

La place des femmes dans l'Art Brut



Illustration : Helga Goetze, « Was ist eine Frau ? »

Thème : Art Brut et processus de création

Travail personnel de Bachelor ès Sciences en Psychologie

Sous la direction du Professeur Pascal Roman

Faculté des sciences sociales et politiques, Université de Lausanne

Étudiante : Cléa Golay

Janvier 2019 (version finale)

Table des matières

Introduction.....	3
1. L'Art Brut et le processus de création.....	5
1.1 Art Brut : définition.....	5
1.2 Processus de création : définition.....	6
1.3 L'apport des approches psychanalytiques dans la rencontre entre Art Brut et processus de création.....	7
1.4 Limites des approches psychanalytiques pour comprendre la place des femmes dans l'Art Brut.....	7
2. La place des femmes.....	9
2.1 La perspective du genre.....	9
2.2 Remarques liminaires : éléments de définition.....	10
2.3 Contexte socio-historique de la situation des femmes : de la différences des sexes au principe d'égalité (rôles et assignations).....	11
2.4 Contexte socio-historique dans l'espace culturel : invisibilisation vs présence. .	12
3. L'Art Brut a-t-il un sexe ?.....	13
3.1 Données quantitatives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne.....	13
3.2 Typologie des œuvres de femmes.....	15
3.2.1 Le rapport au corps : mise en perspective avec l'auteure Helga Goetze....	16
3.2.2 Le textile : mise en perspective avec l'auteure Marguerite Sirvins.....	17
3.2.3 L'art spirite : mise en perspective avec l'auteure Madge Gill.....	18
3.3 Discussion.....	19
Conclusion.....	22
Références.....	25
Remerciements.....	30

*Je suis une marionnette
L'épaisseur est inutile
Balancée dans la tempête
Par des mains noires et habiles
(Golay, février 2018, poème sans titre, extrait)*

Introduction

Travailler autour de l'Art Brut offre des perspectives multiples : cet objet d'étude intéresse autant les disciplines des sciences humaines (psychologie ou sociologie), que les disciplines artistiques ou littéraires (histoire de l'art, analyse de discours, littérature) (Capt et al., 2017). Généralement, les intérêts de recherche scientifique portent sur la spécificité de l'Art Brut en tant que catégorie à part, que ce soit du point de vue de sa définition même, de ses productions, ou encore sur les processus psychiques qui sous-tendent les processus de création des auteur-e-s d'Art Brut (ibid.). À partir de l'approche du genre, ce travail tentera quant à lui d'articuler l'aspect individuel, social et historique, afin de comprendre quelle est la place des femmes dans le domaine de l'Art Brut. L'objectif est d'une part de cerner quels sont les enjeux autour de cette place et d'autre part de proposer une grille de lecture du processus de création des femmes.

La question des femmes est un sujet hautement d'actualité. En Suisse, le bureau fédéral de l'égalité entre femmes et hommes (BFEG) indique que « 42 % de l'écart salarial restent inexpliqués [...] » dont les causes sont liées à des « stéréotypes de genre profondément ancrés [...] » (s.d). Les chercheur-euse-s ont révélé que les femmes sont sujettes à des processus d'inégalités et de discriminations (Dardenne, B., Sarlet, M., 2012 ; Pichevin, 1995), tant dans les relations interpersonnelles qu'à l'échelle sociale : qu'il s'agisse des sphères professionnelles et familiales, du domaine de l'éducation ou au niveau interindividuel, de nombreuses auteures (et auteurs) ont montré les différentes formes que prennent ces discriminations. Inégalités salariales (Silvera, 2014), violences sexuelles (Romito, 2006), éducation différenciée en fonction des sexes (Mistral, 2010) ou encore division sexuelle dans les domaines artistiques (Coulangeon, P., Ravet, H., 2003 ; Cacouault-Bitaud, M., Ravet, H., 2008 ; Collin, 2009), la liste est longue. Irène Minder-Jeanneret (1995) a réalisé une étude au sujet des femmes musiciennes en Suisse romande, qui révèle que ces dernières ont toujours été présentes dans cet univers artistique bien qu'invisibles, car victimes de discriminations. Nathalie Rapoport-Hubschman (pp. 137-138, 2018) rappelle pour sa part les expériences

menées aux États-Unis afin de comprendre la présence si faible des femmes dans les orchestres symphoniques. Les résultats sont éloquentes : il ne s'agit en aucun cas de niveau réel de performances mais bien de biais cognitifs de la part des directeurs d'orchestre qui engagent les musicien-ene-s. Plus proche de l'Art Brut, Françoise Collin (2009) indique quant à elle que « l'absence ou du moins la faible présence de femmes créatrices dans l'histoire de l'art est restée longtemps in-interrogée ». En effet, des stéréotypes séculaires semblent avoir cimenté la croyance que les productions artistiques des femmes avaient intrinsèquement moins de valeur que celles des hommes. Simone de Beauvoir elle-même avançait cet argument (ibid, p. 103) pour expliquer le phénomène. Or, des recherches en psychologie sociale ont notamment permis de montrer que les stéréotypes et biais implicites (pas nécessairement conscients), agissent sur les comportements et jugements des individus (Faniko et al., 2018). En ce qui concerne la situation du lien entre les *gender studies* et l'histoire de l'art, Creissels et Zapperi (2007) dressent un bilan à la fois décevant mais prometteur : « très peu d'études ou d'expositions en France ont utilisé les méthodes des *gender studies* pour repenser l'histoire de l'art au-delà des questions concernant directement le féminisme et les artistes femmes. » Tout un champ de recherches reste donc à investiguer.

Dès lors, qu'en est-il dans le domaine de l'Art Brut ? Quelle place est accordée aux femmes ? Que dire du processus de création de ces femmes et donc de leur identité ? Jean Dubuffet désirait dégager l'Art Brut de tout conditionnement social et culturel, ainsi, est-ce que l'Art Brut est un lieu débarrassé y compris du conditionnement des rapports sociaux de sexe ?

Dans un premier temps, l'apport des approches psychanalytiques dans les processus psychiques de création sera brièvement présenté. Cette étape paraît nécessaire car la question de l'identité se niche tant dans le domaine des processus psychiques, que dans les notions de genre. Cependant, les perspectives psychologiques et celles du genre adoptent des postulats très distincts, qu'il s'agira de décrire. Cette partie devrait contribuer à proposer une autre clé de lecture concernant le processus de création des femmes. Dans un deuxième temps, il s'agira de présenter la perspective du genre et quelques concepts-clés, pour ensuite exposer les connaissances qui existent au sujet des femmes dans l'histoire de l'art, mais aussi dans un contexte plus large. Cette étape fournit le cadre d'analyse qui permet d'aborder ensuite la question de la place des femmes dans le domaine spécifique de l'Art Brut. Avant d'aborder la conclusion, la discussion se propose de porter un regard critique sur les différents aspects qui auront pu être dégagés. La psychologie sociale sera mobilisée dans l'ensemble du travail pour

parvenir à une compréhension de l'objet d'étude, tant au niveau individuel que social. Enfin, conformément au guide de rédaction épique du Bureau de l'égalité entre les femmes et les hommes du canton de Vaud (2008), l'écriture de ce travail se veut inclusive.

1. L'Art Brut et le processus de création

1.1 Art Brut : définition

Les spécialistes du champ de l'Art Brut s'accordent sur le fait qu'il est difficile de définir et délimiter ce domaine d'étude. Cette tâche complexe donne lieu à des débats passionnants, qui sont le fruit de recherches scientifiques et de points de vue foisonnants (Capt et al., 2017). Cette partie ne prétend pas offrir une définition unanime et définitive de l'Art Brut, qui d'ailleurs se modifie dans le temps ; ces changements proviennent à la fois de Jean Dubuffet lui-même, de ses successeurs et successeuses, mais aussi des personnes qui s'emparent du sujet. Ici, il est plutôt question d'une part, de tenter de circonscrire brièvement quelques-uns des enjeux de l'Art Brut issus des revendications originelles de Dubuffet (inventeur du concept), et d'autre part de sélectionner certains éléments de définition qui apparaissent pertinents pour articuler la particularité de ce domaine artistique, avec la question de la place des femmes dans ce champ d'activité et de pensée.

Comme le dit Gérard Dessons (ibid., p.65), « Pour Dubuffet, il n'y a qu'un « vrai art » (le brut), auquel s'oppose le « faux art » (les arts culturels). ». L'Art Brut semble en effet se définir par opposition à l'art classique (du moins dans le monde occidental), c'est-à-dire qu'il se situe hors des sentiers battus, tant du point de vue conceptuel, que des conditions de productions des créations et des caractéristiques des auteur-e-s.

