

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES - SAINT-DENIS
U. F. R. 4 - PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8

PH. D. DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DISCIPLINE :

LITTÉRATURE FRANÇAISE / ÉTUDES LITTÉRAIRES

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR

CÉLINE DELAUAUX

LE 17 MAI 2005

DUBUFFET ET L'ART BRUT : LES ENJEUX D'UN DISCOURS

DIRECTEUR DE THÈSE : Gérard DESSONS, Professeur de Littérature française
à l'Université de Paris 8

DIRECTRICE DE THÈSE : Michèle NEVERT, Professeur en Études littéraires
à l'Université du Québec à Montréal

JURY :

M. Germain ROESZ, Professeur d'Arts Plastiques à l'Université M. Bloch de Strasbourg
Mme Joanne LALONDE, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université du Québec à Montréal
Mme Savine FAUPIN, Conservatrice au Musée d'Art Moderne de Lille

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Ce travail de recherche n'aurait pu être réalisé sans le soutien du Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture, du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada, du Service de la Coopération internationale et de la Fondation de l'Université du Québec à Montréal.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à mes directeur et directrice de thèse. Gérard Dessons, à l'origine de l'invention de ce sujet de recherche, a su, par les perspectives théoriques qu'il m'a proposées, me rendre cette aventure passionnante. Michèle Nevert, en acceptant de s'y associer, l'a enrichie d'un autre souffle. Je la remercie — à double titre — puisqu'elle était la directrice du Département d'Études littéraires lorsque je l'ai rencontrée.

J'exprime ici ma reconnaissance à Max Roy, qui dirige actuellement le Département d'Études littéraires, pour la confiance qu'il m'a accordée, ainsi qu'à Anne-Élaine Cliche, dont les séminaires ont été pour moi un bonheur intellectuel.

Au-delà des limites de l'université, je remercie Annie Delavaux, ma mère, pour tout ce qu'elle est, outre cette première qualité ; Myriam Hachimi Alaoui, qui ensoleille tous les événements de ma vie, dont ma thèse fait partie ; Norbert Uzan, qui a patiemment écouté toutes les élucubrations théoriques et poétiques qui ont produit cet écrit ; Bopha Penn, qui a su faire que Montréal était toujours chez moi, même lorsque je n'y habitais plus.

Cette thèse, effectuée en co-tutelle entre Montréal et Paris, m'a conduite à solliciter des encouragements de part et d'autre de l'Atlantique. À l'Ouest, je pense à Alice Gianotti, Yves Moisan, Marcel Pelletier, Nicolas Simard et Richard-Max Tremblay ; à l'Est, à Valérie Beaumont, Delphine Leroux, Catherine Raverdy, Gérard Coulon, David Hall, Arnaud Lacourt, Laurent Truquet et Jean-Pierre Valeix.

Je dédie cette thèse à la mémoire de William Readings.

- SOMMAIRE -

Introduction	1
--------------	---

Partie 1 LES DISCOURS CONTEMPORAINS SUR L'ART BRUT

Chapitre I - À la recherche de l'art brut : expositions, appellations, définitions	9
1. L'art brut : du fond du jardin... au musée	10
2. Art hors-les-normes, Création franche, Art singulier, <i>Art outsider</i>	24
3. Les dictionnaires : brouillage de la notion	41
Chapitre II - Filiation et conservation : un territoire bien défendu	46
1. Michel Thévoz, fidèle relais théorique de Jean Dubuffet	47
2. Histoire de la Collection de l'Art Brut par Lucienne Peiry	67
Chapitre III - Actes manqués : le brut, le populaire, le primitif confondus	76
1. Les difficultés d'intégration dans l'histoire de l'art	77
2. L'art brut comme forme d'art populaire	84
3. Les <i>primitifs</i> du XX ^e siècle	88
4. Art brut et/ou <i>art outsider</i>	97

Partie 2 L'ART BRUT DE JEAN DUBUFFET

Chapitre I - Contexte de l'invention de l'art brut	110
1. Contexte historique et artistique	111
2. L'invention de l'art psychopathologique	120
3. Les premiers écrits de Jean Dubuffet	145

Chapitre II - Invention de la notion d'art brut et évolution de la définition	157
1. De l'invention à la définition	158
2. De la non-définition à la théorisation	167
Chapitre III - Les fondements théoriques de la notion d'art brut	178
1. L'invention de l'art culturel : un projet anti-esthétique	179
2. Pour une nouvelle mise en sens de l'art	193
3. Positions sur la folie	215
 Partie 3 VERS UNE POÉTIQUE DU BRUT 	
Chapitre I - L'art brut, fiction théorique	244
1. Ethnographie de l'artiste brut	245
2. Le paradoxe de la théorisation	266
Chapitre II - L'art brut, une éthique de l'art	277
1. Un projet total ; une pensée du continu anthropologique	277
2. Le <i>brut</i> comme mode de vivre	291
Chapitre III - Du <i>brut</i> comme poétique à une poétique du Brut	306
1. Penser l'art pour penser le langage	307
2. Le <i>brut</i> et le littéraire	319
3. L'invention du jargon	344
Conclusion	375
BIBLIOGRAPHIE	382
ANNEXES	396
TABLE DES MATIERES	404

- RÉSUMÉ -

L'art brut est une expression inventée par Jean Dubuffet en 1945. Ce terme est généralement utilisé pour désigner la collection d'œuvres marginales (dues à des internés asilaires, des adeptes du spiritisme et autres autodidactes isolés) que le peintre a constituée. Or, le parcours critique des premières expositions d'art brut montre d'emblée que ce terme dépasse la simple désignation d'objets et constitue une notion théorique.

L'analyse des discours contemporains sur l'art brut révèle une juxtaposition sans liens de propositions hétérogènes quant à la définition de ce terme. Si la majorité des critiques reconnaissent la valeur de référence théorique de l'art brut, elles l'apparentent pourtant à de nouvelles appellations (l'art singulier et l'*art outsider*, notamment), et l'interprètent comme un label, comme un mouvement particulier de l'art populaire contemporain. Cette interprétation correspond à un acte manqué de définition, à une simplification du concept et à un effacement des enjeux qu'il implique. La parution de monographies spécialisées a contribué à légitimer l'art brut dans le champ de l'histoire de l'art, mais n'a pas permis de le constituer comme un objet d'étude théorique à part entière. L'identification de l'art brut à un ensemble d'œuvres marginales correspond à un déplacement de l'historicité du discours de Dubuffet. Il s'avère donc nécessaire de revenir aux écrits du peintre, afin de constituer une problématisation inédite du concept.

L'*art brut* de Jean Dubuffet appartient au contexte de l'après-guerre, marqué par un mouvement de rupture avec les valeurs esthétiques traditionnelles et un désir primitiviste de régénérescence de l'art. Simultanément, l'apparition de la notion d'art psychopathologique révèle la possibilité d'une interrogation de l'institution psychiatrique par le champ artistique. Dans le cadre plus restreint de la production écrite de Dubuffet, l'art brut apparaît comme une tentative de conceptualisation de l'art à partir des positions personnelles du peintre. Le discours sur l'art brut cherche à penser l'art en dehors de l'esthétique. En définissant l'*art brut* contre l'*art culturel*, Dubuffet vise une pensée d'ensemble : il pense l'art sur le mode anthropologique, *contre* l'esthétique. Ce même mode l'engage à aborder la folie de manière spécifique : l'art brut fait entrer la folie dans le champ de l'artistique, et en retour, la folie fournit un autre terrain à l'art, et permet à l'artistique d'exercer une activité critique sur le social.

Les effets de l'art brut ainsi mis au jour nous incitent à considérer ce concept comme une fiction théorique : l'art brut, l'art culturel, l'artiste brut sont des constructions discursives qui étayaient une autre mise en sens de l'art. Par cette proposition, nous dépassons le paradoxe de la théorisation de l'art brut : penser l'art en dehors de la culture, sans les instruments de la culture, n'est possible que dans le lieu fictif de la théorie. De fait, Dubuffet peut envisager toutes les pratiques du sens et, au fondement de ses dernières, le langage. Toute l'entreprise de Dubuffet — sa peinture, son écriture — est le symptôme de la nécessité de passer par le langage pour penser l'art. En fin d'analyse, la conceptualisation de l'art brut génère une activité critique — le Brut — qui constitue une éthique et une poétique de l'art, issues d'une interrogation réciproque de l'artistique et du linguistique.

- INTRODUCTION -

Ce siècle aura fameusement fait
passer l'identité par l'altérité.
Henri MESCHONNIC, *Modernité
modernité*, 1988.

Dans les années cinquante, les œuvres de « Jules Penfac, vacher dans la région nantaise » sont exposées dans une galerie parisienne, à l'initiative de Jean Paulhan et de Jean Dubuffet. Le critique Michel Ragon racontera plus tard que « Paulhan [l']agaçait énormément avec son snobisme du bizarre, du veau à cinq pattes, du pseudo-populaire, du dandysme biscornu¹ ». Lui vient alors l'idée de créer de toutes pièces un « faux poète et peintre paysan² » dont il envoie les œuvres à Paulhan. La supercherie fonctionna si bien que Paulhan et Dubuffet firent de Jules Penfac « un artiste caractéristique de l'art brut ». Au-delà de sa force ironique pointée contre l'intérêt curieux des cultivés pour la marginalité, cette anecdote révèle que l'« art brut » — comme l'art tout court — est dépendant d'un contexte et d'un discours. Plus exactement, l'art fonde toujours une discursivité, avec des enjeux spécifiques.

L'expression « art brut » a été inventée par le peintre Jean Dubuffet en 1945. À la question « Qu'est-ce que l'art brut ? », un critique n'hésitera pas à répondre qu'à rechercher la définition de l'art brut dans les textes de Dubuffet, nous nous trouvons « face à un trou à la place du sens³ ». Or, de notre point de vue, la question de ce qu'est l'art brut pourrait être enrichie, et relancée de manière pertinente par le

¹ RAGON M., *D'une berge à l'autre (Pour mémoire 1943-1953)*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 136-137.

² Michel Ragon écrit des textes et l'un de ses amis peintre, James Guitet, peint des toiles, qu'ils attribuent à ce Jules Penfac imaginaire. *Ibid.*

³ VERMEERSCH P., « L'Art Brut, c'est l'Art Brut, de tautologie en topologie », in HULAK F. (dir.), *La Mesure des irréguliers. Symptôme et création*, Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1990, p. 179.

problème de ce que *fait* l'art brut. Cependant, avant toute problématisation, si l'on réduit ce terme à un référent, il désigne un ensemble d'œuvres plastiques réalisées par des internés asilaires, des adeptes du spiritisme, divers marginaux autodidactes. Ces œuvres ont été recueillies par Dubuffet et ont fait l'objet, en 1976, d'une donation auprès de la ville de Lausanne qui présente désormais la *Collection de l'Art Brut*. De nos jours, on note une forte tendance à utiliser cette expression pour qualifier d'autres collections d'art *marginal* ou *singulier*. Or, l'assertion « Ceci est de l'art brut » n'a aucun sens : cette expression ne désigne pas une catégorie artistique, pas plus qu'elle ne fonctionne comme une appellation. Car, l'art brut est un concept, et « le concept n'est nullement une proposition, il n'est pas propositionnel⁴ ». Autrement dit, le concept n'explique pas, il doit être expliqué. L'art brut s'identifie d'abord à une notion théorique, dont le contexte d'invention et de théorisation est constitué par les écrits de Dubuffet. Il s'agit donc de dépasser le stade d'une étude descriptive dans laquelle l'art brut serait conçu et utilisé comme une appellation et, revenant à l'analyse de l'expression dans son contexte d'invention, de réaliser une problématisation de l'art brut, — entendu comme concept.

L'expression « art brut », par les deux termes qu'elle met en jeu, interroge d'emblée la notion d'art elle-même. Dans la mesure où elle implique conjointement l'artistique, le pathologique et le culturel, la notion d'art brut recèle déjà, en elle seule, une problématisation. D'une part, elle éclaire le processus de théorisation de l'art ; d'autre part, elle fait entrer la folie dans le champ de la création artistique, et vise à ne prendre en compte que les œuvres plastiques qui ont été produites hors de ce que le regard culturel retient pour la définition et la conservation de la culture. Par conséquent, l'étude de l'art brut, dans la mesure où cette notion concerne les rapports de l'art, de la folie et de la culture, intéresse plusieurs disciplines simultanément (l'histoire de l'art, la psychopathologie, la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie). Si les œuvres plastiques réalisées à l'asile ont intéressé les psychiatres, c'est, la plupart du temps, pour la valeur symptomatologique que ces derniers leur attribuaient dans le champ restreint de la

⁴ DELEUZE G. & GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 27.

psychopathologie de l'art, et plus récemment, pour leur valeur thérapeutique, dans le domaine controversé de l'art-thérapie. L'invention de l'art brut libère ces œuvres d'un regard médical réducteur. Conçu comme une notion critique opératoire, l'art brut permettrait d'étudier en quoi les œuvres produites par des malades mentaux excèdent leur statut de documents cliniques. En outre, l'étude théorique de cette notion offre une perspective critique pour l'analyse du discours psychiatrique et en révèle les enjeux. Par ailleurs, une approche historique de l'art brut peut s'attacher aux objets qui composent la collection réunie par Dubuffet et ses successeurs : ce travail a été accompli par Michel Thévoz à partir de 1975 et poursuivi par Lucienne Peiry en 1997. Il s'agira bien plutôt pour nous de retracer l'histoire d'un problème — histoire au sens de fiction — dans sa complication discursive. L'histoire d'un problème est une fiction en ce sens ici qu'elle ignore les œuvres et les artistes. Ce n'est pas l'histoire des artistes bruts qui nous intéresse, mais celle de la problématisation de leur pratique et de sa mise en sens spécifique. Quant à la critique d'art n'émanant pas des spécialistes de l'art brut, elle utilise généralement l'art brut comme une formule séduisante : elle l'interprète comme une appellation, servant à désigner un ensemble indéterminé et infini d'œuvres *marginales*. Notons d'emblée que cette compréhension de l'art brut est un contresens, car elle conduit à une impasse. En effet, si l'art brut est réduit à une nouvelle forme artistique, il a une histoire (au même titre que l'impressionnisme ou le cubisme) — par *histoire*, on entend l'évolution linéaire variant en fonction des événements mais constant dans son essence. Or, si l'art brut est conçu comme une catégorisation de l'art marginal, l'élaboration de son histoire est impossible, car entièrement dépendante de la définition fluctuante de ces fameuses *marges*. L'art brut ne désigne pas un art marginal, mais offre bien plutôt une perspective marginale sur l'art, ouvre la possibilité d'un discours sur l'art à partir des propres marges de ce dernier. De là, en fonction de la diversité des notions qu'il implique, l'art brut conduit à sortir l'œuvre de l'artiste brut du champ exclusif de l'histoire de l'art.

Au regard des études précédentes qui se sont intéressées à l'art brut, la particularité de notre recherche sera de considérer ce dernier comme un complexe discursif. L'art brut ne peut se réduire à un instrument permettant de désigner un

ensemble d'objets (ou d'*œuvres*) — interprétés comme symptômes par ailleurs —, mais constitue bien un problème. Cette conception de l'objet d'étude oriente l'approche théorique : elle nous conduit à appréhender l'art brut dans ses liens avec les discours qui s'y attachent et tentent de le définir. Autrement dit, l'objectif principal, qui vise la valeur et la spécificité de l'art brut, passe par une analyse des textes contemporains sur le sujet. Cette lecture critique nous renseigne sur l'art brut, en fonction même de ce qu'en révèlent ou de ce qu'en masquent les discours impliqués. En retour, cette analyse des discours sur l'art brut — interrogés à partir de cette même notion —, constitue en soi une approche pertinente du discours sur l'art, puisqu'elle nous permet de mettre au jour les enjeux d'une mise en sens de l'art. En outre, le caractère inédit de notre approche provient d'une mise en évidence : l'art brut étant une expression inventée au cours de la pratique d'écriture de Jean Dubuffet, le sens et la valeur de ce terme sont donc nécessairement liés au contexte de son invention et à la manière singulière de l'écriture du peintre. D'un point de vue théorique, fonder l'écrit de peintre comme objet d'analyse, c'est pénétrer au cœur d'un champ de recherche pluriel, celui des diverses approches théoriques qui se portent actuellement, massivement, sur l'étude de la relation entre littérature et peinture, entre art et langage. L'écrit de peintre, pris comme objet d'analyse, est *a priori* un objet hybride : il se situe aux confins de deux pratiques qui passent pour incompatibles, et entre *en jeu* dans la relation de l'écriture et de la peinture. Que la peinture et l'écriture, que l'art et le langage sont des enjeux l'un pour l'autre, c'est ce que l'analyse de l'écrit de peintre est susceptible de montrer. Notre approche théorique privilégie la poétique, telle qu'elle a été définie par Henri Meschonnic : la poétique comme « épistémologie de l'écriture⁵ », ou autrement dit comme « une théorie générale de l'activité d'écrire⁶ ». Nous visons une analyse du discours qui cherche à rendre compte de l'écriture comme pratique du sens (comme activité, comme *faire*) et comme inscription spécifique d'un sujet dans cette pratique mettant en jeu le langage. L'étude de l'art brut d'une part, l'analyse des textes de Dubuffet d'autre part fondent un dernier objectif que constitue la mise en place d'une nouvelle

⁵ MESCHONNIC H., *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

⁶ DESSONS G., *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 7.

notion : le Brut. Car, la problématisation de l'art brut et la poétique des écrits du peintre nous permettent de penser les rapports de l'art et du langage. À partir de là, il s'agit d'opérer un travail de reconceptualisation de l'art brut, montrant que le Brut est une activité critique, opératoire pour l'étude des rapports de l'artistique et du linguistique.

Nous amorçons la recherche du sens et de la spécificité de l'art brut par une analyse des discours contemporains sur la question. La définition de l'art brut constitue d'emblée un problème que la prolifération d'appellations synonymiques complexifie. Nous nous demandons quelle est la pertinence de l'invention de nouvelles appellations et quel rapport elles entretiennent avec l'art brut. Cette multiplication concurrentielle conduit à interroger le discours de l'histoire de l'art. Si de rigoureuses études de la collection permettent de dégager des enjeux pour l'art brut, il reste que la notion elle-même se dissout dans l'hétérogénéité des propositions critiques. Suivre ces différents discours sur la fausse piste de la question de la définition nous permet de poser le problème de l'absence de conceptualisation de l'art brut. À l'issue de ce premier parcours, il s'avère nécessaire d'envisager *l'art brut de Jean Dubuffet*. L'analyse du discours sur l'art de Dubuffet — à partir de la notion d'art brut — vise à déterminer l'enjeu de cette invention et le processus de théorisation de l'art mis en œuvre dans les écrits du peintre. Nous reprenons pas à pas l'évolution de la définition de la notion d'art brut, afin de dégager les enjeux théoriques impliqués par *l'invention* de Dubuffet. Il s'agit de saisir comment se construit le discours du peintre, et de montrer comment, en tentant une conceptualisation de l'art brut, il constitue une théorie de l'art. Autrement dit, nous nous demandons quelle poétique de l'art s'élabore dans ces textes, sur l'hypothèse que la question d'une poétique de l'art pourrait être problématisée par la question de l'art brut. En outre, le discours sur l'art brut engage inéluctablement les notions de folie et de culture dans leurs rapports avec l'art. Le concept d'art brut oblige en effet à penser ces notions en même temps et pose le problème du déplacement d'une théorie de la folie par une théorie de l'art. C'est dire que la mise en sens de l'art ici en jeu relève d'une anthropologie de l'art, et qu'elle est impensable dans le champ exclusif de l'esthétique. Il semble même que l'art brut disqualifie l'esthétique pour la pensée de

l'art, puisque ses enjeux sont éthiques, et qu'ils concernent toutes les pratiques. Le « brut » circule en fait dans tous les textes du peintre et qualifie l'écriture tout autant que la peinture. Ce qui nous permet d'envisager la possibilité d'une conceptualisation de l'art brut comme activité critique de l'artistique et du linguistique. En reprenant l'art brut dans son historicité, en estimant la complexité discursive de cette question, en démontant sa construction théorique, nous tentons d'opérer un travail de reconceptualisation par la mise en place d'une nouvelle notion, le Brut, conçu comme opérateur critique, comme critique de l'art brut.

- PREMIÈRE PARTIE -

LES DISCOURS CONTEMPORAINS SUR L'ART BRUT

« Art brut » : ce terme circule dans l'intitulé d'expositions, les articles de dictionnaires ou le titre de monographies. Un concept dépend des discours qui l'actualisent, c'est pourquoi nous nous situons d'abord délibérément dans l'*après-Dubuffet*. Nous avons opté pour une approche à rebours de la chronologie, car nous faisons ici l'histoire d'un problème et non une étude historique. Il s'agit d'étudier les différentes propositions théoriques qui émanent des discours contemporains au sujet de l'art brut. La démarche adoptée est descriptive et critique, puisqu'elle tente de dégager des questions à partir de positions qui cherchent à clore ou à esquiver le problème. Les enjeux de l'art brut seront donc d'abord évalués au regard de ce que masquent les discours qui s'y attachent : il s'agit d'appréhender la notion à partir de ses contours, à partir de ses traces.

À la recherche du sens à donner à l'art brut, nous retraçons un parcours chronologique des expositions. Or, après l'ouverture de la Collection de l'Art Brut au public en 1976, les expositions d'art *marginal* se multiplient. La question de la définition est alors d'autant plus difficile à résoudre qu'apparaît une prolifération d'appellations concurrentes : Art singulier, Art hors-les-normes, Création franche, Art *outsider*, Art cru, etc. Nous interrogeons la pertinence de l'invention de ces nouvelles expressions qui constituent une interprétation de l'art brut. Nous confrontons ensuite cette première analyse à l'étude des différentes propositions critiques émanant du discours de l'histoire de l'art, et plus particulièrement celles des monographies spécialisées. Ces dernières parviennent-elles à définir l'art brut, nous permettent-elles de l'appréhender comme un objet de recherche à part entière ? Nous évaluerons la réponse à cette question par une lecture critique des définitions proposées par les dictionnaires et les ouvrages encyclopédiques. Mais, d'ores et déjà, l'hétérogénéité des notions impliquées par les titres des ouvrages sur l'art brut — le

populaire, le naïf, le primitif, l'*outsider*, la folie — semble indiquer qu'une confusion perdure et qu'un travail de conceptualisation reste nécessaire.

Chapitre I

À LA RECHERCHE DE L'ART BRUT : EXPOSITIONS, APPELLATIONS ET DÉFINITIONS

L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris. Pas tout à fait très bien ? Bien sûr, c'est pour ça justement qu'on est curieux d'y aller voir.

Jean DUBUFFET, *L'art brut*, 1947.

La visite successive des expositions d'art brut, par le truchement des catalogues, constitue une première approche de la question de la définition. Si le terme *art brut* résiste à désigner un référent précis, ce problème de définition s'amplifie au fil des années, avec la multiplication des expositions et la diffusion du terme d'art brut. Récemment, en effet, de nouvelles collections se sont constituées, qui s'apparentent à la collection d'art brut de Dubuffet ; et de nouvelles appellations sont apparues, qui tentent de se superposer au terme d'art brut. Dès lors, les noms et référents se concurrencent confusément pour définir une même forme artistique singulière.

1. L'art brut : du fond du jardin... au musée

Qu'est-ce que l'art brut ? Autrement dit, à quelle réalité artistique correspond cette expression : quelles sont les œuvres exposées sous ce titre et par qui ont-elles été produites ? L'histoire de l'exhibition de l'art brut, depuis la première exposition de 1947 jusqu'à aujourd'hui, est d'abord celle d'un long et hésitant dévoilement, qui donne subitement lieu à un foisonnement de manifestations à partir de la fin des années soixante-dix. Nous suivons ici le parcours chronologique des expositions, sans aborder dans le détail les textes des catalogues dus à Dubuffet, réservés à l'analyse des écrits de ce dernier.

Un mode d'exposition clandestin

Entre 1947 et 1949, de nombreuses expositions sont organisées par le Foyer de l'Art Brut, puis par la Compagnie de l'Art Brut, fondés par Jean Dubuffet⁷. La première exposition a lieu en novembre 1947 et présente « Les Barbus Müller⁸ ». Ces œuvres sculptées ont été ainsi nommées, parce que certaines d'entre elles sont barbues, et que leur propriétaire est un collectionneur suisse dénommé Müller. Dans la plaquette de l'exposition, une courte notice indique que ces « statues de granit » sont « apparemment d'origine française » et semblent appartenir « à une époque très récente ». Dubuffet met un terme aux interrogations superflues en déclarant : « Tous éléments d'information sur ces statues font total défaut. Aussi bien s'en passent-elles allègrement. » Cette déclaration rejoint celle du texte liminaire : « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris. » Ainsi, le référent résiste à la nomination, et le nom rejette toute référence. Seul le titre de la plaquette indique que les *Barbus Müller* sont de l'art brut, en juxtaposant les deux noms. Ce qu'est l'art brut reste une énigme.

⁷ La Compagnie de l'Art Brut est une association constituée en 1948.

⁸ *L'Art brut. Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, fascicule 1, Paris, Gallimard, 1947.

À cette exposition succède une quinzaine d'autres, individuelles ou collectives. Les œuvres d'une cinquantaine d'artistes sont ainsi présentées entre 1947 et 1949⁹. Les productions de sept créateurs sont privilégiées : celles d'Adolf Wölfli, Joaquim Gironella, Aloïse Corbaz, Jeanne Tripiier, Heinrich Anton Müller et Miguel Hernandez. À l'occasion de ces expositions, de petits fascicules sont réalisés, artisanalement, et donc peu diffusés. Il n'y est nulle part question de la définition de l'art brut. À ce stade, il semble qu'il ne s'agit pas de faire savoir ce qu'est l'art brut, mais de montrer qu'il existe et se distingue de l'art tout court. Par le biais de l'exposition, l'art brut accède au champ artistique, mais son caractère confidentiel le préserve de toute assimilation.

Par ailleurs, tout indique que la confusion règne autour de la définition de l'art brut, chez les organisateurs des expositions eux-mêmes. Dubuffet est en désaccord avec les choix de Michel Tapié, qui a pris la direction du Foyer de l'Art Brut durant l'hiver 1948¹⁰ :

Michel Tapié aussi est trop brouillon et trop fou et mélange et confond tout et on a décidé de mettre fin à cette activité du sous-sol de la galerie Drouin et de ramener l'art brut à des positions plus pures, plus intransigeantes, et sévèrement non commerciales. Nous constituons pour cela quelques amis (Breton dans le coup) une association (société de recherches et d'études) (*sic*)¹¹.

Cette confiance de Dubuffet signale l'émergence d'une indécision autour de la question des expositions d'art brut. Il est vrai que les premières expositions présentaient, entre autres, des dessins d'enfant ou des œuvres d'art primitif, qui seront par la suite rapidement écartés des collections pour des raisons théoriques. Un autre point de discorde apparaît ici : l'organisme a d'abord été apparenté à une galerie d'art commerciale, avant d'être définitivement envisagé comme un centre de recherches, dont le but est de réunir une collection et de l'étudier.

⁹ Cf. Liste de ces expositions en annexe (Les expositions qui ont donné lieu à un fascicule sont en italique gras.).

¹⁰ Jean Dubuffet était en voyage en Algérie pendant tout l'hiver 1948. Il reprend la direction du Foyer de l'Art Brut en mai 1948.

¹¹ DUBUFFET J., « Lettre du 25 juin 1948 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, Paris, Hermann, coll. « Sur l'art », 1991, p. 41.

Ainsi, les expositions se sont déroulées presque clandestinement dans les sous-sols de la galerie Drouin, puis dans un petit pavillon en fond de cour prêté par Gallimard¹². Il faut s'arrêter à la singularité du contexte d'exposition des œuvres d'art brut. Les murs sont souvent saturés de productions, la scénographie s'apparente davantage au cabinet de curiosités qu'à la galerie d'art. Ce mode de présentation est d'autant plus remarquable qu'il perdure encore aujourd'hui¹³. On peut dire que, de 1947 à 1949, ce qui distingue les travaux d'art brut des autres œuvres d'art, c'est leur lieu d'exposition : les œuvres d'art brut sont exposées à la cave ou au fond des jardins des institutions culturelles. Elles semblent témoigner d'un autre lieu de l'art (ou être exposées à cet effet) : elles se montrent ailleurs, telles des résistants hors-la-loi, dans un circuit secret, dans les coulisses obscures de la culture. C'est ce contexte d'exposition qui d'emblée fait sens pour le visiteur, qui lui indique la valeur spécifique de l'art brut.

L'art brut sort de l'ombre et disparaît

En 1949, l'art brut sort de l'ombre en s'exposant à la galerie Drouin (au rez-de-chaussée cette fois-ci). Le titre de cette exposition, *L'Art brut préféré aux arts culturels*¹⁴, l'assimile à une démonstration polémique, de telle sorte que les œuvres exposées semblent servir d'illustration au texte pamphlétaire de Dubuffet. Dans le catalogue, seuls figurent les noms des artistes, suivis du titre et de la description technique des œuvres exposées. On n'y trouve aucun autre commentaire, pas plus sur

¹² C'est René Drouin qui en novembre 1947 a d'abord mis à disposition deux salles de sa galerie de la place Vendôme, puis le Foyer de l'Art Brut a été transféré en septembre 1948 dans un pavillon, prêté par Gaston Gallimard, situé au fond du jardin des Éditions Gallimard, rue de l'Université. Cf. DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, Paris, Gallimard, 1967, note 28, p. 490.

¹³ C'est à ce type d'accrochage que s'apparente la muséographie de la Collection de l'Art Brut à Lausanne. Par ailleurs, en 2001, une exposition qui rendait hommage au galeriste René Drouin, présentait les œuvres exposées par ce dernier dans sa galerie : tandis que les Fautrier et les Dubuffet étaient accrochés suivant les règles classiques de la muséographie (largement espacés les uns des autres, etc.), quelques œuvres de la Collection de l'Art Brut étaient réunies sur un petit pan de mur, serrées les unes contre les autres. *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, « René Drouin, le spectateur des arts », n°94, 2001.

¹⁴ *L'Art brut préféré aux arts culturels*, fascicule de l'exposition, Galerie René Drouin, Compagnie de l'Art Brut, octobre 1949 [200 œuvres de 63 auteurs]. Repris dans DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 198-202.

les œuvres que sur les artistes. La seule information réside donc dans le titre de l'exposition¹⁵, qui nous conduit à penser l'art brut comme ce qui se définit par opposition aux « arts culturels ». En 1951, une exposition de petite envergure a lieu dans une librairie de Lille, où *Cinq petits inventeurs de la peinture*¹⁶ sont présentés par l'intermédiaire d'une cinquantaine de leurs productions. Une simple brochure présente l'art brut et quelques-uns de ses auteurs. À l'occasion du vernissage, Dubuffet prononce une conférence à la faculté des Lettres, « Honneur aux valeurs sauvages¹⁷ ». À nouveau, un titre aux accents pamphlétaires est associé à l'exposition.

On peut dire que l'histoire de l'art brut s'identifie à une recherche menée dans la confidentialité, ponctuée de rares *exhibitions*. De fait, à quelques exceptions près, il faudra attendre près de vingt ans pour visiter une autre exposition d'art brut. En 1951, Dubuffet expédie la collection de mille deux cents œuvres réunie par la Compagnie de l'Art Brut aux États-Unis, pour la confier à son ami Alfonso Ossorio. Si les œuvres sont installées dans les combles de la résidence du peintre, il ne s'agit pas d'une exposition à proprement parler : seuls quelques rares visiteurs privilégiés, amis du peintre, y ont accès. L'art brut reste entouré d'un caractère confidentiel. La présence de la collection à New York ne donnera lieu qu'à une seule manifestation : une exposition à la galerie Cordier & Warren en 1961¹⁸. Cette exposition n'aura d'échos dans la presse qu'en référence à l'exposition Dubuffet au *Museum of Modern Art* qui se déroule en même temps. L'art brut n'a donc pas encore acquis d'autonomie esthétique : les œuvres d'art brut ne semblent avoir d'autre intérêt que celui d'éclairer le travail personnel de Dubuffet¹⁹. La collection sera rapatriée en France dans le

¹⁵ Rappelons que nous nous en tenons ici au seul parcours des expositions, et que nous n'entrons pas dans une analyse approfondie des textes des catalogues.

¹⁶ *Cinq petits inventeurs de la peinture* [Paul End, Alcide, Stanislas Liber, Gaston Dufour, Sylvain Lecoq], Lille, Librairie Évrard, 1951.

¹⁷ Texte inédit jusqu'à la parution de *Prospectus et tous écrits suivants*. DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 203-224.

¹⁸ *Art brut*, New York, Galerie Daniel Cordier et Michel Warren, 20 février - 3 mars 1961.

¹⁹ Le critique d'art Clement Greenberg dissocie l'art brut de l'art des fous et de l'art naïf, mais l'identifie de manière erronée aux diverses sources d'inspiration plastique de Dubuffet : « ce que Dubuffet appelle l'art brut, à savoir les graffiti, les gribouillis qu'on voit sur les murs et les trottoirs, les obscénités griffonnées dans les toilettes publiques ». In GREENBERG C., « La peinture primitive » (1942, revu en 1958), *Art et culture. Essais critiques* (1961), Paris, Macula, coll. « Vues », 1988, p. 146.

cours de l'année 1962. Entre temps, Dubuffet entreprend de nouvelles prospections d'art brut avec un galeriste de Vence, Alphonse Chave. Cette rencontre donne rapidement lieu à une exposition²⁰ en 1959. Cependant, la collaboration sera de courte durée : Chave provoque la rupture définitive en organisant une autre exposition²¹, où sont présentées côte à côte des œuvres d'auteurs appartenant à la collection d'art brut et des œuvres de peintres de la scène artistique officielle, tels que Dubuffet lui-même. Or, pour ce dernier, « les créateurs d'art brut doivent échapper au marché de l'art et se distinguer des artistes reconnus²² ». L'art brut ne s'expose pas comme les autres œuvres, il ne s'assimile pas à l'art des galeries, et n'est pas à vendre : c'est dire qu'il cherche à constituer la critique de l'art institutionnalisé. Les œuvres acquises pendant cette période vençoise seront greffées à la collection rapatriée de New York. En 1962, la collection d'art brut est installée à Paris dans un hôtel particulier acquis par Dubuffet²³, où elle restera jusqu'en 1974, avant de faire l'objet d'une donation auprès de la ville de Lausanne. La collection d'art brut est donc exposée, mais le lieu n'a aucune destination publique : selon l'historienne de l'art Lucienne Peiry, « de la clandestinité, l'Art Brut passe à la claustration²⁴ ». La visite de l'établissement est accordée sur rendez-vous aux personnes qui témoignent d'un réel intérêt pour ce type de créations²⁵. Les œuvres d'art brut sont ainsi protégées du marché de l'art. Dubuffet qualifie les lieux de « laboratoire d'études et de recherches²⁶ ». À partir de 1964, la nouvelle Compagnie de l'Art Brut reconstituée²⁷

²⁰ Alphonse Chave présente l'art brut, Vence, Galerie Les Mages, 18 août - 19 octobre 1959.

²¹ La Collection privée d'un marchand de tableaux, Paris, Galerie Henriette Le Gendre, printemps 1964.

²² PEIRY L., *L'Art brut*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1997, p. 121.

²³ Il s'agit du 137 rue de Sèvres à Paris. À partir de 1974, après le transfert des collections en Suisse, ce lieu devient le siège de la Fondation Dubuffet.

²⁴ PEIRY L., *op. cit.*, p. 126.

²⁵ La collection ne reçoit qu'une centaine de visiteurs par an, sur rendez-vous obtenu par demande écrite. Cf. MICHEL J., « Jean Dubuffet parle de sa donation d'Art Brut à Lausanne », *Le Monde*, 15 septembre 1971, p. 21.

²⁶ DUBUFFET J., « Lettre à Robert Dauchez » (Paris, 11 avril 1963) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *op. cit.*, p. 126. Ailleurs, Dubuffet évoque l'un de ses voyages en Allemagne en ces termes : « C'est un voyage d'étude en rapport avec mes recherches pour l' "art brut". » In DUBUFFET J., « Lettre du 30 août [1950] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 67.

²⁷ La première Compagnie de l'Art Brut fondée en 1948 a été dissoute en 1951, lors du départ des œuvres aux États-Unis. Elle est reconstituée en janvier 1963 avec de nouveaux membres. Cf. DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, p. 169.

commence à faire paraître des fascicules consistant dans des monographies consacrées aux artistes bruts les plus importants²⁸. Pendant toute cette période sans expositions, la diffusion de l'art brut passe donc principalement par ces publications : ce qui indique que l'art brut s'apparente avant tout à un objet d'étude, choisi par Dubuffet. Si l'on s'en tient à la seule visite des expositions, on ne sait encore que très peu de choses de ce qu'est l'art brut : des œuvres d'inconnus autodidactes exposées en de très rares occasions.

Sur le chemin du musée

En 1967, vingt ans donc après les débuts de la collection, l'occasion s'offre enfin pour le public de visiter une grande exposition d'art brut : Dubuffet accepte de présenter les collections au Musée des Arts Décoratifs²⁹, alors dirigé par François Mathey. Sept cents œuvres, réalisées par plus de soixante créateurs ont été sélectionnées (parmi les cinq mille pièces de la collection, dues à deux cents artistes). Le catalogue est préfacé par un texte au titre provocateur, *Place à l'incivisme*³⁰. Le projet de montrer ces œuvres dans une institution muséale procède donc d'une volonté offensive et polémique³¹. L'élément le plus frappant pour le visiteur de l'exposition est sans aucun doute la grande diversité des matériaux utilisés par les artistes bruts. L'exposition rassemble des broderies (sur des vêtements, sur napperon ou sur carton) ; des peintures (aquarelles, gouaches, huiles) ; des dessins (au crayon de couleur, à la mine de plomb, au stylo-bille, à l'encre, au pastel ou à la craie) sur divers supports, comme du papier à dessin, mais aussi des cahiers d'écolier, du papier-calque, du papier d'emballage, de l'isorel, du carton, des panneaux de contreplaqué, des couvercles. On trouve également des compositions et assemblages de matériaux divers (céramique, coquillage, coquille d'œuf pilée, terre, mie de pain,

²⁸ Cf. Annexes: 1) Publications de la Compagnie de l'Art Brut [p. 396].

²⁹ *L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967.

³⁰ DUBUFFET J. « Place à l'incivisme », *ibid.*, p. 3-6. Repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 451-457.

³¹ Le journaliste Jacques Michel déclare quelques années plus tard que cette exposition représentait « une sorte de manifeste, la preuve vivante de la validité de cette voie parallèle de l'art que Jean Dubuffet tient, on le sait, pour la plus authentique ». In MICHEL J., *art. cit.*, p. 21.

manche de brosse à dents, vis, fil de fer, ressorts, pièces de monnaie, dé...), des sculptures (à partir de bois, de liège, de pierre, de lave, de ciment ou de béton armé), mais aussi des textes, des calligraphies.

Le catalogue ne propose aucun commentaire sur les œuvres, seulement un rapide descriptif technique pour chacune. Les artistes sont cités par ordre alphabétique. La plupart des notices biographiques sont brèves, simples, *brutes* ; à titre d'exemple, en voici une complète : « Née le 23 juillet 1931 à Magalas, dans l'Hérault, mariée à un instituteur, Thérèse Bonnelalbay dessine depuis environ deux ans. Elle vit à Marseille³². » Quelques informations émergent cependant : les œuvres exposées ont été réalisées entre 1897 et 1966, par des artistes européens (français, suisses, italiens, espagnols, allemands, autrichiens, yougoslaves). Ces très courtes notices biographiques nous apprennent que la majorité des artistes présentés sont atteints de troubles psychiques, et ont été internés dans un hôpital psychiatrique. D'autres sont des adeptes du spiritisme. Tous sont autodidactes, et ont en commun de s'être adonnés à une pratique artistique tardivement (rarement avant la cinquantaine), d'être issus de milieux sociaux défavorisés, de vivre en périphérie des villes ou à la campagne, autrement dit en dehors des centres culturels. Leur pratique artistique n'a rien de professionnel, elle n'est pas destinée à un public, ni à une commercialisation. Ainsi, la grande diversité des matériaux utilisés et les caractéristiques sociales des auteurs sont les seuls éléments qui nous permettent de cerner ce qu'est l'art brut.

La présentation de l'art brut au Musée des Arts Décoratifs constitue une ouverture éphémère. Selon les vœux de Dubuffet, elle est suivie d'une nouvelle occultation : « Je crains que le grand public ne s'intéresse que faiblement à des choses de cette sorte, et que c'est seulement des personnes isolées, et somme toute, assez rares, qui sont susceptibles d'en faire bon usage³³. » Nous sommes en 1967 et il n'y aura plus d'exposition d'art brut avant 1976. La Compagnie de l'Art Brut se concentre à nouveau sur l'enrichissement et l'étude de la collection. Un catalogue est établi en 1971³⁴, qui recense toutes les œuvres et tous les artistes. Il s'agit là d'un travail propédeutique à la donation de la collection et à son installation permanente,

³² DUBUFFET J., *L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, p. 21.

³³ DUBUFFET J., « Lettre à Lionel Miskin » (Paris, 27 septembre 1970) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *op. cit.*, p. 171.

annoncée la même année³⁵. L'art brut se définit d'abord par les activités de recherche d'un peintre et d'une compagnie. Son histoire se confond avec celle de sa recherche.

La Collection de l'Art Brut : exposition permanente

En 1975, les œuvres sont transférées au château de Beaulieu à Lausanne, espace spécifiquement restauré et aménagé pour recevoir la collection des œuvres d'art brut. Ces dernières sont désormais accessibles au public : l'exposition permanente présente plus de mille pièces. Néanmoins, Michel Thévoz, le conservateur, choisit d'entretenir la discrétion autour des activités du château de Beaulieu. Autrement dit, il refuse de jouer le jeu de l'institution : le lieu ne prend pas le nom de musée, mais préfère l'appellation « Collection de l'Art Brut ». Dans un souci de fidélité au caractère des œuvres, l'aménagement des lieux vise la neutralité et la sobriété : tous les murs sont peints en noir, ce qui donne à l'espace un caractère secret, rappelant les conditions matérielles de présentation des toutes premières expositions. Contrairement aux usages muséographiques, l'accrochage est foisonnant, aucun titre n'est inscrit sous les œuvres, aucun cartel n'indique les techniques utilisées, les dimensions ou la date de l'œuvre. Par ailleurs, l'esprit de confidentialité qui a toujours caractérisé la conservation de la collection perdure : « La collection de l'Art Brut n'accueillera aucune exposition d'art brut organisée par d'autres musées, ni ne prêtera aucune œuvre à ces institutions³⁶. » Cette clause d'indépendance, émise par le conseil consultatif, met en acte les préceptes de Dubuffet :

Je vous confirme mon opposition à ce que soient prêtées des œuvres appartenant à notre collection de l'Art Brut dans tous les cas où les demandes de prêt nous seraient faites en vue d'alimenter des expositions organisées dans d'autres villes que Lausanne ou même Lausanne en dehors de nos locaux. Je trouve en effet nécessaire que notre collection soit — au moins pour les deux premières années de son installation au château de Beaulieu — présentée au public en permanence dans son intégralité et sans temporaires lacunes. En outre [...] je crains qu'à mêler des œuvres

³⁴ *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1971.

³⁵ Cf. MICHEL J., *art. cit.*, p. 21.

³⁶ Procès-verbal de la séance du conseil consultatif de la Collection de l'Art Brut (21 octobre 1975) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *op. cit.*, p. 186.

de notre collection à d'autres œuvres qui risquent de ne pas être tout à fait de même nature il ne s'ensuive pour le public un effet d'assimilation qui dénaturerait le lieu propre de l'Art Brut et affaiblirait sa signification et son prestige³⁷.

Désormais, l'art brut s'identifie à la Collection de l'Art Brut de Lausanne. De 1976 à 1986, le musée³⁸ fonctionne effectivement en autarcie. Il organise des expositions temporaires à partir de son propre fonds : il s'agit principalement de rétrospectives sur un artiste particulier³⁹. Par ailleurs, Thévoz poursuit les activités de recherches et de publication inaugurées par Dubuffet. Il prend le relais de la Compagnie de l'Art Brut avec un rigoureux souci de fidélité à l'esprit de son fondateur. En revanche, des expositions collectives et thématiques⁴⁰ vont impliquer une ouverture sur l'extérieur. Dès 1978, Thévoz organise l'exposition *Les Bâtisseurs de l'imaginaire*, qui présente des photographies d'architectures et d'aménagements dus à des créateurs qui n'appartiennent pas à la Collection (le Palais du Facteur Cheval, les sculptures de l'abbé Fourré, la maison de Picassiette...). Cette exposition a pour effet de désigner une existence de l'art brut — ou d'œuvres qui s'apparentent à l'art brut — avant la collection de Dubuffet, et donc en dehors de cette dernière. À partir des années quatre-vingt-dix, le musée propose des expositions à caractère documentaire, qui inscrivent l'art brut dans un rapport historique avec l'art des malades mentaux⁴¹ : ce type d'expositions déborde la Collection, et conduit le musée de Lausanne à collaborer avec d'autres institutions européennes⁴², puis avec des organismes

³⁷ DUBUFFET J., « Lettre à Michel Thévoz » (26 octobre 1975) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *op. cit.*, p. 190.

³⁸ Malgré les préceptes de Michel Thévoz énoncés plus haut, nous nous permettrons, dans un simple souci de clarté, d'utiliser le terme de *musée* pour désigner la Collection de l'Art Brut.

³⁹ Cf. Annexes : 3) Expositions de la Collection de l'Art Brut [p. 400].

⁴⁰ *Les Bâtisseurs de l'imaginaire* en 1978, *Les Écrits bruts* en 1979.

⁴¹ Gugging en 1984 et 1990, *Le Cabinet du Professeur Ladame et la donation du Professeur Steck* en 1991, *La Tinaia* en 1992, *La Collection Prinzhorn* en 1996. Ladame, Steck et Prinzhorn sont des médecins psychiatres qui ont constitué des collections d'œuvres de malades mentaux. Gugging et La Tinaia sont des hôpitaux psychiatriques, respectivement autrichien et italien, qui ont la particularité d'avoir installé des ateliers d'art en leur sein (non assimilables à des ateliers d'art-thérapie, car sans caractère incitatif).

⁴² La Halle Saint-Pierre à Paris, la Maison des Artistes de Gugging à Klosterneuburg (Autriche), les musées d'Arras et de Béthune (France), l'Outsider Archive de Dublin (Irlande), la Collection Prinzhorn à Heidelberg (Allemagne), le Konst Museum à Malmö (Suisse), le Museum im Lagerhaus à Saint-Gall (Suisse), la Fondation Wölfli et le Kunstmuseum à Berne (Suisse).

américains⁴³ en raison de l'intérêt croissant dont témoignent les Américains pour l'*outsider art*⁴⁴.

Peu à peu, l'art brut (le terme, les œuvres) s'est diffusé sur le plan international. Un intérêt pour l'art brut — ou pour ce qui est considéré, compris comme étant de l'art brut — s'est éveillé en dehors de la Compagnie de Dubuffet. La grande exposition de 1967, l'installation de la collection dans un musée, la publication de l'étude du Suisse Michel Thévoz⁴⁵ en 1975 et celle du Britannique Roger Cardinal⁴⁶ en 1972 ont contribué à diffuser l'art brut en Europe. À partir de là, d'autres collections se sont constituées qui ont donné lieu à des manifestations en dehors de Lausanne. Ce phénomène s'explique en partie par le transfert de la collection de Dubuffet en Suisse, qui a laissé en France des initiés *dépossédés*, et les a encouragés à constituer des collections de substitution, en rassemblant chacun à leur manière, des œuvres qui s'apparentent à l'art brut. Par conséquent, malgré les efforts préventifs de Dubuffet, l'art brut sort des limites de la Collection de Lausanne. Ce qui complique et modifie l'approche de l'art brut et de sa définition à partir des œuvres exposées sous ce nom.

L'art brut est partout ; tout est de l'art brut

Ainsi, d'un côté, la Collection de l'Art Brut tisse progressivement des liens avec l'extérieur. De l'autre, des manifestations sont organisées par diverses institutions qui, tout en se gardant d'utiliser le terme « art brut » dans l'intitulé de leurs expositions, ne cherchent pas moins à s'y apparenter. En effet, elles se réfèrent à l'art brut, dans la mesure même où elles exposent des œuvres d'auteurs déjà présents dans la Collection de l'Art Brut. Par ailleurs, à mon sens, la création d'une collection annexe au moment de l'installation des collections à Lausanne — une collection d'« œuvres apparentées à l'art brut », c'est-à-dire ne répondant pas

⁴³ La Smithsonian Institution à Washington, l'American Visionary Art Museum à Baltimore ou le Museum of American Folk Art de New York.

⁴⁴ Cette expression désigne globalement, dans les pays anglophones, l'art populaire marginal (autodidacte, ethnique, spirite, visionnaire, asilaire, etc.).

⁴⁵ THÉVOZ M., *L'Art brut* (1975), Genève, Skira, 1995. L'ouvrage est traduit en anglais dès 1976.

⁴⁶ CARDINAL R., *Outsider Art*, London, Studio Vista, 1972.

rigoureusement aux critères de l'art brut⁴⁷ selon Dubuffet et Thévoz — a ouvert une brèche aux *apparentements* de toutes sortes. La création de cette collection annexe a été décidée par Dubuffet en 1971, au moment de la rédaction du *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*⁴⁸. En 1982, elle prend le nom de « Neuve Invention ». Dès lors, une infinité de liens référentiels peut se tisser entre de nouvelles collections et l'art brut, légitimés par l'existence de cette collection annexe dont les œuvres ne sont pas *de l'art brut*. Cet événement démontre en fait la valeur conceptuelle de l'art brut : ce dernier permet de penser une certaine forme artistique, mais il ne la désigne pas. Or, en l'absence de toute problématisation, l'art brut va au contraire être de plus en plus utilisé, en dehors de la Collection de l'Art Brut et des prérogatives de ses conservateurs, pour nommer confusément divers ensembles d'objets artistiques.

Nous pouvons maintenant distinguer deux périodes dans l'*histoire* des expositions d'art brut. De 1947 à 1976, de très rares manifestations ont permis de faire émerger des figures majeures, récurrentes (Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller, par exemple), et certaines caractéristiques artistiques et sociales (une pratique autodidacte, l'utilisation de matériaux de récupération atypiques, l'appartenance à un milieu non cultivé). Ces critères nous laissent pourtant dans l'indécision quant à une définition précise de l'art brut. Autrement dit, les premières expositions ont différé le moment d'adéquation entre la nomination et un référent. À partir de 1976, les expositions se multiplient, les collections et les appellations également, qui désignent un foisonnement confus d'œuvres et d'artistes. Désormais, nominations et référents se bousculent, qui perturbent la définition de l'art brut. Ainsi, dès 1978, une grande exposition est organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants-paysagistes*⁴⁹. Selon la conservatrice, Suzanne Pagé, « il ne s'agit pas ici d'Art Brut⁵⁰ ». Cependant, on y retrouve des œuvres d'auteurs présents dans la Collection de l'Art Brut de Lausanne, et Thévoz est invité à collaborer au catalogue à titre de

⁴⁷ THÉVOZ M., *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'art brut*, Lausanne, Publications de la Collection de l'Art Brut, 1988.

⁴⁸ *Op. cit.*

⁴⁹ PAGÉ S. (dir.), *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants-paysagistes*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC 2, 1978.

⁵⁰ PAGÉ S., *ibid.* [non paginé].

spécialiste. Sont associés aux « singuliers de l'art », les « inspirés et leurs demeures⁵¹ », les « habitants-paysagistes⁵² » et les « bâtisseurs de l'imaginaire⁵³ ». Ces expressions désignent des créateurs de jardins et d'environnements aménagés de manière insolite. Thévoz avait lui-même apparenté ce type de créations à l'art brut en présentant l'exposition *Les Bâtisseurs de l'imaginaire*⁵⁴ à Lausanne. Mais, les travaux rassemblés par *Les Singuliers de l'art* sont principalement issus de la collection d'Alain Bourbonnais, un galeriste auquel Dubuffet « a fourni les coordonnées d'un très grand nombre de créateurs vivants qui figurent dans son ensemble d'art brut et ses collections annexes⁵⁵ », au moment du départ de sa collection personnelle à Lausanne. Cette exposition présente donc des œuvres d'art brut, mais sous l'appellation d'*art singulier*, et environnées d'autres œuvres. Cette juxtaposition induit obligatoirement une confusion en ce qui concerne la définition de l'art brut : Pagé fait référence à l'art brut de Dubuffet, mais prétend en même temps que les œuvres exposées ne relèvent ni de l'art brut, ni de l'art populaire, ni de l'art naïf⁵⁶. L'art brut est assimilé à l'art singulier sans que ces deux expressions soient clairement définies dans le catalogue⁵⁷. Un an plus tard, en 1979, a lieu une importante exposition à Londres : *Outsiders. An art without tradition*⁵⁸. Elle présente quatre cents œuvres provenant de musées et de collections européennes et américaines, et l'on y retrouve des œuvres appartenant à la collection d'*art hors-les-normes* de Bourbonnais, des *bâtisseurs de l'imaginaire* (Simon Rodia, Clarence Schmidt), ainsi que des œuvres d'auteurs présents dans la Collection de l'Art Brut (Aloïse Corbaz, Karl Brendel, Gaston Dufour).

Il reste que ces manifestations engendrent une confusion autour de l'art brut. La présentation d'œuvres apparentées à l'art brut, ou d'œuvres dues à des auteurs

⁵¹ Expression due à Gilles Ehrmann. Cf. ERHMANN G., *Les Inspirés et leurs demeures*, Paris, Le Temps, 1962.

⁵² Expression due à Bernard Lassus, intervenant dans l'exposition.

⁵³ Expression due au couple Claude et Clovis Prévost, intervenants dans l'exposition.

⁵⁴ Exposition de 1978.

⁵⁵ PEIRY L., *op. cit.*, p. 174.

⁵⁶ PAGÉ S., *op. cit.*

⁵⁷ Nous analyserons ultérieurement plus en détail cette nouvelle appellation.

