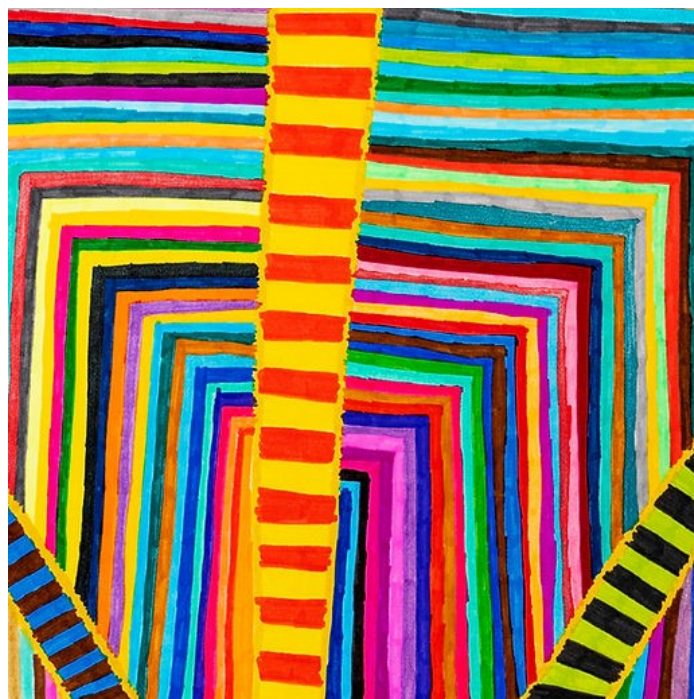


MASTER DE SPECIALISATION EN ETUDES DE GENRE

Léonore Frenois

À la marge de la marge, la place des artistes *femmes* au sein de l'*Art Brut*



Sous la direction d'Audrey Lasserre, Université Catholique de Louvain

Année académique 2023-2024

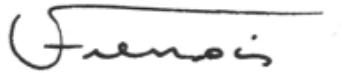
Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : Frenois Léonore

Date : 13/08/24

Signature de l'étudiante :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Frenois', with a long horizontal stroke extending to the right.

À la marge de la marge, la place des artistes *femmes* au sein de l'Art Brut

Léonore Frenois

Résumé

Ce travail vise à penser conjointement deux champs de recherche, l'histoire de l'art féministe et l'Art Brut. Près de quatre-vingts ans après sa création, l'Art Brut, en tant que concept à contre-courant des normes, s'avère un outil utile pour penser la place singulière des artistes *femmes* au sein de l'Histoire de l'Art. Marginales parmi les marginales, les artistes *femmes brutes* ont été mises en avant par l'artiste-théoricien Jean Dubuffet dès les débuts de l'aventure de l'Art Brut. Celles-ci servent avant tout un projet théorique où elles sont principalement narrées en tant que *femmes*, dans un mouvement à double tranchant. A la fois *brutes* mais *femmes*, *femmes* mais *brutes*, cette recherche tentera d'examiner les spécificités de cette double assignation, à la croisée de la classe et du genre. Une analyse intersectionnelle visera par conséquent à développer des outils originaux pour penser hors du canon monolithique de l'*artiste femme*. Au travers des écrits de Dubuffet, de ses commentateur·ices, ainsi que des apports issus du terrain de l'Art Brut actuel, la place qu'occupent ces artistes, entre valorisation, relégation et objectification, sera comparée à la situation de leurs homologues de l'« art culturel ». Pointant les mécanismes institutionnels derrière les inégalités genrées, cette recherche analysera le rapport ambivalent que l'Art Brut, passé et actuel, entretient avec les intermédiaires, collectionneur·euses, institutions muséales, marché de l'art et avec l'art contemporain, ce qui favorisera une meilleure compréhension de ses enjeux en termes de légitimation. La figure archétypale de l'artiste *brut·e*, en opposition à l'artiste culturel·le, permettra de cerner le rapport paradoxal que l'Art Brut entretient avec le mythe de l'artiste génie. Appréhender la manière dont un art anticulturel réitère et/ou subvertit les canons androcentrés de l'Histoire de l'Art facilitera la compréhension du processus de minoration dont font encore l'objet les artistes *femmes brutes*. A travers deux études de cas, celui des artistes *femmes brutes* médiumniques et celui d'Eveline Kalke-Von Bruenchenhein, ce travail interrogera les stratégies mises en place par ces artistes, les rôles d'épouse et de muse, ainsi que l'hypothèse d'une co-construction des œuvres. Dans sa volonté d'ouvrir des perspectives quant à la manière de penser les artistes et les œuvres, il abordera également les parentèles, les conditions matérielles d'existence ainsi que le *care* indispensable à la création.

Mots-clés : art, genre, féminisme, intersectionnalité, Art Brut, artistes femmes

Keywords : art, gender, feminism, intersectionality, Art Brut, Outsider Art, women artists

TABLE DES MATIÈRES

AUX LECTEUR·ICES AVERTI·ES.....	1
REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	4
D'une marge à l'autre.....	4
Décompter les <i>femmes</i>	6
Organisation de la recherche.....	9
État de l'art.....	10
Méthodologie plurielle de la rencontre.....	14
CHAPITRE I : N'APPELEZ PAS ÇA ART BRUT.....	16
1.1 Ego-histoire : de l'art contemporain à l'Art Brut, tentatives de déconstruction.....	16
1.2 L'Art Brut, un concept polémique et polysémique.....	19
1.3 Les artistes <i>femmes</i> selon Dubuffet.....	22
1.4 De la marge au centre, les relations entre Art Brut et art contemporain.....	25
1.5 Les circuits de l'Art Brut : des collectionneur·euses aux collections publiques.....	28
CHAPITRE II : ARTISTES FEMMES BRUTES, OUTSIDERS PARMI LES OUTSIDERS.....	34
2.1 La figure de l'artiste <i>brut·e</i> , un nouveau canon ?.....	34
2.1.1 Fiction et mythe de l'artiste génie.....	34
2.1.2 L'autodidactisme en question.....	35
2.1.3 La place de la biographie des artistes <i>brut·es</i> en question.....	38
2.1.4 Les <i>Fascicules</i> , une mythification documentée.....	38
2.1.5 De la stigmatisation aux stratégies contemporaines de visibilité.....	40
2.1.6 Faire entendre sa voix : des écrits <i>bruts</i> aux films documentaires.....	42
CHAPITRE III : ÉTUDES DE CAS : EXCEPTION, ALIBI ET MUSE.....	45
3.1 Le cas des artistes <i>femmes</i> médiumniques, artistes malgré elles.....	45
3.1.1 De la médiumnité à l'Art Brut.....	45
3.1.2 Entre alibi et agentivité.....	47
3.1.3 Reconnaissance et sphère de repli.....	51
3.2 Le cas d'Eveline Kalke-Von Bruenchenhein, épouse, muse ou co-construction.....	53
3.2.1 L'Art Brut au risque de la parentèle.....	53
3.2.2 Épouse-modèle, gaze et muse.....	55
3.2.3 Co-construction des œuvres.....	59
CHAPITRE IV: L'ART BRUT À L'ÉPREUVE DE L'INTERSECTIONNALITÉ ET DU CARE.....	63
4.1 De l'importance des conditions matérielles.....	63
4.1.1 Sphère privée et (pro)création.....	63
4.1.2 Art textile et genre des matériaux.....	65
4.1.3 Argent, célibat et temps à soi.....	67
4.1.4 Un lieu à soi, de la ménagère à la bâtisseuse.....	69
4.1.5 Care et création.....	71
4.2 Femmes, artistes et brutes : la nécessité d'une lecture intersectionnelle.....	73
4.2.1 L'Art Brut, un concept eurocentré ?.....	73
4.2.2 La classe de l'Art Brut.....	75
4.2.3 L'Art Brut, un concept intersectionnel ?.....	77
CONCLUSION.....	80
BIBLIOGRAPHIE.....	87

ANNEXES	100
Annexe I Conversation with the collector Hannah Rieger	100
Annexe II Données statistiques	107

Aux lecteur·ices averti·es

En adéquation avec le sujet de ce travail, qui touche la manière dont les représentations, et a fortiori de celles qui ne sont pas ou peu représenté·es, forgent nos imaginaires, j’opterai pour l’écriture inclusive. J’utiliserai en ce sens « le féminin » des substantifs et le point médian. J’ai choisi l’écriture inclusive plutôt que non-binaire puisque les catégories *hommes-femmes* sont celles utilisées en tant qu’outil d’analyse au sein de cette recherche.

Si je suis consciente du biais qui consiste à reconduire des catégories binaires *homme/femme*, il apparaît néanmoins que, « [...] si nous devons accoler à ces artistes [*femmes*] un terme qui les renvoie constamment à leur sexe biologique, c’est parce que celui-ci leur a justement valu d’être trop souvent traitées différemment de leurs homologues masculins »¹. Les œuvres n’étant pas créées « hors du monde », « la variable du genre » continue à impacter la manière dont elles sont analysées, évaluées et sélectionnées².

J’ai également choisi de placer le terme « artiste » avant celui de *femme*, afin de souligner l’importance du statut d’artiste avant l’assignation genrée. Le choix de l’italique fait référence au genre en tant que construction sociale. Pour cette raison, j’éviterai ici d’utiliser les adjectifs « féminin » et « masculin » et le terme de « sexe », ainsi que le pluriel de « genre ». Par ailleurs, je mentionnerai systématiquement « artiste *homme* », à l’instar d’« artiste *femme* », dans le but d’éviter de reconduire, par la langue, le standard du « masculin neutre ».

Si Dubuffet, dans une visée anticulturelle, préfère le terme « auteur » à celui d’« artiste », j’utiliserai le deuxième terme, qui a l’avantage d’être de genre neutre. Par ailleurs, conférer à ces « auteur·es » de l’*Art Brut* le statut de l’artiste vise à les démarginaliser, et ce, en adéquation avec mon sujet de recherche. Pour les mêmes raisons, si Dubuffet nomme les productions *brutes* de diverses manières (« œuvre », « travaux », « production », « ouvrages artistiques »), j’ai fait le choix du terme « œuvre », à l’instar des œuvres culturelles.

Si « *Art Brut* » apparaît en italique, c’est à la fois pour marquer mon attachement au concept initial de Dubuffet tout en y incluant l’*Art Brut* actuel, notamment celui produit par les ateliers, en accord avec mes balises historiques. Ce choix permet également de ne pas exclure les autres appellations, dont celle d’« Art Outsider ». Par ailleurs, le terme « *Art Brut* » est régulièrement utilisé, à commencer par Dubuffet lui-même, avec ou sans majuscules. Pour ma part, je privilégierai les deux majuscules afin de lui donner la force d’un nom propre. L’italique sera également maintenu lorsque *brut* sera employé en tant qu’adjectif (« *brut* », « *brute* », « *brut-e* »).

J’aurai également recours à l’adjectif « culturel·le » (« artiste culturel·le », « art culturel ») dans un sens proche de celui utilisé par Dubuffet³ pour nommer l’art institué, homologué, le Grand Art, et ce en opposition à l’*Art Brut*. A l’instar de l’usage systématique des termes « artiste *homme* » et « artiste *femme* », j’ai choisi d’ajouter systématiquement aux termes « art » ou « artiste » ceux de « culturel·le » ou de « *brut-e* » (« art culturel », « artiste culturel·le », « artiste *brut-e* »), afin de ne pas perpétuer, par la langue, une hiérarchie entre les arts et les artistes.

L’« Histoire de l’Art » prendra deux majuscules, afin d’en souligner la grandeur et la hiérarchisation propres à la discipline. Par ailleurs, j’entends l’« histoire de l’art féministe » en tant qu’« interventions féministes dans les histoires de l’art »⁴ qui tendent à renouveler les présupposés.

Pour terminer, je nommerai «ateliers» les ateliers de création qui proposent une création accompagnée à des personnes adultes *en situation de handicap mental* et qui constituent les premiers viviers de l’*Art Brut* actuel.

¹ SIMONIELLO Anastasia, « Exposer les artistes femmes. Quelques réflexions autour de l’exposition Elles font l’abstraction (19 mai-23 août 2021) et la programmation du Centre Pompidou », *Histoire politique*, 2021, p.5.

² DUMONT Fabienne, Séverine Sofio, « Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n°2, 2007, pp.17-43, p.37.

³ DUBUFFET Jean, « L’Art Brut préféré aux arts culturels » [1949], *Prospectus et tous les écrits suivants*, tome I, pp.198-202.

⁴ LICHTENSTEIN Jacqueline, POLLOCK Griselda, « Griselda Pollock: Féminisme et histoire de l’art », *Perspective*, 4/2007, p.2.

Il faut plutôt regarder les choses beaucoup de fois. Et en changeant à chaque fois d'angle, pas deux fois sous le même angle. Les aborder une fois par en-dessus, une fois par en-dessous, une fois de biais - surtout de biais ⁵.

Jean Dubuffet

Dès lors, cette fameuse 'question des femmes', au lieu d'apparaître comme une préoccupation mineure, périphérique et ridiculement provinciale venue parasiter une discipline sérieuse et établie, peut devenir un catalyseur, un outil intellectuel qui vient mettre à l'épreuve les hypothèses dites 'naturelles'⁶.

Linda Nochlin

⁵ DUBUFFET Jean, « Causette » [1947], *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, tome II, Paris, Les éditions de Minuit, 1979-1991, p.73.

⁶ NOCHLIN Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, trad. Margot Rietsch, London, Thames & Hudson, 2021, [1971], p.35.

Remerciements

Je tiens à remercier ma promotrice, Audrey Lasserre, pour son enthousiasme, la pertinence de ses conseils et sa présence attentive à chacune des étapes de cette recherche. Elle m'a offert le soutien et le cadre dont j'avais besoin tout en veillant à me donner confiance en moi, en mes intuitions et à me laisser trouver ma propre voie.

Mes plus vifs remerciements vont également à mon conjoint, Justin Gistelinck, qui a suivi l'ensemble de ce projet, de la recherche du sujet à sa dernière ligne. Ses relectures attentives, ses conseils, son écoute, nos conversations quotidiennes, mais aussi les trajets en voiture jusqu'à La « S » ou le LaM m'ont été essentiels pour mener à bien ma recherche. La qualité du sommeil de notre fille d'accueil, Jade, est également pour beaucoup dans l'aboutissement de ce travail, merci à elle d'être à nos côtés. Ma reconnaissance va également à nos familles pour les moments passés avec Jade lorsque je finalisais cette recherche. Je remercie de tout cœur mes parents, Danielle et Jean-Louis Frenois, pour leurs relectures ainsi que pour leur soutien indéfectible apporté à chacun de mes projets. Merci également à ma sœur, Émilie Frenois, pour ses judicieuses traductions.

Cette recherche m'a également permis de faire des rencontres avec le monde de l'*Art Brut*, par écrit ou en chair et en os. Merci infiniment à ceux qui m'ont accordé leur temps précieux : Hannah Rieger, Michel Thévoz, Carine Fol, Flavie Beuvin, Anne-Françoise Rouche, Justine Müllers, Coline de Reymaeker, Sarah Kokot, Alix Hubermont, Thibault Leonardis, Marie-Estelle Van Houtte, Antoine Leroy, Christophe Lux, Simon-Pierre Toussaint, Anita Van Belle, Gaëlle Leroy, Marion De Spiegelaere, Cécile Schumacher, Manon De Smet, Michiel De Jaeger et Maïlys Georges. Merci également à Céline Delavaux et Lucienne Peiry pour leurs encouragements ainsi qu'aux documentalistes et bibliothécaires de l'ISELP, du Trinkhall, de la Collection de l'Art Brut et du LaM pour leurs conseils.

Merci à Antonin Vernaëve et à mes camarades du master de spécialisation en études de genre pour nos riches échanges. Merci également à Laurette et Nicolas pour le prêt de leur maison, résidence éphémère de la fin de ce mémoire, entre chant des oiseaux et canal.

Pour terminer, merci à mon ancienne élève, l'artiste Clara Vandebotermet des Ateliers Indigo, qui signe l'œuvre qui figure en page de garde de ce mémoire.

INTRODUCTION

D'une marge à l'autre

Suite à ma formation d'artiste plasticienne, j'ai longtemps abordé les œuvres d'art en tant qu'expérience esthétique. Ma découverte tardive de l'*Art Brut*, à l'occasion d'une exposition d'art & marges musée, a contribué à déconstruire nombre de mes présupposés en matière d'expérience tant théorique que visuelle et, dans leurs sillages, ceux de l'Histoire de l'Art occidental. Cet art *hors normes*, conceptualisé dès 1945 par Jean Dubuffet en réaction à l'establishment artistique, connaît actuellement une véritable expansion⁷ et porosité avec l'art contemporain. Tout récemment d'ailleurs, en 2021, le musée national d'art moderne du Centre Pompidou s'est doté d'un pôle *Art Brut* grâce à l'initiative d'un collectionneur privé, Bruno Decharme et son association abcd, présidée par Barbara Safarova. Un don colossal, puisque ce sont plus de 900 œuvres de près de 250 artistes d'*Art Brut* historiques et actuelles qui entrent dans les collections d'un musée dont la part consacrée à l'*Art Brut* était jusqu'alors confidentielle. Un pôle de recherche spécialisé s'y est créé, accompagné d'une salle dédiée à la collection, par le biais d'expositions thématiques temporaires, au sein des étages consacrés à l'art moderne.

J'ai pris conscience encore plus tardivement de l'absence des œuvres d'artistes *femmes* au sein de nos institutions. La question de leur (in)visibilisation n'est pourtant pas neuve, puisqu'elles se sont fédérées dès la fin du XIX^e siècle pour montrer leurs œuvres et que les expositions consacrées exclusivement aux artistes *femmes* ont, depuis la célèbre *Women Artist : 1550-1950* en 1976 ou *elles@centrepompidou* en 2009-2011, constitué des jalons. Plus récemment, en 2022, la 59^{ème} biennale de Venise faisait le choix de présenter une majorité d'œuvres d'artistes *femmes*, pour la première fois depuis sa création à la fin du XIX^e siècle.

« Things change, but very slowly »⁸, ces mots d'une de mes enquêtées, la collectionneuse d'*Art Brut* féministe Hannah Rieger, de même que les cinquante années de contributions féministes à l'Histoire de l'Art qui précèdent, expriment qu'il faut rester mesurées quant à la perspective d'une visibilité des œuvres et des artistes qui nous ont manqué. Questionner la place spécifique des artistes *femmes*, c'est avant tout découvrir comment est écrite, ou ne l'est pas, l'histoire des *femmes* qui est avant tout celle de leur

⁷ Peiry utilise à ce titre le terme d'«expansion» dans PEIRY Lucienne, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 2023, [1997], p.275.

⁸ RIEGER Hannah, « Conversation with the collector Hannah Rieger » en Annexe I.

invisibilisation, d'une relégation dans « les silences »⁹ et les marges d'une histoire androcentrée. Dès lors, la question des *artistes femmes* est un « catalyseur »¹⁰ qui permet de comprendre les présupposés sur lesquels l'Histoire de l'Art s'est construite, pourquoi, par qui et comment.

Artistes *femmes* mais *brutes*, artistes *brutes* mais *femmes*¹¹, comment conjuguer et articuler ces deux portes d'entrée à la marge de l'Histoire de l'Art ? Si la question de l'*Art Brut* tout comme celle des artistes *femmes* semblent aujourd'hui trouver davantage de réception au sein du monde de l'art, j'ai été surprise de découvrir qu'elles étaient particulièrement peu associées, tant au niveau des corpus de l'histoire de l'art féministe qu'en ce qui concerne l'*Art Brut* où ces enjeux n'en sont qu'à leurs balbutiements. Si le projet de l'*Art Brut* est de visibiliser les marges, tandis que les artistes *femmes* doivent précisément s'affranchir d'un statut marginal pour (re)gagner leur place au panthéon des artistes qui comptent, comment les articuler ? S'ils remettent tous deux en question la manière dont est écrite l'Histoire de l'Art et y sèment une certaine « zizanie »¹², associer un art de marginal-es et des artistes qui subissent une mise à la marge ne va pas de soi et demande par conséquent un nouvel angle de lecture. Je vais dès lors, grâce à cette recherche, tenter de comprendre comment une situation inédite en histoire de l'art, celle de l'aventure de l'*Art Brut*, et sa manière spécifique de penser la figure de l'artiste, nous enseigne la manière d'envisager, narrer, légitimer et faire accéder à la reconnaissance les artistes *femmes*.

Les historiennes de l'art Linda Nochlin, Rozsika Parker et Griselda Pollock ont ouvert la voie à une lecture féministe de la discipline, se faisant « archéologues »¹³, écumant archives et réserves des musées et dénonçant le caractère actif de l'*oubli*¹⁴ dont les artistes *femmes* font l'objet. Avec l'apport des historiennes et sociologues de l'art féministes, je vais tenter d'utiliser le genre, entendu comme construction sociale des rapports sociaux de sexe et « catégorie utile d'analyse »¹⁵, afin de proposer une grille de lecture féministe intersectionnelle de l'Histoire de l'Art pour questionner plus spécifiquement la place singulière qu'y occupent les artistes *femmes* au sein de l'*Art Brut*. Comment penser

⁹ PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2020, [1988].

¹⁰ NOCHLIN Linda, *op.cit.* p.23.

¹¹ Je me suis inspirée du titre de l'ouvrage de PROVANSAL Mathilde, *Artistes mais femmes. Une enquête sociologique dans l'art contemporain*, Lyon, ENS Éditions, 2023.

¹² NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.104.

¹³ POLLOCK Griselda, "A lonely preface", (2013), dans PARKER Rozsika, POLLOCK Griselda, *Old Mistresses, Woman Art and Ideology*, London, Bloomsbury Publishing, 1981, p. XXIII.

¹⁴ *Ibid.*, p.XVIII.

¹⁵ SCOTT Joan Wallach, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, 2009/1, n° 225, pp.5-14.

aujourd'hui les artistes *brut-es*, et en particulier les *femmes*, deux catégories reléguées, en ce qu'elles se situent toutes les deux *à la marge* de l'histoire de l'art ? Comment ont-elles été conceptualisées par son créateur, l'artiste, théoricien et collectionneur Jean Dubuffet et trouve-t-on des survivances de cette pensée aujourd'hui ?

Outre son actualité et ses frontières de plus en plus perméables avec l'art contemporain, ce concept élaboré au lendemain de la seconde guerre mondiale m'a avant tout intéressée, dans le cadre de cette recherche, en tant que pensée sur l'art¹⁶. S'il « [...] a provoqué un des principaux bouleversements dans l'art du XX^e siècle. A l'instar du ready-made de Marcel Duchamp »¹⁷, il est avant tout un projet théorique contre les normes de l'art de son temps, l'art culturel, qui questionne, tel le projet duchampien, la notion de valeur, de légitimité, de catégories et de nomination, à travers la quête d'artistes et d'œuvres hors normes qui demeurent fondamentalement marginales dans le champ de l'art.

Les écrits de Dubuffet sur l'*Art Brut* continuent à faire l'objet de nombreux commentaires jusqu'à aujourd'hui. Dès lors, plutôt que de m'employer à répondre à mon tour à la question polémique « qu'est-ce que l'*Art Brut* ? », je tenterai de saisir ce qui, dans la pensée de Dubuffet, tout comme dans celle de ses principaux commentateurs, se révèle utile quant à la question des marges et des minorations. En quoi l'*Art Brut* éclaire-t-il et entre-t-il en résonance avec cette autre « construction historique »¹⁸ qu'est l'artiste *femme* ? Par conséquent, l'artiste *femme brute* cristalliserait ces deux fictions¹⁹ théoriques, dont je vais tenter de décortiquer les présupposés, avec l'aide des historiennes féministes, de la littérature sur l'*Art Brut* et des apports issus du terrain.

Décompter les *femmes*

Lorsque je me suis mise en quête d'un sujet de recherche, l'*Art Brut* ne m'est pas apparu comme un cas paradigmatique de la minoration des artistes *femmes*. Ma première intuition était celle d'une certaine parité en termes de représentation, étant donné sa volonté d'en découdre avec l'art culturel. A juste titre, la plasticienne culturelle Annette Messenger expliquait l'influence de l'*Art Brut* sur son œuvre, en tant qu'art « relégué » saisi par une artiste *femme* et par conséquent elle aussi « reléguée ». Elle ajoutait « et puis dans l'art brut, il

¹⁶ Céline Delavaux a conceptualisé l'*Art Brut* en tant que pensée de l'art dans DELAVAUX Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre*, Paris, Flammarion, 2018, [2010], p.14.

¹⁷ FOL Carine, *De l'art des fous à l'art sans marges*, Milan, Skira, 2015, p.54.

¹⁸ GRANT Catherine, « Introduction » dans NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.9.

¹⁹ L'idée selon laquelle l'artiste *brut-e* est une fiction est issue de DELAVAUX Céline, *op.cit.*, p.295.

y a des femmes »²⁰. Je me suis donc posé la question de savoir quelle est la proportion d'artistes *femmes brutes*. Puisqu'il faut en passer par là, « compter pour que les femmes comptent »²¹, je suis donc partie à la recherche des rares données chiffrées et j'ai pris le temps de (dé)compter²².

Rapidement, un chiffre est apparu : environ 20 %²³ d'artistes *femmes brutes*, que j'ai pu corroborer avec l'unique donnée accessible, issue de La Collection de l'Art Brut²⁴, et de données produites à ma demande par art & marges musée. A l'instar d'une masse critique, cette œuvre d'une artiste *femme* sur cinq, chiffre conséquent au regard de celui de l'art culturel, dont la proportion d'artistes *femmes* oscille aux alentours de 7 %²⁵, a contribué à mon aveuglement quant à la parité *hommes/femmes* en ce qui concerne l'Art Brut. Une sous-représentation mais non une invisibilisation, par ailleurs accompagnée d'un phénomène bien connu des historiennes féministes, celui de « l'héroïne »²⁶, « le joker »²⁷, les « [...] quelques superstars servant de caution au sein d'une minorité »²⁸. Dans le cas de l'Art Brut, lorsque l'on cherche l'exception qui confirme la règle, c'est le prénom de l'artiste *femme brute* historique Aloïse Corbaz qui revient avec tant de régularité qu'elle suggère, à tort, une parité.

Une possibilité pour approcher l'histoire des artistes *femmes brutes* aurait pu être la mise en avant ou l'exhumation de quelques artistes *femmes brutes* qui rejoindraient Aloïse Corbaz au panthéon de *grands artistes*²⁹. Mais cette démarche de réhabilitation, critiquée par Nochlin³⁰, risquerait d'occulter les raisons de leur minoration, et contribuerait par là à dresser

²⁰ MESSAGER Annette, Entretien avec Robert Storr, 1995, dans BERNADAC Marie-Laure (éd.), *Annette Messenger. Mot pour mot*, Paris, Les Presses du réel, 2006, pp.415-416., citée par BOUVARD Emilie, « Etre brute pour être vue, quelques artistes femmes des années 1960 » dans BERTRAND DORLÉAC Laurence, GERVEREAU Laurent (dir.), *L'art brut existe-t-il?*, Paris, Lienart éditions, 2019, p.90.

²¹ SAINT-MARTIN Lori citée par DÉTREZ Christine, « 'Semer la zizanie et voler dans les plumes du patriarcat' : pour une sociologie féministe » dans PROVANSAL Mathilde, *Artistes mais femmes. Une enquête sociologique dans l'art contemporain*, ENS Éditions, 2023, p.16.

²² Si je déplore que les données concernant les artistes *brut-es* issues des minorités de genre soient indisponibles, me refuser d'établir des données sur cette base conduirait à invisibiliser les artistes *femmes*, sans visibiliser pour autant les autres minorités.

²³ Concernant l'ensemble des données chiffrées, je renvoie aux notes de bas de pages n°167-168 ainsi qu'à l'Annexe II.

²⁴ TARIANT Éric, *L'art brut au féminin : un hymne à la vie*, Le Temps, 2019.

²⁵ Chiffres de juillet 2021 issus de base de données *Joconde*, catalogue collectif des collections des musées français (site du Ministère de la Culture).

²⁶ BELGHERBI Eva, *Contre-canon. Contre une histoire de l'art des héroïnes, pour une histoire de l'art des réseaux*, conférence donnée lors de la table ronde « Atlas, réseaux, constellations », le 31/03/2023 à l'INHA, dans le cadre de Rotondes : 2e congrès des jeunes chercheurs et chercheuses en histoire de l'art et archéologie.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.81.

²⁹ Le terme « grand » est volontairement au masculin en écho à Nochlin, en référence à l'idée de grandeur en art, pensée au masculin. NOCHLIN Linda, *op.cit.*

³⁰ *Ibid.*, p.102.

« une histoire de l'art parallèle » qui les décontextualiserait historiquement et esthétiquement, sans remise en cause du canon dominant³¹.

Attachée aux mécaniques qui se cachent derrière les inégalités genrées, j'ai donc avant tout choisi « d'interroger tout l'appareillage historico-artistique qui s'est efforcé de les 'maintenir à leur place' »³². En ce sens, il m'apparaît d'abord nécessaire de comprendre la façon dont les mécanismes de légitimation de l'*Art Brut* fonctionnent. Que nous enseigne la manière dont cet art anticulturel reconduit et/ou subvertit les normes de genre et les canons de l'histoire de l'art ? Les artistes *femmes brutes* seraient-elles davantage *favorisées*, en ce qui concerne les obstacles en termes d'accès et de reconnaissance, que leurs consœurs culturelles ? Outre le rôle des institutions, cette recherche visera par ailleurs à questionner les conditions matérielles d'existence nécessaires à la création des artistes *femmes brutes* en ce qu'elles rejoignent ou diffèrent de celles des artistes *femmes* culturelles. Les outils de l'histoire de l'art féministe m'aideront, en ce sens, à comprendre la place de ces artistes *femmes* au sein de ce champ singulier qu'est l'*Art Brut*.

A propos de la sœur fictive de Shakespeare, poétesse qui n'a jamais écrit à cause de ses conditions matérielles d'existence, Woolf nous enjoignait à « parler d'elle pour la faire revenir à la vie », ajoutant, « [...] qu'elle viendra si nous travaillons pour elle »³³. La sociologue Christine Détrez ajoutait que « si la sœur de Shakespeare avait voulu être artiste, elle aurait eu une vie misérable »³⁴, réflexion qui entre en écho avec la vie des artistes *femmes brutes* historiques dont les biographies sont marquées par le deuil, la séparation et l'enfermement. Tenter d'analyser ce qui lie ces artistes *femmes*, leurs caractéristiques communes mais aussi leur hétérogénéité s'avère nécessaire pour comprendre les ressorts des minorations spécifiques que vivent les artistes *femmes*, et ce, dans une démarche qui se veut intersectionnelle. Si cette visée lui confère une portée inédite, elle soulève aussi son lot de difficultés. Les artistes *femmes brutes* étant à la fois *femmes* et *brutes*, comment penser l'imbrication subtile de ces deux marges, en se décalant d'une simple étude comparative ?

À l'instar de la question des artistes *femmes*, l'*Art Brut* fait actuellement parler de lui, avec un boom des publications et expositions depuis sa participation à la Documenta V en

³¹ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900, Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Éditions mare & martin, 2024, p.17.

³² NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.102.

³³ WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieusecq, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2020, [1929], p.172.

³⁴ DÉTREZ Christine, *op.cit.*, dans PROVANSAL Mathilde, *op.cit.*, p.24.

1972. J'ai rapidement été confrontée à l'aporie de littérature, débats et expositions au sujet des artistes *femmes brutes*. Si cette absence m'a fait, dans un premier temps, douter de la pertinence qu'il y aurait de parler des mécanismes de leur visibilité/invisibilité, elle m'a également permis d'en questionner les raisons et de faire parler ce vide en suggérant de nouvelles hypothèses. Ce *silence* m'a également amenée à comprendre en quoi cette recherche, ardue mais fondamentalement joyeuse, constitue un apport substantiel tant à l'histoire de l'art féministe qu'aux recherches sur l'*Art Brut*.

Organisation de la recherche

Cette recherche se composera de trois parties. La première partie, plus généraliste, visera dans un premier temps à *situer* d'où je parle ainsi que la genèse de ce projet. Pour ce faire, je me prêterai à l'exercice de l'ego-histoire, qui permettra de comprendre la dimension *située* de mes analyses, dans la perspective des épistémologies féministes. Dans un second temps, je tenterai de définir l'*Art Brut*, sa dimension polémique et polysémique, à l'aide de ses principaux commentateur·ices, afin de situer ses présupposés théoriques. Dans un troisième temps, j'opérerai un focus sur la manière dont Dubuffet narre les artistes *femmes brutes*, en les opposant à la fois aux autres *femmes* et aux artistes *femmes* culturelles. Dans un quatrième temps, j'investiguerai le contexte institutionnel autour de l'*Art Brut* et son processus de légitimation des œuvres et des artistes. A cette fin, j'analyserai la perméabilité entre *Art Brut* et art contemporain. Enfin, dans un cinquième temps, je questionnerai les circulations qui s'opèrent entre artistes, ateliers, intermédiaires, marché, collectionneur·euses et institutions muséales.

La deuxième partie sera consacrée à la figure de l'artiste *brut·e*, l'artiste en tant que marginal·e étant au cœur du projet dubufféen. Je tenterai de comprendre comment les artistes *femmes brutes* s'y inscrivent de manière singulière, puisque marginales parmi les marginales, et ce qui les caractérise. Cette partie sera articulée en deux axes. Le premier sera consacré à la question de l'autodidactisme, le second à la figure de l'artiste génie. Sa critique par Nochlin permettra d'analyser sa validité et les divergences par rapport à l'artiste *brut*, afin d'éclairer le cas particulier des artistes *femmes brutes* au regard de ce canon *masculin*.

La troisième partie sera dédiée à deux études de cas, afin de rendre plus concrètes et nuancer analyses et hypothèses. Le premier cas sera celui des artistes *femmes brutes* médiumniques et permettra de comprendre pourquoi elles sont majoritaires et ce que cette

présence sous-tend quant à la manière de narrer les artistes *femmes brutes*, entre agentivité et objectification. Le deuxième cas concernera Eveline Kalke, épouse et modèle de l'artiste brut Eugène Von Bruenchenhein. A travers ce cas, j'aborderai la figure de la muse et la perspective d'une co-construction des œuvres.

La quatrième partie introduira deux concepts issus des sciences sociales, le *care* et l'intersectionnalité, en tant qu'outils utiles pour penser la situation des artistes *femmes brutes*. Dans un premier temps, j'examinerai les conditions matérielles telles que le temps, l'espace physique et par conséquent psychique qui entrent en jeu pour accéder à la création. Pour ce faire, je mettrai en avant les différences et similitudes entre la situation matérielle des artistes *femmes brutes* et culturelles. Dans un second temps, j'analyserai la filiation de l'*Art Brut* avec le primitivisme, et ensuite l'importance qu'y revêt la classe sociale. Je proposerai, pour terminer, des bases pour engager une lecture intersectionnelle de l'*Art Brut*.

La conclusion fera part des biais observés et difficultés rencontrées dans le cadre de cette recherche et s'emploiera à ouvrir de nouvelles perspectives pour la mener plus loin. Elle proposera également des pistes concrètes pour les acteur·ices du terrain de l'*Art Brut* actuel.

État de l'art

J'ai été frappée, dès le début de cette recherche, par la quasi absence d'expositions consacrées aux artistes *femmes brutes*. Je n'ai en effet recensé que quatre expositions qui leur étaient *a priori* dédiées. La première, en 2004, était axée sur la collection Prinzhorn, art asilaire qui préexiste à l'*Art Brut* (*Irre ist weiblich: Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*³⁵). La seconde, en 2019, (*Les femmes dans l'art Brut ?*³⁶), que j'ai eu l'opportunité de voir, rassemblait quant à elle autant d'œuvres d'artistes *femmes* que d'œuvres d'artistes *hommes* représentant des *femmes*, réitérant par là leur objectification par le *male gaze*³⁷. Seule la troisième, *Flying high : Women Artists of Art Brut*³⁸, en 2019, pourtant initiée

³⁵ L'exposition qui s'est tenue à Heidelberg du 29/05 au 25/09/2004, au Kunstmuseum des Kanton Thurgau Kartaue Ittingen du 19/06 au 18/09/05 et au Musée du Dr. Guislain, Gand, du 07/10/2006 au 28/01/2007 était accompagnée du catalogue BRAND-CLAUSSEN Bettina, MICHELY Viola (dir.), *Irre ist weiblich : künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Wunderhorn, Sammlung Prinzhorn, 2009.

³⁶ L'exposition qui s'est tenue du 05/10/2018 au 10/02/2019 au art & marges musée, Bruxelles est accompagnée du catalogue en ligne DE REYMAKER Coline et al. (dir.), *Les femmes dans l'art brut ?*, 2018, https://livinginartbrut.com/images/Publikationen/Hannah-Rieger_Les-Femmes-dans-l-Art-Brut.pdf (consulté le 23/11/2023).

³⁷ Je fais référence au concept de *male gaze* conceptualisé par la critique de cinéma Laura Mulvey pour désigner le regard masculin, dominant dans la production cinématographique, qui relègue les *femmes* au statut d'objet. Il conviendrait cependant d'analyser en quoi les *hommes bruts* en particulier réitèrent et/ou subvertissent celui-ci. MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Éditions Mimésis, 2017, [1975].

³⁸ L'exposition qui s'est tenue du 15/02 au 23/06/2019 au Kunstforum de Vienne était accompagnée du catalogue BRUGGER Ingried, et al. (dir.), *Flying High, Künstlerinnen der Art Brut*, Kehrler Heidelberg Berlin, 2019.

par la même collectionneuse que la seconde, Hannah Rieger, était consacrée uniquement aux artistes *femmes brutes*, historiques et actuelles, réunissant plus de 300 œuvres. La dernière, *Les femmes médiumniques*³⁹, plus spécifique, s'est tenue en 2023-2024 au Centre Pompidou, dans le cadre de la donation de la Fondation abcd-Bruno Decharme et s'est doublée d'une journée d'étude, témoignant par là d'un début d'intérêt pour les productions des artistes *femmes brutes*.

La seule exposition d'envergure consacrée aux artistes *femmes brutes*, *Flying High*, a également bénéficié d'un catalogue conséquent⁴⁰, dont la riche iconographie permet de faire archive et de visibiliser pour la première fois ces œuvres ensemble. La contribution au catalogue de nombreux·ses directeur·ices de musées et chercheur·euses de l'*Art Brut* m'a permis de dresser un panorama assez large quant à la manière de problématiser les enjeux qui gravitent autour des artistes *femmes brutes*. J'ai, à ce titre, été surprise par la prévalence de la question médiumnique, qu'il conviendra d'analyser dans le cadre de cette recherche puisque celle-ci occulte possiblement d'autres questionnements. Malgré l'engagement de la collectionneuse Hannah Rieger, par ailleurs féministe⁴¹, les apports de l'histoire de l'art féministe sont presque inexistants au sein du catalogue. Ceci m'a portée à croire que le champ des études féministes et celui de l'*Art Brut* étaient peu perméables entre eux, ce qui donne par conséquent tout son sens à ma recherche.

L'article fondateur de l'historienne de l'art Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists ?*, paru dans ArtNews en 1971 et dont la traduction en français, qui n'a eu lieu qu'en 2021, est paradigmatique du retard du monde francophone face aux pays anglo-saxons quant aux questions de genre. Nochlin y analyse l'histoire de l'art en tant que fondamentalement sexiste et les mécanismes institutionnels qui contribuent à invisibiliser les artistes *femmes*. A travers le prisme des artistes *femmes*, l'historienne souhaite mettre en exergue la manière dont l'Histoire de l'Art est construite et invite à repenser la discipline. Sa critique du canon en art trouve tout son sens dans ma recherche, puisque la déconstruction du mythe de l'artiste génie et ce qu'il charrie révèle les conditions matérielles et institutionnelles permettant de faire œuvre et favorisant sa reconnaissance. Par ailleurs, l'idée d'une *grandeur*

³⁹ L'exposition « Les femmes médiumniques. Art brut - donation Bruno Decharme » s'est tenue du 26/09/2023 au 22/01/2024, Centre Pompidou, Paris. Le séminaire « Art brut décliné au féminin : formes, discours et pratiques de l'art brut au prisme du genre et de la sexualité », séance 1 : histoires de médiumnité, s'est tenu le 24/11/2023 à la Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁴⁰ Le catalogue, en allemand, est épuisé. J'ai cependant pu consulter le catalogue, disponible à la bibliothèque du LaM.

⁴¹ La collectionneuse m'a accordé un entretien dans le cadre de cette recherche : « Conversation with the collector Hannah Rieger » en Annexe I.

qui aurait été pensée par et pour les « hommes » entre *a priori* tant en résonance qu'en dissonance avec la figure de l'artiste *homme brut*.

Si Nochlin, à travers cette analyse institutionnelle et la mise en cause du canon de l'artiste génie, invitait à « se forger un regard dépassionné »⁴² quant à notre approche de l'art, l'ouvrage fondateur de l'historienne de la littérature Céline Delavaux, *L'art brut, un fantasme de peintre*⁴³, paru en 2010, tend également à proposer une analyse dépassionnée de l'*Art Brut*, à travers l'analyse des écrits de Dubuffet. Son ouvrage m'a ouvert des portes afin d'entrer dans les écrits du théoricien qui, outre leur abondance, relèvent d'un langage empreint de psychanalyse et de formules plus littéraires qu'historiographiques. Si nombre d'ouvrages consacrés à l'*Art Brut* empruntent au vocabulaire psychanalytique, ma recherche portant davantage sur les conditions matérielles et institutionnelles que psychiques des individus, l'apport de Delavaux permet quant à lui d'envisager avant tout l'*Art Brut* en tant que pensée sur l'art. Grâce à l'angle de lecture proposé par la chercheuse, j'utiliserai cette « fiction théorique »⁴⁴ qu'est l'*Art Brut* en tant qu'outil pour penser les artistes *femmes brutes* et, à travers elles, la manière dont s'est construite l'Histoire de l'Art occidental.