Traditionnellement, les notions d'altérité et de marge caractérisent bon nombre des créateurs et créatrices d'Art Brut : il s'agit parfois de personnes qui se situent hors de la norme, c'est-à-dire qu'elles sont tantôt issues d'origine modeste, tantôt porteuses de troubles psychiatriques, mais ce n'est de loin pas le cas pour l'ensemble des auteur-e-s. Cette notion de marge est aussi objectivée dans les créations d'Art Brut, dans la mesure où Dubuffet considérait qu'elles étaient dégagées de tout conditionnement culturel, et qu'elles étaient donc par définition, innovantes et fondamentalement individuelles (Collection de l'Art Brut, Lausanne, s.d.).

Vincent Capt et Baptiste Brun (Capt et al., 2017, p. 13) soulignent que « [...] l'Art Brut déplace les conditions d'appréhension de l'art, interroge sans cesse les valeurs artistiques

promues par le corps social [...] ». En d'autres termes, l'Art Brut permet de questionner non seulement les normes issues de la culture, mais aussi les normes artistiques classiques et les processus d'institutionnalisation de l'art, y compris les discours autour de l'art, « car il montre, de manière exacerbée, que la fabrication de l'oeuvre d'art – sa valeur – passe par le discours » (Delavaux dans Capt et al., 2017, p. 88). Dubuffet (1986) invitait par ailleurs explicitement à la subversion des normes culturelles, non seulement dans le champ artistique mais aussi dans tous les domaines : « il cherche à fonder un autre ordre de l'art, c'est-à-dire à fonder l'art sur d'autres bases. » (Delavaux dans Capt et al., 2017, p. 91).

1.2 Processus de création : définition

Le processus de création, en tant qu'objet d'étude, semble avoir surtout intéressé les courants de la psychologie, et en particulier la perspective psychanalytique. Comme le souligne Pascal Roman, le processus de création n'est pas propre à l'Art Brut (Capt et al., 2017, p.43) : « On parle de « processus psychiques de création » pour rendre compte des mouvements de la vie psychique qui concourent à la production de l'oeuvre et l'organisent. ».

Anzieu propose de décrire le processus de création en cinq phases (ibid., Anzieu, s.d.) : la première correspond à un état de saisissement qui apparaît chez la personne créatrice, la deuxième étape consiste en une prise de conscience du matériau inconscient, l'étape suivante se rapporte au choix d'une grille de lecture et d'un cadre (un code) pour transcrire le phénomène précité en création, puis vient la phase de la réalisation concrète de l'oeuvre, et enfin, le dernier stade est celui de l'exposition de l'oeuvre et des effets qu'il produit sur la personne qui la regarde.

Selon Lucienne Peiry, la spécificité du processus de création dans l'Art Brut réside dans l'existence d'une « pulsion primaire de création » (2016), que Dubuffet semblait d'ailleurs évoquer tacitement. Enfin, la dernière phase du processus de création tel que proposé par Anzieu ne s'applique pas pour les oeuvres des auteur-e-s d'Art Brut, puisque l'une des particularités de ces artistes est précisément de ne pas rechercher de public extérieur, ni le statut d'artiste et le prestige qu'il peut apporter.

1.3 L'apport des approches psychanalytiques dans la rencontre entre Art Brut et processus de création

En s'appuyant sur les travaux d'Anzieu, il est alors possible d'examiner les créations d'Art Brut et plus particulièrement les processus de création de chaque artiste, de façon à sonder l'inconscient, en postulant que l'acte de créer est une manière de représenter la symbolisation, souvent le fruit d'un traumatisme, ou en tout cas d'une souffrance vécue mais refoulée. Ainsi, la perspective psychanalytique donne lieu à une lecture clinique du processus de création, qui tente de s'approcher au plus près de l'identité des sujets, et surtout, elle traite de la souffrance humaine, sous-tendue par la notion d'universalité.

Afin de livrer une analyse de type psychanalytique des œuvres d'Art Brut tel que proposé durant la deuxième partie du Bachelor de psychologie à l'Université de Lausanne (Roman et al., 2014), plusieurs éléments de base sont nécessaires : maîtriser les concepts psychanalytiques d'une part, et d'autre part, s'appropriier les œuvres d'Art Brut, souvent accompagnées d'éléments biographiques concernant son auteur-e, et même de son discours (s'il existe) à propos de ses créations. En outre, la sensibilité et le ressenti sont sollicités de la part de celui ou celle qui regarde ces œuvres et projette de les interpréter. Les affects et éprouvés qu'elles éveillent, contribuent à accueillir la souffrance vécue par autrui (concrétisée dans l'objet de création) pour permettre de donner du sens à cette dernière en l'inscrivant dans le vécu de l'auteur-e. Ainsi, la psychanalyse concourt dans ce cas à saisir la souffrance humaine et permet également de mettre la lumière sur des individus considérés parfois, comme déviants.

L'analyse du processus de création à la lumière des théories psychanalytiques forme donc l'une des composantes du discours qui entourent les œuvres d'Art Brut. Dans la suite de ce travail, il s'agira d'interroger ce processus de création, et par conséquent la question de l'identité qui lui est sous-jacente, avec une autre perspective que celle traditionnellement convoquée.

1.4 Limites des approches psychanalytiques pour comprendre la place des femmes dans l'Art Brut

Malgré l'apport issu du champ de la psychanalyse mentionné plus haut dans le cadre de l'Art Brut, cette approche ne semble pas l'outil le plus approprié pour examiner la place des femmes dans cet espace artistique. Il s'agit donc de présenter quelques critiques qui peuvent

être formulées à son égard, basées sur quelques-uns des éléments de la théorie psychanalytique, et non sur l'ensemble de cette perspective.

Dans l'un de ses articles, Diane Watteau (2004) se focalise exclusivement sur des œuvres de femmes dans le domaine de l'art contemporain, et tente d'analyser ces créations à l'aide de l'approche psychanalytique. Elle situe d'emblée que les créations féminines concernent en particulier le domaine du désir féminin, et surtout, elle pense que les idées de Freud concernant les femmes, servent de cadre d'analyse unique (p. 108) : « Freud définissait le désir féminin autour du manque, du manque de pénis. Lacan définissait *La* femme comme « pas-toute », « l'être-femme » faisant défaut. » Plus loin, elle affirme que « si elles ne savent pas ce qu'elles veulent, elles savent « se faire voir » et veulent qu'on les regarde ! ». Le décor ainsi planté, elle poursuit tout au long de son article l'idée selon laquelle ces femmes réalisent leurs œuvres autour de cette notion de vide et de manque.

Pour émettre son analyse, l'auteure invoque l'un des postulats de Freud, qui pose un certain nombre de problèmes épistémologiques. En effet, affirmer que l'identité des femmes se fonde sur le manque et le désir de pénis, repose en réalité sur une idéologie, celle de la hiérarchie des sexes, et réduit les femmes à leur condition, qui est précisément une construction sociale et non un déterminisme biologique. Par conséquent, il a été reproché à Freud de confondre les causes avec les conséquences (Laufer, 2016).

D'autres critiques issues du champ de la sociologie soutiennent que la perspective psychanalytique est phallocentrique. Christine Delphy ainsi que d'autres féministes du courant radical, considèrent que la théorie psychanalytique évacue la question de l'oppression des femmes, c'est-à-dire qu'elle est utilisée comme un fait en soi sans être interrogée (ibid.). En outre, Delphy (2012) indique que placer la sexualité au centre des enjeux théoriques, c'est adhérer à « [...] un fondement en nature de l'hétérosexualité. ». Or, cette croyance relève plutôt de l'essentialisme et indique en filigrane que désir et sexualité sont inhérents l'un à l'autre, alors que ce n'est manifestement pas le cas en regard de la procréation assistée par exemple (ibid.). Parini (2010) souligne d'ailleurs que les études genre interrogent justement la continuité entre sexe, genre et orientation du désir.

Enfin, au sein même du milieu psychanalytique mais aussi dans d'autres disciplines comme la philosophie, certaines personnes reprochent à la psychanalyse de ne pas tenir compte de la réalité sociale de l'individu (Pagès, 2011). L'hypothèse de « la seule réalité psychique de l'individu », qui a été nuancée par certain-e-s héritier-ère-s de la psychanalyse,

tend à masquer les rapports sociaux de sexe, qui ont pourtant des effets à l'échelle individuelle. D'autres courants en psychologie adoptent une conception de l'individu qui est davantage dialogique, c'est-à-dire que l'altérité, au sens large du terme, est à la fois dans l'individu et l'entoure (Grossen, 2017). Par conséquent, ce présupposé implique qu'il n'existe pas réellement d'unicité chez les individus, et ainsi, la tension entre individuel et collectif s'atténue.

2. La place des femmes

2.1 La perspective du genre

Afin d'examiner les créations des femmes dans le champ de l'Art Brut et la place qui leur est accordée, les études genre paraissent particulièrement appropriées. Cette catégorie d'analyse qui s'inscrit dans le domaine de la sociologie, offre des outils qui permettent de comprendre non seulement la question de la construction identitaire, mais surtout de considérer les enjeux de pouvoir qui structurent les rapports sociaux de sexe, ainsi que les inégalités qui en découlent. En outre, « il s'agit [...] d'interroger l'évidence que l'appartenance sexuelle relève de la nature. Tout l'enjeu est celui d'amener les sexes hors de la nature, de l'impensé, du pré-social, et de les projeter dans l'histoire, dans le social et dans le politique. » (Parini, 2010, p. 2).