⁵⁸ CARDINAL R. & MUSGRAVE V., *Outsiders. An art without tradition*, catalogue d'exposition, London Arts Council of Great Britain, 1979.

répertoriés dans la Collection de Lausanne produit cet « effet d'assimilation⁵⁹ » que Dubuffet s'était appliqué à prévenir en refusant de prêter des œuvres à l'extérieur, par crainte de perturber la « signification⁶⁰ » particulière de l'art brut. En dressant une liste chronologique des expositions⁶¹, on note que le terme « art brut » n'est pas employé en dehors des manifestations du musée de Lausanne avant 1983. En revanche, au-delà de cette date, l'expression est utilisée, sans précautions théoriques, pour *nommer*, pour référencer des œuvres diverses. On la trouve d'abord dans le titre d'une exposition de petite envergure⁶², où sont exposées des œuvres d'art populaire et d'art naïf aux côtés d'œuvres de malades mentaux et d'artistes répertoriés dans la Collection de l'Art Brut. En 1986, l'exposition *Art brut, art maigre*⁶³ présente les œuvres de Jean L'Anselme, un autodidacte, ami de Dubuffet et adepte de ses positions théoriques, aux côtés d'autres œuvres, telles que celles de Robert Combas, un artiste contemporain professionnel. En 1987, *L'Art brut : exposition*⁶⁴ utilise des extraits de textes de Dubuffet à titre de « repères » ou de « jalons⁶⁵ » pour désigner des œuvres qui n'appartiennent pas à la Collection de l'Art Brut. Par ailleurs, de nouvelles collections finissent par adopter le nom *art brut*, comme celle de L'Aracine, qui donne lieu à un « Musée d'art brut », un catalogue (*L'Aracine. Musée d'art brut*⁶⁶), des expositions dont l'une intitulée *Art brut, collection de L'Aracine*⁶⁷. En 1994, le catalogue de la collection d'art hors-les-normes (celle d'Alain Bourbonnais située à Dicy dans l'Yonne) est réédité et adopte l'expression *Art Brut* en sous-titre⁶⁸. Quant à la collection du Site de la Création Franche (à l'initiative de Gérard Sendrey à Bègles en Gironde), elle s'intéresse à la « création artistique brute

⁵⁹ DUBUFFET J., « Lettre à Michel Thévoz » (26 octobre 1975). [Déjà cité page 18].

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. Annexes : 4) Autres expositions [p. 437].

⁶² *Vous avez dit art brut ?*, catalogue d'exposition, Villefranche-sur-Saône, Centre d'arts plastiques, 1983.

⁶³ *Art brut, art maigre*, catalogue d'exposition, Paris, EDILIG, 1986.

⁶⁴ *L'Art brut : exposition*, catalogue d'exposition, Ville de Blanc-Mesnil, 1987.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *L'Aracine. Musée d'art brut*, Neuilly-sur-Marne, L'Aracine, 1988.

⁶⁷ *Art brut, collection de L'Aracine*, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, 1997.

⁶⁸ *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, Dicy, 1983. Réédition revue et augmentée avec un sous-titre différent : *Art hors-les-normes, Art Brut* en 1983.

et inventive⁶⁹ ». Plus récemment, le catalogue d'une collection réunie par l'association « Art Brut Connaissance & Diffusion » (sous l'égide de Bruno Decharme) est paru sous le titre *ABCD, une collection d'art brut*⁷⁰. L'article défini (« une ») oppose cette collection à la collection d'art brut réunie à Lausanne, et présuppose la possibilité d'une multiplicité d'autres collections d'art brut. Les expositions d'*art outsider* associent également les productions présentées au terme *art brut*⁷¹. La confusion est à son comble avec une exposition française qui, sous le titre *Outsider art*⁷², présente des travaux issus d'ateliers d'art-thérapie. L'emploi non maîtrisé du terme *art brut* entraîne un phénomène de confusion et démontre que l'art brut constitue une référence, à partir de laquelle rayonne un réseau complexe d'appellations, de collections et de manifestations. Depuis quelques années, la Halle Saint-Pierre, à Paris, se fait le témoin de la diversité de ce qu'elle considère comme un nouveau champ artistique en présentant une série d'expositions sous le commissariat de Martine Lusardy et de Laurent Danchin. Ainsi, en 1995, une grande exposition a lieu, *Art Brut et Compagnie. La Face cachée de l'art contemporain*⁷³, qui confond diverses collections dans un même champ, celui de l'art populaire contemporain. Des œuvres issues de la Collection de l'Art Brut de Lausanne y occupent une place prépondérante, entourées d'une *compagnie* d'œuvres issues d'autres collections (L'Aracine, La Fabuloserie, le Site de la Création Franche, etc.). On doit noter ici l'effet de captation du nom de l'organisation de Dubuffet, la « Compagnie de l'Art Brut », qui révèle le caractère incontournable de la référence à Dubuffet, tout en annonçant son détournement. Cette captation est à l'image de ce qui se produit autour du terme « art brut ». En 1998, la Halle Saint-Pierre expose l'*Art outsider et folk art des collections de Chicago*⁷⁴, qui est présenté comme une

⁶⁹ Site de la Création Franche, *Fonds de Création Brute et Inventive. Regards sur la collection*, Bègles, Ville de Bègles, 1994.

⁷⁰ DECHARME B. (dir.), *ABCD, une collection d'art brut*, Arles, Actes Sud, 2000.

⁷¹ *European Outsiders, an Exhibition of Art Brut Dedicated to Jean Dubuffet*, textes de G. A. Schreiner et de R. Cardinal, New Rosa Esman Gallery, 1986 ; *Outsiders : An Exhibition of Art Brut*, Bâle, Kunsthau St Alban, 1988.

⁷² *Outsider art*, catalogue d'exposition, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 1999.

⁷³ DANCHIN L. (dir.), *Art Brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre/La Différence, 1995.

⁷⁴ DANCHIN L. & LUSARDY M. (dir.), *Art outsider et folk art des collections de Chicago*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 1998.

« contrepartie de l'art brut dans les pays anglo-saxons⁷⁵ », et comme forme extrême de l'art populaire contemporain. En 1999, l'exposition *Art spirite, médiumnique, visionnaire*⁷⁶ comprend des œuvres issues de la Collection de l'Art Brut, mais ne mentionne pas le terme « art brut » dans son titre. Entre 2000 et 2002, deux expositions sont intitulées *Aux frontières de l'art brut*⁷⁷, et en 2003, c'est *L'Art brut tchèque*⁷⁸ qui est présenté. Cette même année, un catalogue édité par Bruno Decharme suggère la présence d'un *art brut* en Russie⁷⁹ : « L'art brut est une idée neuve en Russie. La notion "d'art brut", avec les références historiques et culturelles qui s'y rattachent, est en Russie d'importation récente⁸⁰. » L'auteur ajoute que le terme d'art brut n'a pas su s'y faire traduire et est indifféremment confondu avec l'expression *outsider art*. Mais, il ne s'arrête pas à l'analyse de cette impossibilité de traduction qui indique pourtant que l'art brut ne fonctionne pas comme une appellation.

Il est désormais évident que l'ensemble de ces expositions, collections et appellations, en se référant à l'art brut, conduit à une interprétation de celui-ci, fondé sur un déplacement sans cesse mouvant entre le terme et son référent. Car, ces multiples collections et expositions, tout en formulant de nouvelles propositions, connotent l'art brut différemment. Les titres des expositions, les noms donnés aux nouvelles collections, mêlent différentes notions (imaginaire, fabuleux, singulier, hors normes, *outsider*, art-thérapie, etc.), qui sont autant de connotations qui environnent désormais l'art brut.

⁷⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁷⁶ LUSARDY M. (dir.), *Art spirite, médiumnique, visionnaire : messages d'outre-monde*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre/Hoëbeke, 1999.

⁷⁷ *Aux frontières de l'art brut I*, Paris, Halle Saint-Pierre, 6 avril - 2 août 1998. *Aux frontières de l'art brut II*, Paris, Halle Saint-Pierre, 10 septembre 2001 - 6 janvier 2002.

⁷⁸ LUSARDY M. & NADVORNIKOVA A. (dir.), *L'Art brut tchèque*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 2002.

⁷⁹ DECHARME B. (dir.), *Alexandre Lobanov et l'art brut en Russie*, Paris, abcd, 2003. Le catalogue indique qu'en 1996, le *Premier musée des outsiders* a ouvert ses portes à Moscou.

⁸⁰ GAYRAUD R., « L'art brut russe, un goût de pierre à fusil », *ibid.*, p. 7.

2. Art hors-les-normes, Création franche, Art singulier, *Art outsider*

Il existe aujourd'hui, en France et dans les pays anglo-saxons, toute une série de termes qui tentent de se superposer à celui d'art brut : neuve invention, art hors-les-normes, art en marge, création franche, art cru, art singulier, *art outsider*. Les tentatives de définition, souvent peu convaincantes, auxquelles se livrent les revues spécialisées et les catalogues d'exposition, révèlent que le rapport de ces appellations à la notion d'art brut ne se réduit pas à un simple problème de terminologie. Une lecture critique démontre que ces appellations et leurs définitions engendrent une interprétation, une simplification de la notion d'art brut.

L'art brut, réduit à une collection

La collection d'art brut rassemblée par Dubuffet est généralement décrite — dans les catalogues que nous venons de citer — par le biais des caractéristiques attribuées aux auteurs des œuvres : art des fous, art des médiums spirites et art d'autodidactes divers. Plus de la moitié de la collection est constituée de créations prospectées dans des collections asilaires, de Suisse et d'Allemagne principalement. De nombreuses œuvres s'apparentent à l'art médiumnique, lié aux croyances et pratiques spirites, très vivaces en Europe pendant la première phase de la Révolution industrielle. Enfin, d'autres œuvres sont dues à divers auteurs autodidactes, souvent illettrés, et dont la pratique s'inscrit en dehors des circuits culturels. On note que cette collection ne renferme pas d'œuvres ressortissant à l'art primitif, au dessin d'enfant, à l'art naïf ou à l'art populaire. Cette description de la collection tient souvent lieu de définition, en particulier dans les articles dont l'objet est de distinguer les différentes appellations⁸¹. Autrement dit, l'art brut est identifié à la Collection de l'Art Brut. Dans la première monographie parue sur l'art brut, l'auteur, Michel Thévoz, choisit de « centrer [son étude] sur la collection réunie par Jean Dubuffet et

⁸¹ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *Artension*, n°29, novembre 1991, p. 9 ; LUSARDY M., « La Collection de l'Art Brut à Lausanne », *Art Brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, p. 14 ; « Raw Vision's definitions », *Raw Vision*, n°7, summer 1993, p. 16 ; DANCHIN L., « L'Art Brut de l'asile au musée », *Beaux-Arts*, mai 1997, p. 94.

la Compagnie de l'Art Brut⁸² », toutefois il précise que « cette collection ne prétend nullement au monopole ou à l'exclusivité dans ce domaine⁸³ ». Il évoque les travaux de caractère architectural⁸⁴ qui ne peuvent être déplacés de leur site et les œuvres dues à des internés asilaires qui sont restées dans des collections d'établissements psychiatriques. Il reste que c'est à partir de cette identification (art brut = Collection de l'Art Brut) que les nouvelles appellations vont pouvoir se construire. Elles se définissent et se légitiment en fonction de leur identification ou de leur écart par rapport au champ d'application de l'art brut. Indirectement et implicitement, ces appellations ont donc pour effet de réduire l'art brut à une collection.

Neuve Invention : la collection annexe

En 1970, le recensement des œuvres rassemblées par la Compagnie de l'Art Brut conduit à créer une collection annexe. Dubuffet décide d'exclure du catalogue de la Collection « les ouvrages qui n'entrent qu'en partie dans le cadre de ce que nous visons par la notion d'art brut⁸⁵ », c'est-à-dire les productions recueillies par la Compagnie qui procèdent de l'art populaire ou de l'art naïf et les œuvres dues à des artistes qui ont des liens avec les institutions culturelles (comme Gaston Chaissac ou Louis Soutter⁸⁶). Cette exclusion a pour but de préserver le sens et la valeur spécifiques de la notion d'art brut. Cette démarche est fondamentale, car elle situe l'art brut du côté d'une théorisation, elle en démontre la valeur théorique. Cependant, ce geste protectionniste est généralement sous-interprété comme une humeur

⁸² THEVOZ M., *L'Art brut*, p. 10.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Tels que le Palais idéal du facteur Cheval ou la Falaise sculptée de l'abbé Fouré.

⁸⁵ *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, p. 3.

⁸⁶ Ces deux créateurs ne sont pas indemnes de culture artistique, ni de contacts avec les milieux culturels. Gaston Chaissac (1910-1964), issu d'une famille modeste, de faible instruction scolaire, a fréquenté les milieux artistiques parisiens et exposé au Salon des Surindépendants en 1945. Il s'isole rapidement en Vendée et poursuit une riche activité artistique et littéraire dans l'ombre. Au début des années soixante cependant, son œuvre commence à être reconnue. Louis Soutter (1871-1942) a suivi une formation artistique et dirigé le département des beaux-arts d'une université américaine. À l'âge de cinquante-deux ans, une grave dépression le conduit à l'asile où il restera jusqu'à sa mort. Il se réfugie alors dans la création plastique, et produit une œuvre asilaire remarquable qui diffère de l'académisme de ses travaux précédents. Il a été révélé aux surréalistes par son cousin Le Corbusier. Cf. LE CORBUSIER, « Louis Sutter (*sic*), l'inconnu de la soixantaine », *Minotaure*, n°9, 1936, p. 62-65.

capricieuse de Dubuffet. Le travail de théorisation de ce dernier est par là même occulté, et la valeur de l'art brut détournée :

Nous avons pris le parti de dissocier les œuvres de cette sorte afin de ne pas trop étendre le champ de l'art proprement brut — nous voulons dire *ignorant totalement les circuits culturels* et totalement ignorés de ceux-ci. Nous avons décidé de les verser dans un fonds distinct, constituant nos *collections annexes* dont sera établi ultérieurement un catalogue spécial afin qu'elles ne se confondent pas avec nos collections de l'Art Brut proprement dites⁸⁷.

Cette position théorique sera généralement interprétée comme un extrémisme, qui viendra invalider l'art brut, alors que cette décision constitue l'une des assises théoriques de l'art brut. Ce « catalogue spécial » ne sera finalement établi qu'en 1988, à l'initiative de Thévoz, devenu conservateur des collections. Pour ce dernier, la création de cette « collection annexe » répond de manière pratique à des problèmes de classement en vue de la présentation des œuvres au public. Mais, Thévoz s'applique surtout à montrer l'évolution de cette collection. Au moment de sa création par la Compagnie de l'Art Brut, la « collection annexe » constituait « un lieu de relégation des cas douteux et un moyen d'éluder l'alternative trop brutale de l'art brut et de l'art culturel⁸⁸ ». On note ici dans l'emploi du terme « douteux », la réduction d'une position théorique à une décision subjective. Danchin parle de cette « collection annexe » en termes de « purgatoire de l'art brut⁸⁹ ». Or, c'est aussi son appellation qui lui donnait une connotation négative : « Comme l'indique déjà son nom, elle se définit plutôt négativement comme ce à quoi manque une caractéristique essentielle de l'art brut⁹⁰. » La valorisation de cette collection passe donc par une nouvelle appellation : en 1982, Dubuffet lui donne le nom de « Neuve Invention », désignant ainsi des œuvres qui étaient « assez indépendantes du système des beaux-arts pour créer une sorte de porte-à-faux ou de contestation culturelle ou

⁸⁷ *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, p. 3. [C'est moi qui souligne (pour *ignorant totalement les circuits culturels*)].

⁸⁸ THEVOZ M., « La collection *Neuve Invention* », *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'art brut*, p. 7.

⁸⁹ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 12.

⁹⁰ THEVOZ M., « La collection *Neuve Invention* », *op. cit.*, p. 7.

institutionnelle⁹¹ ». Selon Thévoz, cette collection correspond désormais à un choix de la part des créateurs (celui de s'inscrire dans un circuit parallèle), dans la mesure où elle tient lieu d' « espace substitutif⁹² » par rapport au système publicitaire et commercial. Elle représenterait aujourd'hui pour les créateurs qui s'identifient à cette appellation « une possibilité de contourner le système institutionnel⁹³ ». Selon Danchin, la collection « Neuve Invention » constitue « une collection annexe et ouverte, à côté de celle, fermée de l'Art Brut *stricto sensu*⁹⁴ ». On voit comment l'apparition d'une nouvelle appellation a pour effet de réduire la portée de l'art brut, que l'on identifie ici à une collection, *fermée* de surcroît. Danchin ajoute que « Neuve Invention » correspond à un « second label, dont se recommandent fièrement aujourd'hui certains auteurs [...], une référence, une sorte de garantie à la fois d'une relative marginalité et d'une originalité authentique⁹⁵ ». L'art brut est ici clairement identifié à un label.

Ainsi, en l'espace de vingt ans, sont apparues tour à tour une collection, une appellation, et enfin une référence. En réalité, un ensemble d'œuvres hétéroclites s'est constitué en collection, par le biais de discours (celui de Dubuffet et celui de Thévoz) dont le symptôme est l'invention d'une appellation (*Neuve Invention*). Cette appellation a pour effet de donner un sens nouveau aux œuvres de la collection ainsi désignée. À partir de là, un autre discours vient se greffer (celui de Danchin) qui fait de l'appellation un label, et de la collection une référence. La mise au jour de cette appellation comme construction discursive nous engage à aborder les définitions des autres appellations avec un regard critique, afin de déceler leur rapport à l'art brut.

Des appellations et des collections

À l'instar de « Neuve Invention », la plupart des nouvelles appellations apparues correspondent à la constitution de collections. De fait, dans les années quatre-vingt en Europe, des organismes « ouvrent leurs portes à la création

⁹¹ *Ibid.*, p. 6.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*

autodidacte et hors du commun⁹⁶ » : *La Fabuloserie*, *L'Aracine*, *Outsider Archives*, *Art Cru Muséum*, *Le Site de la Création Franche* sont fondés entre 1982 et 1990⁹⁷. Ces collections adoptent des appellations qui désignent les œuvres rassemblées : « art hors-les-normes », « *outsider art* », « art cru », « création franche », etc. Les expressions choisies connotent l'art brut et l'interprètent indirectement comme un art *fabuleux, originel, marginal*, etc. Or, ces connotations ne font pas partie de la notion d'art brut, elles viennent s'y greffer après-coup, et en détournent l'interprétation. La prolifération des appellations sollicite de nouvelles tentatives de définition : « Comment s'y retrouver parmi les multiples appellations⁹⁸ ? », interroge Danchin. Dans la mesure où ces différentes collections s'apparentent à la collection d'art brut constituée par Dubuffet, les discours critiques tentent de définir et de différencier les appellations par rapport à l'art brut, tout en les plaçant sur le même plan.

En 1972, Alain Bourbonnais, influencé par les recherches de Dubuffet, constitue une collection d'œuvres apparentées à l'art brut, et fonde une galerie, *l'Atelier Jacob*. Dubuffet donne son aval à Bourbonnais, mais lui demande de ne pas utiliser le terme d'art brut :

C'est Dubuffet qui suggère à Bourbonnais pour désigner les œuvres réunies à l'Atelier Jacob (lettre du 4 février 1972) les titres ART SPONTANÉ, INVENTION HORS-LES-NORMES, L'INVENTION SPONTANÉE, PRODUCTIONS EXTRACULTURELLES, L'ART HORS-LES-NORMES⁹⁹.

On note d'emblée que ces expressions proposées par Dubuffet engendrent des connotations qui peuvent nous renseigner sur l'art brut : la spontanéité, l'inventivité, l'extra-culturel et le hors-normes qui, par ailleurs, sont des notions récurrentes dans les textes du peintre, comme on le verra plus loin. Cependant, nul ne s'est arrêté au sens de cette réponse de Dubuffet, sauf pour l'associer à un geste

⁹⁶ PEIRY L., *op. cit.*, p. 226.

⁹⁷ *La Fabuloserie* (Dicy, 1983), *L'Aracine* (Neuilly-sur-Marne, 1984), *Outsider Archives* (Londres, 1981), *Gugging* (Klosterneuburg, 1982), *Art en Marge* (Bruxelles, 1985), *Art Cru Muséum* (Monteton, 1988), *Le Site de la Création Franche* (Bègles, 1990) et *le Museum im Lagerhaus* (Saint-Gall, 1988).

⁹⁸ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹ RAGON M., *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, catalogue (sélection d'œuvres de la collection), Dicy, 1983, p. 6.

« protectionniste¹⁰⁰ » visant à protéger sa collection : « Ce qui sonne le plus net, c'est le terme *art brut* et sans doute serait-il communément employé si Dubuffet ne le considérait pas comme une marque déposée¹⁰¹ », déclare Michel Ragon. Cette interprétation apparaît comme un contresens, car elle réduit l'*art brut* à un label. L'*art brut* n'est pas un terme gratuit, qui « sonne » bien, et qui se prête à désigner n'importe quelle réalité artistique : il ne peut étiqueter, après-coup, une collection. Bourbonnais cherche simplement à donner un *titre* à sa collection, et choisit l'expression « art hors-les-normes » dans la liste suggérée par Dubuffet. Le contresens sur l'*art brut* n'est pas dû à l'émergence de collections et d'appellations nouvelles, mais au discours critique qui tente de définir et de catégoriser ces dernières. À partir de 1983, la collection est installée à Dicy, sous le nom de *La Fabuloserie*. Le catalogue de la collection, *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, paraît la même année, mais il est intéressant de noter que sa réédition, dix ans plus tard, adopte un autre sous-titre : *Art hors-les-normes, Art Brut*¹⁰². Ce qui nous conduit à penser que l'*art brut* n'est plus considéré comme « l'*art brut* de Dubuffet ». Le terme est utilisé avec de moins en moins de scrupules au fur et à mesure que l'on s'éloigne de son invention, et la décontextualisation de son usage menace la spécificité de la notion. Le sens et la valeur de l'*art brut* sont intimement liés au discours de Dubuffet et le risque d'amalgame s'aggrave lorsque la référence à ce premier discours disparaît.

En 1984, L'Aracine, « Musée d'Art Brut », est fondé à Neuilly-sur-Marne par trois collectionneurs, eux-mêmes créateurs¹⁰³. Cette collection a été créée à l'origine pour compenser la donation de Dubuffet faite à Lausanne et pour reconstituer un

¹⁰⁰ C'est l'argument de la majorité des critiques : PEIRY L., *op. cit.*, p. 226-227 ; DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'*art brut* ? », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰¹ RAGON M., *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, p. 6.

¹⁰² RAGON M., *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, catalogue (sélection d'œuvres de la collection), Dicy, 1983. Réédition revue et augmentée avec un sous-titre différent : *Art hors-les-normes, Art Brut*, 1993.

¹⁰³ Les membres de cette association sont Madeleine Lommel, Michel Nedjar et Claire Teller. En 1999, la collection L'Aracine a fait l'objet d'une donation. Les trois mille trois cent pièces de la collection vont désormais s'installer dans une annexe du Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq, spécifiquement conçue pour les recevoir. Cf. FAUPIN S. *Guide des collections. Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 173-181.

ensemble d'art brut en France¹⁰⁴. Pour les critiques, le fait que cette collection conserve l'*appellation* « art brut » pour qualifier ses œuvres lui donne une valeur référentielle et une légitimité théorique : L'Aracine « se montre ainsi guidée par une très ferme volonté d'identification¹⁰⁵ », et « se veut le représentant le plus orthodoxe de l'art brut en France¹⁰⁶ ». Or, elle utilise l'art brut comme label, et non comme référence théorique : la lecture de *L'Aracine et l'art brut*¹⁰⁷ ne révèle pas la moindre attention accordée aux textes de Dubuffet. En outre, cet ouvrage, dû à l'une des conservatrices, paraît très tardivement par rapport à la naissance de la collection, ce qui laisse supposer l'absence de travail théorique sous-jacent à la constitution de cette dernière. Rien n'est dit sur la spécificité, sur les enjeux de cette collection. On pourrait dire que L'Aracine se réfère à la Collection de l'Art Brut, et non à la notion d'art brut : elle réunit des œuvres dues aux mêmes artistes, et en 1990, elle crée à son tour une collection annexe, nommée « collection parallèle », car « au fil du temps, certaines œuvres se sont révélées n'être pas vraiment de l'art brut¹⁰⁸ ». Les critères de distinction restent obscurs. L'appellation « art brut » permet donc essentiellement de légitimer la collection : « Si nous conservons art brut, c'est tout simplement parce que cela désigne la chose connue¹⁰⁹ », déclare l'un des conservateurs. L'art brut est bel et bien utilisé comme label. Néanmoins, il semble paradoxal que tout en conservant le terme d'art brut pour désigner les œuvres de la collection, les conservateurs aient choisi de créer une autre appellation pour nommer la collection. D'autant plus que ce néologisme en forme de jeu de mots, « L'Aracine », fait obligatoirement sens et vient se superposer au terme d'art brut pour qualifier les œuvres : « terme créé pour nommer un art dont les sources seraient les racines profondes de l'homme¹¹⁰ ». Cette expression, très évasive, ne spécifie aucunement la collection. En outre, elle introduit un déplacement sémantique (de brut à racine) et,

¹⁰⁴ LOMMEL M., NEDJAR M., TELLER C., « Un art issu des racines même de l'homme », *L'Aracine. Musée d'Art Brut – Neuilly-sur-Marne*, p. 6-8.

¹⁰⁵ PEIRY L., *op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁶ LUSARDY M., « L'Aracine, musée d'art brut. Entretien avec Madeleine Lommel et Michel Nedjar », *Art brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, p. 34.

¹⁰⁷ LOMMEL M. (dir.), *L'Aracine et l'art brut*, Nice, Z'Éditions, 1999.

¹⁰⁸ LOMMEL M., in « Entretien avec M. Lommel et M. Nedjar », *Art brut, collection de l'Aracine*, p. 14.

¹⁰⁹ *Ibid.*

en se juxtaposant au terme d'art brut, elle lui donne, à tort, une connotation primitiviste, essentialiste, et en fait un qualificatif s'appliquant aux œuvres de la collection.

La nécessité de cette appellation supplémentaire (L'Aracine) peut être interprétée comme le symptôme de l'impuissance de l'art brut à désigner des œuvres, comme la preuve justement qu'il ne fonctionne pas comme appellation qualifiante, ou comme catégorie esthétique. La prolifération des appellations pourrait également être interprétée dans ce sens, dénonçant l'incapacité de ces dernières à désigner des œuvres. Ces appellations correspondent donc à des collections, mais sont impuissantes à spécifier les œuvres qu'elles désignent. En sens inverse, les différentes appellations ne peuvent se définir par le biais des œuvres réunies, ni même par les artistes représentés, puisque les collections se recoupent. Des créateurs sont présents dans plusieurs collections à la fois : on retrouve certains auteurs de la Collection de l'Art Brut dans les collections de L'Aracine, de La Fabuloserie ou du Site de la Création Franche. Sendrey, Bourbonnais et Nedjar, les collectionneurs, sont eux-mêmes des artistes répertoriés dans la collection Neuve Invention. Ainsi, les œuvres d'un même créateur sont désignées comme de l'« art brut », de l'« art hors-normes » ou de la « création franche », selon la collection à laquelle elles appartiennent. Les différentes appellations deviennent interchangeables, et c'est la spécificité de chacune qui s'en trouve par là même oblitérée.

En 1990, Gérard Sendrey constitue une petite collection d'art brut et fonde un musée-galerie, le « Site de la Création Franche¹¹¹ ». Cette expression est créée dans le but de dépasser la prolifération des appellations : « Les qualificatifs se bousculent pour baptiser ces formes d'expression, que l'on a voulu rassemblées sous l'appellation de Création Franche¹¹². » Elle se donne comme un concept générique : « C'est une proposition de regroupement, le vocable qui manquait pour désigner largement la diversité occupant les créateurs authentiques¹¹³. » La « Création Franche » réitère les

¹¹⁰ CACHIN F., *ibid.*, p. 7 ; LOMMEL M., NEDJAR M., TELLER C., « Un art issu des racines même de l'homme », *ibid.*, p. 6-8 ; PUJAUDIER J., « Postface », *L'Aracine et l'art brut*, p. 211.

¹¹¹ SENDREY G., « Une aventure », *Site de la Création Franche. Fonds de la Création Artistique Brute et Inventive. Regards sur la collection*, p. 9.

¹¹² *De l'art brut à la création franche*, Bordeaux, Agence 2 Com, 1997, p. 15.

¹¹³ SENDREY G., « Une aventure », *op. cit.*, p. 9.

critères énoncés par Dubuffet pour l'art brut : « Le concept de Création Franche repose sur deux critères : l'indépendance, l'insoumission des créateurs à l'égard des systèmes établis — et surtout celui des Beaux-Arts — et leur capacité d'invention¹¹⁴. » La référence à Dubuffet est clairement revendiquée : le *Site de la Création Franche* a été « implicitement placé, dès sa création, sous le patronage de Jean Dubuffet, comme le signale la présence du mot "Site" dans cette appellation¹¹⁵ ». Ce terme a effectivement été utilisé par Dubuffet pour nommer une série de ses œuvres. Cette démarche référentielle démontre, une fois de plus, que l'art brut ne fonctionne pas comme appellation, mais comme concept.

Par ailleurs, l'art brut gagne l'intérêt du champ psychiatrique : le caractère attractif de la *formule* provoque l'invention de l'« art cru ». Cette expression est due au psychothérapeute Guy Lafargue¹¹⁶ : il nomme ainsi les œuvres produites par ses patients, participant aux « ateliers d'expression » qu'il a mis en place. La théorie de l'« expression créatrice », à l'origine d'une méthode thérapeutique, est fondée sur une conviction : l'existence d'une compétence créatrice pulsionnelle innée chez l'homme. Or, cette théorie entend s'inscrire dans la filiation de l'art brut de Dubuffet : « La collection du peintre Jean Dubuffet, dite de l'Art Brut, à Lausanne, a toujours constitué pour notre groupe une attraction identificatoire puissante¹¹⁷. » Les caractéristiques des créations artistiques désignées par le terme « art cru » font effectivement référence aux critères de sélection de la Collection de l'Art Brut : il s'agirait d'« une production non contaminée par la culture artistique¹¹⁸ » et « la plupart des œuvres exposées à l'Art Cru Muséum ne sont pas le fait d'artistes professionnels, mais de gens de la vie ordinaire, sans formation artistique¹¹⁹ ». L'« art cru » tente de s'appuyer sur le socle conceptuel de l'art brut. Lafargue oppose l'« art cru » à l'« Art culturel » et, ce faisant, emprunte le lexique de Dubuffet : « Contrairement à l'« Art culturel », cette attitude se désintéresse de toute recherche

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *De l'art brut à la création franche*, p. 16.

¹¹⁶ Lafargue joue sur le double sens du terme anglais *raw* qui signifie à la fois « brut » et « cru ». Cf. LAFARGUE G., « Art cru », *Raw Vision*, n°3, summer 1990, p. 24.

¹¹⁷ BROUSTRA J. & LAFARGUE G., *L'Expression créatrice*, Paris, Morisset, 1995, p. 21.

¹¹⁸ LAFARGUE G., *art. cit.*, p. 24.

¹¹⁹ BROUSTRA J. & LAFARGUE G., *op. cit.*, p. 28.

identificatoire aux mouvements artistiques quels qu'ils soient¹²⁰. » Il cherche en outre à constituer l'« art cru » comme un concept critique de l'art brut : « À partir de Jean Dubuffet (1950), l'expression brute se veut machine de guerre contre l'art conformiste et, à son tour, s'institutionnalise. Avec la création du terme ART CRU, nous cherchons à rester au plus vif de l'expression créatrice¹²¹. » On pourrait dire que le cru se veut plus pur, plus dur que le brut. Or, l'art cru se fonde sur une lecture trop rapide de Dubuffet et sur une interprétation erronée de l'art brut : Lafargue identifie la « tendance Art Brut » à un « courant de pensée¹²² » lancé par Dubuffet et relayé par Thévoz, à une « attitude », à un « mouvement¹²³ ». Encore une fois ici, l'art brut est confondu avec la collection qui porte son nom, et la référence à l'art brut en perturbe le sens et la compréhension. L'art brut, comme appellation, ne fonctionne pas davantage dans le champ de la psychiatrie : l'invention de l'expression « art cru » en est la preuve.

Ainsi, chaque nouvelle collection constituée engendre l'invention d'une appellation. On en déduit alors que ces appellations ne sont valides que comme noms de collections distinctes. Leur prolifération démontre que l'art brut, quant à lui, ne peut justement être utilisé au même titre. Ce qui unit ces appellations entre elles, c'est le fait de revendiquer leur appartenance au domaine de l'art brut : c'est bien la preuve que l'art brut fonctionne comme référence théorique, conceptuelle.

L'art brut comme référence théorique

Les nouvelles collections s'apparentent à l'art brut, c'est-à-dire que leur constitution est calquée sur celles de la Collection de l'Art Brut (de Lausanne) et de la collection Neuve Invention. Ceci implique que les critères de sélection devraient être les mêmes que ceux énoncés par Dubuffet. Donc, c'est le *concept* d'art brut qui, plus ou moins explicitement en fonction des collectionneurs, est utilisé comme référence. C'est pourquoi Bourbonnais demande l'aval de Dubuffet pour constituer et

¹²⁰ LAFARGUE G., *art. cit.*, p. 24.

¹²¹ BROUSTRA J. & LAFARGUE G., *op. cit.*, p. 57.

¹²² *Ibid.*, p. 9.

¹²³ LAFARGUE G., *art. cit.*, p. 24.

nommer sa collection, c'est dans ce sens également que Madeleine Lommel parle de l'art brut comme d'un « excellent repère¹²⁴ », ou que Caroline Bourbonnais déclare : « Le terme "Art Brut" garde tout son sens aujourd'hui : c'est le *tronc* sans lequel il n'y aurait pu avoir de branches¹²⁵. » En outre, ce que les collections veulent conserver de l'art brut, c'est sa force subversive. À l'instar de Dubuffet, tous ou presque revendiquent leur dissidence : Bourbonnais définit sa Fabuloserie comme « un anti-Beaubourg décentralisé, une puissante citadelle du Marginal, de la création libérée du conditionnement culturel¹²⁶ ». Les « singuliers » sont définis par leur résistance face au système de l'institution culturelle : « Les *singuliers de l'art* ne sont singuliers que dans la mesure où ils ne jouent pas le jeu de la culture et du marché officiel¹²⁷. » L'art brut est donc utilisé par les collectionneurs à titre de référence théorique et idéologique.

Cependant, lorsque Danchin parle des « dérivés¹²⁸ » de l'art brut, il ne l'entend pas dans un sens théorique. Pour lui, ces dérivés correspondent simplement aux « collections de la deuxième génération d'Art Brut¹²⁹ ». Penser ainsi, exclusivement en termes de collection, aboutit à une catégorisation, qui réduit l'art brut à un avatar de l'art populaire. En effet, pour Danchin, les appellations « voisines ou dérivées de la notion d'Art Brut » ont en commun de désigner « un courant aujourd'hui très vivace de l'expression autodidacte populaire ou, si l'on préfère, une des formes les plus inventives de l'art populaire et contemporain¹³⁰ ». Quant à l'art brut, il « peut être considéré comme la quintessence de la création autodidacte populaire¹³¹ ». L'art brut (et les autres appellations) deviennent ainsi des catégories de l'art populaire. Selon Ragon, la différence entre « le Musée de l'Art Brut à Lausanne et l'Art Hors-Les-Normes », c'est que « l'art brut de Lausanne est très fortement marqué par l'art

¹²⁴ « Le terme d'art brut a-t-il encore un sens pour vous aujourd'hui ? », *Artension*, n°29, novembre 1991, p. 14.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ BOURBONNAIS C., « La Fabuloserie », *L'Œuf sauvage*, n°2, décembre 1991-janvier 1992, p. 52.

¹²⁷ RAGON M., « L'art au pluriel », *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants-paysagistes* [non paginé].

¹²⁸ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁹ DANCHIN L., *Art brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ *Ibid.*, p. 10.

psychiatrique, alors que la Fabuloserie [...] va plutôt vers un art populaire¹³² ». Quant à Danchin, il définit l'« Art Hors-Les-Normes » comme un « concept inventé par Alain Bourbonnais et débordant sur les expressions naïves, populaires, primitivistes et expressionnistes¹³³ ». On constate que ces descriptions font indirectement de l'art brut une catégorie esthétique, puisque, pour désigner le caractère des œuvres présentées, l'art brut est mis au même plan que l'art naïf, l'art populaire, l'art primitif et l'expressionnisme. Ce type de raisonnement présente le risque de conduire à une impasse, car ces appellations ne fonctionnent pas comme catégories esthétiques. Danchin contourne le problème en établissant un classement historique et géographique des appellations¹³⁴. Ce qui conduit, une fois de plus, à identifier l'art brut à la Collection de Lausanne, à faire de l'art brut une « appellation contrôlée¹³⁵ », une « marque déposée¹³⁶ », un label : « Qu'est-ce que l'Art Brut en réalité ? [...] un label, devenu historique aujourd'hui, et qui aura surtout reflété les coups de cœur, les exclusives et les partis pris de collectionneur d'un grand peintre¹³⁷. » Ce classement isole les différentes appellations en les identifiant à des collections particulières et subjectives : « En fait l'histoire de l'Art Brut et de ses dérivés, on le voit bien aujourd'hui, est celle des individus qui le collectionnent : c'est un problème, en grande partie affectif, de territoire¹³⁸. » Cette subjectivisation des collections et des appellations les rend inopérantes sur le plan théorique :

Quant au concept d'Art Brut, il n'est pas abandonné pour autant : bien au contraire, au terme d'une double évolution, réductrice d'un côté, trop généreuse de l'autre, il atteint aujourd'hui le stade ultime de la vulgarisation. Il est même tellement passé dans l'usage que déjà certains ne voient plus dans l'art brut qu'une simple mode, un créneau artistique parmi d'autres. [...] Tandis qu'à l'inverse les milieux spécialisés, comme par réaction, tendent à réduire l'art brut exclusivement à l'« art des fous » [...] les avatars de la notion d'art brut ne sont que la rançon de son succès. En quoi son destin rejoint

¹³² RAGON M., *La Fabuloserie. Art hors-les-normes*, p.11.

¹³³ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 11.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁶ « Art Brut : création pure, indemne de toute culture artistique. Marque déposée par Jean Dubuffet », in DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 9.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 10.

celui de l' « art naïf », autre trouvaille verbale particulièrement heureuse, mais dévaluée depuis longtemps¹³⁹.

La démonstration aboutit au constat d'une dévaluation de l'art brut, et conduit à une confusion que Danchin interprète comme « un signe de résistance et de vitalité¹⁴⁰ » de l'art marginal. Quant au classement des appellations proposé, il limite l'art brut à un lieu géographique, à une catégorie restreinte au domaine des collections psychiatriques : il en fait une appellation trop restrictive et périmée, une simple formule bien trouvée. Enfin, il ouvre le champ de l'art brut à des expressions concurrentes qui seraient plus à même de représenter la contemporanéité de la production artistique marginale.

L'art singulier et l'art outsider : des termes concurrents

D'autres expressions sont apparues, qui ne correspondent pas à une collection : l' « art singulier » et l' « art outsider » tendent à se superposer au terme d'art brut et à en concurrencer l'usage. L'expression *outsider art* a été lancée en 1972 par Roger Cardinal, dans un ouvrage du même nom, pour traduire le terme d'art brut. Or, ce terme a fait fortune dans le monde anglophone et « correspond désormais à une sous-catégorie de l'art populaire ou *Folk Art*¹⁴¹ ». Il désigne une large réalité artistique qui déborde le champ d'application de l'art brut, ce qui lui permet aujourd'hui de remplacer le terme d'art brut (alors qu'il n'en est pas l'exact équivalent) dans les textes anglophones et francophones. Quant à l'expression « art singulier », elle provient, rappelons-le, du titre de l'exposition de 1978, *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants-paysagistes*. Cette exposition réunissait des travaux principalement issus de l'Atelier Jacob (la collection d'art hors-les-normes de Bourbonnais), ainsi que des installations, des projections de films et de photographies de jardins aménagés et d'environnements insolites (réalisations de ceux que l'on nomme les « habitants-paysagistes »). Les œuvres « ont été retenues

¹³⁹ DANCHIN L., « Art brut et compagnie, la face cachée de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 10.

pour leur origine populaire¹⁴² » et sont désignées comme des « productions mixtes, combinant en des proportions à chaque fois singulières, des éléments traditionnels, naïfs et bruts¹⁴³ ». Si, ici encore, la définition de l'art singulier fait de l'art brut une catégorie esthétique, cette expression quant à elle tente d'échapper à une catégorisation : « Il ne s'agira donc pas, ici, de cerner et de donner un label à une nouvelle catégorie esthétique mais de donner à voir des productions méconnues et qui elles-mêmes établissent un nouveau rapport à l'Art¹⁴⁴. » L'expression d'art singulier est considérée comme « moins restrictive que celle d'Art Brut¹⁴⁵ ». Selon Peiry, elle est « proche parente de Neuve Invention¹⁴⁶ ». Or, dans la mesure justement où elle ne désigne pas une collection, cette expression tend à concurrencer l'usage du terme d'art brut :

Aujourd'hui [...] l'expression d'art « singulier » est devenue pratiquement synonyme de celle d'art brut, qu'elle tend à remplacer, surtout pour désigner les créations architecturales, naturellement absentes de la collection de Dubuffet, mais bien documentées depuis grâce à l'usage du film ou de la photographie. [...] Plus souple que la notion d'Art Brut, moins puriste et restrictif, c'est aujourd'hui le concept d'art « singulier » qui semble en fait le meilleur équivalent français de la notion d'art « outsider »¹⁴⁷.

L'usage des expressions art singulier et *art outsider* tend ainsi à court-circuiter la pertinence du terme d'art brut. Or, le caractère indécis, non fixé de leurs définitions les fait apparaître comme moins « puristes » et moins « restrictives », qui rend leur usage plus aisé. À partir de là, elles restreignent effectivement le champ d'application de la notion d'art brut, qui devient une pure abstraction. Par ailleurs, si ces expressions sont à même de concurrencer l'usage du terme d'art brut, c'est qu'elles ne sont pas des appellations limitées à la désignation de collections. Dès lors, l'*art outsider* et l'art singulier excèdent le statut de simple appellation et peuvent se

¹⁴² MOULIN R., « Les marges de l'art populaire », *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants paysagistes* [non paginé].

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ PAGÉ S., *ibid.*

¹⁴⁵ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁶ PEIRY L., *op. cit.*, note 1, p. 279.

¹⁴⁷ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 11.

charger d'une valeur critique, qui vise et menace la notion d'art brut. On comprend dès lors l'inquiétude de Thévoz qui souligne le risque de confusion que présente cette exposition d'« art singulier » : « En cette période d'inflation terminologique, est-il bien opportun d'avancer de nouvelles appellations et de remanier les classifications¹⁴⁸. » Il rappelle que « le terme d'art brut désigne un pôle et non une catégorie délimitée » : « Aussi doit-on convenir que, entre l'art brut proprement dit et ce qui serait un art marginal (en marge à la fois de l'art culturel et de l'art brut, donc en position intermédiaire), la frontière est toujours discutable¹⁴⁹. » Or, ce n'est pas la catégorisation de l'art brut qui représente la menace la plus dangereuse, mais l'éviction de l'art brut et de la spécificité de la notion par le discours critique. Il est évident que la prolifération d'expressions différentes pour désigner globalement un même domaine artistique engendre une confusion pour le sens et la valeur de ces termes d'abord, pour les œuvres et les artistes concernés ensuite. C'est dans la tentative d'éclaircir ces confusions que le discours critique stigmatise l'art brut en élaborant des classifications. D'une part, la définition des appellations entraîne une simplification de l'art brut, réduit à une collection donnée et à un mouvement artistique singulier, d'autre part, en préférant les expressions *art outsider* et art singulier à celle d'art brut et, en leur attribuant un caractère moins restrictif et plus contemporain, le discours critique permet à ces expressions de s'imposer sur le plan discursif. La catégorisation des appellations engendre effectivement la disparition de l'art brut dans le discours critique. En réalité, la perspective d'analyse choisie par les critiques élude les questions fondamentales. Disséquer et définir le champ de l'« art marginal », morceler ce territoire au rythme des appellations ne constitue pas une problématisation, mais une esquivé. La question est de savoir comment ces appellations sont entrées dans le champ de la critique, et pourquoi le discours sur l'art résiste à cette pénétration. Avant tout, il serait pertinent de remarquer que le point commun de ces appellations et de ces collections, consiste dans la référence à une collection constituée par un peintre et aux écrits de ce dernier. Par là même, ces appellations et collections démontrent et légitiment la valeur théorique des écrits de

¹⁴⁸ THÉVOZ M., « Quelques éclaircissements », *Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants paysagistes* [non paginé].

¹⁴⁹ *Ibid.*

Dubuffet. Toutes ces appellations constituent l'art brut comme champ artistique, dans la mesure où leur légitimation passe par un rapport référentiel à l'art brut. Celui-ci fonctionne sur un plan conceptuel, puisqu'il ouvre une faille dans le discours sur l'art, permettant l'insertion d'une nouvelle réalité artistique et l'invention de nouvelles appellations. Il est d'abord une construction théorique, qui, par son fondement même, constitue l'ouverture d'un champ discursif.

L'impossibilité de trouver une définition à l'art brut par le biais des expositions, nous a conduite à analyser les appellations qui se sont inventées dans ce vide référentiel. Il s'agit maintenant d'interroger le discours sur l'art brut à partir des hypothèses qui ont émergé de ce premier travail d'analyse. Ainsi, la distinction de l'art brut avec l'art (tout court) est-elle bien envisagée comme une spécificité, la valeur théorique et idéologique de l'art brut est-elle justement appréciée ? Nous avons posé l'hypothèse que le sens de l'art brut est à rechercher dans les écrits de Dubuffet : le peintre est-il lu, son discours est-il analysé, dans son contexte ? Dans ce but, nous poursuivons l'analyse en nous concentrant sur la question de la définition.

3. Les dictionnaires : brouillage de la notion

À la recherche d'une définition de l'art brut dans un dictionnaire encyclopédique, il arrive bien souvent que l'on ne trouve rien sous cette entrée¹⁵⁰. Plus rare, mais plus significative, est l'absence de référence à l'art brut dans les dictionnaires spécialisés¹⁵¹. Il semble donc que cette notion n'ait pas entièrement conquis le champ culturel, et se trouve encore ignorée, voire même exclue de l'histoire de l'art. Quant aux définitions trouvées, la majorité d'entre elles conduit à un véritable brouillage de la notion. L'ensemble des définitions présente une hétérogénéité déroutante : d'un article à l'autre, la définition de l'art brut varie. Les confusions et les amalgames sont nombreux, la référence à Dubuffet est occultée ou détournée.

Graffiti, dessins d'enfants et de malades mentaux

Dans de nombreux dictionnaires, on relève l'amalgame récurrent de l'art brut avec les dessins d'enfants et les graffiti : « À l'art "culturel" [Dubuffet] préfère l'exemple de l'art brut, notamment celui des dessins d'enfants et des graffiti¹⁵². » Sont ensuite citées des œuvres de Dubuffet (séries *Métro*, 1943 ; *Portraits*, 1947 ; *Corps de dames*, 1950). On retrouve ce même amalgame dans un autre article où l'art brut est distingué de l'art naïf, mais pour être aussitôt rapproché des dessins d'enfants, des

¹⁵⁰ *Axis. L'univers documentaire* (10 vol.), Hachette, Le Livre de Paris, « Le Dossier », 1997 ; *Grand Larousse universel* (15 vol.), Paris, Larousse/Bordas, 1997 ; *Nouveau Larousse encyclopédique* (2 vol.), Paris, Larousse/Bordas, 1998 ; *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (13 vol.), Paris, Éditions Quillet, 1990 ; *Dictionnaire de culture générale*, Paris, PUF, coll. « Major », 2000. Cette liste n'est pas exhaustive.

¹⁵¹ *Dictionnaire universel de l'art et des artistes* (3 vol.), Paris, Hazan, 1967 ; BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (14 vol.), nouvelle édition sous la direction de J. Busse, Paris, Gründ, 1999 ; JANSON H. W., *Histoire de l'art* (4^e édition revue et augmentée), Paris, Cercle d'Art, 1993 ; LACLOTTE M. et CUZIN J.-P. (dir.), *Dictionnaire de la peinture* (2 vol.), Paris, Larousse/Bordas, 1996.

¹⁵² « Dubuffet », *Grand Larousse universel*, tome 1, p. 3426. Même amalgame dans l'article « Dubuffet », in LACLOTTE M. et CUZIN J.-P. (dir.), *op. cit.*, tome 1, p. 622.

graffiti et des œuvres de Dubuffet et de Jean-Michel Basquiat¹⁵³. Cet amalgame se double quelquefois d'une confusion avec l'art primitif, ce qui correspond à un véritable contresens : « Dubuffet inventa le terme d' "Art Brut", dénomination sous laquelle il regroupait les œuvres artistiques non reconnues officiellement comme celles des enfants, des aliénés et des primitifs¹⁵⁴. » Enfin, la formule la plus réductrice que l'on puisse trouver à l'article « Jean Dubuffet » est la suivante : « En 1948 est créée la Compagnie de l'art brut, destinée à promouvoir l'art des handicapés mentaux¹⁵⁵. » Outre la confusion grossière entre handicapés mentaux et internés asilaires, l'indifférenciation entre psychotique et handicapé mental, le projet de Dubuffet apparaît ici comme une sorte d'opération *charitable*. Le contresens trahit une méconnaissance totale de la théorie et de l'éthique de Dubuffet.

Au-delà de ces erreurs récurrentes dans la définition de l'art brut, cette dernière reste souvent extrêmement imprécise : pas de dates, pas d'œuvres, pas d'artistes cités. Le manque de références laisse la question de la définition en suspens. Ainsi, l'art brut devient une « expression créée par le peintre J. Dubuffet pour désigner toutes les manifestations spontanées de l'instinct créateur¹⁵⁶ », ou encore « l'art brut décline toutes les nuances de l'intuition esthétique¹⁵⁷ », et les artistes bruts sont définis comme de « simples instinctifs à l'invention spontanée¹⁵⁸ », des « personnes qui s'expriment picturalement sous l'effet d'une nécessité hors de toutes conventions et socialisation de la pensée, qu'elles soient artistiques ou non¹⁵⁹ ». Ces propositions auréolent le terme de connotations divergentes et non justifiées, non référencées. De ces amalgames, de ces confusions, résulte un évidement de la notion. Chaque proposition relance la question de la définition, sans pour autant la considérer comme un problème.

¹⁵³ « L'art naïf et l'art brut », *Théma. Encyclopédie Larousse en 5 volumes*, vol. « Arts et culture », Paris, Larousse/Bordas, 1997, p. 297.

¹⁵⁴ « Jean Dubuffet », in ANQUETIL J., *Le Grand Guide de l'art*, Paris, Hachette, 1998, p. 260.

¹⁵⁵ « Jean Dubuffet », *Encyclopédie de l'art*, Paris, La Martinière, 1997, p. 633.

¹⁵⁶ « Art », *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, p. 407.

¹⁵⁷ « L'art naïf et l'art brut », *op. cit.*, p. 297.

¹⁵⁸ « Art brut », in CABANNE P., *Dictionnaire des arts*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2000, p. 74.

¹⁵⁹ « Dubuffet », in BENEZIT E., *op. cit.*, vol. 4, p. 778.

Dubuffet paraphrasé

Par ailleurs, Dubuffet se trouve parfois lui-même défini comme un *artiste brut*. Sous l'entrée « Dubuffet », on peut trouver un tel sous-titre : « Peintre, sculpteur, dessinateur, lithographe. Abstrait-informel, tendance art-brut¹⁶⁰. » L'art brut devient donc « art-brut », une tendance artistique dans laquelle se rangerait Dubuffet. L'usage du terme d'art brut pour qualifier les œuvres du peintre est un contresens. Ailleurs, cette assimilation de l'œuvre du peintre à l'art brut se dénonce elle-même :

On pourrait dire que l'art brut de Dubuffet (ou de Chaissac) est une réaction spontanée contre l'art intellectuel, contre la beauté, privilèges de quelques-uns, comme l'était l'art du facteur Cheval. Mais Dubuffet n'a rien de spontané et son anti-intellectualisme est trop théorisé pour être convaincant¹⁶¹.

Ainsi, Dubuffet, Chaissac et le facteur Cheval sont associés à un même courant, une même école : l'art brut. L'absence de référence directe aux différentes sources concernées conduit à une double erreur théorique : d'une part quant à la qualification de l'œuvre plastique de Dubuffet, et d'autre part quant à la définition de l'art brut.

Pourtant, la plupart des définitions proposées semblent puiser leurs références chez Dubuffet : on repère deux citations, récurrentes, issues des textes du peintre. La première citation à être privilégiée est issue de la *Notice de la Compagnie de l'Art Brut* datant de 1963, de la première des trois cents pages consacrées à l'art brut dans les *Prospectus* :

Productions de toute espèce — dessins, peintures, broderies, figures modelées ou sculptées, etc. — présentant un caractère spontané et fortement inventif, [...] et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 777.

¹⁶¹ « Dubuffet », in DELARGE J.-P., *Dictionnaire des arts plastiques et contemporains*, Paris, Gründ, 2001, p. 372-373.

Or, cette citation, qui est déjà un découpage du texte de Dubuffet, est presque toujours donnée hors contexte, sans références. Très souvent, les auteurs des articles optent pour une reformulation, une paraphrase plus ou moins fidèle de cette définition. Parmi tous les articles consultés, un seul donne les références exactes de la citation¹⁶³. On peut même la trouver dûment citée, entre guillemets, mais sans aucune référence, sans même signaler Dubuffet comme auteur¹⁶⁴. Une autre citation est également utilisée, issue de *L'Art brut préféré aux arts culturels*, datant d'octobre 1949, où l'on peut lire que dans l'art brut, « nous assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée par son auteur à partir de ses propres impulsions¹⁶⁵ ». Les trois articles¹⁶⁶ qui citent directement ce texte, le découpent de manière identique. Or, ce sont les deux mêmes citations (avec un découpage semblable) que celles utilisées par Michel Thévoz au tout début de son ouvrage, *L'Art brut*. Il semble donc que Dubuffet soit lu par l'intermédiaire de Thévoz, et non directement. Ces définitions sont de seconde main, elles circulent d'un article à l'autre sans retour au texte d'origine : ce qui pourrait expliquer les inexactitudes et les confusions. Cela donne à réfléchir quant à la valeur et à la légitimité accordées aux textes de Dubuffet et à l'écrit de peintre en général : la valeur théorique du texte de Dubuffet semble passer par le label de Thévoz, historien de l'art, conservateur de la Collection de l'Art Brut, représentant malgré lui de l'art brut institutionnalisé.

La définition de l'art brut : un acte manqué

L'analyse des articles du *Grand Larousse universel*¹⁶⁷ offre une vision exemplaire du parcours labyrinthique à effectuer pour trouver la définition de l'art

¹⁶² DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 167. Le passage entre crochets, jamais cité, est le suivant : « aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels ».

¹⁶³ « Art brut », in AKOUN A. et FERRIER J.-L., *Les Arts*, Paris, CPEL, coll. « Les dictionnaires du savoir moderne », 1973, p. 20.

¹⁶⁴ « Art brut », in CABANNE P., *Dictionnaire des arts*, p. 74.

¹⁶⁵ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 202.

¹⁶⁶ « Dubuffet », in BENEZIT E., *op. cit.*, vol. 4, p. 778 ; « Dubuffet », *Le Grand Robert des noms propres*, tome 2, Paris, Le Robert, 1991, p. 934-935 ; « Art brut – 1947 », *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 1990, p. 17.