Si l'ouvrage de Delavaux ne porte pas sur les artistes *femmes brutes*, c'est en revanche le cas de deux thèses, écrites à vingt ans d'intervalle, et par conséquent avec un apport en termes de publications et visibilité de l'*Art Brut*, tout comme des études de genre, très différents, de même que leurs approches disciplinaires et méthodologiques. Il s'agit de la thèse d'histoire de l'art de 1999 d'Edith Nahum-Adamsbaum, *L'art brut et les femmes*⁴⁵, et la thèse de philosophie esthétique de Flavie Beuvin, *Végétalité, Art Brut et féminins*⁴⁶, revue et publiée en 2024. Le propos de Nahum-Adamsbaum est « [...] d'examiner, si et dans quelle mesure, les œuvres réalisées par des femmes se différencient de leurs homologues réalisées par des hommes », « quête [qui] apportera peut-être de surcroît quelques lueurs sur les pulsions qui fondent la créativité féminine »⁴⁷. Si des références à Simone de Beauvoir ou Michelle Perrot émaillent l'introduction, de même que certaines pistes de travail pertinentes comme la « catégorie singulière » qu'est celle des artistes femmes *brutes*, qui « [...] ne

⁴² NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.39.

⁴³ DELAUAUX Céline, *op.cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, p.295.

⁴⁵ NAHUM ADAMSBAUM Édith, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, *L'art brut et les femmes*, Université de Paris I - Panthéon Sorbonne, 1999.

⁴⁶ BEUVIN Flavie, *Végétalité, Art Brut et féminins*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2024.

⁴⁷ NAHUM-ADAMSBAUM Édith, *op.cit.*, p.19.

s'insèrent ni dans l'histoire générale de l'art ni dans celle des femmes »⁴⁸ et qui « [...] ne se sont guère exprimées sur elles-mêmes et sur leur place dans l'art »⁴⁹, c'est essentiellement des caractéristiques formelles qui sont analysées. Par ailleurs, ses statistiques, afin de dégager des constantes entre « l'art brut féminin » et « l'art brut masculin »⁵⁰, donnent lieu à des hypothèses qui relèvent avant tout de la naturalisation des inégalités genrées, telles que la soumission des artistes *femmes* aux matériaux, tandis que les *hommes* agiraient sur la matière⁵¹. En ce sens, ce cas exemplifie la critique de Nochlin quant à l'innocuité que représenterait « l'affirmation de l'existence d'un style particulier et identifiable féminin »⁵².

Le texte de 2004 de Madeleine Lommel, « L'art brut au féminin »⁵³, se situe dans la même filiation théorique puisqu'il propose également une lecture naturalisante des œuvres et motivations des artistes *femmes brutes*, avant tout soumises à leur « instinct maternel ». Il se conclut par l'incapacité des *femmes* à bâtir, même si de nouveaux rôles s'offrent à elles, puisque c'est avant tout « l'enfantement qui leur incombe »⁵⁴. Cette approche, essentialiste, permettra de mieux saisir les similitudes et dissonances des poncifs qui ont cours pour qualifier les artistes *femmes* culturelles et leurs œuvres et aussi de se demander si l'absence d'un discours et positionnement par les artistes *femmes brutes* elles-mêmes renforce ce type de propos naturalisants.

L'ouvrage de Beuvin se concentre quant à lui sur l'analyse des écrits de Dubuffet qui concernent les artistes *femmes brutes*. Il m'a par conséquent offert une voie d'accès substantielle quant à sa manière de narrer les artistes *femmes brutes* en les mettant sciemment en avant, dans le dessein de se distancier de l'art culturel, où les artistes *femmes* n'ont obtenu qu'un statut subalterne. Beuvin pointe également le discours de Dubuffet et le compare à celui du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui lui est contemporain. Si l'intérêt de la chercheuse quant aux questions de genre a été d'un grand réconfort et apport pour cette recherche, dans le sillage des travaux actuels des historiennes de l'art Pauline Goutain et Cécile Cunin, j'ai le souhait de me décaler de la seule relecture de Dubuffet. Je désire en effet ouvrir ma focale sur ses enjeux actuels ainsi que les différences et similitudes entre la

⁴⁸ *Ibid.*, p.18.

⁴⁹ *Ibid.*, p.16.

⁵⁰ *Ibid.*, p.23.

⁵¹ *Ibid.*, p.232.

⁵² NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.36.

⁵³ LOMMEL Madeleine, « L'art brut au féminin » [2004] dans *L'Aracine et l'art brut*, Les chemins de l'art brut, n°8, Villeneuve d'Ascq, Editions du LaM, 2009, pp.73-88.

⁵⁴ *Ibid.*, p.88.

situation des artistes *femmes brutes* et celle des artistes culturelles, les raisons et les effets de la hiérarchie genrée.

En ce sens, le texte de l'historienne de l'art Émilie Bouvard, *Être brutes pour être vues*⁵⁵, constitue, malgré sa brièveté, la contribution la plus en adéquation avec ma recherche puisqu'elle établit des liens entre les stratégies des artistes *femmes* culturelles pour gagner en visibilité et la manière dont sont narrées les artistes *femmes brutes*, mettant ainsi au jour les frontières poreuses entre artistes *brutes* et culturelles.

Méthodologie plurielle de la rencontre

Face à ce *manque*, j'ai essayé de combler les vides. Pour ce faire, j'ai écouté des acteur·ices de l'*Art Brut* actuel, sous forme d'entretiens exploratoires, m'ouvrant la voie, souvent au-delà de ma question de recherche, aux réalités concrètes et matérielles des ateliers, des chercheuses, des curatrices, une collectionneuse, et des acteur·ices d'un musée d'*Art Brut* actuel. Cette proximité avec le terrain m'a permis une meilleure compréhension du champ de l'*Art Brut* actuel.

Ainsi, les apports théoriques se nourriront de rencontres avec les acteur·ices du milieu de l'*Art Brut* afin de mieux cerner ses enjeux, d'hier à aujourd'hui, à la lumière des questions de genre. Je souhaite par conséquent proposer une méthodologie originale où une dizaine d'entretiens exploratoires affinent ma connaissance *in situ* d'acteur·ices et de lieux de l'*Art Brut* actuel·les, dans le dessein de laisser une place au savoir issu de l'expérience au sein d'une recherche académique, considérant son caractère *situé* en tant que gage d'objectivité, en écho aux épistémologies féministes⁵⁶.

A propos de l'*Art Brut*, Delavaux écrivait que si, près de 80 ans après sa création, « le concept continue de faire problème [...] n'est-ce pas la visée même d'un concept, et la preuve de son efficacité pérenne ? »⁵⁷. En ce sens, j'ai fait le choix de ne pas circonscrire ma recherche au concept élaboré au lendemain de la seconde guerre mondiale par Dubuffet, afin de rendre compte d'un concept vivant, dans le but de questionner son utilité actuelle. Mes balises historiques sont par conséquent étendues, de l'invention de l'*Art Brut* en 1945 aux ateliers où il se pratique aujourd'hui. Ce vivier actuel est particulièrement fécond et la

⁵⁵ BOUVARD Émilie, *op.cit.*, pp.88-92.

⁵⁶ HARDING Sandra, *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*, Abingdon, Routledge, 2004.

⁵⁷ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, [quatrième de couverture].

Belgique y occupe une place de pionnière. L'*Art Brut* a en effet ceci de particulier, à l'instar de l'art contemporain, de ne pas être « un mouvement artistique » et par conséquent de ne pas être *a priori* circonscrit dans le temps.

Pour ce faire, j'ai identifié les principaux ateliers d'*Art Brut* belges (La « S » Grand Atelier, les Ateliers Indigo, le Créahm Liège et le Créahm Bruxelles)⁵⁸, mais également art & marges musée à Bruxelles, et été en contact avec son ancienne directrice, la curatrice Carine Fol, fer de lance de l'*Art Brut* en Belgique. Pour des raisons géographiques, j'ai correspondu avec la chercheuse française Flavie Beuvin, la collectionneuse autrichienne Hannah Rieger qui fut à l'initiative de deux expositions d'artistes *femmes brutes*⁵⁹, ainsi que le lausannois Michel Thévoz. Acteur de l'*Art Brut* de la première heure et premier conservateur de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, il a également entretenu un rapport tant amical que professionnel avec Dubuffet. Si Thévoz, principal rédacteur, avec Dubuffet, des *Fascicules de l'Art Brut*, propose toujours sa contribution à de nombreuses publications, il m'a apporté un soutien substantiel pour comprendre le positionnement historique de l'*Art Brut*.

Ces apports, présents en filigrane de cette recherche, offriront un contrepoint concret, vivant et actuel, qui me permettra de nuancer certaines hypothèses, à partir de son axe central qu'est le projet et discours dubufféen.

⁵⁸ La Pommeraiie à Ellignies-Sainte-Anne en Belgique manque cependant à ma liste.

⁵⁹ En raison de notre langue de correspondance, l'anglais, mais aussi du passage par l'écrit, j'ai dû davantage formaliser nos entretiens, c'est pourquoi ce sont les seuls qui figureront en annexe de ce travail.

CHAPITRE I :

N'APPELEZ PAS ÇA *ART BRUT* ⁶⁰

Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose - or déjà l'isoler - c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque⁶¹.

1.1 Ego-histoire : de l'art contemporain à l'*Art Brut*, tentatives de déconstruction

Je me rappelle qu'enfant, j'avais appris à éviter de commencer une lettre par « Je ». Outre la sensation de déroger à la règle, démarrer cette recherche à la première personne, en me livrant à l'exercice de l'ego-histoire⁶², c'est aussi affirmer que l'expérience, si elle est source de savoir, est marquée par un contexte duquel on hérite, malgré soi. Parler en mon nom propre, sans possible retranchement derrière un « nous » majestatif, n'est pas chose aisée. La crainte étant de déforcer mon propos et qu'il ne devienne par conséquent qu'un propos, loin de l'idée d'un savoir universel, objectif. La découverte des épistémologies féministes m'a permis de déconstruire ces présupposés, pour mieux reconstruire un autre rapport à la connaissance, moins absolu et idéalisé mais pas moins engagé. Comment quitter une posture universaliste et développer un rapport privilégié au « point de vue »⁶³, plus modeste mais aussi plus juste ? S'il s'agit ici de questionner un certain rapport au savoir et à sa suprématie dans la manière dont les récits sont construits à travers l'histoire, et l'Histoire de l'Art en particulier, il est impératif de situer quel a été mon processus d'apprentissage et surtout de désapprentissage.

La recherche dans le domaine des études féministes et de genre a mis en exergue la nécessité de questionner la manière dont les savoirs sont construits, et notamment qui les produit. Les textes fondateurs que sont *La théorie du point de vue*⁶⁴ de Sandra Harding ou les *Savoirs situés*⁶⁵ de Donna Haraway et la critique d'un savoir qui s'affirme comme neutre, au point de vue *de nulle part*⁶⁶, entrent en écho avec la manière dont a été construite l'Histoire de l'Art et ce qu'elle charrie. A savoir, les notions de canon, de valeur, du discours, de

⁶⁰ Référence à la lettre de Dubuffet adressée à Anne-Françoise Horion où il refuse l'appellation *Art Brut* au art & marges musée et qui a donné son titre à une exposition en 2023-2024.

⁶¹ DUBUFFET Jean, « Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale » [1947], *Prospectus et tous les écrits suivants*, Hubert Damisch (ed.), tome I, Paris, Gallimard, 1967, pp.175-177.

⁶² « L'exercice consiste à éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre [...] », NORA Pierre, « Présentation », *Essai d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p.7.

⁶³ HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste Cyborg et autres essais*, [1988], ed. et trad. Laurence Allard (et al.), Paris, Exils Editeur, 2002.

⁶⁴ HARDING Sandra, *op.cit.*

⁶⁵ HARAWAY Donna, *op.cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

légitimation et de catégories, que je tenterai de déployer au sein de cette recherche autour du genre de l'*Art Brut*.

Comme l'explique l'historienne de l'art Carine Fol, « Dubuffet était empreint de l'utopique conviction que la révélation de l'Art Brut entrainerait un séisme artistique dans le monde culturel contemporain »⁶⁷. En ce sens, l'*Art Brut* partage avec les épistémologies féministes le fait d'être un outil de la marge qui tend à faire bouger le centre.⁶⁸ En outre, la dimension personnelle des œuvres d'artistes *brut-es*, au sens des *mythologies individuelles*⁶⁹, a mis en évidence l'importance de la valeur subjective de la création. On retrouve là un positionnement théorique proche de celui du *point de vue situé*. En ce sens, ma découverte de l'*Art Brut*, en tant qu'outil de déconstruction, partage avec celle des épistémologies féministes la volonté d'en découdre avec un certain académisme, de questionner ma manière même de connaître, d'apprécier et de juger. C'est ce double mouvement de découverte et de déconstruction que j'aimerais éclaircir grâce à l'ego-histoire.

Je suis née en 1984 à Bruxelles, deuxième fille d'une fratrie de quatre enfants, au sein d'une famille hétérosexuelle, blanche, belge et dotée d'un certain capital économique et culturel. Mon prénom a été choisi par ma mère en référence à l'artiste Leonor Fini, dont l'histoire ressemble à nombre de parcours d'artistes *femmes*. Reconnue dès les années trente et tombée dans l'*oubli* à sa mort en 1996, elle n'a été *redécouverte* que récemment. Rozsika Parker et Griselda Pollock ont mis en exergue le caractère actif de cet *oubli* car « l'histoire de l'art exclut activement et institutionnellement les femmes »⁷⁰. Mes parents m'ont toujours encouragée dans la voie artistique, moralement et financièrement. Après des études secondaires dans l'enseignement technique artistique, je suis entrée en 2002 dans une école supérieure des arts bruxelloise, l'erg, réputée pour sa pluridisciplinarité et l'importance accordée à la théorie de l'art.

Les cours tant théoriques que pratiques nous ont très rarement présenté des œuvres d'artistes ou théoriciennes *femmes*. Si peu de sources étaient disponibles dans le monde francophone d'il y a vingt ans, il est frappant de réaliser qu'aucun·e de mes professeur·euses n'a évoqué ces questions de minoration, voire d'éviction. En ce compris ma professeure

⁶⁷ FOL Carine, *op.cit.*, p.13.

⁶⁸ Je fais ici référence au titre de l'ouvrage de bell hooks, *De la marge au centre: théorie féministe*, trad. Noomi B. Grusig, Paris, Cambourakis, 2017, [1984].

⁶⁹ Concept et nom d'une section de la Documenta V de 1972 sous le commissariat d'Harald Szeemann sur lequel je reviendrai dans le point 1.4.

⁷⁰ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p. XVIII. [Notre traduction].

d'esthétique, dont j'ai découvert récemment qu'elle avait fait partie de l'aventure des Cahiers du Grif⁷¹. Si je peux fustiger ce contexte socio-historique et institutionnel, le plus frappant est ma longue absence de questionnement à ce sujet, qui était un *non sujet*. Et à laquelle s'ajoutait cette idée persistante, dont j'ai encore du mal à me libérer tant elle est ancrée, que seule la valeur de l'œuvre compte. J'ai longtemps mythifié l'art, voire le monde de l'art, comme un espace clos, à part, sacré. Si le beau est « ce qui plaît universellement sans concept »⁷², que viendrait y faire *le sexe*⁷³ ?

J'ai parfois la sensation grisante d'avoir réalisé un énorme saut temporel en l'espace de quelques années, dans une dystopie digne d'une science-fiction féministe. Nul besoin de ce recours à la fiction puisque l'expansion d'internet ainsi que la quatrième génération féministe, dans le sillage des mouvements de libération de la parole, m'ont permis de mettre des mots sur les inégalités genrées et me sentir légitime à le faire, y compris au sein du monde culturel. Mon inscription au master de spécialisation en études de genre m'a permis d'aller un pas plus loin en découvrant une partie du large corpus des études de genre. La question de l'androcentrisme a également été une porte d'entrée pour prendre conscience d'autres inégalités et la manière dont celles-ci s'entrecroisent de manière singulière et complexe⁷⁴. Le retour, vingt ans après, au sein de mon ancienne école d'art, qui a elle aussi opéré un surprenant processus de déconstruction, tant dans la manière d'envisager les apprentissages que dans la structure de l'école elle-même, a fait l'objet de mon premier podcast⁷⁵ où je tente de croiser nos parcours personnel et institutionnel à l'aide de la science-fiction féministe.

A l'instar des productions des artistes *femmes*, j'ai été privée de celles issues de l'*Art Brut* lors de mon apprentissage, les tendances du début des années 2000 étant à l'art conceptuel et aux nouvelles technologies. C'est en habitant dans le quartier d'art & marges, musée d'*Art Brut* bruxellois, que j'ai découvert ces productions singulières et que j'y ai pris goût, comme un espace de fraîcheur dans une modernité et une postmodernité en crise, en parallèle à mon propre éloignement du monde des arts plastiques pour celui des arts scéniques.

Grâce à mon travail de professeure d'arts plastiques au sein de l'enseignement spécialisé (Trouble du Spectre de l'Autisme), j'ai initié ou encouragé, chez certain-es élèves,

⁷¹ Première revue féministe francophone fondée en 1973 en Belgique sous la direction de la philosophe Françoise Collin.

⁷² KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Le livre de Poche, 2015, [1790], p.198.

⁷³ J'utilise ici le mot « sexe », puisque celui de « genre » ne faisait pas encore partie de mon vocabulaire.

⁷⁴ L'intersectionnalité fera l'objet du point 4.2.3.

⁷⁵ FRENOIS Léonore, *Retour à l'erg*, Podcast « Coup de Balai », épisode 1, avril 2024.

une production plastique. Outre la découverte de nouvelles formes et manières de travailler, mes élèves m'ont permis de pousser pour la première fois la porte de deux ateliers, le Créahm Bruxelles ainsi que les Ateliers Indigo, pour qu'ils leur offrent un cadre adapté et continuent à former et valoriser leurs productions, dans un lieu où les concepts d'*Art Brut* et contemporain sont mis en mouvement.

1.2 L'*Art Brut*, un concept polémique et polysémique

A l'instar du concept de « genre », plus j'en ai appris sur celui d'*Art Brut*, moins il m'a été facile de le définir. Face à l'immensité de la tâche et aux nombreux ouvrages qui s'y emploient, je me centrerai ici sur les éléments saillants du projet initial de Dubuffet et ses principaux·ales commentateur·ices. Pour terminer, je relayerai le rapport que les ateliers visités entretiennent avec cette dénomination. Si l'*Art brut* n'est ni un courant ni un mouvement, il est historiquement situé et indissociable de son concepteur et des nombreux écrits qui ont accompagné sa pensée. Peut-on parler de *concept*, *pôle*, *notion*, *catégorie*, *quête*, *pensée sur l'art*, *fantasme* voire de *séisme*, pour reprendre les mots de Dubuffet lui-même et de ses commentateur·ices ? Pour l'écrivaine et essayiste Céline Delavaux, « affirmer que l'art brut est un concept implique d'en prendre la mesure : l'employer, c'est penser avec une notion active, critique de l'art et de sa définition »⁷⁶. Concept tant polysémique que polémique, l'*Art Brut* est vraisemblablement assez large, voire flou pour absorber nombre de définitions mais aussi paradoxes. Pour ma part, j'aime penser l'*Art Brut* comme un outil⁷⁷, qui rend compte de sa dimension pragmatique, utile et en mouvement, en écho à son usage actuel par les ateliers.

Après avoir hésité avec le terme d'*Art obscur*, Jean Dubuffet crée le concept d'*Art Brut* au lendemain de la deuxième guerre, en 1945, dans un contexte propice à l'émergence de ce type de pensée sur l'art⁷⁸. Son projet se situe à l'intersection de plusieurs filiations artistiques. Tout d'abord celle des avant-gardes qui se sont passionnées pour les productions hors du champ de l'art, notamment non occidentales, qualifiées alors d'*art primitif*⁷⁹. Expressionnistes et surréalistes se sont également intéressé·es aux productions d'*aliénés*, issues des asiles psychiatriques. La démarche dubufféenne se situe également dans le sillage d'Hans Prinzhorn,

⁷⁶ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.10.

⁷⁷ Le terme d'outil est notamment utilisé par Céline DELAUAUX dans *L'art brut, le guide*, Paris, Flammarion, 2019, pp.17 et 76.

⁷⁸ COUSSEAU Henri-Claude, *L'origine et l'écart : d'un art à l'autre*, dans *Paris : créations en France 1937-1957*, catalogue d'exposition, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1981., cité par DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.133.

⁷⁹ Je reviendrai sur le rapport entre *Art Brut* et intérêt pour le *primitivisme* dans le point 4.2.1.

psychiatre allemand dont l'ouvrage fondateur *Expressions de la folie*⁸⁰ a placé ces productions asilaires dans le champ esthétique. Dubuffet s'éloignera du concept d'art asilaire en élargissant son champ de recherche aux productions carcérales, médiumniques, autodidactes et marginales⁸¹. Sa Collection tout comme ses écrits partagent un même but : créer un outil critique de l'art de son temps, dans « une tentative de penser l'art autrement »⁸². Il s'agit avant tout d'initier « une déflagration théorique »⁸³ au sein de l'art culturel⁸⁴, art artificiel et hiérarchique, produit des intellectuel·les.

Il n'est pas aisé de définir de manière claire et concise ce qui relève ou ce qui ne relève pas de l'*Art Brut*, puisque Dubuffet lui-même est sans cesse revenu sur ses premières définitions. L'*Art Brut* est souvent défini par ce qu'il n'est pas, puisque le dessein de son concepteur était de s'éloigner des codes culturels de son temps. Si les productions *brutes* se distinguent des œuvres de l'art culturel au niveau formel, matériel, et par la manière dont elles sont produites, elles le sont avant tout par la figure radicalement *autre* de l'artiste.⁸⁵ Lors de notre rencontre, l'historienne de l'art et curatrice Carine Fol évoquait « la règle des trois 'S' »⁸⁶, pour silence, solitude et secret, utilisée pour caractériser ces productions *brutes*. Dans le projet initial de Dubuffet, auquel il a apporté par la suite des nuances, l'œuvre *brute* est le fait d'une personne « indemne de culture artistique »⁸⁷, sans formation artistique ni velléité à montrer une production avant tout pensée pour un usage personnel. Elle est le fait de *l'homme du commun*⁸⁸ et surgit tardivement dans la vie de ces artistes malgré elleux. Cette *poussée*⁸⁹ à la création est majoritairement liée à un élément biographique traumatique, folie ou perte d'un·e proche, autant d'éléments favorables à l'expérience solitaire. Ces productions intimes, liées à des expériences de vie, matérialisent un rêve, une vision, un idéal. En l'absence de la déformation que constitue la culture, les artistes *brut-es* utilisent matériaux, formats et modes opératoires inédits, dans une production souvent caractérisée par la répétition et la quantité produite. Plus tardivement, Dubuffet expliquera que « définir un caractère commun à ces

⁸⁰ PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie, Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. Marielène Weber et Alain Brousse, Paris, Gallimard, 1984 [1922].

⁸¹ FOL Carine, *op.cit.*, p.13.

⁸² DELAVAUZ Céline, *op.cit.*, p.5.

⁸³ *Ibid.*, p.9.

⁸⁴ DUBUFFET Jean, « L'Art Brut préféré aux arts culturels » [1949], *op.cit.*, pp.198-202.

⁸⁵ Je reviendrai dans le point 2.1. sur la figure de l'artiste *brut-e*.

⁸⁶ FOL Carine, [entretien du 13/11/2023].

⁸⁷ DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op.cit.*, 1967, p.201.

⁸⁸ Je reviendrai sur la notion d'« homme du commun » dans le point 4.2.2

⁸⁹ Le terme de « poussée » [gestaltung] est emprunté à PRINZHORN Hans, *op.cit.*

productions [...] est dénué de sens [...] »⁹⁰, l'*Art Brut* devant être envisagé comme un pôle⁹¹ au sens d'un idéal-type inatteignable mais vers lequel tendre.

Par ailleurs, l'*Art Brut* en tant que catégorie se trouve vivement critiqué puisqu'il « ghettoïse »⁹² productions et artistes, qui apparaissent « sans généalogie artistique »⁹³ autre que celle de leur découvreur. Ses commentateur·ices ont souligné les contradictions et biais inhérents à cette catégorisation des productions. Est régulièrement citée en exemple la frontière ténue entre *Art Brut* et Art naïf, certain·es artistes figurant au sein des deux catégories, ou encore la collection annexe de la Collection de l'Art Brut, *Neuve Invention*, créée par Dubuffet pour regrouper les artistes s'éloignant de son concept initial.

Dubuffet, protectionniste quant aux possibles dévoiements de l'*Art Brut*, a également refusé ce que beaucoup nomment *label* aux autres collectionneur·euses pour le réserver à la Collection de l'Art Brut. Iels ont par conséquent créé des appellations propres telles que *art différencié*, *art-hors-les-normes*, *art singulier*, *art outsider*, *art en marge*, *art cru*, *art marginal*, *création franche*, *folk art*, *raw art*. A partir des années 1980, ces différentes appellations tendent à disparaître, excepté celle d'*Outsider art* liée au monde anglophone et moins chargée au niveau théorique⁹⁴. L'*Art Brut* s'impose et incarne autorité et reconnaissance, à la fois sur le plan de l'Histoire de l'Art et du marché de l'art⁹⁵.

Aujourd'hui, « les sources de l'Art Brut se sont [...] déplacées »⁹⁶ de l'hôpital psychiatrique aux ateliers pour personnes *en situation de handicap mental*, en raison des changements survenus dans la manière de concevoir et traiter la folie. En allant à la rencontre des principaux ateliers belges, j'ai été frappée par le rapport paradoxal qu'ils entretiennent à l'appellation *Art Brut* qu'ils utilisent parce qu'elle leur permet de gagner en reconnaissance au sein du marché de l'art et de ses collectionneur·euses. La dénomination *Art Brut* constitue pour La « S » Grand Atelier une catégorie utile puisque reconnue au sein de l'Histoire de l'Art. Si la dénomination d'art contemporain est également utilisée et préférée par les ateliers, elle ne permet pas d'avoir accès aux mêmes opportunités, dans un marché de l'*Art Brut* en pleine expansion. Du côté de La « S » et des Ateliers Indigo, l'art underground est également plébiscité comme troisième circuit de monstration. Il apparaît donc que l'appellation *Art Brut*

⁹⁰ DUBUFFET Jean, « Préface » dans THÉVOZ Michel, *L'Art Brut*, Milan, Skira, 1980, [1975].

⁹¹ *Ibid.*, p.301.

⁹² FOL Carine, *op.cit.*, p.164.

⁹³ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.43.

⁹⁴ DELAVALUX Céline, *op.cit.*, p.44.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.235.

est avant tout un outil utile que chacun·e s'approprie, *faute de mieux*. Si aucun·e ne se reconnaît dans la vision de Dubuffet, c'est en raison de son caractère historiquement situé mais surtout de la figure de l'artiste *brut·e* solitaire⁹⁷. En ce sens, Dubuffet et Michel Thévoz se sont fermement démarqués de la *création accompagnée* en atelier, antinomique à « la règle des trois 'S' ».

1.3 Les artistes *femmes* selon Dubuffet

S'il est frappant de constater que la présence des artistes *femmes* au sein des collections d'*Art Brut* a peu évolué en termes de proportion depuis la collection initiale de Dubuffet, soit une présence d'environ vingt pour cent, ce chiffre est cependant élevé si on le compare à celui de l'art culturel⁹⁸. Pourquoi ? Dès le début de mes recherches, j'ai pu échanger avec la chercheuse Flavie Beuvin au sujet de son ouvrage⁹⁹ qui traite de la place paradoxale des artistes *femmes* au sein des écrits de Dubuffet et éclaire en ce sens leur présence au sein de sa collection.

La chercheuse pointe la volonté explicite du collectionneur de placer les productions d'artistes *femmes* dans une position d'exception qui serait paradigmatique de l'*Art Brut*. Ainsi, elle déploie la manière dont Dubuffet utilise la mise en avant des artistes *femmes brutes* pour distinguer l'*Art Brut* de l'art culturel. Elles y ont valeur d'exemple et incarnent l'artiste *brut·e* par excellence : « Il m'a toujours semblé que l'art culturel est une invention d'hommes à destination des hommes et que les femmes y sont peu. Mais s'agissant d'art brut je suis frappé de constater le contraire : les femmes sont bien plus adroites, bien plus à l'aise que les hommes. Probablement parce que moins conditionnées par les normes de l'art culturel »¹⁰⁰. On voit ici comment Dubuffet, tout en opérant un renversement, réitère ces stéréotypes qui disqualifient une partie des artistes *femmes*, à savoir celles qui en font profession.

A ce sujet, les historiennes de l'art Rozsika Parker et Griselda Pollock nommaient « stéréotype féminin » cet « essentialisme négatif » qui attribue des qualités à toutes les *femmes* et utilise celles-ci pour les disqualifier du statut de l'artiste¹⁰¹. Concernant Dubuffet,

⁹⁷ Le Trinkhall museum est le seul musée que j'ai contacté qui a fait le choix de refuser totalement l'appellation *Art Brut*, pour s'inscrire dans l'appellation « Art situé » puis « Mouvement des ateliers ».

⁹⁸ Un article du « Temps » fait état de 82 artistes femmes sur 425 artistes représentés au sein de la collection initiale de Dubuffet à Lausanne [TARIANT Éric, *op.cit.*]. En 2023, art & marges musée a produit les chiffres de sa collection à ma demande, soit 21% d'artistes femmes et 22% d'œuvres d'artistes femmes. (Voir détails dans note n°167).

⁹⁹ BEUVIN Flavie, *Végétalité, Art Brut et féminins*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2024.

¹⁰⁰ DUBUFFET Jean, lettre à M. Thévoz, Paris, 15 avril 1981, tome IV, *op.cit.*, p.404, cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.36.

¹⁰¹ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p. XIX.

l'historienne de l'art Pauline Goutain écrivait « [...] le discours sur les femmes dans l'Art Brut fonctionne sur le même registre que celui des 'barbares'. La défense des artistes femmes se fait à travers la plume d'hommes – les membres de la Compagnie de l'Art Brut – et tend à les repositionner dans une position d'objet de l'histoire de l'art et non de sujet »¹⁰². Beuvin a également analysé la manière dont un *homme*, Jean Dubuffet, et un groupe d'*hommes*¹⁰³, la Compagnie de l'Art Brut, conceptualisent l'*Art Brut* et dans son sillage, cet « autre de la création »¹⁰⁴ qu'incarne l'artiste *femme brute*. Beuvin évoque également la contemporanéité des écrits de Dubuffet avec la parution du *Deuxième sexe*¹⁰⁵ de Simone de Beauvoir et établit un lien entre ce dernier et la manière dont Dubuffet place l'artiste *femme brute* en tant qu'« autre de la création », construite à partir du discours de l'*homme*, qui représente l'universel¹⁰⁶. Les artistes *femmes brutes* subissent donc une double ségrégation puisqu'elles y endossent le rôle « d'autre de l'autre » et se situent « [...] en marge de la marge, voire à la lisière de cette marge »¹⁰⁷. Elles n'y sont reconnues qu'en tant que *femmes*, auxquelles on dénie intentionnalité et compétences propres. Si les *femmes* y sont artistes mais *brutes*, elles sont également artistes parce que *brutes*.

Ce discours s'accompagne d'une position anti-féministe du théoricien : « moi je suis femmiste. Le femmisme fait aux femmes bien meilleure part que le féminisme »¹⁰⁸. Pour Dubuffet, comme l'explique Beuvin, les *femmes*, au sein de l'*Art Brut*, sont artistes grâce aux rôles et stéréotypes attribués aux *femmes* tels que l'ignorance des codes de l'*art culturel* ou leurs capacités *fécondes* et, par conséquent, celle d'*engendrer* une oeuvre. La chercheuse analyse également les notices biographiques des Fascicules de l'Art Brut¹⁰⁹ où, « la femme du commun », en devenant artiste, « [fait] l'objet d'une métamorphose en devenant *autre* par les voies mystérieuses de la création qui [la rend] précisément hors du commun »¹¹⁰. Beuvin met également en exergue la rhétorique spécifique de Dubuffet pour décrire les productions des artistes *femmes brutes*, régulièrement définies comme sauvages, impulsives, voire animales : « [...] la texture elle-même du tissage prend l'air d'appartenir à un ordre étranger à notre

¹⁰² GOUTAIN Pauline, *Les mythologies matérielles de l'Art Brut (1945-1976). Dimension, processus créateur et matériaux à l'oeuvre*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art et de Cultural Mediations, Université de Paris Nanterre et de Careleton University, 2017 p.175.

¹⁰³ J'ai comptabilisé en Annexe II la proportion des rédacteur-ices *hommes/femmes* des Fascicules. ; la proportion de près de 31% de femmes est peu significative puisque chacun.e d'entre eux n'a été compté.e qu'une seule fois alors qu'à eux deux, Dubuffet et Thévoz (seuls ou en collaboration avec d'autres) ont contribué à 24 notices.

¹⁰⁴ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.40.

¹⁰⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Tome I, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁰⁶ BEUVIN Flavie, *op.cit.* p.40.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.38.

¹⁰⁸ DUBUFFET Jean, *op. cit.* p. 404, cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.* p.36.

¹⁰⁹ Je reviendrai dans le point 2.1. sur l'importance de la biographie ainsi que dans le point 2.3. sur les Fascicules.

¹¹⁰ BEUVIN Flavie, *op.cit.* p.40.

ordre humain »¹¹¹ écrit Dubuffet à propos de la robe de l'artiste *brute* Marguerite Sirvins. Un des procédés qui contribue à essentialiser les artistes *femmes brutes* consiste en ce rapprochement avec des êtres naturels (les animaux) voire surnaturels, réaffirmant par là le stéréotype consistant à rapprocher les femmes d'un état de nature¹¹².

Même lorsqu'une artiste *femme* semble déroger à sa définition générique de l'artiste *brut-e* marginal-e et solitaire, Dubuffet utilise cet état de fait pour mettre en exergue le contraste entre l'avant et l'après son entrée en création¹¹³. Beuvin analyse ainsi la manière dont plusieurs artistes *brutes* y sont décrites comme de bonnes ménagères, « sachant tenir le logis dans un ordre impeccable » et « l'agrémentant avec coquetterie de bibelots et ornements »¹¹⁴. Ces artistes *femmes* adaptées à la vie sociale sont cependant, au sein du récit dubufféen, marquées d'étrangeté puisque « inaptés aux activités artistiques », contrairement aux *femmes* de leur temps qui pratiquent les arts d'agrément. La théoricienne analyse en ce sens « l'ordinaire insipidité des ouvrages de dames »¹¹⁵ évoquée par Dubuffet, en opposition aux productions hors du commun de ces artistes *femmes brutes*. Cette normalité couplée à l'étrangeté a « [...] pour objectif de rendre encore plus détonante, mystérieuse et inattendue cette entrée, *a priori* impensable [des femmes] dans la création »¹¹⁶, et entre en écho avec le poncif de *l'éternel féminin*¹¹⁷.

Si j'ai été interpellée par la manière archétypale qu'a Dubuffet de penser et narrer les artistes *femmes*, celle-ci s'inscrit cependant dans une filiation historique contre laquelle le théoricien s'est pourtant positionné avec force en créant le concept *anti-culturel* d'*Art Brut*. Si la langue du collectionneur, par ailleurs écrivain, est *fleurie*, voire *datée*, elle relève de stéréotypes de genre qui ont encore cours aujourd'hui dans la manière dont le milieu de l'art envisage les artistes et leurs productions en fonction de leur genre, tout du moins s'il s'agit des *femmes*. L'écrivaine Monique Wittig mettait ainsi en exergue la présence de deux genres en art : « [...] le masculin n'est pas le masculin, mais le général. Ce qui fait qu'il y a le

¹¹¹ DUBUFFET Jean, « Robe nuptiale de Marguerite » [1966], *Fascicule de l'Art brut*, n°6, Paris p.135, cité par BEUVIN Flavie, Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art, *Déméter*, n°8, été 2022, p.10.

¹¹² CUNIN Cécile, « Guirlandes de fleurs et sorcellerie. Féminin naturel, féminin surnaturel et autres perspectives sur l'art brut au prisme du genre », dans « Chercher l'or du temps : surréalisme, art naturel, art brut, art magique », *Déméter*, n°8, été 2022, p.17.

¹¹³ *Ibid*, p.40.

¹¹⁴ DUBUFFET Jean, « Broderies d'Elisa », *op.cit.*, cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.39.

¹¹⁵ DUBUFFET Jean, « Anaïs », *op.cit.*, p.131. cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.* p. 42.

¹¹⁶ BEUVIN Flavie, *op.cit.* p. 40.

¹¹⁷ « L'éternel féminin », ce concept selon lequel il existerait des qualités ontologiques et intemporelles chez toutes les femmes a été critiqué par Simone de Beauvoir. [DE BEAUVOIR Simone, *op.cit.*]

général et le féminin »¹¹⁸, renvoyant par là à la difficulté à penser hors du général tout en évitant d'essentialiser les artistes *femmes*.

1.4 De la marge au centre, les relations entre *Art Brut* et art contemporain

Une des hypothèses évoquées par l'une des personnes enquêtées concernant l'aporie des débats ayant trait au genre au sein de l'*Art Brut* actuel est sa mobilisation sur un autre combat, celui de sa légitimité au sein de l'art contemporain. Par la suite, ma correspondance avec Michel Thévoz, qui insistait sur le fait que « les hommes bruts sont complètement sous-évalués par rapport aux vedettes de l'art contemporain » et que par conséquent, il n'est pas utile « [...] de se fixer sur cette différence *secondaire* de traitement »¹¹⁹, m'a confirmé que les questions de genre passaient à l'arrière-plan des questions éthiques, classistes, culturelles ou économiques¹²⁰. Problématiques activées notamment dans le lien particulier que l'*Art Brut* entretient avec l'art contemporain et vice versa.

L'art contemporain, marqué par une quête de rupture avec la tradition et la valorisation de gestes issus de la vie quotidienne, se déploie parallèlement à l'intérêt accru pour les œuvres relevant de l'*Outsider Art*¹²¹. Outre sa concomitance, l'*Art Brut* partage avec l'art contemporain son éclectisme total et sa résistance à la définition¹²². Selon Delavaux, tous deux ont en commun de n'être ni un mouvement, ni un genre, ni un style¹²³ mais participent à « élargir le champ de l'art, bousculer sa définition et déplacer les frontières établies »¹²⁴. Si la marge met en mouvement le centre, ce *transfuge* suppose des risques de dévoiement voire de récupération, d'autant que les artistes *brut-es* « n'ont pas la parole sur ce qu'ils créent »¹²⁵. Pour Carine Fol, on retrouve là l'oscillation initiale de Dubuffet lui-même, entre volonté de partage et crainte d'une contamination de l'*Art Brut* par la dimension marchande.¹²⁶

Sa présence actuelle au sein d'institutions prestigieuses d'art contemporain apparaît comme un paradoxe supplémentaire pour un art initialement pensé en réaction à l'art culturel et par rapport à la volonté protectionniste de Dubuffet, « qui voulait protéger l'art brut du

¹¹⁸ WITTIG Monique, « Le point de vue universel ou particulier », dans Barnes, *La passion*, Paris, Flammarion, 1982, repris dans *La pensée Straight*, Paris, Baland, 2001, p.112. citée par GONNARD Catherine, LÉBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Editions Hazan, 2007, p.7.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ J'aborderai les questions intersectionnelles et la question de la priorisation des luttes dans le point 4.2.

¹²¹ J'emploie ici à dessein le terme anglophone étant donné l'intérêt mondial, hors francophonie, pour l'*Art Brut* et *Outsider*.

¹²² DELAUAUX Céline, *L'art brut. Le guide*, Flammarion, 2019, p.73.

¹²³ *Ibid.*, p.73.

¹²⁴ *Ibid.*, p.77.

¹²⁵ DELAUAUX Céline, *op.cit.* p.76.

¹²⁶ FOL Carine, *op.cit.* p.65.

monde de l'art »¹²⁷, volonté « vouée à l'échec » selon Fol¹²⁸. Tout comme elle, Delavaux déplore la prégnance encore actuelle d'un discours visant à « ghettoïser » l'*Art Brut*, dans un souci d'idéal de pureté mais également parce que « l'expression 'art brut' est aujourd'hui utilisée comme une étiquette à apposer sur des productions marginales afin de les labelliser et de les valoriser commercialement »¹²⁹. Pour Fol, « [...] ce qui devait servir d'arme contre l'establishment culturel, pour démontrer la pauvreté de la culture et la richesse de cet art hors normes, s'est développé en un mouvement parallèle qui s'apparente à l'art officiel »¹³⁰. Un paradoxe qui explique l'ambivalence et les réticences de Dubuffet à montrer sa collection.

Si l'*Art Brut* connaît actuellement une véritable *expansion*¹³¹ et gagne une place de plus en plus légitime et de portée internationale au sein d'institutions dédiées à l'art contemporain et sur le marché de l'art, il convient de retracer quelques dates repères quant à la présence des œuvres produites par la marge au sein des instances de l'art officiel, qui a pris des formes particulières à travers l'histoire. Ainsi, on peut déjà considérer l'intérêt pour l'art asilaire, qui préexiste et influence l'invention du concept d'*Art Brut* par Dubuffet. Ces œuvres ont en effet exercé un intérêt sur les avant-gardes, dans un souci de recherche d'authenticité, à l'instar de l'intérêt pour les arts dits *primitifs*. A ce titre, la tristement célèbre exposition nazie *Entartete Kunst* [L'Art dégénéré] avait pour dessein de confronter œuvres des avant-gardes et asilaires afin de prouver la dégénérescence des premières.