Pour appréhender la question identitaire, l'un des axes d'analyse mis en évidence par cette approche est le processus de socialisation différenciée selon les sexes. Cette socialisation vient s'inscrire dans la subjectivité des individus (Parini, 2010), autrement dit, les êtres humains intériorisent un certain nombre de normes sur ce qu'ils doivent être en fonction de leur sexe, qu'ils vont ensuite reproduire au niveau individuel. Ce travail tentera d'examiner notamment si ces normes se manifestent aussi dans les créations d'Art Brut, et en particulier en ce qui concerne les femmes. En effet, sachant que « [...] les femmes étaient invisibles pendant très longtemps dans l'histoire androcentrée » (Parini, 2010, p. 5), l'intérêt théorique pour cette question restée très peu explorée (Cyvoct, 2014), revêt aussi une importance historique et politique.

Le concept de genre, sujet de nombreuses critiques qui ne pourront pas être traitées dans le cadre de ce travail, est une notion qui permet de supprimer le vocable « sexe », pour indiquer qu'il y a du social dans le naturel (Parini, 2010). En effet, le terme « sexe » fait d'emblée et implicitement référence au caractère biologique. Or, le biologique est trop

souvent mobilisé pour justifier la hiérarchie entre les sexes et par conséquent, les inégalités qui en découlent, alors que les études genre tentent précisément de déconstruire ces phénomènes et de mettre en évidence les mécanismes de ce système.

Interroger la place des femmes dans le domaine circonscrit de l'Art Brut à l'aide de la perspective de genre, implique donc d'une part de remettre en question les « principes de division du monde et leur légitimité à gouverner un ordre des choses conçu comme évident et naturel, fondé sur les différences biologiques » (Centre en études genre CEG, s.d.), et d'autre part, de faire un détour par d'autres champs disciplinaires, notamment celui de l'histoire de l'art. À noter que ce sont surtout les théories féministes, précurseurs des études genre, qui se sont intéressées à cette thématique.

Bien que le croisement entre genre et histoire de l'art soit resté encore peu exploré (Sofio, Yavuz, Molinier, 2007), il s'agira de présenter dans un premier temps le contexte socio-historique général de la situation des femmes depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours, pour mieux cerner ensuite les enjeux concernant les femmes dans l'univers artistique, de l'art plastique à l'art contemporain.

2.2 Remarques liminaires : éléments de définition

Se pencher sur la place des femmes dans un domaine précis, implique de tenter de définir chacun de ces termes. Que recouvrent les notions de « place » et de « femmes » ?

Concernant la catégorie « femmes » d'abord, il s'agit d'un terme très controversé dans le champ des études genre. Nous soulignerons ici le fait qu'il renvoie à la notion de différences, elle aussi l'objet de débats nourris. Néanmoins, nous retiendrons que l'utilisation de la catégorie « femmes » permet d'une part de formuler des revendications politiques, et d'autre part, d'éclairer à l'aide d'outils théoriques, une catégorie de personnes qui font l'objet d'un système d'oppression basé sur le sexe biologique. Enfin, bien que « les femmes » désignent un groupe de personnes définies par son appartenance à un sexe biologique, il est important de garder à l'esprit qu'il s'agit d'un groupe non homogène, composé de femmes différentes les unes des autres (Lépinard, 2005).

La notion de place fait référence d'une part à la présence des femmes mais aussi à la forme que prend cette présence. La question pourrait être formulée ainsi : quel est le rôle attendu de la part des femmes, à quelles fonctions sont-elles assignées ? Dans le domaine de l'art plastique par exemple, la présence des femmes était indispensable en tant qu'objets de

création, mais elles ne pouvaient pas (ou rarement) être des sujets de création, statut réservé aux hommes (Collin, 2009 ; Dumont, Sofio, 2007 ; Quiévy, 2016 ; Perrot, 2003). D'autre part, cette notion de place fait aussi intervenir la dimension de l'accès des femmes au monde artistique. Pendant longtemps, elles n'ont pas été autorisées à se former aux Beaux-Arts en raison de leur sexe biologique par exemple (Perrot, 2003).

Comme cela a été mentionné en filigrane, autant la notion de « femmes » que celle de « place » renvoient toutes deux à la question identitaire. Le système de genre permet de dégager des mécanismes et phénomènes au niveau collectif, mais dont les conséquences à l'échelle individuelle sont bien réelles. Ainsi, dans quelle mesure l'acte de création des femmes dans l'Art Brut, par définition individuel, est-il impacté par ces mécanismes ?

2.3 Contexte socio-historique de la situation des femmes : de la différence des sexes au principe d'égalité (rôles et assignations)

Sans prétendre offrir une rétrospective exhaustive de la situation des femmes, voici quelques éléments-clés. À partir du XIXe siècle en tout cas, les femmes sont cantonnées à la sphère domestique : « Au nom du Code civil (1804), assignées au foyer domestique, n'ayant ni la propriété de leur personne ni la disposition de leurs biens, éternelles mineures, elles sont cependant nombreuses, dès les années 1820, à revendiquer l'accès au savoir, tout en protestant contre les mensonges des principes dits « universaux » qui les excluent. » (Riot-Sarcey dans Fraisse et al., 2018). Auparavant, Olympe de Gouges (1748-1793) avait déjà dénoncé les injustices faites aux femmes dans sa Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, qui s'inspire de celle des droits de l'homme et du citoyen en 1789. Les injustices en question concernent notamment les droits civiques, dont les femmes sont privées car considérées par nature comme inférieures aux hommes. Suite aux luttes de différentes femmes pour l'égalité, à partir de 1900 apparaissent les premiers congrès des droits des femmes (ibid.) et « En 1975, l'Organisation des Nations Unies (ONU) proclamait l' « Année internationale de la femme. » (Chaponnière, Ricci Lempen, 2012). Des congrès, Déclarations et Conventions ont vu le jour progressivement, et ont contribué à institutionnaliser la cause des femmes. Le Mouvement de libération des femmes (MLF) des années 1970 a donné lieu à de nombreuses actions publiques dont le but était « de dénoncer un système – le patriarcat, justement – qui consiste dans l'organisation juridique et sociale de la domination [...] » (ibid., p. 23). La réflexion n'est pas en reste puisque tout un appareil théorique s'est mis en place,

grâce notamment à l'une des figures emblématiques Christine Delphy, ce qui a permis aux études genre de voir le jour dans l'univers académique. À noter que l'histoire du féminisme n'est toujours pas enseignée, car considérée comme parallèle à « l'Histoire », c'est-à-dire comme en-dehors de l'histoire traditionnelle, privant ainsi les femmes de modèles auxquels s'identifier, alors que « les études de ces dernières décennies ont largement démontré l'apport du féminisme au renouvellement de l'histoire du politique. » (Sarcey, 2008).

De nos jours, bien que le principe de l'égalité entre les sexes semble acquis, il n'est pas réellement appliqué : « les choses se compliquent si on soulève, par exemple, la question de la possibilité légale de rester un certain temps à la maison après une naissance tout en étant rémunéré-e et avec la garantie de retrouver son poste. » (Chaponnière, Ricci Lempen, 2012, p. 36). Récemment, les violences faites aux femmes sont une thématique devenue de plus en plus cruciale. Pourtant, il y a plus de vingt ans, la Déclaration de Beijing (ONU femmes, 1995) avait déjà recommandé d'examiner les violences à l'égard des femmes non plus à l'échelle individuelle, mais comme un phénomène structurel.

2.4 Contexte socio-historique dans l'espace culturel : invisibilisation vs présence

Il a été évoqué plus haut le phénomène d'invisibilisation dont les femmes ont fait l'objet tout au long de l'histoire dans toutes sortes de domaines, notamment dans les disciplines musicales (Chaponnière, Ricci Lempen, 2012). Si les femmes sont absentes numériquement dans un grand nombre d'espaces, leurs compétences ne sont pas en cause, et la notion d'absence camoufle différents phénomènes.

D'abord, Perrot (2003) rappelle par exemple que jusqu'en 1900, les femmes ne sont pas autorisées à entrer aux Beaux-Arts, « tant il est admis que les femmes sont impropres à la création » (p. 51). Comme le disent Chaponnière et Ricci Lempen (2012), « Aux hommes la création, aux femmes la procréation [...] » (p. 108). C'est grâce à la déclaration républicaine de l'égalité entre les sexes que cet accès devient autorisé pour les femmes (Perrot, 2003). De manière générale, les professions ou disciplines prestigieuses se sont féminisées relativement récemment (Tikhonov Sigrist, 2009). Dans le domaine de la littérature par exemple, durant les dernières décennies, seules 6 femmes sur 31 se sont vues décerner le titre de lauréate (Chaponnière, Ricci Lempen, 2012, p. 109).