¹⁶⁷ « Dubuffet », *Grand Larousse universel*, tome 1, p. 3426 ; « Brut, e », *ibid.*, p. 1548.

brut dans un dictionnaire : nulle entrée « Art brut », rien sur l'art brut à l'article « Art ». L'art brut est rapidement évoqué dans l'article « Dubuffet » pour être étroitement associé à la pratique personnelle du peintre. L'expression art brut est accompagnée d'un astérisque qui renvoie à « brut » sous la rubrique « bibliographie », où seul l'ouvrage de Thévoz, *L'Art brut*, est cité sans commentaire. Ce n'est donc qu'à l'article « Brut, e », à la fin des différentes définitions de l'adjectif, que l'on peut lire : « Beaux-Arts. *Art brut*, production spontanée et inventive d'œuvres échappant aux normes culturelles. » L'art brut n'a donc pas accès à une place à l'article « Art » et la référence choisie est Thévoz, et non Dubuffet, qui n'est pas même cité. Pourtant, nous reconnaissons des expressions personnelles du peintre disséminées dans les définitions proposées par les articles : l'art *savant*¹⁶⁸, l'art *intellectuel*¹⁶⁹, l'art *culturel*¹⁷⁰. Ces expressions, élaborées par Dubuffet dans des textes précis, au cœur d'une réflexion spécifique, perdent tout leur sens hors contexte. Les écrits de Dubuffet sont là, mais en palimpseste. On lit dans ces actes manqués de définition la non-reconnaissance de la valeur théorique de l'écrit de peintre. La juxtaposition de ces définitions révèle l'hétérogénéité des propositions, dont la plupart sont erronées, et l'absence de consensus critique quant aux références utilisées.

Les définitions proposées par les dictionnaires et les catalogues démontrent que la confusion perdure, et que loin d'être souligné, problématisé, le caractère indécis de la définition est exploité, soit pour effacer les enjeux théoriques et idéologiques de l'art brut, soit pour le détourner et en faire un objet dévalué et fantasmatique à la fois. Il s'agit maintenant d'interroger les ouvrages spécialisés et d'analyser le discours de l'histoire de l'art sur l'art brut, afin d'évaluer le statut qui lui est accordé dans ce champ de recherche.

¹⁶⁸ « L'art naïf et l'art brut », *op. cit.*, p. 297.

¹⁶⁹ « Dubuffet », in DELARGE J.-P., *op. cit.*, p. 373.

¹⁷⁰ « Dubuffet », *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, vol. 1, p.404.

Chapitre II

FILIATION ET CONSERVATION : UN TERRITOIRE BIEN DÉFENDU

L'histoire de l'art a-t-elle à connaître de pareilles ruminations, qui ne doivent rien à l'imitation des travaux d'autrui [...] et ne sont obscures qu'à proportion de l'éclairage dont la culture honore ses propres productions ? Peut-elle même, cette histoire, en faire état sans se voir contestée dans son principe même, en tant qu'institution culturelle marquée au sceau d'une idéologie qui ne saurait admettre que la création d'art puisse être l'affaire de tout un chacun ?

DAMISH Hubert, « Art Brut », 1968.

C'est Hubert Damish, déjà à l'initiative de la publication des écrits de Dubuffet¹⁷¹, qui inaugure la fortune critique de l'art brut avec la parution d'un article dans une encyclopédie¹⁷². Il faudra néanmoins attendre la fin des années soixante-dix pour trouver une allusion à l'art brut dans les histoires de l'art¹⁷³. À partir de

¹⁷¹ Il préface et annote les deux premiers tomes de *Prospectus et tous écrits suivants*, parus en 1967, et édite deux autres tomes en 1995.

¹⁷² DAMISH H., « Art brut » (1968), *Encyclopædia Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 54.

¹⁷³ Pour Peiry, l'art brut fait « son entrée dans l'histoire de la culture occidentale » après l'exposition de 1967 au Musée des Arts Décoratifs : « L'Art brut et l'histoire de la compagnie font l'objet d'articles dans les encyclopédies les plus prestigieuses. » In PEIRY L., *op. cit.*, p. 171. À l'appui de cette affirmation, outre la référence à l'article d'Hubert Damish, seuls un article du Larousse daté de 1970 et une allusion à l'art brut dans un article consacré au surréalisme sont cités.

l'installation de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, Michel Thévoz assure le relais de Dubuffet en ce qui concerne la conservation des œuvres et la diffusion de l'art brut. De fait, la première grande étude spécifiquement consacrée à l'art brut est l'ouvrage de Thévoz, préfacé par Dubuffet, publié en 1975. Dès lors, Thévoz s'impose comme l'auteur de référence pour l'étude de l'art brut. En 1997, Lucienne Peiry publie une histoire de la Collection de l'Art Brut, préfacée par Thévoz, et devient à son tour conservatrice quelques années plus tard. Ainsi, de Dubuffet à Peiry, en passant par Thévoz, un relais circule pour la conservation de la collection, qui semble inscrire l'art brut dans une filiation. L'étude de l'art brut se spécialise et se territorialise : dans ces conditions, la notion est-elle seulement *conservée* ou bien est-elle conceptualisée ?

1. Michel Thévoz, fidèle relais théorique de Jean Dubuffet

Il existe des textes de Dubuffet sur les auteurs d'art brut depuis 1945¹⁷⁴. Mais ces publications, réalisées par le Foyer de l'Art Brut ou éditées par la galerie Drouin, ont été peu diffusées, et sont difficilement accessibles. Pour se renseigner sur les débuts de l'art brut, il faut se référer aux textes de Dubuffet rassemblés en 1967 par Damish. Cela peut expliquer, tout au moins en partie, le fait que Thévoz supplante largement Dubuffet dans les références des divers articles sur le sujet. Le conservateur de la collection, l'historien de l'art, est lu, plus que Dubuffet, le peintre.

Les Publications de l'Art Brut, de Jean Dubuffet à Michel Thévoz

Dès ses premières investigations, menées de 1945 à 1947, Dubuffet a le projet de réunir les productions et les créateurs découverts dans un ensemble de publications éditées en cahiers. À ce stade de la recherche, il ne collectionne pas d'œuvres, mais compte faire paraître de petits textes monographiques, consacrés à chaque auteur découvert. Les collaborateurs sollicités sont les médecins rencontrés

au cours des visites des collections d'art asilaire, ou des amis des artistes désignés. Toutefois, Gaston Gallimard, à qui avait été confiée la publication, ne donnera pas suite à ce projet des cahiers de *L'Art Brut*¹⁷⁵. En 1948, lorsqu'est fondée la Compagnie de l'Art Brut, le groupe décide d'éditer un ouvrage important, entièrement consacré à l'art brut. Le projet est toujours de présenter les auteurs dans de courtes études monographiques, sans que celles-ci servent pour autant à la démonstration d'aucune théorie artistique. Cette fois-ci, la plupart des textes sont dus à Dubuffet et à des écrivains comme Jean Paulhan et André Breton. L'esprit de cette publication, *L'Almanach de l'Art Brut*, rappelle celui de la revue surréaliste éditée par Albert Skira, *Minotaure*, parue de 1933 à 1939. Cette dernière visait à valoriser des publications jusqu'alors occultées, et par là même proposait d'envisager l'art sous un autre jour : on pouvait y trouver des reproductions d'œuvres de médiums spirites et de fous, y découvrir Louis Soutter, entre autres. Quoi qu'il en soit, *L'Almanach* restera inédit, faute d'éditeur. Malgré cet échec et celui de la publication des cahiers de *L'Art Brut*, Dubuffet n'abandonne à aucun moment l'idée de réaliser et de diffuser une étude écrite. Le projet s'accomplit en 1964 : dès la création de la seconde Compagnie de l'Art Brut, il décide de faire paraître une série de cahiers consacrés aux artistes les plus importants et envisage d'établir une soixantaine de monographies, réparties en une dizaine de fascicules. Dubuffet est l'auteur principal, néanmoins il constitue une petite équipe rédactionnelle composée de médecins, d'amis et de collaborateurs de la compagnie. C'est en fonction des relations qui les lient aux créateurs, que les auteurs sont sollicités. Les monographies ne sont surtout pas des analyses de critique d'art, mais des témoignages de proches, qui doivent donner des informations exemptes d'interprétations. Dubuffet tient à assurer une ligne rédactionnelle rigoureuse, éliminant toute référence psychiatrique ou culturelle. Les comparaisons avec l'« art culturel » sont bien évidemment bannies. La spécificité de ces monographies réside dans leur capacité à restituer un portrait fidèle

¹⁷⁴ Les textes publiés à l'occasion des expositions. Cf. Annexes : 2) Expositions du Foyer de l'Art brut [p. 399].

¹⁷⁵ En 1946, Dubuffet a déjà mis au point les quinze premiers cahiers, il en envoie le projet détaillé à Gallimard. Cf. « Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Gallimard » (14 octobre 1946), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003, annexe 12, p. 784-786.

et animé du créateur et à décrire les œuvres réalisées. Il s'agit, selon les préceptes de Dubuffet, de « demeurer sobre et se tenir à un ton de rapport de gendarme consignait des faits, sans trop d'interprétations et commentaires¹⁷⁶ ». Les grandes figures de l'Art Brut sont présentées dans neuf fascicules richement illustrés. Deux personnalités émergent puisqu'un cahier entier leur est réservé : en 1964 le numéro deux est consacré à Adolf Wölfli, en 1966 le numéro sept à Aloïse Corbaz. Les autres publications réunissent plusieurs créateurs. Dubuffet apporte une attention particulière à l'alternance entre auteurs malades mentaux et auteurs considérés comme sains d'esprit. Il spécifie souvent la profession du créateur dans le titre de la monographie (le facteur Lonné, Salingardes l'aubergiste) afin de prévenir l'assimilation fautive de l'art brut à l'*art des fous*. En outre, les fascicules ne proposent pas une approche synthétique de l'art brut : il n'y a pas de tentative d'analyse globale ou de catégorisation ; les artistes ne sont pas regroupés au sein d'un même volume en fonction de leurs caractéristiques, mais de manière aléatoire.

La publication des fascicules est ensuite assurée par Thévoz, le conservateur de la Collection de l'Art Brut. À la série des neuf fascicules édités par la Compagnie se joignent entre 1977 et 1995 dix livraisons dédiées aux nouvelles découvertes. Comme Dubuffet, Thévoz est à la fois auteur et commanditaire, et il s'entoure également d'une équipe rédactionnelle composée de médecins, de parents et d'amis des créateurs concernés. Aucun n'est spécialiste de l'art, mais tous ont noué avec l'artiste des relations proches et disposent ainsi d'informations directes. Ils sont donc à même de maintenir le ton des premières monographies : les informations personnelles traduisent l'importance accordée à la personnalité des créateurs, à leur caractère de singularité. Cependant, au fil des ans, les *Publications de l'Art Brut* prennent une orientation différente. Si les indications sur l'artiste lui-même restent essentielles, une lecture et une analyse des productions s'attachent à mettre en évidence leur signification. Thévoz se prête d'abord lui-même à ce type d'études, puis s'entoure de collaborateurs spécialisés : historiens de l'art et psychanalystes. Cette nouvelle équipe modifie l'esprit des cahiers de *L'Art Brut* : la plupart des rédacteurs

¹⁷⁶ « Lettre de Jean Dubuffet au Dr Jean Oury » (1965) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art Brut]. Citée par PEIRY L., *Hans Steck ou le partir pris de la folie*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1991, p. 11.

n'ont pas connu le créateur et doivent se référer à des sources documentaires, indirectes. Les œuvres sont analysées, décryptées, et mises en contexte historique et sociologique. Des interprétations complexes d'ordre esthétique, philosophique, psychologique et psychanalytique sont proposées. Néanmoins, les *Publications de l'Art Brut* s'attachent au recensement des artistes bruts, et non à une réflexion théorique sur la définition et la notion d'art brut. Par ailleurs, elles sont peu diffusées et donc difficilement accessibles. Ce n'est qu'à partir de 1972 que des ouvrages monographiques sur l'art brut commencent à paraître : celui de Roger Cardinal d'abord, *Outsider Art*, dont la finalité première est de faire connaître la notion d'art brut de Dubuffet en Angleterre ; celui de Michel Thévoz, plus complet, paru en 1975, qui a engagé Dubuffet à confier sa collection à ce dernier.

Une synthèse compromise

Thévoz désire compléter l'approche monographique des *Publications de l'Art Brut* : le lecteur attend donc de cet ouvrage, ne serait-ce que par son titre, une synthèse, encore inédite, de l'art brut. Or, le « parti de synthèse¹⁷⁷ » annoncé n'est justifié que par le choix de limiter l'étude à la stricte collection réunie par la Compagnie de l'Art Brut de Dubuffet, c'est-à-dire à la collection dont Thévoz est devenu le conservateur. Ce dernier n'envisagera donc que *l'art brut de Dubuffet* pour en « offrir une perspective d'ensemble et [en] dégager certains caractères spécifiques¹⁷⁸ ». Il s'agit d'une forme bien particulière de synthèse, puisqu'elle refuse toute « homogénéisation¹⁷⁹ ». L'auteur répond en cela aux préceptes de Dubuffet, qui dans la préface de l'ouvrage déclare : « Définir un caractère commun de ces productions [...] est dénué de sens¹⁸⁰. » Cette mise en question des enjeux méthodologiques de l'ouvrage nous éclaire sur le rapport critique qui unit Thévoz à Dubuffet, un rapport de fidélité qui cherche à inscrire une filiation. D'emblée, il apparaît évident que le travail de Thévoz ne vise pas une théorisation, mais bien

¹⁷⁷ THÉVOZ M., « Avant-propos », *L'Art Brut*, p. 10.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ DUBUFFET J., « Préface », in THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 6.

plutôt une mise en perspective historique, et de là une légitimation de l'art brut par l'histoire de l'art.

Préfacé par Dubuffet, l'ouvrage est ainsi placé sous l'égide de l'« inventeur de l'art brut¹⁸¹ ». Celui-ci sera omniprésent dans le texte, sous la forme de nombreuses citations, ou d'expressions personnelles du peintre assimilées au point d'en perdre leurs guillemets. D'emblée, à la question « qu'est-ce que l'art brut ? », Thévoz répond par de longues citations de Dubuffet : il ne discute pas les définitions proposées par le peintre, il en dégage les « traits essentiels¹⁸² », et il indique que « l'art brut s'oppose à ce que l'on peut appeler d'un terme général l' "art culturel"¹⁸³ » sans plus de précisions. Cette notion d'*art culturel* — et la connotation péjorative qu'elle recèle — deviennent ainsi un postulat, non discuté, et difficilement discutable, dans le texte de Thévoz. Avant d'accepter ce postulat sur le mode du consensus (« que l'on peut appeler »), il aurait fallu rappeler que cette notion d'*art culturel* est d'abord une expression inventée par Dubuffet, qui lui a permis de théoriser la notion d'art brut. Autrement dit, la valeur théorique de la notion d'*art culturel* aurait été à démontrer. Cette absence de mise en perspective critique va faire problème tout au long de l'étude ; elle offre par là même un axe de lecture intéressant.

Dans un premier temps, dans le chapitre intitulé « Préhistoire de l'art brut », l'auteur recherche dans l'histoire de l'art « les mouvements de rejet de l'héritage formel et figuratif¹⁸⁴ » et expose divers exemples d'artistes et d'écrivains consacrés qui se sont adonnés clandestinement à une pratique artistique. Il décèle dans ces diverses postures de refus de la culture des traits qu'il retrouvera ensuite dans l'art brut. Autrement dit, constituer une préhistoire de l'art brut, c'est avant tout faire ressortir des résistances à la culture, au sein même de la culture. Or, cette démarche pose un problème théorique qui recoupe celui que nous avons souligné dès l'abord, car c'est Dubuffet qui a théorisé une opposition de l'art brut à l'art culturel, et non l'art brut lui-même qui s'oppose à la culture. Mais l'art brut, ici, est cette opposition. La théorisation de l'art brut par Dubuffet est en latence sous le texte de Thévoz, à tel point qu'elle devient un postulat invisible au sein de la réflexion.

¹⁸¹ THÉVOZ M., *L'Art Brut*, p. 11.

¹⁸² *Ibid.*, p. 12.

¹⁸³ *Ibid.*

Dans un deuxième temps, à l'origine de l'art brut, Thévoz place les premières collections psychiatriques, et évoque les psychiatres qui, depuis le début du siècle, ont porté une attention esthétique aux travaux de leurs patients. Mais, en dernière analyse, cet épisode originel de l'histoire de l'art brut permet de réitérer la distinction prononcée par Dubuffet entre art brut et art des fous. De là, Thévoz nie la pertinence de la catégorie d'art psychopathologique, qui « n'a tout simplement aucun sens¹⁸⁵ ». À plusieurs reprises, il déclare « souscri[re] pleinement¹⁸⁶ » aux positions du peintre. Il est évident qu'il s'inscrit fidèlement dans la ligne de pensée de Dubuffet, et qu'il assume un rôle de relais théorique.

On peut dire que l'assimilation de Dubuffet est totale dans la réflexion de Thévoz, dans la mesure où Dubuffet lui-même devient un élément théorique. Il est défini « en termes de stratégie » et présenté comme « un ennemi de l'intérieur¹⁸⁷ », puisqu'il « se sert des instruments et des institutions culturels, dont le sort a voulu qu'il dispose, contre la culture elle-même¹⁸⁸ ». Or, cette « position en porte-à-faux entre la culture et l'anti-culture¹⁸⁹ » occupée par Dubuffet, présente l'inconvénient de permettre au système des beaux-arts d'intégrer l'art brut : « C'est à cette tentative insidieuse de *normalisation* que nous entendons faire échec¹⁹⁰. » On retrouve ici le paradoxe de l'institutionnalisation de l'art brut, qui, en pénétrant dans le champ culturel, risque de perdre sa spécificité. Mais, ce paradoxe avec lequel Dubuffet était aux prises est ici trop rapidement résolu par Thévoz : « Il s'est agi pour Dubuffet d'introduire effectivement l'art brut dans le champ culturel, mais comme une machine de guerre, dans l'intention d'en renverser les hiérarchies et d'y propager un séisme¹⁹¹. » Encore une fois, le respect fidèle de la position de Dubuffet empêche de penser le paradoxe et de le problématiser. Postuler que le but de l'art brut est de provoquer un séisme dans le champ culturel constitue une proposition discutable : ce n'est pas l'art brut lui-même qui a ce pouvoir, mais sa théorisation. Dans un texte

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

postérieur, Thévoz identifie la stratégie attribuée à Dubuffet à son propre rôle de conservateur de la Collection de l'Art Brut : « Mettre l'Art Brut en musée, ce n'est pas le récupérer, c'est mettre le musée en crise¹⁹². » Si Thévoz ne met pas en question la pensée de Dubuffet — et ses paradoxes —, c'est que pour lui l'enjeu de l'art brut, et en l'occurrence d'une étude sur l'art brut, ne réside pas dans la théorisation de la notion, mais se situe sur le plan sociologique. La résolution de la question de l'« art culturel » nous éclaire sur le sens de son projet.

Le prétexte d'une critique de la société

Dans la suite de l'étude de Thévoz, la notion d'« art culturel » continue de faire problème, et l'auteur tente d'y échapper sans pourtant cesser de s'y référer :

L'art brut n'est pas une nouvelle découverte qui pourrait s'insérer entre les autres formes d'art au prix d'un remaniement parcellaire. L'art brut subvertit ces catégories, non pour prendre leur place, mais, peut-être, pour mettre en cause l'idée même de lieu ou de site assigné à l'art. L'art brut est né dans un espace d'exclusion, et il persiste à se donner comme une création essentiellement *délogée*. Il se prête même assez mal à l'opposition art culturel/art brut à laquelle nous nous sommes nous-mêmes référés. De l'un à l'autre, il n'y a pas de solution de continuité¹⁹³.

L'opposition construite par Dubuffet entre art brut et art culturel perd ici sa pertinence, puisque la proposition selon laquelle l'existence de l'art brut remet en cause le lieu de l'art engendre une critique subversive de l'organisation sociale, bien plus qu'une critique de la culture. Autrement dit, c'est au social que l'art brut s'oppose, plus qu'au culturel. Thévoz va aller plus loin dans ce sens, en suggérant que l'art brut ne correspond pas à « une *autre culture* », mais à « *quelque chose d'autre que la culture*¹⁹⁴ », ce qui situe l'art brut du côté de l'« asocial ». L'effet théorique de cette identification de l'art brut à l'asocial, substitue à l'opposition art brut/art culturel l'opposition art brut/socialisation. Selon ce point de vue, l'« art culturel » apparaît comme un produit et un facteur de socialisation. Or, Thévoz esquiv

¹⁹² THÉVOZ M., « Préface », in PEIRY L., *L'Art brut*, p. 8.

¹⁹³ THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 202.

progressivement la notion d'art culturel, ce que le texte met en acte en superposant la notion de social à celle de culturel, et symétriquement, lui permet de rendre opérationnelle la notion d'art brut sur le plan critique. C'est une mise en acte sociocritique de la notion d'art brut qui s'opère : l'art brut devient un instrument de critique sociale.

L'étude de l'art brut devient le prétexte d'une critique de la société et de ses diverses institutions. Les enjeux soulevés par l'étude des différentes caractéristiques de l'art brut sont orientés dans le sens d'une critique sociale. Nous l'avons vu, dans un premier temps, Thévoz recherche une préhistoire à l'art brut dans diverses formes de résistances à la culture, repérées dans l'histoire de l'art. Ces postures de refus d'intégration dans « l'organisme culturel », dans lesquelles Thévoz retrouve certains traits de l'art brut, correspondent à « un décentrement par rapport à la culture », qui « a amené la société occidentale à changer peu à peu d'attitude¹⁹⁵ » à l'égard des arts non académiques. À travers la culture, c'est donc bien de la société dont il est question ici. Dans cette perspective, Thévoz intègre les œuvres architecturales (tels que le Palais idéal du facteur Cheval ou les Tours de Watts de Simon Rodia) à la préhistoire de l'art brut, parce qu'elles questionnent les principes et les conventions sur lesquels se fondent toute vie sociale¹⁹⁶, dans la mesure même où les auteurs de ces œuvres n'ont pas intégré ces principes.

Les dessins d'enfants, les œuvres des fous et des primitifs sont présentés dans une analyse comparée, car ils ont en commun d'avoir été tenus à l'écart par la culture occidentale, d'avoir été réunis dans le même ghetto¹⁹⁷. Selon l'analyse de Thévoz, ils ont longtemps été confondus dans le même mépris par des préjugés d'ordre académique, ethnocentrique et « adultocentrique » de la culture occidentale. Ils présentent donc un trait commun avec l'art brut : ils sont l'objet de la même ségrégation, encore aggravée par l'absence d'intérêt ethnologique, pédagogique ou médical qui a joué dans les autres domaines¹⁹⁸. Ce qui explique du même coup la rareté des vestiges de l'art brut avant le XX^e siècle. Or, Thévoz note une

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

dégénérescence des arts marginaux dès qu'ils entrent dans la sphère culturelle. Le changement d'attitude à l'égard de ce type de productions « a opéré une transition d'une incompréhension iconoclaste à une surcompréhension débilite¹⁹⁹ ». Si ce passage à un intérêt anthropologique et esthétique présente l'avantage d'une sauvegarde et d'une conservation matérielle des objets, pour Thévoz, il s'agit avant tout d'une forme de « colonialisme culturel²⁰⁰ ». À ses yeux, ce changement d'attitude est l'une des causes principales de la baisse d'inventivité des malades mentaux. Car, auparavant, « les œuvres tiraient précisément leur vivacité et leur virulence de ce climat d'opposition et de clandestinité. Elles représentaient la seule riposte possible à la violence concentrationnaire²⁰¹ » : les productions des malades mentaux sont assimilées à des « armes symboliques » et à des « emblèmes de libération²⁰² », et c'est à ce titre que ces objets sont à considérer comme « les prémisses de l'art brut ». C'est ici que commence à se poser le problème du sujet artistique : cette analyse dé-subjectivise les œuvres d'art, qui sont réduites au produit d'un contexte historique et social. Autrement dit, l'analyse de Thévoz trébuche dans l'ornière de la critique signalée ailleurs par Jacques Derrida : « La critique (esthétique, littéraire, philosophique, etc.), dans l'instant où elle prétend protéger le sens d'une pensée ou la valeur d'une œuvre contre les réductions psycho-médicales, aboutit par une voie opposée au même résultat : *elle fait un exemple. C'est-à-dire un cas*²⁰³. »

Dans cette démarche critique, l'hôpital psychiatrique est présenté comme le lieu par excellence de l'art brut, dans la mesure où « l'asile psychiatrique, en tant que lieu d'exclusion sociale et par conséquent de révolte et de haute contestation, [...] a été propice à une expression libérée des entraves culturelles²⁰⁴ ». À partir de là, Thévoz pourra donc définir les artistes bruts internés comme de véritables victimes de l'ordre social :

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

²⁰³ DERRIDA J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/essais », 1967, p. 254-255.

²⁰⁴ THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 42.

On peut dire sans emphase qu'ils comptent parmi les damnés de la terre, et qu'ils ont été, littéralement, *poussés à bout*. Ils ont généralement passé directement de la prison à l'asile. [...] l'institution psychiatrique manifeste très clairement son rôle politique, qui est de *médicaliser* le conflit, de le circonscire à une entité individuelle déclarée morbide, pour n'avoir pas à l'envisager dans ses implications sociales. Dès lors, si l'on est justifié d'adopter un point de vue pathologique, si l'on peut *avec raison* parler d'autisme ou de schizophrénie, c'est à la condition d'appliquer ces termes au groupe social pathogène²⁰⁵.

On mesure ici la valeur instrumentale et critique de l'art brut : l'analyse du lien entre interné asilaire créatif et artiste brut se résout dans une critique de l'institution psychiatrique. Ainsi, le rôle de l'institution psychiatrique est la « médicalisation de la déviance », et quant à l'internement, il découle d'un « unique critère d'importunité sociale²⁰⁶ ». La critique de l'institution psychiatrique s'applique par un revers théorique à l'art et à la société elle-même : l'art culturel a une « finalité orthopédique²⁰⁷ », et c'est l'ordre social qui est aliénant. À l'origine de ce raisonnement critique, Thévoz suit le précepte de Dubuffet qui récuse toute imputation de maladie mentale à l'égard des artistes bruts, mais qui conserve la notion de folie, en lui attribuant une valeur positive quant à ses effets sur la création. Ici encore, Thévoz prolonge la position de Dubuffet en la sociologisant, en la politisant. Il déclare que la détention est propice à la création imaginative : c'est ce qu'il nomme le « bénéfice secondaire de l'internement²⁰⁸ ». Les traits caractéristiques des travaux d'art brut sont mis en lien non avec la maladie mentale, mais avec la situation de détention²⁰⁹. Cette interprétation permet aux œuvres d'échapper à leur seul statut de documents cliniques, mais à son tour réduit les productions des malades mentaux au produit d'un contexte social particulier. Elle présente

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 174.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 178.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁹ Michèle Nevert met en question cette argumentation de Thévoz qui s'applique également aux « écrits bruts » : « L'auteur attribue à la situation imposée par l'enfermement (isolement, perte de liberté, d'autonomie, etc.) et à la révolte intérieure que celui-ci engendre nécessairement, ce qui peut paraître à d'autres comme des caractéristiques d'écriture (ou picturales) des usagers de l'institution psychiatrique. » In NEVERT M., « Objets d'art, œuvres d'art : création et folie », in NEVERT M. (dir.), *Les Accros du langage*, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993, p. 17.

l'inconvénient d'oblitérer le travail poétique spécifique à l'œuvre dans ces productions²¹⁰. Afin d'étayer ce raisonnement, Thévoz prend appui sur les analyses de Michel Foucault et de Ronald D. Laing, sans vouloir cependant entrer dans le débat de l'antipsychiatrie²¹¹. La folie, affectée d'une valeur positive, devient une « tentative réussie de ne pas s'adapter à de pseudo-réalités sociales²¹² ». Dans cette perspective, la folie ne se situe plus du côté du pathologique, mais s'oppose à la normalité, qui est définie comme une adaptation, qui résulterait d'une capitulation²¹³. À cet éloge de la folie correspond une conception négative de l'éducation qui apparaît dans la formule « dressage éducatif²¹⁴ », suggérant que l'éducation conduirait à l'anesthésie de nos facultés créatrices. L'artiste brut serait quant à lui « réfractaire au dressage éducatif », sa capacité d'invention n'aurait donc pas été étouffée par le « moule » comme chez la plupart d'entre nous : « Voilà pourquoi [les artistes bruts] mettent l'art culturel en question, subvertissent les modèles esthétiques et désignent comme répressif le dressage éducatif érigé en système sous le nom de culture²¹⁵. » La culture conditionne et la société assujettit : « L'art brut, c'est l'art des individus qui ont échappé au conditionnement culturel et au conformisme social²¹⁶. » On voit ici encore comment la critique de la société passe par une superposition des termes *culturel* et *social*. De là, Thévoz pourra dire que la culture artistique est un « privilège de caste²¹⁷ », et qu'aujourd'hui une part importante de la production d'art brut provient des « ghettos de la société moderne²¹⁸ », en périphérie des villes (établissements psychiatriques, maisons de retraite, prisons, etc.).

Un problème s'ouvre alors, qui est celui de la position réelle des artistes bruts, tantôt présentés comme des victimes (« damnés de la terre [...] poussés à bout »),

²¹⁰ Nevert souligne à cet égard qu'il est illégitime d'« occulter le point de vue strictement clinique » : elle rappelle avec justesse que « les psychiatres s'entendent pour reconnaître un type uniforme d'appréhension du monde chez les maniaque-dépressifs et, dans la schizophrénie, "un mode de pensée spécifique, une manière de sentir et de se situer par rapport au monde extérieur [...] nulle part ailleurs sous cette forme" [Bleuler] ». In NEVERT M., « Du bouffon à l'art brut », *Des mots pour décomprendre*, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993, p. 19.

²¹¹ THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 149.

²¹² LAING R. D. cité par THÉVOZ M., *ibid.*, p. 174.

²¹³ THÉVOZ M., *ibid.*, p. 173.

²¹⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

tantôt comme des créateurs volontairement insurgés mettant en acte une stratégie idéologique. Il faut tout d'abord noter que c'est la question du sujet artistique qui se pose ici. La vision du social que Thévoz propose correspond à une désobjectivation : la situation sociale de l'individu en vient à déterminer et à définir sa pratique artistique. Il présente la folie ou le spiritisme comme les « variantes d'une stratégie anticulturelle de la part des auteurs d'art brut, qui ne ressentent apparemment ni l'envie, ni l'intérêt, ni le courage d'assumer cet être en eux que la société désigne pompeusement du nom d'artiste²¹⁹ ». Or, il note ailleurs avec justesse que celui qui est défini comme ignorant de la culture ne peut contester la culture volontairement. En pratique, cette question trouve sa résolution dans le dédoublement de la collection : les artistes bruts se revendiquant comme tels et par là même dérogeant à la définition de l'artiste brut qui doit être indemne de culture artistique, seront présentés dans la collection annexe à la Collection de l'Art Brut, la collection Neuve Invention. Dans son ouvrage, Thévoz esquivé ce paradoxe en situant la position de l'artiste brut du côté de l'inconscient, désignant l'art brut comme un phénomène de « retour du refoulé culturel²²⁰ », qu'il souhaiterait voir se propager à l'ensemble du monde culturel. On retrouve cette formule en fin d'ouvrage, sous la forme d'un « retour inventif d'un refoulé social²²¹ ». Une fois encore, le social s'est superposé au culturel dans la définition de l'art brut et de ses enjeux. Ainsi, chez Thévoz, l'art brut devient un instrument de critique sociale, mais la notion d'art brut n'est jamais problématisée. Thévoz se livre à une sociocritique *par* l'intermédiaire de l'art brut, et non à une théorisation *de* l'art brut. Il mesure les enjeux de la collection, et non ceux de la notion.

Un projet subversif et non théorique

Thévoz réalise une mise en perspective de l'art brut dans le champ des théories, ou plus précisément, un éclairage des œuvres d'art brut par différentes théories. La nouveauté par rapport à Dubuffet, c'est qu'il établit des comparaisons

²¹⁹ *Ibid.*, p. 195.

²²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²²¹ *Ibid.*, p. 204.

entre les œuvres, opère des regroupements entre les différents artistes. Sous différentes rubriques thématiques, de courtes monographies sont présentées : « Bricolage et sauvagerie », « Subversion des catégories », « Question sexuelle », « Idéologie de la représentation », « Exemption de sens », « Écriture de la figure », « Voyage intérieur », « Alibi spirite », « Dénégation de la signature ». Thévoz rejoint rapidement le point de vue monographique des *Publications de l'Art Brut* : il s'agit toujours de partir de la situation concrète de l'artiste, afin de comprendre son œuvre. Il opère ainsi un compromis entre la synthèse et la juxtaposition de monographies. Il puise avant tout dans les notices médicales établies par les psychiatres : « On remarquera encore une fois que notre interprétation *frôle* celle du psychiatre²²². » Le recours à cette source théorique peut paraître paradoxal, juxtaposé à la critique virulente de l'institution psychiatrique. Thévoz fait également largement appel aux théories psychanalytiques et aux concepts freudiens. Les ressources théoriques sont très diverses, sollicitées en fonction de la spécificité de l'œuvre à analyser : la psychologie de l'art de Wölfflin, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss. On trouve pêle-mêle des références à Roland Barthes, Jacques Derrida, Bruno Bettelheim, Maud Mannoni, Marcel Griaule, Ferdinand de Saussure, David Cooper ou Anton Ehrenzweig. Thévoz assure le relais de la pensée de Dubuffet et la contextualise. Nous l'avons vu, lorsqu'il reprend la notion de folie telle que l'entendait Dubuffet, il la met en résonance avec les théories du psychiatre Ronald D. Laing : « Les conceptions [de Dubuffet] recourent celles de Laing²²³. » Or, si Thévoz théorise la pensée de Dubuffet, il ne problématise pas la notion d'art brut.

La première tentative de Thévoz semble être de constituer une *histoire de l'art brut*. Il s'interroge tout d'abord sur le sens double de cette expression : « histoire des travaux ainsi désignés, et histoire de la notion elle-même²²⁴ ». Pourtant, ce projet n'est pas réalisé par l'ouvrage. Car, s'il offre un panorama des œuvres d'art brut, analyse leur spécificité et démontre leur valeur esthétique, il esquivé la question de la notion, ainsi que celle de l'histoire. Le premier chapitre est effectivement consacré à la constitution d'une « préhistoire de l'art brut », mais les chapitres suivants sont

²²² *Ibid.*, p. 146.

²²³ *Ibid.*, p. 174.

²²⁴ *Ibid.*, p. 12.

thématiques, et non plus chronologiques : « Bricolage et sauvagerie », « Œuvres orphelines », etc. En fin d'analyse, Thévoz met en question son projet initial : « Au terme de cette présentation, nous pouvons peut-être nous reposer la question : l'art brut a-t-il une histoire²²⁵ ? » Les œuvres d'art brut ne se laisseraient donc pas prendre dans la linéarité de l'histoire de l'art : « Bien perspicace serait le lecteur non prévenu qui pourrait reconstituer même approximativement la chronologie des œuvres ici reproduites²²⁶. » Thévoz note qu'il est extrêmement aisé en revanche de mettre dans l'ordre chronologique différentes œuvres d'art « culturel », institutionnel, puisque l'histoire de l'art est un « produit de la culture²²⁷ », et que les artistes institutionnalisés jouent le jeu de la culture et de l'histoire de l'art. Au-delà de ce principe critique, nous repérons ici l'un des enjeux de la notion d'art brut : montrer la linéarité fictionnelle et arbitraire de l'histoire de l'art. Mais, une fois de plus, Thévoz s'en tient aux enjeux de la collection, et ne rend pas la notion d'art brut opérationnelle. Il reste cantonné à une critique idéologique de l'« art culturel » et des « artistes culturels » :

L'histoire, telle qu'elle est constituée par les historiens de l'art, n'est jamais qu'une reconduction de l'idéologie du sujet élargie à une multiplicité d'individus ou d'œuvres se succédant dans le temps. Et si l'art culturel paraît lui être plus assujéti que l'art brut, c'est parce que les artistes culturels s'y soumettent délibérément, par volonté d'intégration : ils conçoivent leur production en fonction des normes de continuité, de telle sorte que la fiction historique finit par être avérée²²⁸.

Or, Thévoz remplace l'« idéologie du sujet » par une idéologie du social : la question de l'artisticité disparaît sous la critique de la société et de ses institutions, et le sujet artistique sous l'individu (a)social. Le point de vue idéologique entrave la théorisation : l'art brut est réduit à un ensemble d'œuvres subversives. En dénonçant la position adoptée par les « artistes culturels », qui épouse la ligne consensuelle de l'histoire de l'art, il confond l'objet d'art et le sujet de l'art. Cet argument ne tient pas, car il sous-entend que tous les artistes, autres que bruts, sont conservateurs et

²²⁵ *Ibid.*, p. 209.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

académiques : il confond la socialisation et l'académisme, superpose marginalité sociale et créativité artistique. En refusant de *jouer le jeu* de l'histoire de l'art, Thévoz renonce en même temps à rendre l'art brut opératoire sur le plan théorique : la notion reste entièrement dépendante de son opposition (abstraite et hypothétique) à l' « art culturel ». Dans un premier temps, cette posture de refus conduit à renoncer à la définition de l'art brut, et dans un deuxième temps, à annoncer la disparition de ce dernier. L'art brut tombe sous le coup d'un raisonnement en forme de cercle vicieux :

L'art brut, finalement, ne définit rien : c'est le nom qui ne se laisse pas lier par une définition. C'est une dispersion de singularités et d'intensités sans origine. Aussi serait-on tenté d'y discerner l'amorce d'une libération. Il se peut que, sur les ruines de la culture, une création d'art renaisse, orpheline, populaire, étrangère à tout circuit institué et à toute définition sociale, foncièrement anarchiste, intense, éphémère, dégrevée de toute idée de génie personnel, de prestige, de spécialisation, d'appartenance ou d'exclusion, de clivage entre la production et la consommation. Ce serait la ruine de toute valeur et l'avènement de l' « homme du commun », d'un homme sans modèles, radicalement irrespectueux et par conséquent créateur, réalisant l'utopie de *Prospectus aux amateurs de tout genre* [...]. La notion d'art s'illimiterait sous l'effet des explosions en chaîne que l'art brut aurait amorcées dans les limbes de la société enculturée²²⁹.

Thévoz renonce à définir l'art brut pour en défendre une vision utopique et anarchiste, qui trouverait sa réalisation dans l'évolution de la production brute. Si, en fin d'analyse, il envisage la mise en question de « la notion d'art » par l'art brut, il ne traite pas ce problème théorique et limite sa perspective critique à la considération des œuvres (« une création d'art », « orpheline, populaire ») et de leurs enjeux. L'art brut est réduit aux objets ainsi désignés. En outre, cette projection de l'évolution future de l'art brut relance l'utopie de l' « homme du commun » : c'est oublier que Dubuffet a finalement récusé cet idéal, se rendant compte qu'il reposait sur de mauvais fondements, et qu'il n'était pas opérationnel pour l'art brut. En effet, faire exister l'art brut dans le champ artistique, implique la maîtrise des instruments de la culture. Or, l' « homme du commun » n'est pas assez *cultivé* pour subvertir la culture, il est même généralement plus respectueux de la culture, plus « assujetti » à la

culture que l'homme cultivé²³⁰. En faisant de l'art brut la première pierre d'un utopique anarchisme culturel, Thévoz rejoue le mythe que Dubuffet s'était justement employé à supprimer de sa théorisation de l'art brut. Parallèlement à cette projection idéale, il formule l'hypothèse de la fin de l'art brut :

Ou bien, dans l'hypothèse inverse — combien plus probable hélas ! — les « moyens de communication de masse » [...] prendront le dessus et achèveront le processus de normalisation des esprits. Dès lors, l'art brut ne sera plus qu'un vestige, l'ultime témoignage d'une faculté d'invention disparue. Comme tel, il appartiendra intégralement et définitivement au musée²³¹.

Le raisonnement qui annonce la fin de l'art brut trouve à nouveau son fondement dans une idéologie du social comme désobjectivisation. La socialisation est assimilée à une « normalisation » écrasante, *asphyxiante*, qui annihilerait la « faculté d'invention », autrement dit la subjectivisation, l'inscription du sujet dans l'art, donc le sujet de l'art lui-même. En dernier lieu, dans cette démarche, institutionnalisation muséale se confond avec socialisation et normalisation. Ce raisonnement, par ses excès, manque la spécificité de l'art brut, puisque la subjectivisation concerne l'art tout court. L'art, par définition, est inscription d'un sujet dans la pratique artistique. L'art brut est ici au service d'une critique qui lui est extérieure, et qui finit par perdre de vue son premier objet. L'institutionnalisation de l'art brut coïncide avec l'annonce de sa fin. Cette conclusion est fort paradoxale dans un ouvrage dont le but est de démontrer la valeur artistique de l'art brut.

Thévoz, en publiant un ouvrage sur l'art brut, participe à son institutionnalisation, mais il annonce en conclusion que l'intégration de l'art brut à l'histoire de l'art engendrerait sa disparition²³². Le paradoxe perdure : comment être le conservateur de la Collection de l'Art Brut sans jouer le jeu de l'institutionnalisation,

²²⁹ *Ibid.*, p. 210.

²³⁰ Cette démonstration est brillamment argumentée par le sociologue Pierre Bourdieu. « L'accès aux jugements de goût que l'on dit "personnels" est encore un effet de l'instruction reçue : la liberté de se libérer des contraintes scolaires n'appartient qu'à ceux qui ont suffisamment assimilé la culture scolaire ». In BOURDIEU P. & DARBEL A., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 93.

²³¹ THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 211.

²³² *Ibid.*, p. 212.

comment écrire une étude sur l'art brut sans jouer le jeu du discours culturel et cultivé ? Thévoz refuse de faciliter le processus d'assimilation et de « normalisation » de l'art brut par l'histoire de l'art et le discours culturel. Il ne réalise donc pas ici une synthèse, ni une histoire de l'art brut, mais une mise au jour de ses différents enjeux. Or, pour lui, la valeur de l'art brut ne réside pas dans la théorisation de la notion, mais se situe sur un plan sociologique. Dans son analyse, il insiste très nettement sur le caractère sociologique des critères distinctifs de l'art brut. Ce dernier est utilisé de manière pertinente comme instrument de critique sociale, il devient l'efficace alibi d'une critique des institutions en général. Néanmoins, Thévoz politise les points de vue de Dubuffet, contextualise sa pensée et la teinte de sociologie : il l'interprète. Il travaille sur la collection, sur les œuvres, et non sur la notion, non sur le discours qui a construit l'art brut. Par là même, il réduit l'art brut aux objets que cette expression désigne : il s'agit donc d'une interprétation de l'art brut. Or, dans cette analyse, l'absence de définition de l'« art culturel », la confusion du sujet artistique et de l'asocialité de l'individu créateur et l'annonce de la disparition de l'art brut sont autant d'éléments qui démontrent que l'art brut ne fonctionne pas, en tant qu'il désigne des objets. C'est l'hypothèse que Thévoz a laissée en suspens qu'il faudra retenir et exploiter : l'idée que l'art brut peut agir sur la notion d'art elle-même. Véritable *défense* de l'art brut, son ouvrage inaugure l'entrée de l'art brut dans le champ de l'histoire de l'art. L'opération est une réussite : l'ouvrage est réédité à deux reprises et traduit dans plusieurs langues, il devient *la* référence sur l'art brut. Il conditionne donc, dans une certaine mesure, l'ensemble de la critique sur l'art brut. Ce qui nous conduit à analyser les perspectives théoriques et idéologiques du travail critique de Thévoz dans son ensemble.

L'asocialité de l'art brut

Plus encore que Dubuffet, Thévoz a consacré son activité critique à l'art brut et aux problématiques engendrées par ce dernier. Conservateur de la Collection de l'Art Brut de 1976 à 2001, Thévoz, depuis près de trente ans, est l'acteur principal de la diffusion et de la connaissance de l'art brut. Il est entré en contact avec l'art brut par le biais de l'œuvre du peintre Louis Soutter, dont il publie la biographie en

1970²³³. Dans la thèse qu'il lui consacre en 1974²³⁴, il déclare fonder son travail d'analyse sur un « œcuménisme théorique²³⁵ » : il s'appuie, nous l'avons déjà relevé, sur différentes théories, psychanalytiques, anthropologiques et sociologiques, et par ailleurs souscrit pleinement aux « thèses anticulturelles de Dubuffet²³⁶ ». Cet « œcuménisme théorique » caractérise l'ensemble des travaux critiques de Thévoz. Il soutient avec justesse que ce mode théorique correspond à son objet d'étude qui appelle et engendre ce type d'approche. En effet, les enjeux de l'art brut concernent différentes disciplines (l'histoire de l'art, l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse, la psychiatrie), qui en retour sont sollicitées pour son analyse. Par ailleurs, Thévoz joue le rôle de relais en ce qui concerne les projets et les positions théoriques de Dubuffet. En 1971, ce dernier annonçait une « anthologie de l'écrire brut²³⁷ » : c'est Thévoz qui réalise ce projet en publiant *Écrits bruts*, une sélection de manuscrits recueillis par la Compagnie de l'Art Brut²³⁸. Un ouvrage précédent, *Le Langage de la rupture*, proposait quelques éléments d'analyse pour ce corpus²³⁹. Dans chacun de ses ouvrages, Thévoz continue d'argumenter les positions du peintre : il vérifie et réalise ainsi la perpétuité de leur validité. Il présente la pensée de Dubuffet de manière pédagogique, l'inscrit dans une filiation historique et théorique. Il met en perspective l'invention de Dubuffet, en étudiant les filiations psychiatrique et artistique de l'art brut : il montre le rôle précurseur du psychiatre Marcel Réja, et celui des surréalistes dans le domaine de l'« art des fous²⁴⁰ » et de l'art spirite. Il approfondit la position de Dubuffet sur l'art spirite, considérant le spiritisme comme un alibi social pour l'homme du commun qui n'ose se proclamer

²³³ THÉVOZ M., *Louis Soutter*, Lausanne, Éditions Rencontre, coll. « Grands artistes suisses », 1970. Réédition L'Âge d'homme, coll. « Poche/Suisse », 1989.

²³⁴ THÉVOZ M., *Louis Soutter*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974. *Louis Soutter ou l'écriture du désir*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Soutter*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976.

²³⁵ THÉVOZ M., *Louis Soutter*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 8.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ DUBUFFET J., *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, p. 4.

²³⁸ « Notre rôle, pour ce qui concerne la présente anthologie, s'est donc borné à mener à son terme une entreprise déjà avancée. » In THÉVOZ M. (dir.), *Écrits bruts*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1979, p. 11-12.

²³⁹ THÉVOZ M., *Le Langage de la rupture*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1978.

²⁴⁰ THÉVOZ M., « Marcel Réja, découvreur de l'« art des fous » », *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, p. 87-89. « L'art du ruisseau », *ibid.*, p. 111-125.

peintre²⁴¹. Il maintient également son argumentation invalidant la notion d'art psychopathologique²⁴², et l'actualise en s'insurgeant contre l'art-thérapie, dont il fait une critique radicale²⁴³. Il poursuit la critique des notions conventionnelles de l'esthétique traditionnelle : l'idée de génie et le statut d'exception de l'artiste²⁴⁴. Plus encore que chez Dubuffet, ce qui s'inscrit au fondement des travaux de Thévoz, c'est la critique de l'institution sous toutes ses formes et, à travers elle, la critique des idéologies culturelles mises en place par la société occidentale. La critique de l'institution muséale est récurrente : Thévoz propose une série d'essais qui visent « le désencadrement de la peinture » ou « l'émajusculation de l'Art²⁴⁵ ». Il s'intéresse aux œuvres et aux artistes qui transgressent ces délimitations culturelles, à l'art brut, donc, au premier chef. Il s'élève contre « l'universalisation muséographique²⁴⁶ et, dans son rôle de conservateur, s'applique à « mettre le musée en crise²⁴⁷ ». Il considère la Collection de l'Art Brut comme une exception : « un musée lui-même en statut de définitive extraterritorialité²⁴⁸ ». Inlassablement, il critique l'institution scolaire, « le conditionnement sélectif nommé éducation²⁴⁹ », asservi aux « exigences socio-économiques de la civilisation occidentale²⁵⁰ ». Selon ce point de vue, les artistes bruts auraient « échappé au dressage éducatif et au système culturel de développement sélectif, et auraient pu ainsi préserver et épanouir des facultés "sauvages"²⁵¹ ». Enfin, nous l'avons étudié dans notre analyse de *L'Art brut*, Thévoz critique avec véhémence l'institution psychiatrique. Cette critique et celle de l'institution muséale se confondent lorsqu'il est question de l'art brut, car c'est l'évolution de ces dernières qui le menace : « une assimilation esthétisante à l'art

²⁴¹ THÉVOZ M., « Messages d'outre-tombe », *Art brut, psychose et médiumnité*, p. 131-145.

« Détournement de mineur », *ibid.*, p. 147-164.

²⁴² THÉVOZ M., « Il n'y a pas d'art psychopathologique », *Art, folie, L.S.D., graffiti, etc.*, Lausanne, L'Aire, 1985, p. 19-30.

²⁴³ THÉVOZ M., « L'art-thérapie ou l'avenir d'une illusion », *Requiem pour la folie*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1995, p. 29-36.

²⁴⁴ THÉVOZ M., *Art, folie, L.S.D., graffiti, etc.*, p. 5.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁴⁶ THÉVOZ M., *Requiem pour la folie*, p. 17.

²⁴⁷ « Mettre le musée en crise, en réfléchissant au visiteur, c'est-à-dire à l'homme du commun, les virtualités anthropologiques d'expression auxquelles l'enculturation l'avait amené à renoncer. » In THÉVOZ M., « La jouissance ante-portas », *Requiem pour la folie*, p. 67.

²⁴⁸ THÉVOZ M., *Art, folie, L.S.D., graffiti, etc.*, p. 110.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

culturel²⁵² » et « les tentations démagogiques d'ergothérapie sociale²⁵³ ou encore sa « solennisation esthétique²⁵⁴ » et son « enrôlement thérapeutique²⁵⁵ ». Finalement, la présentation d'une anthologie d'écrits bruts est l'occasion cette fois d'une critique de l'institution littéraire. Pour Thévoz en effet, l'institution culturelle « réintègre » les « détournements » de langage et d'écriture en les nommant *littérature*²⁵⁶. Il reprend les arguments développés par Dubuffet dans *Asphyxiante culture*, présente la littérature comme une « discipline », comme un « appareil contraignant » et accuse la société de *logocentrisme*²⁵⁷. Dans cette perspective, les « écrits bruts » ont pour caractéristique « d'avoir échappé à l'institution littéraire et de lui demeurer réfractaires²⁵⁸ ». La critique de l'institution littéraire rejoint celles de l'institution psychiatrique et de la société en général : « C'est l'internement ou l'excommunication sociale, et non la folie, pensons-nous, qui constitue la condition spécifique d'une telle création d'écriture²⁵⁹ ».

Ainsi, au cours de ses nombreuses publications, Thévoz revient inlassablement sur chacun de ses arguments. Il n'y a pas de contradictions internes dans son discours, et c'est dans ce sens également que l'on peut dire qu'il présente les positions de Dubuffet de manière pédagogique, mais en les radicalisant dans une perspective sociocritique. En dernière analyse, en effet, la notion centrale de cette série d'essais, c'est l'*asocialité*. Dans sa thèse, Thévoz montre que chez Soutter, la maturité de l'œuvre correspond à la période d'internement asilaire du peintre²⁶⁰. De son point de vue, l'œuvre originale est déclenchée par la situation d'asocialité que représente l'internement, car il libère l'œuvre de l'assujettissement aux normes culturelles et esthétiques. De là, Thévoz assimile la maturité de l'œuvre de Soutter à « l'art brut » tel que l'a défini Dubuffet. Dans *L'Art brut*, le culturel disparaît sous le social, l'art brut finit par être identifié à une *asocialité exemplaire*. D'une certaine manière, on aboutit à une *a-socialisation* de l'art brut et de sa théorisation,

²⁵² THÉVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, p. 29.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ THÉVOZ M., *Requiem pour la folie*, p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ THÉVOZ M., *Le Langage de la rupture*, p. 9-10.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ THÉVOZ M., « Introduction », *Écrits bruts*, p. 8.

engendrant de la part de la critique, un reproche quant à l'orthodoxie de cette notion et de la politique de conservation de la Collection. Ce qui entraîne aujourd'hui un discrédit de la notion, le développement de nouvelles appellations, et la concurrence de plus en plus réelle de l'« art outsider » dans ce champ de recherche²⁶¹. Il reste que sans le travail de Thévoz, la notion d'art brut serait sans doute depuis longtemps passée aux oubliettes, et la collection d'art brut aurait été disséminée. Il a lutté avec une grande ténacité critique contre l'assimilation de l'art brut à l'art (tout court), et a su lui conserver une spécificité. En outre, par cette théorisation « œcuménique », il a fait pénétrer l'art brut dans différents champs de recherche, démontrant par là même la valeur idéologique spécifique de cette notion, perpétuant ses enjeux pour ces différentes disciplines. Dans cette première monographie sur l'art brut, l'auteur a privilégié une approche sociologique mettant en lumière les effets subversifs des productions brutes, tout en abandonnant l'ambition d'en faire l'histoire. Ce projet est réalisé vingt ans plus tard par Lucienne Peiry, qui à son tour en 2001 prend la tête de la Collection de l'Art Brut et le relais de Thévoz.

2. Histoire de la Collection de l'Art Brut par Lucienne Peiry

La thèse²⁶² de l'historienne de l'art Lucienne Peiry a été effectuée sous la direction et « sur l'instigation de Michel Thévoz²⁶³ ». Elle constitue une approche moins sociologique que la monographie de ce dernier, et prend plus de recul critique vis-à-vis des « thèses extrêmes²⁶⁴ » de Dubuffet. L'étude se concentre sur « l'histoire complexe de la collection de l'Art Brut²⁶⁵ » et ne procède pas à une analyse systématique des œuvres et de leurs auteurs. L'ouvrage s'ouvre sur une préface de

²⁶⁰ THÉVOZ M., *Louis Soutter*, p. 103.

²⁶¹ Selon Laurent Danchin, la Collection de l'Art Brut est considérée comme une « collection fermée » aux critères sélectifs très stricts. Les expressions « art singulier » et « art outsider » sont moins restrictives que celle d'art brut, conçue comme « une appellation contrôlée », une notion « puriste ». Cf. DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 11-12.

²⁶² PEIRY L., *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1945-1996*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 1996. Cette thèse a donné lieu à l'ouvrage auquel nous nous référons : *L'Art brut*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1997 (318 p.).