Pour ce qui est de l'*Art Brut*, si la collection de Dubuffet connaît une première exposition dès 1947, elle ne fera l'objet d'une monstration au sein d'un lieu dédié à l'art culturel que vingt ans plus tard, en 1967. Si cette vaste exposition au Musée des Arts décoratifs, intitulée *L'Art Brut*, fera date, la collection ne sera plus exposée jusqu'à l'ouverture en 1976 d'un lieu dédié, l'anti-musée qu'est la Collection de l'Art Brut à Lausanne, à laquelle Dubuffet a légué l'entièreté de sa collection. Peiry place par ailleurs cette première ouverture à l'*Art Brut* dans le sillage de 1968 car « l'esprit de contestation sociale et intellectuelle [...] est propice à l'accueil d'une nouvelle conception artistique et marginale »¹³². Depuis, plusieurs autres expositions ont fait date concernant cette perméabilité de l'art contemporain envers l'*Art Brut*.

¹²⁷ *Ibid.* p.142.

¹²⁸ FOL Carine, *op.cit.*, pp.106-110, 142-143.

¹²⁹ DELAVAUX Céline, *op.cit.*, p.76.

¹³⁰ FOL Carine, *op.cit.*, p.65.

¹³¹ PEIRY Lucienne, *op.cit.* p.275.

¹³² PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.275.

En 1972, le commissaire-artiste Harald Szeemann regroupe des artistes *brut-es* et contemporains au sein de la section des *Mythologies individuelles* de la Documenta V de Cassel, qui constitue le jalon décisif de l'intégration de l'*Art Brut* par l'art contemporain. Fol décrit la manière dont cette manifestation se situait dans le sillage de l'exposition phare précédente de Szeemann, *When attitudes become form*, où le commissaire jetait les bases d'un art basé sur l'expérience vécue, dans un espace muséal désacralisé, en lien avec « le concept anti-institutionnel » qu'est l'*Art Brut*¹³³. Szeemann, par ailleurs opposé à la notion d'*Art Brut* en tant que *ghetto*, sera critiqué par Dubuffet et Thévoz pour qui cette juxtaposition d'œuvres culturelles et *brutes* risquait d'appauvrir l'impact de ces dernières en tendant à les réduire à un dénominateur commun¹³⁴.

Pour Fol, Dubuffet et Szeemann « se rejoignent sur le fond mais pas dans la forme », le premier ayant « rassemblé des œuvres à partir d'un concept anti-culturel qui idéalise la création en marge », tandis que le second « a réussi le décroisement grâce à un processus d'intégration »¹³⁵. Selon l'historienne, Szeemann, en faisant accéder ces œuvres à une « dimension universelle », « a réussi la révolution de l'intérieur que Dubuffet souhaitait », à savoir une véritable « déflagration » du monde de l'art, contribuant à transformer la pratique curatoriale actuelle dans une perspective d'œuvre d'art totale¹³⁶. A sa suite, plusieurs expositions d'envergure mêlant *Art Brut* et contemporain suivront dans toute l'Europe. Peiry évoque également l'accroissement du nombre de musées, galeries et publications dédiés à l'*Art Brut*, tout comme l'expansion d'internet, qui ont favorisé sa reconnaissance et son ouverture au marché depuis les années 2000¹³⁷.

A ce titre, le LaM¹³⁸ à Villeneuve-d'Ascq occupe une place particulière. Ce musée d'art moderne, inauguré en 1983, s'est vu adjoindre une importante section et un nouveau bâtiment dédiés à l'*Art Brut* en 2010. Il s'agit en effet du premier musée au monde consacré conjointement à l'*Art Brut*, moderne et contemporain et du plus important fonds public d'*Art Brut* français. Il est issu de la collection et de la donation d'un couple de collectionneur-euses via l'Association L'Aracine en 1999, en réaction au don de la collection de Dubuffet à Lausanne. En Belgique, Fol, ex-directrice notamment d'art & marges, a été le fer de lance de ce décroisement. Elle me parlait notamment de son expérience curatoriale *20+20* en 2006,

¹³³ FOL Carine, *op.cit.*, p.127.

¹³⁴ FOL Carine, *op.cit.* pp.142-143.

¹³⁵ *Ibid.*, p.134.

¹³⁶ *Ibid.*, pp.119, 121, 154.

¹³⁷ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, pp.275-291.

¹³⁸ Le LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.

à l'occasion des vingt ans du musée, qui avait pour but de « proposer une nouvelle lecture de l'art outsider »¹³⁹. Sous son impulsion, vingt musées belges avaient intégré de manière temporaire une œuvre de la collection d'art & marges, en dialogue avec l'une des leurs. Je citerai également, dans le sillage de la Documenta V, la 55ème Biennale de Venise de 2013, "Il Palazzo Enciclopedico", qui fera date en donnant à l'*Art Brut* « visibilité optimale et retentissement international »¹⁴⁰ et à sa suite, un intérêt accru pour les productions *brutes* sur le marché de l'art. Tout récemment, la donation du collectionneur Bruno Decharme et la collection abcd au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou en 2021 constitue un jalon quant à la reconnaissance institutionnelle de l'*Art Brut*. Avec ce legs de plus de neuf-cents œuvres, l'institution, qui ne possédait jusqu'alors qu'une collection discrète d'œuvres *brutes*, s'est dotée d'une salle permanente consacrée à cette donation, au cœur de ses collections, ainsi que d'un pôle de recherche autour de l'*Art Brut*.

Pour Carine Fol, si la valorisation actuelle de l'*Art Brut* est « un mouvement sans retour et son assimilation au système culturel officiel est irréversiblement engagée », elle ne signifie pas la fin de l'*Art Brut*, puisque « les marges existeront toujours et vitalisent le centre »¹⁴¹. Dans cette perspective, la crainte d'une récupération mercantile de l'*Art Brut*, qui conduirait à son dévoiement, voire sa disparition peut être comparée au lien que l'art moderne et contemporain ont entretenu avec les mouvements *outsiders*, et qui n'ont cessé de perdurer, sous des formes sans cesse renouvelées, comme autant de palimpsestes de l'art institué.

1.5 Les circuits de l'*Art Brut* : des collectionneur·euses aux collections publiques

J'évoquais au début de ce chapitre ma vision mythifiée du monde de l'art. Ma candeur était d'autant plus prégnante en ce qui concernait l'*Art Brut* et c'est avec une certaine naïveté que j'ai abordé les questions liées à ses mécanismes de reconnaissance et d'institutionnalisation, d'autant plus importantes au regard de son expansion de ces dernières années. Le mythe de l'artiste *brut·e* désintéressé·e, sur lequel je reviendrai dans le chapitre suivant, l'idée que seule l'œuvre compte, ont pour conséquence le présupposé prégnant que ce qui est exposé aux cimaises de nos institutions est un choix neutre, hors du monde, du temps et par conséquent hors capital et hors politique. La critique de Nochlin concernant la fiction d'une institution culturelle et de processus de légitimation neutres pourrait être rapprochée de

¹³⁹ Site de la Direction des arts plastiques contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles, <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=16211>, (consulté le 26/03/2024).

¹⁴⁰ PEIRY Lucienne, *op cit.*, p.317.

¹⁴¹ FOL Carine, *op.cit.*, p.182.

celle qu'Haraway fait d'un *point de vue de nulle part*¹⁴² prétendument objectif mais éminemment andro et eurocentré. Nochlin pointait les « [...] suppositions naïves, faussées et aveuglement admises sur le processus de création en général »¹⁴³, « [...] la créativité [étant] le résultat du soutien institutionnel et éducatif plutôt que d'un mystérieux germe du génie et du talent »¹⁴⁴. Si ces outils critiques s'avèrent pertinents en ce qui concerne l'*Art Brut*, je tenterai d'esquisser quels mécanismes particuliers entrent en jeu lorsqu'il s'agit d'artistes, d'œuvres mais aussi de lieux, dédiés ou non, qui exposent l'*Art Brut*, et le positionnement éthique particulier qu'acquérir et exposer ces œuvres suppose.

Mes rencontres avec des acteur·ices du terrain de l'*Art Brut*, de la collectionneuse viennoise Hannah Rieger aux ateliers de production belges, en passant par art & marges musée, m'ont permis de mieux cerner ces rouages particuliers, dont tous·tes sont conscient·es, qui font accéder ces artistes dits solitaires aux collections muséales. Carine Fol nomme « triangle » le circuit traditionnel artiste, galerie et institution muséale, auxquels j'ajouterais l'atelier de production, qui a remplacé le rôle de première ligne de découvreur·euses qu'occupaient naguère les psychiatres, au sein de l'art asilaire et ensuite de l'*Art Brut*¹⁴⁵.

Ce dernier entretient un lien particulier, dès sa genèse et jusqu'à aujourd'hui, avec la figure du·de la collectionneur·euse, sans laquelle il n'aurait pas vu le jour. Dubuffet, premier collectionneur, se situe dans le sillage de la collection que Prinzhorn avait consacrée à l'art asilaire et dont il avait connaissance. Sa prospection et son début de collection débiteront par ailleurs avant la création du concept. Le théoricien-collectionneur constituera une collection de plus de cinq mille œuvres d'*Art Brut* et sera, dès ses débuts, suivi par ses amis collectionneurs (*hommes*) avec lesquels il partagera son carnet d'adresses. Si « Dubuffet a insisté sur le fait qu'il n'est pas un 'découvreur' »¹⁴⁶, cette empreinte, régulièrement qualifiée de colonisatrice¹⁴⁷, marque encore durablement le champ de l'*Art Brut*. Ce que Delavaux décrit en tant que « geste »¹⁴⁸ du collectionneur, œuvre en soi, peut être rapproché du geste duchampien¹⁴⁹ analysé par la philosophe Françoise Collin en tant que « geste d'autorité » où « une œuvre [...] ne devient œuvre qu'en étant reconnue comme telle, au moins par certains

¹⁴² HARAWAY Donna, *op.cit.*

¹⁴³ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.35.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.11.

¹⁴⁵ FOL, *op.cit.*, p.13.

¹⁴⁶ DELAVAUZ Céline, *op.cit.*, p.135.

¹⁴⁷ Le lien avec la pensée primitiviste sera développé dans le point 4.2.1.

¹⁴⁸ DELAVAUZ Céline, *op. cit.*, p.229.

¹⁴⁹ FOL Carine, *op.cit.*, p.54.

»¹⁵⁰. Ce geste d'autorité et d'auctorialité de Dubuffet peut être rapproché de celui des galeristes d'*Art Brut* actuel·les, qui sont par ailleurs venu·es à la vente à la suite de leur propre activité de collectionneur·euses, à l'instar des galeristes Christian Berst ou Eric Gauthier.

Les « découvreur·euses » d'*Art Brut*, de Dubuffet aux collectionneur·euses actuel·les, ont cependant régulièrement recours à des intermédiaires sur le terrain pour arriver à l'artiste *brut·e*. Si des prospections y ont lieu en privilégiant une cartographie en marge des lieux traditionnellement dévolus à l'art, la présence de ces personnes-relais, moins médiatisées, demeure essentielle. Celle-ci est par ailleurs perçue comme preuve de l'authenticité de la démarche artistique, puisque l'artiste *brut·e stricto sensu* ne démarche pas musées et galeries. Ainsi, la médecin Jacqueline Porret-Forel fera découvrir à Dubuffet Aloïse Corbaz à la suite de la lettre de prospection qu'il adressa aux psychiatres helvètes. Dans le sillage du mouvement de dépsychiatisation¹⁵¹ des viviers de l'*Art Brut*, les psychiatres seront suivi·es d'autres intermédiaires.

Outre les ateliers actuels qui assurent, entre autres, une véritable fonction d'agent d'artiste¹⁵², d'autres acteur·ices réalisent ce travail préalable de « repérage ». Pour Peiry, il peut s'agir de la famille, des ami·es, des voisin·es ou du médecin¹⁵³. Pour Thévoz, que j'interrogeais à ce propos, « le recueil désintéressé des productions d'Art Brut est le fait de familiers, femmes et hommes, peut-être majoritairement des femmes, comme vous le notez. Il reste que ce qui les caractérise, ce n'est pas d'être homme ou femme mais, à l'instar des créateurs, d'avoir d'autres valeurs que le profit »¹⁵⁴. Peiry reviendra quant à elle sur ces relations particulières, ces duos où l'artiste, pour qui la communication mais également la gestion de la valeur marchande de son œuvre sont complexes, du fait notamment du *handicap*, se voit doublé d'une « sentinelle », « figure tutélaire » qui suit et fait connaître son travail¹⁵⁵. Si on peut comprendre l'importance des intermédiaires, il apparaît cependant nécessaire d'interroger ces relations.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai entretenu une correspondance avec la collectionneuse privée d'*Art Brut* Hannah Rieger¹⁵⁶, qui a accordé une importance

¹⁵⁰ COLLIN Françoise, « Entre poïésis et praxis, les femmes dans l'art », *Diogène*, Presses Universitaires de France, n°225, 2009/1, pp.105-106.

¹⁵¹ PEIRY Lucienne, *op. cit.*, p.235.

¹⁵² Ces mots sont issus de ma rencontre avec Simon-Pierre Toussaint, directeur du Créahm Bruxelles [13/12/2023].

¹⁵³ PEIRY Lucienne, *op. cit.*, pp. 226 et 231.

¹⁵⁴ THÉVOZ Michel [mail du 09/05/2024].

¹⁵⁵ PEIRY Lucienne, *op. cit.*, p.226.

¹⁵⁶ L'entretien que j'ai mené avec Hannah Rieger se trouve en Annexe I.

significative à décrire la relation intime qu'elle entretient avec certain·es artistes ainsi que leurs familles. Rieger rencontre le travail de Laila Bachtiar à la Maison des Artistes de Gugging, intermédiaire reconnu, à la fois atelier et galerie, où Bachtiar est la première artiste *femme*. Rieger insistera sur la relation d'amitié qui s'est nouée avec l'artiste et la mère de celle-ci. Si, malgré sa volonté explicite de visibiliser les artistes *femmes*, celles-ci demeurent en sous-nombre au sein de sa collection, Bachtiar y est l'artiste la plus représentée, où elle totalise à elle seule 44 œuvres¹⁵⁷. Si Rieger « vit dans l'*Art Brut* »¹⁵⁸ et entretient un rapport personnel et affectif aux œuvres, aux artistes et à leurs familles, elle ne se décrit jamais comme découvreuse et rencontre par ailleurs ceux-ci après une première visite et achat au sein des circuits traditionnels. Excepté les photographies des œuvres à des fins d'inventaire, la collectionneuse réalise tout elle-même, de l'achat à son site internet, ce qui facilite la construction d'un lien de proximité avec les œuvres et les artistes.

La collectionneuse, à l'origine des rares expositions¹⁵⁹ consacrées exclusivement à des artistes *femmes brutes*, se décrit comme une figure atypique au sein d'un milieu par ailleurs essentiellement masculin¹⁶⁰ car elle situe sa démarche comme intimement liée à son passé familial, marqué par la Shoah. Elle m'expliquera par ailleurs ne pas accorder d'importance à la dimension « investissement économique » de son patrimoine, contrairement à la figure plus classique du·de la collectionneur·euse¹⁶¹. Au sujet du marché de l'*Art Brut*, elle évoquera la cote moindre des artistes *femmes brutes*, à l'instar de ce qui s'observe au sein du marché de l'art culturel. A titre d'exemple, elle m'a expliqué avoir pu financièrement acquérir une œuvre d'Aloïse Corbaz mais pas d'Adolf Wölfli, qui sont pourtant les deux figures historiques majeures de l'*Art Brut*.

Pour la critique d'art Claire Margat, c'est l'altérité de l'*Art Brut* qui est recherchée et valorisée par les collectionneur·euses. En outre, la dimension accessible, sur le plan financier, de l'*Art Brut* actuel face à l'envolée de prix que connaît actuellement l'art contemporain ou

¹⁵⁷ Rieger a initié sa collection en achetant exclusivement auprès de Gugging qui était alors uniquement fréquenté par des artistes *hommes* et dont Bachtiar fut la première artiste *femme* à y entrer en 2018. Elle totalise à elle seule 44 œuvres sur les 250 issues du centre d'art, en possession de la collectionneuse. Rieger a ensuite modifié sa politique d'acquisition en se démarquant de Gugging, avec un focus (non exclusif) sur les artistes *femmes*.

¹⁵⁸ « Living in Art Brut » est à la fois le titre du site internet de Rieger, d'une de ses expositions et de son catalogue.

¹⁵⁹ Voir État de l'art aux pp. 10-14.

¹⁶⁰ Les *femmes* collectionneuses d'*Art Brut* sont essentiellement issues de couples de collectionneur·euses telles Madeleine Lommel (l'Association Laracine) et Barbara Saforava (collection abcd-Bruno Decharme). Le colloque « Le regard et la main des collectionneuses, collections privées et questions de genre » qui s'est tenu à Wittrockiana à Bruxelles les 17-18/11/2022 questionnait la place de ces épouses-collectionneuses.

¹⁶¹ « But my attitude towards collecting is not typical in the sense I do not see any aspect of asset management (or wealth accumulation) in my collecting. », « Conversation with the collector Hannah Rieger » [Annexe I].

les arts premiers est également un facteur qui favorise leur intérêt¹⁶². Ainsi, l'existence et l'expansion d'un marché de l'*Art Brut*, qui s'est développé en parallèle de sa porosité avec l'art contemporain, constituent un des nombreux paradoxes d'un art par essence anti-culturel. Outre ses réticences à exposer l'*Art Brut* au sein des circuits traditionnels, Dubuffet lui-même avait exprimé sa crainte d'un dévoiement possible d'un art initialement conceptualisé à seul usage de l'artiste *brut-e*, de sa cosmogonie personnelle.

Rieger tout comme Fol m'ont entretenue des changements survenus dans la figure du·de la collectionneur·euse actuel·le d'art contemporain, devenu·e figure active de la communauté artistique et auquel l'*Art Brut* ne fait pas exception. Elles observent par ailleurs une omniprésence des galeries et des foires dédiées, telle l'Outsider Art Fair¹⁶³. Concernant ma question quant à la perméabilité entre circuit privé (collectionneur·euses, galeries, foires) et officiel (musées), Thévoz explique que si leurs intérêts divergent au départ et qu'ils rentrent dans une « redoutable concurrence », étant donné les moyens dont disposent les collectionneur·euses privé·es, en vieillissant, les premiers chercheront cependant un musée pour y léguer leur collection¹⁶⁴. Si ce phénomène n'est pas récent dans le champ de l'art, il constitue un nœud face auquel les institutions muséales qui exposent de l'*Art Brut* sont aux prises de manière singulière.

Il m'est ainsi apparu, au fil de mes recherches et rencontres, que les politiques d'acquisition d'œuvres *brutes* par les musées, caractérisées par les dons ou donations, sont par conséquent *situées*. Peiry souligne également l'importance que revêtent les différents dons issus d'ateliers, artistes, familles à La Collection de l'Art Brut dont le budget d'achat annuel est par ailleurs restreint¹⁶⁵. Les donations issues de la famille ou du réseau de l'artiste ont ainsi pour but de protéger l'œuvre de la spéculation tout en assurant sa pérennité¹⁶⁶.

La récente donation de la Fondation abcd Bruno Decharme au Centre Pompidou, si elle a permis à l'institution de se constituer une importante collection d'*Art Brut*, pose aussi la question des contreparties explicites et implicites des donations. Au regard de la plus-value économique qu'elles représentent pour les autres œuvres de l'artiste, dont certaines peuvent encore être en possession du·de la collectionneur·euse, se pose la question de la neutralité de l'institution et dès lors des motivations du choix de ce qui est jugé digne d'être conservé,

¹⁶² MARGAT Claire, « Collectionneurs d'art brut », dossier « Qui sont les collectionneurs d'art? », *QZS*, n°1211, pp.8-9.

¹⁶³ MARGAT Claire, *op.cit.*, pp.8-9.

¹⁶⁴ THÉVOZ Michel [mail du 09/05/2024].

¹⁶⁵ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.231.

¹⁶⁶ *Ibid.*

exposé, enseigné, archivé, inscrit dans l'histoire. Ce qu'on pourrait nommer le *gaze* de l'institution muséale s'avère poreux au *gaze* des collectionneur·euses dont le propre est une dimension personnelle, affective des choix et par conséquent *située*. Justine Müllers, responsable des collections de La "S", dont quatorze artistes, dont six *femmes*, sont entré·es dans la collection du Centre Pompidou grâce au don d'abcd, m'expliquait que le but de La « S » n'est pas que leurs œuvres soient achetées par des collectionneur·euses mais qu'elles entrent dans des collections publiques, afin d'assurer leur pérennité.

Ma rencontre avec l'équipe d'art & marges musée m'a fait prendre conscience de l'importance des intermédiaires pour les musées, mais également de la nécessité économique de constituer leurs collections à partir de donations. Ainsi, art & marges a constitué l'essentiel de sa collection sur cette base, à l'initiative d'ateliers, d'artistes ou de familles. De cette situation émane de la difficulté à réaliser, à la source, une sélection au sein d'une production souvent abondante, de même que de refuser une partie de la donation qui, une fois publique, devient inaliénable. Par ailleurs, le choix des œuvres issues de leur collection et qui feront ensuite l'objet d'expositions thématiques est intimement lié à la politique d'acquisition, qui comporte des biais, notamment paritaires. Dans cette perspective, art & marges musée a produit, à ma demande, des données en termes de proportion *hommes/femmes*. Sur une collection composée de quatre mille deux cents œuvres, hors artistes anonymes, vingt-deux pour cent sont des œuvres d'artistes *femmes*¹⁶⁷. Même ordre de grandeur dans la collection abcd actuelle, où j'ai compté 56 artistes *femmes* sur un total de 307 artistes, soit 18 %¹⁶⁸.

Notons qu'à l'exception de la collection historique initiale de Dubuffet¹⁶⁹ et celle de Prinzhorn¹⁷⁰, je n'ai pas pu obtenir d'autres données chiffrées en termes de parité, malgré mes recherches et sollicitations, ce qui m'amène à penser que de tels chiffres n'ont jusqu'ici pas été produits. L'absence de prise en compte du facteur genre, le *gender blind*, amène le musée,

¹⁶⁷ Le responsable de l'inventaire, Thibault Leonardis a accepté de produire les statistiques de leur collection actuelle sur base des prénoms des artistes et en excluant les œuvres anonymes. A la date du 16/11/2023, il comptait 61 artistes *femmes* sur un total de 288 artistes (soit 21 %). Ces 61 artistes comptabilisent une production de 944 œuvres sur un total de 4200 (soit 22%).

¹⁶⁸ La présidente de l'association abcd, Barbara Safarova, m'a confirmé que ces chiffres n'avaient pas encore été produits par elleux mais que la collection recensée sur leur site était à jour, ce qui m'a permis de produire ces données le 11/07/2024. Elles ne tiennent pas compte des œuvres anonymes, collectives ou non identifiées. Données complètes en Annexe II.

¹⁶⁹ Au sein de la Collection de l'Art Brut, les *femmes* sont au nombre de 82 sur les 425 artistes que comporte la collection [TARIANT Éric, *op.cit.*].

¹⁷⁰ La collection Prinzhorn à Heidelberg compte 20% d'œuvres d'artistes *femmes*. [BRUGGER Ingried, RIEGER Hannah, RUDORFER Veronika (dir.), *op.cit.*, p.] La Collection de l'Art Brut, tout comme abcd, m'ont répondu ne pas disposer des chiffres actuels. Le Trinkhall musée m'a écrit ne pas pouvoir les produire en raison du biais en termes d'identité de genre que constituerait une statistique basée sur le prénom seul.

malgré lui, à reproduire un « plafond de verre », voire un « plancher collant », pour reprendre des concepts issus de la sociologie du genre¹⁷¹.

CHAPITRE II

ARTISTES *FEMMES BRUTES*, OUTSIDERS PARMI LES OUTSIDERS

L'artiste créateur est un héritage du XIXe siècle : l'artiste remplace Dieu et ne peut par conséquent pas être une femme.¹⁷²

2.1 La figure de l'artiste *brut·e*, un nouveau canon ?

2.1.1 Fiction et mythe de l'artiste génie

Après avoir esquissé les enjeux épistémologiques et institutionnels qui gravitent autour de l'*Art Brut*, je vais tenter de questionner la figure particulière qu'est l'artiste *brut·e* en ce qui le·a distingue ou non de l'artiste culturel·le. Cette analyse me permettra de préciser comment la figure de l'artiste *femme brute* fait l'objet d'une mise en récit spécifique par le biais de notices de veine biographique, qui contribuent à la visibiliser mais aussi la cantonner dans des poncifs naturalisants. Je tenterai également de cerner en quoi certains présupposés théoriques propres à l'*Art Brut* renforcent le standard masculin du mythe de l'artiste génie conceptualisé par Nochlin. Comment l'artiste *brut·e* cristallise-t-iel cette tension entre un concept anticulturel et le renforcement d'un canon majeur de l'histoire de l'art ?

La notion dubufféenne d'*homme du commun*, préexistante à l'invention de l'*Art Brut*, préfigure celle d'*auteur* et est pensée en opposition à celle de l'homme culturel, à savoir le·a professionnel·le de l'art¹⁷³. Si Dubuffet préfère le terme d'*auteur* à celui d'artiste, c'est parce qu'il était alors « à la recherche d'un nouveau modèle d'artiste qui corresponde à l'idée qu'il est en train d'élaborer »¹⁷⁴, au service de son projet anticulturel. A savoir des *hommes* et des *femmes* « hors social, hors la loi, asociaux, aliénés : justement *ce que doit être* l'artiste »¹⁷⁵. Le théoricien lui-même a reconnu comme impossible l'absence totale de conditionnement et l'« archétype idéique »¹⁷⁶ que constituait la figure de *l'homme du commun* qu'il oppose à

¹⁷¹ Le concept de « glass ceiling » désigne les difficultés systémiques que rencontrent les *femmes* au sein du monde du travail pour accéder à un niveau plus haut dans la hiérarchie. Le « plancher collant » conceptualise quant à lui que les *femmes* sont discriminées avant même d'accéder à un poste important.

¹⁷² PRAT Reine, « Espace muséal: la parité femmes-hommes au sein des institutions culturelles », table ronde (14/2/18) dans DOCQUIERT Françoise, TASZYCKA Marylda (dir.), *Art : genre féminin*, actes de colloques, Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE), 2021, p.44.

¹⁷³ DELAVALAUX Céline, *op.cit.*, p.320.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.320.

¹⁷⁵ [Les italiques sont le fait de l'auteur] DUBUFFET Jean "Petites ailes" (1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I, Paris, Gallimard, 1967, p.54, cité par DELAVALAUX, *op.cit.*, p.194.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp.322-323.

« l'artiste homme de génie [...] monopole réservé à quelques rares illuminés »¹⁷⁷. Par ailleurs, pour Dubuffet, la pathologie seule ne saurait expliquer l'existence d'une œuvre, ce qu'illustre sa fameuse maxime selon laquelle il n'y a pas plus d'artistes chez les fous qu'il y en a chez les malades du genou¹⁷⁸.

Delavaux a analysé la manière dont l'artiste *brut-e* constitue avant tout une fiction qui réalise un fantasme, celui de son concepteur. L'artiste *brut-e*, idéal-type au service du projet de Dubuffet, dont la mise en de la personnalité particulière occulte les dimensions formelles de l'œuvre¹⁷⁹. Cette « fiction théorique »¹⁸⁰ qui par conséquent fictionnalise ses auteur·ices s'inscrit, paradoxalement, en filiation directe avec la notion d'artiste génie héritée du romantisme, puisqu'une des caractéristiques majeures de l'artiste *brut-e* serait de créer ex-nihilo, par son talent seul, auquel on ajoutera qu'il y est poussé·e par un épisode de type traumatique, qui surgit tardivement dans sa vie.

Nochlin critiquait la construction androcentrée d'une histoire de l'art qui associe génie, grandeur, talent et œuvre et qui par conséquent occulte les conditions matérielles et institutionnelles nécessaires à la création¹⁸¹. Dès lors, l'artiste *brut-e* en tant qu'idéal-type, apparaît encore davantage que l'artiste culturel·le, dont Van Gogh est souvent pointé en figure paradigmatique, comme la quintessence du mythe romantique de l'artiste dénoncé par l'historienne. Qu'il s'agisse de « super-héro viril ou paria social »¹⁸², tous deux participent, selon Nochlin, à renforcer ce mythe du créateur divinisé. En ce sens, l'artiste *brut-e* réalise à la fois un fantasme de peintre, pour reprendre les mots de Delavaux, mais aussi un fantasme d'historien·ne de l'art et d'un public en quête de mythes, avec la création d'un nouveau canon qui met en cause en même temps qu'il renforce celui de l'artiste génie.

2.1.2 L'autodidactisme en question

Concernant la porosité entre artiste *brut-e* et culturel·le, l'exposition *L'énigme autodidacte* et son catalogue invitaient, à l'instar de Nochlin, à dépasser cet héritage de « l'individu génial au talent inné dont nous avons hérité du romantisme et qui structure toujours la plupart de nos représentations et discours » et qui a également contribué à

¹⁷⁷ DUBUFFET Jean, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », *ibid.*, Tome I, p.47.

¹⁷⁸ DUBUFFET Jean, « L'Art Brut préféré aux arts culturels » [1949], Tome I, *PES, op.cit.*, p.202.

¹⁷⁹ DELAVAUX Céline, *op.cit.*, p.193.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp.320-324.

¹⁸¹ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p35.

¹⁸² *Ibid.*, p.43.

« façonner les analyses consacrées aux créateurs marginaux »¹⁸³. Tout comme l'*Art Brut*, d'autres mouvements artistiques qui lui sont contemporains, tels que Fluxus, Support/Surface, l'art conceptuel ou le Pop Art, ont également contribué à interroger et contester la figure de l'artiste génie, autant de frontières poreuses entre art *brut* et culturel, notamment autour de la notion d'autodidactisme¹⁸⁴.

Si les artistes *brut-es* sont tous·tes autodidactes¹⁸⁵, tous les artistes autodidactes ne sont pas *brut-es*. Ainsi, nombre d'artistes culturel·les se sont formé·es hors cursus artistique traditionnel, par « imprégnation du terrain de vie, fructueuses rencontres et héritage de savoirs et obsessionnelles expériences »¹⁸⁶. Si les artistes *brut-es* ne se situent pas dans une perspective de filiation ni même de compagnonnage artistique, iels sont en revanche proches d'une formation par le quotidien. L'observation et l'interaction avec l'environnement proche, mais aussi le travail par essai et erreur et répétition constituent autant de formations *sur le tas* pour l'artiste dit·e autodidacte, qu'iel soit *brut-e* ou culturel·le¹⁸⁷. Cette perspective rejoint celle de Dubuffet : « mon idée [...] n'est pas exactement que l'art ne requiert aucun exercice (car tout artiste a la tâche de mettre au point ses techniques) mais qu'il ne requiert aucun enseignement venant d'autrui, aucune étude de ce que font, ou ce qu'ont fait, par le passé, les autres artistes »¹⁸⁸. J'ajouterais, pour exemple, que le Facteur Cheval trouvait son inspiration dans les cartes postales d'architecture vernaculaire ou que les artistes médiumniques¹⁸⁹ étaient baigné·es dans la vogue du spiritisme de leur temps. En ce sens, l'autodidactisme à l'instar de l'idée même de formation, revêt trop souvent une dimension peu polysémique.

Les artistes *brut-es* ont pour caractéristique et obligation, pour entrer dans le champ, d'être exempts de culture artistique qu'il s'agisse de filiation, de jeux d'influence ou de formation académique. Je rappellerai ici que la formation artistique, jusqu'au XIXe siècle, était réservée exclusivement aux *hommes* et que les genres picturaux les plus nobles seront longtemps interdits aux *femmes*. Cet accès restreint à la profession et aux lieux d'exposition qu'étaient les salons a généré des difficultés en termes de reconnaissance des artistes *femmes*. Par ailleurs, Parker et Pollock ont fait le constat de l'effacement majeur des artistes *femmes* au

¹⁸³ LAUBARD Charlotte (dir.), *L'énigme autodidacte*, catalogue d'exposition, Gand, Editions Snoek/MAMC+, 2021, p.13.

¹⁸⁴ *Ibid.*, [couverture].

¹⁸⁵ Les ateliers se distancient de l'autodidactisme car ils se pensent avant tout comme un lieu de formation. Le compagnonnage et le jeu d'influences réciproques entre l'artiste *brut-e* et l'artiste animateur·ice n'y est pas occulté.

¹⁸⁶ LAUBARD Charlotte (dir.), *op.cit.*, p.6.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ DUBUFFET Jean, « L'Art Brut » [1953], *op.cit.*, p.511. cité par LAUBARD Charlotte (dir.), *op.cit.*, p.8.

¹⁸⁹ Les artistes *femmes* médiumniques feront l'objet du point 3.2.

cours du XXe siècle, modernité paradoxalement considérée d'un point de vue tant politique que social comme *siècle des femmes*¹⁹⁰.

Les artistes *femmes brut-es* échapperaient par conséquent à ces mécanismes restrictifs en termes d'accès à la formation et reconnaissance propres à l'art culturel, dont les subventions et commandes publiques occupent une part substantielle. En ce sens, le projet dubufféen a ceci de novateur de permettre à tous·tes, et en particulier aux marginalisé·es, dont les *femmes* font partie, d'accéder à une reconnaissance inédite dans le champ de l'art de son temps. Lors de nos échanges, Thévoz tenait à rappeler ce geste fondateur, qui a permis aux artistes *femmes* d'accéder à une représentativité inégalée par l'art culturel, et ce encore aujourd'hui. Il compare cette infiltration des artistes *femmes* au sein de l'*Art Brut* à celle d'autres marges de l'histoire de l'art à l'instar de l'art du graffiti qui a permis aux « people of color »¹⁹¹ d'accéder à une légitimation jusque là inexistante.¹⁹²

L'énigme autodidacte fait un constat similaire : si les *femmes* autodidactes ont effectivement accédé à une certaine reconnaissance et intégré les collections dans le champ des *arts de la marge*, il n'en va pas de même pour les *femmes* autodidactes au sein des avant-gardes. L'historienne Emilie Bouvard fait le constat identique que même les artistes *femmes* avant-gardistes issues d'écoles d'art et fréquentant les cercles d'avant-garde ont été, à tort, « présentées comme des créatrices 'spontanées' par les critiques et historien·nes de l'art »¹⁹³. *L'énigme autodidacte* conclut sur le constat que « la reconnaissance du travail dépend foncièrement d'un contexte particulier d'attention en fonction de critères qui évoluent avec le temps et selon les endroits »¹⁹⁴. Si l'*Art Brut* a constitué le contexte et même un terreau favorable à la reconnaissance d'artistes *femmes*, il a également contribué à façonner une figure d'artiste *femme* singulière, non sans effets sur les artistes culturelles, qu'il convient par conséquent de questionner.

¹⁹⁰ POLLOCK Griselda, *op. cit.* p. XXIV.

¹⁹¹ Thévoz utilise ce terme, synonyme de « person of color », qui désigne les personnes qui ne sont pas blanches.

¹⁹² THÉVOZ Michel [Mail du 25 avril 2024].

¹⁹³ BOUVARD Emilie, *op. cit.*, p.89.

¹⁹⁴ LAUBARD Charlotte (dir.), *op. cit.*, p.36.

2.2 La place de la biographie des artistes *brut-es* en question

2.2.1 Les *Fascicules*, une mythification documentée

Ce qui m'a le plus interpellée en parcourant expositions et catalogues d'hier à aujourd'hui consacrés à l'*Art Brut* est certainement la place accordée à la biographie des artistes, qui accentue précisément cette fiction d'un·e artiste génie qui crée malgré et grâce à sa condition. Condition culturelle et sociale mais aussi genrée, comme je l'ai développé précédemment au sujet des écrits de Dubuffet, dont les biographies d'artistes *femmes* sont à ce titre exemplaires, avec une mise en avant du vécu traumatique et des caractéristiques féminines¹⁹⁵. Si aujourd'hui la manière de narrer les œuvres et les artistes a changé, il convient de les replacer dans leur contexte socio-historique et d'observer la récurrence de ces récits.

Les *Fascicules* de l'Art Brut, fondés en 1964 par la Compagnie de l'Art Brut dirigée par Dubuffet, sont écrits collectivement. Chaque *Fascicule* consacre plusieurs pages par artiste, qui comportent son nom, prénom, pseudonyme (voire anonymat), des reproductions d'œuvres ainsi qu'une vaste notice de type monographique¹⁹⁶, dont une part substantielle est de veine biographique, émaillée de témoignages de proches, d'extraits de rapports médicaux ou du récit de la rencontre du·de la rédacteur·ice avec l'artiste.

A leur lecture, il apparaît que les textes des *Fascicules* sont davantage axés sur les caractéristiques biographiques que sur les aspects formels de l'œuvre qu'elle tend à oblitérer. Les titres des notices sont en ce sens eux-mêmes évocateurs: *Messages et clichés de Jeanne Tripiier la planétaire*, *La double vie de Laure Pigeon* ou *Cinq petits inventeurs de la peinture*. Ce choix du biographique contribue à dresser un portrait fictionnalisé/fantasmé¹⁹⁷ de l'artiste *brut-e*, dont l'absence au sein des manifestations qui lui sont consacrées ne vient pas infirmer¹⁹⁸. Cette mise en récit particulière entre en écho avec la volonté de Dubuffet de placer ces créations dans un champ plus spirituel que matériel, afin de se distancier de l'art de son temps. Selon Fol, « l'assimilation au vécu du créateur », ¹⁹⁹ dont Dubuffet lui-même était conscient, doit être abordé avec une distance critique : « l'objectif de Dubuffet était de dresser

¹⁹⁵ BEUVIN Flavie, *op.cit.*

¹⁹⁶ Sur 27 *Fascicules*, seuls 7 sont des monographies, dont 3 consacrées à des artistes *femmes*. En tout, 41 notices biographiques seront consacrées à des artistes *femmes* sur 179, soit une proportion proche de 23%, plus élevée que les 19% d'artistes *femmes* représentées au sein de la collection de Dubuffet. Données complètes en Annexe II.

¹⁹⁷ J'emprunte ici à Céline Delavaux l'idée de fiction et de fantasme [DELAVAUUX Céline, *op.cit.*].

¹⁹⁸ Dubuffet et Thévoz ne souhaitaient pas que les artistes *brut-es* exposé·es soient présent·es aux manifestations qui leur étaient consacrées, pratique qui aujourd'hui a changé. PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.227.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.177.

un portrait idéalisé de l'artiste brut, il s'agit d'un mythe teinté d'angélisme. Cette volonté implique une sorte de prise de pouvoir »²⁰⁰. Cette prise de pouvoir et mythification de l'artiste *brut-e* posent des questions d'ordre éthique et sont d'autant plus problématiques qu'à l'inverse de l'artiste culturel, celui-ci ne produit *a priori* pas de discours de type conceptuel sur son œuvre.

J'ai questionné Thévoz concernant la participation et le consentement des artistes quant à leurs notices au sein des Fascicules: « en aucun cas l'artiste, brut ou non, n'est convié à la lecture préalable du texte qui lui est consacré. C'est un principe déontologique. [...] je n'interviens pas dans une œuvre et l'artiste n'a pas à intervenir dans l'interprétation dont j'assume aussi bien la totale responsabilité »²⁰¹. Peiry insiste également sur le principe de non-omission de Dubuffet, celui-ci privilégiant les détails et les sources auprès de personnes ayant connu l'artiste²⁰². Dubuffet convoque ainsi la belle-sœur de l'artiste Laure Pigeon, Lily, dont le témoignage contribuera à la notice consacrée à l'artiste, où Dubuffet compare les tempéraments des deux *femmes*²⁰³: « [Laure Pigeon] formait frappant contraste avec les goûts de Lily elle-même, qui pratiqua naguère dessin et aquarelle, en même temps que le chant et le piano [...] tandis que Laure fut toujours incapable de tenir un crayon, aussi bien d'ailleurs qu'une paire de ciseaux pour coudre »²⁰⁴. On voit comment ces récits, même basés sur des témoignages, créent une frontière poreuse entre la tendance fictionnelle et documentaire, avec un focus sur certains faits et la minoration ou occultation d'autres « [...] qui pourraient oblitérer ou amoindrir le caractère novateur de l'œuvre »²⁰⁵. Et ce, contrairement à l'idée initiale de Dubuffet pour qui ces notices étaient, selon Thévoz, de l'ordre du « cent pour cent documentaire » et rédigées « à la manière d'un flic qui fait un procès-verbal. Il doit recueillir et communiquer des informations précises, sans juger », démarche que Thévoz qualifie de « déontologique »²⁰⁶.

Même sans verser dans le misérabilisme et le caractère *romancé* des débuts, exposer ces trajectoires intimes, qui plus est du vivant des artistes, s'avère paradoxal puisqu'il s'agit à la fois de visibiliser une marge tout en accentuant son caractère fondamentalement

²⁰⁰ *Ibid.*, p.94.

²⁰¹ THÉVOZ Michel [mail du 29/05/2024]

²⁰² PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.258.

²⁰³ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, pp.40-41.

²⁰⁴ DUBUFFET Jean, « La double vie de Laure », *fascicule de L'Art brut*, n°6, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1966, p. 70. cité par BEUVIN Flavie, *op. cit.* p.41.

²⁰⁵ LAUBARD Charlotte (dir.), *op.cit.*, p.35.