Ensuite, la présence des femmes dans les musées est bien là, mais d'une façon particulière : les femmes servent d'objet de représentation, notamment pour les nus en art

plastique, mais elles existent peu en tant que sujet créateur (Gould, 2008). Dans les années 1980, il a été relevé que « moins de 5 % des œuvres exposées dans la section « art moderne » du Metropolitan Museum de New York sont des œuvres de femmes (alors que les sujets représentés nus par les sculptures et dans les tableaux sont à 83 % féminins). » (Chaponnière, Ricci Lempen, 2012, p.108).

Il est intéressant de soulever ici un paradoxe saisissant : la création est une qualité généralement considérée comme féminine (Cacouault-Bitaud, Ravet, 2008), ce qui laisse entendre qu'il s'agirait d'une compétence dont les femmes seraient « naturellement » dotées. Malgré cette croyance, le constat dans les différents espaces culturels ne va pas dans ce sens : la reconnaissance d'artistes créateurs concerne les hommes, et même si les choses se sont améliorées, les femmes sont priées de se limiter à certaines activités artistiques (souvent celles qui ont le moins de valeur sociale pour une époque donnée), tandis que d'autres sont réservées aux hommes. Il s'agit par exemple de l'« enseignement et accompagnement vs création. » (ibid., p.19).

Un autre paradoxe en lien avec la prétendue féminité des activités artistiques, concerne la notion de génie. Si ces activités sont considérées comme féminines, il n'en est rien pour la notion de génie créateur. Différentes auteures (Collin, 2009 ; Dumont, Sofio, 2007 ; Gould, 2007 ; Quiévy, 2016) expliquent que cette notion est construite autour de valeurs androcentrées. « La figure du génie est en fait un mythe, un mythe exclusif de la masculinité incarné au fil des siècles par Michel-Ange, Rembrandt ou Picasso. Une construction qu'il est donc possible de déconstruire. » (Gould, 2008).

3. L'Art Brut a-t-il un sexe ?

3.1 Données quantitatives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne

Pour tenter de répondre à la question « l'Art Brut a-t-il un sexe ? », le postulat adopté ici est de considérer que le champ de l'Art Brut s'inscrit dans l'espace culturel et dans l'histoire de l'art, par conséquent il est aussi soumis à des mécanismes inégalitaires mis en évidence par le système de genre et ce d'autant plus que la Collection de l'Art Brut de Lausanne doit certainement répondre à des normes et attentes en tant qu'institution reconnue.

Lucienne Peiry (TV5Monde, 2017) affirme que les femmes auteures d'Art Brut sont nombreuses. Dès lors, dans quelle proportion sont-elles représentées ? Deux types de données sont mises en perspective : tout d'abord, sur son site internet (s.d.), le musée de

Lausanne indique que 400 artistes d'Art Brut ont été répertorié-e-s jusqu'à ce jour. Dans la rubrique des auteur-e-s d'Art Brut, dont les œuvres sont présentées sur le site internet, 164 artistes ont été sélectionné-e-s, parmi lequel-le-s figurent 20 femmes. Ainsi, sur l'ensemble des auteur-e-s retenu-e-s dans cette sélection, seules 12 % sont des femmes. La seconde donnée qui a pu être récoltée, est tirée du Catalogue de la Collection de l'Art Brut, dans lequel figurent les artistes déniché-e-s entre 1945 et 1971. La proportion de femmes répertoriées est de 21 %. Les paragraphes suivants ne prétendent pas livrer une interprétation valide de ces chiffres. Cependant, ils proposent quelques pistes de réflexion, basées sur les éléments socio-historiques qui ont été présentés dans les parties précédentes du travail.

Ferrand (2004, p. 71) indique que « [...] sauf exception, les galeristes exposent environ trois hommes pour une femme. » Il paraît vraisemblable que ce phénomène se produise aussi au musée de l'Art Brut de Lausanne. Pour tenter de le comprendre, il s'agit de revenir sur les critères explicitement énoncés qui définissent l'Art Brut. La Collection en revendique notamment trois : les artistes sont des personnes qui n'ont pas de formation artistique, elles ne recherchent ni la reconnaissance ni l'exposition de leurs créations, et ressentent le besoin viscéral de créer (Lombardi dans Vertigo, RTS, 2017). Cependant, même si ces critères de sélection des auteur-e-s d'Art Brut semblent à priori se distinguer des critères artistiques traditionnels (comme la valeur esthétique, économique ou historique), d'autres références non formulées ouvertement semblent guider les prospections, telles que l'originalité, la créativité ou l'inventivité (des techniques, matériaux et codes culturels). Or ces notions renvoient bien à l'idée de « canon », elle-même basée sur la croyance en l'universalité de l'art, qui est androcentrée (Buscatto, 2016, l. 18-19). En ce sens, le processus de sélection des auteur-e-s d'Art Brut n'échappe peut-être pas aux stéréotypes de genre, ce qui indiquerait pour l'heure, que « l'espace de la création reste donc foncièrement masculin. » (Ferrand, 2004, p.71).

D'autre part, le genre n'est pas convoqué comme facteur explicatif dans la perception que les individus ont des créations artistiques, bien qu'il ait un impact réel sur cette perception, comme le souligne Buscatto (Charhon, 2016, p. 12) : « Les hommes qui seront amenés à s'investir dans un courant et une approche artistique considérée comme innovante vont avoir tendance à être considérés comme supérieurs [...]. Les femmes qui invoqueront par ailleurs la composante féminine de leur art verront leur pratique artistique dévalorisée. ».

Cacouault-Bitaud (2001) se demande si la féminisation d'une profession est le signe d'une baisse de prestige de cette dernière. Cette interrogation qui n'aurait pas trouvé de preuve empirique (Malochet, 2007), laisse toutefois entrevoir une piste d'investigation pour comprendre les raisons de la sous-représentation actuelle des femmes d'Art Brut. Dans la mesure où la notoriété du musée ne cesse de croître, une question reste ouverte : lors du processus de sélection, les femmes auteures seraient-elles l'objet d'une déqualification due à l'hégémonie masculine encore présente ? En effet, les pratiques artistiques féminines restent dévalorisées, et ce parce que des stéréotypes qui n'appartiennent pas nécessairement au champ artistique, s'activent néanmoins et n'épargnent aucun domaine (Buscatto, 2016).

Le discours qui entoure les créations d'Art Brut paraît séduisant et donne l'impression que les normes sont transgressées. C'est le cas par exemple dans le refus de la marchandisation ou dans la volonté d'exposer des créations atypiques. Cependant, cette transgression est illusoire concernant le genre, et même en ayant la certitude de ne pas se préoccuper du sexe des artistes au moment de leur sélection, c'est « [...] oublier qu'on ne crée pas hors du monde. Le genre, compris comme l'ensemble des valeurs et des normes intériorisées par les individus et structurées par l'idée d'une différence et d'une hiérarchie [...] entre 'masculin' et 'féminin', traverse en effet la création artistique [...]. » (Dumont, Sofio, 2007). Cette analyse s'applique autant au processus de création des artistes, qu'au processus de prospection des auteur-e-s.

D'un point de vue quantitatif, ce constat numérique semble confirmer que des enjeux liés au genre se manifestent à la Collection de l'Art Brut, en raison peut-être du préjugé de la femme incapable de création, préjugé d'autant plus tenace (Ferrand, 2004) qu'il est invisible. Difficile de savoir si l'Art Brut a un sexe (référence au biologique) mais il a incontestablement un genre (référence au social). Concernant l'aspect qualitatif des productions artistiques, les sections suivantes se proposent de discuter du contenu des œuvres, et plus particulièrement des spécificités observées qui ont pu être dégagées autour des œuvres de femmes.

3.2 Typologie des œuvres de femmes

Le corps, le textile et l'art spirite, sont les trois thématiques qui semblent se dégager de manière caractéristique des œuvres de femmes. Elles sont abordées distinctement les unes des autres et illustrées par une artiste qui a paru emblématique pour chaque thématique. Bien que l'un ou plusieurs de ces thèmes puissent se retrouver dans l'œuvre d'une même artiste, il

a paru nécessaire de les isoler pour mieux cerner les enjeux concernant les créations des femmes, dans une perspective de genre.

3.2.1 Le rapport au corps : mise en perspective avec l'auteure Helga Goetze

Cet axe a été dégagé notamment parce que « la sexualité et le corps féminin sont des lieux centraux de production de l'identité de genre et de pouvoir de genre » (FNS, BFEG, 2005). À noter que lorsque les corps de femmes sont représentés, ils le sont aussi bien par des créatrices que des créateurs.

Helga Goetze est une militante politique allemande, née en 1922 et morte en 2008. Son œuvre comporte deux facettes qui se font écho : les broderies et les performances. Sur ses broderies – souvent de grande taille – sont représentés notamment des figures féminines, des scènes sexuelles et de reproduction, des symboles religieux. Durant ses performances, elle portait des vêtements confectionnés de ses propres mains et « utilisait son corps comme support d'expression puisqu'elle revêtait ce manteau qu'elle avait brodé [...] » (Peiry dans À vous de jouer, RTS, 2017) pour proclamer tous les jours pendant 25 ans : « baiser, c'est la paix » devant une église de Berlin.