²⁶³ PEIRY L., « Avant-propos », *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁴ *Ibid.*

Thévoz en forme de pamphlet, une défense de l'art brut qui s'offusque du silence des historiens de l'art sur le sujet²⁶⁶. *L'Art brut* de Peiry répare cette offense : partant du postulat que « l'Art Brut tient une place essentielle dans l'histoire artistique et sociale contemporaine²⁶⁷ », l'enjeu théorique est la légitimation de l'art brut dans le champ de l'histoire de l'art. Peiry ne conserve pas le ton offensif de la préface, néanmoins elle tient à démontrer la « force subversive de l'Art Brut²⁶⁸ » et le présente comme « un phénomène idéologique²⁶⁹ ». La spécificité de cette étude est donc d'aborder l'art brut par le biais d'une minutieuse étude chronologique de la collection, et de donner à lire, en filigrane, quelques éléments de réflexion sur la notion d'art brut. Mais, la démarche est historique avant tout : elle suit pas à pas la constitution de la collection, mène « l'enquête²⁷⁰ » à la suite de Dubuffet. Or, dès l'abord, il s'avère que l'approche ne peut être exclusivement historique, car l'art brut constitue une hérésie du point de vue de l'histoire de l'art : « La mosaïque d'esthétiques indépendantes qui compose l'Art Brut nous soustrait à toute analyse historique tant sur les plans iconographique et iconologique que formel et stylistique²⁷¹. » L'art brut résiste à l'historien de l'art. Ainsi, avant toute analyse, l'art brut est présenté comme « un phénomène idéologique », dans la seule mesure où il ne constitue ni une école, ni un mouvement artistique. Reconnaître une valeur idéologique à l'art brut donne du relief à l'étude historique qui s'enrichit d'enjeux débordant le champ exclusif de l'histoire de l'art. En outre, en concentrant l'analyse sur l'histoire de la collection, Peiry esquivait l'approche monographique des œuvres et la juxtaposition d'anecdotes biographiques sur les artistes.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Thévoz parle des « historiens de l'art qui persistent dans leur mutisme ». In THÉVOZ M., « Préface », in PEIRY L., *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁷ PEIRY L., « Avant-propos », *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ PEIRY L., *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

Légitimation de l'art brut : influences sur l'art contemporain

Le but premier de l'ouvrage reste la légitimation de l'art brut, et Peiry s'applique à démontrer son assimilation au système artistique. Au-delà de la minutie de l'étude, elle utilise des moyens jusqu'alors inédits chez les exégètes de l'art brut²⁷². Aussi s'attache-t-elle à montrer le rôle de l'art brut dans l'art contemporain, qu'elle compare à celui de l'art primitif : « À l'instar de l'impact exercé par les arts tribaux sur l'art moderne, les œuvres du Facteur Cheval, d'August Walla ou d'Adolf Wölfli agissent dans l'art contemporain sur un plan esthétique et formel ou sur un plan philosophique et spirituel²⁷³. » Or, si depuis l'étude de William Rubin²⁷⁴, le primitivisme a acquis une légitimation méritée dans le champ de l'histoire de l'art, cette reconnaissance n'a pas encore eu lieu pour l'art brut. La démarche emprunte à celle de Rubin : il s'agit de montrer que ce sont les œuvres d'art contemporain elles-mêmes qui témoignent de cette reconnaissance. Un chapitre entier est donc consacré aux « affinités²⁷⁵ » des artistes contemporains avec les artistes bruts et aux « influences » exercées par les œuvres de ces derniers. À partir de montages iconographiques, Peiry souligne les analogies formelles entre les sculptures de Jean Tinguely et celles de Heinrich-Anton Müller, les architectures de Niki de Saint-Phalle avec celles du facteur Cheval et de Simon Rodia. Elle démontre l'apport de l'œuvre d'Armand Schulthess à l'œuvre d'Annette Messenger, qui s'est également inspirée des travaux de broderies de Jeanne Tripiet et de Juliette-Élisa Bataille. On apprend qu'Arnulf Rainer a emprunté la technique de la peinture au doigt à Louis Soutter. Or, si ces artistes ont témoigné de leurs affinités avec les artistes bruts, d'autres ont tu leurs influences, et Peiry les accuse de plagiat : « Schnabel puise dans le monde délirant de Walla et le normalise. [...] la contestation de l'auteur d'Art Brut

²⁷² En réalité, cette approche est inédite dans la mesure où elle concerne exclusivement l'art brut, car de tels rapprochements ont fait l'objet de l'exposition « Parallel Visions ». Cependant, la perspective était plus large, et ne visait pas la légitimation de l'art brut comme dans ce cas précis. Cf. TUCHMANN M. & ELIEL C. (dir.), *Parallel Visions, Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art/Princeton University Press, 1993.

²⁷³ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 12.

²⁷⁴ RUBIN W. (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984), vol. 1, Paris, Flammarion, 1991.

²⁷⁵ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 236.

est ici vulgarisée par l'artiste professionnel²⁷⁶. » Elle souligne également les « relations manifestes²⁷⁷ » entre les compositions d'A. R. Penck et les peintures de Louis Soutter, — relations que ce dernier récuse. Les recherches de Peiry l'ont conduite à découvrir des influences dans d'autres domaines, comme celui de la composition musicale. On apprend alors que les partitions de Wölfli ont été mises en musique par de prestigieux compositeurs contemporains, ou que l'atmosphère de l'album *Outside*²⁷⁸ de David Bowie a été inspirée par une visite à la Maison des Artistes de Gugging. Cette démonstration légitime de manière exemplaire l'art brut dans le champ de l'histoire de l'art.

L'art brut comme phénomène idéologique

La conclusion de l'ouvrage l'apparente à celui de Thévoz, car elle insiste sur le caractère sociologique et idéologique de l'art brut. L'analyse montre effectivement que l'art brut concerne tout autant l'histoire sociale que l'histoire artistique. Comme Thévoz vingt ans plus tôt, Peiry conclut son étude en déclarant que « l'Art Brut tel que Jean Dubuffet l'a découvert est en voie d'extinction²⁷⁹ ». L'artiste brut d'aujourd'hui ne peut plus être le même que celui d'hier, car le contexte artistique, social et économique a changé. Peiry suggère l'émergence de « nouveaux exclus²⁸⁰ » dans la société occidentale contemporaine, tels que les personnes âgées, les réfugiés de guerre ou de génocide, des individus donc « socialement ou mentalement exilés²⁸¹ ». Ainsi, les critères de l'art brut restent principalement d'ordre sociologique. En outre, pour Peiry, l'institutionnalisation de l'art brut n'est pas étrangère à sa raréfaction :

La vulgarisation et la démocratisation de cet art s'accompagnent d'une confusion de la notion, de l'émergence de créations frelatées et [...] d'une perversion de son altérité. [...] Son intégration, certes

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 243.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁷⁸ BOWIE D., *Outside*, Londres, BMG Music International, 1995 [Enregistrement sonore].

²⁷⁹ PEIRY L., *op. cit.*, p. 262.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

légitime et fructueuse, le mène vers son assimilation et sa neutralisation²⁸².

En dernier lieu, l'art brut conserve sa valeur de « phénomène idéologique²⁸³ », dans la mesure où il « constitue l'une des phases essentielles de décentrement et de bouleversement esthétique, sociologique et institutionnel qui a marqué la culture du XX^e siècle²⁸⁴ ». La force subversive de l'art brut est réitérée : il fait valoir ses potentialités insurrectionnelles en étant l'instigateur d'interrogations quant à la formation professionnelle et au statut du créateur, quant au rapport de l'art avec le champ social. Il est clair que les enjeux de l'art brut, et de son étude, débordent le champ de l'histoire de l'art. Comme Thévoz, Peiry souligne vivement la valeur subversive de l'art brut, « désigné comme une contre-culture, un contre-pouvoir²⁸⁵ », présenté comme « un art dissident²⁸⁶ », ainsi que la valeur contestataire²⁸⁷ des positions de Dubuffet, qui nourrissent « une esthétique de la subversion²⁸⁸ ». Cet éclairage idéologique permet également à Peiry de définir le lien qui unit la pratique artistique de Dubuffet à celle des artistes bruts : « Fasciné par ces créateurs autodidactes, Dubuffet les prend pour modèles et subit leur influence non pas sur un plan esthétique mais philosophique. [...] Si plagiat il y a, il est d'ordre idéologique²⁸⁹. » Il apparaît ici que la conception de l'art brut comme phénomène idéologique cherche à concilier une définition esthétique de l'art brut et les positions théoriques — anti-esthétiques, en l'occurrence — développées par Dubuffet.

Une attention inédite portée à la notion d'art brut

C'est sur la collection d'œuvres d'art brut que l'ouvrage se concentre : s'il identifie l'art brut à une notion aux effets idéologiques, il l'utilise en même temps

²⁸² *Ibid.*, p. 263.

²⁸³ *Ibid.*, p. 264.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

comme appellation référant à une collection d'œuvres. Cette double définition de l'art brut — comme collection et comme notion — constitue un problème que l'analyse ne soulève pas. Il n'en reste pas moins qu'elle porte une attention inédite à la notion d'art brut, ainsi qu'aux écrits de Dubuffet. Une réflexion sur la notion s'inscrit en filigrane, greffée sur l'historique de la collection. Peiry est la seule à étudier avec précision l'invention de la définition par Dubuffet. Dès l'ouverture de l'étude, en situant les débuts de la constitution de la collection, elle relève les premiers éléments de définition de l'art brut grâce à un minutieux travail d'archives. D'emblée, cette définition est mise en perspective : elle « contient déjà les fondements essentiels du concept d'Art Brut, mais elle reste générale et ne livre pas les composantes d'une théorie artistique²⁹⁰ ». Cette remarque est fondamentale : ici, Peiry accorde une réelle valeur théorique aux écrits de Dubuffet sur l'art brut. Or, elle déclare que « l'investigation et la découverte [des œuvres] précèdent la théorie²⁹¹ » : ce qui correspond indirectement à une interprétation de l'art brut comme une appellation désignant un ensemble d'objets. Ce qui entre en contradiction avec l'affirmation de la valeur de l'art brut comme notion : elle considère que Dubuffet est parti d'objets afin de construire une théorie de l'art, alors que l'étude semble pourtant démontrer le contraire. Comme Thévoz, Peiry souligne l'importance du caractère évolutif de la définition de l'art brut, mais analyse les positions théoriques de Dubuffet en fonction de ce qu'elles nous apprennent de la collection. Elle indique par exemple que Dubuffet précise « la notion d'Art Brut en excluant définitivement de son programme l'ensemble des travaux relevant de toute tradition, à savoir l'art primitif, l'art populaire, l'art naïf et l'art enfantin²⁹² ». L'étude de l'évolution de la définition permet d'établir la liste des critères sélectifs des œuvres pour la conservation de la collection. Ainsi, selon Peiry, en admettant de « regarder l'Art Brut comme un pôle », Dubuffet modère la définition de son concept, et précise un élément resté sous-jacent : « Le choix des auteurs, volontaire ou inconscient, de se soustraire aux normes culturelles et sociales et de s'engager sur le chemin de la déviance²⁹³. » En réalité, cette définition de l'art brut comme « pôle » est importante, car elle en fait une notion et

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 62.

démontre sa valeur théorique. Alors que pour Peiry, c'est la nuance introduite qui est essentielle, car elle indique que le critère sur lequel se fonde Dubuffet n'est plus la virginité ou l'affranchissement artistiques, mais la résistance et l'insoumission au conditionnement²⁹⁴. Néanmoins, il est très important d'insister sur cette relativisation de la définition, car dans la plupart des textes critiques, elle est occultée, ce qui conduit à stigmatiser l'art brut et à le désigner comme une orthodoxie. Ce qui permet, nous l'avons vu, d'invalider l'art brut et de le remplacer par d'autres appellations prétendument plus adéquates. Peiry présente clairement Dubuffet comme le théoricien exclusif de l'art brut, et Thévoz comme son fidèle héritier. Le peintre, inventeur du terme et créateur de la collection, « considère comme une propriété intellectuelle l'élaboration et le développement du concept d'Art Brut²⁹⁵ » : il tient à protéger l'appellation et l'intégrité de la collection. Thévoz se réfère à la notion d'art brut telle que Dubuffet l'a définie et développée : « Héritiers de la pensée de Dubuffet, les responsables [Thévoz et Roulin] appliquent ses critères *stricto sensu*, suivant de manière rigoureuse les principes esthétiques du théoricien²⁹⁶. » Ce sont sur ces critères que le choix des acquisitions du musée se fonde : « la marginalité sociale, la virginité culturelle, le caractère désintéressé de la création, l'autarcie artistique et l'inventivité²⁹⁷ ». Dans cette perspective, le musée devient « le centre d'authentification de l'Art Brut, le pôle unique de conservation et de sélection²⁹⁸ », et l'art brut est identifié à une appellation qui acquiert « les qualités d'un "label" et d'une caution artistique²⁹⁹ ». Chez Peiry, la question de la définition est donc traitée dans le sens de la pratique de conservation des œuvres.

Néanmoins, en même temps, elle contextualise l'art brut à l'aide d'une analyse des positions théoriques et esthétiques de Dubuffet. En puisant dans les écrits qui ne concernent pas directement l'art brut, l'auteur relève de nombreuses positions énoncées antérieurement ou simultanément, qui fournissent un cadre théorique et idéologique à la notion et permettent de la cerner au plus près : l'insurrection contre

²⁹³ *Ibid.*, p. 123.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 160-162.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 223.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 198.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 223.

²⁹⁹ *Ibid.*

la peinture officielle, académique, le rejet de l'imitation et des notions de génie et de vocation, la critique de la sur-valorisation de l'art et de la sacralisation du statut de l'artiste dans notre société, et la référence aux sociétés primitives qui fonctionne comme un instrument de critique face aux valeurs esthétiques et philosophiques de la société occidentale. Tous ces éléments font l'objet d'une rapide analyse et constituent un simple relevé, mais ils ont le mérite de situer l'art brut — l'invention du terme et la notion — dans le cadre général de la pensée de Dubuffet. Enfin, Peiry décèle dans l'idée de « l'homme du commun », présente dans les textes antérieurs à l'invention de l'art brut, la formulation avant la lettre des principes majeurs entrant dans la définition de l'art brut. Cet « homme du commun », qui constitue une simple figure populaire, celle de l'homme de la rue, qui serait indemne de tout préjugé académique, se révèle *a posteriori* comme la préfiguration de l'artiste brut : « L'homme du commun revêt ainsi les traits d'un créateur autodidacte, pouvant œuvrer à l'écart de tout système artistique, sans aucun désir de reconnaissance sociale³⁰⁰. » Ainsi, la découverte des œuvres d'art brut corrobore les principes artistiques du peintre :

[Dubuffet] a joué le rôle d'agent d'une véritable catalyse esthétique. L'Art Brut apparaît alors comme une double hérésie du point de vue de l'histoire de l'art : l'occurrence du terme en 1945 précède l'émergence du concept ainsi que le développement de la définition, et l'irruption de la notion est postérieure à l'existence des œuvres. Ce double anachronisme est lié de manière intrinsèque à la conception particulière de l'Art Brut³⁰¹.

Cette interprétation de l'art brut entre en contradiction avec la présentation des positions artistiques et théoriques de Dubuffet : la conception de l'art de ce dernier a commencé d'être exposée avant l'invention de l'art brut, a engendré cette dernière, et a continué de s'élaborer en même temps que la définition de l'art brut. En postulant que Dubuffet est parti d'objets pour inventer l'art brut, cette étude opère le mouvement inverse : elle réduit une notion à une appellation — « Art Brut » — qu'elle rabat sur un ensemble d'objets. Ce qui, en fin d'analyse, conduit à envisager

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

l'art brut « comme une référence théorique, devenue strictement historique³⁰² ». Cette approche préserve la notion d'art brut, mais en même temps elle *historicise* le discours de Dubuffet. Le respect de la chronologie et la primauté donnée à l'histoire de la collection dispersent les éléments de réflexion sur la notion dans l'ensemble de l'étude.

Ainsi, cette analyse contribue amplement à légitimer l'art brut dans le champ de l'histoire de l'art. Cependant, l'analyse des positions théoriques de Dubuffet et la réflexion sur la notion d'art brut sont exploitées dans le sens de la pratique de conservation. Autrement dit, Lucienne Peiry assure le relais de Dubuffet en respectant les critères de la notion inventée par le peintre, en préservant ces derniers, en les maintenant pour la conservation de la Collection installée à Lausanne. Les deux ouvrages majeurs que sont les études de Thévoz et de Peiry instaurent une filiation théorique et critique pour l'étude de l'art brut. Or, la spécificité de cette filiation consiste dans la superposition de l'activité de conservation des œuvres et de l'étude de l'art brut. Les deux principales monographies sur l'art brut sont effectivement dues aux deux conservateurs successifs de la collection : cette coïncidence amplifie l'assimilation de l'art brut à une collection d'objets. Ces travaux assurent la *conservation* de la notion, et non sa conceptualisation. Ils permettent de jalonner un champ critique de l'art brut, mais en même temps le constituent comme un territoire. À partir de ce constat, nous pouvons aborder les autres discours critiques émanant de l'histoire de l'art, et interroger leur rapport à cette filiation.

³⁰² *Ibid.*, p. 263.

Chapitre III

ACTES CRITIQUES MANQUÉS :

LE BRUT, LE POPULAIRE, LE PRIMITIF CONFONDUS

Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito.
Jean DUBUFFET, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, 1949.

À partir de la fin des années quatre-vingt, les publications sur l'art brut, monographies et articles, se multiplient. Cependant, ce qui est frappant dans le cas de la critique au sujet de l'art brut, c'est que les ouvrages ne font pas débat. Chaque nouvelle publication semble partir de zéro, défricher le terrain pour la première fois, comme si le champ d'étude de l'art brut était en perpétuelle jachère : dès lors, toutes les interprétations sont permises. C'est dire que quelque chose résiste dans la critique, que l'art brut n'est pas reconnu à part entière comme objet d'étude théorique. Au sujet de l'art brut, en dehors de la filiation constituée par Thévoz et Peiry, il n'y a pas de consensus critique : les ouvrages ne se réfèrent pas les uns aux autres. Par conséquent, la critique de l'art brut ne parvient pas à constituer un champ d'étude théorique.

1. Les difficultés d'intégration dans l'histoire de l'art

À de rares exceptions près, même si le terme d'art brut était apparu dès 1947, les historiens de l'art semblaient ignorer ou occulter cette notion. Il est vrai que l'art brut ne se glisse pas aisément dans les grilles d'analyse de l'histoire de l'art : ni art naïf, ni art des fous, l'art brut ne fonctionne pas comme catégorie artistique. Il ne constitue pas davantage un groupe ou un mouvement³⁰³. En fonction des critères de classification, il semble ne pouvoir se définir que par la négative : il n'est ni ceci, ni cela. Pourtant, il existe puisqu'il désigne une collection présentée dans un musée depuis 1976 : il a donc bien une réalité institutionnelle et artistique. Or, on sait également qu'il est le fait de personnes étrangères au milieu de l'art. De ce point de vue, la gêne de l'historien de l'art est légitime, il s'agit de faire entrer l'étranger dans le sérail, de déclarer la *république* de l'art (au sens littéral de *chose concernant tout un chacun*). De la gêne à la menace, on comprend qu'il n'y a qu'un pas.

Une menace pour le discours esthétique

Ainsi, l'historien de l'art Joseph-Émile Müller, dans un article écrit à l'occasion de l'exposition *Les Singuliers de l'art*, glisse dans son discours : « Il faut avouer que Matisse, Bonnard, Picasso, Léger nous procurent quand même des émotions que les seules valeurs "sauvages" ne sont pas capables de produire³⁰⁴. » La résistance résidant dans ce *quand même* montre que l'art brut peut être perçu comme une menace pour l'échelle de valeurs établie par l'histoire de l'art, pour la notion de valeur elle-même en art. Le discours d'Ernst Gombrich est lui aussi tout à fait symptomatique. Cet éminent critique, qui au cours de sa carrière n'a pas consacré une ligne à l'art brut, inaugure la première page de *Réflexions sur l'histoire de l'art* par

³⁰³ « Art brut – 1947 », *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁴ MÜLLER J.-É., « De l'art populaire à l'art sauvage », *La Fin de la peinture, est-ce toujours la délectation ? (1976-1979)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982, p. 37. On faisait déjà face à la même réaction trente ans plus tôt : « Le musée du Louvre et notre école française de Manet à nos jours [...] sont quand même de tous autres fleurons à notre couronne. » In BOURET J., « L'Art Brut », *Arts*, 14 octobre 1949, p. 4.

une pointe lancée contre l' « art brut de Dubuffet ». Dans le cadre d'une réhabilitation de l'art grec, qui « à force d'avoir été trop souvent qualifié de parfait, [...] s'est presque vu frappé d'ostracisme³⁰⁵ », Dubuffet est désigné comme l'un des responsables de cet outrage : « Dubuffet, le porte-parole de l'*art brut*, a très bien résumé cette attitude dans un entretien³⁰⁶. » Gombrich donne alors l'extrait d'un texte du peintre sans aucune référence, dans lequel Dubuffet fait honneur aux valeurs de la sauvagerie et qualifie l'art classique d' « amusement de salon ». Quelques pages plus loin, on découvre une deuxième et dernière référence : « Mais il ne faudrait pas que la crainte des critiques de M. Dubuffet nous empêche d'enfreindre ce tabou³⁰⁷ », — le tabou étant d'utiliser le terme de « beauté » en art. Ainsi, l'art brut, le discours sur l'art de Dubuffet, menacent le discours esthétique, menacent une certaine conception de l'histoire de l'art, pour ne pas dire qu'ils menacent une certaine morale³⁰⁸.

Depuis le surréalisme, le discours sur l'art de Dubuffet, et spécifiquement sa défense de l'art brut, font problème :

L'opposition prononcée par Dubuffet entre l'art brut et l'art culturel a été parfois contestée : les surréalistes reprochent à cette notion de bâtir un ghetto où seraient concentrés les travaux d'art brut, alors qu'ils estiment souhaitable de placer Wölfli ou Aloïse ou Crépin au même rang que les grands novateurs de la peinture³⁰⁹.

Si l'art brut est ici considéré à juste titre comme une « notion », l' « art culturel » est une expression prise au pied de la lettre, qui mériterait pourtant d'être explicitée ou discutée. Cette opposition entre deux notions inventées par Dubuffet est une construction théorique, permettant de penser en même temps les productions des internés asilaires (Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz) et celle des médiums spirites (Joseph Crépin), et de souligner leur différence spécifique par rapport à l' « art culturel ». Ici, la critique intègre le lexique de Dubuffet, mais ne reconnaît pas la position du peintre

³⁰⁵ GOMBRICH E. H., *Réflexions sur l'histoire de l'art* (1987), Nîmes, Éd. J. Chambon, 1992, p. 11.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁸ En effet, Gombrich précise : « Aujourd'hui qu'un discours sur le sexe a remplacé celui sur la beauté. » *Ibid.*

³⁰⁹ BIRO A. et PASSERON R. (dir.), « Art brut », *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982, p. 37.

comme une théorisation. Le discours élaboré par Dubuffet est sous-interprété, réduit à la simple volonté d'exclure l'art brut du champ de l'art. Ce qui a pour conséquence de justifier la résistance de l'histoire de l'art à légitimer l'art brut, et d'attribuer cette responsabilité à Dubuffet lui-même.

Cette réticence à l'égard de l'art brut n'est pas sans rappeler l'attitude de l'histoire de l'art à l'égard des arts primitifs. Dans *Les Voix du silence*, André Malraux nous éclaire quant au sens de cette réticence à intégrer l'art des fous — puisqu'il n'est pas ici question d'art brut — dans l'histoire de l'art occidentale. Il démontre que chaque nouvelle forme d'art découverte correspond à une déstabilisation des valeurs sur lesquelles repose l'histoire de l'art. Ainsi, les « formes antiques » ont été mises en question par la « résurrection de celles de l'Égypte et de l'Euphrate, puis par les formes romanes³¹⁰ ». Selon Malraux, « nous avons passionnément remonté le temps vers ce que nous croyions l'instinct ». En quête d'arts primitifs de plus en plus archaïques, nous avons découvert les « arts sauvages », puis les « arts régressés », « les traces saturniennes des cavernes », « et en même temps, ajoute-t-il, l'art des enfants, les arts populaires, celui des naïfs et celui des fous³¹¹ ». L'histoire de ces découvertes détermine l'histoire de l'art : le lien qui unit l'art primitif, l'art naïf, l'art enfantin et l'art asilaire est théorique et idéologique. Ils mettent en question la construction de l'histoire de l'art traditionnelle, et à travers elle, la civilisation occidentale. C'est effectivement toute une tradition de pensée qui est mise en péril lorsque l'histoire de l'art s'ouvre à eux, puisqu'ils rendent caduques les notions de la tradition humaniste, en commençant par la notion de beauté sur laquelle est fondée l'esthétique. Ces œuvres sont des « accusations³¹² », des armes anti-humanistes ; ces objets « n'envahissent pas le musée : ils le brûlent³¹³ ». Ce sont la tradition sur laquelle se fonde le discours sur l'art et le discours sur l'art lui-même qui se trouvent dangereusement menacés.

On comprend dès lors pourquoi chez certains historiens de l'art, l'art brut est réduit à son pouvoir de subversion :

³¹⁰ MALRAUX A., *Les Voix du Silence* (1951), Paris, Gallimard, coll. « La Galerie de la Pléiade », 1952, p. 496.

³¹¹ *Ibid.*, p. 497.

³¹² *Ibid.*, p. 536.

³¹³ *Ibid.*, p. 541.

Suite du misérabilisme, l'art brut, inventé par Dubuffet, fait un pas de plus vers le « point zéro » qui semble être la démarche générale de tout l'art moderne [...]. C'est toute la « colonisation culturelle » qui est remise en question et la fonction même des musées traditionnels³¹⁴.

L'art brut serait ainsi le climax de l'art moderne, conçu comme travail de négation de la linéarité de l'histoire de l'art. Mais, l'auteur conclut cet article sur l'idée que l'art brut définit tout et rien. L'art brut, dans cette démarche, devient un moment de l'histoire de l'art.

Tentatives d'intégration de l'art brut

Dans de nombreux articles, l'art brut est associé à l'esthétique du courant d'art informel. L'« art informel » est une appellation que le critique Michel Tapié aurait employée à partir de 1951 pour désigner un courant artistique comprenant Wols, Fautrier et Dubuffet³¹⁵. Selon Pierre Cabanne, « l'art brut est l'une des premières manifestations d'opposition à la peinture-peinture, et de contre-culture ; il est directement lié au contexte polémique dans lequel se développa l'art informel³¹⁶ ». Pour ainsi dire, l'art brut entre dans l'histoire de l'art par la même porte que l'art de Dubuffet. Il est assimilé à une « résurgence "naturaliste" du dadaïsme³¹⁷ ». Le climat d'après-guerre entraîne une plongée vers les origines, une sorte de retour à zéro : « Ces investigations s'intéressent à ce qu'il y a, chez l'homme, de premier, d'essentiel, à un domaine situé en amont de la culture, dans une sorte d'état de nature³¹⁸. » L'intérêt pour l'art brut est un symptôme de cette période, l'art brut devient ici :

³¹⁴ NERET G., « L'art brut préféré aux arts culturels », *30 ans d'art moderne. Peintres et sculpteurs*, Fribourg (Suisse), Nathan/Office du Livre, 1988, p. 48-49.

³¹⁵ « Ce terme en viendra par la suite à marquer une tendance plus large, englobant aussi bien les tenants du Tachisme, de l'Art brut, de l'Action Painting ou de l'« art autre ». » In MÈREDIEU F. de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, coll. « Culture », 1994, p. 173.

³¹⁶ CABANNE P., *L'Art du vingtième siècle*, Paris, Somogy, 1989, p. 184.

³¹⁷ RESTANY P., *L'Aventure de l'art abstrait. De l'esthétique à l'éthique. La Grande Histoire de la peinture moderne*, vol. 5, Genève, Skira, 1982, p. 39.

Une forme d'art premier, non pollué par des considérations extérieures, un art véritablement « brut » répondant à une impulsion, à une force irrésistible, capable de toutes les transgressions, entièrement irrespectueuse (car terriblement égocentrique) des valeurs qui règlent la vie sociale³¹⁹.

Aussi pertinente que puisse être cette analyse, elle présente le défaut majeur de faire glisser la notion d'art brut derrière celle du primitif, qui après un parcours douloureux a enfin été assimilée par le discours de l'histoire de l'art. Du brut au primitif, on comprend ici que tout est affaire de glissement historique ou rhétorique. En effet, on peut lire ailleurs que « l'art brut constitue un aspect majeur du Primitivisme à travers tout le siècle³²⁰ ». Il s'agit bien là de *reconnaître l'élément étranger*, de l'assimiler à un étranger déjà identifié quelques décennies auparavant, et de lui faire perdre son caractère *inquiétant*, de le débarrasser des spécificités non assimilables, de le familiariser en l'historicisant. De cette manière, l'art brut pénètre en effet dans le champ de l'histoire de l'art, mais sa spécificité se trouve totalement occultée.

Les tentatives d'intégration, qui conduisent l'art brut sur la voie d'une légitimation par l'histoire de l'art, se traduisent par la recherche d'une préhistoire de l'art brut. C'est l'intérêt de quelques rares psychiatres pour les productions plastiques de leurs patients qui est inscrit à l'origine de l'art brut : Marcel Réja avec *L'Art chez les fous*, publié en 1907, la monographie de Walter Morgenthaler sur Wölflï publiée en 1922, enfin et surtout *Expressions de la folie* d'Hans Prinzhorn, publié la même année et qui circula parmi les surréalistes. Ainsi, l'article consacré à l'art brut dans l'ouvrage d'Akoun et Ferrier inscrit Dubuffet et son art brut dans l'histoire de l'art, à la suite de l'intérêt de Prinzhorn pour l'art des malades mentaux, et de celui des Fauves et des Cubistes pour l'art nègre et l'art naïf. Il faut noter que cet article fait figure d'exception, par sa démarche et sa date de publication. En effet, il y a là une véritable réflexion sur la définition et ses frontières : « C'est l'un des traits les plus novateurs du XX^e siècle que d'avoir élargi le concept traditionnel d'art à certaines

³¹⁸ BEAUFFET J., « Le primitivisme », *L'Art en Europe. Les années décisives : 1945-1953*, Genève, Skira/Musée d'art moderne de la ville de Saint-Étienne, 1987, p. 123.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

³²⁰ « Art brut », *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 28.

formes d'expression artistique primitive, naïve ou brute³²¹. » Ici, l'art brut est mis en parallèle avec l'art primitif et l'art naïf, et non plus assimilé à ces derniers. Plus exactement, ce qui est mis en évidence par le rapprochement du primitif, du naïf et du brut, ce sont les effets de ces notions sur la notion d'art elle-même. Les auteurs ajoutent : « Plus important peut-être que les œuvres divulguées, le "phénomène art brut", admis comme tel, est une des grandes découvertes contemporaines³²². » Il faudrait en effet prendre cette déclaration au pied de la lettre, prendre ce terme de « phénomène » au sens étymologique, c'est-à-dire considérer l'art brut comme quelque chose *qui apparaît*, qui surgit dans le champ de l'art. Car, ce n'est pas une intégration paradoxale qui est revendiquée par l'art brut, ce qui ferait figure de contresens, mais c'est d'une effraction qu'il s'agit.

La mort inéluctable de l'art brut

Pour preuve du paradoxe incontournable de l'intégration de l'art brut par l'histoire de l'art, on note que dans tous les articles, la légitimation de l'art brut est toujours associée à l'annonce de sa mort. Dans de nombreux articles, c'est l'apparition de l'art-thérapie qui est désignée comme responsable de la mort de l'art brut : « Même si sa survie en milieu psychiatrique pose problème en fonction de l'évolution des traitements et du développement de l'art-thérapie, il continue à susciter des productions en marge des courants successifs de la modernité³²³. » Ici, à nouveau, c'est la question de la définition qui fait problème : l'art brut, c'est l'art des fous *et quelque chose d'autre*, que l'on tente d'inscrire dans l'histoire de la modernité. Mais, c'est principalement sur l'institutionnalisation de l'art brut qu'est portée la responsabilité de la fin de l'art brut. En effet, Akoun et Ferrier concluent leur article en écrivant : « Et il n'est pas interdit de se demander si ce n'était pas irrémédiablement le condamner à mort que de le faire entrer au musée³²⁴. » L'institutionnalisation, pour certains, implique non seulement la fin de la collection,

³²¹ AKOUN A. & FERRIER J.-L., *art. cit.*, p. 20.

³²² *Ibid.*, p. 22.

³²³ « Art brut », *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, p. 28.

³²⁴ AKOUN A. & FERRIER J.-L., *art. cit.*, p. 22.

mais aussi celle de la notion : « Mais l'art brut deviendra vite une institution culturelle comme une autre, ses collections, un musée, installé à Lausanne, et l'anticulture, une culture de plus³²⁵. » Déclarer la mort inéluctable de l'art brut, c'est implicitement mettre de côté l'art brut comme notion, ou du moins occulter ses effets théoriques. Dire que l'institutionnalisation de l'art brut contredit sa définition, c'est régler le problème une fois pour toutes :

C'est au moment où l'art brut est intégré dans le circuit social sous la forme de la Compagnie de l'art brut puis du Musée de l'art brut qu'il reçoit une définition opératoire — c'est-à-dire susceptible de déterminer un classement, un principe d'exclusion — et que du même coup il se perd, réintégrant le schéma qu'il avait pour vertu de contester. C'est parce que l'art n'a pas en raison d'autre définition que sociale* que la définition finale de l'art brut contredit ses prémisses³²⁶.

Or, au lieu de clore ainsi le problème, de refermer la boucle sur elle-même, pourquoi ne pas considérer ce paradoxe comme une problématique ? De fait, les critiques se dénoncent d'elles-mêmes, elles ne vont pas assez loin dans l'analyse de l'art brut : « Par une étrange contradiction, il reste pourtant d'appréciation singulièrement difficile pour qui n'a pas, ainsi que Jean Dubuffet, remis en question les racines mêmes des "arts culturels"³²⁷. » Penser l'art brut implique en effet une analyse préalable des textes théoriques de Dubuffet. Et c'est bien cette absence de références rigoureuses au texte de Dubuffet qui caractérise la majorité des articles consultés, qui les empêche d'évaluer les enjeux véritables de l'art brut. L'ampleur de la tâche conduit les critiques à refermer le problème à peine ouvert. C'est donc avant tout le discours esthétique — et les valeurs traditionnelles sur lesquelles il se fonde — que l'art brut menace. Ceci nous engage à insister sur la valeur théorique de l'art brut, sur sa valeur de discours. Autrement dit, c'est sur le plan discursif que la valeur de l'art brut se joue.

³²⁵ CABANNE P., *L'Art du vingtième siècle*, Paris, Somogy, 1982, p. 184.

³²⁶ SÉMIN D., « Chassac et Dubuffet », *Les Années 50*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, p. 260 *Référence à la définition de l'art de Marcel Mauss : « Un objet d'art, par définition, est un objet reconnu comme tel par un groupe. » In MAUSS M., *Manuel d'ethnographie* (1947), Paris, Payot/Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 131.

³²⁷ AKOUN A. & FERRIER J.-L., *art. cit.*, p. 22.

2. L'art brut comme forme d'art populaire

En dehors de la filiation critique et théorique constituée par les études de Thévoz et de Peiry, d'autres ouvrages spécialisés formulent des propositions sur l'art brut. Deux auteurs, critiques d'art, se distinguent, qui ont en commun de faire de l'art brut une forme d'art populaire. Nous pouvons les interroger en fonction de leur rapport à la pensée de Dubuffet et de leur attention aux positions développées par Thévoz.

L'art brut selon Laurent Danchin

Laurent Danchin est sans doute l'auteur qui a le plus travaillé à faire connaître l'art brut en France. Il est, en effet, depuis le début des années quatre-vingt-dix, à l'origine des expositions majeures présentant des œuvres d'art brut. Par ailleurs, il est le correspondant français de *Raw Vision*³²⁸, la revue spécialisée de l'*art outsider*. En 1988, il publie une monographie sur Dubuffet³²⁹, dans laquelle il consacre un chapitre entier à « Dubuffet et l'art brut³³⁰ ». Dès la préface, il insiste sur l'importance des écrits du peintre : « Connaît-on les *écrits* de Jean Dubuffet ? A-t-on lu [Jean Dubuffet]³³¹ ? ». Dans le chapitre sur l'art brut, il engage le lecteur à lire les textes de Dubuffet : « Il faut lire *Asphyxiante culture*. [...] Il faut relire *L'art brut préféré aux arts culturels*³³². » Cependant, Danchin ne se livre pas à une analyse précise de ces écrits, sa perspective n'est pas théorique : il souligne la présence d'un « problème théorique de définition³³³ », mais ne travaille ni sur la notion d'art brut, ni sur ses enjeux. Certes, il pose des jalons pour une étude de l'art brut, mais son propos n'est pas de mettre en place une nouvelle problématique. En outre, s'il fait référence à

³²⁸ MAIZELS J. (ed.), *Raw Vision*, « International Journal of Outsider Art, Visionary Art, Contemporary Folk Art », « Revue Internationale de l'art brut et de l'art populaire », 1989-.

³²⁹ DANCHIN L., *Jean Dubuffet*, Lyon, La Manufacture, 1988.

³³⁰ *Ibid.*, p. 227-304.

³³¹ DANCHIN L., « Avant-propos », *Jean Dubuffet*, p. 16.

³³² DANCHIN L., *Jean Dubuffet*, p. 243.

³³³ *Ibid.*, p. 281.

l'ouvrage de Thévoz en soulignant sa qualité et son importance, il ne discute pas les propositions de ce dernier. Il avance pourtant des arguments différents : « "Culture", pour Dubuffet, n'a pas le sens anthropologique, très vaste, qui équivaut pratiquement à "social", mais [...] le sens courant qui fait parler de personnes plus ou moins cultivées³³⁴. » Car, pour Danchin, l'art brut ne concerne pas le *social* (ou l'asocial), mais bien plutôt le populaire. Il considère l'art brut comme « la forme autistique d'un art populaire profondément acculturé³³⁵ ». Il souligne la dimension ésotérique de l'art brut, ses liens étroits avec les croyances populaires et le situe du côté de l'« originel », du « primitif », de l'« élémentaire » : « l'art au cœur des choses et du retour aux sources, le germe même de l'impulsion créatrice³³⁶ ». Sa conception est essentialiste, originiste : « la source d'une création plus pure, prenant par là contact avec les zones inexplorées du mental³³⁷ ». Pour Danchin, l'œuvre d'art brut, à cause de son investissement fantasmatique et spirituel, ne peut être considérée comme une simple œuvre d'art, mais comme un objet chargé à la manière des fétiches³³⁸. Elle montre la portée légendaire et mythologique de l'art³³⁹. Il conclut son étude en déclarant que « l'art brut aujourd'hui est devenu un mythe, et même s'il cessait d'exister, c'est à ce titre qu'il continuerait d'opérer dans la conscience contemporaine³⁴⁰ ». En effet, pour lui, l'art brut a une valeur mythique, plutôt que sociale et politique. En 1989, dans un article qu'il rédige pour le premier numéro de la revue *Raw Vision*, il présente l'art brut comme « une référence³⁴¹ », mais là encore ne parle pas d'un concept, mais d'un terme catalyseur de « tout un mouvement parallèle aux arts mondains professionnels³⁴² ». Danchin a publié une série d'articles dans lesquels il repose inlassablement la question de ce qu'est l'art brut : « On n'en finirait pas de discuter aujourd'hui sur ce qu'est ou n'est pas l'Art Brut » ; « Qu'est-ce que l'art brut³⁴³ ? », mais « qu'est-ce donc que l'art brut³⁴⁴ » ? En 1991, il tente de

³³⁴ *Ibid.*, p. 241.

³³⁵ *Ibid.*, p. 302.

³³⁶ *Ibid.*, p. 240.

³³⁷ *Ibid.*, p. 238.

³³⁸ *Ibid.*, p. 293.

³³⁹ *Ibid.*, p. 301.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 304.

³⁴¹ DANCHIN L., « Autour de l'art brut », *Raw Vision*, n°1, spring 1989, p. 32.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ DANCHIN L., « Art brut et compagnie, la face cachée de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 10.

faire le point sur la question de « l'art brut et [de] ses dérivés³⁴⁵ ». Nous l'avons vu dans la partie consacrée à l'analyse des nouvelles appellations, l'approche de Danchin est d'ordre pratique : il définit les différentes appellations à partir des collections qu'elles désignent, établit une catégorisation. L'art brut est tout simplement « une forme d'expression essentiellement populaire³⁴⁶ » ou, plus précisément, « la quintessence de la création autodidacte populaire³⁴⁷ ». Selon ce point de vue, il représente pour l'art contemporain l'opportunité d'un renouvellement et de « nouvelles racines³⁴⁸ ». Danchin conçoit l'art brut (et ses dérivés ou descendants) comme un mouvement à l'échelle internationale³⁴⁹. Ainsi, l'art brut devient une catégorie de l'art populaire. Selon Danchin, « il est important de rappeler les attaches populaires communes et de l'Art Naïf et de l'Art Brut, ce que la conceptualisation française ne fait pas assez³⁵⁰ ». Il prône donc l'ouverture des concepts et semble désormais préférer les expressions d'art singulier et d'*art outsider*. Si, en 1989, il prétend que « le label inventé par Dubuffet paraît encore particulièrement efficace et adapté³⁵¹ », quelques années plus tard, il considère que l'art brut est une notion puriste et restrictive³⁵². La contribution de Danchin à la connaissance et à la diffusion de l'art brut s'établit à un niveau pratique. Il entend faire entrer l'art brut sur la scène de l'art contemporain, en l'assimilant à l'art populaire. Il concrétise ce projet en organisant une série d'expositions à la Halle Saint-Pierre³⁵³, illustrant la vivacité de l'art populaire contemporain.

³⁴⁴ DANCHIN L., « L'Art brut de l'asile au musée », *op. cit.*, p. 92.

³⁴⁵ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 6.

³⁴⁶ DANCHIN L., « Art brut et compagnie, la face cachée de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 8.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁴⁹ DANCHIN L., « L'Art brut de l'asile au musée », *op. cit.*, p. 97.

³⁵⁰ DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 10.

³⁵¹ DANCHIN L., « Autour de l'art brut », *op. cit.*, p. 32.

³⁵² DANCHIN L., « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? », *op. cit.*, p. 11. [Déjà cité p. 38].

³⁵³ Cf. Chapitre I - 1) L'art brut : du fond du jardin... au musée [p. 10-24].

L'art brut selon Michel Ragon

Michel Ragon, critique d'art et romancier, a publié un ouvrage sur l'art brut en 1996³⁵⁴. Selon lui, l'art brut de Dubuffet a eu le mérite de mettre au jour un « art d'expression populaire » : « Dans le monde entier, certainement existe, a toujours existé, un art d'expression populaire qui n'était même pas occulté, qui était seulement non vu, non remarqué, hors circuit³⁵⁵ ». On pourrait dire que l'ouvrage de Ragon constitue une approche à mi-chemin entre celles de Thévoz et de Danchin. Il interprète en effet l'art brut comme un art populaire, mais avec un éclairage sociocritique. La spécificité de l'approche réside cependant dans la dimension politique attribuée à la démarche de Dubuffet. Notons d'emblée que cette interprétation émane bien plus d'une hypothèse extérieure, que d'une lecture (peut-être rapide) des textes du peintre. Dès l'abord, Ragon trouve du côté de la littérature prolétarienne des aspects de l'art brut avant la lettre³⁵⁶ : il repère des analogies entre la collecte des écrits prolétariens par Ludovic Massé (lui-même écrivain prolétarien anarchiste) et la constitution de la collection d'art brut par Dubuffet. Dans cette perspective, il définit ce dernier comme un « anarchiste individualiste³⁵⁷ », et affirme que « la philosophie libertaire est indissociable de [s]a pensée³⁵⁸ ». Cette interprétation politique de la pensée de Dubuffet n'est pas légitimée par des références aux écrits du peintre. En dernière analyse, l'art brut devient l'alibi d'une critique des valeurs bourgeoises. Ragon assimile les architectures autodidactes à l'art brut, et parle de travaux de « contre-architecture³⁵⁹ », d'« anarchitectures³⁶⁰ » : « Ces créations hors-les-normes sont une manifestation contre-culturelle par rapport à la civilisation petite-bourgeoise dans laquelle la plupart sont obligés d'exercer leurs activités quotidiennes³⁶¹. » Même si cet enjeu anti-bourgeois peut être attribué à l'art brut, cette position a pour effet de stigmatiser sa valeur idéologique. Par ailleurs,

³⁵⁴ RAGON M., *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁷ Ragon déclare que Dubuffet était un lecteur assidu de *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner. Cf. RAGON M., *Du côté de l'art brut*, p. 25.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

l'analyse oscille de manière contradictoire entre l'éloge de l'art brut (et plus particulièrement de ses exclus, tels que Chaissac présenté comme une *victime de l'art brut*³⁶²) et le procès de Dubuffet. Ragon, en effet, critique la démarche égocentrique de Dubuffet, auquel il reproche d'avoir fait de l'art brut un « ghetto »³⁶³. Dans le même temps, il ne peut résister à emprunter l'efficace lexicale du peintre (« l'homme du commun », le « vent de l'art brut », etc.) : sa réflexion prend un sérieux appui sur les termes inventés par Dubuffet. Enfin, cette approche, si elle propose un autre éclairage idéologique de l'art brut, ne participe en aucun cas à la théorisation de la notion, et ne s'inscrit pas davantage dans une filiation critique. Ragon n'entre pas en débat avec les propositions de ses prédécesseurs. D'une certaine manière, en ignorant les autres, son interprétation se condamne à rester lettre morte, et contribue à la mort de l'art brut que, par ailleurs, elle annonce. Cette dernière remarque peut paraître exagérée, mais elle trouve sa raison d'être lorsqu'on analyse successivement cette juxtaposition d'interprétations autonomes. Suggérées par des ouvrages critiques (*spécialisés* de surcroît, portant spécifiquement sur l'art brut), ces interprétations contribuent à la confusion qui règne autour de la notion d'art brut. Ce sont cette juxtaposition passive et cette absence de dynamique critique qui menacent la valeur et les enjeux de l'art brut. L'ouvrage de Jean-Louis Ferrier, historien de l'art, illustre ce danger de manière exemplaire.

3. Les primitifs du XX^e siècle

Dans *Les Primitifs du XX^e siècle. Art brut et art des malades mentaux*, Ferrier se donne pour but d'analyser conjointement art brut et art des malades mentaux, en

³⁶² Ragon reproche à Dubuffet (de même qu'à Paulhan et Queneau) d'avoir fait de Chaissac « un objet de curiosité », ce dont le peintre, déjà isolé et méconnu, souffrira beaucoup : « Paulhan, toujours avide de phénomènes, va accentuer le caractère misérabiliste et saugrenu de Chaissac et l'offrir à Dubuffet comme un exemplaire typique d'art brut. » Or, selon Ragon, « non seulement Chaissac critique son assimilation à l'Art Brut, mais il ne se considère même pas comme un peintre autodidacte ». *Ibid.*, p. 33 et 35.

³⁶³ *Ibid.*, p. 34.

les réunissant sous le nom de « primitifs du XX^e siècle³⁶⁴ ». À la première lecture, ce titre, par l'association des termes de primitif, de malade mental et d'art brut, présente l'inconvénient de relancer la confusion déjà repérée dans la majorité des articles et des ouvrages généraux d'histoire de l'art³⁶⁵. Les questions inaugurales qui figurent sur la jaquette du livre semblent promettre une réflexion sur cette définition : « Mais qu'est-ce que l'art des malades mentaux ? Qu'est-ce que l'art brut³⁶⁶ ? » Or, le développement de l'ouvrage laisse persister une confusion quant à la distinction de ces deux expressions. Une lecture critique révèle que l'étude progresse en faisant implicitement disparaître le terme d'art brut, auquel se superpose l'expression « art des malades mentaux ». Ainsi, Adolf Wölfli est présenté comme « l'un des artistes malades mentaux les plus célèbres³⁶⁷ », alors qu'il est également la figure phare de la Collection de l'Art Brut. Le terme « art brut » ne sera pas utilisé une seule fois dans l'analyse de l'œuvre de Wölfli. Nous pourrions faire la même remarque en ce qui concerne la présentation de l'œuvre d'Aloïse Corbaz. Tout se passe comme si « art brut » et « art des malades mentaux » étaient des expressions interchangeables. Cependant, ailleurs, une distinction est introduite, mais qui engendre une confusion supplémentaire : « L'art brut, différent en cela de l'art des malades mentaux, isolés du monde par leur détention asilaire, a donné également naissance à des monuments de grandes dimensions³⁶⁸. » Or, la détention asilaire ne peut en aucun cas constituer un critère distinctif, puisque la majorité des artistes bruts sont des patients d'institutions psychiatriques. On décèle donc ici une tentative éperdue et manquée de catégorisation, qui engendre une fausse interprétation de l'art brut. Ferrier persiste dans cette voie en soutenant que le douanier Rousseau (figure emblématique de l'art naïf) aurait également pu être catalogué dans l'art brut, puisqu'il était autodidacte et

³⁶⁴ FERRIER J.-L., *Les Primitifs du XX^e siècle. Art brut et art des malades mentaux*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1997.

³⁶⁵ Dans un compte rendu qu'il consacre à la parution de l'ouvrage, Danchin souligne l'ambiguïté de ce titre, et son inadéquation avec le contenu de l'analyse, dans la mesure où il ne s'attache pas à une étude spécifique de l'art brut : « Contrarily to its ambiguous subtitle [...] its author obviously is more concerned with the art coming from mental institutions than with real art brut in its broadest sense. » In DANCHIN L., « Reviews », *Raw Vision*, n°23, summer 1997, p. 62. « En contradiction avec son sous-titre ambigu [...] son auteur est incontestablement plus intéressé par l'art provenant des institutions psychiatriques que par le véritable art brut entendu au sens le plus large. » [Ma traduction].

³⁶⁶ FERRIER J.-L., *op. cit.*, jaquette du livre.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

adepte du spiritisme. Cette proposition ne prend pas en compte la définition de Dubuffet, qui a clairement établi la distinction entre art brut et art naïf, — une distinction réitérée par Thévoz³⁶⁹ et Peiry. Enfin, l'auteur conclut qu'« il est difficile de tracer une frontière précise³⁷⁰ » entre des « genres [qui] se chevauchent³⁷¹ ». Cet aveu d'impuissance révèle en même temps l'origine du problème : Ferrier considère l'art brut comme un « genre », comme une catégorie artistique. Son interprétation a pour effet d'engendrer une série confuse d'amalgames. Son analyse démontre indirectement que l'art brut ne fonctionne pas comme un *genre*.

La question de l'art culturel et le rapport à Dubuffet

Nous l'avons dit plus haut, la confusion repérée autour de l'art brut semble être engendrée par une lecture parcellaire de Dubuffet. En effet, ce dernier est brièvement présenté comme l'un des nombreux acteurs dans l'histoire de l'intérêt des artistes et des psychiatres pour l'art des malades mentaux. Dans cette perspective, l'art brut apparaît d'abord comme un avatar de l'art des malades mentaux. Certes, l'art brut est défini à partir d'une citation de Dubuffet — celle que l'on trouve dans la majorité des ouvrages généraux —, mais accompagnée d'un commentaire expéditif : « La quasi-totalité des travaux rassemblés [dans la Collection de l'Art Brut] sont ceux de malades³⁷². » Cette affirmation a pour effet d'assimiler l'art brut à l'art des malades mentaux, — un amalgame que Dubuffet s'est employé à prévenir dans de nombreux textes. Nous l'avons vu, Thévoz a également clairement énoncé cette distinction. Pourtant, le lexique de Dubuffet est présent dans l'énoncé des objectifs de Ferrier, lorsque ce dernier se propose de montrer « en quoi [art brut et art des malades mentaux] se distinguent de l'art culturel³⁷³ ». La notion d'art culturel indique d'emblée

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 160.

³⁶⁹ Sur cette question, Thévoz a repris et développé l'argumentation de Dubuffet, montrant que l'artiste dit « naïf » *respecte* les préceptes de l'académisme, même s'il ne les met pas en œuvre. L'artiste brut, quant à lui, est totalement *indifférent* (ou *ignorant*) aux normes de l'art institutionnel. Cf. DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 216-217 ; THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 87-93.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

³⁷² FERRIER J.-L., *op. cit.*, p. 14.

³⁷³ *Ibid.*, jaquette du livre.

la présence implicite de Dubuffet, et nous conduit à supposer une lecture critique de la part de Ferrier. Par ailleurs, quelques titres de sections jouent sur les mots du lexique de Dubuffet (« Englobante culture³⁷⁴ », « Des hommes peu communs à l'ouvrage³⁷⁵ »). Cependant ces expressions ne revendiquent pas l'emprunt, ne sont pas explicitées : leur valeur critique n'est exploitée que pour l'esthétique d'un titre. De fait, Dubuffet, s'il est implicitement présent par l'emprunt de son lexique, est très peu cité dans le cours de l'étude et ses positions théoriques ne font pas l'objet d'une analyse. Nous adhérons ici à la critique formulée par Danchin qui reproche à Ferrier de présenter Dubuffet de « manière indirecte, approximative et souvent inappropriée³⁷⁶ ». Ce qui conduit à interroger le rapport critique de Ferrier à Dubuffet. Ainsi, alors que la position spécifique de Dubuffet sur la folie est essentielle pour l'élaboration et la compréhension de la notion d'art brut, Ferrier écrit : « Dubuffet a souligné l'importance primordiale de l'activité artistique des malades mentaux, même s'il lui est arrivé de dire, par agacement, qu'il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou³⁷⁷. » Ici, la formule de Dubuffet est prise au pied de la lettre, décontextualisée, donc faussée. Interprétée comme une humeur de l'auteur, comme un simple « agacement », la position théorique perd toute valeur. La décontextualisation de la pensée du peintre devient particulièrement tangible dans le traitement théorique de ces deux questions fondamentales que sont la folie et l'« art culturel » — questions fondamentales dans la mesure où une réflexion sur l'art brut engage inexorablement à penser les rapports de l'art à la folie et à la culture. Or, Ferrier va prendre appui sur la notion d'art culturel et sur les propositions théoriques de Dubuffet concernant les rapports de l'art et de la folie, mais sans les expliciter, ni même les analyser :

Alors que les notions d'enfermement et de non-enfermement sont impropres à différencier l'art brut et l'art des malades mentaux de l'art culturel, nous pouvons admettre avec Jean Dubuffet que la folie existe, sans doute à des degrés divers, chez tout artiste et que

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁶ « Dubuffet, who is a little mistreated here, and presented in an undirect and approximative, often inaccurate way. » In DANCHIN L., « Reviews », *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁷ FERRIER J.-L., *op. cit.*, p. 19-22.

la question est seulement de savoir s'il la domine ou non socialement³⁷⁸.

Ici, Ferrier sous-entend la position de Dubuffet sur la folie, mais en la paraphrasant de manière confuse. Il ne présente pas l'argumentation de Dubuffet et ne développe pas son propos : ce passage constitue une conclusion, et non le point de départ d'une réflexion. De la même manière, la notion d'« art culturel », citée d'emblée comme critère distinctif, n'est pas définie dans le cours de l'ouvrage. Sans même l'avoir analysée, identifiée, Ferrier va la disqualifier et l'évincer de la réflexion : il déclare que l'artiste « à l'état de nature³⁷⁹ » n'existe pas, et que « rien ne peut empêcher que l'art brut soit devenu muséal et plus encore, dans certains cas, culturel³⁸⁰ ». En outre, selon Ferrier, il y a désormais des artistes bruts « de métier ». Ces propositions rejettent donc implicitement l'« art culturel » comme critère distinctif, et comme question. En fin d'analyse, art des malades mentaux et « art culturel » sont superposés :

Chez Pohl, l'art des malades mentaux rejoint l'art des musées : l'un et l'autre procèdent d'une seule et unique force créatrice, de telle sorte que tout débat sur le caractère culturel ou non culturel de la production artistique s'annule du même coup³⁸¹.