²⁰⁶ THÉVOZ Michel, *op.cit.*

marginal²⁰⁷. Même si cet « incessant aller-retour entre l'éthique et l'esthétique [est] au centre du questionnement de l'art brut »²⁰⁸, je rejoins Fol lorsqu'elle dénonce une double marginalisation, à la fois existentielle et culturelle des artistes *brut-es*²⁰⁹. On voit ici à quel point celles-ci se situent à l'intersection²¹⁰ de plusieurs marges et marginalisations, d'où la complexité et l'utilité qu'il y a pu avoir, à un moment donné de l'histoire, à créer le concept rassembleur d'*Art Brut*. Concernant le caractère intersectionnel des marges où se situent les artistes *brut-es*, la marginalisation existentielle et culturelle apparaît particulièrement prégnante en ce qui concerne les artistes *femmes brutes* et la manière dont ces dernières sont narrées, puisque doublement marginalisées.

2.2.2 De la stigmatisation aux stratégies contemporaines de visibilité

Au sein de l'*Art Brut*, les mises en récit, depuis Dubuffet, sont marquées par la prégnance d'un vocabulaire empruntant à la psychanalyse, ce qui peut s'expliquer pour plusieurs raisons. Le contexte historique, géographique et théorique de l'émergence du concept d'*Art Brut* (la France de l'après-guerre, l'art asilaire et l'antipsychiatrie), tout comme l'enfermement asilaire qu'ont connu de nombreux·euses artistes *brut-es* historiques, contribuent à l'ancrer, à l'instar du surréalisme qui lui est contemporain, dans une filiation théorique avec la psychanalyse. Cette proximité de pensée permet de comprendre la narratologie particulière des Fascicules mais aussi comment on en retrouve des résurgences dans nombre de mises en récit actuelles, près de 80 ans après l'invention de l'*Art Brut*.

Si Dubuffet témoigne d'un regard critique sur l'enfermement, dans la lignée de la psychothérapie institutionnelle, sa volonté de subvertir la notion de folie, parfois jusqu'à l'apologie²¹¹, s'accompagne cependant d'une mise en récit tendant à *hystériser* les *femmes brutes*, usant de notions propres à la psychanalyse (tels *le Phallus*, *le continent noir*, *l'Autre*, *le Nom-du-Père*, *l'inconscient*), dont on sait qu'elle a joué un rôle actif dans la pathologisation des *femmes* hors normes conjugales et sexuelles. Les *femmes brutes*, également hors normes, se retrouvent narrées dans un vocabulaire qui emprunte malgré lui à l'étude de cas. Ce focus sur les conditions psychiques de création plutôt que sur le contenu²¹², sans droit de regard des personnes concerné·es, entre par ailleurs en résonance avec la

²⁰⁷ FOL Carine, *op.cit.*, p.174.

²⁰⁸ Gérard Prezcov, « Lettres à Françoise », *Bulletin N°1*, Bruxelles, Art en marges, 1986, p.16, cité par FOL Carine, *op.cit.*, p.169.

²⁰⁹ FOL Carine, *op.cit.*, p.177.

²¹⁰ Je reviendrai sur la nécessité d'une lecture intersectionnelle de l'*Art Brut* dans le point 4.2.

²¹¹ FOL Carine, *op.cit.*, p.169.

²¹² *Ibid.*, p.91.

dénonciation des historiennes de l'art Parker et Pollock concernant l'accent excessif mis sur les biographies des artistes femmes au sein de l'art culturel²¹³.

Dans le même ordre d'idées, pour qui n'est pas familier·e de l'*Art Brut*, il est curieux de constater que beaucoup d'artistes y sont désigné·es par un pseudonyme, voire par leur seul prénom²¹⁴. Cette absence de patronyme constitue une « preuve de sacralisation » pour Fol. Si cet usage peut être la conséquence du secret médical et de la nécessité d'anonymiser les artistes *brut-es* issu·es du milieu asilaire, où les artistes *femmes* issues de la *Collection* étaient majoritaires, elle suit la tendance androcentrée de l'Histoire de l'Art en particulier qui met en exergue le caractère personnel, intime et biographique des productions réalisées par des *femmes*.

A ce titre, l'historienne de l'art Emilie Bouvard dénonce la place donnée au biographique dans la manière de narrer les artistes *femmes* d'avant-garde qu'elle compare à l'accent biographique spécifique à l'*Art Brut*. L'historienne critique cet attachement des historien·nes et critiques d'art « [...] aux altérations et traumatismes psychiques et biographiques qui seraient la source vive et sans aucune médiation d'aucune sorte de leur processus créatif »²¹⁵. Elle décrit les stratégies d'artistes *femmes* culturelles contemporaines, telles Annette Messenger ou Louise Bourgeois qui ont volontairement joué de la tendance à l'interprétation biographisante voire psychanalytique de leurs œuvres, afin de gagner en visibilité au sein d'un monde de l'art où les *hommes* sont majoritaires et où les *femmes* qui accèdent à la reconnaissance relèvent de l'exception (qui confirme la règle). Les stratégies sciemment mises en place par ces artistes culturelles, qui se font « brutes pour être vues »²¹⁶ et mettent en avant traumatismes ou folie afin de correspondre aux stéréotypes de l'artiste *femme* attendus, sont décrites par l'artiste *femme* culturelle Annette Messenger :

Je me suis toujours intéressée aux arts dévalués. En tant que femme, j'étais déjà une artiste dévaluée. Faisant partie d'une minorité, je suis attirée par les valeurs et les objets dits mineurs. De là sans doute, vient mon goût pour l'art populaire, les proverbes, l'art brut, les sentences, les contes de fées, l'art du quotidien, les broderies, le cinéma...²¹⁷

Bouvard pose dès lors la question : « lorsque, de fait, on se trouve dans une position marginale, quelle stratégie adopter ? Rejoindre le centre à tout prix ? Ou bien, portée par les

²¹³ POLLOCK Griselda, *op.cit.* p. XVII.

²¹⁴ Thévoz n'observe pas de proportion plus élevée de *femmes brutes* ainsi nommées par rapport aux *hommes*. Si cela s'avérait le cas, il s'agirait de la conséquence d'une plus grande présence des *femmes* au sein des lieux asilaires et par conséquent de la nécessité de la tenue du secret médical entourant leur nom. THÉVOZ Michel [mail du 29/05/2024].

²¹⁵ BOUVARD Emilie, *op.cit.*, p.89.

²¹⁶ *Ibid.*, p.88.

²¹⁷ MARCADÉ Bernard , « Annette Messenger : conteuse, truqueuse, ensorceleuse », « L'artiste et ses doubles », *Beaux-arts magazine*. Hors série, Boulogne, Beaux-arts éditions, 2007, p.2.

discours qui justement valorisent la périphérie, s'affirmer comme tel·le [...], quitte à le payer par la suite, notamment en termes de reconnaissance historiographique ? »²¹⁸, et ce dans un *retournement du stigmat* propre aux positions assujetties.

Si, au sein de l'*Art Brut*, on retrouve ce biais d'une mise en récit poreuse entre trajectoires artistiques et de vie, j'ajouterai que l'artiste *brut·e* n'est, *a contrario*, pas en mesure de produire un contre-discours au récit officiel des spécialistes. Et encore moins de jouer stratégiquement avec ces codes et assignations biographiques, voire de les performer et ce, pour des raisons tant culturelles que matérielles (enfermement, *handicap* ou *capital culturel*). Si mythologies individuelles, récits de soi ou pratiques situées ont jalonné de manière significative l'art contemporain, de Joseph Beuys à Sophie Calle, elles sont majoritairement le fait des artistes elleux-mêmes, contrairement aux artistes *brut-es*.

Concernant le désir de reconnaissance, la conservatrice Sarah Lombardi souligne, à propos des artistes *femmes brutes*, que « [...] les auteures d'Art Brut ne revendiquent ni le statut d'artiste, ni une reconnaissance égale à celle de leurs homologues masculins, comme l'ont fait, au début du XXe siècle, les femmes artistes patentées. Car, quel que soit leur sexe, les auteur(e)s d'Art Brut évoluent en marge de ces considérations d'ordre social [...] »²¹⁹. J'ajouterais qu'outre cette absence de volonté de reconnaissance professionnelle et de discours, les artistes *femmes brutes* ont manqué de réseaux ou constellations, notamment entre elles. Solitaires, elles n'ont par conséquent pas eu le besoin ou l'opportunité de se fédérer, contrairement à leurs homologues issues de l'art culturel, qui ont ouvert la voie à la revendication de statut mais aussi des droits, notamment en termes de représentativité.

2.2.3 Faire entendre sa voix : des écrits *bruts* aux films documentaires

Si les artistes *brut-es* n'ont pas produit de textes de type théorique concernant leur démarche artistique, leurs écrits sont par ailleurs abondants. Ceux-ci sont cependant considérés, et ce à l'inverse de leurs œuvres plastiques, pour leur forme davantage que pour leur contenu²²⁰. Ils sont souvent analysés dans une perspective de porosité totale entre art et vie et issus d'une quête personnelle voire d'une cosmogonie individuelle. En ce sens,

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ LOMBARDI Sarah dans BRUGGER Ingried, et al. (dir.), *op.cit.*, p.224. [La parenthèse est le fait de l'autrice. La version française m'a été envoyée par la Collection de l'Art Brut].

²²⁰ LOMBARDI Sarah, BELLINI Andrea (dir.), *Écrire en dessinant: quand la langue cherche son autre*, catalogue d'exposition, Paris-Milan-Genève, Skira Editions, 2020.

l'exposition *Ecrire en dessinant* et son catalogue visaient à aborder ces écrits *bruts*²²¹ autrement que pour leurs caractéristiques formelles qui ont trop souvent servi à occulter leur pouvoir de dénonciation, en particulier lorsqu'il s'agit d'artistes *femmes*²²².

Lombardi et la linguiste Marina Yaguello évoquent notamment la langue utilisée par nombre de ces artistes *femmes*, souvent considérée comme émotionnelle, voire *hystérique*, conception qui occulte son pouvoir de revendication, notamment de leurs droits. Lombardi évoque le cas de l'artiste médiumnique Elise Müller²²³ dont l'invention très personnelle d'une langue serait à entendre comme une « reprise de pouvoir » pour cette *femme* qui a toujours été narrée par les autres²²⁴. A propos de mon sujet de recherche, Thévoz citait d'emblée en exemple le « long féminicide » dont a fait l'objet l'artiste, responsabilité de plusieurs *hommes* ayant gravité autour d'elle.²²⁵ Le médecin Théodore Flournoy l'a reléguée au statut de cas dans son étude la concernant, aidé par le linguiste Ferdinand de Saussure qui analysait ses anagrammes comme un « travestissement du français », ouvrage par ailleurs publié sans le consentement de la médium²²⁶. Thévoz cite également l'avocat responsable de la disparition de la majorité des peintures et documents que l'artiste avait cependant légués à la ville de Genève. Même s'il s'agit là d'un exemple paradigmatique, on voit à quel point les artistes *brut-es* et en particulier *femmes*, de par leurs conditions matérielles et sociales d'existence liées à leur classe, leur autodidactisme mais surtout leur genre, se trouvent à l'intersection de plusieurs enjeux de pouvoir, dont celui qui consiste à s'approprier leurs vies et œuvres mais aussi d'interpréter les narrations qu'elles ont elles-mêmes produites.

A ce titre, Lombardi cite Jeanne Tripièr ou Justine Python qui ont clairement dénoncé dans leurs écrits leur internement ou les lettres d'Emma Hauck qui seront analysées par Prinzhorn dans son *Expression de la folie* comme simples « gribouillis »²²⁷. La réception de leurs écrits a lieu dans un contexte peu propice à faire entendre leurs voix, qu'il s'agisse des carcans de la société patriarcale du début du siècle dernier ou du monde asilaire puisque

²²¹ Le terme « écrit brut » est apparu en 1979 dans le sillage du concept d'*Art Brut* et a été conceptualisé par Thévoz en opposition à la littérature conventionnelle. GOUTAIN Pauline, « La frontière des 'écrits bruts' : pour une délimitation du chant de la folie », *@analyses, Revue des littératures franco-canadiennes*, 2015, pp.195-196.

²²² LOMBARDI Sarah, *ibid.*, pp.30-37.

²²³ Connue sous le nom d'Hélène Smith, nom cas donné par le médecin Théodore Flournoy. Je reviendrai dans le point 3.1 sur les artistes *femmes* médiumniques.

²²⁴ LOMBARDI Sarah, *op.cit.*, pp.31-33.

²²⁵ THÉVOZ Michel [mail du 9 mai 2024].

²²⁶ SARDET Frédéric, « A la recherche d'Elise Müller, médium et artiste », *Elise Müller, médium, artiste, alias Hélène Smith*, guide d'exposition, Bibliothèque de Genève, Juin 2023, p.3.

²²⁷ PRINZHORN Hans, *op.cit.*, cité par LOMBARDI Sarah, *op.cit.*, p.35.

nombre d'artistes *femmes brutes* historiques ont connu l'expérience de l'enfermement²²⁸. La lecture proposée par Lombardi des textes produits par ces artistes *femmes* historiques permet ainsi de questionner la manière dont les écrits biographiques sur les artistes *brut-es*, en particulier les *femmes*, induisent une lecture esthétisante et pathologisante de ces dernier·es, et ce, malgré la volonté dubufféenne de s'éloigner de la lecture pathologique de l'art asilaire.

Concernant la place prépondérante de la biographie qui trouve son origine dans les Fascicules, les expositions *brutes*, d'hier à aujourd'hui, sont régulièrement accompagnées de cartels d'ordre biographique. Ainsi, la Collection de l'Art Brut a conservé au sein de sa collection permanente la scénographie initiale de Thévoz qui propose, accolés aux œuvres, récits de vie et portraits photographiques des artistes. Thévoz, interrogé à ce sujet, revient sur la volonté documentaire de Dubuffet: « [...] ne retenir aucune information, les visiteurs ont droit à tout savoir et sont libres et responsables de l'interprétation. [...] Le seul message que je voudrais faire passer en tant que 'curateur', c'est que je n'ai pas de message à faire passer »²²⁹. Fol critique ces dispositifs scénographiques comme voyeuristes et questionne la place paradoxale de ces éléments biographiques voire médicaux dans des manifestations plus contemporaines dédiées au décloisonnement de l'Art Brut²³⁰. Elle cite la présence antinomique de notices biographiques à la *Documenta V* de 1972 ou les fiches médicales juxtaposées aux œuvres dans l'exposition *La beauté insensée* au Palais des Beaux-Arts de Charleroi²³¹ en 1995. Autant d'expériences paradoxales pour un Art Brut qui avait pour dessein de s'émanciper de la manière pathologisante de considérer les œuvres de l'art asilaire en tant qu'expression d'une structure psychique.

L'ex-curatrice pose une question essentielle au sujet de ces notices biographiques, que j'ai également pu rencontrer chez les acteur·ices du terrain : « dans quelle mesure la connaissance du contexte induit notre lecture de l'œuvre »²³² ? Si les ateliers rencontrés souhaitent se démarquer d'une lecture pathologisante dans la manière de présenter les artistes, seuls les Ateliers Indigo ont fait le choix radical de ne mentionner nulle part le *handicap* et l'histoire personnelle des artistes représenté·es par l'atelier, que ce soit au sein des expositions ou du site internet. Par ailleurs, les notices y sont particulièrement riches en références à

²²⁸ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.19.

²²⁹ THÉVOZ Michel, *op.cit.*

²³⁰ FOL Carine, *op.cit.*, p.110.

²³¹ *Ibid.*, pp.132 et 177.

²³² *Ibid.*, p.174.

différents courants de l'histoire de l'art, dans une optique émancipatrice de professionnalisation, de démarginalisation et de *débrutification*²³³.

A contrario, Lucienne Peiry insiste sur l'importance du contexte puisque, au sein de l'*Art Brut*, plus que jamais « le créateur et son œuvre sont intimement liés »²³⁴. Elle insiste également sur la nécessité, en tant que conservatrice, de rencontrer les artistes sur leurs lieux de vie ou de travail, dans le but de mieux comprendre les enjeux de l'œuvre et d'acquérir, à l'instar de Dubuffet, « des sources de première main »²³⁵. L'ex-conservatrice évoque également l'importance de la présence de films documentaires au sein des expositions de La Collection de l'Art Brut qui ont le mérite de donner des informations importantes sur les procédés techniques utilisés.²³⁶ Ils contribuent par là, contrairement aux notices, à visibiliser le processus de travail et d'acquisition de techniques inédites, ce qui permet précisément de se démarquer de la vision du génie créateur *ex-nihilo*. Ces films permettent en outre de redonner potentiellement voix voire parole aux artistes elleux-mêmes, qui avaient été volontairement tenu-es éloigné-es physiquement des lieux de monstration par Dubuffet et Thévoz.

CHAPITRE III

ÉTUDES DE CAS : EXCEPTION, ALIBI ET MUSE

Alors que l'art de la première moitié du siècle tend à l'universel, les femmes se voient accorder la spécificité d'un 'genre féminin', porteur de tous les préjugés que l'on attribue au genre²³⁷.

3.1 Le cas des artistes *femmes brutes* médiumniques, artistes malgré elles ?

3.1.1 De la médiumnité à l'*Art Brut*

Lorsque j'évoque mon sujet de recherche, nombre de mes interlocuteurices citent, à juste titre, Aloïse Corbaz, dite Aloïse, l'artiste *femme brute* la plus reconnue. En ce sens, elle est *l'exception qui confirme la règle*, à savoir une des rares *femmes* mises en exergue et dont la présence concourt à donner l'impression que les artistes *femmes* sont plus représentées qu'elles ne le sont en réalité. Nochlin a analysé la manière dont la mise en avant de quelques-unes contribue à effacer la minoration dont font l'objet les autres artistes *femmes*. Pour

²³³ Je fais référence au concept de « brutification » employé par CUNIN Cécile, *op.cit.*, p.17.

²³⁴ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.249.

²³⁵ *Ibid.*, pp.226-227.

²³⁶ *Ibid.*, pp.249-250.

²³⁷ GONNARD Catherine, LEBOVICI Elisabeth, *op.cit.*, p.436.

l'historienne, ces figures tutélaires se révèlent pratiques pour masquer les inégalités structurelles²³⁸, à l'instar du concept de *token*²³⁹.

Si le Fascicule²⁴⁰ consacré à Aloïse Corbaz met particulièrement en avant tant les spécificités des *femmes*, des artistes *femmes* que des artistes *femmes brutes* et prend ainsi des allures de manifeste, l'approche est d'un autre ordre dans les écrits suivants consacrés aux artistes *femmes brutes*, qui sont majoritairement médiumniques.²⁴¹ C'est le cas particulier de ces artistes, qui cumulent les catégories à la marge, de médium, *femmes* et *brutes*, que je vais tenter d'analyser.

Lorsque je suis partie en quête de littérature sur la place spécifique des artistes *femmes* au sein de l'*Art Brut*, j'ai été surprise de la trouver, pour l'essentiel, au sujet des artistes *femmes brutes* dites médiumniques ou spirites. Elles ont par ailleurs récemment fait l'objet d'une exposition et journée d'étude au Centre Pompidou, témoignant par là d'un intérêt croissant pour la question des artistes *femmes*.²⁴² J'ai également été interpellée par la part substantielle que représentent les artistes *femmes* médiumniques au sein de la collection de Dubuffet²⁴³, la médiumnité étant, « après le délire psychotique, [...] la deuxième source la plus féconde de l'art brut »²⁴⁴. Thévoz écrivait, à ce titre, que: « [les femmes] sont douées pour l'art brut comme elles le sont pour la magie, la voyance, la médiumnité et plus généralement pour l'exercice de tous ces pouvoirs irrationnels que la société andocratique ravale et médicalise sous le terme goguenard d'« hystérie » [...] »²⁴⁵. Outre la prépondérance à associer les *femmes* à l'irrationalité, voire au surnaturel²⁴⁶, je me suis demandé quels discours accompagnaient les artistes *femmes* médiumniques, dans quel contexte elles avaient œuvré et atteint une reconnaissance et plus spécifiquement celle que leur a conférée l'*Art Brut*.

Afin de comprendre comment ces productions entrent dans le champ de l'*Art Brut*, il convient tout d'abord de se plonger dans l'histoire des médiums dont la diversité des

²³⁸ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.81.

²³⁹ Le concept de « token » [jeton] ou « tokenisme » désigne un système où les individus qui appartiennent à des minorités vont être représentés dans le dessein de donner une apparence inclusive.

²⁴⁰ DUBUFFET Jean, PORRET-FOREL Jacqueline, « Aloïse », *Fascicule de l'Art Brut*, n°7, 1966.

²⁴¹ CUNIN Cécile, *op.cit.*, p.8.

²⁴² Séminaire « Art brut décliné au féminin : formes, discours et pratiques de l'art brut au prisme du genre et de la sexualité », séance 1 : histoires de médiumnité, le 24/11/2023, Bibliothèque Kandinsky. Exposition « Femmes médiumniques », du 26/09/2023 au 22/01/2024, Centre Pompidou.

²⁴³ J'ai comptabilisé 9 artistes *femmes* médiumniques sur les 82 artistes *femmes* de la Collection de l'Art Brut, soit 9% d'entre elles. Les artistes *hommes* médiumniques seraient, quant à eux, au nombre de 8 sur 425, soit un peu moins de 2% d'entre eux. Ces chiffres sont basés sur la liste des artistes médiumniques procurée par THÉVOZ Michel [mail du 29/05/2024] et sur les données issues de l'article de TARIANT Éric, *op.cit.*,

²⁴⁴ FOL Carine, *op.cit.*, p.77.

²⁴⁵ THÉVOZ Michel, *L'Art Brut*, p.204 [de l'édition de 1975] cité par NAHUM-ADAMSBAUM Édith, *op.cit.*, p.167.

²⁴⁶ CUNIN Cécile, *op.cit.*

pratiques n'ont pas toutes été assimilées au champ de l'art, qu'il soit *brut* ou culturel. Les spirites s'emploient à faire revenir des êtres chers disparus, proches d'eux ou des familles qui viennent les consulter afin qu'ils servent d'intermédiaires pour entrer en communication avec les défunts. Ces pratiques ont connu une grande vogue en Europe et aux États-Unis, entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, et constituaient un « [...] véritable mouvement social et médiatique, touchant toutes les classes de la société »²⁴⁷. Ce mouvement tant spirituel, social, qu'artistique s'est développé au sein d'un terrain particulièrement propice, à savoir les familles décimées par les épidémies et les guerres survenues à cette même période²⁴⁸. Le spiritisme est par ailleurs lié aux recherches et expérimentations scientifiques sur les potentialités de la conscience humaine telles que celles autour de l'inconscient, où les *femmes*, en tant qu'objets d'étude, étaient par ailleurs prépondérantes²⁴⁹.

Si les *femmes* occupent une place particulière au sein du mouvement spirite, c'est parce qu'il se développe avec l'idée sous-jacente qu'elles seraient de meilleurs réceptacles entre la vie et la mort car perçues comme naturellement « poreuses aux influences des esprits »²⁵⁰. Selon l'historienne de l'art Céline Gazzoletti, « [...] cette prédominance s'accompagne d'un discours genré largement relayé : elles sont alors considérées comme de meilleures médiums que leurs homologues masculins, de par leur passivité, leur perméabilité, leur caractère influençable et, dit-on, leur capacité plus grande à mettre leur corps à disposition »²⁵¹. De nombreux·ses auteur·ices pointent le paradoxe entre essentialisation des *femmes* et la position inégalée en termes d'accès à la reconnaissance que la médiumnité leur confère, au sein d'un milieu spirite qui se fait par ailleurs relais de discours féministes²⁵².

3.1.2 Entre alibi et agentivité

C'est avant tout la question de l'intentionnalité, au cœur des discours entourant la création médiumnique, notamment véhiculés par les artistes elleux-mêmes, qui a intéressé Dubuffet²⁵³. Les artistes spirites, traversés par des messages, sous la forme de dessins ou d'écrits, le plus souvent d'esprits défunts, mais également de démons ou d'artistes illustres

²⁴⁷ GAZZOLETTI Céline, « Femmes médiumniques: de femmes-sujets à femmes-objets, histoire d'un retournement », Les Cahiers du musée national d'art moderne, n°166, hiver 2023/2024 p.95.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.135.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.10.

²⁵⁰ EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Albin Michel, Paris, 1995, p.106. cité par CUNIN Cécile, *op.cit.*, p.106.

²⁵¹ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, p.96.

²⁵² FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *op.cit.*, pp.136-140.

²⁵³ FOL Carine, *op.cit.*, p.100.

décédé·es, refuseraient elleux-mêmes, de ce fait, le statut d'*auteur·e* ou d'artiste. Ce « mythe de dénégation de l'acte créateur »²⁵⁴ apparaît, pour Dubuffet, comme cas paradigmatique de la figure de l'artiste *brut·e* désintéressé·e, à rebours de l'artiste culturel·le. La figure de l'auteur·ice médiumnique est dès lors quintessence, voire preuve, du projet dubufféen d'un·e *auteur·e brut·e* éloigné·e du monde de l'art, dans un état de nature et non de culture. Cet état se trouve renforcé par l'absence de formation, la condition modeste, l'âge tardif et surtout le genre de ces artistes puisque la *femme* est historiquement associée à cet état de nature²⁵⁵. La création médiumnique a ceci de fascinant qu'elle semble naître *ex nihilo*, à l'instar du talent inné de l'artiste génie. Cependant, à la différence du génie, le talent, tout comme la maternité/paternité de l'œuvre, ne se trouvent jamais attribués à l'auteur·ice médiumnique.

Si les manifestations spirites ont pris des formes très variées (physiques, sonores, photographiques, graphiques, textiles, pratiquées en solitaire, lors de réunions familiales ou de manifestations de foule), toutes n'ont pas été jugées dignes d'intérêt par Dubuffet. Le collectionneur privilégiera dessins et peintures (parfois accompagnés de textes), figuratifs ou abstraits, réalisés par des autodidactes. Si nombre d'artistes professionnel·les de l'époque se sont consacré·es à l'art spirite, pendant une période courte, les œuvres médiumniques qui intéressent Dubuffet sont principalement le fait d'auteur·ices culturellement, socialement et du point de vue de la formation artistique, éloigné·es de l'artiste culturel·le. Les artistes spirites étant caractérisé·es par des conditions d'existence modestes et donc éloigné·es de la pratique artistique légitime. Le collectionneur a ainsi trouvé, dans l'art médiumnique de type autodidacte, un art dont nombre de principes s'opposent, par essence, à l'art culturel dont il transgresse les habitudes esthétiques. Les critères disqualifiés au sein du grand art tels que « la naïveté, l'amateurisme et la médiocrité » deviennent ainsi légitimes par la voie médiumnique²⁵⁶, critères qui peuvent, sous un certain angle, entrer en résonance avec le concept d'*Art Brut*.

A l'instar des spirites en général, peu d'artistes médiumniques de la Collection ont rencontré les expériences de la folie ou de l'internement. Au sein de celle-ci, les artistes *femmes médiums brut·es* représentent exactement la moitié des artistes médiumniques de la

²⁵⁴ *Ibid.*, p.100.

²⁵⁵ CUNIN Cécile, *op.cit.*, p.1.

²⁵⁶ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *op.cit.*, p.158.

collection initiale de Dubuffet²⁵⁷. Pour Thévoz, « si la parité a été pour une fois exceptionnellement respectée, c'est du fait du 'talent médiumnique' dont il a été question ». Il apparaît cependant que ce *talent* est lié à des conditions matérielles d'existence, puisque les artistes *femmes* médiumniques *brutes* sont surreprésentées dans les pratiques qui suivent le deuil d'un fils ou d'un mari. Selon l'historien, elles ont « [investi] cette perte, qui leur a ouvert un espace implosif de création. L'époux (généralement volage) [est] converti en revenant inspirateur »²⁵⁸. Concernant ce paradoxal « requiem pour la conjugalité »²⁵⁹, pour la conservatrice Sarah Lombardi, il s'agirait avant tout, pour les *femmes* médiums *brutes*, la plupart *mères au foyer*, de continuer à donner vie, par la création, à l'être cher disparu, la vie de l'ensemble de ces *femmes* ayant été particulièrement émaillée par la séparation avec un mari ou la perte d'un·e proche²⁶⁰. A l'instar de Madge Gill, Anna Zemankova ou Jane Ruffié dont l'entrée en création suit la perte réelle d'un fils ou la perte symbolique d'un mari chez Henriette Zephir.

Les dix-sept artistes médiumniques, tout genre confondu, que compte la collection de Dubuffet possèdent cependant des profils et motivations variés. Ainsi, le facteur Lonné ou le mineur Augustin Lesage ont tous deux connu une large reconnaissance hors *Art Brut* de leur vivant grâce à leurs œuvres, le dernier réalisant des tournées hors Europe, à rebours du mythe de l'artiste *brut·e* désintéressé·e. La reconnaissance et le caractère grandiose de leurs œuvres entrent en décalage avec le caractère modeste de leur métier initial, contraste souligné par Dubuffet. En revanche, les artistes *femmes* ne bénéficient pas de cette opposition entre vie professionnelle et pratique médiumnique/artistique, étant donné le cantonnement au foyer et travail domestique qui régit la vie des *femmes* en cette première moitié du XXe siècle²⁶¹. A ce titre, Beuvin a analysé, au sein des *Fascicules*, comment les artistes spirites Laure Pigeon ou Juliette-Élisa Bataille sont avant tout définies par leur rôle de ménagère et la tenue de leur logis et ce, afin d'accentuer le contraste avec leur pratique artistique médiumnique. Pratique

²⁵⁷ Il s'agit de Marguerite Burnat-Provins, Jules Crépin, Emile, Marthe Estibotte, Madame Favre, Madge Gill, Laure Pigeon, Augustin Lesage, Raphael Lonné, Moindre, Jeanne Ruffié, Victorien Sardou, Victorien Simon, Jeanne Tripier, Comte de Tromelin, Anna Zemankova, et Henriette Zephir, soit une parité quasi exacte. [THÉVOZ Michel, mail du 29/05/2024].

²⁵⁸ THÉVOZ, Michel [mail du 24/06/2024].

²⁵⁹ *Ibid.* [La parenthèse est le fait de l'auteur].

²⁶⁰ LOMBARDI Sarah, « L'Art Brut au féminin selon Jean Dubuffet », dans BRUGGER Ingrid, RIEGER Hannah, RUDORFER Veronika (dir.), *op.cit.*, pp.224-227.

²⁶¹ Je reviendrai sur l'importance des conditions matérielles dans le point 4.1.

que Dubuffet décrit dans une perspective d'un « devenir-sauvage »²⁶², les carcans normatifs de l'époque étant plus prompts à catégoriser les *femmes* s'éloignant de la norme.

Dubuffet conceptualise avant tout la médiumnité en tant qu'*alibi*²⁶³ « commode et tentant [pour] des personnes timorées, trop modestes ou trop respectueuses des idées admises, qui éprouvent pourtant une envie de création irrésistible »²⁶⁴. En d'autres termes, les personnes éloignées de l'art légitime, du fait de leur condition, s'autoriseraient inconsciemment à créer. Et ce, sous couvert des ordres et de la signature d'un·e autre, et le plus souvent d'un autre, qui serait le « vrai créateur supposé de l'œuvre »²⁶⁵. La création médiumnique, à l'instar de l'hystérie, procéderait donc d'un caractère éminemment stratégique: pour Thévoz, il s'agit d'une *ruse de l'inconscient* qui permet de créer mais aussi d'échapper à une existence difficile²⁶⁶. On comprend dès lors qu'au sein de ce contexte artistique et historique particulier, par ailleurs peu propice à permettre tant l'émergence que la reconnaissance des artistes *femmes*, les personnes de condition modeste, et plus spécifiquement les *femmes*, aient découvert dans la pratique spirite un territoire possible à investir pour acquérir une place, même à la marge. Et par conséquent, que Dubuffet ait trouvé, dans la figure de l'artiste *femme* médium, un cas exemplaire de l'artiste par alibi, d'artiste malgré elle.

Pour Lombardi, ce constat de la surreprésentation des artistes *femmes brutes* médiumniques « [...] n'étonne guère, les femmes ayant longtemps été exclues de la pratique de l'art. Et, lorsque elles exercent une activité artistique, étant autodidactes, elles ne se sentent pas légitimes à le faire. Jane Ruffié par exemple, écrit à Jean Dubuffet : 'Je ne suis rien d'autre qu'un crayon et une main' »²⁶⁷. Elles-mêmes seraient persuadées qu'une force *autre* guide leurs gestes, à l'instar des comportements autolimitants de la part des *femmes* ou minorités face à la censure sociale qui pèse sur elles. Censure qui peut par conséquent conduire les personnes minorisées à développer (entre autres) des stratégies d'évitement,

²⁶² BRUN Baptiste, DAVID Christophe, « 'Femmisme' et sauvagerie, un aspect de la critique de la culture de Jean Dubuffet, *La Femme sauvage dans les arts et les lettres (Moyen-Âge –XXIe siècle)*, dans BOERNER Bruno, FERLAMPIN-ACHER Christine, JACOB Marie (dir.) ; Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021 cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.*, pp.34-39.

²⁶³ DUBUFFET Jean, « Le mineur Lesage » *Fascicule n°3*, 1965, p.42.

²⁶⁴ DUBUFFET Jean, « M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris » [1965], *PES, op.cit.*, Tome I, p.524.

²⁶⁵ LOMBARDI Sarah, *op.cit.*, p.2.

²⁶⁶ THÉVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Éditions de la Différence, 1999.

²⁶⁷ LOMBARDI Sarah, *op.cit.*, p.224. [La parenthèse est le fait de l'autrice.]

conscientes ou non, résultant de l'intériorisation des inégalités. A rebours d'une théorie de l'inconscient, il s'agirait par là d'une censure sociale, plutôt que d'une autocensure²⁶⁸.

Au sujet de cette censure, l'historienne de l'art Céline Gazzoletti pose la question de savoir comment ces *femmes* issues de milieux modestes ont réussi à acquérir une condition sociale plus élevée grâce à leur statut spirite: « dans quelle mesure ont-elles sciemment utilisé la médiumnité comme véritable médium, c'est-à-dire un moyen en soi, menant à un changement de leur destinée ? »²⁶⁹. Pour l'historienne, la présence des esprits guides sans lesquels les médiums ne peuvent signer leurs œuvres (à l'instar de Madge Gill qui confère à *Myrnerest* la véritable *paternité* de son œuvre ou de la voix guide nommée *Léopold* d'Élise Müller) suggère une relation de l'ordre d'une profonde dépendance à l'autorité²⁷⁰. A l'inverse, Cunin considère quant à elle que « [...] s'identifier à [une] figure historique est révélateur d'une volonté d'insoumission », telle Jeanne Tripiet qui, grâce à son *double fluide*, devient Jeanne d'Arc voire change de genre²⁷¹, voyageant ainsi, à la façon de l'Orlando²⁷² de Virginia Woolf, dans l'espace, le temps et les assignations genrées grâce à l'outil qu'est la médiumnité.

3.1.3 Reconnaissance et sphère de repli

Les historiennes de l'art actuelles émettent un discours critique quant à la thèse de l'alibi de Dubuffet. Gazzoletti propose la perspective d'une stratégie consciente et d'« un détournement volontaire et habile du système de validation des Beaux-Arts alors en vigueur en ce tournant de siècle »²⁷³ et déplace le curseur du spiritisme en tant qu'alibi à celui de « moyen »²⁷⁴. Cependant, l'historienne fait état d'un retournement, celui d'un statut de sujet à celui d'objet, pour ces *femmes* dont l'émancipation sociale, par la voie du spiritisme, qui eut lieu par nécessité plus que par idéal, s'est trouvée récupérée car elles deviennent à la fois l'objet d'un discours scientifique et d'une théorie sur l'art, celle de Jean Dubuffet²⁷⁵. A l'instar de la pathologisation que subissent les artistes *femmes* spirites au sein du discours scientifique de l'époque qui tend à réduire leur « charge subversive » et agentivité, la mise en

²⁶⁸ La chercheuse Isabelle Collet préfère parler de censure sociale que d'autocensure des *femmes*. COLLET Isabelle, *Les oubliées du numérique*. Paris, Le Passeur, 2019.

²⁶⁹ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, p. 97.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁷¹ *Ibid.*, p.

²⁷² WOOLF Virginia, *Orlando: a biography*, Oxford, Oxford University Press, 2008, [1928].

²⁷³ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, p.100.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.103.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.103-104.

récit de Dubuffet, si elle leur permet d'accéder à une place inédite d'artiste, les maintient dans une position marginale²⁷⁶.

Dans cette perspective, le cas des artistes médiumniques pose la question des catégories et la manière dont les artistes *femmes* sont davantage susceptibles d'être contraintes et de vouloir entrer dans des catégories moins prestigieuses, parce qu'elles leur sont vectrices de reconnaissance. En ce sens, l'historienne de l'art Charlotte Foucher Zarmanian établit un parallèle entre la reconnaissance supérieure des *femmes* au sein de l'art médiumnique et des arts décoratifs, deux genres considérés comme mineurs. Elle pose la question de savoir si, au sein de l'art culturel, les artistes spirites peuvent être considérées en tant qu'artistes hors des cercles restreints où ces pratiques demeurent confinées, ce qui a pour conséquence la « diffusion très limitée » de leurs œuvres²⁷⁷. Cette sous-valorisation des œuvres des *femmes* médiums peut être comparée à celle des artistes *femmes* culturelles, qui sont régulièrement narrées en tant que suiveuses de grands artistes *hommes*, au statut de précurseurs. De la même manière, les artistes *femmes* médiumniques sont narrées en tant que suiveuses des voix défuntes essentiellement masculines²⁷⁸.

Foucher Zarmanian fait état du paradoxe entre le caractère actif de la stratégie et le caractère passif de la délégation et propose d'envisager une troisième voie. Celle-ci consiste à penser la médiumnité, pour les artistes *femmes*, non comme une sphère de relégation contrainte, mais de repli²⁷⁹ « [...] dans laquelle elles peuvent s'exprimer en toute liberté, à l'égal des hommes, [qui] leur permet également de proposer leur propre définition, alternative, de la femme artiste. Cette définition échappe au modèle culturel traditionnellement admis »²⁸⁰. Pour l'historienne, il y a transgression des « cercles de légitimation (de la formation à la diffusion des œuvres des femmes dans les Salons et expositions) » mais aussi des critères esthétiques communément admis, « le caractère extraordinaire du processus créatif [supplantant] ici en effet le résultat de l'œuvre-même »²⁸¹. Une double transgression, tant au niveau de la légitimation que de l'esthétique, et dont les artistes *femmes*, notamment médiumniques, paieront le prix en termes de reconnaissance²⁸².

²⁷⁶ *Ibid.* [La parenthèse est le fait de l'autrice].

²⁷⁷ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *op.cit.*, pp. 133, 157, 158.

²⁷⁸ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, p.104.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.158.

²⁸⁰ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *op.cit.*, p.158.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

Entre agentivité et soumission, stratégie consciente, inconsciente, repli ou intériorisation des inégalités genrées, la question des artistes *femmes brutes* médiumniques, qui ont pu acquérir une place marginale dans le champ de l'art, met en mouvement celle, plus générale, des conditions matérielles dans lesquelles les artistes *femmes* sont amenées à entrer dans la création. Comment se former, créer, exposer et acquérir la reconnaissance lorsqu'on est assignée *femme* ? A l'instar du *lieu à soi*²⁸³ invoqué par Virginia Woolf, la médiumnité apparaît dès lors comme un rare espace à soi envisageable.

3.2 Le cas d'Eveline Kalke-Von Bruenchenhein : épouse, muse et co-construction

3.2.1 L'Art Brut au risque de la parentèle

Dans le champ de l'art culturel, le concept de parentèle occupe actuellement une place de premier plan au sein des recherches sur les artistes *femmes*. Ainsi, le colloque *Parent-elles*²⁸⁴ questionnait les effets des contingences familiales sur les artistes *femmes*, principalement en termes de reconnaissance. Bien davantage que les *hommes*, les *femmes* sont tributaires de la famille et de la place subordonnée qu'elles y occupent. En ce qui concerne les artistes *femmes*, cette assignation prend des formes particulières lorsqu'elles sont filles, sœurs, maîtresses, compagnes ou épouses d'un artiste *homme*. Si cette filiation artistique a souvent été marquée par une minoration des artistes *femmes*, certaines d'entre elles ont développé des stratégies pour en faire un espace possible d'émancipation. Quelles sont les éventuelles modalités et conséquences de la parentèle sur les artistes *femmes* dans le champ de l'Art Brut ? A travers le cas du couple *brut/outsider*²⁸⁵ Eveline Kalke-Eugène Von Bruenchenhein, je vais tenter d'analyser comment les questions de maternité/paternité de l'œuvre, du génie et de la muse entrent en jeu au sein de l'Art Brut.

Eugène Von Bruenchenhein (1910-1983) est un artiste *homme brut/outsider* originaire du Midwest des Etats-Unis connu depuis les années 1980 pour les photographies représentant son épouse. De condition modeste, affranchi de toute formation, sa pratique de la photographie, mais également de la poésie, peinture, dessin, céramique, sculpture, voire de la biologie se fait en autodidacte. L'artiste récupère des éléments domestiques de son quotidien

²⁸³ WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, op.cit.

²⁸⁴ Actes du colloque « Parent-elles. 'Compagnes de, fille de, sœur de...' : les femmes artistes au risque de la parentèle », organisé par Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE) s'est tenu les 23-24/09/2016, Poitiers, Musée Sainte-Croix, actes publiés le 15/06/2017.

²⁸⁵ J'appose ici le terme anglo-saxon *outsider* à celui de *brut* étant donné qu'Eugène Von Bruenchenhein est un artiste états-unien mais dont les œuvres figurent parmi les classiques des collections d'Art Brut européennes.