Les féministes qui se sont penchées sur les productions artistiques dans les années 1970, ont posé le cadre théorique pour comprendre les œuvres des femmes, telles que celle de Helga Goetze. Dans un premier temps, il s'agissait de critiques de l'histoire de l'art, qui ont opéré un travail de déconstruction du canon artistique (Sofio, Yavuz, Molinier, 2007), pour ensuite interroger différemment la notion de représentation (Zabunyan, 2007) et celle de normes.

Le présupposé utilisé ici est de considérer que le contexte politique et social dans lequel Helga Goetze a évolué n'est pas étranger à son processus de création, il lui a permis de donner cette forme et ce contenu à sa production artistique. En effet, cette femme utilise son corps et ses créations, deux symboles de l'assujettissement des femmes, pour revendiquer publiquement le droit à la liberté sexuelle. La fonction subversive de l'art, mise en évidence par les travaux féministes en histoire de l'art, est d'ailleurs relayée par la Collection de l'Art Brut concernant les créations de Helga Goetze (s.d.) : elle « redéfinit de manière insolente l'imagerie de la broderie traditionnelle : elle dénonce l'inhibition et les tabous liés à la sexualité et revendique le plaisir charnel et érotique. ».

L'autre dimension importante de son processus de création est la performance, qui fait référence à la « répartition sexuelle entre regardeur et regardée » (Gould, 2008). En se mettant en scène, Helga Goetze avait intériorisé que les femmes se définissent à travers le regard de l'autre : « La femme peut elle-même porter sur son corps, sa démarche, son apparence, ce regard masculin qui fait d'elle un être visible. » (ibid.). Cependant, elle a renversé cette norme de genre qui dicte à la femme d'être « soumise, passive et disponible » (ibid.), en étant au contraire actrice de son propre désir : celui de la liberté de s'exprimer et de sa sexualité.

3.2.2 Le textile : mise en perspective avec l'auteure Marguerite Sirvins

Difficile de ne pas remarquer que l'art textile est une pratique à laquelle les hommes n'ont pas recours, tandis qu'elle se retrouve massivement et presque exclusivement chez les femmes, notamment dans le cas de Marguerite Sirvins. Cette femme naît à la fin du XIXe siècle, période caractérisée par une forte domination masculine. Les femmes privées de droits individuels et politiques, sont exclues des espaces publics : elles doivent rester dans la sphère domestique, dans laquelle elles peuvent s'adonner à des activités considérées toutefois comme « mineures », telles que la broderie, la couture ou le tissage : « l'art pour les hommes, l'artisanat pour les femmes » (Gould, 2008). À ce propos, en 1980, l'apport des théories féministes en histoire de l'art permettra de montrer comment s'est construite la frontière sexuée et donc hiérarchique entre art et artisanat (Dumont, Sofio, 2007).

Les éléments de la biographie de Marguerite Sirvins (Collection de l'Art Brut, s.d.) laissent penser que cette dernière n'était pas informée des revendications féministes de son époque, portées notamment par Hubertine Auclert (1848-1914), fondatrice d'un journal (La Citoyenne) qui dénonce les inégalités dont les femmes sont l'objet. Appartenant à l'élite bourgeoise, Hubertine Auclert a su pourtant trouver un moyen d'informer une grande partie de la population par le biais de ce journal. D'autres femmes comme Marguerite Durand (1864-1936), ont marqué la période de vie de Marguerite Sirvins mais cette dernière restera dans un hôpital psychiatrique pendant 26 ans, jusqu'à sa mort en 1957. Cet isolement semble indiquer que Marguerite Sirvins était loin d'une prise de conscience de l'assujettissement des femmes mais nous ne pouvons l'affirmer formellement. D'autre part, comme l'ensemble des artistes d'Art Brut, elle n'avait apparemment pas d'ambition artistique, ce qui aurait été inenvisageable compte tenu du contexte de cette époque. Cependant, il n'est pas possible d'exclure avec

certitude que Marguerite Sirvins aurait employé l'art textile, et plus particulièrement la broderie, comme moyen (non conscient) d'émancipation : Parker souligne en effet que la broderie est à la fois une technique de soumission des femmes, mais également un moyen de se libérer (Gould, 2008 ; Kool, 2017).

Recourir à la perspective de genre fournit une interprétation intéressante de l'œuvre de cette artiste. En effet, son chef-d'œuvre principal est une robe de mariée qu'elle a conçue de ses mains, déployant des trésors d'ingéniosité, de techniques, d'imagination et de volonté pour la réaliser complètement. En plus de ses facultés créatrices, elle a mobilisé un savoir-faire affecté traditionnellement aux femmes : la couture et la broderie, pratiques d'emblée disqualifiées du champ artistique, parce qu'associées à des valeurs féminines, qui elles-mêmes sont exclues *a priori* des critères du canon esthétique (Buscatto, 2016). Offrir une place à cette artiste dans la Collection de l'Art Brut, contribue dès lors à valoriser à la fois cet art, et son vécu de femme. En effet, cette robe de mariée qui symbolise son désir de connaître le mariage, renvoie à la dépendance dans laquelle les femmes ont longtemps été maintenues par l'institution du mariage : « L'oppression des femmes se caractérise principalement par leur appropriation sexuelle collective ou individualisée. Cette appropriation est régie, non seulement par les formes légales de conjugalité, dont le mariage est la forme historique, mais aussi par les règles morales de la conjugalité » (Dorlin, 2008). Même si Marguerite Sirvins a exprimé son désir de connaître le mariage, une des hypothèses qui peut être formulée dans le cadre de ce travail à l'aide de la psychologie sociale, est de considérer qu'elle avait intériorisé une représentation du mariage comme un accomplissement personnel de son identité, mais aussi comme une injonction liée à son sexe.

3.2.3 L'art spirite : mise en perspective avec l'auteure Madge Gill

L'art spirite semble propre à l'Art Brut. En effet, il s'inscrit dans ce champ d'une part parce que Dubuffet avait la volonté de réunir des créations de personnes issues de milieux carcéraux, hospitaliers, populaires et spirites, c'est-à-dire autant de lieux en marge de la société et de l'univers artistique académique, et d'autre part, parce que les techniques utilisées pour réaliser ces productions artistiques relèvent elles aussi de la marginalité et de l'inventivité (Muzelle, 2007). L'art spirite, appelé aussi art médiumnique, désigne les productions artistiques de personnes qui considèrent avoir créé sous l'influence d'une entité (esprit, défunt, forces occultes). Dubuffet indique que cette pratique est utilisée comme un

alibi, l'artiste ne se sentant pas légitime en tant que signataire de sa création (Delavaux, s.d.). La lecture genrée proposée pour comprendre ce phénomène, s'inscrit dans une perspective historique et prolonge la supposition de Dubuffet. Elle postule qu'au XIXe siècle, les femmes, non autorisées à créer, invoquaient des esprits pour pouvoir pratiquer leur art (Edelman, 2012). Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable concernant les femmes car elles sont plus nombreuses que les hommes à se réclamer de cette pratique (Edelman, 2004).

Madge Gill est l'une des figures marquantes de l'art spirite. Cette femme née en 1882 en Angleterre, est initiée au spiritisme à l'âge de 21 ans. À cette époque, la pratique médiumnique connaît un certain succès dans le milieu artistique (Méheust, 1999). Après une série de drames, Madge Gill se met à créer vers l'âge de 36 ans, sans aucune formation artistique, pour ne cesser que trois ans avant sa mort en 1961. Elle se dit guidée par un esprit qu'elle nomme «Myrninerest» qui signifie « Mon Moi Profond ».

Comme cela a été mentionné dans la partie historique de ce travail, les femmes de la deuxième moitié du XIXe siècle devaient se consacrer entièrement à la sphère domestique. Dans ce contexte, le référent masculin étant la norme, Madge Gill n'a pas eu de modèle féminin auquel s'identifier, pour s'autoriser éventuellement à accomplir des activités différentes de celles attendues selon son sexe. En outre, conformément aux études récentes sur l'estime de soi, les femmes sont plus nombreuses que les hommes à avoir une mauvaise estime de soi (Croizet, Martinot, 2003). Ainsi, le contexte dans lequel a évolué Madge Gill et la stigmatisation dont elle a été victime car non désirée et contrainte de vivre cachée dans une synagogue, sont autant d'éléments qui ont pu la conduire à avoir une faible estime d'elle-même. Cette faible estime de soi pourrait avoir joué un rôle dans le fait que Madge Gill ne se sente pas légitime pour se déclarer signataire de ses créations. En outre, et cela peut paraître paradoxal en apparence, malgré ce sentiment d'illégitimité provoqué par son contexte de vie, il s'agit d'autant plus d'une question identitaire que le surnom donné à son esprit contient le mot « moi ».