La distinction entre « art culturel » et art des malades mentaux (qui englobe désormais l'art brut) est annihilée au profit du vaste problème de la création. Ainsi, la question de la définition de l'art brut, la notion d'« art culturel », toute réflexion même sur les rapports de l'art et de la folie, sont à peine évoquées, évacuées de l'analyse. Ce sont sur les origines de la « force créatrice » que semblent finalement se concentrer les enjeux de cette étude.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

À la source de l'acte créateur

En effet, si l'on reprend les termes de la présentation de l'ouvrage, figurant sur la jaquette du livre, telle est la définition du projet : « En regroupant l'art brut et l'art des malades mentaux, *Les Primitifs du XX^e siècle* nous entraîne à la source de l'acte créateur³⁸². » Dès lors, on comprend que Ferrier place à l'origine de sa réflexion le travail du psychiatre Hans Prinzhorn, dont l'idée de base consistait à montrer que les travaux des artistes aliénés pouvaient nous conduire aux sources de la création plastique. Or, les termes de ce projet l'inscrivent dans une conception essentialiste de l'art ; ce qui s'investit dans l'intérêt porté à l'art des malades mentaux (et accessoirement à l'art brut), c'est un fantasme de l'origine, c'est un mythe de l'origine de l'art. Selon Ferrier, « les artistes bruts et les artistes malades mentaux renvoient à des conceptions philosophiques fondatrices³⁸³ ». Nous pourrions même dire ici que la perspective est positiviste : c'est cette croyance en la valeur archétypale de l'art des malades mentaux qui poussaient quelques psychiatres à étudier leurs œuvres au début du siècle. Ainsi, au sujet de l'œuvre d'Antonio Ligabue, artiste suisse autodidacte emprisonné et interné à plusieurs reprises, Ferrier écrit : « Le génie de Ligabue [ne] se manifeste [...] pas dans l'anecdote, mais dans l'archétype, lorsqu'un tremblement de terre se produit en lui et que des fossiles terribles et splendides surgissent du sous-sol de son esprit³⁸⁴. » Le champ lexical introduit une affinité entre l'art des malades mentaux et le biologique, l'archéologique, qui révèle le caractère positiviste et essentialiste de cette position critique. Quant au fondement de l'analyse, il se confond avec ce cliché qu'est la découverte du génie caché. Le choix du terme de « primitif » et l'invention de l'expression « art mental » dans la formulation du projet trahissent également l'essentialisme et le positivisme de ce discours critique :

Quel que soit le problème infiniment complexe et dans chaque cas différent du rapport des artistes bruts et des artistes malades mentaux à la culture, on peut cependant introduire pour les uns et pour les autres la notion d'« art mental », car leur caractéristique commune, ainsi que le remarquait déjà Prinzhorn, est de mettre dans leurs œuvres le monde extérieur entre parenthèses pour se

³⁸² *Ibid.*, jaquette du livre.

³⁸³ *Ibid.*, p. 72.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

soucier d'abord d'exprimer ce qu'ils voient à l'intérieur d'eux-mêmes. En cela, ce sont aussi des « primitifs » au sens où l'entendait Worringer. Les primitifs du XX^e siècle³⁸⁵.

Telle est la conclusion de la présentation de l'étude. L'« art culturel » comme critère distinctif est évincé : le culturel laisse place à l'« art mental³⁸⁶ ». Ces expressions, dans la mesure où elles ne seront pas reprises ultérieurement, semblent s'épuiser aussitôt formulées : elles ne donnent pas lieu à une problématisation. En outre, la qualification de l'art brut et de l'art des aliénés comme « art mental » les rend inopérants sur le plan culturel et social. En effet, c'est une manière d'abstraire l'art du champ social et culturel, et de l'associer à des catégories d'ordre psychologique. Autrement dit, c'est préserver le champ culturel et social des influences de l'art brut, refuser à l'art brut tout pouvoir de mise en question.

Les œuvres sont analysées dans le cadre exclusif du parcours de leurs auteurs respectifs. « Pourquoi ces œuvres ne cessent-elles de nous interroger³⁸⁷ ? » : la jaquette du livre précise que l'auteur va tenter de répondre à cette question en « analysant les univers d'une trentaine d'artistes³⁸⁸ ». Notons que ces derniers semblent choisis de manière arbitraire et aléatoire³⁸⁹. De fait, Ferrier aligne une série de biographies : l'analyse est fascinée, détournée par le parcours biographique original des différents créateurs. Non seulement cette distinction entre art brut et art des malades mentaux que l'auteur a choisie comme dynamique critique ne problématise rien, mais elle a également pour effet pervers d'évacuer le terme d'art brut de l'étude sans justification. Par conséquent, la notion d'art brut n'apparaît pas et ses enjeux ne sont pas évalués. Cette étude, qui, par son titre, annonçait une analyse de l'art brut, ne s'appuie ni sur une lecture des textes de Dubuffet, l'inventeur de l'art

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁸⁶ Nous n'en saurons pas davantage sur cette notion d'« art mental » qui ne sera reprise nulle part ailleurs dans l'ouvrage, pas plus que la notion de « primitif ». De plus, l'ouvrage de Worringer n'est pas cité.

³⁸⁷ FERRIER J.-L., *op. cit.*, jaquette du livre.

³⁸⁸ *Ibid.*, jaquette du livre.

³⁸⁹ Danchin fait également remarquer que le choix des artistes n'est pas justifié, mais semble répondre aux préférences de l'auteur : « according to the author's preferences presumably ». In DANCHIN L., « Reviews », *op. cit.* p. 62.

brut, ni même sur les textes critiques suivants, comme ceux de Thévoz³⁹⁰. Ici l'étude de l'art brut n'implique aucun cadre théorique.

Restent à analyser les conclusions de l'ouvrage. Pour l'auteur, « ce livre aura atteint son but s'il réussit à convaincre le lecteur que les artistes qui y figurent ne sont nullement des marginaux. [...] Ils font partie intégrante de l'art du XX^e siècle³⁹¹ ». Au premier abord, cette proposition correspond à une reconnaissance esthétique de l'art brut et de l'art des malades mentaux. L'étude aurait donc pour but de contribuer à leur intégration à l'histoire de l'art. Or, déclarer que ces artistes ne sont pas des « marginaux », c'est dire que la légitimation de l'art brut par l'histoire de l'art implique une non-reconnaissance de la marginalité sociale de ces artistes. Autrement dit, cette reconnaissance esthétique des œuvres va de pair avec une récupération sociale de leurs auteurs. En outre, cet ouvrage ne réalise pas la légitimation des œuvres, mais se borne à la constater :

Toutefois, il serait faux de penser qu'il s'agit d'un simple changement de goût. Ce qui est en question, au seuil du troisième millénaire, c'est la vision que nous avons de nous-mêmes et de la société. [...] Dépourvus de valeurs spirituelles, ballottés par les aléas d'une économie sauvage, nous sommes tous des accidentés, comme le sont ou le furent les artistes présentés dans ce volume, enfermés ou non dans des asiles. Le reclassement de l'idée de beauté correspond toujours à un changement dans la civilisation. Or le chaos qui est à l'origine des œuvres des aliénés préfigure celui de notre société³⁹².

L'art brut est évalué en fonction des valeurs traditionnelles de l'esthétique : jugement de goût et critères du beau. Le discours sur l'art ne s'adapte pas à l'objet à analyser ; au contraire, il conserve des catégories traditionnelles, auxquelles il s'efforce de faire correspondre l'objet sur lequel il porte. Par là même, il normalise (ou dé-marginalise) l'art brut sur le plan social afin de l'intégrer au champ esthétique. En outre, au fantasme de l'origine de l'art, investi dans les œuvres des aliénés, s'ajoute ici une croyance en leur caractère prémonitoire : ces œuvres préfigureraient une société

³⁹⁰ Danchin note que les indications bibliographiques en fin d'ouvrage sont extrêmement succinctes et négligent les ouvrages de référence. « The selected readings at the end of the volume is extremely brief and neglected landmark works. » In DANCHIN L., « Reviews », *op. cit.*, p. 62.

³⁹¹ FERRIER J.-L., *op. cit.*, p. 203.

malade. Dans cette stratégie discursive, leur spécificité est ignorée : elles auraient pour seule vertu d'indiquer un prétendu malaise de la civilisation. L'art brut, évalué en fonction des critères de l'esthétique, se trouve dépouillé de toute valeur théorique et idéologique. Art brut et art des aliénés sont digérés par un discours sur l'art, traditionnel et conventionnel, qui semble voué à protéger la société de ses propres marges. Un ouvrage, tel que celui-ci, inquiète également les théoriciens de l'*art outsider*. Il introduit en effet une double confusion : John Maizels, l'éditeur de la revue *Raw Vision*³⁹³ note que le livre est publié en anglais sous le titre *Outsider Art*, ce qui en fait « un plagiat du titre du célèbre ouvrage de Roger Cardinal, et par là même conduit à penser à tort que le livre est une étude renseignée sur le sujet³⁹⁴ ». Ainsi, l'absence de filiation critique, de liens référentiels entre les critiques, perpétue une fausse interprétation de l'art brut, et contribue à priver le terme de sa valeur conceptuelle. Cette indifférence au champ critique de l'art brut révèle une non-reconnaissance de l'art brut comme objet théorique.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Op. cit.*

³⁹⁴ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « The book is published in English under the title of *Outsider Art*. This seems a plagiarisation of Roger Cardinal's famous book title of 1972 and also gives the false impression that the book is a comprehensive study of the subject. » In MAIZELS J., « Reviews », *Raw Vision*, n°23, summer 1997, p. 62.

4. Art brut et/ou *art outsider*

Dans les années quatre-vingt-dix, aux côtés, ou à la place, du terme d'art brut apparaît l'expression *art outsider*. Si son usage est désormais courant dans le champ de la critique anglophone, ce terme tend à supplanter celui d'art brut dans les intitulés des expositions et des publications francophones. Cet état de fait nous conduit à interroger la signification et la pertinence théorique de cette nouvelle appellation. Une lecture critique des ouvrages sur l'*art outsider* nous éclaire sur les liens théoriques qui l'unissent à la notion d'art brut.

L'origine de l'expression art outsider

L'expression *outsider art* a été utilisée pour la première fois en 1972 par Roger Cardinal, qui souhaitait fournir un équivalent anglais au terme d'art brut. L'*outsider art*, défini par Cardinal, ainsi que son ouvrage du même nom³⁹⁵, se fondent très rigoureusement sur la notion d'art brut et sur une analyse des positions théoriques de Dubuffet. À l'origine donc, la définition de l'*outsider art* coïncide avec celle de l'art brut. Cependant, quelques années plus tard, en montant l'exposition *Outsiders. An Art Without Tradition*, Roger Cardinal et Victor Musgrave, tout en s'inspirant des préceptes de Dubuffet, décident d'y déroger quelque peu³⁹⁶. Selon Cardinal, dans la mesure où la collection du musée de Lausanne illustre la stricte définition de l'art brut, une nouvelle exposition peut s'appuyer sur des principes « légèrement moins rigides³⁹⁷ ». À partir de là, l'expression *outsider art* se distingue de la définition de l'art brut, et n'en est plus l'exact équivalent : « *Outsider Art* est dès

³⁹⁵ CARDINAL R., *op. cit.*

³⁹⁶ « In forming the present exhibition we too [Musgrave & Cardinal] have departed in a few instances from Dubuffet's criteria. » In MUSGRAVE V., *Outsiders. An Art Without Tradition*, p. 11.

³⁹⁷ « The criteria adopted for the present exhibition are broadly congruent with those expounded in Dubuffet's many writings on Art Brut. [...] given, finally, that the Lausanne Collection exists as a conclusive demonstration of Dubuffet's criteria at their strictness ; it seemed reasonable to the selectors of the present public show that they should follow principles slightly less rigid than those on which Dubuffet insists. » CARDINAL R., « Singular visions », *Outsiders. An Art Without Tradition*, p. 23-24.

lors couramment employé dans le monde anglophone en tant qu'équivalent et [...] extension de la notion originelle d'Art Brut de Jean Dubuffet³⁹⁸. » L'emploi de cette expression a fait fortune dans le monde anglophone, elle est désormais généralement employée pour désigner l'art des aliénés, des médiums et des autodidactes. Dès lors, elle recouvre une réalité plus large que celle qui est définie par le terme d'art brut³⁹⁹. Elle prend une dimension internationale et est adaptée au contexte américain⁴⁰⁰ : « Aux États-Unis, on entend la notion d'*outsider art* dans une acception plus large qu'en Europe et elle englobe souvent dans le langage courant l'art populaire, l'art ethnique, ainsi que beaucoup d'autres formes d'art⁴⁰¹. » Dans la mesure même où l'*outsider art* concerne une réalité artistique à l'échelle mondiale, cette expression devient un terme transversal. Ainsi, art des aliénés, art des enfants, art naïf, art populaire, *folk art*, *grassroot arts* sont autant de catégories que le terme d'*outsider art* ne recouvre pas complètement, mais recoupe. La force de cette appellation tient à son caractère générique, c'est pourquoi son usage tend à supplanter celui du terme d'art brut. Il a, dans tous les cas, acquis une autonomie terminologique par rapport à l'art brut. Pour preuve, le terme *art outsider*, créé à l'origine pour traduire le terme d'art brut en anglais, est aujourd'hui devenu intraduisible en français. Le titre original de l'ouvrage de Colin Rhodes, *Outsider Art - Spontaneous Alternatives*, est traduit

³⁹⁸ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « Outsider Art has by now achieved wide currency in the anglophone world as an equivalent to and [...] an extension of, Jean Dubuffet's original notion of Art Brut. » In CARDINAL R., « Toward an outsider æsthetic », in HALL M. & METCALF E. W., *The Artist Outsider : Creativity and The Boundaries of Culture*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1994, p. 22.

³⁹⁹ « Dans les années 70, le critique britannique Roger Cardinal a révélé l'art brut dans le monde anglophone sous le terme d'*outsider art*, et peu après, aux États-Unis en particulier, ce terme en est venu à désigner toutes sortes de créations artistiques produites en dehors des courants traditionnels. » [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « In the 1970s British critic Roger Cardinal popularized art brut in the English-speaking world as *outsider art*, and shortly thereafter, especially in the United States, this term came to apply to many different kinds of art created apart from mainstream traditions. » In HALL M. & METCALF E. W., « Introduction », *The Artist Outsider : Creativity and The Boundaries of Culture*, p. xiii.

⁴⁰⁰ « L'importance accordée à la tradition de l'art populaire aux États-Unis n'est aucunement comparable à celle des découvertes de Dubuffet au sein des asiles européens. [...] Dès les années 30, de telles créations populaires étaient généralement considérées comme des objets d'art légitimes. » [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « The folk art tradition of the United States has a completely different emphasis from Dubuffet's discoveries in the asylums of Europe. [...] By the 1930s such folk creations were regarded by many as legitimate art objects. » In MAIZELS J., *Raw Creation : Outsider Art and Beyond*, London, Phaidon Press, 1996, p. 112.

⁴⁰¹ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « In the United States, outsider art has been understood more broadly than in Europe and has often been popularly conflated with folk art, ethnic art, and many other art forms » In HALL & METCALF, « Introduction », *op. cit.*, p. xii.

par *L'Art outsider - Art brut et création hors normes au XX^e siècle*⁴⁰². Quant à *L'Art brut* de Peiry, il est traduit par *Art Brut, The Origins Of Outsider Art*⁴⁰³. Ce titre sous-entend par ailleurs une filiation historique entre les deux expressions et fait de l'*art outsider* une actualisation de l'art brut. On devine que le parcours linguistique de l'expression *art outsider* n'est pas sans incidences sur le terme d'art brut. De fait, la généralisation de l'usage de l'expression, son autonomie terminologique, impliquent une mise en question de la définition de l'art brut.

L'art outsider comme mise en question de la définition de l'art brut

La majorité des publications sur l'*art outsider* souligne le caractère restrictif de la définition de l'art brut. L'*art outsider* prétend échapper à l'interminable débat terminologique engendré par l'orthodoxie de la définition de Dubuffet⁴⁰⁴, et tend à se donner comme son actualisation, sa mise à jour. À partir de là, des ouvrages francophones adoptent également l'appellation. Christian Delacampagne⁴⁰⁵ préfère le terme d'« *outsiders* » pour nommer les artistes autodidactes :

Quant aux multiples créateurs inclassables qui sont apparus depuis le milieu de notre siècle, je proposerai, puisque le nom d'artistes bruts ne leur convient manifestement pas, d'utiliser des expressions sans doute insuffisantes, elles aussi, mais cependant moins restrictives, comme celles d'*outsiders*, de créateurs *hérétiques*, *hétérodoxes*, ou tout simplement *autres*⁴⁰⁶.

Ainsi, pour Delacampagne, les *outsiders*, ce sont tous les artistes autodidactes que l'on peut nommer « fous, naïfs ou voyants ». Selon lui, le terme d'art brut est restrictif, et n'est plus adapté à la réalité actuelle, il est « historiquement daté⁴⁰⁷ ».

⁴⁰² RHODES C., *L'Art outsider - Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, Paris, Thames and Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001.

⁴⁰³ PEIRY L., *Art Brut, The Origins Of Outsider Art*, Paris, Flammarion, 2001.

⁴⁰⁴ « Cardinal proposed the term "Outsider Art" as the English equivalent of "Art Brut", one that would appeal more than the original, while at the same time avoiding the complications of using Dubuffet's protected terminology. » In MAIZELS J., *Raw Creation : Outsider Art and Beyond*, p. 73.

⁴⁰⁵ DELACAMPAGNE C., *Outsiders, fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, Mengès, 1989.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

L'art brut représente « un phénomène historiquement déterminé, aujourd'hui dépassé, même s'il reste sur le plan théorique et fantasmatique, un "pôle d'attraction" extrêmement actif⁴⁰⁸ ». Colin Rhodes va plus loin, qui s'efforce de reléguer l'art brut à un moment historique désormais révolu, et de mettre cet état de fait au compte du caractère orthodoxe de sa définition : « Un respect aveugle des frontières de l'art brut a pour effet de saper son pouvoir subversif et de le renvoyer au mausolée de l'art du passé auquel Dubuffet avait cherché à échapper⁴⁰⁹. » Cette critique a pour effet d'historiciser la définition de l'art brut et de la périmér. Dans cette perspective, le terme d'*art outsider* apparaît comme le remplaçant légitime du terme d'art brut, qu'il dépasse par son actualité et l'étendue de son champ d'application. Plus exactement, le champ d'application de son usage tend à restreindre celui de l'art brut sur les plans linguistique, historique et géographique. Donc, le terme d'*art outsider* tire sa pertinence des limites qu'il dessine pour l'art brut. De fait, l'apparition de cette appellation a pour effet de reléguer l'art brut au domaine francophone exclusivement, tandis que le terme d'*art outsider* a le pouvoir impérialiste de passer outre les frontières géographiques et linguistiques. Rhodes souligne que l'art brut s'est maintenu dans le cadre qui avait été défini à l'origine, et qu'« en France, les développements ultérieurs se sont le plus souvent accompagnés de l'invention de nouvelles expressions, telles qu'Art-hors-les-normes, les Singuliers de l'art, Art en marge⁴¹⁰ ». Il reste que ces expressions n'ont pas fait fortune à la différence du terme générique d'*art outsider*, qui les englobe toutes. Or, si le discours francophone n'a fourni aucun terme capable de supplanter l'art brut, ce n'est pas affaire de langue, mais de discours. La différence de statut discursif entre les deux termes tient à une différence de travail théorique sous-jacent : contrairement à l'*art outsider*, l'art brut n'est pas seulement une appellation, mais aussi un concept, qui se fonde sur un véritable travail de définition. Ce constat nous conduit à interroger la légitimité théorique de l'*art outsider*. Si le terme d'*art outsider* supplante celui d'art brut par la généralisation de son emploi, a-t-il une autonomie théorique par rapport à la notion d'art brut ?

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰⁹ RHODES C., *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

Pertinence théorique de l'art outsider

Étonnamment, une lecture critique des ouvrages sur l'*art outsider* révèle l'absence de tout travail sur la définition de ce terme. En dehors d'une référence constante à l'art brut, l'*art outsider* en effet n'a pas de définition précise : celle-ci conserve le noyau définitionnel de l'art brut⁴¹¹, auquel s'ajoutent des éléments qui varient en fonction du contexte discursif. Les œuvres concernées par la définition de l'*art outsider* varient d'un ouvrage critique à l'autre, d'une exposition à l'autre. Si Rhodes reconnaît le « risque que cette expression finisse par englober trop de choses et par conséquent perde son sens⁴¹² », il se contente de résoudre le problème de définition par la délimitation d'un corpus d'œuvres et d'artistes arbitrairement déterminé. Il choisit de présenter, aux côtés des artistes bruts, « d'autres groupes de créateurs autodidactes, obsessionnels ou visionnaires », tels que « des artistes dit populaires ou "grassroots" des États-Unis », et « certains artistes semi-professionnels non occidentaux travaillant dans un contexte post-colonial⁴¹³ ». La question de la définition de l'*art outsider* est donc évincée : la délimitation d'un corpus d'œuvres et d'artistes est une solution d'ordre pratique, qui ne repose pas sur un travail de justification théorique. Cependant, le corpus choisi indique que l'*art outsider* désigne une réalité qui n'est plus exclusivement occidentale, et l'inscrit « dans un contexte post-colonial ». Pour légitimer l'*art outsider*, Rhodes fait de l'art brut un terme périmé, et historicise la pensée de Dubuffet : il présente les positions anti-culturelles du peintre comme une forme de « primitivisme occidental⁴¹⁴ » dans un contexte colonial. Donc, de la définition de l'art brut à celle de l'*art outsider*, on passe d'une réalité occidentale et sociale à l'échelle mondiale. La définition de l'art brut concerne un contexte culturel et social, qui ne correspond plus à la réalité artistique désignée par l'*art outsider*. Il est ici pertinent de rappeler que Dubuffet a pensé la question du champ d'application de l'art brut :

⁴¹¹ « Les malades mentaux, les visionnaires autodidactes et les médiums sont les groupes au centre des premières définitions de l'art outsider. » *Ibid.*, p. 8.

⁴¹² *Ibid.*, p. 14.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 24-26.

Je me suis toujours abstenu d'y faire intervenir des productions originaires d'autres ethnies (actuelles ou anciennes), car cela risquerait de trop étendre le champ de ce qui est visé sous l'appellation d'Art Brut. J'ai voulu limiter celui-ci à des inventions différant profondément de nos normes culturelles mais produites par nos congénères et en notre temps. Le terme d'Art Brut, avec le rapport d'antagonisme qu'il comporte à l'égard culturel n'a de signification que dans le cadre de notre propre culture occidentale actuelle. Il perd sa raison d'être [...] si on considère des productions dues à d'autres ethnies que la nôtre, pour lesquelles nous ne sommes plus à même de discerner nettement ce qui défère à des institutions collectives et ce qui procède au contraire d'invention personnelle subversive⁴¹⁵.

On comprend dès lors que le problème de la définition, la délimitation de son champ d'application comportent des enjeux critiques et idéologiques. L'ouvrage de Rhodes — dernière publication en date sur l'*art outsider* — propose une définition de cette expression qui conserve celle de l'art brut : elle « qualifie non seulement des œuvres d'autodidactes, de médiums, de malades mentaux ou de criminels, mais aussi celles de créateurs en marge par leur situation géographique⁴¹⁶ ». Ainsi, l'*art outsider* englobe le terme d'art brut tout en modifiant son contexte ; du même coup, il rend la notion d'art brut inopérante, la vide de ses enjeux anti-esthétiques, sociologiques et idéologiques, et de sa valeur subversive. Autrement dit, l'*art outsider* dépolitise l'art brut.

La nécessité d'un travail théorique

Dans le champ de l'*art outsider*, certains critiques commencent à prendre conscience des risques engendrés par le caractère confus de cette appellation, et soulignent la nécessité d'entreprendre un travail de théorisation. Michel Thévoz, le premier, se montre très sceptique vis-à-vis d'elle et dénonce son double emploi par

⁴¹⁵ DUBUFFET J., « Lettre à Herbert Eckert », Paris, 15 novembre 1976 [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *L'Art brut*, p. 198-201.

⁴¹⁶ RHODES C., *op. cit.*, quatrième de couverture.

rapport à l'expression Neuve Invention⁴¹⁷. Face à cette dernière, qui désigne précisément la collection annexe de la Collection de l'Art Brut et qui se définit clairement par rapport à l'art brut, l'*art outsider* apparaît comme un instrument de catégorisation supplémentaire et superflu. D'un autre point de vue, cet argument peut jouer en faveur de l'*art outsider* : l'appellation Neuve Invention peut cautionner l'*art outsider*. En effet, en relativisant la définition de l'art brut, et en créant la collection annexe (aujourd'hui appelée Neuve Invention), Dubuffet préparait la voie à une actualisation que l'*art outsider* pourrait prendre en charge. Les dernières propositions de Cardinal vont dans ce sens :

Mon sentiment actuel est que cette production artistique toujours grandissante qui surgit en Amérique du Nord, en France, et ailleurs, nécessite d'urgence une appellation à la fois plus précise et plus conforme que ce que permettent les critères classiques. [...] J'ignore si l'on doit se décider pour une définition restrictive de l'Art Brut comme unique marque déposée de la collection de Lausanne, mais je suis absolument certain que l'on doit accrédi-ter une application plus large du terme « Outsider Art »⁴¹⁸.

Si l'on en croit Cardinal, l'art brut ne serait donc pas un terme pertinent pour désigner la réalité artistique actuelle, qui réclamerait une nouvelle appellation, dotée d'une nouvelle définition. Or, selon lui, l'élaboration de la définition de l'*art outsider* se fonde sur la notion d'art brut élaborée par Dubuffet : il s'agit de « conserv[er] les éléments de la pensée première de Dubuffet qui semblent toujours pertinents, dans le but d'élargir la définition de l'*outsider art* dans des termes exprimant à la fois un

⁴¹⁷ « The emergence of this undisciplined art called "Neuve Invention", or perhaps "Outsider Art", which already has quite a high profile within the ordinary market, gives cause for anxiety. » THÉVOZ M., « An anti-museum : the Collection de l'Art Brut in Lausanne », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁸ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « My present sense is that the fast-growing body of creative work coming to light in North America, France, and elsewhere urgently needs to be addressed in ways more responsive and responsible than the classic criteria allow. [...] I don't know whether we should vote for a restrictive definition of Art Brut as being uniquely the copyrighting label of Lausanne collection, but I *am* sure we need to countenance a wider application of the term "Outsider Art". » CARDINAL R., « Toward an outsider æsthetic », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 27.

concept général et un phénomène internationalement reconnu⁴¹⁹ ». Le travail théorique de Dubuffet s'inscrit donc au fondement de la théorisation et de la légitimation de l'*art outsider*. Si cette option n'a pas été retenue plus tôt, c'est que la définition de l'art brut a été considérée comme une orthodoxie, et rejetée comme telle — position critique qui tient à une lecture trop rapide et parcellaire de Dubuffet :

Mon point de vue est que les critères de Dubuffet dans la période intermédiaire, ceux qui étaient les plus stricts, les plus rigides, et bien entendu les mieux connus, ont paradoxalement moins bien servi la cause de l'Art Brut que l'intuition allègre qui les précédait ou la flexibilité et la relativisation qui les ont suivies⁴²⁰.

Pour Cardinal, la question de la définition n'est pas un strict problème terminologique, mais une question théorique, dans la mesure où son ambition est de fonder une « esthétique de l'*art outsider* » : « J'ai l'ambition de lier la question de l'élaboration de la définition de l'*outsider art* avec celle de son impact esthétique⁴²¹. » Par là, il souhaite dépasser l'approche biographique et anecdotique qui caractérise la majorité des études sur le sujet⁴²². Il reste qu'un travail théorique s'avère indispensable à la légitimation et à la mise au jour des enjeux de cette nouvelle expression. Les critiques néanmoins sont divisés en ce qui concerne la nature de ces enjeux.

⁴¹⁹ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « Retaining those elements of Dubuffet's original thinking which still seem relevant, in order to address Outsider Art in wider terms, both as a general concept and as an acknowledged international phenomenon. » CARDINAL R., *ibid.*

⁴²⁰ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « My own view is that Dubuffet's middle period criteria, those which are strictest and sharpest and, of course, best known, paradoxically served the cause of Art Brut less well than his initial blithe intuitiveness or his later flexibility and relativism. » CARDINAL R., *ibid.*, p. 24.

⁴²¹ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « My ambition is to link the question of working taxonomy of Outsider Art to that of its æsthetic impact. » CARDINAL R., *ibid.*, p. 22.

⁴²² « Ayant fait allusion à la futilité d'une catégorisation uniquement nourrie des détails fantaisistes d'ordre biographique et anecdotique, et ayant attiré l'attention sur une autre accentuation qui ferait correspondre *Outsider Art* à une posture de création particulière et à une certaine adéquation des styles, ce que je désire finalement c'est contribuer à quelque chose de l'ordre d'une "esthétique outsider" » [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « Having hinted at the futility of a classification informed only by the vagaries of biographical and anecdotal details, and having pointed toward an alternative emphasis which would equate Outsider Art with a special sort of creative posture and certain concomitant of style, I want finally to press for something like an "Outsider æsthetic". » CARDINAL R., *ibid.*, p. 35.

Si, pour Cardinal, l'enjeu est esthétique, Metcalf, quant à lui, reproche aux différentes études sur l'*art outsider* de se limiter à une approche esthétique, et de laisser de côté les enjeux sociologiques impliqués par les œuvres et le statut de leurs auteurs :

Dans la plupart des écrits sur l'*outsider art*, on accorde bien peu d'importance aux facteurs ou groupes sociaux qui influencent la double acception de « *outsiderness* », et l'accent est plutôt mis sur les œuvres elles-mêmes et leur valeur esthétique⁴²³.

Metcalf insiste sur la nécessité de considérer l'*art outsider* comme un phénomène social⁴²⁴. Ainsi, l'extension du champ d'application du terme laisse espérer l'émergence de nouveaux enjeux théoriques, esthétiques et sociologiques. Dans cette mesure, l'*art outsider* parviendrait peut-être à se constituer comme un véritable dépassement critique de la notion d'art brut. À ce stade de l'analyse, cependant, on ne peut que souligner le caractère tardif de ce projet théorique, qui advient plus de vingt ans après l'apparition de l'appellation. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette lacune. L'analyse a montré que la généralisation de l'usage du terme et sa popularité ont pris de vitesse l'élaboration de sa définition. C'est sans doute pourquoi l'*art outsider* n'est aujourd'hui encore qu'une simple appellation, et non une notion. On pourrait dire que l'entreprise initiale de Cardinal a été un échec. En effet, le terme d'*art outsider* a très brièvement correspondu à la définition de l'art brut, cette équivalence n'ayant pas dépassé le cadre du premier ouvrage de Cardinal en 1972. Rhodes fait d'ailleurs remarquer que « Cardinal n'utilise pas cette expression dans son texte même, lui préférant l'expression d'*art brut*⁴²⁵ ». Autant dire que la traduction ne fonctionne pas : les textes critiques anglophones conservent généralement le terme d'art brut en français, qu'ils font suivre de sa traduction

⁴²³ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « In most of the writings about Outsider Art, there is little recognition of the social factors or groups which influence the binary existence of "outsiderness", and emphasis is placed instead on the artworks themselves and their æsthetic merit. » METCALF E. W., « From domination to desire insiders and outsider art », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 215.

⁴²⁴ « To begin a reexamination of Outsider Art as a social phenomenon. » METCALF E. W., *ibid.*

⁴²⁵ RHODES C., « Bibliographie et sources », *op. cit.*, p. 218.

littérale (*raw art*). Peut-être cet échec tient-il au choix initial du terme *outsider* ? On pourrait alors parler des effets négatifs du linguistique :

Le terme « *outsider* » *art*, relativement récent et déjà discrédité, est aussi confus que l'ensemble des œuvres qu'il tente de rassembler. Ces artistes sont « en dehors » de quoi ? De leur propre milieu social ? Quelquefois. Du courant majoritaire ? Généralement. [...] Leur isolement est en fait dû à une différence de classe sociale ressentie mais non reconnue⁴²⁶.

Ainsi, l'appellation « art outsider » peut effectivement être discréditée à cause du caractère trop référentiel du terme « outsider ». Cette expression fait effectivement appel à une référence pour désigner sa différence, alors qu'« art brut » est une expression en soi. Cardinal, lui-même, n'en était pas satisfait, parce qu'il ne trouve « pas assez incisive⁴²⁷ » pour traduire la notion d'art brut, et qu'elle fait trop explicitement allusion au statut psychologique ou social de l'auteur. Selon John MacGregor, « le terme anglais a le désavantage de diriger l'attention sur les créateurs d'art brut, l'art des "Outsiders", alors qu'Art Brut n'implique aucune référence à ses créateurs⁴²⁸ ». Au contraire, Allen S. Weiss estime que « le terme *outsider art* est plus précis que celui d'Art Brut parce que [...] le mot *brut* semble désigner un aspect pictural des œuvres en question dont beaucoup ne sont pas "brutes" du tout ni crues⁴²⁹ ». Ce qui indique ici que l'*art outsider* serait produit sur une erreur de lecture de ce qu'est l'art brut et que l'*outsider* est une interprétation du *brut*. Il constitue en quelque sorte un faux reflet de l'art brut, une traduction ratée, un agrandissement (*extension*⁴³⁰) un peu flou de l'original. C'est pourquoi une analyse critique de

⁴²⁶ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « The term "outsider" art, fairly new and already discredited, is as confusing as the range of works it tries to incorporate. These artists are "outside" of what ? Their own social contexts ? Sometimes. The mainstream ? Usually. [...] Their isolation is actually a perceived but unacknowledged class difference. » LIPPARD L. R., « Crossing into uncommon grounds », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 5.

⁴²⁷ CARDINAL R., « Letter to Seymour Rosen, dated January 5, 1987 », citée par TUCHMANN M., « Introduction », *Parallel Visions, Modern Artists and Outsider Art*, p. 11.

⁴²⁸ MACGREGOR J. M., « Marginal Outsiders : On The Edge of the Edge », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 18.

⁴²⁹ WEISS A. S., *Shattered Forms, Art Brut, Phantasms, Modernism*, New York, State University of New York Press, 1992, p. 69.

⁴³⁰ CARDINAL R., « Toward an outsider æsthetic », in HALL & METCALF, *op. cit.*, p. 22. [Déjà cité note 398, p. 98].

l'outsider peut nous renseigner sur le *brut*. Car, si art brut et *art outsider* peuvent fonctionner comme des synonymes (de faux synonymes), il est évident que *brut* et *outsider* ne signifient pas du tout la même chose. On constate qu'en fonction de la connotation attribuée au terme « outsider », les enjeux diffèrent, tantôt esthétiques, tantôt sociologiques. On peut alors parler avec raison des effets linguistiques du terme sur la notion. En outre, si l'apparition de l'expression « art outsider » n'a pas fait complètement disparaître l'art brut du discours anglophone, il a néanmoins vidé cette notion de sa valeur subversive et de ses enjeux politiques. Quoi qu'il advienne de ces deux expressions, il reste que leur analyse nous éclaire indirectement sur le jeu de la langue et du discours. Certains critiques insistent maintenant sur la nécessité pour l'*art outsider* de se doter d'un appareil théorique, qui lui permette de faire valoir de nouveaux enjeux. Qu'un véritable débat s'instaure autour de la question de l'*art outsider* et de sa définition lui donne indéniablement une longueur d'avance sur l'art brut, dont la critique, nous l'avons vu, ne parvient pas à constituer le champ d'étude théorique. À l'inverse, le travail critique qui s'élabore autour de l'*art outsider* le construit comme objet théorique, comme théorisation.

Ainsi, que révèle cette analyse du discours sur l'art brut après Dubuffet ? Aujourd'hui encore, l'art brut est parfois évincé de l'histoire de l'art, esquivé par le discours sur l'art. Dans la mesure où il implique une réfutation de l'art comme système de valeurs, l'art brut menace une conception esthétisante, *moralisante* de l'histoire de l'art. C'est avant tout le discours esthétique que l'art brut met en question, puisqu'il échappe lui-même au champ exclusif de l'esthétique. Il interroge l'artistique, ouvre une faille dans le discours esthétique en le contaminant par des enjeux sociologiques et politiques. Ce qui nous engage à attribuer une valeur discursive critique à l'art brut. Cependant, nous pouvons dire que, de manière globale, l'art brut a pénétré dans le champ de l'histoire de l'art, et qu'il est devenu un objet du discours sur l'art. Nous avons choisi d'interroger ce corpus à partir de la question de la définition de l'art brut. Nous avons alors noté les nombreux actes manqués de définition, qui découlent d'une lecture erronée ou lacunaire des textes de Dubuffet, et

dénotent, par ce fait même, la non-reconnaissance de la valeur théorique de l'écrit du peintre.

Par ailleurs, dans les textes plus renseignés, la question de la définition n'est pas problématisée ; elle se résout dans l'identification de l'art brut à la Collection de l'Art Brut. Ce mode de définition fonctionne en instrumentalisant l'art brut, puisqu'il en fait une étiquette, un label. Or, la problématique de l'art brut a tôt fait de déborder cette définition pratique. L'ensemble des expositions, collections et appellations, qui se sont inventées en s'apparentant à l'art brut, si elles l'interprètent comme une simple désignation, l'utilisent et le légitiment comme un repère théorique, donc comme un notion. En effet, l'échec de la démarche référentielle, c'est-à-dire l'impossibilité de faire correspondre l'art brut à un référent donné, démontre que l'art brut ne fonctionne pas comme appellation ou catégorisation, mais comme un concept efficace sur les plans théorique et idéologique. À partir de là, une deuxième solution a été apportée par les critiques, qui identifie l'art brut, non plus à des objets, mais à un mouvement, un champ artistique, celui de l'art populaire contemporain. Cette définition de rechange peut effectivement fonctionner, mais elle procède d'un déplacement de l'historicité du discours de Dubuffet. Ce qui conduit inéluctablement à l'effacement d'enjeux. Afin de retrouver la spécificité de la notion d'art brut, nous devons donc reporter notre attention non sur les œuvres, mais sur les textes de Dubuffet qui les ont accompagnées. Le sens de l'art brut est à chercher du côté du discours du peintre. Nous croyons que c'est sur le plan discursif que la valeur de l'art brut se joue. Il faut rappeler que le projet initial de Dubuffet était d'écrire sur l'art brut, avant de le montrer à voir. L'art brut est d'abord une construction discursive, qui par son fondement théorique, constitue l'ouverture d'un champ discursif. C'est dans le vide référentiel que des appellations et des collections se sont inventées. Ce vide n'est pas une faille, mais un espace de discours. L'hypothèse d'analyse qui émerge de ce premier moment de l'étude, c'est que l'art brut est un discours et, en premier lieu, le discours de Dubuffet.

- DEUXIÈME PARTIE -

L'ART BRUT DE JEAN DUBUFFET

L'art brut a été inventé par Jean Dubuffet ; cette expression apparaît dans un grand nombre de ses textes, et tout au long de sa pratique écrite. La compréhension de cette notion, l'évaluation de sa spécificité et de ses enjeux implique une analyse du discours sur l'art élaboré par le peintre. Dans un premier temps, nous reconstituerons le champ épistémologique qui a déterminé l'invention de l'art brut. Le contexte artistique de l'après-guerre et l'invention de l'*art psychopathologique* dans le domaine psychiatrique éclairent en effet les enjeux de la notion d'art brut. Nous resserrerons ensuite l'analyse du contexte en situant l'art brut au sein du vaste corpus textuel produit par Dubuffet. Dans un deuxième temps, nous tenterons de saisir comment se construit le discours du peintre, en reprenant le problème de la définition, en suivant pas à pas son évolution dans chacun des textes sur l'art brut. À l'issue de cette analyse, nous pourrions aborder les notions impliquées par l'art brut, l'« art culturel » et la folie notamment — notions reprises par les exégètes de l'art brut — que nous interprétons d'emblée comme des symptômes. Elles sont effectivement le signe d'une conceptualisation de l'art brut, la manifestation d'une mise en sens de l'art spécifique, d'une théorie de l'art.

Chapitre I

CONTEXTE DE L'INVENTION DE L'ART BRUT

J'aimais les peintures idiotes,
dessus de porte, décors, toiles de
saltimbanques, enseignes,
enluminures populaires ; la
littérature démodée, latin d'église,
livres érotiques sans orthographe,
romans de nos aïeules ; contes de
fées, petits livres de l'enfance,
opéras vieux, refrains niais,
rythmes naïfs.

Arthur RIMBAUD, *Alchimie du
verbe*, 1873.

Avant Dubuffet, quelques peintres se sont intéressés aux productions artistiques marginales : une attention particulière à l'altérité artistique dessine alors une faille dans le champ esthétique. Par ailleurs, simultanément à l'invention de l'art brut, s'est développée la notion d'*art psychopathologique*. Elle s'est constituée à la faveur d'une ouverture du champ psychiatrique à l'artistique, qui elle-même relance la possibilité d'un dialogue théorique entre l'art et la folie. Nous analyserons les enjeux politiques de ce rapport. Attraction ou rejet, une attention s'était déjà manifestée pour ce que Dubuffet nommera l'art brut. Il reste que le contexte essentiel à la compréhension de l'art brut, c'est celui des textes de Dubuffet.

1. Contexte historique et artistique

L'après-guerre : désir de rupture et de retour aux sources

L'expression « art brut » est apparue en juillet 1945, et la recherche d'œuvres marginales par Jean Dubuffet a commencé ce même été à l'occasion d'un voyage en Suisse⁴³¹. Nous sommes donc dans l'immédiat après-guerre. Le contexte historique et artistique de l'invention de l'art brut a été brillamment analysé dans un article de Henry-Claude Cousseau⁴³². Ce dernier démontre comment la réalité de la guerre, les bouleversements et l'angoisse qui en découlent ont influencé la production artistique, d'une part dans le sens d'un développement de l'abstraction, d'autre part dans une recherche avide d'horizons fuyant cette réalité insoutenable. Dubuffet, par sa production personnelle et en *inventant* l'art brut, incarne de manière exemplaire ce double mouvement de réaction de l'art dans l'après-guerre. Les œuvres de Dubuffet, dans cette période, sont exposées sous l'appellation d'art informel, cet *art autre* selon Michel Tapié⁴³³, qui formule ainsi une volonté de différenciation par rapport à l'art académique et de réaction contre la culture officielle. Mais surtout, la recherche d'un *art brut* s'inscrit dans le contexte d'un mouvement d'intérêt pour l'art des primitifs, des enfants et des fous, qui émane d'un désir de rupture et de régénérescence. Cousseau interprète cet intérêt comme « une réaction salvatrice dans l'étouffement de l'académisme⁴³⁴ », et comme « une réponse à l'impression d'épuisement qui suit la deuxième guerre mondiale⁴³⁵ » :

L'incertitude du présent se manifeste alors par une nostalgie de l'archaïque, du primitif, un besoin de retour aux sources et d'enracinement ; la déficience des valeurs établies engendre une confiance dans les cultures ancestrales, populaires, le désir de se confronter à d'autres, inconnues ou lointaines, comme si elles

⁴³¹ PAULHAN J., *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 19-20.

⁴³² COUSSEAU H.-C., « L'origine et l'écart : d'un art l'autre », *Paris-Paris : créations en France 1937-1957*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 1981, p. 158-168.

⁴³³ TAPIÉ M., *Un art autre* (1952), Paris, Artcurial, 1994.

⁴³⁴ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 158.

⁴³⁵ *Ibid.*

avaient fait leurs preuves ou si du moins elles rétablissaient une cohérence possible à la réalité⁴³⁶.

Le fantasme primitiviste

Le contexte de l'après-guerre engendre donc un mouvement *primitiviste*, entendu suivant le sens qu'en propose Henri Meschonnic : « Le primitivisme est une recherche du primitif⁴³⁷. » Si on parle ici de primitivisme, c'est parce que le *primitif* s'incarne tour à tour (et presque indifféremment) dans l'artiste tribal, l'enfant, le médium ou le fou. L'intérêt artistique à leur égard relève d'une même projection fantasmatique. C'est dans cette perspective que l'on peut établir un rapprochement entre eux, et non dans le sens d'une assimilation réductrice et positiviste de leurs productions. Dans le domaine artistique, le retour à des valeurs primitives est une façon de rompre avec les habitudes du milieu et du temps présent, une volonté de s'élever contre la tradition et l'autorité, donc une réaction visant à contredire l'académisme ambiant, ou selon William Rubin, « un vecteur de contre-culture anti-bourgeoise⁴³⁸ ». Le primitivisme se situe donc du côté de la rupture et de la contestation. Mais, en même temps, cet intérêt pour le primitif se situe du côté d'un désir de renouveau et de régénérescence de l'art. Dans cette mesure, il est lié à un fantasme de l'origine de l'art, — une origine mythique, hallucinée :

C'est un besoin de dépaysement et de déplacement exotique qui est alors au cœur du problème, pour mettre en œuvre une véritable réactivation du sens de l'œuvre et de l'acte créateur. On attend de lui qu'il mette en situation de recul, qu'il dispose à un regard neuf, invite à des expériences, parfois violentes, de remise en question. Toute l'époque est alors traversée par ce désir de ressourcement et d'une confrontation aux mythes originaires⁴³⁹.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ MESCHONNIC H., *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 278.

⁴³⁸ RUBIN W., « Picasso », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, p. 242.

⁴³⁹ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 160.

Ce mouvement est celui d'une recherche du sens de l'art, d'une nouvelle mise en sens de l'art. Il y a donc, à l'origine de cet intérêt pour le *primitif* (l'enfant, le fou, etc.), « une croyance en une forme d'art pour ainsi dire "anté-historique", qui ferait fi des acquis et des avatars de la culture mais qui ferait apparaître en conséquence la création à l'état pur, dans sa nudité et sa vérité totales⁴⁴⁰ ». Le *fantasme primitiviste*, c'est de trouver un état naturel de l'art, une vérité de l'acte créateur, qui permettraient à l'artiste de faire table rase des valeurs artistiques qui lui sont contemporaines, et de repartir de zéro, de réinventer le sens de l'art. C'est pourquoi on est effectivement tenté de parler de primitivisme dans la période d'après-guerre⁴⁴¹. Cependant, le contexte épistémologique a changé depuis la découverte des arts tribaux. De nouvelles disciplines, apparues au début du XX^e siècle, atteignent le stade de la légitimation scientifique : la psychanalyse (avec certaines réticences encore persistantes), la sociologie et l'ethnologie. Ces disciplines ont en commun de bouleverser la pensée de l'altérité, et d'introduire un nouveau rapport à l'enfant, au fou, au primitif, au barbare. L'assertion selon laquelle la culture tribale correspondrait à un état primitif est remise en question. Par ailleurs, l'étude scientifique s'empare de la préhistoire et des cultures populaires⁴⁴², et l'histoire de l'art prend véritablement en compte l'art tribal⁴⁴³. Exhibées au début du siècle pour leur étrangeté et leur exotisme, les collections de productions tribales sont désormais réorganisées en musées dotés d'un appareil institutionnel et scientifique. La légitimation progressive des créations asilaires, tribales et populaires constitue un nouveau contexte épistémologique. Ainsi, la recherche d'un « art brut » correspond à ce contexte spécifique, mais il s'inscrit également dans une filiation artistique.

Une filiation artistique : la quête de l'altérité

Depuis le début du XX^e siècle, la quête de l'altérité s'est déployée dans différentes directions : « L'exotisme, le primitif et le folklore jouent chacun, à des

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴¹ BEAUFFET J., *art. cit.*, p. 122-123.

⁴⁴² COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 160.

⁴⁴³ RUBIN W., « Le primitivisme moderne. Une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, p. 1.

niveaux différents, le rôle de foyers féconds pour un retour aux sources libérateur⁴⁴⁴. » En outre, d'autres pôles d'altérité continuent de fournir des sources d'inspiration aux vertus régénératrices : la création enfantine, l'art spirite et la production asilaire. Dubuffet a insisté sur le fait qu'il n'est pas un « découvreur⁴⁴⁵ ». L'intérêt pour ces *arts de l'Autre*, qu'incarne l'art brut, n'est pas nouveau, mais l'art brut constitue une interprétation inédite et spécifique de ce matériel.

La recherche de Dubuffet est exemplaire, dans la mesure où elle emprunte successivement tous les chemins de la quête artistique de l'altérité. Pendant les premières expositions d'art brut à Paris, Dubuffet effectue plusieurs voyages dans le Sahara algérien (en 1947, 1948 et 1949)⁴⁴⁶. Durant ces « mois d'araberies⁴⁴⁷ », l'altérité s'identifie donc d'abord à un exotisme : Dubuffet recherche une source d'inspiration artistique dans un ailleurs géographique, non civilisé (ou différemment civilisé). Ce primitivisme inscrit la démarche de Dubuffet dans la lignée de celle d'un Gauguin. On pourrait effectivement confronter les témoignages respectifs des deux peintres sur leurs séjours à l'étranger⁴⁴⁸ : ils nous indiquent que leur recherche vise, au-delà de nouveaux objets d'inspiration, l'expérience d'un autre mode de vie, l'expérience de la *sauvagerie*⁴⁴⁹. La démarche est anthropologique, philosophique, tout autant qu'artistique. En outre, la concomitance de ces voyages avec l'invention de l'art brut démontre que ce dernier s'identifie avant tout à une recherche, et s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur l'altérité. Le programme des « Cahiers de *L'Art Brut* », établi par Dubuffet en 1946 à l'attention de Gallimard, envisage des œuvres d'art tribal, des graffiti, des dessins d'enfants, aux côtés d'œuvres d'internés asilaires

⁴⁴⁴ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 13.

⁴⁴⁵ « Il n'est jamais entré dans ma pensée de prendre la position grotesque de "découvreur". » In DUBUFFET J., « À André Breton » (23 septembre 1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 28, p. 496.

⁴⁴⁶ Dubuffet séjourne à plusieurs reprises en Algérie : en février et mars 1947, d'octobre 1947 à mars 1948, puis en mars et avril 1949. Cf. LOREAU M., *Jean Dubuffet. Stratégie de la création*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 30-31.

⁴⁴⁷ DUBUFFET J., « Lettre du 28 avril 1948 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 39.

⁴⁴⁸ CARDINAL R., « Art brut in context », *Raw Vision*, n°1, spring 1989, p. 4-5.

⁴⁴⁹ « Je vis là comme un paysan sous le nom de sauvage. » In MALINGUE M., *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis* (1946), Paris, Grasset, 1949, p. 160. « Nous avons adopté le genre arabisants à outrance, et avons vécu tout le temps dans la compagnie à peu près exclusive des indigènes. » In DUBUFFET J., « Lettre du 17 mars 1947 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 8.

et d'autres travaux relevant de l'art populaire autodidacte⁴⁵⁰. Ainsi, dans un premier temps, la recherche de Dubuffet s'attache à l'altérité artistique sous toutes ses formes. Ce qui, par ailleurs, continue de l'inscrire dans une filiation artistique, puisque ce matériel a sollicité l'attention de plusieurs artistes avant lui.

Dès le début du siècle, en effet, les expressionnistes des groupes *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* puisent aux sources de l'art primitif et de l'art populaire. Franz Marc écrit à propos de l'*Almanach du Blaue Reiter* qu'il « découvre le réseau de relations subtiles qui unit ce mouvement à l'art gothique et aux primitifs, à l'Afrique et au vaste Orient, à l'art populaire et à celui des enfants⁴⁵¹ ». Dans l'*Almanach*, toutes ces productions sont placées sur le même plan, sans hiérarchie qualitative. On comprend que cet intérêt artistique correspond à une remise en question esthétique, lorsque August Macke déclare :

Les enfants, qui créent directement à partir du mystère de leurs sentiments, ne sont-ils pas plus créateurs que l'imitateur des formes grecques ? Les sauvages ne sont-ils pas des artistes, eux qui ont leur propre forme, forte comme la forme du tonnerre⁴⁵² ?

Le *Blaue Reiter* souligne l'authenticité des œuvres d'amateurs, et fait de cette attitude un programme. Dans les années vingt, Paul Klee accorde un rôle déterminant aux travaux des enfants et des aliénés : « Je veux être un nouveau-né, ne sachant absolument rien de l'Europe, ignorant les poètes et les modes, presque un primitif⁴⁵³. » Dubuffet dira qu'il existe entre Klee et lui un *lien spirituel*⁴⁵⁴, c'est-à-dire une connivence d'état d'esprit. En 1919, Max Ernst organise une exposition dada à Cologne, où il expose, aux côtés de ses œuvres et de celles de créateurs d'avant-garde, des dessins d'enfants, des sculptures africaines, des objets trouvés et des

⁴⁵⁰ Le programme comprend, aux côtés des productions asilaires et autodidactes, des œuvres océaniques (les peintures mélanésiennes de Bougainville de Somuk), des dessins d'enfants d'Égypte et d'Angleterre, ainsi que des tatouages. DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Gallimard » (14 octobre 1946), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, annexe 12, p. 784-785.

⁴⁵¹ MARC F., « Le Blaue Reiter » (janvier 1912), in KANDINSKY W. & MARC F., *L'Almanach du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu)*, présentation et notes de Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les Formes », 1981, p. 64.

⁴⁵² MACKÉ E., « Les masques », *ibid.*, p. 113.

⁴⁵³ KLEE P., in *Paul Klee*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1945, p. 8.

⁴⁵⁴ « With Klee, there is a spiritual similarity. » In DUBUFFET J., « Art brut chez Dubuffet » (21 août 1976), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, Paris, Gallimard, 1995, p. 42.

productions d'aliénés. Pour Hugo Ball, le dadaïste est un « homme enfantin », et « l'enfantin auquel [il] pense touche l'infantile, la démence, la paranoïa⁴⁵⁵ ». Pour les dadaïstes, cette attention portée aux arts primitifs, aux dessins d'enfants et aux productions d'individus dits aliénés s'inscrit « dans la constitution d'une contre-culture non compromise dans le carnage auquel se livre alors le monde occidental⁴⁵⁶ ». Il y aurait de nombreuses affinités à établir entre les positions des dadaïstes et celles de Dubuffet. Ce dernier, précisément, revendique l'influence de Dada :

L'intérêt pour l'art des aliénés, et le rejet de la culture établie étaient dans l'air du temps, lorsque j'étais étudiant dans les années 20. Nous étions délibérément contre la culture. Je n'étais pas le seul. J'ai été influencé par Max Jacob et Blaise Cendrars en particulier, mais également par Dada⁴⁵⁷.

Cependant, ce sont les surréalistes qui ont véritablement mis en acte cet intérêt pour des productions artistiques tenues pour marginales, en leur accordant un lieu de visibilité au sein de leurs revues. Des productions de médiums et de fous sont ainsi reproduites dans *La Révolution surréaliste*⁴⁵⁸. Publiée de 1933 à 1939, la revue *Minotaure* est exemplaire à cet égard, révolutionnaire dans la mise au jour de « l'art du ruisseau⁴⁵⁹ ». Dessins de fous, de médiums, objets rituels africains et graffiti se côtoient dans les pages de *Minotaure* ; la mise en pages joue sur la confrontation et le mélange. Dans l'un des numéros, Breton publie *Le Message automatique*⁴⁶⁰, illustré d'exemples d'art « médiaminique », de dessins de médiums. Avant l'étude que leur consacre Breton, la publication d'œuvres médiumniques était essentiellement le fait de revues spécialisées qui ne leur accordaient qu'une valeur de messages d'outre-

⁴⁵⁵ Cité par BÉHAR H. & CARASSOU M., *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 81.