(os de poulets pour ses sculptures, cheveux de son épouse pour ses pinceaux); la maison elle-même, sur laquelle sont par ailleurs peints ses seuls nom et prénom, est envahie par ses productions, dans une perspective d'œuvre d'art totale, de type environnementale. Le caractère tant *bricolé* (des matériaux atypiques issus de son quotidien) que prolifique de ses créations (des milliers de photographies) entre en résonance avec la définition de l'artiste *brut-e*, celle d'un·e auteur·e autodidacte, désintéressé·e, et qui crée une *œuvre* éminemment personnelle à son unique usage.

Exempt de culture artistique, au sens *brut* du terme, l'artiste est en revanche influencé par les illustrés à destination des *hommes* qui connaissent une large diffusion dans les Etats-Unis des années cinquante. Ceux-ci sont marqués par les figures de la *Pin up*²⁸⁶ dont Eugène Von Bruenchenhein réitère autant qu'il en subvertit les codes. La subversion et la plus-value artistique qu'il apporte à ses prises de vue sont liées au caractère artisanal du processus de création. Les photographies, aux décors et accessoires *faits maison*, sont avant tout marquées par la présence de son épouse *Marie*. Modèle non professionnel et exclusif, celle-ci pose sur la majorité des clichés. Ces photographies *maison*, réalisées dans l'espace transfiguré de la maison, entrent en contraste avec les photos des illustrés qui les ont inspirées.

La littérature consacrée à Eugène Von Bruenchenhein décrit, en premier lieu, le caractère intime de ses photographies, d'où émane la relation d'amour entre les époux dont l'un photographie et l'autre est photographiée. Les clichés sont décrits en tant que « travail d'amour au sens littéral »²⁸⁷, « une unité fusionnelle et secrète de leur bonheur »²⁸⁸. L'expression attribuée à l'*épouse-modèle*, tantôt assurée, tantôt témoignant d'une certaine lassitude ou gêne, est également soulignée en tant que gage d'authenticité et par conséquent de *brutification* : « Marie semble heureuse de faire plaisir à son mari, de participer à son travail créatif. Si elle a parfois l'air endormie, de s'ennuyer quelque peu, ou même gênée et pas très professionnelle, cela contribue en grande partie au charme humain des photos »²⁸⁹; « l'attitude de Marie, empreinte d'un sentiment amoureux à l'égard de l'artiste, est aussi teintée d'ingénuité, de gêne et de pudeur »²⁹⁰. Les commentaires font état d'un

²⁸⁶ Littéralement « jeune fille épinglée au mur » dont l'icône la plus célèbre est Marilyn Monroe.

²⁸⁷ DANATT Adrian, « Eugène Von Bruenchenhein, le regard amoureux » dans BERST Christian (dir.), *Eugène Von Bruenchenhein, American Beauty*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Christian Berst art brut Paris, 2013, p.14.

²⁸⁸ FINKELSZTAJN Yolande, *La photographie n'a pas fini de nous étonner*, Les cahiers de la photographie, 01/09/2014.

²⁸⁹ BONESTEEL Michaël, *Free Sexuality or Perversion ? The Erotic in American Outsider Art*, dans MAIZELS John, RHODES colin (dir.), « Raw Erotica. Sex, Lust and Desire in Outsider Art », Watford, Raw Vision magazine Publishing, 2012, pp. 149-150. [ma traduction]

²⁹⁰ DECHARME Bruno, ROUSSEAU Valérie, SAFAROVA Barbara (dir.), *Collection Bruno Decharme & Compagnie*, Paris, Éditions Flammarion p.60.

« jeu privé »²⁹¹, voire « [...] de provocation sexuelle tempérée par une chaleureuse familiarité conjugale [...] une charge érotique à l'image de sa femme [...] un hommage rare et surprenant à un conjoint sexualisé, une épouse vénérée et désirée »²⁹². Outre les stéréotypes genrés dont témoignent ces critiques, elles font état de l'énigme qui se cache derrière cette tentative de reconduction de mises en scène objectifiant les corps des *femmes*.

C'est précisément parce que ces photos se situent à rebours des façades lisses offertes par les *pin up* des illustrés, dans un cadre que les spectateur·ices savent intime, que d'autres questions sont susceptibles de surgir : à quoi pense la *pin up*, le *modèle*, la *muse* et enfin, l'épouse ? Quelle est la nature de la relation des époux lorsqu'ils préparent les nombreux éléments nécessaires à leur mise en scène/fiction photographique ? L'énigme propre aux productions *brutes* ainsi que la perméabilité totale entre art et vie influencent l'interprétation des œuvres. La connaissance par les spectateur·ices de certains éléments du contexte de production, teinté par l'intimité, la dimension compulsive, parfois même décrite comme *pulsionnelle*, les projette dans une interprétation à la fois orientée et subjective. C'est avant tout la vocation personnelle de l'œuvre, à usage exclusivement domestique, pendant près des cinquante années que dure sa création et ce, jusqu'à la mort d'Eugène Von Bruenchenhein, qui apparaît comme son profond gage d'« authenticité ». Celle-ci est intrinsèquement liée à l'*Art Brut*, et par extension à la *photo brut*²⁹³ mais aussi inhérente au médium photographique lui-même puisque sa caractéristique est d'attester de l'existence du référent²⁹⁴. Puisqu'il s'agit exclusivement de portraits de l'épouse, qui est par conséquent l'unique référent, comment ce rôle manifeste exclut-il d'autres rôles moins visibles de cette *femme*, à l'instar d'un *hors champ* de la création ?

3.2.2 Épouse-modèle, gaze et muse

Lorsqu'il est question du travail photographique d'Eugène Von Bruenchenhein, son épouse est également évoquée, mais pour l'essentiel en tant que référent offert à notre *pulsion scopique*²⁹⁵. Entre ses vingt et ses quarante ans, Eveline Kalke (1920-1989) prend la pose sur la quasi totalité des photographies attribuées à son époux et est connue du public sous le

²⁹¹ LITTMAN Brett, « *Freelance artist-Poet and Sculptor-Innovator-Arrow maker and Plant man-Bone Artifacts constructor-Photographer and Architect-Philosopher* », catalogue d'exposition, New York, American Folk Art Museum, 2011. [Ma traduction].

²⁹² DANATT Adrian, *op.cit.*, pp.14-15.

²⁹³ Le concept récent de « photo brut » de Barbara Safarova et Bruno Decharme a contribué à mettre en exergue les liens particuliers entre *Art Brut* et photographie. DECHARME Bruno, ROUSSEAU Valérie, SAFAROVA Barbara, *op.cit.*

²⁹⁴ BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁹⁵ MULVEY Laura, *op.cit.*

prénom de Marie (que je fais ici le choix de nommer Eveline Kalke). Outre l'ajout du patronyme marital, le photographe la renommera, à la suite de leur mariage, Marie, en hommage à sa tante. Il semblerait par ailleurs qu'Eveline Kalke se soit identifiée à ce prénom²⁹⁶. Elle a 19 ans lors de leur rencontre, soit dix ans de moins qu'Eugène Von Bruenchenhein, qu'elle épousera trois ans plus tard, en 1943. A partir de leur mariage et ce, pendant deux décennies (voire davantage), elle occupera le rôle, qu'on a coutume de nommer dans la tradition de l'histoire de l'art, de modèle, et plus précisément de muse, prenant ainsi la pose sur des milliers de clichés.

Au sein des nombreux ouvrages consacrés à Eugène Von Bruenchenhein, les termes d'*inspiratrice*, *séductrice*, *ingénue*, *égérie*, *star*, *reine*, *déesse*, *girl next door*, *modèle glamour infatigable* sont majoritairement utilisés pour la qualifier. Au sujet de son époux, il est avant tout question d'autodidacte, de génie ou de pygmalion. Derrière ce qui est souvent décrit comme un jeu intime, les stéréotypes genrés utilisés pour décrire leur relation tant photographique que maritale témoignent de ce que *le privé est politique*²⁹⁷, en ce compris dans le champ des représentations, et *a fortiori* des productions *brutes*, fussent-elles associées à la spontanéité. La dimension intime, renforcée par le caractère domestique des clichés, prend le pas sur une lecture d'ordre formel et technique. Cette approche *romantico-érotique* se situe dans la lignée des écrits fondateurs de l'Art Brut et tend à occulter celle des aspects plus matériels de la création.

Les historiennes de l'art féministes ont mis au jour les mécanismes en jeu derrière les rôles particulièrement genrés de l'artiste génie et de sa muse. Au sein de l'art culturel, épouses, compagnes ou maîtresses ont régulièrement occupé ce rôle. Nombre d'entre elles étaient par ailleurs elles-mêmes artistes, telles Kiki de Montparnasse ou Josephine Hopper. C'est cependant leurs rôles de *femmes/maîtresses de*, *muses de* qui ont été retenus au premier chef par les critiques de l'époque et par l'Histoire de l'Art, contribuant par là à mettre au second plan leurs œuvres propres. Plusieurs artistes *femmes* culturelles ont refusé ce statut de muse telles que Leonora Carrington : « je n'ai pas eu le temps d'être la muse de qui que ce soit

²⁹⁶ PATTERSON Karen, « Interrogating an enigma » dans « Women in outsider art », *Raw Vision*, n°103, autumn/fall 2019, p.35.

²⁹⁷ Ou « le personnel est politique », formule célèbre issue des luttes féministes des années 1970.

[...] » ou Lee Miller : « je préférerais prendre une photo que d'en être une »²⁹⁸, conscientes des risques inhérents au fait d'être fixées sur la toile et plus encore, sur la pellicule.

A ce titre, les historiennes de l'art Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici écrivent « ce passage du modèle nu à l'artiste habillée, de l'objet représenté au sujet qui représente, n'est évidemment pas sans répercussions, à la fois sur la posture de l'artiste qui pose et sur le regard de l'artiste porté sur ses sujets » et décrivent la figure récurrente de l'artiste *femme* modèle, résurgence du « [...] mythe romantique de Pygmalion – celui qui voit le peintre, au masculin, donner vie à son modèle au féminin – [qui] aurait dévié de son cadre pour s'inverser ». Outre cet effet d'occultation du rôle d'artistes des *femmes* ayant rempli, même un temps bref, le rôle de modèle, qu'en est-il de celles qui ont pris la pose mais qui n'ont *a priori* pas fait œuvre au sens classique du terme ?

Si Maria Boursin alias Marthe Bonnard est représentée pendant cinquante ans dans les œuvres de son époux, les photographies où figure Eveline Kalke ne s'échelonnent *que* sur vingt années, s'arrêtant au début de la quarantaine, soit près de vingt années avant le décès d'Eugène Von Bruenchenhein. Les critiques de l'œuvre de Pierre Bonnard ont souligné le caractère sublimé, sans *affres du temps* des représentations de *Marthe*, en écho aux dikats d'un corps féminin éternellement jeune. Un éternel présent possible par la peinture, contrairement au médium photographique. Eugène Von Bruenchenhein a-t-il cessé de photographier compulsivement son épouse une fois qu'elle eut passé la quarantaine, celle-ci ne concordant plus avec les corps jeunes des *pin up* des illustrés ? Certain·es critiques font également l'hypothèse qu'il aurait détruit ces images, voire qu'Eveline Kalke elle-même aurait réalisé une censure avant la mise au jour posthume du travail attribué à son époux, réitérant par là les diktats âgistes tout en reprenant le pouvoir sur ses propres images. Ces hypothèses entrent en écho avec le processus de transformation que vivent ces *femmes-modèles* devenues muses, avec ou malgré elles, passant d'un statut de sujet à celui d'objet en devenant objet du regard masculin.

Le sémiologue Roland Barthes distinguait, au sein de la photographie, trois points de vue : celui de l'*Operator* (qui prend la photo), du *Spectrum* (l'objet photographié) et du *Spectator* (les spectateur·ices)²⁹⁹. Points de vue que je rapprocherais ici du concept plus

²⁹⁸ Entretiens cités par ABBEY Camille, « Une exposition met en lumière les femmes surréalistes, oubliées de l'histoire de l'art », France culture, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/une-exposition-met-en-lumiere-les-femmes-surrealistes-oubliees-de-l-histoire-de-l-art-4543284>, (consulté le 1er juillet 2024).

²⁹⁹ BARTHES Roland, *op.cit.*

critique de *gaze*. Outre le *male gaze* de l'opérateur, qu'en est-il du *gaze* des spectateur·ices, conditionné·es par des siècles d'art du nu majoritairement féminin³⁰⁰ ? Aux prises avec le *male gaze* de l'opérateur, nous tendons à occulter la part d'agentivité du modèle, indispensable à la création et dont il conviendrait de revaloriser le travail tant actif que créatif, suggérant et renouvelant poses et mises en scène. Le collectif d'artistes les Guerilla Girls a précisément mis au jour la corrélation entre surreprésentation des *femmes*, majoritairement nues, aux cimaises des institutions muséales et leur quasi-absence en tant qu'artistes. Leur représentation systématique en tant qu'objets passifs offerts à notre *pulsion scopique* contribuant, à la façon d'un *roles models*, à rendre peu concevable la perspective d'une place plus active des *femmes*.

Au vu de la difficulté à (re)trouver des traces nous permettant de (re)constituer l'histoire des *femmes*, Pollock comparait le rôle d'historienne féministe à celui d'archéologue³⁰¹. J'ai en effet été confrontée à l'aporie de la littérature au sujet d'Eveline Kalke, qui m'aurait permis d'investir plus avant l'hypothèse de son rôle actif quant aux œuvres attribuées à son époux. La curatrice Karen Patterson, dans le catalogue³⁰² de l'exposition qu'elle a consacrée à ce dernier, questionne le peu d'informations qui nous sont parvenues à son sujet sous la forme originale d'une lettre adressée à *Marie*, et lui écrit : « Vous restez un peu mystérieuse. En fait, en majeure partie, nous ne vous voyons qu'entre parenthèses, votre nom étant un sous-titre, une description »³⁰³. La conservatrice déplore le peu d'informations sur le rôle qu'aurait pris l'épouse dans la création de ces images qui contribuent à l'envisager comme passive, face à la place active de son époux, en écho aux mots de Nochlin : « toujours modèle, jamais artiste »³⁰⁴.

Place active par ailleurs revendiquée par Eugène Von Bruenchenhein dont les écrits et enregistrements font état de sa conviction quant à son talent dans les domaines tant scientifique qu'artistique. L'artiste se présente régulièrement, dans ses écrits et enregistrements, en tant que génie démiurgique et se nomme *Genii*, en écho au diminutif de son prénom (Gene), mais également au génie créateur. A l'instar de l'inscription de ses seuls nom et prénom sur la demeure familiale, qui atteste d'une volonté de paternité de l'œuvre, une plaque apposée dans leur cuisine fait écho à cette posture d'artiste génie : *Freelance artist*,

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p. XXIII.

³⁰² PATTERSON Karen (dir.), *Eugène Von Bruenchenhein: Mythologies*, Sheboygan, John Michael Khohler Arts Center, 2017.

³⁰³ *Ibid.*, p. 35. [Ma traduction].

³⁰⁴ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, pp. 65-68.

*Poet and Sculptor, Innovator, Arrow maker and Plant man, Bone Artifacts constructor, Photographer and Architect, Philosopher*³⁰⁵. Ses écrits font par ailleurs état de plusieurs démarches infructueuses en vue de la reconnaissance de son œuvre.

3.2.3 Co-construction des œuvres

Plusieurs sources font état de la contribution d'Eveline Kalke au développement des photographies dans leur salle de bain transformée en chambre noire et de son travail de colorisation manuelle de certaines d'entre elles³⁰⁶. Cette vraisemblable participation au processus tant technique qu'artistique de l'épouse entre en écho avec l'histoire de la photographie, puisqu'il s'agit d'un médium nécessitant l'intervention de plusieurs acteur·ices au sein des différentes étapes que requiert son processus. Dès son origine, ce médium est investi de manière tant amatrice que professionnelle par de nombreuses photographes *femmes*, davantage que les autres domaines des Beaux-Arts, sa technique étant plus abordable et moins réglementée³⁰⁷. Il fut, par conséquent, particulièrement accessible aux personnes en marge de la pratique artistique en termes de classe, d'âge et de genre³⁰⁸.

Par ailleurs, si le rôle actif des épouses au sein des ateliers photo est notable, elles y endossent un statut d'*assistante* (car pour accéder au statut officiel d'opératrice, elles doivent exploiter l'atelier en leur nom propre).³⁰⁹ A l'instar des artistes *femmes brutes*, les photographes *femmes* de la fin du XIXe-XXe siècle étaient, selon le conservateur Thomas Galifot, dans leur écrasante majorité, célibataires, séparées ou divorcées et ne comptaient pas d'homme photographe au sein de l'environnement familial : « [...] les devoirs d'épouse et de mère mettent à mal, stoppent ou retardent nettement la possibilité d'une pratique suivie dans le temps, *a fortiori* celle d'une véritable carrière [...] » et ce parce les talents requièrent « [...] la compréhension des maris face à cette entorse de leurs épouses aux vertus d'humilité

³⁰⁵ « Artiste indépendant, Poète et Sculpteur, Innovateur, Fabricant de flèches et Horticulteur, Artisan d'objets en os, Photographe et Architecte, Philosophe ». [Ma traduction].

³⁰⁶ La colorisation des photographies par Eveline Kalke est mentionnée dans BAKER Alex, Eugène Von Bruenchenhein, *Time Produced Non Better*, Philadelphie, Fleisher/Ollman, 2013, p.4. et dans JOHN MICHAEL KHOLER ARTS CENTER, Eugène Von Bruenchenhein, *Obsessive visionary*, catalogue d'exposition, Sheboygan, Wisconsin, John Michael Kholer Arts Center, 1988, p.19.

³⁰⁷ GALIFOT Thomas, « La parentèle au risque de la photographie ? Amateurs et professionnelles au XIX siècle et au début XXe siècle (France, Grande Bretagne, Etats-Unis) », dans BARBILLON Claire, FARACCI Pascal, MORINEAU Camille, MARTIN-PIGALLE Raphaëlle, ALKEMA Hanna (dir.), *Parent-elles : 'compagne de, filles de, sœur de...': les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque, Paris, Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE), 2017, p.55.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.* p.60.

et de discrétion attendues des dames en société »³¹⁰. En ce sens, la situation matérielle et maritale d'Eveline Kalke, mariée et qui plus est à un photographe, n'a pas constitué un terrain propice à l'exercice revendiqué d'une pratique artistique.

Quant au dévoilement posthume de l'œuvre attribuée à Eugène Von Bruenhenhein, deux questions se posent. Quelle était sa volonté à cet égard ? Quelles ont été la place et les démarches réalisées par Eveline Kalke ? Beaucoup d'ouvrages font état d'une *découverte* posthume, sans mentionner le rôle essentiel de l'entourage et *a fortiori* de son épouse. Lorsqu'ils en parlent, les critiques en attribuent tantôt la décision à l'ami du couple, Dan Nyez, tantôt à Eveline Kalke, voire aux deux, et ce pour des raisons d'ordre financier. Si je regrette l'aporie des informations au sujet du rôle et des motivations mutuelles de ces intermédiaires, ce vide fait écho à la nécessité de questionner l'absence en ce qu'elle participe à l'écriture de l'histoire, puisque l'histoire des femmes doit se lire « à travers les creux et les vides »³¹¹. Concernant le rôle actif des veuves, l'historienne de l'art Julie Verlaine fait état de la charge que représente leur devoir de mémoire de l'œuvre du mari, qui contribue également à occulter les *femmes* artistes culturelles au sein des duos qu'elles ont souvent formés avec leurs pairs.

Lors de la première exposition consacrée à l'œuvre de son mari en 1984, Eveline Kalke aurait consenti à une interview mais peu de questions la concernaient directement³¹². Patterson fait par ailleurs état de la réticence d'Eveline Kalke à livrer davantage de détails³¹³. Je peux comprendre dès lors qu'elle ait hésité à se confier, au vu du caractère intime des clichés destinés à un usage exclusif, peu de temps après le décès de son époux. Sa sœur, Adeline Kalke, photographe, présente lors de l'interview, y témoignait des talents d'artiste (peinture et dessins de stars de cinéma réalisés dans sa jeunesse) d'Eveline tout en la qualifiant de « bon modèle »³¹⁴, renforçant par là l'ambiguïté de son statut. Cette ambivalence a peut-être été celle d'Eveline Kalke elle-même puisque baignée dans l'*American Way of Life* des années cinquante et les rôles sociaux, amoureux, sexuels, maritaux et domestiques qui y sont plébiscités, en écho à la phrase provocatrice de Woolf selon laquelle « l'anonymat court

³¹⁰ *Ibid.*, pp.57-58.

³¹¹ VAN CAMPENHOUDT Lyse, *Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, c.a. 1942-1951. De la difficulté de retrouver la mémoire*, Mémoire de Master interuniversitaire de spécialisation en études de genre, Universités de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2020, p.21.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*, p.38.

³¹⁴ *Ibid.*, p.38.

dans leurs veines »³¹⁵, les *femmes* étant socialement poussées à se préoccuper de manière moindre que les *hommes* de leur gloire.

Qu'est-il advenu des productions de jeunesse d'Eveline Kalke évoquées par sa soeur? Celles-ci étaient-elles trop *culturelles* que pour retenir l'intérêt? Se sentait-elle légitime? A-t-elle arrêté sa pratique de la peinture et du dessin face à la place prépondérante de l'œuvre d'Eugène, ou au temps que requerrait sa participation?³¹⁶ Concernant l'hypothèse d'une contribution plus active d'Eveline Kalke, Dannatt affirme que ce serait elle qui aurait pris les quelques photos où figure Eugène Von Bruenchenhein : « elle a certainement apprécié diriger son mari, lui faire adopter la pose souhaitée, inverser les rôles (pour une fois), [...] pendant viril de sa propre mise en image de sa féminité »³¹⁷. Le curateur fait ici référence à la saisissante photo couleur où Eugène Von Bruenchenhein pose en Tarzan, l'épouse retournant possiblement le *male gaze* que ce dernier portait sur elle. La présence de ce portrait savamment mis en scène suggère qu'en lieu et place d'une hypothèse de participation de l'épouse, les termes d'un travail en duo, de co-crédation ou co-construction soient plus appropriés. Cette perspective nécessite cependant de déplacer la focale avec laquelle l'Histoire de l'Art occidental a essentiellement envisagé la création. A savoir celle d'un artiste génie démiurge, occultant le travail d'atelier qui a pourtant eu cours pendant des siècles, sans remettre en question la notion de *paternité* de l'œuvre.

A contrario de la « mythologie sur le créateur divinisé et sur l'artiste comme super-héro viril ou paria social »³¹⁸, l'historienne de l'art Julie Richard analyse comment un couple de *femmes*, les photographes culturelles Claude Cahun et Marcel Moore, a joué avec les codes photographiques, transfigurant la dichotomie hiérarchique entre l'opérateur·ice et son modèle. Elle décrit la relation fusionnelle entre les deux artistes qui conçoivent leur production en tant qu'œuvre collaborative, conçue à quatre mains, comme « déconstruction du mythe du génie artistique et de son auteur unique » qui a pour corollaire celui de la déconstruction du rôle subalterne de muse³¹⁹. Cette *esthétique du partage*³²⁰ qui « [...] va de pair avec une esthétique interdisciplinaire où chacune complète le geste de l'autre » et se font « mutuellement la muse

³¹⁵ WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, op.cit., p.88.

³¹⁶ Peu avant la clôture de cette recherche, j'ai retrouvé une dizaine d'œuvres inventoriées sous le nom de Marie Von Bruenchenhein dans la base de données du John Michael Kohler Arts Center.

³¹⁷ DANATT Adrian, op.cit., p.15.

³¹⁸ NOCHLIN Linda, op.cit., pp.42-43.

³¹⁹ RICHARD Julie, « La création symbiotique de Claude Cahun et Marcel Moore, un espace 'entre-nous' », dans BARBILLON Claire et al. (dir.), op.cit., pp.143-148.

³²⁰ ARVISAIS Alexandra, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017, citée par RICHARD Julie, op.cit., p.148.

de l'autre », renverse par là les hiérarchies entre l'auteur et son sujet³²¹. En ce qui concerne les couples d'artistes culturels hétérosexuels et la question de la *maternité/paternité* des œuvres issues des pratiques « endogamiques » et leur récurrence, Foucher Zarmanian fait état des différentes stratégies mises en place par les artistes *femmes*. Celle de la complémentarité des rôles se révélant, pour ces dernières, plus souvent du côté d'une place subordonnée que d'une réelle complémentarité³²². A l'instar de mon hypothèse concernant le couple *brut* Kalke-Von Bruenchenhein, l'artiste *homme* (s')est souvent considéré comme unique signataire de l'œuvre à quatre mains, reléguant la *femme* au « [...] statut mixte d'assistante, de mère et d'artiste professionnelle »³²³, place multiple, essentielle mais subordonnée.

Thévoz, que je questionnais à ce sujet, abondait dans le sens d'une co-construction : « le cas de Von Bruenchenhein fait aussi ressortir la part et la responsabilité de la réception : il est symptomatique qu'on ait déplacé la focale sur Eugène en tant qu'artiste signataire de l'œuvre, et qu'on ait octroyé tout au plus à Marie le rôle ancillaire de modèle ou de 'muse' »³²⁴. Ce cas de co-crédation occultée ferait cependant figure d'exception au sein de l'*Art Brut*, puisque pour l'ex-conservateur, si l'art culturel est caractérisé par les filiations et influences artistiques et que par conséquent, les liens maritaux/amoureux peuvent influencer positivement ou négativement sur une carrière, « [...] on ne s'étonnera pas que rien de tel se produise dans l'Art Brut, ce qui corrobore sa caractéristique d'hyperindividualité ou d'autisme. L'imperméabilité à toute influence n'entre-t-elle pas dans la définition même de l'Art Brut ? »³²⁵. Ce cas de co-crédation est décrit par Thévoz comme l'exception qui confirme la règle, l'union de deux artistes *brut-es* étant, contrairement aux unions des artistes culturel·les, de l'ordre de « l'improbabilité »³²⁶, et ce en écho à la définition même de l'*Art Brut*.

A l'instar du paradoxe que supposerait la perspective d'autres duos d'*artistes brut-es* (excepté les pratiques collectives plébiscitées au sein des ateliers actuels), il m'est apparu qu'une spécificité de l'*Art Brut*, liée à la prévalence de image de l'artiste solitaire et aculturel, est précisément l'absence de création collective, mais aussi de réseaux, de fédération, de constellations d'artistes. Dès lors, comment revendiquer statut, droit, reconnaissance, dans un

³²¹ RICHARD Julie, *ibid.*, p.148.

³²² FOUCHER ZARMANIAN, « Partenariats stratégiques. Réflexions sur le couple d'artistes autour de 1900 », dans BARBILLON Claire et al. (dir.), *op.cit.*, pp. 111-123.

³²³ *Ibid.*, p.114.

³²⁴ THÉVOZ Michel, [mail du 24/06/2024].

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

champ dont les caractéristiques sont antinomiques avec la perspective du collectif, fut-il un duo ? En l'absence d'une *esthétique du partage*, voire *a minima* d'une entraide entre pairs, à l'instar des associations d'artistes *femmes* culturelles qui existent depuis la fin du XIX^e siècle³²⁷, quels rôles ont été ceux des épouses, outre une co-crédation de l'ombre ?

CHAPITRE IV

L'ART BRUT À L'ÉPREUVE DE L'INTERSECTIONNALITÉ ET DU CARE

Ce que je crois, c'est que cette poétesse qui n'a jamais écrit un mot et qui est enterrée à un carrefour vit encore. Elle vit en vous et en moi, et en beaucoup d'autres femmes qui ne sont pas ici ce soir car elles font la vaisselle et mettent les enfants au lit³²⁸.

4.1 De l'importance des conditions matérielles

4.1.1 Sphère privée et pro(création)³²⁹

Si j'ai évoqué la perspective d'une co-construction, j'aimerais étendre ma réflexion quant au rôle, plus large, qu'ont occupé les *conjointes* et l'entourage des artistes *hommes bruts*. Et ce, dans la perspective d'interroger les conditions matérielles et de *care* indispensables à la pratique artistique, mais aussi de remettre en cause la notion même de création. Une des questions spontanées ayant présidé à cette recherche était de savoir ce que faisait l'épouse du Facteur Cheval lorsque ce dernier construisait pendant trente-trois années son Palais Idéal et pendant huit autres son propre Mausolée. En d'autres termes, quels sont les rôles de la *femme* qui partage la vie d'un artiste *homme brut* ? Outre les inégalités genrées liées à la division sexuelle du travail domestique et reproductif qui conditionnent notre rapport à l'espace et au temps, qu'en est-il de la reconnaissance de ces *femmes de l'ombre*, à l'instar de la poétesse qui n'a jamais écrit de *A room of one's own* de Woolf ? Pourquoi cette artiste *femme* en puissance n'a-t-elle pas écrit, construit, œuvré et dès lors, qu'a-t-elle fait ?

Les recherches sur la place de l'entourage des artistes lèvent le voile sur le rôle crucial de l'environnement dans la création artistique, qu'il s'agisse d'assistantes, d'épouses, de sœurs, voire de domestiques.³³⁰ A l'image de la sociologie qui a mis au jour le capital³³¹

³²⁷ En France, l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) créée en 1881 a permis aux *femmes* d'exposer collectivement [GONNARD Catherine, LÉBOVICI Elisabeth, *op.cit.*, p. 49.]. En Belgique, Le cercle des femmes peintres, actif de 1888 à 1893, a fait l'objet d'une exposition au Musée Félicien Rops à Namur, du 13/04/2024 au 08/09/2024.

³²⁸ WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, *op.cit.*, p.171.

³²⁹ Je fais ici référence au titre du numéro 7 de 1975 « Dé-pro-ré créer » des Cahiers du Grif.

³³⁰ L'historienne de l'art Apolline Malevez a rendu compte de ses recherches actuelles sur le rôle de l'entourage des artistes à la séance du 06/02/2024 consacrée à « La narratologie, les récits, raconter l'art » du séminaire Fxmms, Art et Littérature,

nécessaire pour accéder à une carrière artistique, ces études tentent de déplacer la focale sur la manière dont l'Histoire de l'Art conçoit artistes et œuvres et tordent ainsi le cou à la figure de l'artiste génie. Fût-il *brut*, une telle figure occulte les conditions matérielles et humaines qui entourent la création. A la question de savoir pourquoi il n'y a pas eu de *grands* artistes *femmes*, Nochlin répondait que « l'art n'est en aucun cas la production autonome d'un individu surdoué [...] » mais le résultat d'un contexte social, à la fois perpétué et déterminé par les institutions, parmi lesquelles « les mythologies sur le créateur divinisé et sur l'artiste comme super-héro viril ou paria social »³³². L'artiste, même *brut-e*, ne crée pas hors société et se trouve, malgré ellui, aux prises avec les institutions sociales.

Si la création *brute* a ceci de fascinant qu'elle semble naître *ex nihilo*, puisque non conditionnée par le capital culturel de l'individu, je me suis demandé si les conditions matérielles qui entourent la production *brute* et la rendent possible ne seraient cependant pas *a priori* plus favorables aux *femmes* que dans le champ de l'art culturel. En effet, l'accès à la formation (au sens classique du terme) et aux espaces de sociabilité professionnelle nécessaires à la reconnaissance artistique (qui permettent la pérennité d'une pratique) n'entre pas en jeu pour les artistes *brut-es*, étant donné qu'il s'agit d'une création autodidacte réalisée à des fins personnelles. Cette absence de barrières en termes d'accès à la *profession* et au maintien d'une *carrière* dans le temps expliquerait, en partie, la présence supérieure des artistes *femmes brutes* face à leurs homologues culturelles.

A ce titre, la différence en termes d'accès à la création entre artistes culturelles et *brutes* peut être rapprochée de celle que Nochlin établit entre les arts plastiques et la littérature, où les *femmes* étaient davantage représentées, puisque l'écriture ne requérait pas d'apprentissage technique formel au sein d'un contexte institutionnel extérieur à l'espace domestique³³³. En effet, les *femmes* ont été historiquement assignées à la sphère privée dans une volonté de contrôle, par les *hommes*, du corps des *femmes*³³⁴. En résulte l'idée prégnante qu'aux *femmes* reviendrait l'espace du dedans, dédié au travail domestique et à la reproduction, et aux *hommes* celui du dehors, leur permettant d'investir les espaces de

Musée L, Louvain-la-Neuve. L'exposition « Femmes chez les Nabis, de fil en aiguille » au Musée de Pont Aven du 22/06 au 03/11/2024 questionne la place des *femmes* en tant qu'intermédiaires, assistantes, modèles et leur rôle au sein du foyer.

³³¹ Le sociologue Pierre Boudieu a théorisé le capital culturel, en homologie au capital économique, en tant que l'ensemble des ressources culturelles qu'un individu peut mobiliser. [BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.]

³³² NOCHLIN Linda, *op.cit.*, pp.42-43.

³³³ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, pp.54-55.

³³⁴ HÉRITIER Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

représentation mais aussi de pouvoir. Aux unes la reproduction et aux uns la production et *a fortiori* la création. La possibilité, pour les *femmes*, d'investir l'espace domestique et d'y être reconnues pourrait dès lors être envisagée comme un des facteurs expliquant leur représentativité supérieure, au sein de l'*Art Brut*, face à leurs homologues culturelles.

4.1.2 Art textile et genre des matériaux

A ce titre, j'avais été interpellée par l'hypothèse de Peiry selon laquelle les artistes *femmes brutes* « [...] s'emparent des moyens symbolisant leur assujettissement, le tricot, la broderie ou le crochet. Ces techniques prennent une dimension fantasque et deviennent les instruments d'une contre-offensive qui se manifeste sous la forme d'ouvrages féériques aux allures de rébellion »³³⁵. Si des artistes féministes se sont emparées des travaux d'aiguilles dans les années 1970, dans une réflexion ouvertement politique sur la place des *femmes* et contribuant par là à en faire « un médium féministe »³³⁶, je suis plus nuancée quant à la perspective d'une appropriation délibérée, par les artistes *femmes brutes*, de techniques qui leur sont spécifiquement associées. Par ailleurs, les recherches faisant état de caractéristiques qui seraient *féminines* quant à l'usage des matériaux comportent le risque d'essentialiser leur production. Ainsi, à la question de savoir s'il y aurait un art spécifiquement *féminin*, Nochlin évoquait la filiation entre l'art produit par les *femmes* et celui des *hommes* à une même époque ou au sein d'une même époque³³⁷, tandis que l'historienne de l'art Fabienne Dumont décrit comment l'art initialement mixte qu'est le textile devient une activité genrée et dévaluée au XIX^e siècle³³⁸.

Par ailleurs, se retrouve en filigrane, dans cette perspective d'un « assujettissement » des femmes à certaines techniques, le déni des « ouvrages de dames » traditionnels exprimé par Dubuffet³³⁹ et auxquels il conviendrait de redonner leurs lettres de noblesse. Je partage cependant l'idée selon laquelle l'artiste *brut-e* (exception faite des ateliers) utilise majoritairement les matériaux à sa disposition au sein de son environnement quotidien. Les *femmes* étant structurellement assujetties à l'espace domestique, il est en effet vraisemblable qu'elles y aient investi les matériaux voire savoir-faire issus de leur quotidien. A ce titre, la plasticienne Annette Messenger revendique l'influence que la création *brute* a exercée sur son

³³⁵ PEIRY, *op.cit.*, p.137.

³³⁶ DUMONT Fabienne, « Travaux d'aiguille : d'un art mineur à un art majeur », table ronde (19/12/2018) dans DOCQUIERT Françoise, TASZYCKA Marylda (dir.), *op.cit.*, p.85.

³³⁷ NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.27.

³³⁸ DUMONT Fabienne dans DOCQUIERT Françoise, TASZYCKA Marylda (dir.), *op.cit.*, p.86.

³³⁹ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.42.

œuvre, de par l'usage de matériaux issus de l'espace domestique : « je ne voulais choisir que des matériaux qui pouvaient se trouver dans une maison, un grenier, un bout de laine, des crayons de couleur, du tissu, comme s'il y avait une sorte d'enfermement à vouloir être artiste [...]. L'art brut est intéressant aussi pour cela. [...] »³⁴⁰. Messenger fait ainsi récit d'un espace, celui de matériaux domestiques, où elle ne se sent pas exclue, en tant que *femme*, en tant que « dévaluée »³⁴¹.

Lombardi fait également état d'une majorité d'œuvres produites par les artistes *femmes brutes* faisant usage du textile comme support, dans une perspective de détournement : « [ces] techniques traditionnelles qui leur sont alors familières, comme la broderie, le crochet, le tricot ou la couture. Cependant elles ne les emploient pas à des fins utilitaires ou décoratives. Elles les détournent de leurs fonctions initiales pour en faire des créations à part entière [...] »³⁴². A l'instar de leurs consœurs culturelles, ces artistes *femmes brutes* n'ont utilisé ces matériaux ni à cause d'une quelconque *essence féminine*, ni d'une volonté de *retournement du stigmat*, mais par facilité et familiarité, de la même manière que le Facteur Cheval se saisit de pierres sur le chemin de sa tournée, le Prisonnier de Bâle sculpte de la mie de pain, rare matériau disponible dans son espace carcéral, ou nombre d'artistes *femmes brutes* internées se servent de leurs draps, car disposant d'un accès moindre que leurs homologues masculins à d'autres matériaux³⁴³.

L'*Art Brut*, dans sa quête d'art hors les normes de l'art culturel, a, dès sa création, valorisé ces matériaux pauvres, atypiques, issus du quotidien et a ainsi permis une revalorisation de matières et savoir-faire qui, liés tant à une classe qu'à un genre, étaient jusqu'alors dévalués en tant qu'art. Dubuffet se situait précisément en opposition avec la tradition de l'histoire de l'art qui a relégué les arts décoratifs, dont les arts textiles, et cantonné les artistes *femmes* à ces genres dits mineurs³⁴⁴, actuellement en voie de reconsidération. Étant donné leur investissement majeur de l'espace domestique et par conséquent des matériaux pauvres et atypiques qui y sont associés, je présume même que les artistes *femmes brutes* ont été plus nombreuses que ne laisse croire leur place mineure au sein des collections.

³⁴⁰ MESSAGER Annette, Entretien avec Robert Storr, *op.cit.*, pp.415-416, citée par BOUVARD Emilie, *op.cit.*, p.90.

³⁴¹ MARCADÉ Bernard, *op.cit.*, p.2.

³⁴² LOMBARDI Sarah, dans BRUGGER Ingried, et al. (dir.), *op.cit.*, p.227.

³⁴³ RÖSKE Thomas, dans BRUGGER Ingried, et al. (dir.), *op.cit.*, p.221.

³⁴⁴ L'exemple, pourtant avant-gardiste, du Bauhaus est, à ce titre, exemplaire, les *femmes* n'étant acceptées qu'au sein des sections relevant des arts décoratifs.

4.1.3 Argent, célibat et temps à soi

Pour poursuivre cette tentative d'approche dépassionnée³⁴⁵ de la création et des conditions matérielles qui auraient facilité ou non l'entrée en création des artistes *femmes brutes*, outre la non-nécessité de formation et l'accès facilité aux matériaux, je me suis posé, à rebours de la perspective d'un *Art Brut* foncièrement *pauvre*, la question de savoir si l'argent était un facteur déterminant l'entrée en création *brute*. Woolf évoquait les « cinq cents livres de rente »³⁴⁶ nécessaires pour qu'une *femme* soit libre de disposer de son temps et par conséquent de créer. A l'opposé de leurs confrères-sœurs culturel·les disposant d'un capital³⁴⁷ culturel/social/symbolique, allant de pair avec un certain capital économique, les artistes *brut-es* sont caractérisé·es par leurs origines et conditions modestes³⁴⁸. Je me suis par conséquent demandé si, en ce qui les concerne, le facteur temporel ne se substituait pas au facteur économique. Puisque la littérature fait état de l'entrée tardive en création des artistes *brut-es*, une hypothèse serait l'acquisition d'une liberté temporelle permettant une disponibilité psychique, une fois laissée derrière soi une vie de labeur, le métier initial des artistes *hommes bruts* étant souvent caractérisé par la pénibilité. Pour exemple, Eugène Von Bruenchenhein, qui a entre autres exercé le métier de boulanger, devenu invalide dès 1949, a pu créer plus intensément les trente années suivantes.

Si les artistes *hommes bruts* sont surreprésentés dans des métiers laborieux liés à leurs origines populaires, qu'en est-il des artistes *femmes brutes*, au vu des prescrits sociaux qui pesaient sur les *femmes* quant à l'exercice d'un travail rémunéré, en particulier lorsqu'elles étaient mariées ? Les figures de la *femme* séparée (Laure Pigeon, Marguerite Burnat-Provins), de la séparée internée (Justine Python), de l'internée célibataire (Aloïse Corbaz, Juliette-Élisa Bataille, Jeanne Tripier, Marguerite Sirvins, Agnès Richter) ou de la veuve internée (Constance Schwartzlin-Berberat) sont récurrentes au sein des biographies des artistes historiques. Outre la volonté dubufféenne de valoriser la production des marginaux·ales, on comprend dès lors la liberté retrouvée pour ces *femmes* en termes de temps pour soi, d'espace physique mais avant tout psychique que ces situations, certes douloureuses, ont vraisemblablement rendue possible.

³⁴⁵ Nochlin encourageait à « [...] une approche dépassionnée, impersonnelle, sociologique et centrée sur les institutions [...] », NOCHLIN Linda, *op.cit.*, p.35.

³⁴⁶ WOOLF Virginia, *op.cit.*

³⁴⁷ BOURDIEU Pierre, *op.cit.*

³⁴⁸ Je reviendrai sur la question de la classe sociale dans le point 4.2.2.