3.3 Discussion

Concernant les données quantitatives, les chiffres avancés doivent être interprétés avec précaution et c'est une partie qui nécessiterait d'être approfondie. En effet, compte tenu du fait que le musée de Lausanne est soutenu par la ville de Lausanne et qu'il connaît de surcroît une renommée internationale, un inventaire exhaustif des artistes femmes et hommes semble

indispensable, d'autant plus que des questions restent en suspens, par exemple en ce qui concerne le recensement des artistes entre 1971 et 2018 : comment l'ensemble des artistes a-t-il été répertorié durant cette période ? Ou encore, au sujet des critères de sélection des artistes d'Art Brut : qui a choisi d'attribuer le statut d'artiste d'Art Brut à quel-le auteur-e, comment s'effectuait et s'effectue le processus de sélection ? Ces questions sont importantes car les chiffres seuls peuvent masquer des mécanismes tels que des processus de discrimination par exemple. Enfin, se pencher plus attentivement sur le fonctionnement de l'institution et connaître notamment la proportion de femmes et d'hommes employé-e-s au sein de l'institution, complèteraient également la vision d'ensemble.

À propos des éléments qualitatifs, le constat qui s'impose à la lecture des trois illustrations analysées avec la perspective de genre, indique que chacune des artistes était le reflet d'une époque et d'un contexte : le militantisme féministe de Helga Goetze, la broderie de Marguerite Sirvins et le spiritisme de Madge Gill, ne sont pas étrangers aux caractéristiques sociales de la période historique durant laquelle ces femmes ont vécu. Il est dès lors difficile de conserver l'idée originelle de Dubuffet qui postule que les artistes créent en dehors de tout conditionnement social, car l'importance du contexte social dans lequel s'inscrivent les individus est mise en évidence ici. À ce titre, la polarité que voulait instaurer Dubuffet entre les arts culturels et l'Art Brut ne semble pas aussi nette qu'il le prétendait, d'autant plus que la création est une pratique humaine qui existait certainement avant l'institutionnalisation de l'art (qui a donné lieu à des formations académiques, et à de l'enseignement).

En revanche, la notion subversive de l'Art Brut revendiquée par Dubuffet, traverse à la fois le champ de l'Art Brut et celui des théories féministes. Sur ce point, les concepts théoriques de l'Art Brut et ceux des études genre interrogent les normes culturelles, artistiques et de genre. En histoire de l'art, les courants féministes des années 1970 ont apporté un éclairage déterminant sur les œuvres de femmes, en déconstruisant les normes qui entourent la valeur esthétique et le canon artistique, tout comme le concept d'Art Brut interroge les normes artistiques classiques, sans toutefois prendre en considération les rapports sociaux de pouvoir et de domination.

Enfin, si Dubuffet a permis à des observateurs et observatrices d'avoir accès à des créations artistiques condamnées à l'invisibilité, dans quelle mesure ne s'agit-il pas d'une forme d'appropriation culturelle fondée sur une volonté de s'opposer à des normes artistiques occidentales et par conséquent, sur un rapport social de pouvoir ? Si les créateurs et créatrices

ne cherchaient pas de reconnaissance culturelle, quelles en sont les causes ? Pudeur, sentiment d'illégitimité ou autres raisons, les suppositions formulées pourraient constituer des objets d'étude dans le champ de la psychologie.

L'une des ambitions émise dans l'introduction de ce texte consiste à soumettre, dans la mesure du possible, une nouvelle grille de lecture du processus de création selon la perspective du genre. Dans le cadre des recherches et analyses effectuées tout au long de ce travail, il semble peu vraisemblable d'énoncer une définition qui serait générale et universelle du processus de création, tant la pratique artistique se situe au carrefour des dimensions psychique, sociale et culturelle (Bertinotti, 2014).

En revanche, les approches socio-culturelles en psychologie, développées notamment par Vygotsky, apportent des éléments cohérents avec ce qui a été mis en évidence dans ce document. Le processus de création ou tout au moins la création, est un processus d'élaboration sémiotique personnelle au cours duquel des techniques, supports, et référents culturels sont employés. En d'autres termes, il s'agit d'une pratique individuelle qui implique les émotions, les intentions, les besoins d'une personne singulière, et qui mobilise des supports et techniques situés dans un contexte. Par exemple l'utilisation de l'art médiumnique a lieu à une certaine époque plutôt qu'à une autre. Ou encore à propos de l'art textile, s'il s'observe majoritairement chez les artistes femmes, c'est bien parce qu'il s'agit de matériaux et techniques que les femmes spécifiquement ont dû apprendre à manipuler et à maîtriser.

À partir des trois illustrations développées dans les parties ci-dessus, la création artistique semble également correspondre à la notion de mise en sens avancée par Bruner : à travers la création, ces femmes mettent du sens sur leur vécu. Si les trois femmes dont il est question ici ne se considèrent pas comme des artistes et sont en marge de l'univers artistique formel (spécificité de l'Art Brut), il n'en reste pas moins que leur acte de création exprime certainement des intentions, besoins ou émotions, conscients ou non. Par exemple créer peut avoir pour fonction de transformer les émotions négatives en émotions positives et ainsi concourir à une forme de satisfaction personnelle et d'amélioration du bien-être (ibid.). En concevant sa robe vers l'âge de 60 ans, Marguerite Sirvins n'exprimait peut-être pas uniquement son profond désir de se marier. L'hypothèse retenue ici est de considérer que son acte créateur transcende d'une part une forme de culpabilité, et d'autre part, un signe de révolte : d'un côté Marguerite Sirvins n'a pas su ou pu répondre aux fortes attentes de sa famille concernant son mariage (Decorvet dans *Entre les lignes*, RTS, 2016) ; en ce sens, cette

robe pourrait être le signe d'un acte de « réparation » ou de revanche envers sa famille. Et d'autre part, cette création peut aussi être associée à la révolte provoquée par la déshumanisation dont elle a été victime dans son lieu de vie : elle crée avec les matériaux dont elle dispose dans l'asile de Saint-Alban, se donnant ainsi les moyens de trouver une forme de liberté inattendue et d'une incroyable inventivité. Le processus de création pourrait également attester d'une volonté d'exprimer des revendications politiques, ce qui semble notamment être le cas pour Helga Goetze. Enfin, le besoin de liberté ou celui d'échapper à des contraintes contextuelles peut aussi être en jeu dans le processus créateur : pour Madge Gill par exemple, elle était en tant que femme du début du XXe siècle, confinée à une place précise, chargée d'interdits et d'injonctions. Créer représentait peut-être une forme d'échappatoire.

Les apports de Lucienne Peiry introduisent un éclairage qui semble s'inspirer non explicitement des théories féministes novatrices apparues dans les années 70 dans le champ de l'histoire de l'art : l'ancienne directrice de la Collection de l'Art Brut formule différentes pistes de réflexion qui permettent d'aborder le processus de création des femmes en particulier, comme une façon de prendre la parole, et peut-être aussi comme une forme de prise de pouvoir, *d'empowerment*¹ pacifique et silencieux. Il paraît raisonnable d'avancer que sur l'ensemble des illustrations présentées ici, le processus de création de ces femmes en général et de chacune en particulier, témoigne de leur condition de femmes. La notion d'Art Brut a ainsi permis de valoriser la création artistique des femmes, traditionnellement considérée comme mineure et artisanale plutôt qu'artistique. Exposer des femmes dans le cadre de l'Art Brut est un facteur qui contribue à intégrer la notion de diversité dans la conception usuelle attribuée à l'universalité des êtres humains.

Conclusion

À partir de la vision traditionnelle de l'Art Brut, ce travail a tenté d'explorer la place des femmes dans l'Art Brut. La première partie permet de mettre en évidence la distinction entre les conceptions et postulats de la psychanalyse et ceux des études genre. En psychanalyse, le processus de création est entendu comme un élément pulsionnel, qui permettrait d'accéder à l'identité singulière, tandis que les études genre s'intéressent davantage à l'identité sociale. Dans le champ plus général de la psychologie, la construction identitaire est une thématique

1 Empowerment : « processus selon lequel des personnes et des communautés élargissent l'éventail des actions possibles afin d'exercer un plus grand contrôle sur leur vie » (Fortin-Pellerin, 2006).

centrale. La psychologie sociale en particulier a mis en évidence le rôle des préjugés et stéréotypes dans la construction de l'identité : ils sont au fondement des discriminations et les perpétuent, en s'activant à l'échelle individuelle, sociale et institutionnelle. Les études genre contribuent notamment à déconstruire les préjugés et stéréotypes liés à la discrimination sexuelle. L'apport de ces différentes disciplines souligne ainsi l'importance de l'interdisciplinarité académique dans la compréhension des enjeux identitaires et sociaux.

La théorie principale mobilisée dans ce travail figure dans la deuxième partie. Les concepts, paradoxes et enjeux des études genre ont été brièvement abordés, mais devraient permettre de cerner la complexité de ce courant théorique. La rétrospective historique au niveau macro (société) puis micro (domaine artistique) permet de contextualiser les phénomènes qui se produisent au niveau individuel (processus de création).