⁴⁵⁶ DACHY M., *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Genève, Skira, 1989, p. 45.

⁴⁵⁷ [Ma traduction] Dans la langue originale, le texte est le suivant : « Interest in the art of the insane, and the rejection of established culture, was "in the air" when I was a student, in the 1920's. We were consciously in revolt against culture. I wasn't the only one. I was influenced especially by Max Jacob and Blaise Cendrars, and also by Dada. » In DUBUFFET J., « Art brut chez Dubuffet. [Interview réalisé par John Mac Gregor] » (21 août 1976), *op. cit.*, tome 4, p. 41.

⁴⁵⁸ Par exemple, un « dessin médianimique obtenu par M^{me} Fondrillon, médium dessinateur dans sa 79^e année, Paris, mars 1909 ». In *La Révolution surréaliste*, n°4, 15 juillet 1925, p. 1.

⁴⁵⁹ REVERDY P., « L'art du ruisseau », *Minotaure*, n°1, Paris, Skira, 1933, p. 1.

tombe. Breton considère les médiums à certains égards comme des précurseurs : il voit dans les productions des spirites une préfiguration poétique de l'écriture automatique telle qu'il la préconise dans ses manifestes. De nombreuses critiques ont montré ce que l'esthétique surréaliste doit à la théorie de l'*automatisme psychique*⁴⁶¹ : dans le premier *Manifeste du surréalisme* en 1924, le surréalisme est défini comme « automatisme psychique⁴⁶² ». Les surréalistes avaient ainsi découvert dans certaines pratiques médiumniques — l'écriture et le dessin automatiques — les moyens qu'ils cherchaient pour relâcher leur emprise sur le moi. La pratique de l'écriture ou du dessin automatiques est un moyen de court-circuiter et d'accéder directement à une réalité centrale, vitale, totale, dite *surréalité*⁴⁶³. Or, la médiumnité spirite s'exerce précisément à la faveur d'une neutralisation de la personnalité consciente. Cependant, Breton considérait l'automatisme comme un moyen pour l'inconscient de s'exprimer et lui déniait toute vocation métaphysique ; la pratique médiumnique n'était pour les surréalistes que le moyen d'accès à un état temporaire, comparables à certaines manifestations de folie. Par ailleurs, il y a cette idée chez les surréalistes que la déviance psychopathologique peut constituer un modèle de démarche créatrice. En 1930, Breton et Éluard publient sous le titre *L'Immaculée Conception*⁴⁶⁴, cinq « essais de simulation » de délires verbaux caractéristiques de certaines maladies mentales. Cependant, Breton a toujours circonscrit la production des médiums et celle des fous en catégories distinctes, — et ce sera le principal motif de dissension avec Dubuffet. En 1954, Breton consacre un article à Joseph Crépin, peintre spirite, et conclut qu'il

⁴⁶⁰ BRETON A., « Le message automatique », *Minotaure*, n°3/4, Paris, Skira, 1933, p. 55-65.

⁴⁶¹ « C'est dans la psychiatrie de la deuxième moitié du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e que la notion d'automatisme s'est construite et intensément développée : jusqu'en 1927, en France, s'épanouit un "âge d'or" de l'automatisme dit, selon les écoles, *mental* (Baillarger, de Clérambault, etc.), *psychique* (Janet, Rogues de Fursac) ou *psychologique* (Janet). » LEVAILLANT F., « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme. Contribution à l'étude des sources de l' "automatisme" dans l'esthétique du XX^e siècle. » In HULAK F. (dir.), *La Mesure des irréguliers. Symptôme et création*, p. 129.

⁴⁶² « SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » In BRETON A., « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes du surréalisme* (1962), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1979, p. 36.

⁴⁶³ « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais. » In BRETON A., « Manifeste du surréalisme » (1924), *op.cit.*, p. 24.

⁴⁶⁴ BRETON A. & ÉLUARD P., *L'Immaculée Conception*, Paris, José Corti, 1930.

constitue « un des plus beaux fleurons de l'art médianimique⁴⁶⁵ ». Pour Breton, le peintre disparaît derrière l'écran spirite, tandis que Dubuffet désire abolir toute catégorisation, et assimile le spiritisme à un alibi social pour l'aspirant peintre d'origine trop modeste. C'est pourquoi, selon Thévoz, « on doit considérer l'ouverture culturelle de *Minotaure* comme une étape importante sur la voie de décolonisation de l'art, mais non pas certes comme son aboutissement⁴⁶⁶ ». Il note que « seuls les artistes institutionnellement consacrés sur le marché ont le privilège d'être individualisés par une monographie⁴⁶⁷ » ; pour leur part, les *autres* œuvres sont présentées dans le cadre de leur catégorie respective. Dubuffet devra toutefois à Breton la révélation de certains artistes⁴⁶⁸ dont les œuvres ont été reproduites dans *Minotaure*. Néanmoins, si le surréalisme a fourni des sources iconographiques, et des pistes de recherche à Dubuffet, les postures théoriques préconisées ne sont pas assimilables. L'une des spécificités de l'art brut, c'est de rassembler différentes productions sous une même dénomination, ce qui permet de dépasser toute classification. Telle est la vision originale de Dubuffet. Il reste que, malgré ses limites, la position surréaliste a une portée théorique : elle ouvre les portes de la création artistique aux autodidactes, aux non-professionnels.

L'ouverture du champ de l'art aux productions des autodidactes

On pourrait contextualiser l'invention de l'art brut selon la perspective choisie par Christian Delacampagne, à savoir celle de la reconnaissance de l'art populaire, ou plus exactement, du rôle des autodidactes dans l'histoire de la peinture moderne. Il est évident que « l'irruption des exclus sur la scène de l'art⁴⁶⁹ » correspond à un désir de renouvellement des formes, qui passe par un retour aux sources de la culture. Delacampagne attribue ce désir implicite à la classe cultivée : « La classe dominée

⁴⁶⁵ BRETON A., « Joseph Crépin » (1954), *Le Surréalisme et la peinture* (1928-1965), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2002, p. 393. Breton assimile ces artistes à l'esthétique surréaliste. Par exemple, il donne à la reproduction d'œuvres d'Augustin Lesage (autre peintre adepte du spiritisme) le titre arbitraire de « peinture automatique ». In BRETON A., « Le message automatique », *op. cit.*, p. 60.

⁴⁶⁶ THÉVOZ M., « L'art du ruisseau », *op. cit.*, p. 125.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶⁸ Cf. DUBUFFET J., « À André Breton » (23 septembre 1951), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 495.

n'a pu s'introduire sur la scène de l'art que parce que la classe dominante espérait trouver en elle les ressources indispensables à sa propre régénération esthétique⁴⁷⁰. » L'art populaire autodidacte a ainsi contribué à rénover l'art cultivé. À l'instar de Florence de Mèredieu, nous pourrions également adopter le point de vue d'une « histoire matérielle de l'art » et noter que :

L'utilisation de restes, de rebuts, de signes du temps qui passe, l'accumulation d'objets, de fragments d'objets et de matériaux divers n'ont fait que s'accroître tout au long de ce siècle. L'influence de l'Art Brut et des arts non officiels (le Facteur Cheval, Picassiette, Chaissac, etc.) a pris sur ce point le relais des dadaïstes et autres auteurs de collages⁴⁷¹.

Ce qui nous permet de rejoindre Dubuffet et sa propre pratique. En effet, peu avant l'invention de l'art brut, en 1946, Dubuffet publie un texte intitulé *Notes pour les fins lettrés*, considéré comme la « charte de l'art informel⁴⁷² ». Il faut savoir que cette position est celle d'un critique d'art, et que Dubuffet, réfractaire déjà à cette catégorisation, rejetait également la pertinence de l'expression « art autre » employée par le critique Michel Tapié⁴⁷³. Selon Florence de Mèredieu, « il s'agissait, en dépit de divergences notables d'un courant et d'un artiste à l'autre, d'exalter les propriétés et les puissances du matériau, celui-ci apparaissant comme un antidote aux contraintes de la forme⁴⁷⁴. » Elle ajoute : « Ce que la notion de matière recouvre, c'est en somme le refoulé culturel accumulé depuis des générations ; elle serait en quelque sorte la forme du pauvre⁴⁷⁵. » Dans cette démarche, il apparaît clair que l'art brut s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur l'art, sur l'art et le culturel, et se constitue comme un discours sur l'art dans un contexte artistique et idéologique spécifique. Ce contexte est éclairant pour l'analyse des textes de Dubuffet sur l'art brut, pour la compréhension des notions qui sous-tendent son discours sur l'art.

⁴⁶⁹ DELACAMPAGNE C., *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷¹ MÈREDIEU F. de, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁷² TRUCCHI L., « Dubuffet, Bacon, Giacometti : la vérité du portrait », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 2001, p. 74.

⁴⁷³ Cf. DUBUFFET J., « À Michel Tapié » (21 décembre 1952), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 308.

⁴⁷⁴ MÈREDIEU F. de, *op. cit.*, p. 173.

2. L'invention de l'art psychopathologique

Simultanément à l'invention de l'art brut est apparue la notion d'*art psychopathologique*. Elle indique un nouveau rapport de la folie à l'art, — élément essentiel dans le contexte de l'invention de l'art brut, et détermine en partie les enjeux de ce dernier. À partir de la fin du XIX^e siècle, certains psychiatres ont porté un grand intérêt aux productions écrites et plastiques des internés asilaires. Dans un premier temps, les médecins vont considérer ces productions comme un matériel de diagnostic : ils vont chercher à cerner les rapports entre la structure de la maladie et celle de l'œuvre, pour aboutir à une nosologie clinique, et à une « psychopathologie de l'expression ». Dans un deuxième temps, cette phénoménologie débouchera sur une thérapie à partir d'une pratique de la création.

Préhistoire de l'art des fous : les études nosographiques de la fin du XIX^e siècle

Les travaux psychiatriques sur les productions d'aliénés foisonnent dès la fin du XIX^e siècle, cependant la plupart d'entre eux s'en tiennent à une perspective strictement symptomatologique, considérant les œuvres des patients comme des documents cliniques révélant quelque chose de la maladie, et susceptibles de confirmer certains diagnostics. Il faut noter que c'est aux écrits des aliénés que vont d'abord s'intéresser les médecins, avant d'aborder les peintures, sculptures, dessins et broderies de leurs patients. En France, la production plastique des malades mentaux restera largement méconnue jusqu'au début des années vingt, alors que les investigations sur le langage se multiplient⁴⁷⁶. Par ailleurs, l'écrit et le dessin déments

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁷⁶ À partir de la première thèse réalisée par Jules Séglas. Cf. SÉGLAS J., *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, Éditions Rueff, 1892 ; GARNIER É., *Essai sur les écrits des aliénés*, Paris, 1894 [Thèse de médecine] ; MARCÉ L.-V., *De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale*, Paris, Librairie J.-B. Baillière, 1864 ; EY H., *Hallucinations et Délire. Les formes hallucinatoires de l'automatisme verbal*, Paris, Alcan, 1934 (avec une préface de Jules Séglas).

commencent à exister dans le champ médico-légal : les psychiatres se penchent sur ces productions, afin de répondre à des demandes d'expertise en matière de responsabilité légale. L'appréciation psychiatrique des compositions littéraires et plastiques de la folie est donc d'abord conditionnée par le problème de diagnostic : c'est dans ce cadre que les productions des fous sont données à penser. Ainsi, les premiers psychiatres qui se sont penchés sur les productions artistiques de leurs patients les ont envisagées essentiellement pour la valeur symptomatologique qu'ils leur attribuaient. Ils ont tenté de repérer l'indice de la maladie, afin de répertorier les formes et les styles spécifiques à chaque pathologie, et déterminer des corrélations fixes entre certaines caractéristiques de style et les différentes formes de démence homologuées. On pourrait dire avec Thévoz que « tout écart par rapport à la norme académique est interprété comme un symptôme, c'est-à-dire comme un signe de maladie⁴⁷⁷ », ou dire avec Peiry que « toute considération d'ordre artistique est absente des études psychiatriques », et que « les aliénés restent des exclus de la création⁴⁷⁸ ».

Cependant, Frédéric Gros, qui a consacré un ouvrage spécifique aux rapports de la psychiatrie et de la création au XIX^e siècle, démontre que « les aliénistes du XIX^e siècle n'ont pas méconnu l'art de la folie : ils l'ont problématisé *autrement*⁴⁷⁹ ». De fait, jusqu'au surréalisme, la psychiatrie se développe dans une double position théorique. D'une part, la fin du XIX^e siècle connaît l'avènement d'une médecine positive. D'autre part, dans cette même période, le problème d'une équation scientifique entre génie et folie est relancé :

La psychiatrie du XIX^e siècle n'a pas ignoré la parenté du génie et du fou, ni même refusé aux compositions d'insensés le statut d'œuvre. On voit au contraire les psychiatres scrupuleusement constituer une science clinique de l'écriture aliénée, bâtir avec une naïve ferveur et une morgue incroyable la thèse du génie malade, proclamer enfin sans mots couverts la créativité intrinsèque de la folie⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ THÉVOZ M., « Il n'y a pas d'art psychopathologique », *Art Press*, n°3, décembre 1976, p. 12.

⁴⁷⁸ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 23.

⁴⁷⁹ GROS F., *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997, p. 7-8.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

Il y a donc deux foyers de problématisation des rapports de l'art et de la folie à la fin du XIX^e siècle : l'approche médico-légale, qui porte peu attention à la valeur esthétique de l'œuvre abordée, et la thèse à succès d'une génialité morbide qui va dériver vers un programme de politique préventive. Dans ce contexte, les analyses de dessins d'aliénés des Docteurs Tardieu⁴⁸¹ et Simon⁴⁸² reconduisent très strictement les cadres mis en place pour l'étude des écrits. En 1905, Rogues de Fursac⁴⁸³ continue à décrire les caractéristiques formelles des dessins et des écrits, afin de leur donner une valeur diagnostique systématique. Dessins et écrits d'aliénés sont capturés dans la rhétorique de la nosographie médicale : « Les notions d'*automatisme* pour les écrits, de *stéréotypie* pour les dessins fournissent alors une grille majeure de lecture pour l'étude des compositions d'aliénés⁴⁸⁴. » Face aux productions de leurs patients, les médecins s'appuient sur des critères normatifs comme la « capacité à reproduire », la « perspective », le « respect des proportions », la « cohérence de la représentation » ou le « sentiment de la beauté⁴⁸⁵ ». De multiples codifications de l'*anormalité artistique* sont édictées⁴⁸⁶. Or, selon Gros, dans cette démarche, le statut d'œuvre est conféré aux productions des aliénés :

L'objectivité requise par l'expertise impose une distance où la production aliénée commence à exister dans la séparation. Cette possibilité pour le dessin ou l'écrit de se donner dans la distance leur confère seule un statut d'œuvre. L'écrit du fou n'a historiquement conquis cette position que d'être posé comme énigme lors d'une expertise médico-légale⁴⁸⁷.

L'avènement d'une psychiatrie positive s'accompagne d'une résurgence de l'équation romantique du génie et de la folie. Or, cette alliance n'est pas déclinée sur le mode symbolique ou poétique, mais justifiée scientifiquement. La référence dans ce

⁴⁸¹ TARDIEU A., *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, Librairie J.-B. Baillière, 1872. « Avec quinze fac-similé d'écriture d'aliénés » (*sic*) indique la page de garde de l'ouvrage.

⁴⁸² SIMON M., « L'imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, n°16, 1876, p. 358-390 ; *Les Écrits et les dessins des aliénés*, Paris, G. Steinheil, 1888.

⁴⁸³ ROGUES DE FURSAC J., *Les Écrits et les dessins dans les maladies mentales et nerveuses*, Paris, Masson, 1905.

⁴⁸⁴ GROS F., *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸⁵ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 24.

⁴⁸⁶ Cf. LEVAILLANT F., *art. cit.*, p. 129-158.

domaine est le criminologue italien Cesare Lombroso⁴⁸⁸, qui développe l'identification du génie et de la folie, non pour lever la ségrégation qui frappe la maladie mentale, mais pour l'étendre au contraire, puisque chez lui le génie fait également l'objet d'un diagnostic de dégénérescence. Lombroso était convaincu que les fous, tout comme les criminels, sont nés fous (ou criminels), et que leur déviance n'est pas le produit de la société. Par le biais de la notion de « dégénérescence morale », Lombroso fait basculer dans le champ psychiatrique toute expression qui s'écarte de la norme. On saisit bien ici la dimension politique du rapport de l'art et de la folie, qui sera mise en acte par la propagande culturelle nazie dans les années trente par la récupération de cette notion de *dégénérescence* et son application à l'art moderne. Dans une perspective élargie, nous pouvons dire que cette reconnaissance d'un art de la folie, qui s'opère à la fin du XIX^e siècle dans le domaine psychiatrique, est elle-même politique. Elle représente en effet un enjeu de pouvoir social : « La pleine reconnaissance d'un art de la folie a bien lieu, mais dans le cadre d'une tactique de pouvoir visant au renforcement du poids de l'expertise psychiatrique dans le système judiciaire⁴⁸⁹. » Autrement dit, c'est sa légitimité scientifique que la psychiatrie tente de faire reconnaître, en *découvrant* de nouveaux documents cliniques, des preuves diagnostiques supplémentaires. Elle peut, par ce biais, jouer un rôle social déterminant, étant ainsi habilitée à décider de la responsabilité, de la culpabilité, et donc de la liberté d'un individu. Elle devient ainsi l'une des autorités garantes de l'ordre social. Il ne faut donc pas perdre de vue le fait que le rapport de la folie à l'art a toujours une dimension politique. Quoi qu'il en soit, le XIX^e siècle a fixé le champ du questionnement sur l'art et la folie autour de trois axes : constitution d'une science clinique de l'écriture, puis du dessin, élaboration de la figure du génie morbide à travers la notion de dégénérescence, et proclamation d'un art de la folie.

⁴⁸⁷ GROS F., *op. cit.*, p. 15-16.

⁴⁸⁸ LOMBROSO C., *L'Homme de génie*, Paris, Alcan, 1889.

⁴⁸⁹ GROS F., *op. cit.*, p. 173.

Les premières collections psychiatriques

Dès le début du XX^e siècle, certains psychiatres dépassent le point de vue strictement symptomatologique et reconnaissent la qualité esthétique de certains travaux. Ces aliénistes⁴⁹⁰, en marge de la pensée psychiatrique et universitaire du moment, prennent conscience de la valeur artistique des œuvres de certains aliénés et réalisent l'importance de les conserver, de les étudier et de les présenter. Ce sont les médecins que Dubuffet va rencontrer, ceux qui vont l'aider à constituer sa collection d'art brut. Auguste Marie est l'un des premiers à s'intéresser à l'aspect plastique des œuvres de ses patients et à les collectionner. Il aménage à l'asile de Villejuif un « petit musée de la folie⁴⁹¹ » en 1905. Il faut noter que le D^r Marie collectionne, parmi les œuvres de ses patients, celles d'artistes patentés, de préférence aux productions plastiques de fous anonymes. Les premiers collectionneurs sont des psychiatres cultivés qui se placent du point de vue de l'art académique et pathologisent tout manquement à ce canon. Selon Thévoz, le D^r Marie reste prisonnier d'un point de vue psychiatrique, car s'il est sensible aux qualités de créativité et d'originalité des travaux de ses patients, « il les considère en quelque sorte comme "bénéfice secondaire" d'une complexion mentale qu'il persiste à décrire en termes pathologiques⁴⁹² ». En outre, les productions sont abordées dans une perspective positiviste. Soulignant la facture « gauche » des dessins, Marie déclare y « retrouver la marche lente de l'homme vers le progrès⁴⁹³ » :

En somme, si l'on voulait analyser en détail l'œuvre artistique de la folie, on y trouverait tous les reflets des étapes de la pensée humaine, depuis ses origines, ses tâtonnements, ses erreurs, ses chutes, ses passions et ses progrès. On y trouverait, écrite, en plus grosses lettres que chez le créateur pondéré, la genèse de la conception artistique⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ William A. F. Browne à Dumfries en Écosse (Crichton Royal Hospital), Cesare Lombroso à Turin (Institut de médecine légale), Auguste Marie à Paris (Villejuif), Charles Ladame à Genève (Bel-Air), Hans Steck à Lausanne (Céry) et Gaston Ferdière à Paris (Sainte-Anne) puis à Rodez.

⁴⁹¹ THÉVOZ M., « Marcel Réja, découvreur de l' "art des fous" », *op. cit.*, p. 91.

⁴⁹² THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 47.

⁴⁹³ MARIE A., *Le Musée de la folie* (1905), in THÉVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, p. 177.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 179.

Déjà, chez Marie, on décèle une approche nouvelle du dessin d'aliéné. Au-delà du fantasme positiviste, un référent artistique est invoqué dans ces observations : l'art des artistes, l'art des sociétés primitives, et celui des enfants. Ces citations ont pour effet de valoriser les réalisations graphiques de l'asile, en réduisant la distance entre art des fous et art tout court. À partir de là, une brèche s'ouvre dans les murs de l'hôpital psychiatrique : les productions des fous, en transit dans le *cabinet* ou le « petit musée » d'un psychiatre éclairé, peuvent amorcer un hasardeux cheminement vers le monde de l'art. Peiry souligne avec justesse que « les orientations de ces médecins ne sont que de rares exceptions et relèvent d'une démarche personnelle et d'un esprit d'indépendance⁴⁹⁵ ». Leurs opinions et leurs activités restent « révolutionnaires dans le monde de la psychiatrie de cette époque⁴⁹⁶ ». Dubuffet découvrira les collections des D^{rs} Marie, Ladame⁴⁹⁷ et Steck⁴⁹⁸ au cours de ses recherches et, grâce à des donations, accueillera ces productions dans sa collection d'art brut. Dès lors, les œuvres concernées ne seront plus circonscrites dans la catégorie de l'art asilaire. En revanche, l'hôpital psychiatrique peut également faire le choix de conserver ces productions, sous le couvert d'appellations telles qu' « art pathologique », « art psychotique » ou « art psychopathologique ». Dans ces conditions, les œuvres restent des documents cliniques, prises dans un rapport inaliénable à l'institution psychiatrique.

En 1907, le psychiatre Paul Meunier publie *L'Art chez les fous* sous le nom de Marcel Réja⁴⁹⁹. Le choix d'un pseudonyme indique la distance prise à l'égard du milieu médical et de la recherche psychiatrique de l'époque. Ce livre est en effet la première étude consacrée à l'art des malades mentaux selon un point de vue esthétique, et non plus strictement clinique. Il est remarquable que Réja aborde le sujet en renonçant à toute référence nosologique : il ne cherche pas à rabattre les traits stylistiques sur les catégories cliniques de la psychiatrie. Bien au contraire, il

⁴⁹⁵ PEIRY L., *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1991, p. 10.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Charles Ladame aménage vers 1910 un petit musée à l'Asile des aliénés de Genève. Cf. THÉVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, p. 89.

⁴⁹⁸ RÉJA M., *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907. Réédition HULAK F. (dir.), *La Nudité de l'Art*, suivi de *Marcel Réja, l'Art chez les fous*, Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1994.

nie qu'il y ait un style de la folie, en déclarant qu'on ne saurait davantage identifier un dessin de malade mental que reconnaître un fou dans la rue :

Le groupement sous la catégorie fous étant un assemblage hétérogène, il n'y a pas de caractère absolument général qui puisse permettre d'affirmer l'origine d'une œuvre — pas plus qu'il n'y a de signe déterminé et infaillible auquel on puisse reconnaître un *fou* dans la rue⁵⁰⁰.

On pourrait dire, de manière anachronique, que cette position de Réja invalide la catégorie qui sera désignée par le terme d'« art psychopathologique », et légitime la notion d'art brut. Pour Réja en effet, il n'y a pas de caractère artistique propre à la folie. On ne peut ici s'empêcher de penser à la boutade de Dubuffet affirmant qu'il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des malades du genou ! Bien entendu, la démarche adoptée par Réja est encore empreinte de la théorie positiviste : il s'appuie sur un présupposé théorique appartenant au courant de pensée positiviste, qui lui-même se soutient de l'idéologie évolutionniste. C'est dans cette perspective que les productions des fous sont comparées à celles des primitifs et des enfants. Ébauchée au XIX^e siècle, cette comparaison comporte en filigrane l'idée que ces trois groupes possèdent un esprit et une perception comparables, — l'humanité suivrait un développement psychologique et culturel progressif, à partir du stade le plus élémentaire dans lequel sont rangés enfants, sauvages et aliénés. Cependant, Réja est l'un des premiers en France, non seulement à s'intéresser à la production enfantine pour en déterminer les caractéristiques et l'évolution, mais encore à considérer que le matériel qu'il traite est corrélatif de la construction du monde de l'enfant. Son propos est novateur, car il est contemporain des toutes premières études sur les dessins d'enfants⁵⁰¹. En ce qui concerne la comparaison avec l'« art sauvage », sa démarche est novatrice en ce qu'elle tend à mettre en évidence les interactions entre histoire de

⁴⁹⁹ THÉVOZ M., « Marcel Réja, découvreur de l' "art des fous" », *op. cit.*, p. 90.

⁵⁰⁰ RÉJA M., *op. cit.*, p. 7.

⁵⁰¹ LUQUET G.-H., *Les Dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913.

l'art et ethnologie et qu'elle donne à ces productions le statut d'œuvres d'art⁵⁰². À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, les champs d'études de diverses disciplines comme la psychologie ou l'anthropologie étaient moins délimités qu'ils ne le sont maintenant. C'est dans ce contexte que Réja inscrit son travail. Il faut ajouter qu'il associe également l'art des fous à celui des prisonniers et des médiums spirites⁵⁰³, et insiste sur les analogies entre l'art consacré et la production des asiles. Tout semble mis en œuvre pour identifier l'art des fous à l'art tout court, mais toujours avec certaines restrictions. Conformément aux conceptions scientifiques qui prévalent à l'époque, Réja juge l'art des aliénés relativement primitif, mais à la différence de la pensée dominante, il ne considère pas cette production comme pathologique en elle-même. Il y voit une forme élémentaire grâce à laquelle il était possible de mieux appréhender la créativité en général. Ce qui est remarquable chez Réja, c'est l'enjeu même de son étude : analyser la production artistique des fous, afin de saisir les mécanismes de la création en général. Pour Réja, le fou nous dévoile la nudité du mécanisme de la création : l'étude systématique des œuvres des fous « éclaire d'un jour tout particulier les conditions de la genèse de l'activité artistique⁵⁰⁴ ». Dans cette perspective, l'art des fous représenterait la vérité archaïque de l'œuvre d'art. Réja se livre à une archéologie de la création, donnant à l'art des fous le rôle de révélateur absolu. Il est évident que faire de l'art aliéné la préhistoire de l'œuvre d'art, c'est replier les œuvres sur une vérité d'origine. Cependant, d'emblée, Réja propose une conception élargie de la notion d'art : « L'art ne naît pas du chef-d'œuvre. À côté du chef-d'œuvre qui représente par définition une formule parfaite, il y a nombre de productions plus ou moins élémentaires ; elles sont dues aux enfants, aux sauvages, aux prisonniers, aux fous⁵⁰⁵. » Chez Réja, l'aliéné et l'artiste ne se rejoignent plus sur le critère de la déviation. Il développe l'idée selon laquelle la folie agit par

⁵⁰² Ce point de vue sera développé un peu plus tard par le théoricien d'art Carl Einstein, initiateur de l'étude de l'art africain (*La Sculpture nègre*, 1915 ; *La Sculpture africaine*, 1921). Einstein entreprend la valorisation esthétique de cet art et met en garde contre le faux concept de primitif engendré par les théories évolutionnistes. Il introduit la problématique des interactions entre histoire de l'art et ethnologie à la revue *Documents* (1929-1930) dont il est le fondateur, avec Georges Bataille et Georges-Henri Rivière. Il étudie l'art moderne à la manière d'un ethnologue, mettant en évidence les liens entre primitivisme et avant-garde.

⁵⁰³ RÉJA M., *op. cit.*, p. 21.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

intensification de processus qui se jouent aussi bien chez n'importe quel artiste : « Les perturbations psychiques sont susceptibles de déterminer l'apparition d'une activité artistique complexe⁵⁰⁶ », ou encore « l'aliénation procure cette poussée connue généralement sous le nom d' "inspiration"⁵⁰⁷ ». En ce qui concerne l'étude des productions écrites des aliénés, les propositions de Réja sont tout aussi surprenantes : il met en exergue le rôle « orthopédique⁵⁰⁸ » de la rime, et voit dans « la répétition du rythme quelque chose de biologique, une sorte d'arrimage du biologique au symbolique⁵⁰⁹ ». Ces propositions démontrent que l'écrit de fou se prête à une analyse poétique et linguistique. Ainsi, Réja valide indirectement leur entrée dans le champ littéraire. Avec lui, l'étude des rapports de l'art et de la folie prend la forme d'une théorisation, permettant d'interroger l'artistique et le poétique, l'artistique et l'anthropologique, et dans une certaine mesure, l'art et le social.

Les ouvrages fondateurs d'Hans Prinzhorn et de Walter Morgenthaler

Au début des années vingt, deux ouvrages inaugurent une attitude radicalement neuve à l'égard des productions des aliénés : l'étude de Walter Morgenthaler, *Un aliéné artiste*⁵¹⁰ (ou *Un malade mental en tant qu'artiste*), et celle d'Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*⁵¹¹. Tous deux accordent une dimension esthétique aux œuvres de certains malades mentaux. Contrairement à Réja qui, malgré ses positions novatrices, continuait à appréhender l'art des fous en termes de déficit, les ouvrages de Prinzhorn et de Morgenthaler reposent explicitement sur la thèse selon laquelle la maladie mentale stimulerait les dons artistiques de certains pensionnaires d'asile ou en favoriserait l'éclosion. Par ailleurs, ces deux ouvrages sont fondateurs dans la mesure où leur diffusion va amplement favoriser les contacts entre l'art asilaire et l'art contemporain.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ RÉJA M., « Le rôle orthopédique de la prosodie », *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁹ HULAK F., *La Nudité de l'art*, p. XXIII.

⁵¹⁰ MORGENTHALER W., *Un aliéné artiste* (1921), paru en français sous le titre *Adolf Wölflü*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art brut, fascicule 2, 1964.

⁵¹¹ PRINZHORN H., *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile* (1922), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984.

Morgenthaler⁵¹² a constitué dès 1910 un petit musée à l'hôpital psychiatrique de la Waldau à Berne. En 1921, il consacre une monographie à l'un de ses patients, Adolf Wölfli, qui deviendra l'une des figures phares de la Collection de l'Art Brut. D'emblée, il est clair que, pour Morgenthaler, l'artiste l'emporte sur l'aliéné : transgressant l'usage psychiatrique qui prône l'utilisation d'un pseudonyme, il nomme dûment Wölfli et publie sa photographie. Le but de la démarche de Morgenthaler est de faire accéder les productions artistiques d'un *fou* au rang d'œuvres d'art. Plutôt que de centrer son attention sur les éventuels traits pathologiques des productions de Wölfli, il se livre à une recherche formelle avant tout, essayant de déterminer un style artistique. Morgenthaler est aussi l'un des premiers à ne pas évaluer par principe la maladie mentale en termes de déficit. Il s'attache au contraire à montrer le pouvoir créateur de la folie, à faire ressortir que la maladie, la perturbation psychotique des mécanismes conscients, en détruisant certaines structures inhibitrices de la personnalité, a favorisé l'émergence de ressources créatrices d'une grande richesse. Voici sa conclusion :

Ainsi, chez Wölfli, grâce au processus de la maladie, l'unité de la personnalité connut une sorte d'explosion et fut en partie détruite. Mais c'est justement grâce à cela, grâce à ce relâchement et à cette dispersion des couches supérieures, qu'une magnifique structure fut mise en évidence avec une étonnante clarté, montrant jusqu'à quel degré Wölfli possédait des prédispositions artistiques fondamentales⁵¹³.

Il faut ajouter que la première édition française de l'ouvrage de Morgenthaler, en 1964, est due à Jean Dubuffet : ce texte constitue le deuxième numéro des *Publications de l'Art Brut*.

En 1922, Prinzhorn publie *Expressions de la folie*⁵¹⁴, après avoir constitué pendant trois années une collection de 4500 œuvres dues à quelque 435 pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques allemands, autrichiens, suisses, italiens et

⁵¹² Walter Morgenthaler était médecin-chef à l'hôpital de la Waldau à Berne.

⁵¹³ MORGENTHALER W., *op. cit.*, p. 146.

⁵¹⁴ PRINZHORN H., *op. cit.*

français⁵¹⁵. L'ouvrage évite toute classification nosologique au profit d'un ordre de présentation qui est fonction des qualités formelles des travaux. Il établit une progression allant du niveau de « mise en forme » (*Gestaltung*) le plus bas au niveau le plus élevé. « L'étude du matériel culmine dans les monographies des dix maîtres schizophrènes⁵¹⁶ » : comme le précise Prinzhorn, « il ne s'agit plus là d'œuvres anonymes », puisqu'elles sont accompagnées des « biographies détaillées⁵¹⁷ » de leurs auteurs. Dans ce chapitre, la production schizophrénique est confrontée sans préjugés à des œuvres d'art moderne. Nous pouvons dire avec Jean Starobinski que « le livre de Prinzhorn marque la fin d'une exclusion⁵¹⁸ ». Dans une étude préliminaire, Prinzhorn rend hommage à Réja dont il souligne le point de vue original, qui a su s'émanciper du souci clinique du diagnostic. En revanche, il dénonce les « banalités » de Lombroso sur le thème du génie et de la folie⁵¹⁹, et reproche à Morgenthaler de ne se limiter, dans sa monographie sur Wölfl, qu'à « une interprétation psychanalytique prudente⁵²⁰ ». Prinzhorn, comme Réja, se fonde sur l'idée d'une *impulsion à créer de la matière artistique*, et reconnaît l'*art des fous* en qualité de « révélateur psychologique⁵²¹ ». Cependant, Réja n'apporte pas de réponse sur le rapport à l'art : il se contente de rendre hommage au charme singulier de certaines œuvres. Pour Prinzhorn en revanche, il est nécessaire de quitter le domaine psychiatrique pour étudier les travaux des schizophrènes. L'analyse psychologique doit s'ancrer dans une théorie de la création artistique. Cette dernière s'inspire de la théorie des mouvements expressifs d'une part, des recherches sur l'art primitif et les dessins d'enfants d'autre part. Prinzhorn construit une démarche théorique à partir du concept de « *Gestaltung* », dont Marielène Weber emprunte la traduction à Paul Klee : la *Gestaltung* peut être définie comme « la forme et le chemin qui y mène⁵²² ».

⁵¹⁵ BRAND B., « La collection d'œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique d'Heidelberg, des origines jusqu'en 1945 », in *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn - Université d'Heidelberg, 1890-1920*, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996, p. 21.

⁵¹⁶ PRINZHORN H., « Introduction », *op. cit.*, p. 61. Le chapitre le plus important est effectivement intitulé « Dix vies de créateurs schizophrènes », p. 167-319.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ STAROBINSKI J., « Préface », in PRINZHORN H., *op. cit.*, p. VIII.

⁵¹⁹ Cité par WEBER M., « Prinzhorn. L'homme, la collection, le livre », in PRINZHORN H., *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁰ PRINZHORN H., *op. cit.*, note 1, p. 162.

⁵²¹ STAROBINSKI J., « Préface », in PRINZHORN H., *op. cit.*, p. IX.

⁵²² Cité par WEBER M., « Note des traducteurs », in PRINZHORN H., *op. cit.*, p. 45.

Ce concept, qui n'appartient ni à la psychopathologie, ni à l'esthétique permet de reléguer le point de vue psychiatrique au second plan. Le projet de l'ouvrage, dont le sous-titre annonce une « contribution à la psychologie et à la psychopathologie de la "Gestaltung"⁵²³ », déborde la science psychiatrique : il cherche, par le biais de l'étude des œuvres plastiques des schizophrènes à « clarifier le chaos de l'art actuel⁵²⁴ ». Ce concept de *Gestaltung* est assez confus, néanmoins « grâce à cette notion de forme, Prinzhorn a organisé et présenté les documents cliniques qu'il avait rassemblés, selon un ordre qui les rendait recevables comme art⁵²⁵ ». Bettina Brand, dans une analyse des archives de la collection, note que les travaux d'un malade, qui dans le dossier médical étaient qualifiés de réalisations « obscènes » et « parfaitement absurdes », deviennent sous la plume de Prinzhorn des « productions artistiques⁵²⁶ ». L'usage du terme « *Bildneri*⁵²⁷ » (imagerie), de préférence à celui d'art, permet à Prinzhorn de ne pas prêter les travaux concernés à un « jugement de valeur » positif ou négatif, qui les conduirait à être « rejetés comme "non-art"⁵²⁸ ». Le concept d'« art » est donc écarté à cause des jugements de valeur qu'il implique. Cependant, pour Prinzhorn, « les malades mentaux produisent, au sens artistique du terme⁵²⁹ ». Mais, ces productions ne peuvent être correctement évaluées ni par la psychopathologie, ni par l'histoire de l'art : « Nous sommes désemparés devant les ultimes oppositions conceptuelles des deux disciplines concernées : ni l'opposition "maladie - santé", ni l'opposition "art - non-art" n'ont de sens si ce n'est dans une dialectique⁵³⁰. » Notons d'emblée que c'est justement un mode dialectique que Dubuffet choisira pour intégrer l'art brut dans le champ artistique art brut - art culturel). Prinzhorn, quant à lui, dégage les œuvres des schizophrènes de l'éclairage psychopathologique et diagnostique traditionnel, pour les envisager d'un point de vue phénoménologique, et les assimile à l'art professionnel en situant leur genèse dans les couches les plus

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ Propos d'Hans Prinzhorn dans une lettre datée de 1921, cité par WEBER M., « Prinzhorn. L'homme, la collection, le livre », in PRINZHORN H., *op. cit.*, p. 29.

⁵²⁵ WEBER M., « Note sur l'émergence de "l'art des fous" », in HULAK F. (dir.), *La Mesure des Irréguliers. Symptôme et création*, p. 93.

⁵²⁶ BRAND B., *art. cit.*, p. 23.

⁵²⁷ Le titre original de l'ouvrage est effectivement *Bildneri der Geisteskranken*.

⁵²⁸ PRINZHORN H., « Introduction », *op. cit.*, p. 53.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 57.

profondes du psychisme. Selon lui, « ces malades seraient en quelque sorte des artistes à l'état de nature à travers lesquels se manifeste, dans toute sa pureté, le principe de la création artistique⁵³¹ ». L'ensemble de la démonstration est fondé sur une conviction : l'existence d'une *impulsion créatrice universelle*, d'une *volonté de forme* innée, présente chez tout individu. L'origine des productions des schizophrènes se trouve dans les impulsions d'une poussée de *Gestaltung*⁵³², et le « besoin d'expression » culmine « en toute autonomie » dans la *Gestaltung*⁵³³. Cette théorie d'un besoin d'expression originaire et universel remplace l'idéologie d'une origine de l'art. L'ouvrage est avant tout un essai de psychologie de la création de forme. L'entreprise de Prinzhorn intervient au moment où étude anthropologique et science de la pathologie convergent avec la recherche avant-gardiste des origines de l'expression artistique. L'enjeu principal de l'ouvrage est de fonder la possibilité d'un jugement esthétique sur les productions des schizophrènes à l'intérieur même du champ de la psychiatrie. Au sujet d'un dessin du schizophrène Franz Pohl, Prinzhorn écrit :

Qu'est-ce qui est schizophrénique dans ce dessin ? Nous sommes incapables de le dire avec certitude. [...] aucun homme cultivé ne saurait continuer à considérer les modifications schizophréniques simplement comme une dégénérescence pathologique. Il faut se résoudre définitivement à compter une fois pour toutes avec une composante productive et à ne prendre comme critère pour juger d'une œuvre que le seul niveau de la "Gestaltung" — y compris chez le schizophrène⁵³⁴.

Il précise ailleurs que la maladie mentale n'introduit pas d'éléments nouveaux dans les œuvres⁵³⁵. Il intègre ainsi dans le domaine de l'art ce qui a été jusqu'alors considéré comme pathologique. Dans la mesure où l'on repère dans ces dessins des caractéristiques « que l'on retrouve dans l'art⁵³⁶ », on ne peut assimiler ces dernières à des symptômes. Par conséquent, « on ne peut en aucun cas se contenter d'envisager

⁵³¹ WEBER M., « Prinzhorn. L'homme, la collection, le livre », *op. cit.*, p. 29.

⁵³² PRINZHORN H., *op. cit.*, p. 315.

⁵³³ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 311.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 369.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 319.

la vie de ces artistes d'un point de vue pathographique pour y trouver, sans plus, une "explication" de leur œuvre⁵³⁷ ». Tout au long de l'étude, Prinzhorn établit des comparaisons avec l'art enfantin, l'art primitif, l'art populaire et l'art médiumnique. Au sein de l'hôpital psychiatrique, « il [...] naît des œuvres auxquelles il faut appliquer les critères de l'art véritable⁵³⁸ ». Autrement dit, le tour de force de l'ouvrage, c'est de faire apparaître l'étude de l'art comme indispensable pour la psychiatrie : il contribue à l'ouverture d'une interrogation de la psychiatrie par l'art (dans ses rapports à la folie). Selon Prinzhorn, la recherche sur l'art des malades mentaux ne peut avancer que si la recherche sur l'art évolue — en particulier en ce qui concerne « la représentation de l'irréel ; du fantastique et du surnaturel⁵³⁹ », précise-t-il. Dans l'état actuel de la recherche, « l'histoire de l'art ne connaît guère le cas d'individus qui, sans formation, isolés du monde et entièrement réduits à leurs propres ressources, aient un jour pris le crayon et qui aient produit dès lors des œuvres plastiques⁵⁴⁰ ». Donc, celui qui juge de la valeur d'une œuvre en fonction des critères de l'histoire de l'art ne peut aborder ce type de productions⁵⁴¹. Notons ici avec anticipation que c'est en rejetant les critères arbitraires de l'histoire de l'art que Dubuffet fera la preuve de l'existence de l'art brut, en éliminant les valeurs traditionnelles de l'esthétique, que la conclusion de l'étude de Prinzhorn met déjà en question. Puisque les œuvres de certains schizophrènes soutiennent la comparaison avec des œuvres d'art, « il faut en conclure que la tradition et le métier n'exercent qu'une influence superficielle sur le processus de "Gestaltung"⁵⁴² ». De là, ces œuvres peuvent nous contraindre à « mettre en question [notre] culture et [notre] conception du monde⁵⁴³ ».

Le livre de Prinzhorn, entièrement consacré à la présentation et à l'étude de peintures et de dessins réalisés à l'asile, connut un important retentissement dans les milieux artistiques et littéraires européens. Il a circulé parmi les membres du

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 361.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 362.

⁵⁴⁰ *Ibid.* Le seul exemple selon Prinzhorn est le Douanier Rousseau.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 365.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 363.

⁵⁴³ *Ibid.*

Bauhaus par l'intermédiaire de Klee. Donné à Éluard par Ernst dès 1922⁵⁴⁴, il a ainsi été immédiatement découvert par les surréalistes parisiens⁵⁴⁵, se donnant avant toute traduction comme « album d'art des fous⁵⁴⁶ ». Ce qui justement est remarquable, c'est cette conjonction d'intérêts entre le milieu psychiatrique et les avant-gardes artistiques de l'époque. À cet égard, le psychiatre Gaston Ferdière (que Breton présentera à Dubuffet) reconnaît la dette de la psychiatrie envers le surréalisme : « Ce sont les surréalistes qui nous ont amenés à repenser profondément, nous psychiatres, le problème de la folie, de sa valeur (je prends le mot *valeur* volontairement), le problème de son sens, de ses limites et de ses dangers⁵⁴⁷. »

L'art des fous comme chapitre du primitivisme

Étant donné les liens établis dans la seconde moitié du XIX^e siècle entre les primitifs, les enfants et les aliénés, il n'est pas surprenant que la réévaluation artistique des œuvres des malades mentaux ait eu lieu au moment où les artistes modernes *découvraient* l'art tribal. Cet intérêt coïncidait avec une plus grande visibilité de l'art asilaire, grâce notamment à l'organisation d'expositions publiques au début du XX^e siècle⁵⁴⁸. En ce sens, nous pouvons dire avec Marielène Weber que « l'art des fous est un chapitre du primitivisme dans l'art moderne⁵⁴⁹ ». Le livre de Réja paraît en 1907, l'année même où Picasso achève les *Demoiselles d'Avignon*. Cette quête de l'origine chez Réja, comparant dessins d'enfants, de primitifs et de fous est contemporaine du développement du primitivisme dans le champ artistique. Ainsi, Paul Klee note dans son *Journal* :

C'est qu'il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la chambre d'enfant.

⁵⁴⁴ SPIES W., « L'art brut avant 1947 », *Revue de l'art*, n°1-2, 1968, p. 125.

⁵⁴⁵ LEVAILLANT F., *art. cit.*, p. 138. « Le livre de Prinzhorn fit l'effet d'une bombe dans les milieux littéraires et artistiques français. » *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴⁶ WEBER M., *art. cit.*, p. 93.

⁵⁴⁷ FERDIÈRE G., « Surréalisme et aliénation mentale », in ALQUIÉ F. (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris/La Haye, Mouton, 1968, p. 303.

⁵⁴⁸ Expositions d'« art psychotique » en 1900 et 1913 au Royal Bethlem Hospital de Londres, à Berlin en 1913, à Moscou en 1914.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

Ne riez pas, lecteur ! [...] Des phénomènes parallèles se retrouvent chez les aliénés et l'on ne saurait user avec malveillance des termes de puérilité ou de folie [...]. Tout cela est à prendre profondément au sérieux, plus sérieusement que toutes les pinacothèques, dès lors qu'il s'agit aujourd'hui de réformer (la peinture)⁵⁵⁰.

On retrouve bien dans cette déclaration de Klee, les positions de Réja. L'activité plastique de l'aliéné est reliée sur le mode analogique à l'art primitif. Cette analogie qui conduit Réja à décrire les réalisations plastiques de l'asile comme une sorte de phase « archaïque » de la création et de l'évolution psychique. On retrouve, projeté sur l'art des aliénés, ce même fantasme des origines de l'art, qui investissait déjà le regard sur les arts tribaux. Même si leurs visées sont différentes, le psychiatre et le peintre se rejoignent dans un intérêt commun pour un même matériel :

Malgré l'inanité ou la perversité des méthodes, une trilogie se constitue, totalement nouvelle dans la culture occidentale : entre les années 1870-1880 et les années 1920, l'art des fous a pris place à côté de l'art des sociétés primitives et de l'art des enfants. Au moins dans les deux premiers domaines, de véritables collections sont réunies : ce phénomène est significatif en soi. Les sources d'un musée, moins imaginaire que réel sont là⁵⁵¹.

C'est ce musée virtuel que les artistes de l'après-guerre exploiteront à nouveau, et que Dubuffet matérialisera avec l'invention de la notion d'art brut, et la constitution de sa collection. La perception de ces productions est toujours envahie du même fantasme. Les artistes de l'après-guerre vont bénéficier de ce dialogue entre l'art et la folie (entre l'art et la psychiatrie) qui s'est instauré pendant les premières décennies du siècle. Après 1945, l'intérêt des artistes se tourne à nouveau vers l'art tribal et l'art des malades mentaux, avec le désir d'un retour au point zéro de la création, avec l'espoir d'en analyser les manifestations dans toute leur nudité. Car certains psychiatres du début du siècle ont dévoilé la valeur de l'art des fous, ou suggéré ce que l'art de la folie pouvait apprendre à l'art : « L'état de folie [...] qui plonge l'individu dans une situation d'asocialité totale, d'exclusion et de solitude, est regardé comme moyen

⁵⁵⁰ KLEE P., *Journal* (1957), Paris, Grasset, 1982, p. 252-253.

⁵⁵¹ LEVAILLANT F., *art. cit.*, p. 148.

d'approcher la "vérité" de l'acte créateur à l'état brut, d'en mieux pénétrer le sens⁵⁵². » Cependant, le contexte a changé de manière radicale : l'enjeu de cet intérêt pour l'art des fous n'a plus la dimension scientifique du positivisme, il se charge d'une valeur subversive, devient une réaction littéralement *après-guerre*, une volonté de rupture historique donc ; et de là, une recherche artistique, anti-académique.

L'art dégénéré, ou la valeur politique de l'art des fous

Afin de saisir le rapport de l'art à la folie dans l'après-guerre, il convient de s'arrêter sur l'événement qui a traumatisé ce rapport : l'exposition d'art *dégénéré* organisée par la propagande nazie en 1937. Mais avant d'aborder de plain-pied cette *démonstration*, il faut revenir sur le terme de dégénérescence. Nous l'avons évoqué précédemment, ce concept s'est imposé en psychiatrie grâce au succès d'ouvrages, tels que *L'Homme de génie*⁵⁵³ de Cesare Lombroso ou *Dégénérescence*⁵⁵⁴ (*Entartung*) de Max Nordau, assimilant le « génie » au « dégénéré ». Comme l'indique Frédéric Gros, le concept de « dégénérescence » était suffisamment ambigu et vague pour fonder la cohésion de la science aliéniste naissante. En effet, la dégénérescence désigne tout à la fois « l'inscription corporelle d'un vice moral et la traduction dans un psychisme morbide d'étiololements organiques⁵⁵⁵ ». Le manque de spécificité technique de la notion dessert sa capacité fantasmatique, ce qui la rend dangereusement exploitable sur un plan socio-politique. Dans cette perspective, la maladie mentale est conçue comme déviation dégradante par rapport à un type primitif parfait, donc elle se comprend comme écart relativement à une norme. Comme le rappelle Thévoz :

Les études dites « pathographiques » de dessins de fous consistaient généralement à déterminer une symptomatologie fondée sur les infractions au canon académique, considéré lui comme la norme de la santé mentale. Dans la foulée, certains psychiatres particulièrement allergiques à l'art moderne s'étaient attachés à appliquer ces critères psychopathologiques à

⁵⁵² BEAUFFET J., *art. cit.*, p. 129.

⁵⁵³ LOMBROSO C., *op. cit.*

⁵⁵⁴ NORDAU M., *Dégénérescence* (1854), Genève, Slatkine, 1998.

⁵⁵⁵ GROS F., *op. cit.*, p. 113.

l'expressionnisme ou au cubisme de manière à les condamner
« scientifiquement »⁵⁵⁶.

La société du XIX^e siècle avait déjà exploité politiquement ce concept de dégénérescence. À partir de la lecture de Lombroso, on peut rabattre sur la pathologie toute figure d'exception, toute déviance menaçante, venant troubler les dogmes du confort bourgeois. Situé entre le dégénéré et le génie, Lombroso a créé une figure intermédiaire, le « mattoïde » : « Le mattoïde littéraire, c'est le fou qu'on ne peut enfermer parce qu'il sauve sa face de raison en faisant passer sa folie pour du génie⁵⁵⁷. » Le fait de profiler le génie sur le malade mental recèle un enjeu politique trouble : « Pour le XIX^e siècle la folie qui produit des œuvres est aussi celle qui menace par ses actes l'ordre de la cité⁵⁵⁸. » Nordau va récupérer les thèses développées par Lombroso, afin de mettre la société en garde contre le succès des *dégénérés* dans le domaine de la littérature et de la peinture : « La proportion de dégénérés et d'hystériques dans le monde artistique contemporain est énorme. Ils menacent d'entraîner dans leur délire et dans leur décadence toute une civilisation⁵⁵⁹. » Nordau se donnait pour tâche de révéler de manière scientifique le malaise social à l'œuvre dans les attitudes fin de siècle, de montrer qu'artistes et écrivains peuvent représenter un danger moral pour la société. En termes socio-politiques, dans une société industrielle et capitaliste, le dément, le criminel et le poète sont marginalisés comme essentiellement improductifs. On prend ici la mesure des dérives hygiénistes d'une médecine préventive.

En juillet 1937, à Munich, deux grandes expositions sont inaugurées, à l'initiative de Joseph Goebbels, ministre de la Propagande du III^e Reich. La *Grande Exposition de l'Art Allemand* est destinée « à la glorification d'une culture et d'un art "d'essence germanique"⁵⁶⁰ ». Parallèlement à celle-ci, est mise en scène une antithèse

⁵⁵⁶ THÉVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, p. 8.

⁵⁵⁷ GROS F., *op. cit.*, p. 128.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁶⁰ AUBERTIN U. & LANTENOIS A., « La "Grande Exposition de l'Art Allemand" et "L'Art dégénéré" : fondement et symbolique d'une confrontation », in MILZA P. & ROCHE-PÉZARD F. (dir.), *Art et fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'axe*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Questions du XX^e siècle », 1989, p. 139.

de cet art dit « germanique » : c'est l'exposition *L'Art dégénéré (Entartete Kunst)*, qui présente un art « cosmopolite », « judéo-bolchevique ». L'« art dégénéré » désigne des œuvres d'artistes contemporains appartenant aux courants de l'abstraction, de l'expressionnisme ou du dadaïsme. Ces œuvres sont exposées pêle-mêle aux côtés de travaux de malades mentaux, confisqués dans les collections d'hôpitaux psychiatriques⁵⁶¹. Par cet amalgame, les organisateurs nazis voulaient convaincre le public de la morbidité, de la dangerosité malsaine de l'art moderne. Par le biais du terme « dégénéré », cette démonstration perverse récupère certains éléments de la littérature médicale du XIX^e siècle et de la théorie évolutionniste. « Dégénéré » est un terme désignant à la fois celui « qui a perdu les qualités de sa race⁵⁶² », et dans son acception médicale, celui « qui est atteint d'anomalies congénitales graves, notamment psychiques et intellectuelles⁵⁶³ ». Ce terme, indifféremment appliqué à l'art des malades mentaux et à l'art moderne, fonctionne en se soutenant d'une conception organiciste du corps social :

L'assimilation de la démocratie à un corps en putréfaction — symbolisé par l'exposition de l'« Art dégénéré » — ne se conçoit que si le III^e Reich apparaît comme un organisme vivant, modèle de santé et de force — symbolisé par la « Grande Exposition de l'Art Allemand »⁵⁶⁴.

Dans ce raisonnement systématique, les œuvres d'art moderne et les productions des malades mentaux sont identifiées à une sorte de poison, menaçant de dégénérescence et de désintégration l'unité organique du corps social germanique. Cette démonstration exploite la peur, l'angoisse que peut susciter chez l'individu social tout ce qui sort des critères traditionnels et institutionnels de la normalité :

Le corps déstructuré en représentation dans l'expressionnisme — dont les œuvres constituent la plus grande part de

⁵⁶¹ Carl Schneider, qui sera le directeur scientifique du programme d'extermination des malades mentaux, prit la tête de la clinique universitaire d'Heidelberg. Il mit ainsi la collection (réunie par Prinzhorn) à la disposition des responsables de la propagande nazie, qui y puisèrent pour l'exposition d'« art dégénéré » de Berlin en 1938.