Concernant la difficulté, pour les *femmes*, à pouvoir consacrer le temps nécessaire à la création, l'artiste culturelle Sonia Delaunay écrivait « je ne m'appartiens pas » et Jeanne Kosnick-Kloss « je remets souvent au lendemain par manque de temps, de concentration »³⁴⁹, le temps artistique étant corrélé à l'inégale distribution du temps de travail domestique au sein du couple *hétérosexuel*. Selon Thévoz, à l'instar de l'image d'Epinal de l'artiste *brut-e* solitaire, il y aurait peu d'artistes *hommes bruts* mariés et lorsqu'ils l'étaient, leurs épouses (exception faite du cas Kalke-Von Bruenchenhein) étaient indifférentes, voire hostiles à leurs pratiques : « j'ai observé de la résignation ou de la désapprobation plutôt que de la collaboration de la part des épouses des très rares auteurs d'Art Brut mariés »³⁵⁰. Je fais par conséquent l'hypothèse que si le couple hétérosexuel semble antinomique avec la pratique *brute*, il l'est avant tout pour les *femmes*. Et ce, à l'instar de leurs consœurs culturelles dont les recherches actuelles pointent la prévalence de la figure de l'artiste célibataire ou la mise entre parenthèses de la création une fois mariées³⁵¹.

Les difficultés, pour les artistes culturel·les, quant à l'articulation de la vie familiale et professionnelle, font actuellement l'objet d'études sociologiques qui ont, sans surprise, mis en lumière qu'au sein des couples d'artistes, « [...] comme dans le reste de la population, les charges domestiques sont inégalement réparties et reposent toujours prioritairement sur les femmes, qu'elles soient artistes ou conjointes d'artistes »³⁵². Si ces études démontrent comment le travail domestique entre en concurrence avec le temps de travail artistique³⁵³, sur la base des horaires déclarés par les artistes professionnel·les, je me suis par conséquent demandé quelle était la part de temps consacrée à la création par l'artiste *brut-e*. Si ce temps doit, certes, varier d'un·e artiste à l'autre, je peux imaginer qu'il soit conséquent. Les biographies des artistes *brut-es* font ainsi état d'un caractère obsessionnel, compulsif, de l'ordre de la nécessité, ce dont atteste la production *brute*, dont une des caractéristiques est son aspect tant répétitif que prolifique.

Si j'ai rapidement évoqué l'envahissement, par la création, de l'espace de la maison des Kalke-Von Bruenchenhein, on peut également imaginer la place que la

³⁴⁹ L'historienne Julie Verlaine a analysé la manière dont toutes deux étaient accaparées par la visibilisation posthume de l'œuvre de leurs époux artistes. [VERLAINE Julie, « Veuves, mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après la seconde guerre mondiale » dans BARBILLON Claire et al. (dir.), *op.cit.*, pp.97-110.].

³⁵⁰ THÉVOZ Michel, [mail du 25/06/2024].

³⁵¹ LAOUREUX Denis, « La vocation artistique à l'épreuve du mariage dans la Belgique du XIX^e siècle », dans BARBILLON Claire et al. (dir.), *op.cit.*, pp.11-23.

³⁵² SINIGAGLIA-AMADIO Sabrina, SINIGAGLIA Jérôme, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, 2015/2, n° 59, p.200.

³⁵³ *Ibid.*

création a pris, outre l'espace physique ou temporel, au sein de l'espace psychique du couple. Ce triple investissement (physique, temporel et psychique) distingue précisément l'*Art Brut* de la création *amateur*. Hors création en ateliers (dont les modalités varient d'un·e artiste à l'autre mais sont davantage structurées dans le temps et l'espace), la création *brute* représente rarement un *à-côté*, mais l'investissement majoritaire et ce, dans une porosité (spatiale, temporelle et psychique) avec la vie quotidienne de l'artiste.

4.1.4 Un lieu à soi, de la ménagère à la bâtsseuse

*A room of one's own*³⁵⁴ de Woolf mettait au jour, à rebours des idées reçues sur la création dont le talent est le motif récurrent, la nécessité, pour les *femmes*, d'un espace qu'elles puissent fermer à clé, d'un lieu à soi où s'isoler et créer, mais aussi la libération des tâches familiales et domestiques qui leur incombent. L'artiste culturel·le (qui en a l'opportunité financière) crée au sein de l'espace physique de l'atelier, entre autres dans le but d'établir une séparation entre art et vie. Hors asile psychiatrique pour les artistes *brut-es* d'hier et hors ateliers de création pour ceux d'aujourd'hui, c'est essentiellement leur domicile, voire ses alentours, qui est investi. Lorsque j'observe les photographies d'artistes *brut-es* dans leurs intérieurs transformés en lieux de création, je suis frappée par l'espace physique qu'occupent ces productions *brutes* au sein de ce qui est parfois également domicile conjugal, familial. Outre le vécu de l'entourage vivant sous le même toit, j'ai été interpellée par l'occupation de l'intérieur de leurs maisons par nombre d'artistes *brut-es*, œuvres d'art total souvent démantelées ou détruites à la mort de ceux-ci et seulement connues, dans le meilleur des cas, par le biais de photographies. Qu'est-ce que cette occupation physique de l'espace suppose en termes de place symbolique et psychique pour créer ? Je me suis également demandé si ces espaces avaient un genre, la question des artistes bâtisseur·euses, tout comme celle des arts textiles, revenant régulièrement lors de mes entretiens. Aux espaces intérieurs, les *femmes* et aux extérieurs, les *hommes* ?

Plusieurs de mes enquêtée·es, à l'instar des ouvrages sur l'*Art Brut* que j'ai consultés, font état d'une surreprésentation des hommes chez les artistes *brut-es* dits bâtisseur·euses. Cependant, lors de notre première rencontre, Fol se disait convaincue qu'il y aurait eu autant de bâtsseuses *femmes* que d'*hommes* mais qu'elles n'auraient jamais été découvertes, et

³⁵⁴ WOOLF Virginia, *op.cit.*

posait la question d'en quoi cette pratique serait essentiellement *masculine*.³⁵⁵ La collectionneuse Madeleine Lommel cite plusieurs *femmes* bâtisseuses, dont Jeanne Fischer, « bricoleuse née », entrée en création après la cinquantaine et arrêtant sa production au vu des accusations de sorcellerie et quolibets de son voisinage.³⁵⁶ C'est en tant qu'exception qui confirme la règle que Lommel cite le cas de ces bâtisseuses *brutes*, puisqu'elle écrit qu'« au delà des murs de l'hôpital, les œuvres des femmes débordent rarement les murs des maisons »³⁵⁷, ces *femmes* dérogeant aux assignations genrées en termes de matériaux et de formats. Selon la collectionneuse, les jardins *bruts* seraient en revanche le fait de *femmes*, œuvres éphémères et dont il ne reste que peu de traces. Lommel fait l'hypothèse que ces *femmes* « vivant seules, auraient acquis au sein de leur maison, un rôle qui ne leur aurait pas été accordé ou auquel elles n'auraient pas pensé si un compagnon avait été présent. Peut-être, aussi, qu'à la mort de celui-ci, la solitude les a portées à endosser ce nouveau rôle »³⁵⁸. L'interprétation de la collectionneuse est pertinente concernant les rôles sociaux auxquels sont assignées les *femmes*, tout comme l'intériorisation de ceux-ci et la nécessité de s'en extraire (par la solitude voire le veuvage), afin d'accéder à l'espace psychique nécessaire à la création. Cependant, Lommel en tire des conclusions essentialisantes quant à l'impossibilité qu'il y aurait pour les *femmes* à créer hors d'elles-mêmes, à cause de leurs capacités fécondes :

Bâtir pour les femmes ne signifie nullement concevoir ou édifier. N'ayant pas besoin d'affronter l'avenir puisqu'elles le détiennent naturellement, elles nous confirment par là la réticence qu'elles auraient à organiser la vie en dehors d'elles-mêmes, en dehors de leur pouvoir de donner la vie, il est vrai, mais également parce que, pourvues de la faculté de rester attentives à ne pas compromettre l'équilibre familial ou collectif, elles tiennent avant tout à en être garantes³⁵⁹.

Par ailleurs, lorsque Lommel évoque le cas de l'artiste *femme brute* Tressa Prisbrey, qui a bâti pas moins de treize maisons, c'est pour en évoquer leurs caractéristiques *féminines*. Elle dépeint leurs murs bâtis avec des bouteilles pour éviter « les difficultés de la maçonnerie » et leurs intérieurs raffinés faits de tissus comme « un parfait mélange de ce qui peut préoccuper une femme »³⁶⁰. On retrouve là la tendance essentialiste consistant à chercher une explication genrée au sein des œuvres, en extrapolant leurs caractéristiques supposément *féminines* ou *masculines*.

³⁵⁵ FOL Carine [Entretien du 13/11/2023].

³⁵⁶ LOMMEL Madeleine, *op.cit.*, p.79.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.78.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.79.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p.80.

La collectionneuse se situe dans le sillage d'un Dubuffet pour qui la création des *femmes* serait avant tout liée à leur fécondité³⁶¹. Nochlin s'élèvera contre l'idée prégnante que les *femmes* créeraient à partir de leurs *utérus* : « la faute n'incombe pas à nos lignes de vie, nos hormones, nos cycles menstruels ou notre vacuité intérieure, mais bien à nos institutions et notre éducation [...] »³⁶². A ce titre, la sociologue Mathilde Provansal, qui a récemment enquêté au sein d'une école supérieure des arts française, fait le constat d'une discrimination des artistes *femmes* au vu de la charge reproductive qui entrave déjà leur carrière, aux yeux de ceux qui les évaluent et les reconnaissent, et ce avant même tout projet de grossesse.

4.1.5 *Care* et création

Le travail domestique et la charge reproductive qui pèsent largement sur les *femmes* peuvent être assimilés au concept, plus large, de *care*, qui permet d'éclairer, outre le travail gratuit exécuté par celles-ci, le travail invisible sous-jacent à toute œuvre d'art, fût-elle *brute*. Le *care* a été conceptualisé par la psychologue Carol Gilligan en tant que « voix différente », à savoir un sens moral propre aux *femmes*³⁶³. Du fait de leur expérience différente du monde au vu de la place subordonnée qu'elles y occupent et de la socialisation de genre, elles auraient développé la capacité à penser de manière différente les relations sociales, notamment en prenant en compte le soin aux autres. La philosophe Joan Tronto définira plus largement le *care* en tant qu' « une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre monde, de sorte que nous puissions tous y vivre aussi bien que possible »³⁶⁴. Dans nos sociétés, ce sont en particulier les *femmes* et les personnes assujetties³⁶⁵ qui prodiguent ce travail de soin au quotidien, tant au niveau professionnel que familial.

Ce travail, indispensable, ne s'avère pas considéré à la même valeur que la production et par conséquent que la création. Considérer le travail de *care* comme partie intégrante du processus de création, à l'instar d'une co-construction, demande de déplacer la focale quant à notre manière d'envisager artistes, œuvres et auctorialité. Et ce, en écho avec mon questionnement initial concernant l'épouse du facteur Cheval, Claire-Philomène Richaud, la

³⁶¹ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.37.

³⁶² NOCHLIN Linda, *Woman, Art and Power and Othe Essays*, Westview, Boulder, Colorado, 1988, p.157.

³⁶³ GILLIGAN Carol, *Une voix différente*, Paris, Champs Flammarion, 1992 [1982].

³⁶⁴ TRONTO Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. Hervé Maury, Paris, Éditions La découverte, 2009 [1993].

³⁶⁵ LAUGIER Sandra, « Le care comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et société*, 2011/2, n°26, pp.183-188, La découverte, 2011.

femme qui n'a, *a priori*, pas construit de palais, dans le sillage de la sœur fictive de Shakespeare imaginée par Woolf, la poétesse qui n'a jamais écrit.

Sans surprise, si j'ai trouvé peu de littérature sur le rôle de l'entourage des artistes *brut-es*, Lommel évoque quant à elle le rôle des épouses : « certaines femmes ont par ailleurs fortement contribué à l'œuvre de leurs compagnons alors qu'il n'existe, semble-t-il, pas d'exemple inverse »³⁶⁶. Elle cite ainsi deux épouses d'artistes bâtisseurs, l'une cousant pour que son époux puisse acheter du ciment, l'autre vendant les petites réalisations de ce dernier afin qu'il puisse acheter des matériaux de construction³⁶⁷.

Lorsque je l'entretenais de ma question de recherche, Fol évoquait quant à elle une autre figure d'*épouse*, celle de l'artiste *brut* Franz Gsellmann. La curatrice m'expliquait que pendant que l'un s'isolait dans une pièce de la ferme, dans laquelle épouse et enfants ne purent entrer qu'après huit ans du travail acharné qui l'a occupé vingt-trois années durant à la construction d'une *Weltmaschine* [machine du monde] qu'il nommait « ma machine », sa conjointe faisait tourner, seule, leur ferme familiale. Outre le travail domestique et reproductif qui lui incombait, elle aurait donc réalisé le travail agricole de son mari. J'ai trouvé peu d'informations sur Maria Gsellmann si ce n'est qu'outre ces tâches ménagères quotidiennes, elle se serait chargée de l'entretien de la machine mondiale et des visiteur·euses, racontant aux invité·es d'ici et d'ailleurs l'histoire de la *Weltmaschine* ainsi que le fonctionnement de ses nombreuses pièces³⁶⁸, démontrant par là à quel point le travail de *care* peut prendre des formes variées qui se cumulent entre elles, au sein de la double, voire triple journée des *femmes*.

Dans une perspective de décentrement quant à la manière de narrer les artistes et les œuvres, j'ai le souci de visibiliser, mais aussi revaloriser ces multiples à-côtés, matériels et humains, qui rendent la création possible. On peut citer le travail ménager, le soin aux enfants, la conception de repas quotidiens, la gestion de la maison, des finances mais aussi le soutien psychique à la personne de l'artiste, souvent harassé·e par un travail énergivore, tant au niveau temporel, physique que psychique. Ces entours de la création permettent à l'artiste de se procurer des matériaux, de dégager du temps nécessaire à la création mais aussi, pour utiliser une terminologie marxiste, de reconstruire sa force de travail.

³⁶⁶ LOMMEL Madeleine, *op.cit.*, p.79.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Site internet de la welmaschine, <https://weltmaschine.at>, (consulté le 16/07/2024).

Le monde de l'art actuel connaît des frémissements quant à l'inclusion de la notion de *care*, dans une perspective de revalorisation du processus de création lui-même, et de sa hiérarchie genrée, qui nous éloigne du mythe de l'artiste génie, du talent et d'une création *ex nihilo* et ce, même au sein de la création *brute*. Et si l'outil pour penser l'art qu'est l'*Art Brut*, affranchi de certaines normes historiographiques, nous permettait de penser une méthodologie du *care* en art³⁶⁹ et en histoire de l'art, en déplaçant l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat, l'éthique plutôt que l'esthétique?

4.2 Femmes, artistes et brutes : la nécessité d'une lecture intersectionnelle

4.2.1 L'*Art Brut*, un concept eurocentré ?

En comparant la situation des artistes *femmes brutes* à celle de leurs homologues culturelles et aux artistes *hommes bruts*, j'ai tenté d'esquisser comment le genre entrecroise d'autres facteurs de marginalité en art. Cependant, derrière cette perspective d'artistes mais *brut-es*, d'artistes mais *femmes*³⁷⁰, d'artistes *femmes* mais *brutes*, quelles autres minorations, intrinsèques à l'origine même du concept d'*Art Brut* entrent en jeu ? Dans quel contexte socio-historique s'inscrivent-elles ? Comment les penser et les articuler ?

La création de l'*Art Brut* au lendemain de la seconde guerre mondiale est marquée par la volonté de renouveau propre à cette période et dans la filiation des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle et leur engouement pour le primitivisme, que Delavaux définit comme une « [...] quête de l'altérité [qui] s'est déployée dans différentes directions: l'exotique, le primitif, le populaire, [qui] ont pu être, à des niveaux différents, le moyen d'une rupture libératrice »³⁷¹. Pour les avant-gardes tout comme pour Dubuffet, il s'agit de « [...] définir un stade primitif de l'art, associant à ces expressions les dessins d'enfants et des fous »³⁷². Si Dubuffet tend à rompre avec les racines de l'art occidental, selon l'idée que « [...] les sociétés primitives [...] entretiennent un rapport de familiarité et de totale liberté à l'égard de l'expression créatrice »³⁷³, il se situe dans un ethnocentrisme propre à l'art de son temps. Ce mythe d'un *degré zéro* de la création a ceci de problématique qu'il associe certaines

³⁶⁹ Concernant la perspective du *care* comme méthodologie en art, je renvoie à « Initiative for Practices and Visions of Radical Care », <https://awarewomenartists.com/residences/care-as-methology/>, consulté le 16/07/2024.

³⁷⁰ Je fais ici référence au titre de l'ouvrage de Mathilde Provansal, *Artistes mais femmes*, PROVANSAL Mathilde, *op.cit.*

³⁷¹ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.135.

³⁷² FOL Carine, *op.cit.* p.61.

³⁷³ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.38.

populations à un état de nature, dans le sillage de la pensée raciale et de ses fondements essentialistes. En ce sens, la pensée primitiviste est indissociable du colonialisme.

Selon Delavaux, la conception de l'art de Dubuffet serait elle-même une démarche « anthropologique, philosophique, tout autant qu'artistique », et ce dans la lignée du « fantasme primitiviste »³⁷⁴. Si Dubuffet a réalisé de nombreux voyages hors Europe, de manière concomitante à sa création du concept d'*Art Brut*, il reviendra de ces voyages « dans un désenchantement à l'égard de tout exotisme »³⁷⁵. C'est donc au cœur de la culture occidentale elle-même, tout du moins de ses marges, qu'il va se mettre en quête de la « virginité culturelle des auteurs »³⁷⁶ qu'il avait au préalable recherchée chez les peuples « sauvages »³⁷⁷. Si j'ai évoqué précédemment la posture de *découvreur* de Dubuffet, régulièrement qualifiée de « colonisatrice », ce processus de valorisation qui essentialise les non-occidentaux se déplace notamment sur les *femmes brutes* : « Dubuffet [...] ne va pas chercher de quoi régénérer l'art culturel occidental chez les noirs, mais dans les marges de cet art culturel occidental lui-même, marges dans lesquelles il localise [...] les femmes »³⁷⁸. Si le théoricien refusera par la suite d'étendre l'*Art Brut* à d'autres « ethnies (actuelles ou anciennes) »³⁷⁹, c'est parce que « le terme d'Art Brut, avec le rapport d'antagonisme qu'il comporte à l'égard culturel, n'a de significations que dans le cadre de notre propre culture occidentale actuelle »³⁸⁰. Peiry souligne cependant la contradiction de Dubuffet qui s'est pourtant révélé favorable à l'*Art Brut* américain³⁸¹, témoignant par là d'une filiation géographique avant tout occidentale.

L'ex-conservatrice a par ailleurs été le fer de lance de l'expansion mondiale de l'*Art Brut* à partir des années 2000, réalisant en un sens la quête initiale de Dubuffet d'un « ailleurs »³⁸². La proposition de nomination « arts bruts »³⁸³ proposée par l'historienne de l'art Barbara Safarova s'avère en ce sens intéressante, au regard de l'expansion mondiale de l'*Art Brut* mais également d'une approche qui en situe davantage son caractère transculturel

³⁷⁴ DELAVAUUX Céline, *op.cit.*, pp.134-136.

³⁷⁵ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.38

³⁷⁶ *Ibid.*, p.252.

³⁷⁷ DUBUFFET Jean, « Positions anticulturelles », texte prononcé lors d'une conférence à Chicago le 20 décembre 1951, *op.cit.*, pp.94-100. cité par PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.38.

³⁷⁸ BRUN Baptiste, DAVID Christophe, *op.cit.*, cité par BEUVIN Flavie, *op.cit.*, p.43.

³⁷⁹ DUBUFFET Jean, lettre à Herbert Eckert, Paris, 15 novembre 1976 (Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut), cité par PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.228.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.254.

³⁸² *Ibid.*, pp.264-267.

³⁸³ SAFAROVA Barbara, « Donation Bruno Decharme: art brut versus 'arts bruts'? », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°166, Hiver 2023/2024, p.108.

mais aussi pluriel. Faut-il, dès lors, parler d'*arts bruts* et quitter en partie la force de label de l'*Art Brut* et par conséquent tout ce que ce concept charrie au niveau socio-historique ? Selon Delavaux, « l'une des spécificités de l'art brut, c'est de rassembler toutes ces productions sous une même dénomination, ce qui permet de dépasser toute classification »³⁸⁴ tandis que Peiry évoque l'universalité propre à cette notion³⁸⁵.

Ce concept rassembleur, s'il a réussi à faire gagner, même malgré lui, une place à certaines marges au sein de l'histoire de l'art, nécessite cependant une prise en considération des situations et individualités plurielles qui se cachent derrière cette dénomination. A ce titre, Fol questionnait le paradoxe des qualificatifs actuels tels que *Art Brut japonais* ou *chinois*, qui iraient à l'encontre du caractère aculturel voire transculturel de l'*Art Brut*³⁸⁶. Si on retrouve là la tension entre universalisme et particularismes identitaires, dans le sillage de celle entre les défenseur·euses d'un *Art Brut* « pur » et d'un *Art Brut* utilitaire, les deux approches, à mon sens, ne s'excluent pas.

4.2.2 La classe de l'*Art Brut*

Lorsque je l'entretenais de mon sujet de recherche, Thévoz a insisté, dans une perspective marxiste, sur la nécessité de penser d'abord les discriminations en termes de classe, proposant par là une ligne de démarcation générale entre « les exploiters et les exploités », et souligné la mise au crédit de l'Art brut « [...] de faire ressortir une discrimination sociale et culturelle bien plus effective que celle entre les hommes et les femmes »³⁸⁷. Cette mise en garde contre le fait de se fixer sur « des inégalités secondaires »³⁸⁸ m'a fait réfléchir quant à la priorisation des luttes et la manière dont la filiation théorique de l'*Art Brut* avec la lutte des classes prenait le pas sur d'autres rapports sociaux tels que le genre.

L'éclairage de Thévoz m'a en ce sens aidée à comprendre une des raisons de l'aporie de littérature, débats et expositions quant à la place des artistes *femmes brutes*, à savoir que l'*Art Brut* est intrinsèquement lié aux questions de classes, et celle de l'art en particulier. Dès la création du concept par Dubuffet, la classe sociale est une donnée essentielle pour comprendre tant le pouvoir de subversion que le risque d'instrumentalisation d'une classe par

³⁸⁴ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.41.

³⁸⁵ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.254.

³⁸⁶ FOL Carine [entretien du 04/03/2024].

³⁸⁷ THÉVOZ Michel [mail du 9/5/2024].

³⁸⁸ *Ibid.*

un artiste-théoricien issu d'une autre. Plusieurs auteur·ices ont analysé la dichotomie d'un art de la marge pensé par un artiste culturel de la classe bourgeoise, qui mythifie la figure de l'autre. Si l'*Art Brut* propose une manière novatrice d'articuler art et classe sociale, Dubuffet réitère cependant une pensée binaire, puisqu'il s'agit avant tout d'envisager les femmes, les fous, les pauvres, les vieux·lles, les non-professionnel·les *contre* les normes établies et reproduit ainsi une vision monolithique des individus.

Les présupposés théoriques de Dubuffet sont similaires et concomitants quant à sa quête de productions non occidentales et celles, européennes, issues d'une classe sociale précise. Lorsqu'il déclare qu'en Afrique ou Océanie, n'importe quel « petit paysan » crée naturellement, « sans se mettre en peine de faire auparavant dix années d'études dans les écoles des Beaux-Arts »³⁸⁹, il s'agit d'une même idéalisation que celle pour celui qu'il nomme d'abord *l'homme de la rue* : « [...] plus d'art, et de poésie, dans les propos du garçon coiffeur - dans sa vie, dans sa tête que chez les spécialistes de la chose »³⁹⁰. Cette figure plus générique de *l'homme de la rue*, « simple figure populaire », préfigure celle de *l'homme du commun*, qui préexiste par ailleurs à l'invention de l'*Art Brut* et qui « [...] représente la force de vie et l'équilibre idéal auxquels [Dubuffet] aspire » et pour lequel il nourrit une « fascination »³⁹¹. Selon Fol, le théoricien est empreint d'un idéal de pureté qu'il associe à cet *homme du peuple*³⁹² et en souligne la « prise de pouvoir »³⁹³.

Tout comme Fol qui décrivait la double marginalisation dont font l'objet les artistes *brut-es*, tant existentielle que culturelle³⁹⁴, Delavaux fait également état d'une double ségrégation: « [...] l'artiste brut est doublement marginalisé : du milieu de l'art évidemment, mais également de son propre milieu, à cause de sa personnalité singulière, originale »³⁹⁵. Selon l'autrice, c'est précisément le « caractère déviant » de ces *hommes du commun* qui leur confère un statut d'exception et qui « [...] *préserve* de la tradition artistique »³⁹⁶. Thévoz abondait en ce sens lorsqu'il déclarait que « l'homme du commun reste introuvable »³⁹⁷,

³⁸⁹ DUBUFFET Jean, « Avant projet d'une conférence populaire sur la peinture », *op.cit.*, p.48. cité par PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.38.

³⁹⁰ DUBUFFET Jean, « Plus modeste » [1945], *op.cit.*, cité par PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.39.

³⁹¹ PEIRY Lucienne, *op.cit.*, p.39.

³⁹² FOL Carine, *op.cit.*, pp.59-63.

³⁹³ *Ibid.*, pp. 13, 63.

³⁹⁴ FOL Carine, *op.cit.*, p.177.

³⁹⁵ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.305.

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 305-306. [Les mots en italique sont le fait de l'autrice].

³⁹⁷ THÉVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, 2005, p.28. cité par FOL Carine, *op.cit.*, pp.60-61.

soulignant par là sa dimension idéique et démonstrative mais aussi l'hétérogénéité intrinsèque à une même classe dont Dubuffet n'était pas dupe.

On retrouve ce processus de visibilisation à double tranchant au service d'un projet théorique dans les textes que Dubuffet consacre aux *femmes*, et particulièrement les *femmes* issues de milieux modestes, artistes *brutes* par excellence puisque *aculturelles*, et dont les archétypes de l'internée et de la médium sont les figures récurrentes puisque marginales parmi les marginales. Si Thévoz définissait l'*Art Brut* en tant que *retour du refoulé culturel* puisque « la culture, telle qu'elle s'est constituée en Occident, exclut plus ou moins sévèrement certaines catégories d'individus, par exemple les femmes, qui ont été quasiment stériles dans le domaine des arts plastiques en Occident [...] »³⁹⁸, ce *retour* s'opère dans une mythification paradoxale mais aussi reconduction de catégories sociales et de genre qu'il convient de questionner et nuancer.

4.2.3 L'*Art Brut*, un concept intersectionnel ?

La nécessité d'une lecture intersectionnelle³⁹⁹ quant à la place spécifique qu'occupent les artistes *femmes brutes* m'est apparue dès le début de ma recherche étant donné leur marginalité double. Je me suis donc demandé, naïvement, si on pourrait qualifier l'*Art Brut* d'intersectionnel, puisqu'il visibilise, de manière novatrice, plusieurs facteurs de marginalité en art. Si, selon Thévoz, l'*Art Brut* se trouve « [...] chez les analphabètes plutôt que chez les intellectuels, chez les pauvres plutôt que chez les riches, chez les vieux plutôt que chez les jeunes, chez les femmes plutôt que chez les hommes, chez les fous plutôt que chez les professionnels, etc. »⁴⁰⁰, autant de catégories reléguées, choisies en opposition à celles de l'art culturel, l'articulation entre elles nécessiterait, pour chacune, une analyse approfondie.

Si l'*Art Brut* a permis d'ouvrir une brèche dans l'histoire de l'art pour penser les facteurs sociaux qui entrent en jeu dans le processus de légitimation en art à travers les questions de genre, de classe, formation, âge ou neuroatypie, quelles marginalités ont été mises en avant ou occultées, pourquoi et comment ? Quels en sont les fondements socio-historiques ? Comment penser l'intersectionnalité au sein d'un concept qui se veut à la fois *en*

³⁹⁸ THÉVOZ Michel, interview, *Dri A Di*, n°7, 1978, p.21.cité dans LOMBARDI Sarah, « Expressions du refoulé culturel dans les productions féminines d'Art Brut » dans *Écrire en dessinant. Quand la langue cherche son autre*, op.cit., p.31.

³⁹⁹ Le concept français, moins connu du public, de « consubstantialité des rapports sociaux », théorisé dès 1978 par la féministe matérialiste Danièle Kergoat, permet de penser l'articulation du genre et de la classe selon d'autres présupposés théoriques que l'intersectionnalité, historiquement liée aux questions raciales.

⁴⁰⁰ THÉVOZ Michel, « La vieille dame indigne » dans *Requiem pour la folie*, Paris, La Différence, 1995, p.49.

marge et rassembleur, que certain·es qualifient de *flou* voire *fourre-tout* ? Puisque l'*Art Brut* est avant tout « une pensée de l'art »⁴⁰¹ qui invite à envisager l'art autrement, comment poursuivre cet affranchissement d'une normativité culturelle en ce qu'elle associe invariablement l'artiste au génie, blanc, bourgeois et *masculin* ? Comment éviter de reproduire un nouveau canon monolithique, y compris celui d'*artiste femme* ?

Si l'intersectionnalité est un concept essentiel lorsque l'on s'emploie à travailler sur les questions féministes et de genre, son usage en tant qu'outil méthodologique et critique demeure à ses prémices en ce qui concerne l'histoire de l'art, en particulier en Europe. Gonnard et Lebovici analysaient en ce sens la pensée universaliste française qui, contrairement aux Etats-Unis où la revendication égalitaire n'empêche pas l'appartenance à un groupe, se situe dans une tradition anti-communautaire qui ne favorise par conséquent pas la prise en compte de questions raciales⁴⁰². Le concept d'intersectionnalité a été théorisé par la juriste et féministe de la Critical race theory états-unienne Kimberlé Crenshaw⁴⁰³ en 1989, dans le sillage du *Black Feminism* qui avait, dès la fin des années 1970, dénoncé un féminisme blanc et bourgeois, dont les combats ne prenaient pas en compte les discriminations spécifiques vécues par les *femmes de couleur*⁴⁰⁴. Issu de la militance et du droit, il est aujourd'hui incontournable au sein des sciences sociales dont il renouvelle la méthodologie dans le but de penser l'articulation des processus de minorations structurelles.

Il conviendrait tout d'abord de *situer* Dubuffet en tant qu'artiste culturel, *homme*, cisgenre, hétérosexuel, blanc, la quarantaine, valide, neurotypique, parisien, issu de la bourgeoisie et qui s'inscrit dans une filiation théorique et artistique avec l'art asilaire, le surréalisme, le dadaïsme et Der Blaue Reiter [Le Cavalier Bleu]. Sa place spécifique, à la fois d'artiste culturel et de théoricien, a fait l'objet de nombreux commentaires dont le plus magistral est celui de Delavaux pour qui l'*Art Brut* est avant tout *un fantasme de peintre*, à savoir la création d'un outil qui corresponde aux intentions théoriques, formelles de son auteur, lui-même artiste non *brut*⁴⁰⁵. Comme je l'ai analysé précédemment quant aux questions de genre, cette tension entre les intentions anticulturelles de Dubuffet et la manière dont il est, *malgré lui*, empreint de certaines normes sociales et culturelles, *situe* l'*Art Brut*, à la fois dans l'histoire de son auteur et dans celle de son temps. Si on peut retrouver, dans sa

⁴⁰¹ DELAUAUX Céline, *op.cit.*, p.14.

⁴⁰² GONNARD Catherine, Élisabeth LÉBOVICI, *op.cit.*, p.436.

⁴⁰³ CRENSHAW Kimberlé, « Cartographie des marges: intersectionnalité, politiques de l'identité et violence contre les femmes de couleur » [1991], *Cahiers du genre*, n°39, 2005.

⁴⁰⁴ J'utilise ce terme en lien avec celui de « people of color » utilisé par Crenshaw.

⁴⁰⁵ DELAUAUX Céline, *op.cit.*

visibilisation des marges de l'art, une certaine proximité de pensée avec l'apport des mouvements queer, décoloniaux, féministes ou dévalidistes actuels qui tendent à rendre visibles, notamment au sein du monde de l'art, les personnes marginalisées, l'*Art Brut* en diffère fondamentalement tant au niveau de la pensée que des méthodes pour y arriver, inscrites dans un contexte socio-historique.

Quant au projet actuel des ateliers, il diffère fondamentalement de ce geste de pouvoir et d'auctorialité pour en faire des lieux de co-construction possible et de prise en compte des individualités, notamment à travers la prise de parole et de décision. Ainsi, le responsable pédagogique d'un atelier m'avait ouvert la voie quant à cette tentative, peu aisée, d'une lecture intersectionnelle, en prenant pour exemple l'un des artistes de l'atelier, à la fois trisomique, arabe et queer et donc hors catégories. Il s'avère par conséquent nécessaire de réfléchir à ces questions complexes, à la croisée des masculinités, du validisme et de l'hétéronormativité. Autant de pistes de réflexion permettant d'affiner et renouveler notre lecture de l'art et des artistes mais également de penser de manière moins binaire les identités. En effet, si j'ai parlé des artistes *hommes bruts*, il conviendrait de se demander à quels types de masculinités, selon la typologie proposée par la sociologue Raeywin Connell⁴⁰⁶, ces artistes *hommes bruts* s'identifient et/ou sont assignés et ce, à la croisée de questions validistes et hétéronormatives.

De la même manière, lorsque je questionnais les ateliers sur la proportion de *femmes* les fréquentant, tous ont fait part de l'hypothèse concernant la propension des familles à garder leurs *filles* à la maison, craignant des rencontres, notamment amoureuses ou sexuelles à l'extérieur du foyer. Cette assignation des *femmes* et des *filles* à l'espace domestique, voire à des activités plus normées socialement, est d'autant plus prégnante étant donné le statut d'éternel·le enfant associé à la personne *en situation de handicap*. Ce relais des ateliers, au cœur des problématiques qui entrecroisent genre, validisme, *race*⁴⁰⁷, neuroatypie et sexualités que je n'ai pas pu toutes développer, me confirment dans l'idée que proposer les apports issus du terrain et l'*Art Brut* contemporain éclaire de manière neuve l'*Art Brut* à la lumière de questions actuelles.

⁴⁰⁶ CONNELL Raeywin, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, trad. Claire Richard et al., Paris, Éditions Amsterdam, 2014 [1995].

⁴⁰⁷ J'utilise le terme de « race » ou de « personne racisée » conceptualisés par la sociologue féministe Colette Guillaumin, pour faire entendre les effets, encore actuels, de l'idéologie de la Race sur des groupes minoritaires. GUILLAUMIN Colette, *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 2002, [1972].

CONCLUSION

Il y a près d'un siècle, Woolf nous enjoignait à écrire l'histoire des artistes *femmes* et en l'occurrence de celles qui n'ont pas pu faire œuvre, afin qu'elles ne tombent, une seconde fois, dans l'oubli. Dans son sillage, Pollock dénonçait le caractère actif de cet oubli, dénonçant par là l'Histoire de l'Art en tant qu'« espace de masculinité, de blancheur, d'hétérosexualité »⁴⁰⁸. Dans le champ de l'*Art Brut*, si les artistes *femmes* sont bien là, dès les débuts, et selon la volonté explicite de son créateur, elles demeurent encore aujourd'hui moins collectionnées, exposées, archivées et cotées que les artistes *hommes* dans un marché de l'art en expansion. Depuis la collection initiale de Dubuffet, leur visibilité ne semble pas avoir beaucoup évolué et représenterait environ 20% au sein des collections⁴⁰⁹.

Ma recherche est née de plusieurs *oublis* qu'elle a tenté d'identifier, de nommer, d'analyser et de partiellement combler. J'ai essayé de comprendre comment l'*Art Brut*, en tant que « fiction théorique »⁴¹⁰ a envisagé la place des artistes *femmes brutes*. Plutôt qu'un « mouvement », c'est la pensée d'un artiste-théoricien qu'il a fallu d'abord analyser, avec l'aide de ses principaux·ales commentateur·ices. Les textes que Dubuffet consacre aux artistes *femmes brutes* les placent volontairement en étendard de la cause *brute* puisque davantage anticulturelles que les *hommes*. Ses discours « femmistes »⁴¹¹, qui accompagnent ces figures d'artistes *brut-es* par excellence que sont les artistes *femmes brutes*, opèrent à double tranchant, puisqu'ils les essentialisent pour les visibiliser, créant par là un nouveau canon. Le cas de l'artiste *femme brute* permet de comprendre comment Dubuffet, malgré sa volonté anticulturelle, ne crée pas un concept sur une table rase. Outre le fait d'ériger un nouveau canon en lieu et place de l'ancien, il réitère les stéréotypes de genre de son temps, à la façon d'un « essentialisme négatif »⁴¹² d'autant plus prégnant en ce qui concerne les *femmes*. Ainsi, pour Dubuffet, leur fécondité créatrice, leur inaptitude à l'art professionnel, leur intérêt pour les arts mineurs et d'agrément et leur sauvagerie sont autant de caractéristiques *féminines* qui les auraient empêchées d'accéder à la création culturelle, mais qui les auraient servies, par conséquent, dans le domaine de l'*Art Brut*⁴¹³. Cette naturalisation

⁴⁰⁸ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p.XIX. [Ma traduction].

⁴⁰⁹ Je me base sur les données issues de l'article d'Eric Tariant [TARIANT Éric, *op.cit.*] au sujet de la Collection de l'Art Brut, de celles des Fascicules (en Annexe II), d'art & marges musée (note n°167) et de la collection abcd (en Annexe II).

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.295.

⁴¹¹ DUBUFFET Jean, *op.cit.*, Tome IV, 1995, p.109.

⁴¹² POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p.XIX.

⁴¹³ BEUVIN Flavie, *op.cit.*, pp.34-44.

sert avant tout le projet de l'artiste-théoricien, qui instrumentalise et *tokenise* ces *femmes*, en tant que *femmes*.

Afin de dépasser la seule analyse de la pensée dubufféenne, puisque l'*Art Brut* est un concept encore usité aujourd'hui, je me suis penchée sur les relations qu'il nourrit avec les institutions, rapports paradoxaux puisqu'il s'agit d'un art antimuséal. Je rejoins Nochlin qui invitait à analyser, avant tout, le contexte institutionnel qui permet ou empêche l'accès des *femmes* tant à la *profession* d'artiste qu'à la reconnaissance, mettant ainsi à mal les poncifs de grandeur ou de subjectivité en art. Je me suis donc employée à comprendre *les circuits de l'Art Brut*, à savoir sa place particulière dans ces lieux de fabrique de la légitimation en art que sont les institutions muséales et leurs liens avec intermédiaires, collectionneur·euses et marché de l'art. Au vu du rôle central des *découvreur·euses* que sont les collectionneur·euses, j'ai tenté d'appréhender comment leurs choix subjectifs impactaient des institutions muséales, souvent pensées comme neutres, par l'intermédiaire de dons massifs d'œuvres, assurant par là leur pérennité. Il apparaît que l'*Art Brut* reconduit le *gender blind* de l'art culturel, la proportion d'artistes *femmes* n'y ayant *a priori* pas évolué depuis son invention, la priorité de l'*Art Brut* actuel étant celle de sa légitimité au sein de l'art contemporain, et ce selon la perspective d'une priorisation des luttes.

Afin de saisir en quoi la situation des artistes *femmes brutes* réitère et se distingue à la fois de celle des artistes *femmes* culturelles, j'ai analysé l'archétype idéique que constitue la figure de l'artiste *brut·e*, nœud du projet anticulturel de Dubuffet, en opposition à l'artiste culturel·le. Dans une démarche comparative, j'ai tenté de comprendre en quoi ces figures que tout oppose rejoignent et renforcent le canon de l'artiste génie. Paradoxalement, la figure marginale de l'artiste *brut·e* agit en tant que figure de l'artiste par excellence, puisqu'à la croisée du talent, de par son autodidactisme, et de la figure romantique de l'artiste solitaire, de par sa biographie (une majorité des artistes *femmes brutes* historiques ont par exemple connu l'expérience de l'internement). Puisque ces deux *fictions* se rejoignent, avec ce que ce canon draine d'un neutre pensé avant tout en tant que *masculin*, la figure de l'artiste *femme brute* est aux prises avec une lecture naturalisante, qui jalonne également l'histoire des artistes *femmes* culturelles.

Ces jalons posés, les deux études de cas m'ont permis de partir d'exemples concrets, qui mettent au jour, de manière plus affinée, la diversité des situations des artistes *femmes brutes* tout comme leur récurrence. Si, dès le début de ma recherche, j'ai été intriguée par la

prévalence, en ce qui concerne les artistes *femmes brutes*, de la question médiumnique, c'est tout d'abord parce que les *femmes* s'avèrent surreprésentées au sein de la pratique spirite en général et au sein de la collection initiale de Dubuffet. Sa thèse de l'*alibi*⁴¹⁴ spirite met en avant la stratégie des *artistes femmes* médiumniques qui consiste à s'autoriser l'acte créatif (mais pas l'auctorialité) par la main d'un *autre*, unique signataire de l'œuvre. Ce déni de *maternité/paternité* trouve un écho à la fois dans la figure générale de l'artiste *brut-e*, qui n'est pas en quête de reconnaissance, et dans celle des artistes *femmes* culturelles, qui ont souvent acquis une place subalterne en termes de statut (assistante), de genre pratiqué (artisanat) ou de filiation artistique (suiveuse d'un grand artiste *homme*). Si l'*Art Brut* a permis aux artistes *femmes* d'acquérir une place inégalée au sein de l'histoire de l'art⁴¹⁵, il a également contribué à marginaliser⁴¹⁶ leurs productions en les faisant entrer dans le projet théorique d'un *homme* et d'un discours qui renforce la dichotomie entre *femme* et artiste. Si, dans le cas des artistes *femmes* médiumniques, le discours d'une agentivité consciente⁴¹⁷ a pris la place de celui d'un *alibi* inconscient, c'est avant tout la *stratégie du repli*⁴¹⁸ proposée par Foucher Zarmanian qui m'a intéressée.