Chacun des aspects abordés dans la troisième partie mériterait d'être approfondi, puisque les analyses proposées comme pistes de réflexion ont seulement été effleurées. Il s'agissait de rendre compte d'une partie des phénomènes genrés qui se produisent dans le domaine de l'Art Brut considéré comme atypique, pourtant aussi le fruit d'une époque, d'une société et d'un contexte politique et culturel. Les chiffres présentés restent sommaires et incomplets ; il s'agit de les interpréter avec prudence, même si la place des femmes dans l'Art Brut semble a priori comparable à celle qu'elles ont dans le domaine artistique plus large. Une autre des ambitions de ce travail était aussi de proposer une interprétation des processus de création des femmes à la lumière des études genre. La typologie des œuvres de femmes qui contient trois illustrations, offre un aperçu de la situation. Le regard critique apporté dans la discussion, propose un renouvellement des perspectives dans la recherche autour de l'Art Brut.

La perspective du genre semble nécessaire pour plusieurs raisons. Elle permet d'une part de comprendre les mécanismes de hiérarchie dont les femmes font l'objet en tant que créatrices, et d'autre part elle contribue à l'application de l'égalité entre femmes et hommes au niveau individuel et institutionnel. Cet objectif politique est important puisqu'il figure dans la Déclaration de Beijing (ONU femmes, 1995), dont le but est d'éliminer toute forme de discrimination envers les femmes. À cet égard, examiner le fonctionnement de la Collection de l'Art Brut au niveau institutionnel pourrait s'avérer pertinent (prospections des artistes, normes explicites et implicites associées à la renommée internationale du musée).

L'ensemble du travail paraît mettre en évidence que les rapports sociaux de sexe ont un impact à différents niveaux : sur les processus de création des artistes, mais aussi sur les processus de sélection des créateurs et créatrices, ainsi que sur les normes culturelles et artistiques. Afin d'infirmes ou non les quelques suggestions de ce travail, une exploration plus approfondie sur un ou plusieurs aspects abordés serait nécessaire.

Se pencher sur les œuvres des hommes pourrait également faire l'objet d'un autre travail. En effet, cela permettrait d'identifier dans les œuvres des créateurs d'Art Brut, tant les représentations sociales qui sont à l'œuvre chez les hommes, que leurs rôles en tant qu'homme dans une société donnée. Cette démarche pourrait ainsi contribuer au développement d'une volonté politique et individuelle de participer à l'application de l'égalité entre les sexes.

Enfin, les approches intersectionnelles devraient être mobilisées pour une approche intégrative de l'histoire de l'art. Les rapports de pouvoir n'existent pas seulement entre les sexes, le racisme et le classisme sont deux autres systèmes d'oppression, susceptibles de se cumuler (Curiel, 2002). Autrement dit, un seul individu peut être victime d'un ou de plusieurs rapports de domination. De plus, la valeur esthétique et le canon artistique doivent encore être questionnés.

En conclusion, accomplir ce travail a été passionnant et enrichissant. Il crée d'innombrables occasions de poursuivre des recherches variées tant du point de vue des sujets d'études que des perspectives adoptées. Cette thématique a été stimulante intellectuellement en plus d'avoir été instructive, ce qui participe à créer une satisfaction personnelle ainsi qu'une envie de prolonger les investigations dans l'espoir d'améliorer la place des femmes.

Références

- Anzieu, D. (s.d.). Les cinq phases du travail créateur. Repéré le 4 octobre 2018 à : <http://ecrituregfen.org/wp-content/uploads/2016/07/05-anzieu-les-5-phases.pdf>.
- Bertinotti, D. (2014). « *Ce que l'art ne dit pas...* ». *Une étude socioculturelle de la dimension psychologique caractérisant l'activité artistico-visuelle chez l'adulte*. Mémoire de Master. Université de Neuchâtel. Repéré le 3 décembre 2018 à : https://doc.rero.ch/record/234457/files/M_moire_Bertinotti_Deborah_.pdf.
- Bureau de l'égalité entre les femmes et les hommes. (2008). *L'égalité s'écrit*. Guide de rédaction épïcène. Repéré en 2018 à : https://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/themes/etat_droit/democratie/egalite_femmes_hommes/Publications/L_egalite_s_écrit_aout_2008.pdf.
- Bureau fédéral de l'égalité entre les femmes et les hommes (BEFH). (s.d). Repéré en 2018 à : <https://www.ebg.admin.ch/ebg/fr/home/themes/travail/egalite-salariale.html>.
- Buscatto, M. (2016). *L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des modes de l'art*. Repéré le 20 octobre 2018 à : <https://books.openedition.org/oep/1438?lang=fr>.
- Cacouault-Bitaud, M. (2001). La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ?. *Travail, genre et sociétés*, 5,(1), 91-115. doi:10.3917/tgs.005.0091.
- Cacouault-Bitaud, M., Ravet, H. (2008). Les femmes, les arts et la culture: Frontières artistiques, frontières de genre. *Travail, genre et sociétés*, n° 19,(1), 19-22. doi:10.3917/tgs.019.0019.
- Capt, V., Lombardi, S., Meizoz, J. (2017). *L'Art Brut. Actualités et enjeux critiques*. Collection de l'Art Brut. Lausanne: Antipodes.
- Centre en études genre CEG (s.d.). Repéré le 11 octobre 2018 à : <https://www.unil.ch/ceg/home/menuinst/formations.html>.
- Chaponnière, M., Ricci Lempen, S. (2012). *Tu vois le genre ? Débats féministes contemporains*. Lausanne : Éditions d'en bas. Genève : Fondation Émilie Gourd.
- Charhon, P. (2016). *Sortir des cases. Nouvelles Perspectives sur l'art et le genre*. IETM, Bruxelles. Repéré à : <https://www.ietm.org/fr/nouvelles-perspectives>.
- Collection de l'Art Brut, Lausanne, (s.d). Repéré le 3 octobre 2018 à : https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut.
- Collection de l'Art Brut, Lausanne, (s.d.). Repéré le 17 octobre 2018 à : https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut.

Collection de l'Art Brut, Lausanne, (s.d.). Repéré le 18 octobre à :
https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/goetze-helga.

Collection de l'Art Brut, Lausanne, (s.d.). Repéré le 30 octobre à :
https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/sir-marguerite.

Collin, F. (2009). Entre poïésis et praxis : les femmes et l'art. *Diogène* 225, n° 1: 101.
<https://doi.org/10.3917/dio.225.0101>.

Coulangeon, P., Ravet, H. (2003). La division sexuelle du travail chez les musiciens français. *Sociologie du Travail* 45, n° 3: 361-84. [https://doi.org/10.1016/S0038-0296\(03\)00039-6](https://doi.org/10.1016/S0038-0296(03)00039-6).

Compagnie de l'Art Brut. (1971). *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*. Consulté au centre de documentation de la Collection de l'Art Brut à Lausanne le 19 octobre 2018.

Creissels, A., Zapperi, G. (2007). Histoire de l'art en France et gender studies : un mariage contre nature ? *Cahiers du genre*, n° 43 : 6.

Croizet, J.-C., Martinot, D. (2003). Chapitre 1. Stigmatisation et estime de soi. *Mauvaises réputations : réalités et enjeux de la stigmatisation sociale*. pp. 25-59. Paris : Armand Colin. Repéré le 25 octobre à : https://www.researchgate.net/profile/Jean-Claude-Croizet/publication/280856173_Stigmatisation_et_estime_de_soi/links/58bace58a6fdcc2d14e26c65/Stigmatisation-et-estime-de-soi.pdf.

Curiel, O. (2002). La lutte politique des femmes face aux nouvelles formes de racisme. Vers une analyse de nos stratégies. *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 21,(3), 84-103.
doi:10.3917/nqf.213.0084.

Cyvot, C. (2014). Des femmes dans un monde de brut. *L'œil*. Repéré le 24 octobre 2018 à :
http://www.hallesaintpierre.org/wp-content/uploads/2014/09/2014-09-231172@L_OEIL.pdf.

Dardenne, B., Sarlet, M. (2012). Le sexisme bienveillant comme processus de maintien des inégalités sociales entre les genres. *L'Année psychologique*, vol. 112,(3), 435-463.
doi:10.4074/S0003503312003053.

Delavaux, C., (s.d.). L'art brut, un fantasme de peintre. Repéré le 25 octobre à :
<https://books.google.ch/books?id=3h5KDwAAQBAJ&pg=PR2-IA10&lpg=PR2-IA10&dq=sociologie,+art+spirite&source=bl&ots=gSQUcr7tV8&sig=1AXYiehJARPseXHD7VIBpT68kJE&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewj3k9XJ557eAhXKhaYKHfoIB4EQ6AEwDXoECAIQAAQ#v=onepage&q=sociologie%2C%20art%20spirite&f=false>.

Delphy, C., Molinier, P., Clair, I., Rui, S. (2012). Genre à la française? *Sociologie*. N°3, vol. 3. Repéré le 14 octobre 2018 à : <http://journals.openedition.org/sociologie/1392>.