⁵⁶² AUBERTIN U. & LANTENOIS A., *art. cit.*, p. 141.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.

l'exposition — renvoie à la mise en cause d'une vision cohérente de l'homme, et à celle d'une société hiérarchisée, policée qui se veut sûre de sa supériorité. Le désarroi que révèle le corps expressionniste, l'infini ou le hasard suggéré par l'abstraction, la dérision et la critique exprimée par le dadaïsme, sont autant de facteurs de désagrégation du corps social tel qu'il est défini par le national-socialisme⁵⁶⁵.

Il est particulièrement inquiétant de retrouver cette condamnation de l'art moderne dans une critique d'art aux connotations fascisantes dans les années trente et quarante. L'amalgame entre la névrose et l'activité artistique a conduit à la dépréciation de l'art contemporain (successivement l'expressionnisme, le cubisme, l'abstraction et le surréalisme) pour bizarrerie et incohérence. On retrouve cette comparaison de l'art moderne avec l'art des aliénés chez les critiques conservateurs, tel Camille Mauclair. Ce dernier publie en 1944 *La Crise de l'art moderne*⁵⁶⁶, un ouvrage violemment antisémite, qui imite la stratégie démonstrative de *L'Art dégénéré* de 1937 : il juxtapose une toile de Braque à un dessin intitulé *Un fou à l'asile de Villejuif*⁵⁶⁷, raille le « talent fou⁵⁶⁸ » de Picasso et de Chagall. Dans ce contexte, on comprend dès lors le besoin de rupture qui se manifeste dans le domaine artistique après guerre, la volonté de remise en cause et de recours vers une sorte d'absolu recommencement.

De l'art psychopathologique à l'art-thérapie

Après la seconde guerre mondiale, dans le champ de la psychiatrie, les travaux sur les rapports de la création et du phénomène de l'aliénation prennent un nouvel essor avec l'émergence de la notion d'*art psychopathologique*. En 1939 déjà, Gaston Ferdière lançait un « appel en faveur d'un musée d'art psychopathologique⁵⁶⁹ ». En 1945, il organise la première exposition de dessins

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵⁶⁶ MAUCLAIR C., *La Crise de l'art moderne*, Paris, Éditions C. E. A., 1944.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

⁵⁶⁹ L'« Appel en faveur d'un musée d'art psychopathologique » de Gaston Ferdière est paru dans les *Annales médico-psychologiques* en 1939. Notons cependant que pour Ferdière, il n'y a pas d'art spécifiquement psychopathologique. Cf. FERDIÈRE G., *art. cit.*, p. 312.

d'internés asilaires (à partir de sa collection personnelle) dans un musée, le Musée Denys Puech à Rodez⁵⁷⁰. Des expositions d'œuvres de malades mentaux avaient eu lieu précédemment, mais dans le cadre hospitalier, telles que celle du Docteur Marie (maintenant intégrée à la Collection de l'Art Brut de Lausanne) en 1928. Contemporaine des recherches d'art brut de Dubuffet, une « exposition d'œuvres exécutées par des malades mentaux⁵⁷¹ » est organisée au centre psychiatrique de Sainte-Anne en 1946⁵⁷². Cette manifestation a été conçue comme une riposte à l'exposition nazie d'*art dégénéré*⁵⁷³. L'exposition qui eut le plus grand retentissement est celle qui, réunissant des collections internationales⁵⁷⁴, eut lieu en 1950 à l'occasion du Premier Congrès Mondial de Psychiatrie⁵⁷⁵. Robert Volmat en donne le catalogue intégral dans la thèse qu'il consacre au sujet, *L'Art psychopathologique*⁵⁷⁶, publiée en 1956. Dans une lettre qu'il lui adresse, Dubuffet distingue sa collection d'art brut de cette exposition : il estime que ce rassemblement d'œuvres n'est ni légitime, ni pertinent⁵⁷⁷. Volmat a été chargé de la direction d'un département d'« art psychopathologique » à la clinique de la Faculté de médecine de Paris, avant de fonder en 1959, la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression avec Jean Delay. Dans *L'Art psychopathologique*, Volmat expose le matériel d'étude, analyse le style des dessins en s'intéressant plus particulièrement au problème de la forme. Il étudie les symboles et les thèmes plastiques, fait la relation de la régression archaïque avec les arts primitifs, introduit un lien avec l'art moderne. L'intérêt

⁵⁷⁰ TUCHMAN M., « Introduction », *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, p. 12. À l'occasion de cette exposition, Gaston Ferdière prononce une conférence intitulée « L'aliénation créatrice ». In FERDIÈRE G., *art. cit.*, p. 306.

⁵⁷¹ 200 œuvres présentées.

⁵⁷² Il s'agit des collections Graulle et Bessière, des œuvres issues de Rodez prêtées par Gaston Ferdière, et des œuvres issues de Saint-Alban prêtées par Lucien Bonnafé.

⁵⁷³ WILSON S., « From the Asylum to the Museum : Marginal Art in Paris and New York, 1938-1968 », in TUCHMANN Maurice & ELIEL Carol (dir.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, p. 124.

⁵⁷⁴ Deux mille œuvres, dues à trois cent cinquante malades mentaux, issues de seize pays différents sont exposées.

⁵⁷⁵ Le psychiatre Jean Oury a visité cette exposition avec Jean Dubuffet ; il évoque ce souvenir à l'occasion d'un séminaire : « Je me souviens y être allé avec Dubuffet... Il était dans un état ! » In OURY J., *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1989, p. 15-16.

⁵⁷⁶ VOLMAT R., *L'Art psychopathologique*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychiatrie », 1956.

⁵⁷⁷ « J'ai le regret de dire que l'exposition organisée à l'hôpital Sainte-Anne [...] me paraissait grouper essentiellement, à très peu d'exceptions près, un vaste ensemble de cette sorte [un mauvais art d'imitation], sans contenu et sans valeur. » In DUBUFFET J., « Au Docteur Volmat » (28 décembre 1952), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 35, p. 812.

esthétique est exprimé comme l'un des buts de l'exposition de 1950 : Volmat déclare que la visée est de « rassembler des œuvres significatives d'intérêt scientifique [...] et de donner à un public plus étendu de percevoir la valeur esthétique et par suite humaine de l'expression chez les aliénés⁵⁷⁸ ». Cependant, la conjonction de l'intérêt scientifique et du regard esthétique fait problème, et nous conduit d'emblée à interroger la validité de la notion d'art dit *pathologique*. Cette notion demeure ambiguë, dans la mesure où elle ne spécifie pas la qualité artistique des productions des malades mentaux, mais l'activité de création, et elle seule. Il faut noter que la notion d'« art psychopathologique » est contestée au sein même du champ psychiatrique. Jean Oury se souvient l'avoir d'emblée critiquée « avec Dubuffet⁵⁷⁹ ». De même, Gaston Ferdière prétend adhérer à la position énoncée par le peintre dans sa notice de 1948, faisant ainsi allusion à la formule de Dubuffet (« Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou. ») : « cette boutade que je me déclare prêt à contresigner⁵⁸⁰ », écrit Ferdière. Cousseau tente de faire le point sur cette notion et déclare que « dans l'esprit des médecins, l'art des malades mentaux désigne simplement un vaste corpus de travaux produits par des sujets identifiés comme malades, et regroupés en vue de la recherche⁵⁸¹ ». Selon lui, « l'« Art psychopathologique » définirait [...] un langage plastique qui se traduirait par une syntaxe — partant une esthétique — spécifiques aux sujets reconnus comme fous⁵⁸² ». Selon Jean-Pierre Klein, les tenants de la « psychopathologie de l'expression » considèrent l'œuvre « comme un symptôme parmi les autres, susceptible d'être classifiée en sémiologie dans une confrontation de l'étude analytique des documents cliniques, des signes de la maladie, et de la personnalité du malade⁵⁸³ ». En 1967, Claude Wiart, l'un des responsables du Département d'Art Psychopathologique de Sainte-Anne, expose la codification des œuvres plastiques en vue de leur classification scientifique en termes de psychopathologie, — les données sur l'œuvre et sur l'auteur étant mises en correspondance. Le tout aboutit à un

⁵⁷⁸ Cité par COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 161.

⁵⁷⁹ OURY J., *op. cit.*, p. 168.

⁵⁸⁰ FERDIÈRE G., *art. cit.*, p. 312.

⁵⁸¹ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ KLEIN J.-P., *L'Art-thérapie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3137, 2001, p. 12.

bordereau d'analyse picturale et neuropsychiatrique conjointement⁵⁸⁴. La psychopathologie de l'expression s'est donc d'abord attachée à une lecture sémiologique des travaux des patients. Elle a ensuite progressivement évolué vers une thérapie par la pratique artistique : l'art-thérapie d'une part, les ateliers thérapeutiques d'expression d'autre part. Déjà, en 1956, Volmat, dans sa thèse, développait les possibilités de thérapie collective par l'art dans un but analytique ou de rééducation. Dans les hôpitaux, la recherche diagnostique a cédé le pas à la thérapeutique, et de nombreux ateliers d'art-thérapie ont ouvert leurs portes. Les productions plastiques se prêtent en effet à toutes sortes de manipulations : tests provoqués, récits associés, décharge psychique ou affective, etc. Le développement de techniques psychologiques fondées sur l'image et la forme, appuyées sur la vulgarisation de la *Gestalttheorie* et de certains principes psychanalytiques est une tendance importante dans la psychopathologie du XX^e siècle. Cependant, aujourd'hui encore, le statut des œuvres reste une *question indécidable* dans le champ de la recherche psychiatrique :

Œuvres ou documents cliniques ? Nous savons l'indécidable de cette question. Une « solution plastique » est-elle, par-delà son versant esthétique, une solution symptomatique ? Sa richesse créative nous permet-elle de dépasser le versant déficitaire du symptôme et d'apercevoir la problématique humaine dont l'œuvre se fait l'écho ? Telle est la question centrale de notre travail : l'articulation entre esthétique et clinique⁵⁸⁵.

On perçoit ici la nécessité d'une interrogation de la psychiatrie par l'art, l'urgence d'une véritable problématisation du rapport de la psychiatrie à l'art. Cette question ne semble se poser aujourd'hui que dans le domaine de la pratique, par le biais d'écoles différentes qui s'opposent les unes aux autres : le Centre d'Études de l'Expression, sous le patronage de Wiart et de Volmat, préfère l'expression de « psychothérapie à médiations artistiques » à celle d'art-thérapie, « compte tenu des techniques utilisées

⁵⁸⁴ WIART C., *Expression picturale et psychopathologie*, Paris, Éditions Doin, 1967. Cet ouvrage expose une méthode d'étude des documents plastiques créés par les malades mentaux.

⁵⁸⁵ CHEMAMA-STEINER B. & WIART C., *La Mort et son travail*, Exposition, Paris, Musée Singer-Polignac, déc. 1994 - mars 1996.

et des références théoriques (non univoques) qui les sous-tendent⁵⁸⁶ ». Sans aborder dans le détail la question de l'art-thérapie — étant un phénomène récent, elle ne concerne pas le contexte de l'invention de l'art brut —, nous pouvons dire que l'approche psychothérapeutique de la production artistique fait problème :

Le département d'art de l'hôpital Sainte-Anne à Paris (clinique des maladies mentales et de l'encéphale, professeur Delay) [...] garde plus de 23 000 [œuvres]. L'intérêt esthétique paraît faible [...]. Dans les ateliers, un climat de bonne humeur règne, et une volonté chez les malades d'apparaître normaux et bien « intégrés » ; dans leurs œuvres faites en présence du groupe, les sujets pratiquent, consciemment ou inconsciemment, une autocensure par rapport à leurs phantasmes ; ils préfèrent les styles immédiatement acceptés par les autres et, à travers eux, par la société. Ainsi s'opère un phénomène de banalisation, parfois voulu par l'institution dans le cadre d'une psychothérapie : il faut paraître le plus normal possible, le moins différent des autres⁵⁸⁷.

Ainsi, l'œuvre occupe le malade et lui donne l'occasion d'échapper à l'univers hospitalier, elle l'intègre à un groupe, constitue une demande de la part du médecin, lui apporte des satisfactions narcissiques. Ces travaux ne peuvent être isolés du rapport du malade au médecin. En effet, le psychiatre, par profession, ne saurait isoler l'œuvre de l'auteur : les modifications de style sont censées traduire l'évolution de l'état du malade.

Au-delà du caractère discutable de cette notion d'art psychopathologique, son invention dénote un climat d'attention autour de l'artiste, et de sa pratique. Le changement de perspective sur le malade mental et son activité artistique au sein de l'hôpital psychiatrique, oriente de manière spécifique l'ouverture d'une réflexion sur le statut de l'artiste dans la société, et plus globalement, la possibilité de re-penser le sujet artistique. Il faut donc reconnaître d'abord ici une ouverture de l'institution psychiatrique sur l'art (et sur la société en passant par l'art), qui en retour est susceptible de bouleverser le champ artistique en mettant en question la notion d'art

⁵⁸⁶ Fascicule du Centre d'Études de l'Expression de Sainte-Anne, diffusé en 2002.

⁵⁸⁷ LASCAULT G., « Œuvres des malades mentaux », *Encyclopædia Universalis*, corpus 14, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 191.

elle-même. De cela, l'art brut, tel qu'il a été défini par Dubuffet, en est le symptôme le plus révélateur.

3. Les premiers écrits de Dubuffet

Ce sont les textes de Jean Dubuffet qui constituent, en premier lieu, le contexte d'invention de l'art brut. Dans la mesure où les effets théoriques de la notion engagent à une mise en question des notions d'art, de culture et de folie, il s'avère nécessaire d'explorer la pensée de l'art de Dubuffet en prenant en compte l'ensemble de sa production écrite, antérieure et postérieure à l'invention de l'art brut.

Une imposante production écrite

Il faut noter d'emblée que la production écrite de Dubuffet est extrêmement imposante : ses écrits ont été réunis en quatre volumes, *Prospectus et tous écrits suivants*⁵⁸⁸, comprenant plus de deux mille cinq cents pages de texte. Ce recueil, constitué de près de deux cents textes très divers, de lettres et d'entretiens, n'est pas exhaustif. On peut y ajouter la correspondance avec Pierre Bettencourt, Jacques Berne, Pierre Carbonel, Jean Paulhan, Ludovic Massé, Claude Simon et Witold Gombrowicz⁵⁸⁹. Le caractère nécessaire de cette activité d'écriture se traduit également dans l'activité éditoriale de Dubuffet : il était responsable des *Publications de l'Art brut*, mais il a également réalisé, *fabriqué*, un certain nombre d'ouvrages pendant la période du Foyer de l'Art brut⁵⁹⁰. Contrairement à un préjugé encore persistant, beaucoup de peintres écrivent, et l'intérêt de ce type de production dépasse le rapport à l'œuvre plastique auquel on le réduit généralement. Cependant, rares sont les peintres qui ont poursuivi cette activité d'écriture avec tant de régularité, d'assiduité que Dubuffet. Il semble que l'édition des *Prospectus* par Damish en 1967 n'a pas suffi à imposer socialement Dubuffet l'écrivain. Très peu de textes critiques

⁵⁸⁸ Publiés chez Gallimard en 1967 et 1995.

⁵⁸⁹ Cf. Bibliographie 1) Œuvres littéraires et musicales de Jean Dubuffet [p. 382].

⁵⁹⁰ Tels que *Ler dla canpane* de Dubuffet, mais également : HERNANDEZ M., *Evolucion* ; KOPAC S., *Tir à cible* ; L'ANSELME J., *Histoire de l'aveugle*.

sont consacrés aux écrits et à l'écriture de Dubuffet⁵⁹¹. Les historiens de l'art peuvent accorder un intérêt particulier aux titres donnés aux œuvres picturales. Ainsi, Marianne Jakobi fait remarquer que dans l'immédiat après-guerre, Dubuffet « introduit l'écriture au cœur de sa pratique artistique en dotant chaque œuvre d'un titre original à l'issue d'une recherche qui pouvait parfois comporter jusqu'à sept titres biffés⁵⁹² ». Les écrits du peintre sont d'abord légitimés par leur publication (chez Gallimard, chez Minuit), mais également, quelquefois inconsciemment, par les exégètes de l'œuvre plastique. À ce propos, Daniel Abadie fait remarquer « combien les historiens de l'art se sont montrés tributaires des écrits de Dubuffet jusqu'à copier inconsciemment dans les textes qu'ils consacraient à l'artiste les sophistications de l'écriture très personnelle et très prégnante du peintre⁵⁹³ ». Or, nous avons pu constater, par le biais de l'analyse du discours sur l'art brut, que Dubuffet est rarement cité en bonne et due forme. Ce qui signifie implicitement que la valeur critique et théorique de ses écrits n'est pas reconnue. Les écrits de Dubuffet peuvent ainsi apparaître dans les textes critiques, mais en palimpseste : en particulier, par l'emploi de notions élaborées par le peintre, telles que celles d'« art culturel » ou d'« homme du commun ». Si l'écriture de Dubuffet peut au premier abord être qualifiée de *classique*, conventionnelle, il s'évertue à faire boiter cette dernière : il y introduit des tournures bancales, des inversions, des ellipses, des répétitions volontaires. On relève l'emploi transitif de verbes usuellement intransitifs, le déplacement du verbe actif en incipit, la suppression des articles indéfinis partitifs, l'inversion de l'épithète, l'usage fréquent du démonstratif comme sujet, la répétition volontaire du même qualificatif au sein d'un même paragraphe, ainsi qu'une

⁵⁹¹ Les articles suivants abordent les écrits de Dubuffet, mais n'entreprennent pas une étude approfondie des textes du peintre : THÉVOZ M., « Visible et/ou lisible », in BERNE J. (dir.), *L'Herne. Jean Dubuffet*, Paris, Éditions de l'Herne, 1972, p. 309-315 ; HELLENS F., « Jean Dubuffet ou le matériau du langage », *ibid.*, p. 347-356 ; BERNE J., « Les faces de l'écriture », *ibid.*, p. 357-366 ; MARTEL A., « Une calligraphie-spectacle », *ibid.*, p. 367-371 ; QUENEAU R., « Quelques citations choisies dans le corpus des écrits de Jean Dubuffet », *ibid.*, p. 372-376 ; BERNE J., « Un jargon accompli ? », in DAMISH H. (dir.), *Jean Dubuffet*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, coll. « Conférences et colloques », 1992, p. 8-17 ; LASCAULT G., « Pertinence et impertinences de Jean Dubuffet », *ibid.*, p. 18-25 ; THÉVOZ M., « Dubuffet le casseur de noix », *Détournement d'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 25-44.

⁵⁹² JAKOBI M., « Dubuffet », *Encyclopædia Universalis*, corpus 7, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 643.

⁵⁹³ ABADIE D., « Réflexion aux couleurs de Jean Dubuffet », in DAMISH H. (dir.), *Jean Dubuffet*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, coll. « Colloques et conférences », 1992, p. 49-50.

proscription délibérée du subjonctif. L'analyse des écrits de Dubuffet qui va suivre vise la légitimation de la valeur théorique et littéraire de cette production écrite. Cette insistance est une posture théorique en soi : le sens et la spécificité de ces écrits ne peuvent être saisis qu'à partir de la reconnaissance de leur valeur critique.

Simultanéité de la pratique artistique et de l'écriture

Ce qui est remarquable, c'est que l'entrée de Dubuffet sur la scène artistique est contemporaine de son entrée en littérature, et de l'invention de l'art brut. En effet, c'est en 1947 que Dubuffet décide de s'adonner à la peinture, et c'est en 1946 que Gallimard publie le premier recueil de textes du peintre : *Prospectus aux amateurs de tout genre*⁵⁹⁴. Enfin, c'est à partir de 1945 qu'il commence ses recherches d'art brut. Cette contemporanéité indique un mouvement de réflexion globale, et l'esquisse de ce que nous analyserons plus tard comme une poétique. La pratique de l'écriture accompagne l'activité artistique de Dubuffet tout au long de sa vie. Quant aux recherches d'art brut, elles vont l'occuper pendant plusieurs décennies : de 1947, avec le premier texte paru sur l'art brut⁵⁹⁵ (ou 1945 pour la première occurrence du terme⁵⁹⁶), jusqu'à 1985, où il est encore ponctuellement question d'art brut dans sa *Biographie au pas de course*⁵⁹⁷, rédigée quelques mois avant sa mort. Ce qui permet de dire que l'écriture et l'art brut sont parties constituantes du travail du peintre : « Nous ne pouvons considérer comme pertinente aucune intervention sur l'art de Jean Dubuffet et sur sa signification dans l'histoire de l'art qui ne tiendrait pas compte de ses théories, de ses liens avec l'art brut⁵⁹⁸. » Il ne s'agit pas ici du contresens repéré dans certains articles qui consistait à amalgamer l'art brut et la pratique artistique personnelle de Dubuffet, qui qualifiait sa peinture d'« art brut », — un contresens qui a pu être engendré par le texte de Georges Limbour, *Tableau bon levain à vous*

⁵⁹⁴ DUBUFFET J., *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1946.

⁵⁹⁵ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 175-177.

⁵⁹⁶ DUBUFFET J., « Lettre à René Auberjonois » (28 août 1945), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, Paris, Gallimard, 1967, p. 240.

⁵⁹⁷ DUBUFFET J., *Biographie au pas de course*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2001.

de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet, paru en 1953. La position de Thomas Messer, énoncée ci-dessus, défend au contraire que ce rapport essentiel de l'art brut au travail plastique de Dubuffet doit être compris dans un sens théorique et poétique. L'art brut ne qualifie pas, ne désigne pas la pratique artistique de Dubuffet, mais fait partie intégrante de son travail de réflexion et de recherche, qui lui-même est partie de l'œuvre. C'est dans cette perspective, semble-t-il, que Cousseau souligne le lien entre l'art brut et l'œuvre du peintre :

Aussi serait-il insuffisant de ne pas inclure dans l'œuvre même de Jean Dubuffet, dans son processus et dans son étendue, cette tentative et cette recherche autour de l'« Art Brut ». Il y a dans la complexité du concept, sa généralité ambivalente, son ingéniosité, dans une préoccupation jamais démentie, dans une vigilance à lui conserver sa justesse mais aussi son ouverture, quelque chose qui le désigne même comme un aspect majeur de son travail⁹⁹⁹.

Autrement dit, l'élaboration de la notion d'art brut est en lien avec la conception générale de l'art de Dubuffet, et par cet intermédiaire, avec sa pratique artistique. C'est pourquoi le sens de l'art brut et la valeur spécifique de cette notion sont à rechercher dans les écrits du peintre, par le biais de l'analyse du discours et de la réflexion sur l'art de Dubuffet.

Trois manifestes fondateurs

Avant d'entamer ses recherches sur l'art brut, Dubuffet a déjà publié des textes à portée critique. Dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, trois textes, datés de 1945, résument assez bien ses positions premières sur l'art, la peinture et la

⁹⁹⁸ MESSER T., « Présentation », in DAMISH H. (dir.), *Jean Dubuffet*, p. 49.

⁹⁹⁹ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 168. Ce point de vue est également soutenu par Marianne Jakobi : « Pour comprendre la complexité de son œuvre, il faut aussi réévaluer les liens de celle-ci avec l'art brut et l'importance qu'avait l'écriture pour l'artiste. » In JAKOBI M., « Dubuffet », *op. cit.*, p. 643.

culture. *Plus modeste*⁶⁰⁰, une notice destinée au catalogue d'une exposition de lithographies, est le premier texte de l'artiste à avoir été publié. Les *Notes pour les fins lettrés*⁶⁰¹ ont été écrites sans volonté de publication, mais adressées à quelques amis écrivains qui désiraient écrire sur son travail. Quant à l'*Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*⁶⁰², il émane d'une commande faite au peintre par Jean Guéhenno, inspecteur de l'Enseignement populaire⁶⁰³. Ce dernier désirait lui confier une série de conférences sur la peinture, à l'adresse d'un public non avisé, « populaire », pour reprendre le qualificatif de la conférence. Dans une lettre à Jean Paulhan, qui a fait office d'intermédiaire dans cette commande⁶⁰⁴, on peut découvrir les motivations de Dubuffet quant aux objectifs et au destinataire visés par ce texte. Le contexte historique est celui de la Libération, et la lettre s'ouvre sur la déception que la réaction populaire suscite chez Dubuffet. La foule de la rue, les hommes au quotidien, les « simplets », et parmi eux, les « très instruits », les « très avisés⁶⁰⁵ » représentent implicitement le destinataire envisagé. Le texte de la conférence est fondé sur une volonté pessimiste d'éducation populaire : selon Dubuffet, la tâche est infinie, l'éducation est sans cesse à refaire, comme l'évoque l'image de la « repousse » de mauvaises herbes, de préjugés à « arrach[er]⁶⁰⁶ ». C'est donc un auditoire populaire qui est visé. Dans le texte de la conférence, le portrait de ce destinataire se précise dans la description que fait Dubuffet du spectateur dont il rêve pour ses propres œuvres :

Lorsque je travaille, je ne vise pas à la seule délectation d'une poignée de spécialistes, mais je voudrais bien plutôt que mes tableaux amusent et intéressent l'homme de la rue, quand il sort de son travail, pas du tout le maniaque, l'initié, mais l'homme qui n'a

⁶⁰⁰ DUBUFFET J., « Plus modeste » (1945), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 89-93. Notice publiée à l'origine dans le *Petit guide du visiteur* édité à l'occasion de l'exposition de lithographies de Dubuffet à la galerie André (Paris, 14-30 avril 1945) et reprise sous le titre *Notice commune* dans le *Prospectus* de 1946.

⁶⁰¹ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 54-88.

⁶⁰² DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 31-53.

⁶⁰³ DAMISH H., in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 3, p. 462.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [1^{er} décembre 1944], *op. cit.*, p. 155.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

aucune instruction ni disposition particulières. C'est à l'homme de la rue que j'en veux, moi, c'est pareil à lui que je me sens, c'est avec lui que je veux faire amitié et entrer en confiance et connivence, et c'est à lui que je voudrais, par le moyen de mes ouvrages, donner de l'agrément et de l'enchantement⁶⁰⁷.

Le sentiment à l'égard de ce destinataire n'est pas univoque, mais mêlé de déception et d'attraction, d'élitisme et de populisme. On devine ici les prémisses de l'utopie de l'« homme du commun » que Dubuffet définira d'abord comme le destinataire idéal de ses œuvres, puis qu'il découvrira ensuite avec amertume comme construction fantasmatique de sa part. La description de ce destinataire, cette notion d'« homme du commun », nous intéressent pour ce qu'elles ont lien avec la construction d'une définition de l'*artiste brut*. Dubuffet propose ici une réflexion « sur la peinture », si l'on en croit le titre de la conférence. Il faut prendre « la peinture » comme une synecdoque, puisqu'il s'agit en réalité d'une réflexion générale sur l'art, que Dubuffet ne conçoit en outre que comme un commencement : « Ce n'était qu'un premier avant-projet, que j'entends bien remanier de fond en comble [...] je ne serai pas prêt à faire cette conférence avant au moins cinq ou six ans ; il me faut la mettre bien au point⁶⁰⁸. » Un projet qui résonne aujourd'hui comme un programme, au regard de l'ampleur des réflexions sur l'art que le peintre a publiées par la suite. La communication doit se faire sur le mode de la provocation : Dubuffet conçoit cette conférence comme « une causerie vivante, attrayante, susceptible de faire naître chez les auditeurs de l'intérêt pour la peinture — serait-ce par contradiction et contre-pied⁶⁰⁹ ». Enfin, il apparaît que ce mode de communication s'identifie à une méthode de réflexion :

S'il s'agissait de dire la vérité sur la peinture, alors, on ne peut faire cela seul : il faut être au moins deux, parler ensemble, et dire chacun le contraire de l'autre. Seul moyen de donner une idée de la vérité. Principe du relief dans le stéréoscope : superposition de deux images différentes⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 36.

⁶⁰⁸ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [1^{er} décembre 1944], *op. cit.*, p. 156.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

Dubuffet prône une méthode dialectique, socratique : la vérité surgit du dialogue et de la confrontation. Rétrospectivement, il est difficile de ne pas interpréter ce projet comme un programme, et comme une méthode. La notion d'art brut se construira à partir d'une mise en contradiction (art brut - art culturel) au risque de ne se constituer que par cette opposition. Destinataire populaire, esprit de contradiction et de provocation, méthode dialectique définissent cette esquisse d'une réflexion sur l'art. Le projet de Dubuffet est de « communiqu[er] [s]es idées sur la peinture⁶¹¹ », afin de vaincre une série de préjugés. Il tente de lever le « malentendu » qui pèse sur la peinture, cette idée selon laquelle l'art est devenu une affaire de spécialistes pour des spécialistes. Les positions présentes dans cet « avant-projet » recourent exactement celles qui sont développées dans les deux autres textes, *Notes pour les fins lettrés* et *Plus modeste*, comme le révèle leur analyse croisée.

Toile de fond théorique pour l'art brut

Ces trois textes de 1945 nous intéressent ici dans la mesure où ils sont susceptibles de constituer la toile de fond théorique de l'invention de l'art brut. Dans le projet de « conférence populaire sur la peinture », Dubuffet énonce une série de positions qu'il ne cessera de développer ultérieurement. Il part d'un préjugé *socratique*, sous-entendant que son destinataire se trompe sur ce qu'est l'art, ou plus exactement, est trompé par une idée de l'art qui lui est imposée. Il dénonce le rôle joué par l'institution dans la construction du jugement artistique, ainsi que le consensus qui en découle. Il met en question la légitimité de ce jugement :

Si c'était l'art trop appesanti, trop conscient d'être, l'Art avec son collège de docteurs, de prélats, de jurisconsultes, leurs fronts plissés, leurs avis graves, qui fût une foutaise (ce que sont aux cheveux les perruques) et que l'art véritable fût PLUS MODESTE⁶¹² ?

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 53.

⁶¹² DUBUFFET J., « Plus modeste » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 93.

Il ne s'agit pas tant de définir ce qu'est l'art, que d'ébranler l'évidence d'une certaine idée de l'art. Dubuffet entreprend de changer les thèmes, les lieux et les acteurs de ce « jeu de société⁶¹³ ». Il commence par projeter aux auditeurs de la conférence les diapositives de trois lithographies qu'il a réalisées (*Mouleuse de café, Téléphoniste, Dactylographe*). Les thèmes sont ceux de l'ordinaire quotidien, qu'il oppose à des paysages et des natures mortes « dans le goût du Salon des Artistes français⁶¹⁴ ». Cet art que l'on trouve dans les musées et les salons bourgeois est un « faux art⁶¹⁵ ». Les tableaux ne sont pas faits pour les musées, mais pour les lieux publics, les brasseries, les cafés, les salles des fêtes⁶¹⁶. Cette remarque est soutenue par un éloge de l'art primitif⁶¹⁷ et une attaque de l'art académique, « photographique », « bien sage⁶¹⁸ », *mimétique* donc. Les peintures « visant seulement à être exactes comme des photographies⁶¹⁹ », que l'on trouve dans les vitrines et les expositions, ce type de peinture, demande seulement « un peu de pratique » et « un peu de savoir-faire⁶²⁰ ». Or, « ce qu'on demande à une œuvre d'art est tout autre chose que l'exécution d'un tour d'adresse⁶²¹ ». La « peinture moderniste, ou d'avant-garde⁶²² » est certes plus intéressante et plus inventive que l'art académique, mais elle partage le même régime de valeurs. Quant à l'art naïf et à l'art populaire, ils ne remettent pas davantage en question l'art académique. Dubuffet prône également un changement d'acteurs : « À l'homme du commun la timbale⁶²³ » ; l'art ne doit pas être accessible aux seuls « amateurs maniaques⁶²⁴ ». Face à la croyance en la nécessité de dons ou d'une vocation de la part de l'artiste, Dubuffet oppose l'idée que « tout le monde est peintre⁶²⁵ » : « L'art est un domaine ouvert à tout le monde, qui ne nécessite pas du

⁶¹³ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 51.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² *Ibid.*, p. 51.

⁶²³ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 88.

⁶²⁴ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 36.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 48.

tout de dons particuliers, ni d'instruction ou d'initiation préalable : n'importe qui peut très bien l'apprécier ou le pratiquer⁶²⁶. » C'est tout un système de valorisation que Dubuffet récuse, en le réduisant à une imposture. Cependant, jusque-là, rien d'inédit dans ces positions polémiques, du moins dans le contexte de l'art informel. En effet, ce mouvement, dans lequel l'histoire de l'art inclut Dubuffet, est un mouvement qui s'élève contre la culture institutionnelle, « un anti-mouvement subversif, allergique aux formules héritées du passé⁶²⁷ ». Toujours en lien avec ce contexte, Dubuffet souligne le caractère indifférent du matériel du peintre, qui peut utiliser les couleurs à l'huile, mais aussi de « petites boîtes de couleurs à l'eau (comme celles en usage dans les écoles) », « n'importe quel crayon », « n'importe quoi⁶²⁸ ». Car, pour Dubuffet, ce *n'importe quoi* est la preuve résiduelle d'un travail d'invention. Il en va de même pour les supports : « un bout de carton », « un bout de papier, de papier journal même à l'occasion⁶²⁹ ». Dans les *Notes pour les fins lettrés*, cette entreprise de démystification de la noblesse du matériau se poursuit sous forme de manifeste : « L'art doit naître du matériau et de l'outil⁶³⁰. » Rappelons que ce texte est considéré comme la « charte de l'art informel⁶³¹ ». Il n'y a pas de matériau noble, comme il n'y a pas d'instrument noble : cette proposition s'étend au champ musical. L'accordéon vaut le violon : Dubuffet fait l'éloge d'Émile Vacher, un accordéoniste musette, qui n'a pas étudié le solfège, qui ne sait pas lire les notes, et le préfère à l'ennuyeux violoniste, Premier Prix de Conservatoire⁶³². On pourrait clore ici l'analyse et dire avec Philippe Dagen que

le dégoût affiché de l'art et de la culture, l'apologie de l'ignorance et de la spontanéité sont, après 1945, un phénomène artistique français qui s'applique autant aux lettres qu'à la peinture et que Dubuffet participe de ce mouvement, de manière raisonnée, qu'il écrive ou qu'il peigne⁶³³.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁶²⁷ TRUCCHI L., *art. cit.*, p. 74.

⁶²⁸ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 31.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 56.

⁶³¹ TRUCCHI L., *art. cit.*, p. 74.

⁶³² DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 33-34.

⁶³³ DAGEN P., « Avec et contre la littérature », *Le Monde*, 14 septembre 2001, p. 32.

S'arrêter à ce constat, ce serait lire le texte de Dubuffet comme une somme d'idées, et non justement comme un texte. Il faut s'arrêter sur le lexique choisi par le peintre, et analyser de plus près l'énonciation, s'arrêter sur la manière d'écrire de Dubuffet. Il ne décrit pas ce qui est beau, mais ce qu'il aime, lui : « Chacun son goût. J'aime le *peu*⁶³⁴. » Son discours relève du jugement ordinaire, exprimant une subjectivité dans la sphère privée. Il renonce au registre esthétique qui relève du jugement cultivé, visant la persuasion publique par l'objectivité. Et l'esthétisme, il le remplace par le populisme : « Une chanson que braille une fille en brossant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate⁶³⁵. » Nous parlons de *populisme*, car le populaire est instrumentalisé, il sert de repoussoir au savant (l'instruit, le cultivé, l'initié) : la chanson braillée contre la cantate, la femme de ménage contre le musicien professionnel. Résonances populistes également dans cette étrange déclaration : « [La peinture] aurait besoin d'une bonne transfusion de sang, d'un sang populaire bien sain et robuste⁶³⁶. » Ce sont d'abord ses thèmes que la peinture doit puiser dans le populaire ; les scènes décrites par Dubuffet au tout début de sa « conférence » relèvent du quotidien : « ma femme moulant son café⁶³⁷ », « mon téléphoniste⁶³⁸ », etc. Les termes environnant ces descriptions sont également révélateurs d'une *rhétorique populiste* : la répétition de *petit*⁶³⁹ (« mon petit travail », « cette petite scène », « ma petite composition », « ces petites graines », « nos petites actions si quotidiennes », etc.) et de *drôle*⁶⁴⁰, l'usage du terme *joli* (« c'est un joli sujet⁶⁴¹ ») à la place de *beau*. Un ton également, par lequel la pédagogie semble parfois passer par la démagogie : « Je sais très bien que ces trois dessins vous surprennent et vous

⁶³⁴ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 88.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 52.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ Six occurrences de l'adjectif pages 31 et 32.

⁶⁴⁰ Quatre occurrences du terme sous forme d'adjectif et d'adverbe au sein du même paragraphe page 32.

⁶⁴¹ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 31.

scandalisent un peu. Vous vous dites : ce type-là ne sait pas dessiner⁶⁴². » La récurrence de *n'est-ce pas* démontre la volonté de sympathiser littéralement avec son auditoire, et de le convaincre. Mais, ce populisme est plus anarchiste que démagogique, plus poétique que politique. Parce qu'il est d'abord là pour évacuer l'esthétisme, parce que les positions de Dubuffet sont présentées comme des jugements personnels, désocialisés. Nous sommes pourtant bien dans un discours sur l'art, mais qui a congédié le registre esthétique, relevant du jugement cultivé, visant la persuasion publique par l'objectivité. Chez Dubuffet, le discours théorique est subjectif, la théorisation passe par et dans la subjectivisation du discours. « Pour le vin de pays contre le Château-Lafitte⁶⁴³ » : les positions deviennent des partis pris, des jugements de valeur ; et le but est justement de parvenir à un accord sur les valeurs. L'instrumentalisation du populaire se manifeste également dans les références explicites et implicites à l'univers du conte de fées, par la récurrence des termes « enchantement » et « merveilleux⁶⁴⁴ ». Au-delà de la résonance surréaliste de ce lexique (« Vive l'invention merveilleuse, les trouvailles qui nous enchantent⁶⁴⁵ ! »), ces références renvoient à la question de la nomination et du langage. Dubuffet écrit : « Vous savez ces petits dieux des contes de fées qui s'anéantissent dès qu'on prononce leur nom... et si l'art était comme eux⁶⁴⁶ ? » La nomination, c'est la socialisation ; et c'est le consensus social forgeant une *fausse* idée de l'art que Dubuffet entend attaquer (le faux tient peut-être justement dans ce caractère consensuel). Par ailleurs, Dubuffet déclare : « J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé. J'aime mieux les diamants bruts, dans leur gangue. Et avec crapauds⁶⁴⁷. » Crapauds et diamants, comme les perles et les serpents, c'est ce qui sort de la bouche des personnages de contes de fées⁶⁴⁸. Cette référence implicite ou inconsciente au conte renvoie évidemment à l'imaginaire

⁶⁴² *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴³ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 87.

⁶⁴⁴ On relève de multiples occurrences de ces deux termes dans l'ensemble des trois textes cités.

⁶⁴⁵ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 35.

⁶⁴⁶ DUBUFFET J., « Plus modeste » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 93.

⁶⁴⁷ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 88.

⁶⁴⁸ Nous entendons ici « crapaud » dans son acception zoologique, et non au sens technique du terme (le défaut de la pierre précieuse) comme le fait Dubuffet dans l'extrait cité. Nous faisons ici référence au conte « Les fées » de Charles Perrault.

populaire, aux références partagées, mais également à la matérialité de l'art, et du langage. Dubuffet évoque à plusieurs reprises cette idée de « l'art qui ne connaît pas son nom⁶⁴⁹ ». Notons que c'est là le propre de l'art brut, et l'expression elle-même fait donc figure de programme. Pour Dubuffet, il s'agit de changer la situation de l'art : changement de décor et d'acteurs, subversion et remplacement des valeurs qui ont traditionnellement cours dans l'art. Il refuse de partir de l'histoire de l'art, de ses pratiques et de ses théories accumulées : il doit donc élaborer une réflexion idéologique, théorique sur la pratique artistique. Il semble que son intérêt pour l'art brut provienne de ce refus et de ce projet. Selon Peiry, les « propos tardifs » de Dubuffet — c'est-à-dire postérieurs à ceux d'un Klee ou d'un Kandinsky — « ne tiennent pas de l'insoumission d'un jeune artiste mais constituent plutôt les fondements d'une esthétique de la subversion à laquelle il restera fidèle pendant quarante ans⁶⁵⁰ ». Au regard de l'analyse esquissée ci-dessus, nous pouvons dire que les positions de Dubuffet fondent une *éthique* de la subversion, bien plutôt qu'une esthétique. Ainsi, les textes sur l'art brut viennent s'inscrire dans un large corpus textuel, qui constitue le contexte poétique, esthétique et idéologique de l'invention de l'art brut. Nous pouvons dire que l'art brut ne définit pas une nouvelle forme d'art populaire, ou une extension marginale de ce dernier, mais une conceptualisation de ce qu'est l'art pour Dubuffet.

⁶⁴⁹ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 88.

⁶⁵⁰ PEIRY L., *L'Art brut*, p. 35.

Chapitre II

INVENTION DE LA NOTION D'ART BRUT ET ÉVOLUTION DE LA DÉFINITION DE JEAN DUBUFFET

La difficulté à définir un terme est toujours un symptôme, avant même qu'on sache de quoi. L'enjeu est de le découvrir. Plus il est important, plus il est caché. À la limite, il se confond avec celui qui parle.

Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, 1988.

À partir de l'analyse des textes de Dubuffet sur l'art brut, nous suivons l'évolution de la définition de l'art brut, afin de dégager les enjeux théoriques impliqués par l'*invention* de Dubuffet. Il s'agit de saisir comment se construit le discours du peintre, et de montrer comment, en tentant une conceptualisation de l'art brut, il constitue une théorie de l'art.

1. De l'invention à la définition

L'invention d'un nom

L'aventure de l'art brut commence en 1945 : Dubuffet invente le terme lors d'un voyage culturel en Suisse avec Jean Paulhan⁶⁵¹. Ce dernier raconte que Dubuffet est en quête d'un « art immédiat et sans exercice — un Art Brut⁶⁵² ». L'art brut est donc bien d'abord une recherche et un concept, non une simple appellation inventée pour désigner des objets donnés. C'est l'un des contresens majeurs repérés dans le discours des exégètes de l'art brut. Dubuffet n'est pas parti d'objets ; la chose n'est pas là avant le concept : il n'y a pas d'art brut avant *l'art brut de Jean Dubuffet*. L'expression apparaît pour la première fois⁶⁵³ dans une lettre adressée au peintre suisse René Auberjonois, le 28 août 1945 :

J'ai préféré « l'Art Brut » à « l'Art Obscur » à cause que l'art des professionnels ne m'apparaît pas plus clairvoyant et plus lucide, c'est plutôt le contraire. Ça prêterait à confusion, j'aurais l'air de plaider coupable. Pourquoi donc écrivez-vous que l'or à l'état brut est plus faux que le faux ? Moi je l'aime mieux en pépite qu'en boîtier de montre. Vive le lait de buffle, cru, chaud, frais trait⁶⁵⁴.

Dubuffet a donc hésité entre deux adjectifs pour préciser cette idée de l'art dont il était « poursuivi » : brut et obscur. L'adjectif *obscur* qualifie ce qui est privé (momentanément ou habituellement) de lumière, ce qui est indistinct, peu visible (à cause de l'éloignement...). Au figuré, il désigne ce qui est difficile ou impossible à comprendre, à expliquer (de par sa nature ou par la faute de celui qui l'expose). Enfin, il qualifie ce qui n'a aucun renom, qui n'est pas connu, ce qui est ignoré, ou ce qui est humble. Ce qualificatif semble être le premier venu à l'esprit de Dubuffet. On

⁶⁵¹ « L'été 1945, l'office national suisse de Tourisme invite plusieurs personnalités françaises à séjourner dans le pays afin de renouer les contacts culturels entre les deux nations. Paul Budry, alors directeur du siège lausannois de l'organisme, reçoit son ami Jean Dubuffet accompagné de Jean Paulhan et de Le Corbusier du 5 au 23 juillet. » *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵² « Il est poursuivi de l'idée d'un art immédiat et sans exercice — un art brut, dit-il — dont il pense trouver le rudiment chez les fous et les prisonniers. S'il apprenait qu'en quelque canton, un ours s'est mis à peindre, il y bondirait. » In PAULHAN J., *Guide d'un petit voyage en Suisse*, p. 20.

⁶⁵³ PEIRY L., *L'Art brut*, note 1, p. 265.

peut dire, *a posteriori*, que cette épithète convient à l'idée de l'*art brut* : tous les éléments de la définition d'*obscur* sont adéquats à ce que Dubuffet écrira ultérieurement de l'*art brut*. Il nous indique que l'*art recherché* existe déjà, mais se tient dans l'ombre : il est passé inaperçu, il n'est ni connu, ni reconnu. Il s'agit donc davantage de le dévoiler, de le mettre au jour, que de le découvrir ou de le définir. Dans ce paragraphe, « *Art Obscur* » est mis en opposition avec « *art des professionnels* », ce qui indique que l'adjectif s'applique également aux auteurs de la création artistique visée. Dubuffet recherche des artistes inconnus, isolés, anonymes, qui vivent dans l'ombre : les fous et les prisonniers, auxquels il s'intéresse d'abord selon Paulhan⁶⁵⁵, peuvent effectivement correspondre à ce statut d'*obscurs*. Mais cet adjectif était sans doute trop descriptif, trop adéquat, pour plaire à Dubuffet. Le choix de *brut*, préféré à *obscur*, de même que la présence de majuscules dans cette première occurrence des expressions (« *Art Obscur* » et « *Art Brut* ») sont la marque d'une volonté immédiate de conceptualisation. Dubuffet ne cherche pas à décrire un ensemble d'œuvres de manière adéquate (« *Art Obscur* » correspondrait à une appellation figée), mais à mettre en acte une nouvelle conceptualisation de l'art : « *Art Brut* » est une expression, moins référentielle, plus obscure, et par là même opérante sur un plan théorique. L'adjectif *brut* qualifie en premier lieu ce qui est d'une forme grossière, peu évoluée : il renvoie à l'élémentaire, à l'imparfait, à l'informe, au rudimentaire. Au sens figuré, le *brut* s'oppose à l'intelligence : un « *esprit brut* » est un esprit fruste, simple, stupide. En second lieu, l'adjectif *brut* qualifie ce qui est dans l'état où la nature l'a produit, ce qui est naturel, originel, primitif, pur, rustique, sauvage, vierge. Au figuré, il qualifie ce qui est non cultivé, non raffiné, ce qui est simple, illettré, inculte, barbare, sauvage. Les diverses significations de cet adjectif constituent un ensemble exactement contraire à ce que l'on glisse communément derrière le terme d'art. Claude Roy souligne l'incompatibilité de l'art et du *sauvage* et celle de l'art et du *naturel* : « Le mot art nie le terme sauvage : dès qu'il y a art, il y a civilisation. La préhistoire semble prouver

⁶⁵⁴ DUBUFFET J., « À René Auberjonois » (28 août 1945), *op. cit.*, tome 2, p. 240.

⁶⁵⁵ Cf. supra PAULHAN J., *Guide d'un petit voyage en Suisse*, p. 201.

que dès qu'il y a des hommes, il y a des arts⁶⁵⁶ » ; « l'état de nature, appliqué à l'espèce humaine, est un rêve de l'esprit, une hypothèse abstraite. La nature de l'homme est justement de n'être pas *naturel*⁶⁵⁷ ». L'expression « Art Brut » prend des allures d'oxymoron : association provocatrice et subversive de deux termes contradictoires, elle est une construction polémique. Cette constellation de sens qui environne le terme *brut* va envahir le discours de Dubuffet : on retrouve à maintes reprises les termes « sauvage », « originel », « pur », « élémentaire » dans les diverses esquisses de définition de l'art brut. Cette expression est d'abord une géniale invention linguistique, dont la charge poétique et le réseau de connotations lexicales vont déterminer des effets théoriques. Le concept contient une dynamique signifiante et implique une discursivité. Si l'on considère à présent le paragraphe dans son entier, d'un point de vue littéraire, on ne peut manquer de remarquer le choix de la formule, le plaisir et l'investissement poétique de l'écriture. Dubuffet use de deux métaphores en l'espace de trois phrases : l'or brut et le lait cru. Le ton est travaillé dans un sens humoristique, ironique et lyrique à la fois. Nous tenons là déjà les traits spécifiques de l'écriture théorique de Dubuffet. Jamais, avec lui, nous n'aurons affaire à une théorisation claire, nette et froide, mais toujours à une mise en scène poétique des éléments théoriques. D'un point de vue critique, nous apprenons que Dubuffet recherche un art *non-professionnel*, une production d'amateur, d'autodidacte, dont il se fera l'avocat (« plaider coupable »). L'art brut est ici l'élément d'une démonstration au cours laquelle « l'art des professionnels » est mis en question. Dès l'abord, l'invention du terme « art brut » s'élabore par opposition à une autre réalité : l'« art des professionnels ». L'expression « art brut » implique une idée de l'art comme matière, au même titre que l'or ou le lait, matière naturelle donc. Par ailleurs, le « chaud » évoque le vivant. Ce qui signifie implicitement que la valeur de l'art devrait reposer sur sa fraîcheur, et non sur sa conservation. Avant même d'être clairement définie, l'expression fonctionne théoriquement : elle a pour effet de dénier la valeur historique sur laquelle se fonde l'œuvre d'art occidentale. Le « buffle » et le « cru » renvoient au préhistorique, au sauvage, au non-civilisé. Associés à l'art, ces

⁶⁵⁶ ROY C., *L'Art à la source. I. Arts premiers, arts sauvages* (1957), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992, p. 129.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

termes impliquent une réalité artistique indépendante de l'histoire de l'art, et plus généralement de la culture.

L'invention de cette expression constitue donc une première étape : celle de la nomination. Sa force tient d'abord à l'association poétique de ces deux termes, qui fait de l'art brut une notion immédiatement opératoire : formule poétique qui renferme une thématique très riche et une force opposante. L'art brut s'invente contre l'« art des professionnels », et se fonde sur cette opposition. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « le concept n'a d'autre règle que le voisinage, interne ou externe⁶⁵⁸ ». L'art brut est une notion, un concept *a priori*, une intuition imprécise et arbitraire qui cherche son objet. L'invention de la formule est un programme, dans la mesure où elle engage d'emblée à une théorisation. La recherche va orienter la définition progressive de cette notion.

Nommer n'est pas définir

La nomination programme la recherche et la recherche implique une définition. Dubuffet le précise lui-même *a posteriori* : il souhaitait « élucider un peu l'entreprise de l'Art Brut, notamment sur ce point qu'elle a consisté non pas à montrer l'art brut après l'avoir défini, mais à *chercher* où est l'art brut, en vue de réunir une documentation qui pourrait peut-être finalement le définir⁶⁵⁹ ». Ce sont d'abord dans les petites collections d'œuvres de malades mentaux constituées par certains asiles psychiatriques que Dubuffet repère des œuvres d'art marginal⁶⁶⁰. Il écrit à Charles Ladame, un psychiatre suisse qui a rassemblé une collection des œuvres de ses patients, et lui explique ce qu'il recherche : « Dessins, peintures, ouvrages d'art de toutes sortes émanant de personnalités obscures, de maniaques, relevant d'impulsions spontanées, animées de fantaisie, voire de délire et étrangers aux chemins battus de

⁶⁵⁸ DELEUZE G. & GUATTARI F., *op. cit.*, p. 87.

⁶⁵⁹ DUBUFFET J., « Lettre du 3 août [1970] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 175.

⁶⁶⁰ Il acquiert dès ce premier voyage en Suisse en 1945 « divers dessins et gouaches d'aliénés ». Cf. PAULHAN J., *Guide d'un petit voyage en Suisse*, p. 69. Il effectuera de fructueux voyages les années suivantes : « Au mois de décembre je suis allé en Suisse voir des médecins psychiatres et des fous et des asiles de fous et des prisons et j'ai rapporté à l'Art Brut des beaux documents intéressants. » In DUBUFFET J., « Lettre du 16 janvier [1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 44.

l'art catalogué⁶⁶¹. » C'est ici le début d'une définition de l'art brut. Les critères ne sont pas esthétiques : l'aspect formel des œuvres recherchées est indifférent (« ouvrages de toutes sortes »). C'est avant tout à la personnalité particulière des auteurs que Dubuffet s'attache : il recherche des œuvres étrangères « aux chemins battus de l'art catalogué », c'est-à-dire autres, différentes, et c'est d'abord à l'hôpital psychiatrique qu'il pense trouver l'autre, l'étrange étranger. C'est le contexte de création qui importe à Dubuffet : ce ne sont pas les productions artistiques qui doivent être « obscures », mais leurs auteurs, ou plus exactement la situation de ces derniers. Il recherche un art produit dans l'ombre. Il s'intéresse donc aux conditions de production — conditions matérielles, sociales, et partant, psychologiques. Les auteurs d'art brut seraient des « personnalités obscures », des « maniaques ». Si Dubuffet s'adresse à un psychiatre, il ne semble cependant pas qu'il entende le terme de *maniaque* dans un sens strictement médical. La manie est associée à la fantaisie, et nous retrouvons ici cette idée que l'artiste s'adonne à l'art par « manie ». Dubuffet l'évoquait déjà pour sa propre pratique : « Je dessine et je peins par plaisir, par manie, par passion, pour moi-même, pour me donner du contentement à moi-même⁶⁶². » Donc, il n'y a pas de dimension pathologique dans cet emploi du terme « maniaques ». La manie est une habitude singulière, plus ou moins déraisonnable. Quant à la fantaisie, elle renvoie avant tout à l'imagination, elle désigne l'imagination créatrice, la faculté de créer librement, sans contrainte. On parle d'« objets de fantaisie » pour des objets fabriqués qui s'écartent de l'ordinaire et dont la valeur réside principalement dans la nouveauté, l'originalité. Une « fantaisie » désigne un objet composé d'imagination, sans modèle, une œuvre d'imagination, dans laquelle la création artistique n'est généralement pas soumise à des règles formelles. On retrouve ici la faculté d'invention, primordiale en art pour Dubuffet, radicalement opposée au mimétisme et à l'étude académique. Cette dimension d'imagination et d'invention est accentuée par la juxtaposition du terme « délire », suggérant une imagination débridée, dérégulée, sans limites. La fantaisie désigne également un goût singulier ou extravagant, ce qui la rapproche de la manie. Par extension, le terme renvoie à une conduite irrégulière,

⁶⁶¹ DUBUFFET J., « Lettre à Charles Ladame » (Paris, 9 août 1945) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *L'Art brut*, p. 11.

une tendance à agir en dehors des règles par caprice et selon son humeur. Ailleurs, Dubuffet désignera les artistes bruts sous le nom d'« irréguliers » : ce terme a l'avantage de suggérer à la fois le non-respect des règles formelles et celui des conventions sociales. L'expression presque tautologique d'« impulsions spontanées⁶⁶³ » surenchérit sur l'absence de contrainte, sur le caractère libre de la création visée. Par ailleurs, le terme « spontané » se rapporte à ce qui est naturel et instinctif. Si *brut* renvoie effectivement à *naturel*, nous pensons qu'il faut associer ce terme à la faculté de créer (naturelle, instinctive, c'est-à-dire présente en tout un chacun), et non à l'aspect formel des œuvres ainsi désignées. Dans son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*, Dubuffet parlait de « facultés naturelles d'invention ou de fantaisie⁶⁶⁴ ». Enfin, il s'agit d'un art non « catalogué », qui n'est pas répertorié, un *art sans nom* donc, véritablement : « Il n'y a de véritable art qu'où le mot d'art n'est pas prononcé, n'est *pas encore* prononcé⁶⁶⁵. » Comme le note Lévi-Strauss, ce qui n'a pas de nom n'a pas d'utilité, et l'on serait tenté de dire que c'est là le propre de l'art. Par ailleurs, ce qui porte un nom, ce qui accède à la nomination et à une définition, c'est ce qui est connu, reconnu, répertorié par la culture, cultivé donc. Ainsi, fleurs et plantes reçoivent chacune un nom savant, alors que les mauvaises herbes restent indéterminées sous cette expression même de « mauvaises herbes⁶⁶⁶ ». Cette réticence instinctive à nommer l'*art brut*, cette résistance, sont le symptôme d'une méfiance à l'égard du langage — une méfiance mêlée d'attrance au regard de la production écrite du peintre, aussi prolifique que diverse. Il apparaît ici clairement que l'art brut n'est pas une appellation, mais bien un *concept a priori* qui recherche son objet. L'objet n'est pas là avant la notion : l'idée précède la collection. Dubuffet recherche les preuves matérielles d'une conception de l'art qu'il a commencé à élaborer depuis longtemps, d'une autre idée de l'art, un *art jusqu'alors sans nom*.