La seconde étude de cas, sur l'artiste Eveline Kalke, dont la spécificité est d'être (re)connue uniquement en tant que Marie, épouse-*modèle* du célèbre artiste *homme brut* Eugène Von Bruenchenhein, m'a permis de me décaler d'une vision binaire et monolithique de l'auteur·e unique et de la création artistique en général. Outre la remise en question du rôle « passif » de la muse et la manière objectifiante dont « Marie » est décrite dans la littérature, j'ai été amenée à questionner son rôle en prenant appui sur les recherches sur la parentèle⁴¹⁹ des artistes culturel·les, où les artistes *femmes* occupent de manière contrainte et/ou stratégique le rôle de l'assistante. Le manque de traces concernant ces rôles considérés comme subalternes, tels ceux de modèle ou d'assistante, ouvre cependant la perspective d'une co-construction⁴²⁰ d'œuvres pourtant souvent considérées comme le fait d'un seul.

Les parentèles *brutes* sont marquées par la prévalence de la célibataire, la séparée ou la veuve chez les artistes *femmes brutes*, qui cumulent parfois ce statut avec celui de l'internée, enfermement par ailleurs lié à une dérogation aux normes sociales et de genre. Il est ainsi

⁴¹⁴ DUBUFFET Jean, « Le mineur Lesage », *Fascicule*, n°3, 1965, p.42.

⁴¹⁵ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, pp.103-106.

⁴¹⁶ FOUCHER ZARMANIAN, *op.cit.*, p.158.

⁴¹⁷ GAZZOLETTI Céline, *op.cit.*, p.106.

⁴¹⁸ FOUCHER ZARMANIAN, *op.cit.*

⁴¹⁹ BARBILLON Claire et al. (dir.), *op.cit.*, p.

⁴²⁰ *Ibid.*

apparu que le couple hétérosexuel nuit à leur pratique, manquant de soutien (au sens d'une collaboration morale⁴²¹), mais surtout du temps, d'un *lieu à soi*⁴²² et d'argent nécessaires à la création, fût-elle *brute*. J'ai donc investigué les conditions matérielles d'existence des artistes *femmes brutes*, au regard de celles des artistes *femmes culturelles*. Même si les *femmes* ont été historiquement assignées à l'espace de la *maisonnée*, où ont pourtant eu lieu l'écrasante majorité des œuvres *brutes* historiques, empruntant à des matériaux du quotidien, il est envisageable qu'elles n'aient pas bénéficié d'intermédiaires capables de valoriser leurs productions, selon des critères esthétiques et sociaux qui, même *bruts*, restent androcentrés.

Je me suis progressivement émancipée des cadres de pensée dubufféens, en impliquant la notion de *care*⁴²³ à la perspective de co-construction des œuvres. Si l'histoire de l'art en est à ses balbutiements quant à l'intégration de la notion de *care*, il apparaît nécessaire de revaloriser l'ensemble des entours qui rendent la création possible, du moins pour certain·es. Puisque, *le privé est politique*, faire de l'histoire de l'art c'est aussi prendre le risque de « transgresser les frontières entre *privé, politique et social* »⁴²⁴. Après la co-construction qui met à mal le canon de l'artiste génie, la transgression ultime en Histoire de l'Art serait l'affranchissement de l'idée même d'œuvre. A travers la prise en considération du rôle de l'entourage des artistes, et notamment des épouses, c'est la *paternité* de l'œuvre qui est mise en question. Outre le rôle actif de l'épouse dans la réalisation de l'œuvre, c'est l'ensemble du *care* nécessaire à la création auquel elle pourvoit gratuitement qui nous amène à repenser l'œuvre en tant que tout conjoncturel, non exempt de rapports de domination, notamment genrés.

Outre le *care*, cette recherche a finalement abordé un autre concept issu des sciences sociales, l'intersectionnalité⁴²⁵, en tant qu'outil utile pour penser et faire de l'Histoire de l'Art. A travers le cas particulier des artistes *femmes brutes*, j'ai souhaité souligner la nécessité de penser l'imbrication du genre avec d'autres facteurs de domination, tels que la *race*, le validisme, l'âgisme ou l'hétéronormativité.

⁴²¹ FOUCHER ZARMANIAN, *op.cit.*, p.116.

⁴²² WOOLF Virginia, *op.cit.*

⁴²³ GILLIGAN Carol, *op.cit.*

⁴²⁴ RIOT-SARCEY Michèle, « De l'usage du genre en histoire », dans FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ, Christine, RIOT-SARCEY Michèle, et ZAIDMAN Claude (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.83 [Les italiques sont le fait de l'autrice].

⁴²⁵ CRENSHAW Kimberlé, *op.cit.*

Plusieurs éléments de cette recherche, volontairement généraliste, demanderaient à être mis en perspective. Tout d'abord, il m'a été difficile de trouver certains outils chez les historien·nes de l'art, l'utilisation de l'intersectionnalité étant à ses prémices, en particulier dans le monde francophone. Par ailleurs, ce concept est délicat à utiliser au sein d'un travail académique à cause de son risque de « blanchiment »⁴²⁶ et de dépolitisation, à savoir sa récupération qui évacuerait les questions raciales à la base du concept. Concernant cette difficulté à trouver ma juste place, en tant qu'*alliée* de personnes minorisées, je me suis demandé comment éviter, à mon tour, de parler à *leur place* et ajouter un nouveau discours *sur* plutôt qu'*avec* l'artiste *brut·e* ? J'ai notamment évoqué l'hypothèse d'une absence d'*intentionnalité* en termes de discours *conceptuels* chez les artistes *brut·es* elleux-mêmes, qui ne leur permet pas d'élaborer des réseaux permettant de se fédérer et gagner en visibilité, *a contrario* des artistes *femmes* culturelles. Les ateliers faisant actuellement office de lieux possibles de mise en pratique collective, une co-construction d'outils réflexifs avec eux serait en ce sens porteuse, puisque, outre la théorie, l'expérience du terrain s'avère essentielle pour penser la manière dont les discriminations entrent en jeu et se conjuguent concrètement aujourd'hui, à la croisée (notamment) du genre et du validisme.

Une des voies pour nous permettre de rendre compte de ces critères androcentrés, régis par deux millénaires d'Histoire de l'Art occidental, serait, outre la recherche, de se faire « archéologue »⁴²⁷ des traces que nous ont laissées ces « voix différentes »⁴²⁸ mais également de nous employer à consigner ces voix actuelles, notamment sous des formes neuves et accessibles au plus grand nombre, à l'instar du podcast⁴²⁹ ou des films documentaires⁴³⁰, afin de redonner voix à ceux qui n'y ont pas été historiquement conviés. Il s'agirait de collecter et créer les équivalents actuels des Fascicules, à rebours de leur volonté initiale, « documentaire »⁴³¹, qui avait volontairement occulté voix et consentement de ceux qui en faisaient l'objet. Redonner une place à la dimension subjective, *située*, en tant que source de connaissance, en évitant la potentielle prise de pouvoir que nous, chercheur·euses, prenons sur nos sujets d'étude.

⁴²⁶ BILGE Sirma, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, vol.28, n°2, 2015, pp.9-32.

⁴²⁷ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p.XVIII.

⁴²⁸ Je fais référence au titre « Une voix différente » de Carol Gilligan sur le care. [GILLIGAN Carol, *op.cit.*]

⁴²⁹ Le podcast «MAGMA-De la marge au centre» d'Isola Podcast, réalisé en 2022 par Laura Krsmanovic donne voix aux artistes des ateliers Indigo.

⁴³⁰ La Collection de l'Art Brut co-produit, à ce titre, des films documentaires sur les artistes vivants issus de sa collection.

⁴³¹ THÉVOZ Michel, [mail du 29/05/2024].

Les expositions d'artistes *femmes* sont également souvent évoquées comme voie royale pour *réparer* les erreurs d'une Histoire écrite par et pour les hommes. Si elles sont plébiscitées par le public, elles sont régulièrement critiquées par nombre d'historiennes de l'art féministes car, outre le caractère temporaire de ces expositions, elles se contentent souvent de recréer un nouveau canon, celui d'un *art féminin*, naturalisant et excluant⁴³². Une « histoire de l'art parallèle »⁴³³ où l'artiste *femme* est isolée à la fois de ses pair·es et du cours de l'Histoire de l'Art. Pensées en féministe, elles peuvent cependant être un des outils stratégiques pour rendre visible et faire levier mais ne constituent pas une fin en soi. Ainsi, l'exposition *elles@centrepompidou* possédait une force de frappe puisqu'il s'agissait de visibiliser les œuvres issues des réserves du musée au sein même de sa collection permanente. Cet événement a ainsi eu un impact certain sur les politiques d'achat du musée, qui a également bénéficié de dons d'artistes et de galeries⁴³⁴. En ce sens, les initiatives des associations telles que AWARE⁴³⁵, qui travaille notamment sur les archives et inclut par ailleurs des artistes *femmes brutes* au sein de son catalogue général, ou muse·é·s⁴³⁶ dont le guide pour un musée féministe⁴³⁷ propose des outils concrets pour repenser nos institutions à l'aune des questions de genre.

En résonance avec ces perspectives qui consistent avant tout à penser comment on montre et pas uniquement ce qu'on montre et en écho avec ma volonté d'inclure d'autres champs de recherche, la politologue féministe décoloniale Françoise Vergès nous invitait à repenser le musée et proposait d'imaginer un postmusée, un musée sans objets⁴³⁸. Selon elle, ce dernier bousculerait la tendance à la sacralisation des objets qui se trouvent enfermés au sein de nos institutions muséales et de leur projet universaliste, et qui deviennent par conséquent des *œuvres*, coupées de leur usage et muséifiées. Cette perspective m'inspire quant aux prolongements concrets de cette recherche puisqu'à l'instar des objets issus de la politique d'extraction coloniale, nombre d'œuvres *brutes* se sont trop souvent retrouvées sacralisées, coupées de leur contexte de production, voire du reste de la production des artistes, et ce, sans toujours s'enquérir de l'accord de ces dernier·es.

⁴³² POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43, p. 45-69.

⁴³³ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900, Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, *op.cit.*, p.17.

⁴³⁴ PRAT Reine, *op.cit.*, p.45.

⁴³⁵ Archives of Women Artists, Research & Exhibitions travaille notamment à visibiliser les artistes femmes et non binaires des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles en mettant en ligne des contenus gratuits et bilingues.

⁴³⁶ Association de professionnel·les engagé·es pour des musées inclusifs, féministes et intersectionnels..

⁴³⁷ MUSE·É·S, *Guide pour un musée féministe: quelle place pour le féminisme dans les musées français?*, Paris, Association muse·é·s, 2022.

⁴³⁸ VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La fabrique éditions, 2023.

De la même manière, les œuvres d'artistes *femmes* ou des *femmes* qui n'ont pas pu créer, et encore davantage si elles se trouvent à l'intersection de plusieurs rapports de pouvoir, si elles sont manquantes, nécessiteraient d'être racontées aux visiteur·euses. Faire parler et questionner ces vides, offrir un espace aux *femmes* manquantes, à l'œuvre manquante, à l'œuvre qui n'a pas pu éclore, fait vraisemblablement partie de mon expérience muséale la plus saisissante de ces dernières années, en écho avec l'idée que le musée peut aussi être envisagé comme « [...] un lieu qui fixe des normes autant qu'il est capable de les transformer et performer »⁴³⁹. Le musée d'un navire de guerre du 17^e siècle, le Vasa⁴⁴⁰, à Stockholm, proposait, en fin de visite, un espace, presque vide, où étaient racontées les quelques *femmes* qui avaient vraisemblablement dû embarquer sur ce navire composé de plus de 400 *hommes*, et la nécessité de questionner les récits qui avaient été écrits et conservés, qui ne leur laissaient aucune place, aucune trace, laissant supposer que l'histoire de ce navire de guerre était uniquement et *naturellement* le fait d'*hommes*. Si cette expérience muséale précédait ma connaissance des études de genre et de l'histoire de l'art féministe, elle a mis en avant le besoin urgent de raconter de nouveaux récits, et de les raconter de manière neuve. Reste à les écrire.

⁴³⁹ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, BERTINET Arnaud, « Introduction » dans « Musées au prisme du genre », *Culture & Musées*, 30/2017, p.2.

⁴⁴⁰ Site du musée du Vasa, <https://www.vasamuseet.se/fr>, (consulté le 06/08/2024).

BIBLIOGRAPHIE

Histoire et sociologie des arts

Ouvrages (par ordre alphabétique)

ARMSTRONG Catherine et DE ZEGHER Carol, *Women artists at the Millennium*, Cambridge, The MIT Press, 2011.

BARBILLON Claire, FARACCI Pascal, MORINEAU Camille, MARTIN-PIGALLE Raphaëlle, ALKEMA Hanna (dir.), *Parent-elles : 'compagne de, filles de, sœur de...' : les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque, Paris, Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE), 2017.

BERNADAC Marie-Laure (ed.), *Annette Messager. Mot pour mot*, Paris, Les Presses du réel, 2006.

BONNET Marie-jo, *Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2006.

COLLIN Françoise, « Entre poïésis et praxis, les femmes dans l'art », *Diogène*, Presses Universitaires de France, n°225, 2009/1, URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

COUSSEAU Henri-Claude, « L'origine et l'écart : d'un art à l'autre », dans *Paris : créations en France 1937-1957*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1981.

DIDIER Béatrice, FOUQUE Antoinette, CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2013.

DUMONT Fabienne (ed.), *La rébellion du Deuxième Sexe (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel, 2011.

DOCQUIERT Françoise, TASZYCKA Marylda (dir.), *Art : genre féminin*, actes de colloques, Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE), 2021.

GONNARD Catherine, LEOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Editions Hazan, 2007.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900, Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Editions mare & martin, 2024, [2016].

ICOM, « Museums & Gender », *Museum International* Volume 72, Issue 1-2, 2020, URL : <https://www.tandfonline.com/toc/rmil20/72/1-2>

LAUBARD Charlotte (dir.), *L'énigme autodidacte*, catalogue d'exposition, Gand, Editions Snoek/MAMC+, 2021.

MACEL Christine, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina (dir.), *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021.

MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Éditions Mimésis, 2017, [1975].

MUSE-É·S, *Guide pour un musée féministe: quelle place pour le féminisme dans les musées français?*, Paris, Association musé·e·s, 2022.

NOCHLIN Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, trad. Margot Rietsch, London, Thames & Hudson, 2021, [1971].

NOCHLIN Linda, *Woman, Art and Power and Other Essays*, Westview, Boulder, Colorado, 1988.

PARKER Rozsika, POLLOCK Griselda, *Old Mistresses, Woman Art and Ideology*, London, Bloomsbury Publishing, 1981.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, Presses universitaires de Lyon, 2015.

PROVANSAL Mathilde, *Artistes mais femmes. Une enquête sociologique dans l'art contemporain*, Lyon, ENS Éditions, 2023.

VAN CAMPENHOUDT Lyse, *Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, c.a. 1942-1951. De la difficulté de retrouver la mémoire*, Mémoire, Master interuniversitaire de spécialisation en études de genre, Universités de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2020.

Histoire et sociologie des arts

Articles (par ordre alphabétique)

CHEVILLOT Anaïs, « Invisibilisation des femmes artistes dans la figure professionnelle du créateur » [En ligne], le 17 juin 2014, mis en ligne en juin 2014, URL : https://www.researchgate.net/publication/303736448_Invisibilisation_des_femmes_artistes_dans_la_figure_professionnelle_du_createur

ERNOULT Nathalie et GONNARD Catherine, « Regards croisés sur “Elles@centrepompidou” », *Diogène*, n° 225, 2009/1, pp. 189-193, URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-189.htm>

BELGHERBI Eva, *Contre-canon. Contre une histoire de l'art des héroïnes, pour une histoire de l'art des réseaux*, conférence donnée lors de la table-ronde « Atlas, réseaux, constellations », le 31/03/23 à l'INHA, dans le cadre de Rotondes : 2e congrès des jeunes chercheurs et chercheuses en histoire de l'art et archéologie, URL : <https://ghda.hypotheses.org/2946>

DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n°2, 2007, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, BERTINET Arnaud, « Introduction » dans « Musées au prisme du genre », *Culture & Musées*, 30/2017, mis en ligne le 19 juin 2018, URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/1160>

LEBOVICI Élisabeth, « Pour une histoire de l'art paradoxale », *Perspective*, 4/2007, mis en ligne le 31 mars 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3561>

LICHTENSTEIN Jacqueline, POLLOCK Griselda, « Griselda Pollock: Féminisme et histoire de l'art », *Perspective*, 4 /2007, mis en ligne le 31 mars 2018, DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.3564>

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43, pp. 45-69, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm>

SHERIFF Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », *Perspective*, 1/2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7155>

SIMONIELLO Anastasia, « Exposer les artistes femmes. Quelques réflexions autour de l'exposition *Elles font l'abstraction* (19 mai-23 août 2021) et de la programmation du Centre Pompidou », *Histoire Politique*, Comptes rendus, mis en ligne le 24 janvier 2022, URL : <http://journals.openedition.org/histoirepolitique/2369>

SINIGAGLIA-AMADIO Sabrina, SINIGAGLIA Jérémy, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, 2015/2 (n° 59), URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-195.htm>

SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel, MOLINIER Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question. Introduction », *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43, pp. 5-16, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm>

SOFIO Séverine, « Histoire de l'art et études genre en France: un rendez-vous manqué? », *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Oct 2005, Lausanne, URL : <https://hal.science/hal-02874056>

Art Brut

Ouvrages (par ordre alphabétique)

BAKER Alex, *Eugène Von Bruenchenhein, Time Produced Non Better*, catalogue d'exposition, Philadelphie, Fleisher/Ollman, 2013.

BERST Christian (dir.), *Eugène Von Bruenchenhein. American beauty*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Christian Berst Art Brut, 2013.

BEUVIN Flavie, *Végétalité, Art Brut et féminins*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2024.

BOUVARD Émilie, « Etre brute pour être vue, quelques artistes femmes des années 1960 » dans DORLÉAC BERTRAND Laurence, GERVEREAU Laurent (dir.), *L'art brut existe-t-il?*, Paris, Lienart éditions, 2019.

BRAND-CLAUSSEN Bettina, MICHELY Viola (dir.), *Irre ist weiblich : künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2009.

BRUGGER Ingrid, RIEGER Hannah, RUDORFER Veronika (dir.), *Flying High, Künstlerinnen der Art Brut*, catalogue d'exposition, Kehrer Heidelberg Berlin, 2019.

BUSINE Laurent (dir.), *La beauté insensée : collection Prinzhorn, Université de Heidelberg*, catalogue d'exposition, Ville de Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1995.

COLLECTIF, *Art & marges musée*, Bruxelles, CFC Éditions, 2020.

COLLECTIF, *Il était une fois... l'art brut. Fictions et origines de l'art*, art & marges musée, catalogue d'exposition, 2014.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Editions de Minuit, édition augmentée 1986, [1968].

DUBUFFET Jean, *Catalogue intégral des travaux de Jean Dubuffet*, 38 fascicules, Max Loreau (ed.), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Éditions Weber, Les Éditions de Minuit, 1964-1991.

DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Hubert Damisch (ed.), Tomes I à IV, Paris, Gallimard, 1967-1995.

DUBUFFET Jean, lettre à Herbert Eckert, Paris, 15 novembre 1976 (Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut).

DUBUFFET Jean, *Art Brut et créateurs d'Art Brut*, Lucienne Peiry (dir.), Studiolo, L'Atelier Contemporain, 2023.

JOHN MICHAEL KOHLER ARTS CENTER, *Eugène Von Bruenchenhein, Obsessive visionary*, Sheboygan, Wisconsin, John Michael Kohler Arts Center, 1988.

DECHARME Bruno, ROUSSEAU Valérie, SAFAROVA Barbara (dir.), *Photo Brut. Collection Bruno Decharme & Compagnie*, Paris, Éditions Flammarion, 2019.

DECHARME Bruno, ROUCHE Anne-Françoise (dir.), *Photo Brut #2*, Paris, Éditions Flammarion, abcd Paris, Knock Outsider Bruxelles, 2022.

DELAVAUX Céline, *L'art brut, le guide*, Paris, Flammarion, 2019.

DELAVAUX Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre*, Paris, Collection Champs arts, Flammarion, 2018, [2010].

FOL Carine, *De l'art des fous à l'art sans marges*, Milan, Skira, 2015.

FOL Carine, *L'Art Brut en question*, Bruxelles, CFC Éditions, 2015.

GOUTAIN Pauline, *Les mythologies matérielles de l'Art Brut (1945-1976). Dimension, processus créateur et matériaux à l'oeuvre*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art et de Cultural Mediations, Université de Paris Nanterre et de Careleton University, 2017.

LITTMAN Brett, « *Freelance artist-Poet and Sculptor-Innovator-Arrow maker and Plant man-Bone Artifacts constructor-Photographer and Architect-Philosopher* », catalogue d'exposition, New York, American Folk Art Museum, 2011.

LOMBARDI Sarah, BELLINI Andrea (dir.), *Écrire en dessinant: quand la langue cherche son autre*, catalogue d'exposition, Paris-Milan-Genève, Skira Editions, 2020.

LOMBARDI Sarah (dir.), *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2020.

LOMMEL Madeleine, « L'art brut au féminin » [2004] dans L'Aracine et l'art brut, Les chemins de l'art brut, n°8, Villeneuve d'Ascq, Editions du LaM, 2009.

LUSARDY Martine (dir.), *Art spirite, médiumnique, visionnaire, messages d'outre-tombe*, catalogue d'exposition, Halle Saint-Pierre, Paris, Hoebeke, 1999.

LUSARDY Martine, MAIZELS John (dir.), *25 ans d'art brut*, Paris, RAW VISION, 2013.

MAIZELS John, RHODES colin (dir.), « Raw Erotica. Sex, Lust and Desire in Outsider Art », Watford, Raw Vision magazine Publishing, 2012.

NAHUM ADAMSBAUM Edith, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, *L'art brut et les femmes*, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, 1999.

PATTERSON Karen (dir.), *Eugène Von Bruenchenhein: Mythologies*, catalogue d'exposition, Sheboygan, John Michael Kohler Arts Center, 2017.

PEIRY Lucienne, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 2023, [1997].

PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie, Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. Marielène Weber et Alain Brousse, Paris, Gallimard, 1984, [1922].

RÉJA Marcel, « De l'art chez les fous » [1907], dans HULAK Fabienne, *De l'art chez les fous - La nudité de l'art*, Paris, Z'Éditions, 1994.

RHODES Colin, *L'Art outsider : Art Brut et création hors normes au XXe siècle*, Thames & Hudson, 2001, [2000].

RIEGER HANNAH, *A Late Honouring of Women in Art Brut*, non publié, 2023.

RIEGER Hannah, DOBNER Heidemarie (ed.), *Living in art brut : 123 works of Hannah Rieger Collection*, catalogue d'exposition, MuseumKrems, 2017.

SARDET Frédéric, « A la recherche d'Elise Müller, médium et artiste », *Elise Müller, médium, artiste, alias Hélène Smith*, guide d'exposition, Bibliothèque de Genève, Juin 2023.

TANSELLA Carole, In conversation with Hannah Rieger, *Epidemiology and psychiatric science*, n°29, Cambridge University Presse, URL: <https://doi.org/10.1017/S20457960200000499>

THÉVOZ Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, Éditions de la Différence, 2005.

THÉVOZ Michel, *L'Art Brut*, Milan, Éditions Skira, 1980, [1975].

THÉVOZ Michel, « La vieille dame indigne » dans *Requiem pour la folie*, Paris, La Différence, 1995.

Art Brut

Articles (par ordre alphabétique)

BEUVIN Flavie, Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art, *Déméter*, n°8, été 2022, URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/813>

BRUN Baptiste, DAVID Christophe, « 'Femmisme' et sauvagerie, un aspect de la critique de la culture de Jean Dubuffet » dans *La femme sauvage dans les arts et les lettres (Moyen-Âge –XIXe siècle)*, Bruno Boerner, Christine Ferlampin-Acher, Marie Jacob (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

CUNIN Cécile, « Guirlandes de fleurs et sorcellerie. Féminin naturel, féminin surnaturel et autres perspectives sur l'art brut au prisme du genre », dans « Chercher l'or du temps : surréalisme, art naturel, art brut, art magique », *Déméter*, n°8, été 2022, URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/825>

GAZZOLETTI Céline, « Femmes médiumniques: de femmes-sujets à femmes-objets, histoire d'un retournement », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°166, hiver 2023/2024.

GOUTAIN Pauline, « La frontière des 'écrits bruts' » : pour une délimitation du chant de la folie », *@naïlyses, Revue des littératures franco-canadiennes*, 2015.

MARGAT Claire, Collectionneurs d'art brut, dossier Qui sont les collectionneurs d'art?, *QZS*, n°1211, année non mentionnée, pp.8-9, URL : <https://christianberst.com/adminv2/data/press/review/651/collectionneurs-d-art-brut.pdf>

MARGAT Claire, « Femmes névrosées » dans « Les mondes de l'art brut », *ArtPress2*, n°30, août-septembre-octobre 2013, pp.106-107.

PATTERSON Karen, « Interrogating an enigma » dans « Women in outsider art », *Raw Vision* n°103, autumn/fall 2019.

SAFAROVA Barbara, « Donation Bruno Decharme: art brut versus ‘arts bruts’? », *Les Cahiers du musée national d’art moderne*, n°166, Hiver 2023/2024.

TARIANT Éric, *L’art brut au féminin : un hymne à la vie*, Le Temps, 2019, URL : <https://www.letemps.ch/culture/arts/lart-brut-feminin-un-hymne-vie>, (consulté de 23/04/2023).

THÉVOZ Michel, interview, *Dri A Di*, n°7, 1978.

Études de genre

Ouvrages (par ordre alphabétique)

bell hooks, *De la marge au centre: théorie féministe*, trad. Noomi B. Grusig, Paris, Cambourakis, 2017, [1984].

COLLET Isabelle, *Les oubliées du numérique*. Paris, Le Passeur, 2019.

CONNELL Raeywin, *Masculinités. Enjeux sociaux de l’hégémonie*, trad. Claire Richard, Clémence Garrot, Florian Voros, Marion Duval et Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, [1995].

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Tome I, Paris, Gallimard, 1986.

GILLIGAN Carol, *Une voix différente*, Paris, Champs Flammarion, 1992, [1982].

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle et ZAIDMAN Claude (dir.), *Le genre comme catégorie d’analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L’Harmattan, 2003, pp. 81-86.

GUILLAUMIN Colette, *L’idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 2002, [1972].

HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » [1988], dans *Manifeste Cyborg et autres essais*, éd. et trad. Laurence Allard (et al.), Paris, Exils Editeur, 2002.

HARDING Sandra, *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*, Abingdon, Routledge, 2004.

HÉRITIER Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l’histoire*, Paris, Flammarion, 2020, [1988].

TRONTO Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. Hervé Maury, Paris, Éditions La découverte, 2009, [1993].

WITTIG Monique, «Le point de vue universel ou particulier», dans Barnes, *La passion*, Paris, Flammarion, 1982, repris dans *La pensée Straight*, Paris, Baland, 2001.

COLLECTIF, « Dé-pro-ré créer », Les Cahiers du Grif, n°7, 1975.

Études de genre

Articles (par ordre alphabétique)

BILGE Sirma, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, vol.28, n°2, 2015, pp.9-32, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1034173ar>

CRENSHAW Kimberlé, « Cartographie des marges: intersectionnalité, politiques de l'identité et violence contre les femmes de couleur » [1991], *Cahiers du genre*, n°39, 2005, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm>

LAUGIER Sandra, «Le care comme critique et comme féminisme», *Travail, genre et société*, 2011/2, n°26, pp. 183-188, La découverte, 2011, URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2011-2-page-183.htm>

SCOTT Joan Wallach, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, 2009/1, n°225, pp.5-14, URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-5.htm>

Autres

Ouvrages et articles (par ordre alphabétique)

ARVISAIS Alexandra, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017.

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BAUDOUIN Philippe, *Surnaturelles : une histoire visuelle des femmes médiums*, Paris, Éditions Pyramyd, 2021.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain RENAUT, Paris, Le livre de Poche, 2015, [1790].

NORA Pierre, *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La fabrique éditions, 2023.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieusecq, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 2020, [1929].

WOOLF Virginia, *Orlando: a biography*, Oxford, Oxford University Press, 2008, [1928].

Séminaires, colloques, conférences et expositions

(par ordre chronologique)

Exposition « Irre ist weiblich : künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900 », à Heidelberg du 29/05 au 25/09/2004, au Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartaue Ittingen du 19/06 au 18/09/2005 et au Musée du Dr. Guislain, Gand, du 07/10/2006 au 28/01/2007.

Colloque « Parent-elles. ‘Compagne de, fille de, sœur de...’ : les femmes artistes au risque de la parentèle », organisé par Archives of Women Artists, Research and Exhibition (AWARE), les 23-24/09/2016, Poitiers, Musée Sainte-Croix.

Colloque « Le regard et la main des collectionneuses, collections privées et questions de genre », Wittockiana, Bruxelles, les 17-18/11/2022.

Séminaire « Art brut décliné au féminin : formes, discours et pratiques de l’art brut au prisme du genre et de la sexualité », séance 1 : histoires de médiumnité, le 24/11/2023, Bibliothèque Kandinsky, dans le cadre de l’exposition « Femmes médiumniques », du 26/09/2023 au 22/01/2024, Paris, Centre Pompidou.

Exposition « Les femmes dans l’art brut ? », du 05/10/2018 au 10/02/2019, art & marges musée, Bruxelles

Exposition « Flying High, Künstlerinnen der Art Brut », du 15/02 au 23/06/2019, Kunstforum, Vienne.

Séminaire « Femmes, Art et Littérature », d’octobre 2023 à mai 2024, Musée L, Louvain-la-Neuve.

Exposition « Le cercle des femmes peintres », Musée Félicien Rops, Namur, du 13/04/2024 au 08/09/2024.

Exposition « Femmes chez les Nabis, de fil en aiguille », Musée de Pont Aven, du 22/06/2024 au 03/11/24.

Entretiens

(par ordre chronologique)

Entretien avec Gaëlle Leroy, animatrice arts plastiques, Créahm Bruxelles le 29/06/2023.

Entretien avec Coline de Reymaeker (co-directrice), Alix Hubermont (responsable des publics) et Sarah Kokot (responsable communication) art & marges musées, le 03/10/2023.

Entretien avec Marie-Estelle Van Houtte (directrice) et Antoine Leroy (responsable pédagogique), Ateliers Indigo, le 8/11/2023.

Entretiens avec l'historienne de l'art, curatrice et ex-directrice d'art & marges musée Carine Fol les 13/11/2023 et 04/03/2024.

Entretien avec Anne-Françoise Rouche (directrice) et Justine Müllers (responsable des collections), La 'S' Grand Atelier, le 14/11/2023.

Entretien avec Cécile Schumacher (directrice) Manon De Smet (responsable production), Michiel De Jaeger (responsable arts plastiques) et Mailys Georges (responsable projets), Créahm Liège, le 01/12/2023.

Entretien avec Simon-Pierre Toussaint (directeur) et Anita Van Belle (responsable de la communication), Créahm Bruxelles, le 13/12/2023.

Entretiens écrits

(par ordre chronologique)

Entretiens écrits avec la collectionneuse Hannah Rieger du 26/09/2023 au 07/04/2024.

Entretiens écrits avec la chercheuse Flavie Beuvin, du 30/10/2023 au 28/02/2024

Entretiens écrits avec Michel Thévoz, théoricien et ex-conservateur de la Collection de l'Art Brut, du 25/05 au 24/06/2024.

Sitographie générale

(par ordre de consultation)

Site des Guerilla Girls, <https://www.guerillagirls.com>, (consulté le 01/11/23).

Catalogue en ligne de l'exposition « Les femmes dans l'art brut ? », DE REYMAKER Coline et al. (dir.), https://livinginartbrut.com/images/Publikationen/Hannah-Rieger_Les-Femmes-dans-l-Art-Brut.pdf, (consulté le 23/11/2023).

Site de la Fédération Wallonie-Bruxelles au sujet de l'exposition « 20+20 », <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=16211>, (consulté le 26/03/2024).

Site du Ministère de la Culture en France, informations sur le catalogue Joconde <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-collections-des-musees-de-France/Decouvrir-les-collections/Les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve#:~:text=Sur%20un%20total%20de%20511.979,%25%20du%20nombre%20d'œuvres>, (consulté le 04/08/2024).

Site de la « Weltmaschine », <https://weltmaschine.at>, (consulté le 16/07/2024).

Site d'AWARE (Archives of Women Artists, Research & Exhibitions), <https://awarewomenartists.com/> (consulté le 6/08/2024).

Site de musée·e·s, association de professionnel·les engagé·es pour des musées inclusifs, féministes et intersectionnels. <https://muse-e-s.com>, (consulté le 6/08/2024).

Site du musée du Vasa, <https://www.vasamuseet.se/fr>, (consulté le 06/08/2024).

Sitographie

Art Brut (par ordre de consultation)

Site web de la collectionneuse Hannah Rieger, <http://www.livinginartbrut.com>, (consulté le 19/09/2023).

Communiqué de presse du musée national d'art moderne -centre Pompidou la donation abcd, <https://abcd-artbrut.net/actualite/donation-bruno-decharme-mnam-centre-pompidou/>, (consulté le 23/09/2024).

Site Le LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, <https://www.musee-lam.fr/fr/lhistoire-du-lam#30>, (consulté le 26/03/2024).

Site de la Collection de l'Art Brut, <https://www.artbrut.ch/fr>, (consulté le 01/06/2024).

Site de la collection abcd, <https://abcd-artbrut.net>, (consulté le 01/06/2024).

Site d'art & marges musée, <https://www.artetmarges.be/fr/>, (consulté le 27/03/2024).

Catalogue des œuvres d'Eveline Kalke et Eugène Von Bruenchenhein, collections du John Michael Kohler Arts Center, https://jmkac.pastperfectonline.com/WebObject?page=69&search_criteria=von%20bruenchenhein&nlyimages=False, (consulté le 01/08 2024).

Sites des Ateliers Indigo, <https://www.ateliers-indigo.be>, (consulté le 09/08/2024).

Site du Créahm Liège, <https://creahm.be>, (consulté le 09/08/2024).

Site du Créahm Bruxelles, <https://www.creahmbxl.be>, (consulté le 09/8/2024).

Site de La 'S' Grand Atelier, <https://lasgrandatelier.be>, (consulté le 09/8/2024).

Site de la Fondation Dubuffet, <https://www.dubuffetfondation.com/categories/la-fondation>, (consulté le 11/08/2024).

Sitographie

Autres articles (par ordre alphabétique)

ABBEY Camille, « Une exposition met en lumière les femmes surréalistes, oubliées de l'histoire de l'art », France culture, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/une-exposition-met-en-lumiere-les-femmes-surrealistes-oubliees-de-l-histoire-de-l-art-4543284>, (consulté le 01/07/2024).

ANONYME, « Initiative for Practices and Visions of Radical Care », <https://awarewomenartists.com/residences/care-as-methology/>, (consulté le 16/07/2024).

ANONYME, article sur la Welmaschine, <https://www.nokangaroos.at/gsellmann-weltmaschine-wundermaschine>, (consulté le 16/07/2024).

ANONYME, Article d'Axelle magazine sur l'exposition « Les femmes dans l'art brut ? », <https://www.axellemag.be/breves/femmes-dans-art-brut/>, (consulté le 25/03/2023).

ANONYME, article sur l'exposition « Flying high », www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2019/07/20/des-femmes-brutes, (consulté le 17/10/2023).

BELGHAZI SORAYA, article du Suricate sur l'exposition « Les femmes dans l'art brut ? », <https://www.lesuricate.org/les-femmes-dans-l-art-brut/>, (consulté le 17/10/2023).

CYVOCT Colin « Des femmes dans un monde de brut », L'œil, Paris, octobre 2014, mensuel, pp.2-4, <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/des-femmes-dans-un-monde-de-brut-122944>, (consulté le 17/10/2023).

FINKELSZTAJN Yolande, « La photographie n'a pas fini de nous étonner », *Les cahiers de la photographie*, 1^{er} septembre 2014, <https://christianberst.com/adminv2/data/press/review/346/Eugene-von-Bruenchenhein-n-a-pas-fini-de-nous-etonner.pdf>, (consulté le 26/06/2024).

KAMARA Baimka, article « Art brut : le choix des femmes. Entretien avec Hannah Rieger », dossier « Les antimuses », l'Art Absolument, https://livinginartbrut.com/images/Presse/2019/191021_Art-Absolument.pdf, (consulté le 17/10/2023).

MARCADÉ Bernard, « Annette Messenger : conteuse, truqueuse, ensorceleuse », « L'artiste et ses doubles », *Beaux-arts magazine* Bernard. Hors série, Boulogne, Beaux-arts éditions, 2007, <https://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2018-12/Annette-Messenger.pdf>, (consulté le 25/03/2024).

MEISEL Nina, « Soigner le génie : artistes femmes et psychiatrie », <https://awarewomenartists.com/decouvrir/soigner-le-genie-les-artistes-femmes-en-psychiatrie>, (consulté le 25/09/2023).

REILLY Maura, article d'Artnews sur la 59^e biennale venise, <https://www.artnews.com/art-news/news/venice-biennale-2022-women-artists-maura-reilly-1234618777/>, (consulté le 01/07/24).

Sources multimédia

(par ordre de alphabétique)

CABANNE Pierre, entretien avec Michel THÉVOZ, « L'art brut », Présence des Arts, France Culture, première diffusion le 16 février 1976, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/presence-des-arts-l-art-brut-1ere-diffusion-16-02-1976-7528253>, (consulté le 28/05/2024).

FRENOIS Léonore, « Retour à l'erg », Podcast *Coup de Balai*, épisode I, avril 2024, <https://www.coupdebala.be>, (consulté le 30/04/2024).

KRSMANOVIC Laura, « MAGMA-De la marge au centre », Isola Podcast, réalisé en 2022, <https://isola.lepodcast.fr/magma-de-la-marge-au-centre>, (consulté le 06/08/2024).

LA COLLECTION DE L'ART BRUT, films documentaires sur les artistes *brut-es*, https://www.artbrut.ch/fr_CH/articles/films, (consulté le 10/08/2024).

ANNEXES

ANNEXE I

Conversation with the collector Hannah Rieger (October 2023)

Entretiens écrits réalisés dans le cadre de cette recherche en octobre 2023.

1. The origin of a collection

1.a. When did you start collecting exclusively female art? Did it occur gradually?

This is a misunderstanding. I am not collecting exclusively female art! Female art has become an important strategic focus in my collection. It occurred gradually. My Art Brut story began in 1980. Two exhibitions in Vienna (1980) and New York (1984) inspired my interest in Art Brut. In 1991 I purchased my first Gugging works. I have been buying Art Brut ever since. Gugging, THE Austrian Art Brut model, was historically only open to men. So for many years my Art Brut collection almost exclusively featured male artists from Gugging. I have thirty-three male artists from Gugging in my collection, and only three women! From 2000 to 2006 I was also a board member of the association, “Gugging Friends”.

Now my collection includes works by Karoline Roszkopf and Barbara Demlczuk, two of the very few female artists from the Leo Navratil era (the psychiatrist who initiated the House of Artists in Gugging as a men’s institution in 1981). It was only possible to buy works of these artists a few years ago. After some time I realized that there were no female artists in my collection. And yes it was also my mother, a declared feminist, who insisted that I should include female artists in my collection. The first female artist in my collection was Martha Grunenwaldt, a Belgian artist, whose works I could buy from a private Swiss collection 1998.

In 2004 I discovered works of Laila Bachtiar in a book about the Gugging artists. She has been working regularly at Atelier Gugging since 2003. But as a woman artist she is the pioneer of the Gugging Austrian Art Brut model. She first came to the Gugging House of Artists as early as 1990, basically as the first artist in residence and certainly as the first woman. She worked there intermittently but over a long period. More than forty artworks of Laila Bachtiar came into my collection.

At some point I became aware that independent female collectors are rare. Rarer still are female collectors who collect works by female Art Brut artists to a significant extent. When my collection started to become more international after my active Gugging phase, I introduced a focus on female artists. Of course it was also an emancipation process from Gugging.

1.b. I am impressed by the amount of art made by Laila Bachtiar in your collection. Is she the only artist from whom you collect that many pieces of works? And why ?

Fact is that about half of my collection includes Gugging artists, also Laila Bachtiar. In the beginning it was difficult to buy works from Laila, because the Gugging gallery had no appropriate transaction

model for her. So I bought everything I could get. Then it became easier and I bought what I really loved from her. And in addition I have a close personal relationship to her and her mother. That means that we meet occasionally in restaurants or we go for walks, and the two of them came to every (with one exception) opening of the exhibitions of my collection (Krems-Austria, 2017, Bregenz-Austria, 2018, Brussels, 2018, Mistelbach, 2021, Klagenfurt, 2022, Graz, 2023) and in 2017 we travelled to Paris, where Christian Berst had a Gugging show in his gallery (Christian Berst art brut) where Laila was included.

1.c. You explain: "the Gugging gallery had no appropriate transaction model for her (Laila Bachtiar)": could you give me further explanation about this?

This model has a tax and subsidy background, because she does not live in Gugging as an artist. In short: she can only earn money to a certain limit per year without losing different subsidies (because she is autistic and needs assistance). I want to point out that I bought so many Laila Bachtiar pieces because I love them and not because of the relationship.

1.d. I am quite interested in your very personal and deep relationship to art brut ("living in art brut") and collected artists. Is this the case with other artists (the type of relationship as well as the number of works collected)?