Dorlin, E. (2008). Nos corps, nous-mêmes. *Sexe, genre et sexualités: Introduction à la théorie féministe*. 55-78. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France. Repéré le 30 octobre 2018 à : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=PUF_DORLI_2008_01_0055.

Dubuffet, J. (1986). *Asphyxiante culture*. France : Les éditions de minuit.

Dumont, F., Sofio, S. (2007). Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre*, 43,(2), 17-43. doi:10.3917/cdge.043.0017.

Edelman, N. (2012). Spiritisme et politique. *Revue d'histoire du XIXe siècle*. Repéré le 27 octobre 2018 à : <https://journals.openedition.org/rh19/626>.

Edelman, N. (2012). Guillaume Cuchet, Les voix d'Outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle. *Revue d'histoire du XIXe siècle*. Repéré le 27 octobre 2018 à : <https://journals.openedition.org/rh19/4485>.

Faniko, K., Bourguignon, D., Sarrasin, O., Guimond, S. (2018). *Psychologie de la discrimination et des préjugés : de la théorie à la pratique*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.

Ferrand, M. (2004). *Féminin Masculin*. Paris: La Découverte.

Fonds National Suisse, Bureau fédéral de l'égalité entre femmes et hommes. (2005). *Les études genre en Suisse*. Repéré à : http://www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/com_inb_genderstudies_f.pdf.

Fortin-Pellerin, L. (2006). Contributions théoriques des représentations sociales à l'étude de l'empowerment : le cas du mouvement des femmes. *Journal International sur les Représentations Sociales*, 3(1), 57-67. Repéré le 4 décembre 2018 à : http://geirso.uqam.ca/jirso/Vol3_Dec06/06FortinPellerinL.pdf.

Fraisse, G., et al. (2018). Les lutteuses. *Féminismes, les textes fondamentaux, Le Point Références*, (73), 33-35.

Goetze, H. (s.d). *Was ist eine Frau ?* [Image en ligne]. Repéré en 2018 à : <https://www.hal-berlin.de/ausstellung/was-ist-eine-frau-weg-eines-aufbruchs/>.

Gould, C. (2008). Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage. *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. Presses universitaires de Rennes. doi :10.4000/books.pur.30725.

Grossen, M. (2017). Psychosociologie clinique : approche historico-culturelle [PowerPoint slides]. Lausanne : Université de Lausanne.

Kool, C. (2017). La broderie, un art révolutionnaire ? *Revue et encyclopédie multimédia des arts*. Repéré le 30 octobre 2018 à : <http://www.koregos.org/fr/carine-kool-broderie-art-revolutionnaire/>.

Laufer, L. (2016). Corps et politique : les psychanalystes féministes et la question de la différence. *Genre et psychanalyse: La différence des sexes en question*. (pp. 31-54). Toulouse, France: ERES. doi:10.3917/eres.rassi.2016.01.0031.

Lépinard, É. (2005). Malaise dans le concept: Différence, identité et théorie féministe. *Cahiers du Genre*, 39,(2), 107-135. doi:10.3917/cdge.039.0107.

Malochet, G. (2007). La féminisation des métiers et des professions. Quand la sociologie du travail croise le genre. *Sociologies pratiques*, 14,(1), 91-99. doi:10.3917/sopr.014.0091.

Méheust, B. (1999). Un « schmürz » dans le monde de l'art: l'art médiumnique au risque de la métaphysique. *Catalogue de la Halle Saint Pierre*. Repéré le 24 octobre 2018 dans Google Scholar à : https://scholar.google.ch/scholar?hl=fr&as_sdt=0%2C5&q=art+médiumnique&btnG=.

Minder-Jeanerret, I. (1995). *Femmes musiciennes en Suisse romande : la musicienne professionnelle au tournant du siècle dans le miroir de la presse ; (1894 - 1914)*. Collection Archives vivantes. Yens s./Morges : Cabédita.

Mistral, L. (2015). *La fabrique de filles : comment se reproduisent les stéréotypes et les discriminations sexuelles*. Paris: Syros.

Muzelle, C. (2007). Au-delà du handicap : l'art brut et ses créateurs. *Reliance*, 25,(3), 107-114. doi:10.3917/reli.025.0107.

Pagès, C. (2011). Un noyau rationnel de la psychanalyse ? Crise, critiques et résistance. *Revue du MAUSS*, 37(1), 31-54. doi:10.3917/rdm.037.0031.

Parini, L. (2010). Le concept de genre: constitution d'un champ d'analyse, controverses épistémologiques, linguistiques et politiques. *Socio-logos*. Repéré le 10 octobre 2018 à : <http://journals.openedition.org/socio-logos/2468>.

Peiry, L. (2016). *L'Art Brut*. Paris : Flammarion.

Perrot, M. (2003). Les femmes et l'art en 1900. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 21,(1), 49-54. <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-49.htm>.

Pichevin, M.-F. (1995). De la discrimination sociale entre les sexes aux automatismes psychologiques: Serions nous tous sexistes ? *La place des femmes : Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, 457-461. Paris: La Découverte.

Quiévy, C. (2016). Femmes artistes, les grandes oubliées de l'histoire ? *FPS*. Bruxelles : Carmen Castellano. Repéré le 15 octobre 2018 à : <http://www.femmesprevoyantes.be/wp-content/uploads/2017/01/analyse2016-Femmes-et-Art-1.pdf>.

Rapoport-Hubschman, N. (2018). *Les barrières invisibles dans la vie d'une femme*. Paris : Albin Michel.

Roman, P., Sayegh, C., Melchiorre, M. (2014). Transmettre la psychanalyse : l'Art Brut, un laboratoire pour une première approche de la psychanalyse. *Psych'Art Brut*, un dispositif pédagogique innovant. *Filigrane*, 23(2), 89–107. doi:10.7202/1028925ar.

Romito, P. (2006). *Un silence de mortes : la violence masculine occultée*. Paris: Syllepse.

RTS (Radio Télévision Suisse). (2016, 28 mars). *Entre les lignes*. [Émission en ligne]. Repéré le 21 décembre 2018 à : <https://www.rts.ch/play/radio/entre-les-lignes/audio/anne-claire-decorvet-un-lieu-sans-raison?id=7568914&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>.

RTS (Radio Télévision Suisse). (2017, 12 juin). *Vertigo*. [Émission en ligne]. Repéré sur Play RTS à : <https://www.rts.ch/play/radio/vertigo/audio/linvitee-sarah-lombardi-directrice-de-la-collection-de-lart-brut?id=8658384&station=a9e7621504c6959e35c3ecbe7f6bed0446cdf8da>.

RTS (Radio Télévision Suisse). (2017, 30 décembre). *À vous de jouer*. [Émission en ligne]. Repéré dans Notes d'Art Brut à : <http://www.notesartbrut.ch/lenvers-et-lendroit-des-broderies-jouissives-dhelga-goetze/>.

Sarcey, M. (2008). Introduction. *Histoire du féminisme* (pp. 3-4). Paris: La Découverte.

Silvera, R. (2014). Un quart en moins. Des femmes se battent pour en finir avec les inégalités de salaires. *Cahiers libres*. Paris : La Découverte.

Sofio, S., Yavuz, P., Molinier, P. (2007). Les arts au prisme du genre : la valeur en question: Introduction. *Cahiers du Genre*, 43,(2), 5-16. doi:10.3917/cdge.043.0005.

Tikhonov Sigris, N. (2009). Les femmes et l'université en France, 1860-1914. *Histoire de l'éducation*, 122 | 53-70. doi : 10.4000/histoire-education.1940.

TV5Monde. (2017, 5 août). *Art, art brut, art traditionnel : quelles différences ?* [Vidéo en ligne]. Repéré à : <https://www.youtube.com/watch?v=bUL4TduRGRQ&t=658s>.

United Nations, ONU femmes. (1995). *Déclaration et programme d'action de Beijing. Déclaration politique et textes issus de Beijing+5*. Repéré à : http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_f_final_web.pdf?la=fr&vs=754.

Watteau, D. (2004). « Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain. *Savoirs et clinique*, no4,(1), 108-118. doi:10.3917/sc.004.0108.

Zabunyan, E. (2007). Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970. *Cahiers du Genre*, 43,(2), 171-186. doi:10.3917/cdge.043.0171.

Remerciements

Je tiens à remercier mon Directeur de Travail de Bachelor, le Professeur Pascal Roman, qui m'a accordé sa confiance, et Mme Lucienne Peiry, ancienne directrice de la Collection de l'Art Brut, qui m'a encouragée à explorer cette voie.

J'adresse toute ma reconnaissance à la Collection de l'Art Brut, en particulier à M. Vincent Monod, qui a eu la gentillesse de m'ouvrir le centre de documentation et qui m'a permis d'avancer dans ma réflexion.

Enfin, je remercie aussi ma mère, qui même sans formation supérieure, a été d'une aide précieuse : nos échanges, son écoute, son exigence, son esprit critique et ses re-lectures ont été indispensables.