I have a close relationship to Michaela Polacek since many years. And I have a kind of continuous relationship (via whatsapp) to the father of Pradeep Kumar, although I was only there in Narvana Jind in Haryana once in 2017! And of course I know all the living Gugging Artists. I visit Gugging regularly, once or twice in a month!

1.e. What's the proportion of female art in your collection?

But there are definitely more male artists and more works by male artists in my collection, mainly because of my Gugging focus in the beginning of my collection.

[Rieger m'a fait part de ses difficultés à réaliser les statistiques de sa collection actuelle. Outre le fait que toutes les œuvres ne sont pas encore recensées, elle se demande comment comptabiliser les œuvres de petite taille encadrées ensemble (par exemple les objets en allumettes et cure-dents de Pradeep Kumar). Par ailleurs, de nouvelles œuvres ne sont pas encore photographiées et par conséquent recensées ou certaines œuvres sont déjà achetées mais ne sont pas encore en sa possession.]

La taille approximative de sa collection est (d'environ) plus de 550 pièces et comporte plus d'œuvres d'artistes *hommes* que d'artistes *femmes*. Et ce, même sans tenir compte de ses débuts où elle achetait exclusivement à Gugging, qui était alors exclusivement *masculin*.

Toutes les œuvres de Gugging sont numérotées, ce qui facilite leur recensement. Concernant Gugging, à la date du 07/04/2024, Rieger possédait 251 œuvres de 47 artistes *hommes* et 3 artistes *femmes*. Elle insiste cependant sur le fait qu'elle possède 44 œuvres de Laila Bachtiar, seule artiste *femme* vivante de Gugging. De toute sa collection, elle est l'artiste la plus représentée.

La collectionneuse a également pu réaliser le décompte approximatif de la partie internationale de sa collection (hors Gugging donc) et a compté 46 artistes *femmes* (138 œuvres) pour 56 artistes *hommes* (189 œuvres).

Le plus important, pour la collectionneuse, est ce qu'elle réalise pour les artistes *femmes brutes* (telle que l'exposition *Flying High*), davantage que le nombre d'œuvres d'artistes *femmes* en sa possession.]

1.f. How did your gallery owners and the art world react to your choice to collect solely female art?

The gallery owners and art studios and the “art brut field” in general reacted very positively! I get offers and suggestions for female artists from all over the world.

1.g. I read in your interviews that it was your mother, a feminist, who suggested the idea to collect only female art. Could you tell me more about this shift in your choices as a collector, the link with your family history and your mother's feminism?

My mother deeply influenced me in all emancipation issues. She also supported my collection generously. The brother of my grandfather (my father's father) was Heinrich Rieger, a famous collector (e.g. Egon Schiele) in the interwar period in Vienna. He was assassinated in Theresienstadt in 1942. My father survived a concentration camp. This belonging to the “Second Generation” of Holocaust survivors is an important part of my identity and also explains on a deeper level my collecting of Art Brut.

1.h. Would you consider yourself as a feminist?

Yes, I consider myself a feminist. I already wrote my master thesis in economics on “Discrimination in Labour Markets. Competing Theories” (University of Vienna, 1979).

2. Flying high

2.a. How would you explain the minority of female art brut pieces?

Female Art Brut has always existed, but nobody paid attention to it. Only what can be seen (in publications, exhibitions in museums and galleries, collections, art prizes, the secondary market) exists.

Every story of female Art Brut artists is closely related to the history of women's emancipation in general. Discrimination often manifests itself even more dramatically in the field of Art Brut. These female artists are often, “outsiders within the outsiders”, since Art Brut still has to fight for equal status alongside the academically recognized, “high art”. If we search and do research, the field of female Art Brut artists turns out to be more extensive than expected. What we can do is to raise the curtain on the wonderful female Art Brut artists in the most diverse ways.

2.b. Your exhibition “Flying high-Künstlerinnen der Art Brut» in 2019 was the first large exhibition showing exclusively female art brut. Could you tell me more about the origin, development, difficulties and organization of this exhibition?

Ingried Brugger, the director of the museum Kunstforum Wien in the center of Vienna and I were acquaintances for many years. In 2018, with #MeToo I felt that this female topic was in the air. I proposed the exhibition to her and she decided to bring it into the world. We had one year time to prepare it. I made a concept and a list of female artists and a list of relevant museums, galleries and private collectors. The main job was travelling to the museums, galleries and main private collectors in Europe and negotiating the loans. Ingried Brugger and I were the two curators of Flying High. We also had an assistant curator, who co-edited with us the catalogue (unfortunately only in German). We had generous supports from museums, galleries and private collectors, because they all were convinced by the concept of the exhibition. The resistance and doubts came from other persons (see later).

To prepare an exhibition is a routine project for a museum. Kunstforum Wien has a fantastic team. So there were no difficulties in the organizing of the exhibition beyond the “normal” conflicts when professional experts work together. It was a great project. We realized that we were playing a formative part in the emancipation story of women in Art Brut and were all happy! And we all loved the exhibition!

2.c. What were the comments, positive and negative, regarding this choice?

The media resonance (national and international) was excellent. Criticism came from the (male) director of the Museum Gugging for “reverse discrimination” and from the (male) director of the Prinzhorn Collection for an outdated gender concept, e. g. not including transgender themes into this exhibition.

The Viennese Art Community is conservative and had problems with the two aspects, Art Brut and Women! But there were many interested visitors who came twice or more often, but there could have been more visitors. I made guided tours nearly every day. At the end of the exhibition the catalogue was already out of print and there were so many requests for the catalogue from abroad and from Austrians.

2.d. I read in the article about you in the Raw vision “Women in outsider art” that Flying High was inspired by the catalogue of the Prinzhorn Collection exhibition “Irre ist weiblich - Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900”. Could you tell me more about that source of inspiration?

The book *“Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900”* [Madness is Female: Artistic Interventions of Women in Psychiatry Around 1900], by Bettina Brand-Klausen & Viola Michely, 2004, inspired me in the sense of a role model for the whole exhibition. I was amazed that there had never been a large exhibition of female Art Brut artists. Women are not seen and then forgotten. Only twenty percent of the Prinzhorn Collection is female. It took from 1922 (the publication of Hans Prinzhorn’s book) to 2004 that these women were researched, published in a book and had an exhibition at the Prinzhorn Museum and were shown in other places. So I thought what was done for the women in the Prinzhorn Collection in 2004 with the exhibition and the book could be done for more women in Art Brut on a larger scale!

Who supports women artists? Who finds women? Who selects women? Who thinks that women have the same artistic power as men?

2.e. In the text « A late honouring of women in art brut », you write that « Of course themes with traditional “female” connotations such as fashion and domesticity are reflected in Art Brut by women ». In your opinion, are there some specificities in the work of female art brut artists; regarding the themes, fabrics, sizes, quantity produced, way to reflect on their work?

First of all I want to state that Art Brut, either produced by women or by men can only be understood by its extreme individuality. Wherein lies the difference between the “individual mythologies” [a concept of Harald Szeemann] depending on whether it was produced by female or male artists? There is still much research to be done. And we would need a different exhibition visualising the differences and also potential similarities in the expressiveness of female and male artists. And to answer the questions: Do women’s works really tell a different story than men’s? How are the differences in production methods, media and iconographic visualized? The diversity of the works presented in Flying High demonstrated the concept of Art Brut today: works from artists in (former) psychiatric institutions, mediumistic (spiritualist) women artists, lone wolves and women artists with disabilities.

If we follow the hypothesis that women Art Brut artists were and are discriminated in the field of Art Brut itself, then the core question is how did/do female Art Brut artists express their regained identities, through art as an action and in the art as symbolization

3. Art Brut and contemporary art

3.a. You define yourself as an art brut activist since you work to end the stigmatization towards art brut (by contemporary art). What’s your relation to contemporary art?

I was always interested in Contemporary Art. My parents already took me to exhibitions when I was young!

For a few years I was responsible for the contemporary art collection of the Banking Group, I worked for. It was one (rather small) project of mine as a Director of Corporate Communications and Marketing. There I organized exhibitions and also had a budget to buy contemporary art. For ten years (2008 to 2018) I was a member of the University Council of the University of Applied Arts Vienna. This is a similar function to a Supervisory Board.

3.b. In your text « A late honouring of women in art brut », you mention the fact that female brut artists were present in the space “Corps orbite” of the Biennale’s Central Pavilion. Could you tell me more about the evolution of the brut artists presence during large events of contemporary art such as Venice Biennales of 2013 and 2017 or Documenta V?

All I have to say about Documenta last year is published in my article, you mentioned. The 2013 Biennale in Venice, Il Palazzo Enciclopedico curated by Massimiliano Gioni was a fantastic Biennale, dedicated to the Outsiders (or Art Brut). There is a catalogue and you will find many articles on it in the Internet. I think it marked a turning point for the Art Brut field with respect to the visibility and appreciation of this genre in the global art community. The 2017 Biennale curated by Christine

Macel, covered two artists from Creative Growth Art Center in Oakland, California, Judith Scott and Dan Miller. Also Luboš Plný, a Czech painter, was exhibited there. It was positive that in Venice again Art Brut artists were shown.

4. Market and museums

4.a. The art brut collections in museums are often gathered thanks to collectors' donations, such as Dubuffet in the collection de l'Art Brut de Lausanne and L'Aracine in LaM. Could you describe these close relationships between museums and collectors in art brut?

Collectors want to preserve their collections. Therefore they look for museums that appreciate, value and want their collections as donations. It is not easy to find such museums. Dubuffet wanted to donate his collection to Paris, but here he did not succeed. The Collection L'Aracine was a reaction to this donation of Dubuffet to Switzerland. The aim was to build again an Art Brut Collection in France. Bruno Decharme (collection abcd) donated more than 900 works I think two years ago to the Centre Pompidou in Paris. He is the largest collector (together with James Brett and The Museum of Everything) of Art Brut worldwide. This was important to the whole Art Brut field.

4.b. You also explain that female art brut rankings are lower than the male ones. Why is that? And what's the impact of that reality on the collectors' choices?

This is in my view a consequence of discrimination. In economics we distinguish between employment (job) discrimination and income discrimination. As a consequence of excluding female Art Brut artists from exhibitions, publications etc. also the prices of their works in the primary markets (art fairs, galleries e.g.) and the secondary markets (auctions) are lower. As a collector, when I want to buy (and not to sell) it is better if the prices are lower. I could afford some years ago to buy one beautiful piece of Aloïse Corbaz, but not of Adolf Wölfli, for example, the two most renowned Art Brut artists in the world. But my attitude towards collecting is not typical in the sense I do not see any aspect of asset management (or wealth accumulation) in my collecting.

4.c. What influence do movements such as #Metoo and in general the feminist issues being brought to light in the news have on the art market and the museums?

I see that things are changing slowly since the #MeToo movement in museums. I have the impression, that Museum directors and curators show more women artists. I am convinced, that Flying High was only possible in 2019 (the project started in 2018) in the context of #MeToo. After Flying High Raw Vision dedicated a whole edition only to female Art Brut artists. Then in October 2019 I was invited to curate the Art Absolut prize at the Outsider Art Fair in Paris, dedicated only to living female Art Brut artists. But then with the pandemic this movement in Art Brut stopped again.

The fantastic book, "The Story of Art without Men" (Katy Hessel), I would interpret as a consequence of this new awareness. I am very proud that Katy Hessel chose two of my artworks for her book (Aloïse Corbaz and Madge Gill). Things change, but very slowly...

5. The future

5.a. What are your plans currently and in the future (regarding collections, exhibitions, ...) ?

I prepare a large exhibition of my collection (September 2024 to February 2025) in Aschaffenburg, Germany (Kunsthalle Jesuitenkirche). This is my second exhibition outside Austria after Brussels. In addition to this I am in talks for two smaller exhibitions in Austria. Sometimes it takes years until such a project can actually be realized.

Loans to museums keep me busy. In the museum Gugging a new exhibition just started with many pieces of my collection. So I will make guided tours for friends and people interested in the exhibition. And you are not the only student asking Art Brut questions. This Sunday a Phd Student from Heidelberg and the Prinzhorn Collection will come for a personal interview to Vienna. My website would need more time, because I still have to write the biographies of some artists in my Collection. Living in Art Brut means that my whole life and identity is influenced and inspired by Art Brut.

ANNEXE II

Données statistiques

Dans cette annexe se trouvent les données chiffrées que j'ai réalisées à la date du 11/07/2024.

Ces proportions d'artistes *hommes/femmes* au sein de collections ou publications sont basées sur le prénom seul, et comportent par conséquent un biais en termes d'identité et d'expression de genre des artistes.

J'ai choisi de ne pas prendre en compte les œuvres anonymes, collectives ou non identifiées.

En ce qui concerne les données produites à ma demande par art & marges musée, je renvoie à la note de bas de page n° 167.

abcd/Art Brut – Collection Bruno Decharme :

Proportion d'artistes *hommes/femmes* de l'ensemble de la collection sur base de l'inventaire présent sur le site de l'association abcd le 11/07/2024 (<https://abcd-artbrut.net/collection/>) et dont la présidente, Barbara Safarova, m'a confirmé la mise à jour régulière. Il serait intéressant de compléter ces données par le nombre d'œuvres par artiste.

Les Fascicules de l'Art Brut :

Proportion d'artistes *hommes/femmes* de l'ensemble des Fascicules, du n°1 de 1947 au dernier, le n°27 de 2018. J'ai également détaillé la proportion de rédacteur·ices *hommes/femmes* des différents articles. Celle-ci ne prend pas en compte la quantité d'articles produits par chacun·e d'entre eux (Dubuffet et Thévoz en étant les principaux rédacteurs).

L'ouvrage « L'Art Brut » de Michel Thévoz, paru en 1975, Milan, Éditions Skira (édition de 1980) :

Proportion d'articles consacrés à des artistes *hommes/femmes*. Je n'ai pas tenu compte de l'article consacré à Victor Hugo, ne le considérant pas comme un artiste *brut*.

L'ouvrage « L'Art Brut » de Lucienne Peiry, paru en 1997, Paris, Éditions Flammarion (édition de 2023) :

Proportion de notices biographiques, en annexe de cet ouvrage, consacrées à des artistes *hommes/femmes*. Je n'ai pas tenu compte des nombreux·ses artistes cité·es dans le corps de l'ouvrage.

Collection abcd Art Brut

N°	Artistes	femmes	hommes	collectif	anonyme	non identifié
1	« CAKO » BOUSSION (charles boussion, dit)		1			
2	A.C.M.		1			
3	ABDELARRAZZAK aouam		1			
4	ADEMEIT horst		1			
5	ALBERT		1			
6	ALLANCHE jean-daniel		1			
7	ALMAZOV (nicolaï VOROBIOV, dit)		1			
8	AMAZINE yassir		1			
9	ANGKASAPURA noviadi		1			
10	ANONYME . « un rêve avant le banquet »				1	
11	ANONYME . 1				1	
12	ANONYME . 2				1	
13	ANONYME . angola				1	
14	ANONYME . art du poilu				1	
15	ANONYME . colombie				1	
16	ANONYME . espagne (01) . A.B.				1	
17	ANONYME . espagne (03) . F.R.V.				1	
18	ANONYME . fantômes et esprits				1	
19	ANONYME . france (01)				1	
20	ANONYME . france (02) . « le fétichiste »				1	
21	ANONYME . france (03) . photo femme/dessin				1	
22	ANONYME . france (04) . mineur				1	
23	ANONYME . france (06)				1	
24	ANONYME . france (07)				1	
25	ANONYME . france (09) . le patient de st avé, dit				1	
26	ANONYME . france (10) . « obsession »				1	
27	ANONYME . france (11)				1	
28	ANONYME . france (12) . zorro, dit				1	
29	ANONYME . germany (01) . « Wie ein Marchen », dit				1	
30	ANONYME . hollandaise (01) . « plengoffers »				1	
31	ANONYME . république tchèque				1	
32	ANONYME . russie				1	
33	ANONYME . suisse				1	
34	ANONYME . usa (01) . black dolls				1	
35	ANONYME . usa (02) . boîte à couture et lunch box				1	
36	ANONYME . usa (03) . memory jugs				1	
37	ANONYME . usa (04) . paniers de anamosa				1	
38	ANONYME . usa (05) . gee's bend quilt				1	
39	ANONYME . usa (07) . « TYPE 42 », dit				1	
40	ANONYME . usa (08) . « LEO, and LEO'S BABY »				1	
41	ANONYME usa (09) . « chemise »				1	
42	ANONYME usa (10) . « memento mori »				1	
43	ARIMONT rita	1				
44	ARMY SECRÈTE			1		
45	AUSET					1
46	BABAHOUM mohamed		1			
47	BACHLER josef		1			
48	BARBIERO joseph		1			
49	BARBUS MÜLLER – RABANY antoine, (le Zouave, dit) auteur de		1			
50	BARCELLA christophe		1			

Collection abcd Art Brut

51	BASCOULARD marcel		1			
52	BELLUCCI franco		1			
53	BENDER van adelhyd		1			
54	BERAUD marthe (éva carrière, dit)	1				
55	BLACKSTOCK gregory l.		1			
56	BLAUVELT pearl	1				
57	BOCKELT julius		1			
58	BODSON marie	1				
59	BOIX-VIVES anselme		1			
60	BONARD pierre		1			
61	BONJOUR benjamin		1			
62	BONNELALBAY thérèse	1				
63	BOSCO giovanni		1			
64	BRA théophile		1			
65	BRAILLON david		1			
66	BRAZ albino		1			
67	BRENNER félix		1			
68	BRILL john		1			
69	BRIZUELA anibal		1			
70	BRUENCHENHEIN von eugene		1			
71	BUONGERMINI gustavo enrique		1			
72	BUTLER WELLS helen	1				
73	BYAM john		1			
74	CADI jorge alberto		1			
75	CALDICOTT lindsay	1				
76	CAMILO raimundo		1			
77	CASOLA MARCOS Guillermo Rigoberto		1			
78	CASTLE james		1			
79	CHAVAN kashinath shankar		1			
80	CHUCHO (luis de jesus SOTORRIOS FABREGAS, dit)		1			
81	CONSALVOS felipe jesus		1			
82	CORBAZ aloïse	1				
83	CORNAS pedro		1			
84	CRENACHAW lorenzo		1			
85	CREPIN fleury-joseph		1			
86	CRESCENTI attilio		1			
87	CRYSTIANO jesuys		1			
88	CUNIBERTI egidio		1			
89	CYCON kazimierz		1			
90	DARGER henry		1			
91	DARMAFALL paul (Baltimore Glassman, dit)		1			
92	DELAUNAY serge		1			
93	DELLSCHAU charles august albert		1			
94	DERKENNE éric		1			
95	DESMOULIN fernand		1			
96	DEVLIN john		1			
97	Di GIOVANNI curzio		1			
98	DIEGO		1			
99	DIZZY ras		1			
100	DOBAY anton		1			
101	DOBSAK petr		1			

Collection abcd Art Brut

102	DOMINIQUE ernest		1			
103	DOMSIC janko		1			
104	DOWDALL brian		1			
105	DROPPOVA eva	1				
106	DUPONT-THEUREL hilda	1				
107	EAGLIN willie		1			
108	EGEA jose manuel		1			
109	ENDO fumihiko		1			
110	EVARD gabriel		1			
111	EX VOTOS			1		
112	FAHRNI hans		1			
113	FERNANDES jaime		1			
114	FERREL james		1			
115	FIERENS baudouin		1			
116	FIERET gerrit petrus (gerard petrus fieret, dit)		1			
117	FORESTIER auguste		1			
118	FORMAN karel		1			
119	FOURÉ, abbé (adolphe-julien fouéré, ordonné prêtre sous le nom de)		1			
120	GABLECK franz		1			
121	GABRITSCHESKY eugène		1			
122	GAITAN pepe		1			
123	GALLI giovanni		1			
124	GALLIENI jill	1				
125	GANT sam		1			
126	GARCIA alexandro		1			
127	GARCIA LASTAYO jorge francisco		1			
128	GEORGI hans-jörg		1			
129	GHIZZARDI pietro		1			
130	GIGA (giancarlo GALATOL, dit)		1			
131	GILL madge	1				
132	GILSON fabienne	1				
133	GITTENBERGER johann		1			
134	GODI jules		1			
135	GODIE lee	1				
136	GOESCH paul		1			
137	GOETZMANN yohann		1			
138	GOODMAN Elayne	1				
139	GORDON ted (theodore harold GORDON, dit)		1			
140	GORLIKOV youri		1			
141	GRARD jean		1			
142	GRÜNENWALDT martha	1				
143	GÜNTHER K. & MARGRET			1		
144	GUYAUX régis		1			
145	GUYODO (frantz jacques, dit)		1			
146	HADDAD muriel	1				
147	HANDA kazuo		1			
148	HASSAN (Ousseynou Gassama, dit)		1			
149	HASTINGS frederick		1			
150	HEL karl		1			
151	HELD margarethe	1				
152	HELMUT (helmut NIMCZEWSKI, dit)		1			

Collection abcd Art Brut

153	HENEL marian		1			
154	HERBECK ernst		1			
155	HERNANDEZ ezequiel (el chéqu�� , dit)		1			
156	HERNANDEZ miguel		1			
157	HILL carl fredrik		1			
158	HODINOS ��mile josome (joseph ernest MENETRIER, dit)		1			
159	HOFER josef		1			
160	HOGANCAMP mark		1			
161	HORACEK rudolf		1			
162	HUEBER wolgang		1			
163	HUERGO carlos garcia		1			
164	HUGO s��verine	1				
165	HUMPHREY paul		1			
166	INTICONA, le chaman		1			
167	ISIDOR		1			
168	JACQUENS pascal		1			
169	JANKE karl hans		1			
170	JILKIN leonid		1			
171	JUAREZ maria	1				
172	KALIAKINE micha��l		1			
173	KAMLANDER franz		1			
174	KAPELLER peter		1			
175	KAROLINE	1				
176	KATSUHIRO terao		1			
177	KAWA�� yumiko	1				
178	KEMP john urho		1			
179	KERNBEIS franz		1			
180	KIM dong-hyun		1			
181	KIMURA keigo		1			
182	KOBAYASHI itsuo		1			
183	KODRIKOVA vlasta	1				
184	KOLLER fritz		1			
185	KOOCHAKI davood		1			
186	KOREC johann		1			
187	KOSEK zdenek		1			
188	KUMADA fumiyasu		1			
189	LAMBERT joseph		1			
190	LAMBOURDIERE eug��ne (Maurice, dit)		1			
191	LANERT charles		1			
192	LE BEDEAU ren��		1			
193	LEE SUDDUTH jimmy		1			
194	LEJEUNE gilles		1			
195	LEMERCIER joseph			1		
196	LESAGE augustin		1			
197	LEYDER pascal		1			
198	LOBANOV alexandre pavlovitch		1			
199	LONNE rapha��l		1			
200	LOSA ram��n		1			
201	LOUIS le��n		1			
202	L��DDEMANN ralf		1			
203	MACHCINSKI tomasz		1			

Collection abcd Art Brut

204	MACKINTOSH dwight		1			
205	MANNING zelle	1				
206	MAPEU immanuel		1			
207	MARGOT	1				
208	MARTINEZ DURAN lázaro antonio		1			
209	MATSUMOTO kunizo		1			
210	MAX		1			
211	McCLUSKY C.T.		1			
212	MCKENZIE john patrick		1			
213	MEDVEDEV alexandre alexeïevitch		1			
214	MERRITT gene		1			
215	MESSOU ezekiel		1			
216	METTRAUX					1
217	MICHAUD christian		1			
218	MILLER dan (daniel MILLER, dit)		1			
219	MILLIONS susie	1				
220	MILLS larry		1			
221	MITCHELL donald		1			
222	MOINDRE joseph-albert-alfred		1			
223	MONSIEL edmund		1			
224	MORALES MARTÍNEZ óscar		1			
225	MORF jakob		1			
226	MORGAN ike		1			
227	MORITA satoshi		1			
228	MOSER albert		1			
229	Mr. IMAGINATION (gregory WARMARCK, dit)		1			
230	MURPHY joe (joe « 40,000 » MURPHY, dit)		1			
231	MURRAY j. b. (john MURRAY, dit)		1			
232	MUSSER nora	1				
233	NAGRODZKI edward		1			
234	NANNETTI fernando oreste		1			
235	NELSON melvin edward		1			
236	NEMES		1			
237	NIKIFOR (epifan DROWNIK, dit)		1			
238	NISHIOKA koji		1			
239	OBATA masao		1			
240	OKAWA makoto		1			
241	OLIVER norma	1				
242	OVNIS et ALIENS			1		
243	PATZ PATERMANN angelika	1				
244	PERDRIZET jean		1			
245	PIERRON		1			
246	PINHOLE Verte MirArte			1		
247	PIRROTTA gianluca		1			
248	PLNY lubos		1			
249	PODHORSKY john		1			
250	POUS jean		1			
251	PROPHET ROYAL ROBERTSON (royal ROBERTSON, dit)		1			
252	PROUZA ota		1			
253	PUJOLLE guillaume		1			
254	RAMIREZ martin		1			

Collection abcd Art Brut

255	RASHIDI mehrdad		1			
256	RATIER émile		1			
257	RATZINGEROVA miloslava	1				
258	RAUGEI marco		1			
259	REIMANN helene	1				
260	REMACLE christine	1				
261	RICE william carlton		1			
262	RIEDLER hubert		1			
263	RIGOBERTO CASOLA MARCOS guillermo (Rigo, dit)		1			
264	RITTER john f.		1			
265	RIZZOLI achilles g.		1			
266	ROBILLARD andré		1			
267	RODRIGUEZ alberto (kaliman, dit)		1			
268	RODRIGUEZ miguel		1			
269	ROMANENKOV vasilij		1			
270	ROMERO annabel	1				
271	ROWE nellie mae	1				
272	RUIZ pedro alonso		1			
273	SAGONA manuela	1				
274	SAINT-BRICE robert		1			
275	SAITO yuichi		1			
276	SAKAGAMI chiyuki	1				
277	SAKAMOTO ikuyo	1				
278	SALMINEN ilmari		1			
279	SANTAMARIA Boris Adolfo Martin		1			
280	SANTIAGO antonio felipe		1			
281	SAUPHAR serge		1			
282	SCHLEINSTEIN bruno		1			
283	SCHÖPKE philipp		1			
284	SCHWARTZ milton		1			
285	SCOTT judith	1				
286	SCOTT william		1			
287	SEKO misuzu	1				
288	SEMERAK zbynek		1			
289	SERROUKH nouzha	1				
290	SHARLHORNE welmon		1			
291	SHEEHY sandra	1				
292	SIMANKOV valentin		1			
293	SMITH lewis		1			
294	SMITH mary t.	1				
295	SMITH richard c.		1			
296	SOCKNESS jacob		1			
297	SOUTTER louis		1			
298	SPOONER I. c. (lee cordova SPOONER, dit)		1			
299	STEFANINI maria faustina	1				
300	STEK johannes		1			
301	STOFFERS harald		1			
302	STROBL leopold		1			
303	SUGINO ichiwo		1			
304	TABIBUIA chico, de son vrai nom da Silva Francisco MORALES		1			
305	TALPAZAN ionel		1			

Collection abcd Art Brut

306	TANAKA norito	1				
307	TANGETEN elke	1				
308	TEUSCHER gaston		1			
309	THEATE dominique		1			
310	TICHY miroslav		1			
311	TOLLIVER moses ernest (mose TOLLIVER, dit)		1			
312	TOMOHIRO fujisawa		1			
313	TOURNAY louise	1				
314	TROMELIN gustave pierre marie LE GOARANT, comte de		1			
315	TSCHIRTNER oswald		1			
316	UENO yasuyuki		1			
317	VALENTINO don (Wouter Valentjin, dit)		1			
318	VAN ESS warren		1			
319	VAN VYVE elisabeth	1				
320	VIGNES pépé (joseph VIGNES, dit)		1			
321	VIK jindřich		1			
322	VIRGILI josue		1			
323	WACHEUR valentin		1			
324	WALKER inez nathaniel	1				
325	WALLA august		1			
326	WANSKI kurt		1			
327	WAY melvin		1			
328	WELLS della	1				
329	WERTHEIMER leos		1			
330	WEY aloïs		1			
331	WIDENER george		1			
332	WILKINSON robert		1			
333	WILSON scottie (louis FREEMAN, dit)		1			
334	WNEK maria	1				
335	WOJCIECHOWSKY agatha	1				
336	WÖFLI adolf		1			
337	WONG alice	1				
338	WUILLEUMIER bertha	1				
339	YAMAMOTO junko	1				
340	YEOMANS brooks		1			
341	YOAKUM joseph elmer		1			
342	YOSHIKAWA hideak		1			
343	YOSHIKAWA kenji		1			
344	YOUNG purvis		1			
345	ZEMANKOVA anna	1				
346	ZINELLI carlo		1			
347	ZIZI (marcel DROUIN, dit)		1			
348	ZÜRN unica	1				
Sous-totaux		56	251	6	33	2
Pourcentages du total		16,1	72,1	1,7	9,5	0,6
Pourcentages du sous-total <i>femmes</i> et <i>hommes</i>		18,2	81,8			

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

N° du fascicule	Mono-graphies	Rédacteur.ices	<i>femmes</i>	<i>hommes</i>	Artistes	<i>femmes</i>	<i>hommes</i>
1		Compagnie de l'Art Brut, préface de Jean Dubuffet		1	Josef Müller (Les Barbus Müller) et autres pièces de la statuaire provinciale	? -	1 -
2	1	Dr Walter Morgenthaller		1	Adolf Wölfli		1
3		Jean Dubuffet		-	Julie Bar Robert Gie. Joseph Heuer Charles Jaufret Augustin Lesage Jean Mar. Heni Salingardes Berthe Urasco	1 1	 1 1 1 1 1 1
		Jean Dubuffet		-	Aimable Jayet		1
		Dr Jean Oury		1			
		Claude Edelmann		1			
		Paul Gatin		1	Henri Filaquier		1
		Michèle Edelmann	1		Pascal Maisonneuve		1
4		Jean Dubuffet		-	Scottie Wilson		1
		Victor Musgrave		1			
		Andrew De Maine		1			
		Dr Pierre Maunoury		1	Emmanuel		1
		Jean Dubuffet		-	Guillaume Pujolle		1
		Dr Jean Dequeker		1			
		Jean Dubuffet		-	Paul End Comte du Bon Sauveur Jacqueline	 1	1 1

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

					Joseph Moindre		1
		Dr Jean Benoiston		1	Florent		1
5		Jean Dubuffet		-	Le Philatéliste		1
					Elisa Bataille	1	
					Joseph Crépin		1
					Rose Aubert	1	
					Gaston Duf		1
		Claude Edelmann		-	Sylvain		1
		Michèle Edelmann	-		Xavier Parguey		1
6		Vittorino Andreoli		1	Carlo Zinelli		1
		Cherubino Trabucchi		1			
		Arturo Pasa		1			
		Jean Dubuffet		-	Laure Pigeon	1	
					Simone Marye	1	
					Anaïs	1	
					Marguerite Sirvins	1	
7	1	Jacqueline Porret-Forel	1		Aloïse Corbaz	1	
		Jean Dubuffet		-			
8		Jean Dubuffet		-	Jeanne Tripier	1	
					Auguste Forestier		1
					Gustav		1
					Bogosav Zivkovic		1
		Dr Pierre Maunoury		-	François		1
		Claude Edelmann		-	Olive	1	
9		Roger Cardinal		1	Madge Gill	1	
		Ludovic Massé		1	Nataska	1	
		A. Wolff (non identifié)	?	?			
		Michèle Edelmann	-		Jane Ruffié	1	

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

		Gabriele Stocchi A. Wolff	- -	1 -	Filippo Bentivegna		1
		A. Wolff	-	-	Emile Ratier		1
		Jean Dubuffet Michèle Edelmann A. Wolff Dr Auguste Marie	- - -	- - 1	Xavier Cotton Emile Josome Hodinos Kouw Jules Léopold Edouard L. Auguste Merle Ravallet (Baron de ?) Comte de Tromelin Victor François Gaston Vil Le Voyageur Français		1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
10		Jean Dubuffet, L'Art Brut à Lausanne		-		- -	- -
		Pr. Hans Steck		1	Jules Doudin		1
		Aleksa Celebonovic Michel Thévoz		1 1	Vojislav Jakic		1
		Michel Thévoz		-	Gaston Teuscher Albino Braz Katharina Solange Lantier Louise Tournay	1 1 1	1 1
		Dr Pierre Maunoury Renée Maunoury	1	-	Pierre Jain		1
		Geneviève Roulin	1		Samuel Failloubaz		1
		Bernard Chevassu		1	Louise Fischer	1	

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

11		Albert Dasnoy		1	Léontine	1	
		André Requet		1	Sylvain Fusco		1
		Guy Filippa		1	Aloïs Wey		1
		Michel Thévoz		-	Edmund Monsiel		1
					Samuel Daiber		1
					Thérèse Bonnelalbay	1	
		Roger Gentis		1	André Robillard		1
		Vittorino Andreoli		-	Carlo Zinelli (Les dernières années)		-
		Claude Massé		1	Joseph Vignes		1
		Dominique Stroobant		1	Italo Perugi		1
		Bernard Chevassu		-	François Portrat		1
12		Michel Thévoz		-	Gugging (Centre d'Art Brut à Klosterneuburg , Autriche)	-	-
					Johann Hauser		1
					Oswald Tschirtner		1
					Rudolf Horacek		1
					Max (Rudolf Limberger ?, dit)		1
		Dr Leo Navratil		1	Philipp Schöpke		1
					Johann Garber		1
					Fritz Opitz		1
					Franz Kernbeis		1
					Johann Korec		1
					Josef Bachler		1
					Johann Scheiböck		1
					Otto Prinz		1
					Franz Gableck		1
					Johann B.		1
		Thomas Breymann		1	August Walla		1

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

13	1	Michel Thévoz		-	Reinhold Metz		1
14		Michel Thévoz		-	Josef Wittlich		1
		Joop Bromet		1	Willem Van Genk		1
		Nico van der Endt		1			
		Valérie Goffart	1		Angelo Meani		1
		Thomas Breymann		-	Hans Krüsi		1
		Jean Dubuffet		-	Henriette Zéphir	1	
		Alfred Bader		1	Jean Radovic		1
		Guy Joussemet		1	Yvonne Robert	1	
		Arsén Pohrign		1	Anna Zemankova	1	
		Hans-Ulrich Schlumpf		1	Armand Schulthess		1
		Pascal Sigoda		1	Camille Renault		1
15	1	Lucienne Peiry	1		Giovanni Battista Podestà		1
16		Zora Fitting	1		Yanko Domsic		1
		Luc Debraïne		1	Eugène Gabritschevski		1
		John M. MacGregor		1	Ted Gordon		1
		Daniela Camerin	1		Benjamin Bonjour		1
		Roger Cardinal		-	Michel Nedjar		1
		Elisabeth Raaflaub-Simon	1		Edouard Boschey		1
		Maurice Born		1	Eugenio Santoro		1
		Dr Manfred In der Beeck		1	Helmut		1
		Enrique Alfonso Garcia		1	Pepe de Valence		1
		Dr Pierre Maunoury		-	René le bedeau		1
17		John M. MacGregor		-	Dwight Mackintosh		1
		Lucienne Peiry	-		Vahan Poladian		1
		Joseph Podda		1		-	-
		Michel Thévoz		-	Johann (supposé diff. des autres)		1
					Marcomi		1

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

					Michael Pankoks		1
		Michaela Strebl	1		Johann Fischer		1
		Robert Küppers		1	Théo		1
		Dr Peter Baukus		1	Erika Orysik	1	
		Massimo Mensi		1	La Tinaia (Centre d'activité expres- sive Hôpital San Salvi, Florence)	- -	- -
18	1	Lise Maurer	1		Emile Josome Hodinos		-
19	1	Florence Choquard Ramella	1		Constance Schwartzlin-Berberat	1	
20		Michel Thévoz		-	Jaime Fernandes Marc Lamy Raymond Oui Giovanni Abrignani Antinea	1	1 1 1 1
		Peter Brunner		1	Johann Trösch		1
		Eira Schader	1		Eli Jah		1
		Angela Schader	1				
		Sylvie Del Cotto	1		Francis Mayor		1
		Olivier Thiébaud		1	Auguste Leboulch		1
		Jean Dubuffet		-	Marthe Isely	1	
		Jean-Luc Giraud		1	Jeanne Giraud	1	
		Joe Ryczko		1	Jean Tournalonias		1
		Claude Massé		-	Jean Pous		1
21		Jacqueline Roche-Meredith	1		Magali Herrera Ofelia	1 1	
		David MacLagan		1	Richard Nie		1
		Eberhard Roters		1	Paul Goesch		1
		Michel Thévoz		-	Henry Zarski		1
		Teresa Maranzano	1		Luigi Brunetti		1

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

		Jacqueline Roche-Meredith	-		Juva		1
		Jean Paulhan		1	Les statues de silex de Mr Juva	-	-
		Tom Stanley		1	Brooks Yeomans		1
					Gene Merritt		1
		Dr Leo Navratil		-	Anton Dobay		1
					Franz Nebel		1
22		Lucienne Peiry	-		Nek Chand		1
		Michel Thévoz		-	Josef Hofer		1
		Georges Breguet		1	Ni Tanjung	1	
		Sarah Lombardi	1		Rosa Zharkikh	1	
		Gaël Bandelier		1	Teresa Ottallo	1	
		Philippe Lespinnasse		1	Paul Amar		1
		Bianca Tosatt	1		Antonio Dalla Valle		1
		Teresa Maranzano	-		Curzio Di Giovanni		1
		Pascale Marini-Jeanneret (Cons. Coll. Art Brut Lausanne)	1		Donald Mitchell		1
23		Roger Cardinal		-	Guillaume Pujolle		-
		Philippe Lespinnasse		-	Gregory Blackstock		1
		Camille Luscher (traductrice et conférencière)	1		Helga Goetze	1	
		Léonore Lidy	1		George Widener		1
		Joyce Laing	1		Angus McPhee		1
		Lise Maurer	-		Laure Pigeon	-	
		Lucienne Peiry	-		Guo Fengyi	1	
24		Paola Pontiggia	1		Fausto Badari		1
		Cristina Calicelli	1				
		Eva di Stefan	1		Giovanni Bosco		1
		Yaya Savané		1	Frédéric Bruly-Bouabré		1

Fascicules de l'Art Brut
Proportion des *femmes*

		Anic Zanzi	1		Yves-Jules Fleuri		1
		Pascale Marini-Jeanneret	-		Anne-Lise Jeanneret	1	
		Lucienne Peiry	-		Judith Scott	1	
		Sarah Lombardi	-		Charles Steffen		1
		Kamil Tchalaev		1	Yuri Titov		1
25	1	Lise Maurer	-		Laure Pigeon	-	
26		Sarah Lombardi	-		ARL - Antonio Roseno de Lima		1
		Frédéric Allamel		1	Royal Robertson		1
		Astrid Berglund	1		Charles Boussion		1
		Antoine Gentil		1	Gaël Dufrène		1
		Edward M. Gómez		1	Dunya Hirschter	1	
		Pascale Marini-Jeanneret	-		Madeleine Lanz	1	
		Philippe Lespinnasse		-	Mehrdad Rashidi		1
		Françoise Monnin	1		Bernadette Touilleux	1	
		Geraldo Porto		1	Michel Nedjar		-
		Pascal Saumade		1			
		Allen S. Weiss		1			
27		Sarah Lombardi	-		Jane Ruffié	-	
		Teresa Maranzano	-		Jean Leclercq		1
		Erwin Dejasse		1	Jean-Marie Roussillon		1
		Olivier Bathelier		1	Pascal Vonlanthen		1
		Philippe Lespinnasse		-			
		Paul Ruffié		1			
		Delphine Bovey	1				
Totaux	7	97	30	67	179	41	138
		Pourcentages <i>femmes</i> et <i>hommes</i>	30,9	69,1		22,9	77,1

Michel Thévoz - L'Art Brut

Artistes	<i>femmes</i>	<i>hommes</i>
Rodolphe Toepffer		1
Facteur Cheval		1
Clarence Schmidt	1	
Simon Rodia		1
Clément		1
Auguste Forestier		1
André Robillard		1
Pascal-Désir Maisonneuve		1
Paul End		1
Gaston Duf		1
Guillaume Pujolle		1
Emile Ratier		1
Heinrich-Anton Müller		1
Jules Doudin		1
François Palanc		1
Emmanuel		1
Adolf Wölfli		1
Carlo Zinelli		1
Aloïse Corbaz	1	
Augustin Lesage		1
Jeanne Tripier	1	
Laure Pigeon	1	
Sous-totaux	4	18
Pourcentages du total <i>femmes</i> et <i>hommes</i>	18,2	81,8

Lucienne Peiry - L'Art Brut

N°	Page	<i>femmes</i>	<i>hommes</i>	Total
1	349	1	4	5
2	350	2	4	6
3	351	3	4	7
4	352	3	4	7
5	353	0	5	5
6	354	1	3	4
7	355	0	5	5
8	356	1	6	7
9	357	1	7	8
10	358	2	5	7
11	359	1	4	5
12	360	1	5	6
13	361	3	7	10
14	362	1	6	7
15	363	1	4	5
16	364	1	7	8
17	365	0	5	5
18	366	0	5	5
19	367	0	4	4
20	368	1	4	5
21	369	1	5	6
22	370	0	5	5
23	371	2	5	7
24	372	1	4	5
25	373	3	4	7
26	374	0	5	5
27	375	3	2	5
28	376	2	3	5
29	377	1	4	5
30	378	2	6	8
31	379	0	6	6
32	380	0	5	5
33	381	2	3	5
Sous-totaux		40	155	195
Pourcentages du total <i>femmes</i> et <i>hommes</i>		20,5	79,5	100