⁶⁶² DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 32.

⁶⁶³ L'« impulsion » désigne une « tendance spontanée à l'action », in LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 483.

⁶⁶⁴ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 39.

⁶⁶⁵ DUBUFFET J., « Dubuffet au musée » (1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 23.

⁶⁶⁶ LÉVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 4.

Une dualité radicale

De 1945 à 1947, Dubuffet va continuer ses investigations afin de réaliser une publication sur les auteurs et les œuvres qu'il découvre. À partir de 1947, il trouve des collaborateurs dans les milieux littéraires et artistiques parisiens, parmi lesquels André Breton et Jean Paulhan, et décide d'ouvrir avec eux le Foyer de l'Art Brut dans le sous-sol d'une galerie parisienne, la galerie René Drouin. À ce stade, il n'a pas encore bien défini ce qu'il recherche : le but premier est d'élaborer une étude⁶⁶⁷, puis éventuellement de constituer une collection, et non d'élaborer une définition. Son tout premier texte sur l'art brut, écrit en 1947, débute ainsi :

Il y a (il y a partout et toujours) dans l'art deux ordres. Il y a l'art coutumier (ou poli) (ou parfait) (on l'a baptisé suivant la mode du temps art classique, art romantique, ou baroque, ou tout ce qu'on voudra, mais c'est toujours le même) et il y a (qui est farouche et furtif comme une biche) l'art brut⁶⁶⁸.

Dubuffet présente l'art brut comme une réalité qui aurait échappé à l'histoire de l'art et à ses catégories. Il ne revendique pas le rôle de « découvreur⁶⁶⁹ » de l'art brut, mais se comporte plutôt comme un chercheur. En réalité, il *invente* d'abord une notion, et prétend que l'art brut a toujours existé et qu'il était occulté par « l'art coutumier », le seul qui soit reconnu comme tel par l'histoire de l'art, par la culture occidentale. Il est tentant ici d'établir un parallèle entre l'art brut et la *pensée sauvage* définie par Lévi-Strauss : « Cette "pensée sauvage" qui n'est pas, pour nous, la pensée des sauvages, ni celle d'une humanité primitive ou archaïque, mais la pensée à l'état sauvage,

⁶⁶⁷ En 1948, Dubuffet définit le Foyer de l'Art Brut comme une « société de recherches et d'études ». In DUBUFFET J., « Lettre du 25 juin 1948 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 41. [Déjà cité p. 11].

⁶⁶⁸ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 175.

⁶⁶⁹ « Il n'est jamais entré dans ma pensée de prendre la position grotesque de "découvreur" qu'on attribue à des personnes dont le mérite est d'avoir appelé l'attention des petits cercles d'intellectuels parisiens sur telles ou telles œuvres, qui se trouvaient d'ailleurs en général auparavant fort bien connues en d'autres milieux. » In DUBUFFET J., « À André Breton » (23 septembre 1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 28, p. 496.

distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement⁶⁷⁰. » Dubuffet fonde sa réflexion sur un principe *a priori*, selon lequel il y aurait deux *ordres* dans l'art. L'art se diviserait en deux domaines distincts, en deux espèces. Il cherche donc non seulement à imposer l'art brut dans le champ artistique, mais également à fonder un autre ordre de l'art, et de là, à fonder l'art sur d'autres bases. Ce qui revient à décaler, à dérégler le champ artistique, ou à l'organiser différemment. D'un côté donc, le « brut », et de l'autre, le coutumier, le classique, le romantique, le baroque. *Brut* s'oppose à une infinité de qualificatifs, « ou tout ce qu'on voudra ». Pourquoi instaurer une telle dualité, aussi radicale ? D'une part, Dubuffet continue de constituer l'art brut sur une opposition. La pensée de l'art brut repose sur un rythme binaire : l'expression s'est d'emblée inventée contre l'« art des professionnels ». D'autre part, cette dualité schématique lui permet de conserver une autonomie à son concept. Il esquivé la définition de l'art brut, et en fait un étalon pour définir l'art (coutumier). À partir de l'art brut, il définit l'art *a contrario* : il associe à l'art « coutumier » les qualificatifs « poli » et « parfait », qui ne sont autres que des antonymes de « brut ». Passer par ce schéma dualiste permet à Dubuffet de ne pas définir l'art brut à partir de l'art tout court, et de construire un discours sur l'art. Il restera à vérifier si cette assise est purement instrumentale, ou bien si elle est véritablement fondée, théorisée par Dubuffet. Mais il est certain qu'elle collabore à son refus de définir l'art brut : « 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 presque⁶⁷¹. » L'art brut serait un art qui refuserait toute théorisation. Un art

⁶⁷⁰ LÉVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, p. 289. Plus loin, l'auteur ajoute : « On connaît encore des zones où la pensée sauvage, comme les espèces sauvages, se trouve relativement protégée : c'est le cas de l'art, auquel notre civilisation accorde le statut de parc national, avec tous les avantages et les inconvénients qui s'attachent à une formule aussi artificielle. » *Ibid.*, p. 290. Gilbert Lascault est le premier à avoir rapproché les deux notions d'*art brut* et de *pensée sauvage* : « Il ne s'agit pas ici de définir l'art brut, mais d'explicité comment la lecture de J. Dubuffet montre dans les travaux des "irréguliers de l'art" la mise en acte de quelque chose que l'on peut appeler, à partir des travaux de Claude Lévi-Strauss, la pensée sauvage. Elle s'y exerce et s'y figure. » *In* LASCAULT G., « La pensée sauvage en acte », *in* BERNE J. (dir.), *L'Herne. Jean Dubuffet*, p. 218-233.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 175-176.

*autiste*⁶⁷² dont la définition prend la forme d'une boucle tautologique : « L'art brut c'est l'art brut. » Un art qui ne se réfère à aucun autre, qui ne prend pas racine dans l'histoire de l'art : l'art brut n'est ni école, ni mouvement, mais il existe. Dubuffet veut tout d'abord témoigner de l'existence de l'art brut, non de son essence. Il fait part à Paulhan de sa difficulté à définir l'art brut : « Naturellement c'est très difficile à définir sans s'embrouiller [...]. Mais de ce qu'une chose est indéfinissable, innommable, insaisissable, ce n'est pas une raison pour qu'elle n'existe pas⁶⁷³. » Le but premier du Foyer de l'Art Brut est d'attirer l'attention du public sur ces sortes de travaux⁶⁷⁴. Il y a en fait confrontation entre d'un côté des objets à nommer, à décrire, à définir, et de l'autre une notion qui correspond à l'élaboration d'une conception particulière de l'art : ces deux opérations ne sont pas de même nature. L'idée précède la collection, mais la collection a priorité sur la définition. Car, l'art brut est d'abord une recherche et un discours, et non une appellation. Si la définition est complétée, le discours se clôt. Il apparaît alors que l'enjeu est également d'ouvrir un nouvel espace de discours sur l'art. L'art brut est présenté comme un nouvel objet surgissant dans le champ culturel — ou plutôt en dehors du champ culturel — qui demande à être défini pour exister, pour prouver son existence. Mais la résistance de l'objet à sa définition tient évidemment au fait que Dubuffet veut conserver à son invention, le plus longtemps possible, sa valeur de nouveauté, sa force d'irruption, de surgissement. Définir l'art brut risque de contredire cette valeur, de le faire entrer dans le champ culturel, qui digérerait la notion dans le réseau des catégories préétablies. Seulement le processus est déjà en marche, en choisissant un nom pour l'« art brut », Dubuffet l'a lancé sur la voie de la théorisation : le terme demande une définition, et la notion appelle une théorisation. Les effets secondaires de cette nomination, Dubuffet les pressent d'emblée lorsqu'il conclut son texte sur cette

⁶⁷² Ce qualificatif est utilisé par Dubuffet lui-même à maintes reprises dans les textes postérieurs. Dubuffet oppose l'attitude « sociale » des artistes professionnels à l'attitude « autiste » des artistes bruts. Cf. DUBUFFET J., « Simone Marye » (octobre 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 367. Dubuffet définit ailleurs l'art d'un artiste brut comme « exemplairement autistique », et ajoute : « En fait, il ne saurait y avoir de création d'art que véritablement autistique. » In DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 322.

⁶⁷³ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [7 novembre 1945], *op. cit.*, p. 249.

⁶⁷⁴ La première exposition a lieu le 7 septembre 1948 dans le sous-sol de la galerie René Drouin.

formule : « Art modeste ! et qui souvent ignore même qu'il s'appelle art⁶⁷⁵. » La métaphore de la « biche farouche » utilisée plus haut prend son sens ici, suggérant le caractère sauvage de l'art brut qui résiste à la domestication, dont la première étape serait la nomination. Nommer l'art brut constitue déjà un paradoxe. Dubuffet soulignera ce problème dans bien d'autres textes : « En général quand une chose est dans sa fleur et dans toute sa force on ne la nomme pas et quand on lui a trouvé un nom, comme par exemple dans notre affaire le nom d'art, c'est que ça commence à décliner. Le vrai art ne sait pas son nom. Au pire, il l'oublie⁶⁷⁶. » Le mode de définition de l'art brut est celui du paradoxe, et le véritable paradoxe, dans le cas de l'art brut, c'est qu'il faut utiliser les instruments de la culture, afin de témoigner d'une réalité a-culturelle. C'est ce que Jacques Berne souligne dans la préface qu'il consacre à *L'Homme du commun à l'ouvrage*, en écrivant : « Or seule la culture permet de combattre la culture⁶⁷⁷. » On tient là le paradoxe essentiel de la définition et de la théorisation de l'art brut : comment faire exister une production artistique a-culturelle dans le champ même de la culture, en lui préservant son caractère spécifiquement marginal ?

2. De la non-définition à la théorisation

Définition : tentatives et esquisse

En 1948, Dubuffet fonde l'association de la Compagnie de l'Art Brut⁶⁷⁸. Il commence à préciser son objet, car il doit définir le rôle de cette association. Il rédige donc une *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, dans laquelle il décrit les « Œuvres considérées » et précise le « Point de vue » de l'association. La nécessité d'une définition s'impose, dès lors que l'art brut n'est plus l'affaire d'un seul. De

⁶⁷⁵ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176.

⁶⁷⁶ DUBUFFET J., « Le vent tourne » (septembre 1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 29, p. 502.

⁶⁷⁷ BERNE J., « Préface », in DUBUFFET J., *L'Homme du commun à l'ouvrage* (1973), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991, p. 13.

nouveaux découvreurs participent au projet, qui doivent se mettre d'accord sur ce qu'ils recherchent. Ainsi, Dubuffet propose une description des « œuvres considérées », afin de cerner l'objet recherché par ses associés :

Des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues et statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries ; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle ; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage⁶⁷⁹.

Pour reprendre l'expression de Cousseau, on peut dire que Dubuffet conserve à sa définition un caractère confidentiel⁶⁸⁰. En effet, il est bien difficile, à la lecture de ce paragraphe, de cerner ce que sont les productions artistiques recherchées. Elles ne doivent pas ressembler aux « œuvres d'art ». Les objets d'art brut sont désignés comme « ouvrages artistiques » par opposition à l'expression « œuvre d'art »⁶⁸¹. Les productions d'« art brut » se définissent *contre* les œuvres d'art, *contre* les lieux culturels assignés à l'art : on ne les trouve pas dans les musées, ni dans les galeries. Elles se définissent d'abord par ce qu'elles ne sont pas. On commence dès à présent à mesurer les effets théoriques et idéologiques de la notion d'art brut. Par contraste, l'œuvre d'art apparaît ici comme le produit d'un parcours obligé de l'objet d'art : son inscription dans la continuité mimétique que construit et qui constitue l'histoire de l'art, par le biais des institutions académiques et commerciales. L'œuvre d'art serait l'ouvrage artistique placé dans le contexte de l'institution culturelle, un objet qui tire sa valeur du lieu dans lequel il est produit et présenté. Nous ne décelons pas de

⁶⁷⁸ L'association est fondée à Paris le 11 octobre 1948. Six membres sont nommés : André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché et Edmond Monsel.

⁶⁷⁹ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

⁶⁸⁰ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 158.

⁶⁸¹ Ce choix sémantique n'a toutefois pas du tout le même sens que chez le psychiatre Henri Ey, lorsque ce dernier distingue « l'œuvre d'art » produite par l'artiste et « l'objet d'art » réalisé par l'aliéné. C'est que, pour lui, la folie ne produit de l'art en aucun cas, dans la mesure où le malade mental n'agit pas dans le but conscient de *faire de l'art*. In EY H., « La psychiatrie devant le surréalisme », *L'Évolution psychiatrique*, tome 4, fascicule 1, 1976, p. 3-51.

critères esthétiques (« objets de toutes sortes »). Les critères s'attachent à la situation de création et à son processus : une « invention spontanée et personnelle » doit présider à la création. Ce qui différencie les productions brutes, c'est la nature de l'acte créateur dont elles émanent : il doit être spontané, c'est-à-dire ne pas relever de la connaissance des œuvres du passé et de l'histoire de l'art, et inventif, donc non imitatif. Par ailleurs, les productions d'art brut seraient issues du « fond humain originel », des « impulsions et humeurs propres » du créateur. C'est une éthique de la création qui est revendiquée, et non une esthétique. Le « fond humain originel » renvoie à l'inné, à l'intériorité inaliénable de l'individu, à ce qu'il y a d'asocial chez l'individu. Ce qui est ici opposé à cette intimité essentielle, ce sont les acquis (« les moyens habituellement reçus »), l'étude, l'apprentissage, les conventions, l'usage, ou autrement dit, tout ce qui constitue la socialisation de l'individu. Donc, la création brute doit être dégagée du mimétisme culturel et des conventions sociales au moment de sa production. La formulation de ce qu'est l'art brut ne passe pas par l'esthétique, elle s'identifie à une éthique de l'art, à une réflexion sur le sens et la nature de l'acte créateur, ici conçu comme acte absolument individuel, asocial. Cette « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » s'apparente davantage à un discours sur l'art qu'à une véritable description des « œuvres considérées ». Tiennent lieu de critères les positions sur l'art de Dubuffet, et une mise en cause du sens social de l'art. L'art puise ici son sens et sa nécessité dans un individualisme radical. Le paragraphe sur le « point de vue » de la Compagnie éclaire la construction de la notion d'art brut sur un processus d'opposition. Une critique virulente de l'art institutionnalisé tient lieu de définition de l'art brut. Dubuffet reprend l'expression d'« art coutumier », qui s'identifie à ce que l'on a *coutume* d'appeler *art* par convention, par habitude, par usage : un art « qui réussit à passer aux yeux du plus grand nombre pour mériter seul le nom d'art à l'exclusion de tout autre⁶⁸² ». En outre, Dubuffet reproche à cet art son « contenu fort pauvre⁶⁸³ », fait d'« imitations » et de « redites ». Donc, nous nous trompons, ou plus exactement, nous sommes trompés par une fausse idée de l'art,

⁶⁸² DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

⁶⁸³ *Ibid.*

« un succédané parasitaire qui singe la création artistique sans en procéder⁶⁸⁴ ». Le discours sur l'art brut prend une dimension nettement polémique : l'art brut n'apparaît ici que comme un contrepoint (encore très indéfini), un alibi pour attaquer la définition et la situation de l'art dans notre société. Ce sont les critères culturels de l'art, ce qu'il y a de consensus, de compromis social dans l'art, que Dubuffet rejette, par le biais de la notion d'art brut. La notion ne semble ici construite que pour la vertu de ses effets théoriques et idéologiques.

De la théorie à la polémique

Il faudra attendre 1949 pour trouver une nouvelle proposition de définition dans un texte destiné à préfacer le catalogue d'une exposition d'art brut à la galerie Drouin, *L'Art brut préféré aux arts culturels*. La définition de l'art brut prend ici une dimension proprement théorique. La théorisation est en marche dans la mesure où la notion prend forme de concept et, pour cela, sollicite l'élaboration d'un antonyme. En effet, à l'« art brut », Dubuffet va opposer sans relâche un autre concept, celui d'« art culturel » :

Un qui entreprend, comme nous de regarder les œuvres des *irréguliers*, il sera conduit à prendre de l'art homologué, l'art donc des musées, galeries, salons — appelons-le *l'art culturel* — une idée tout à fait différente de l'idée qu'on en a couramment. Cette production ne lui paraîtra plus en effet représentative de l'activité artistique générale, mais seulement d'un clan très particulier : le clan des intellectuels de carrière⁶⁸⁵.

Ce que Dubuffet a tour à tour nommé « l'art des professionnels⁶⁸⁶ », « l'art catalogué⁶⁸⁷ », « l'art classique⁶⁸⁸ », « l'art coutumier⁶⁸⁹ », « l'art homologué », « l'art des musées », toutes ces expressions vont dès lors être rassemblées sous le terme

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

⁶⁸⁶ DUBUFFET J., « Lettre à René Auberjonois » (28 août 1945), *op. cit.*, tome 2, p. 240.

⁶⁸⁷ DUBUFFET J., « Lettre à Charles Ladame » (9 août 1945) [Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut]. Cité par PEIRY L., *L'Art brut*, p. 11.

⁶⁸⁸ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 175.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

générique d' « art culturel ». Cette expression, que Dubuffet semble ici lancer de manière désinvolte, occupera désormais tout son discours sur l'art brut, c'est-à-dire son discours sur l'art. La définition tautologique de l'art brut prend tout son sens : « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris⁶⁹⁰. » Cette tautologie renverrait ironiquement à celle que l'on ne remet pas en question : *l'art c'est l'art*, selon un consensus culturel et social que Dubuffet dénonce comme un complot intellectuel et commercial. De plus, à l'arbitraire de cette décision élitiste s'ajouterait une association abusive réduisant l'art au seul art culturel. Dubuffet va tenter de déconstruire cette équation. Dans le texte intitulé *L'Art brut préféré aux arts culturels*, le signifiant est au pluriel, ce qui a pour effet de priver l'art culturel de sa majuscule, de le mettre en perspective, de le relativiser, de rendre au concept d'Art sa mouvance et son caractère ouvert et pluriel. Les arts culturels ne sont que manières d'art, parmi d'autres possibles. À côté de l'art culturel, homologué, c'est-à-dire institutionnalisé, légitimé, l'art brut pourrait alors prendre place sous le concept d'Art. Ainsi, l'invention de l'art brut conduit Dubuffet à interroger la notion d'art en général. C'est à cela que nous engageant la notion d'art brut et l'existence des œuvres d'art brut, avant même toute définition. C'est donc sur le socle de la critique de l'art culturel que se définit l'art brut. Dans ce contexte polémique, Dubuffet énonce cette définition de l'art brut :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon ou du singe⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 176. [Déjà cité p. 9.]

⁶⁹¹ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 201-202. [Déjà cité p. 44.]

Dubuffet oppose à nouveau la force d'invention de l'art brut au caractère imitatif de l'« art culturel ». Le texte prend forme de manifeste polémique : l'auteur s'en prend à la culture et à l'intelligence pour en dénoncer les aspects convenus, carriéristes et illusoires. Ici, l'invention apparaît comme un refus de la connaissance (de l'art), et partant de l'histoire de l'art. La notion d'« art culturel » suggère la présence d'un contrôle social de l'art dans notre société. Par opposition, ce qui ferait la valeur de l'œuvre d'art brut, ce serait cette résistance aux instruments culturels : catégories esthétiques, filiation historique, conservation, commercialisation, etc. Les critères de définition ne s'appuient donc plus directement sur les œuvres, mais s'élaborent en opposition aux notions de culture et de savoir. Par ailleurs, face à l'amalgame entre culture, culturel et intellectuel, Dubuffet érige la création brute, dans toute sa pureté. La définition de l'art brut s'apparente alors à la recherche de l'essence de la création artistique. Mais la généralisation anti-intellectuelle et anti-culturelle fait problème. Nous sommes à nouveau dans une dualité radicale et peu crédible : l'inculture contre l'intellectualisme, l'inculture comme modèle de pureté pour la création artistique. Les critères de l'art brut s'appuient moins sur les œuvres-mêmes qu'elles ne s'élaborent en opposition à la notion d'art, telle qu'elle est culturellement, conventionnellement admise. Par ailleurs, la définition se précise en dessinant de nouveaux contours : la désignation des auteurs d'art brut comme « personnes indemnes de culture artistique ». Ce qui fait de l'artiste brut une idéalité, un individu improbable : ce qui nous conduira à poser le problème du sujet artistique tel qu'il est impliqué par le discours de Dubuffet. Si l'art brut est devenu un efficace alibi permettant de mettre en question l'art culturel, ce pouvoir théorique du concept met en péril la définition, et par là même l'existence et la spécificité de l'art brut.

Sauvegarde de la notion : relativisation

L'art brut est, malgré tout, entré dans le champ culturel, par le biais de sa définition et des expositions. Dès lors, Dubuffet va s'attacher à démontrer sa spécificité, et à le protéger de toute assimilation. L'intensification du caractère polémique et subversif du discours de Dubuffet a contribué à durcir les critères de

l'art brut et les caractéristiques des artistes bruts, bref à faire de l'art brut un impossible. Deux stratégies différentes vont être déployées afin de lutter contre la dissolution de la notion. Dans un premier temps, Dubuffet tente de préserver l'art brut de tout amalgame, et dans un deuxième temps, il relativise la notion d'art brut :

Pour éviter toute équivoque [...] je dois souligner que cet art brut, que je vise, n'est pas du tout celui qui est devenu un peu à la mode ces années dernières dans les milieux culturels sous le nom d'*art naïf* des « peintres du dimanche ». Ceux-ci sont en effet des gens simples pleins de respect pour l'art culturel, et leurs œuvres sont tout à fait influencées par l'art classique, elles visent à faire partie de cet art, empruntent les mêmes moyens [...] mais les œuvres que je considère sont beaucoup plus « brutes » que ces « peintures naïves » ; ce sont des œuvres tout à fait étrangères aux voies de la culture et aux voies classiques, et dans lesquelles l'art ne fait pas le moindre usage de celles-ci mais invente tout — ses thèmes et ses moyens — à partir de son propre fond⁶⁹².

Dubuffet cherche à protéger l'art brut d'une assimilation aux catégories pré-établies : celles de l'art naïf d'abord, qui paradoxalement est désormais institutionnalisé, c'est-à-dire intégré par le discours esthétique. C'est une manière de ne pas identifier l'art brut à une catégorie esthétique : une idéologie de l'art divergente distingue art brut et art naïf (le « respect pour l'art culturel » en particulier). Mais là où la menace d'assimilation est plus grande, c'est du côté de ces nouvelles catégories apparues au début du siècle : art des fous, art primitif et art enfantin. Au premier abord, la désignation de ces différentes pratiques pourrait signifier une ouverture du discours esthétique et du champ artistique. Or, le discours esthétique se préserve de toute mise en question par ces nouvelles réalités plastiques en les théorisant de manière globale. À la même époque, Malraux signalait cette erreur : « Le rapprochement que notre époque a établi entre les œuvres des sauvages, celles des enfants et celles des fous, confond des activités fort différentes⁶⁹³. » Cette assimilation théorique a pour effet de nier la spécificité de ces différentes pratiques, et par là même leur valeur et leur force. C'est du danger dissimulé derrière cet amalgame que Dubuffet tente de préserver sa notion d'art brut :

⁶⁹² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 216-217.

⁶⁹³ MALRAUX A., *Les Voix du Silence*, p. 560.

Les productions recourant à d'autres cheminements [...] sont versées à une condescendante rubrique d'*art des enfants, des primitifs et des fous*, qui implique l'idée très fausse de balbutiements maladroits, ou aberrants, sur les débuts du chemin menant à l'art culturel. Le caractère commun que certains croient ressentir à toutes les productions relevant de cette rubrique est illusoire. N'ont ces œuvres en commun que d'ignorer l'étroit et arbitraire sillon par où passe l'art coutumier et se tracer librement leur parcours dans les immenses territoires que la grand-route de la culture a laissé périlcliter au point d'oublier qu'ils existent⁶⁹⁴.

Comme les productions des enfants, des internés asilaires ou les œuvres d'art primitif, l'art brut propose un autre « cheminement » à la création artistique. C'est pourquoi l'art culturel ne peut être considéré comme une échelle de valeurs, à partir de laquelle on pourrait juger et catégoriser des productions qui ressortissent à une autre conception de l'art, à une autre manière du faire artistique. Par ailleurs, l'art brut ne s'identifie pas à l'un ou à l'autre de ces types de production. Cependant, les effets de l'art brut sont comparables à ceux produits par l'émergence de ces arts *autres* dans le champ artistique. En proposant d'autres « parcours » dans les « territoires » inexplorés de l'art, ils ont pour effet de *hérissier* la ligne droite de l'histoire de l'art de multiples ramifications, de montrer « l'escroquerie d'une continuité historique⁶⁹⁵ ». Ainsi, pour lutter contre la dissolution de son concept, Dubuffet le protège de l'amalgame avec d'autres catégories, car cette catégorisation est une incompréhension, une négation de la spécificité de ces pratiques.

Dans ses premiers écrits théoriques, Dubuffet définit les auteurs d'art brut comme des « personnes étrangères à la culture, et ne recevant d'elles aucune information ni influence⁶⁹⁶ ». Or, ponctuellement, au fil des textes, de fines nuances sont repérables, qui vont relativiser les critères de l'art brut, et définitivement consacrer la valeur théorique de la notion. Dans le texte de présentation de la seconde Compagnie, en 1963, les collections sont décrites comme un ensemble de productions possédant « un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que

⁶⁹⁴ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 453.

⁶⁹⁵ EINSTEIN C., « Aphorismes méthodiques » (1929), *op. cit.*, p. 20.

⁶⁹⁶ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 215.

possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels⁶⁹⁷ ». En fait, à partir du rapatriement des collections en France⁶⁹⁸, on pourrait parler d'une deuxième période de l'art brut, qui, sur le plan théorique, se caractérise par la relativisation de la notion. En 1959, après des années de clandestinité, des œuvres d'art brut sont exposées à la galerie Chave à Vence. Dans la préface du catalogue de cette exposition, Dubuffet admet qu'il ne peut exister d'art brut absolument pur, qu'art brut et art culturel ne sont pas aussi radicalement antinomiques qu'il l'avait affirmé jusqu'alors :

Si les ténors du répertoire empruntent à leurs heures à l'art brut — c'est leur honneur — il faut dire que ce dernier dans bien des cas, lui-même aussi, bâtarde un peu sa sauce et je ne veux pas prétendre qu'on puisse prononcer : ceci est de l'art brut et ceci du faux art des singes de l'école. Les choses ne sont jamais si simples⁶⁹⁹.

L'affirmation « Ceci est de l'art brut » n'a aucun sens. Dans ce contexte particulièrement, puisque l'art brut ne peut désigner la collection réunie par Dubuffet, dans la mesure où Chave expose des œuvres brutes qu'il a lui-même découvertes. Art brut et art culturel ne définissent pas deux domaines artistiques distincts : ce ne sont pas des appellations. Si les notions d'art brut et d'art culturel s'opposent radicalement, c'est sur un plan théorique. Elles servent donc un discours, une argumentation, qui fondent une idéologie de l'art. Dans la suite de cette préface, Dubuffet affirme qu'il faut considérer l'art brut comme « un pôle », — une métaphore centrale, car désormais récurrente dans les textes du peintre :

L'aimantation de la coutume s'exerce de manière extrêmement forte, les formes d'art en vogue sont dotées d'un prestige auquel rares sont ceux qui ont la force de se soustraire bien entièrement. D'où mille nuances d'hybrides. Il sera bon de regarder l'art brut plutôt comme un pôle, comme un vent qui souffle plus ou moins fort et qui n'est le plus souvent pas seul à souffler⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 167.

⁶⁹⁸ La collection d'art brut a été envoyée à New York en 1951 et rapatriée à Paris en 1962.

⁶⁹⁹ DUBUFFET J., « L'art brut » (août 1959), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 35, p. 515.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 515.

L'art brut doit donc être identifié à un pôle, — pôle opposé à celui de l'art culturel, dont l'aimantation est la plus puissante. L'« aimantation de la coutume » concerne l'art culturel (« art culturel » est synonyme d'« art coutumier »). Autre métaphore utilisée à plusieurs reprises, celle du « vent qui souffle » : l'art brut serait un vent contraire au vent de l'art culturel. À partir de leur utilisation dans ce texte, ces métaphores du *pôle qui aime* et du *vent qui souffle* seront à nouveau employées. Le discours de Dubuffet fonctionne ainsi, à partir de constellations lexicales qu'il exploite pendant des années à travers plusieurs textes. Le terme d'*aimantation* par exemple, sera utilisé à maintes reprises, et en particulier dans le titre *Désaimantation des cervelles*⁷⁰¹. L'aimantation désigne le conditionnement culturel, une attirance de la « cervelle » (c'est-à-dire de la pensée) vers le pôle *culturel*, et désigne une dépendance dont nous sommes généralement les victimes inconscientes⁷⁰². Dubuffet réitère avec une grande clarté cette conception de l'art brut comme « pôle » dans son dernier texte consacré à l'art brut en 1970 :

La notion d'art brut doit être regardée seulement comme un pôle. Il s'y agit de formes moins tributaires que d'autres des conditionnements culturels. Je dis bien : moins tributaires ; je ne dis pas : non tributaires. [...] N'est concevable assurément aucune manifestation de pensée qui ne prendrait le moindre appui sur de fondamentales données culturelles⁷⁰³.

En admettant de « regarder l'art brut comme un pôle », Dubuffet modère la définition de son concept. Il admet que la culture influence tout individu. L'art brut n'existe que comme un *pôle inaccessible*, ce qui, loin d'affaiblir le concept, lui donne définitivement une valeur théorique. Pour mieux comprendre ce terme de *pôle*, nous pouvons nous reporter à un texte antérieur : « Entendons-nous bien sur le pôle lui-même ; à proprement parler il ne saurait être — comme tout pôle — qu'une vue de l'esprit, un terme d'algèbre sans réalité concrète (on va vers un pôle, on n'atteint pas

⁷⁰¹ DUBUFFET J., « Désaimantation des cervelles » (1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, Paris, Gallimard, 1995, p. 89-94.

⁷⁰² « Beaucoup de gens sont persuadés d'être libérés de ses aimantations qui en sont cependant des plus dépendants. C'est matière où l'intéressé n'est en général pas du tout lucide. » In DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 54.

⁷⁰³ DUBUFFET J., « L'honneur de Louis Soutter » (23 novembre 1970), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 301.

un pôle)⁷⁰⁴. » Dans *Asphyxiante culture*, Dubuffet soulignera également que l'art brut ne doit pas se concevoir comme un lieu fixe, mais comme une direction, une aspiration, une tendance⁷⁰⁵. Regarder l'art brut comme un pôle implique une fois pour toutes qu'il n'est pas une appellation concrète, mais une conception de l'art, une certaine idéologie de l'art.

À l'issue de l'analyse des textes de Dubuffet exclusivement consacrés à l'art brut, on peut retenir que la résistance de l'art brut à sa définition (à un référent donné) lui donne une valeur théorique. Mais, l'art brut est d'abord une invention poétique qui permet l'ouverture d'un autre discours sur l'art. La constellation polysémique et le réseau lexical qui constituent l'expression *art brut* lui confèrent une dynamique signifiante et immédiatement opératoire : penser l'art brut implique d'emblée une réflexion sur la notion d'art en général, sur la création artistique, sur les liens entre l'art et la culture, sur l'art et le pathologique, etc. L'art brut est le discours de Dubuffet sur l'art : il réitère et prolonge les positions développées par le peintre dans ses textes précédents. Ce réseau de significations n'est-il que le reflet de l'art tel qu'il est fantasmé par Dubuffet, ou bien constitue-t-il une véritable assise pour une théorie de l'art ? Car, si l'expression a une force poétique incontestable, la validité théorique de la notion présente certaines faiblesses. Le dualisme radical, le binarisme de la pensée de l'art brut ne lui permettent de fonctionner que sur le mode polémique : la notion d'*art culturel*, indispensable à l'existence théorique de l'art brut, fait problème. L'inculture ne peut être posée comme un absolu de la création artistique de manière crédible. Il est évident que la force du concept se situe au niveau de ses effets théoriques et idéologiques, mais il reste à vérifier la solidité de cette assise théorique.

⁷⁰⁴ DUBUFFET J., « Pôle du milieu » (1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 115.

⁷⁰⁵ « L'art brut, la sauvagerie, la liberté ne doivent pas se concevoir comme des lieux, ni surtout comme des lieux fixes, mais comme des directions, des aspirations, des tendances. » In DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 66.

Chapitre III

LES FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA NOTION D'ART BRUT

« Aimer à mort du premier coup, oui, ça existe, mais pour ça, faut avoir lu d'abord, surtout pour la peinture moderne. » (ouvrier, Lille)

Pierre BOURDIEU, *L'Amour de l'art*, 1969

L'art brut est un projet, « un projet entre la peinture et le discours⁷⁰⁶ », écrit Hubert Damish. Mais ce projet discursif parvient-il à se constituer comme théorie de l'art ? Dès son invention, l'expression *art brut* s'est imposée comme une notion opératoire, que Dubuffet a fait fonctionner sur le mode polémique. La charge subversive de la notion engage une vaste problématique : pour penser l'art brut, il faut revisiter notre conception de l'art, et envisager l'art dans ses rapports à la culture et à la folie. Ce qui nous engage à interroger les fondements mêmes de ce concept. La recherche d'une définition de l'art brut dans les textes de Dubuffet nous a conduits à une autre notion, l'*art culturel*, qui fournit un antonyme à l'art brut. Or, l'idée même d'art culturel fait problème. La théorisation de l'art brut implique également une prise de position sur la folie : comment le discours de Dubuffet travaille-t-il ces notions, et quel est l'enjeu de ce travail ?

⁷⁰⁶ DAMISH H., « Jean Dubuffet. Faire œuvre à part », *Le Monde*, 23 mai 1985, p. 13.

1. L'invention de l'art culturel : un projet anti-esthétique

Que signifie l'expression « art culturel » pour Dubuffet, comment fonctionne-t-elle au sein de son texte ? Si elle engendre des contradictions, si elle se constitue elle-même d'une contradiction, elle révèle également des enjeux. Elle apparaît d'abord comme le symptôme d'une faille théorique, mais elle masque en réalité un projet anti-esthétique, qui implique l'élaboration d'une théorie de l'art, d'une mise en sens de l'art.

L'« art culturel » comme symptôme d'une faille théorique

D'emblée, l'expression « art culturel » résonne comme un pléonasme. D'un point de vue sociologique, l'art est un phénomène collectif, habité par le social, déterminé par des propriétés essentiellement acquises, bref enraciné dans une culture. Du coup, en instituant la notion d'art brut en opposition totale à celle d'art culturel, Dubuffet fait de l'art brut un impossible. L'apparition de cette expression dans le texte de Dubuffet engendre immédiatement une contradiction, trahit une faille théorique. Elle permet de disqualifier la notion d'art brut, à la manière de Bourdieu par exemple, pour qui l'art brut est en contre-dépendance de ce dont on le prétend affranchi et ne doit son existence qu'à un regard éminemment culturel⁷⁰⁷. C'est ce que nous nommons le *paradoxe de la théorisation*, — question que nous développerons ultérieurement. Damish soulève également un problème théorique au sujet de l'art brut : comment un objet peut-il avoir une histoire, une existence en dehors de la culture ? La solution, selon lui, serait de considérer que :

La ligne de partage que dessine dans le champ esthétique la prise en considération de l'« art brut », cette ligne ne passe pas à l'intérieur de la culture, et ce n'est pas davantage du point de vue de

⁷⁰⁷ « Les "théoriciens" de l'art brut ne peuvent constituer les productions artistiques des enfants ou des schizophrènes comme une forme limite de l'art pour l'art, par une sorte de contresens absolu, que parce qu'ils ignorent qu'elles ne peuvent apparaître comme telles qu'à un œil produit, comme le leur, par le champ artistique. » In BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 1998, p. 404-405.

celle-ci qu'on devra juger des productions qui contraignent l'esprit à une conversion radicale⁷⁰⁸.

Il s'agirait alors de considérer l'art brut comme un système autonome, radicalement séparé de la réalité culturelle. C'est effectivement à quoi nous engage une première analyse littérale de l'argumentation de Dubuffet. Mais le véritable projet de ce dernier est au contraire de dissocier l'artistique de l'esthétique, et le discours anti-culturel n'est qu'un moyen d'accéder à cette finalité anti-esthétique. Par ailleurs, l'expression « art culturel » peut tout aussi bien se lire comme un oxymoron, si l'on adopte le point de vue de Meschonnic : « Si l'art n'advient chaque fois que dans une œuvre, cette œuvre est d'abord, sinon elle n'est pas une œuvre, nécessairement anticulturelle⁷⁰⁹. » L'expression « art culturel » semble reposer sur une faille théorique : « La culture n'existe pas sans l'art, ni l'art sans la culture, mais l'art, pour qu'il y ait une œuvre, doit se dégager de la culture⁷¹⁰. » C'est tout le problème du conflit entre l'art et la culture qui réside dans cette expression d'*art culturel*, et Meschonnic a d'autant plus raison de souligner cette confusion chez Dubuffet que ce dernier souhaitait lui-même la dépasser :

En quoi consiste le culturel, de quoi est-il fait ? C'est ici que nous allons saisir la notion de culture. S'ils parlent culturel ils pensent culturel. Le langage fait la pensée. La culture ne serait pas nocive si elle était seulement un matériel d'information. Mais elle est beaucoup plus que cela, un mode : mode de s'exprimer et de penser, mode de voir, de sentir et de se comporter⁷¹¹.

Dans *Asphyxiante Culture*, Dubuffet s'interroge sur les effets de la culture sur l'art, autrement dit sur ce que la culture fait à l'art, — question qui réside dans l'expression « art culturel ». Il cherche à définir la notion de culture en passant par le culturel. Il y a ici quelque chose de l'ordre d'un aveu d'échec : la question de la culture est une fausse question (pour parler de l'artistique). En effet, la mise en question du rapport de la culture à l'art renvoie au social, bien plus qu'à l'artistique. C'est d'ailleurs bien

⁷⁰⁸ DAMISH H., « Art brut » (1968), *op. cit.*, p. 504.

⁷⁰⁹ MESCHONNIC H., « La brute et le caméléon », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, p. 196.

⁷¹⁰ *Ibid.*

pourquoi, à suivre l'argumentation de Dubuffet à la lettre, à prendre l'expression « art culturel » au pied de la lettre, les exégètes de l'art brut s'engagent dans une sociologie de l'art. C'est ce que Meschonnic reproche à l'analyse caractéristique du sociologisme contemporain : « Le discours sur l'art y devient discours sur l'effet social de l'art, et cet effet social — le culturel — y est pris pour l'art⁷¹². » Tandis que le discours de Dubuffet est un discours sur l'art dont l'objet n'est jamais le social (même si ses implications sont parfois d'ordre sociologique). D'ailleurs le discours anti-culturel de Dubuffet n'aboutira pas, même dans *Asphyxiante Culture*, son texte le plus polémique, puisqu'il manque son objet, ou plutôt il se trompe d'objet, parce qu'il veut parler de la culture sans parler de la société. Il décontextualise ses positions, contemporaines des événements de 1968, et les considère « plus subjectives et métaphysiques », « plus irrationnelles », « plus libérées de toute portée pratique sur terrain sociologique et politique⁷¹³ » que les slogans de mai soixante-huit. Dans le passage cité ci-dessus, Dubuffet considère que la question de l'art doit se situer sur un terrain linguistique, philosophique, éthique, et non pas *social*. Or, la mise en jeu de l'art et de la culture conduit à une réflexion sur la situation de l'art dans la société, non à une théorie de l'art — ce que vise justement Dubuffet. Le discours anti-culturel n'est que le moment d'une opération théorique qui dépasse ce discours : une mise en sens de l'art qui ne relève pas de l'esthétique. Donc, en fonction du point de vue adopté, il y a pléonasmе à parler d'art culturel et d'art anti-culturel. Cette expression n'est pas valide en soi, mais elle fait sens en contexte. Si cette expression ne fonctionne pas, c'est qu'elle recèle un enjeu qui lui est extérieur, qui la dépasse.

Nous proposons de considérer cette expression comme une *invention* de Dubuffet, au même titre que l'« art brut ». Il s'agit donc de s'interroger sur le sens de cette expression, non dans l'absolu, mais au sein même du discours du peintre. Nous l'avons vu, l'expression « art culturel » a surgi dans le texte du peintre pour fournir un antonyme générique à l'art brut : « l'art homologué, l'art donc des musées, galeries, salons — appelons-le *l'art culturel*⁷¹⁴ ». Partant, cette expression va revenir comme

⁷¹¹ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 34-35.

⁷¹² MESCHONNIC H., *Modernité modernité*, p. 205.

⁷¹³ DUBUFFET J., « À Gilbert Lascaux » (18 janvier 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 458.

⁷¹⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

un leitmotiv dans le discours de Dubuffet, et du coup nous engage à interroger son rôle théorique. À cet égard, nous postulons que cette invention est le symptôme d'un discours anti-culturel, au service d'un projet anti-esthétique. L'invention de l'expression, de la notion d'« art culturel » est déjà en soi une preuve que l'enjeu du discours se situe au-delà de l'art brut. Ce que l'auteur vise, c'est une théorie qui dépasse l'art brut. Afin de concevoir l'art brut de manière pertinente, il faut également l'envisager d'un point de vue plus large : le discours théorique de Dubuffet englobe l'art brut et l'art culturel. Il est important de revenir aux premiers textes du peintre sur l'art, alors qu'il commente son rapport personnel à la pratique artistique :

Ce qui m'a pendant très longtemps (jusqu'en 1942) empêché de mener à bien aucune peinture est qu'elles répondaient à une intention non assez clairement élucidée, non poussée à son terme, de porter l'art sur un autre terrain que celui de l'esthétique. Je n'étais parvenu à me débarrasser que partiellement des préjugés courants concernant la forme que doit revêtir une œuvre d'art et la nécessité pour elle d'obéir à de certaines lois esthétiques⁷¹⁵.

« Porter l'art sur un autre terrain que celui de l'esthétique » : tel est le projet de Dubuffet. Un projet qu'il pose comme une condition à la création artistique telle qu'il entend la pratiquer lui-même. Un projet donc qui précède l'invention de l'art brut, mais qui passe par la découverte de ce dernier. Nous tenons ici encore une fois la preuve que l'intérêt du peintre pour l'art brut part de son idéologie de l'art. Pour lui, l'art brut est une preuve tangible, réelle, de la possibilité de l'artistique sans l'esthétique. Ce projet n'est pas inédit (en particulier dans le contexte du mouvement de l'art informel⁷¹⁶), mais sa spécificité est de passer par l'invention des notions d'art brut et d'art culturel. L'invention de la notion d'art culturel en contrepoint de celle d'art brut va permettre à Dubuffet de fonder un discours critique, polémique et subversif sur l'art et la culture. Si l'« art culturel » est d'abord un simple terme-cheville permettant de définir l'art brut, en circulant ensuite dans les textes de Dubuffet, il joue le rôle d'un instrument méthodologique. Le projet du peintre est de

⁷¹⁵ DUBUFFET J., « Plus modeste » (avril 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 93.

⁷¹⁶ L'art informel, auquel Dubuffet est apparenté par la critique d'art, correspond à une volonté de différenciation par rapport à l'art académique et de réaction contre la culture officielle. Cf. p. 111.

dissocier l'artistique de l'esthétique. Il tente de réaliser théoriquement, discursivement ce projet, d'une part en dissociant l'art de la culture, d'autre part en récusant les valeurs esthétiques. La réalisation de ce projet — sa mise en discours — passe par l'invention de l'art culturel.

L'« art culturel » comme outil argumentatif

L'introduction de l'expression « art culturel » dans le texte de Dubuffet inaugure un discours argumentatif anti-culturel et anti-esthétique, qui se constitue au fil de nombreux textes et en l'espace de plusieurs décennies. L'objet de cette argumentation est de dissocier l'art de la culture et de discréditer les valeurs esthétiques sur lesquelles se fonde notre conception consensuelle de l'art. L'expression « art culturel » surgit d'abord dans le texte de Dubuffet pour fournir un antonyme à l'art brut. À partir de là, la notion d'art brut se construit en discréditant l'art culturel. Dubuffet introduit plusieurs textes en soulignant la valorisation arbitraire, le statut de monopole de « certaines voies d'expression⁷¹⁷ », qui imposent une voie unique à la pratique artistique et conduisent à l'occultation d'« innombrables autres voies tout aussi recevables⁷¹⁸ ». Cette valorisation s'apparente à un conditionnement, à une accoutumance, à une *asphyxie* culturelle. C'est avant tout sur ce plan que l'art brut s'oppose à l'art culturel : « Le but de notre entreprise, écrit Dubuffet au sujet de la Compagnie de l'Art Brut, est la recherche d'ouvrages échappant le plus possible à ce conditionnement », la recherche de travaux qui procèdent de « positions d'esprit [...] profondément différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés⁷¹⁹ ». Dans cette perspective, l'art brut serait avant tout la preuve que l'art existe sans la culture, en dehors des circuits culturels. Dubuffet écrit :

J'ai donné ce nom d'art brut à tout l'ensemble des productions qui ne procèdent pas de l'art culturel. Il n'y a pas un art brut qui aurait ses caractères propres, il y a, en nombre illimité, des formes d'art,

⁷¹⁷ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 453.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 454.

ayant chacune leur caractère différent, et dont le seul point commun est de se fonder sur des critères étrangers à ceux qui fondent l'art culturel⁷²⁰.

L'art brut est ici porté à son plus haut degré d'abstraction : il devient une projection théorique, un outil démonstratif. De la même manière, l'art culturel est instrumentalisé au profit de l'argumentation. Dans les textes consacrés à l'art brut, les positions anti-culturelles de Dubuffet passent par l'utilisation de l'« art culturel », d'emblée discrédité par le biais d'une opposition radicale à l'art brut. L'argumentation anti-culturelle se poursuit dans la majorité des textes du peintre et trouve son apogée dans *Asphyxiante Culture*. La reconnaissance de la valeur de l'art brut dans le champ artistique passe par une critique de l'art culturel, puis par la négation de l'art culturel en tant qu'art. C'est d'abord l'identification abusive de l'art culturel à l'art qui est dénoncée. Notre conception de l'art nous est imposée par notre culture, le seul art que nous prenons en considération est l'« art culturel » :

L'optique courante, en fonction de laquelle l'art culturel s'identifierait à une manière saine et normale de s'exprimer, dont l'art brut serait seulement une altération caractérisée, cette optique m'apparaît erronée. Dans ma propre optique, c'est l'art culturel qui est un avatar bien particulier de la création d'art, celle-ci offrant en nombre infini d'autres voies d'expression⁷²¹.

La démarche argumentative de Dubuffet conduit à un échange de valeurs (ou de *pôles*) entre les termes d'art, d'art culturel et d'art brut. L'équation admise par l'opinion, *l'Art, c'est l'Art* est élucidée et déstabilisée par une première proposition : *l'Art, c'est l'art culturel*, signifiant que c'est la culture qui forge arbitrairement notre idée de l'art. Une deuxième proposition, tacite, rectifie la première : *l'art brut, c'est l'art*. Le qualificatif imposé à l'art brut disparaît et glisse sous le concept d'Art, qui se charge négativement dans l'expression « art *culturel* ». C'est désormais l'« art culturel » qui nécessite une épithète, se trouve singularisé et doit démontrer sa valeur artistique. Le dernier moment est donc celui de la subversion de la notion d'art elle-

⁷²⁰ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 148.

⁷²¹ *Ibid.*

même. La subversion de la notion d'art passe par la déconstruction du rapport qui unit art et culture. Il apparaît ici clairement que l'expression « art culturel » est un outil argumentatif, inventé par Dubuffet pour construire un discours critique et subversif sur l'art, sur la situation culturelle et sociale de l'art. Il oppose sa conception personnelle de l'art à celle qui a cours dans la société occidentale, et qu'il réduit à un préjugé culturel : « Dans nos pays règne avec force au sujet de l'art une conception diamétralement opposée à la mienne. La notion d'art est en effet, dans tous les esprits, intimement et indissolublement associée à celle de culture⁷²². » La dissociation de l'art et de la culture passe par la négation de l'« art culturel » et par la négation des valeurs sur lesquelles il est fondé. L'expression même d'« art culturel » dénonce ce rapport de la culture à l'art, qui est le nœud où se forment les jugements portés sur le sens et la valeur de la pratique artistique dans notre société. Notre conception de l'art est culturelle, et elle est soumise à des notions sous-jacentes qui participent à cette opération par laquelle la culture fait de l'art un « art culturel ». Le discours de Dubuffet s'applique à déconstruire ce rapport en analysant les instruments du pouvoir de la culture sur l'art : les notions de *don*, de *savoir*, de *conservation*, de *beauté* arbitrairement portées au statut de valeurs pour l'art vont être récusées une à une au fil des textes de Dubuffet.

La méthode de la table rase : désaimantation des valeurs esthétiques

En s'intéressant à ce rapport qui unit art et culture, le discours de Dubuffet va éclairer la mise en sens de l'art opérée dans notre société, une mise en sens qu'il rejette fondamentalement. Il passe en revue les différentes notions qui, érigées au rang de valeurs, contribuent à *charger positivement* la notion d'art, et fondent une conception de l'art à voie unique qui *aimante* tous les esprits. D'un texte à l'autre, il se livre à une *désaimantation* systématique des valeurs esthétiques traditionnelles : « Il faut *démystifier* les classements de valeurs. [...] anéantir cette notion de *valeur* qui n'a pas de sens et qui est basée sur l'imposture et la tricherie⁷²³. » Dès 1945, dans

⁷²² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 210-211.

⁷²³ DUBUFFET J., « À Mr et Mrs Ralph Colin » (8 septembre 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 363.

son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*, Dubuffet clame que « tout le monde est peintre⁷²⁴ » : il récuse par là même l'idée de don en matière d'art. Car, pour Dubuffet, le préjugé selon lequel il faut *avoir un don* pour être peintre va de pair avec une conception de l'art comme imitation des œuvres du passé (ou du moins référence ou révérence à ces dernières) : le don n'est qu'« une certaine habileté à imiter les ouvrages faits par les autres, et cette facilité-là n'est que dommageable⁷²⁵ ». Devenue une valeur esthétique, cette notion a pour effet pervers d'engendrer une conception univoque de l'art : le don est « la simple et non créative démonstration d'habileté que le public a de prime abord en vue au prononcé du mot *art*⁷²⁶ ». Pour subvertir la valeur du don, Dubuffet passe par la notion de génie — une notion intimement liée à la première, mais surannée, et dont la réhabilitation résonne comme une provocation. À propos du don, il écrit :

L'idée très commune que la création artistique procède d'un *don* exceptionnel est des plus maléfiques. [...] Ce n'est pas le génie, à l'opposé de ce qu'on répète, qui fait jamais défaut à la production d'art. [...] Le génie est monnaie la plus courante qui soit, le génie abonde [...]. Ce qui y manque est de briser la coque où ce génie s'étiole, d'ouvrir à sa voix un passage, à sa vraie voix non falsifiée, non *éduquée*⁷²⁷.

Le don désigne un privilège rare en même temps qu'une qualité naturelle. Dubuffet déconstruit cette valeur en déclarant que cette qualité naturelle (non *éduquée*) et géniale est la chose la mieux partagée du monde (ce que l'art brut, les artistes bruts sont censés révéler). Cette désingularisation du don lui fait perdre du même coup toute valeur. En érigeant ainsi une idéologie de l'art selon laquelle la création artistique est l'affaire de tout un chacun, Dubuffet conteste l'institution culturelle dans son principe même. Il conteste l'histoire de l'art (et son discours) — légitimée par notre culture et notre société —, le discours dominant qui s'emploie à « distribuer

⁷²⁴ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 48.

⁷²⁵ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 85.

⁷²⁶ DUBUFFET J., « Salingardes l'aubergiste » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 280.

⁷²⁷ DUBUFFET J., « Note liminaire du premier fascicule des Publications de l'Art Brut » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 36, p. 517.

[la création d'art], sous les espèces de prétendus *dons*, selon ses fins propres, à qui de droit⁷²⁸ ». L'enjeu de cette *désaimantation* vise en réalité une conception élitiste de la pratique artistique qu'étaye la valorisation du don : la croyance en la singularité et la rareté du don est une manipulation culturelle. En effet, dans la mesure où le don est conçu comme « habileté à imiter », il est lié au savoir artistique : l'étude des chefs-d'œuvre des maîtres anciens est une technique dépendant d'un savoir. Cette dépendance entre pratique plastique et savoir artistique est un autre élément de l'influence de la culture sur l'art, déterminant une conception élitiste de l'art, celle qui est véhiculée par notre société, par le discours des cultivés. Pour Dubuffet, ce pouvoir exercé par la culture repose sur la « confusion entre la fonction artistique et le savoir acquis⁷²⁹ ». Il récuse la nécessité de la connaissance de l'art pour la pratique artistique, rejette la valeur du savoir en matière d'art :

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 qu'ont fait dans le passé, les autres artistes⁷³⁰.

Dubuffet dénonce comme un préjugé l'idée selon laquelle la pratique artistique dépend d'une connaissance de l'art. Ce sont l'histoire de l'art, la critique d'art — disciplines culturelles —, qui établissent ce système de références et de catégories : il s'agit d'une construction intellectuelle, et non d'une réalité objective de l'art. En outre, Dubuffet souligne que cette conception particulière, par son statut de monopole, exerce une ségrégation parmi les œuvres d'art, et impose une perspective unique sur l'art :

Le lien souvent admis entre la création artistique et l'éducation culturelle est sans raison d'être. N'en a pas davantage le sentiment que les productions de personnes cultivées auraient plus de poids que celles des esprits illettrés. L'effet de la culture est de valoriser certain ordre de choses — qui par le jeu d'enchaînements fortuits s'est trouvé prévaloir — et d'exclure tous les autres ordres, toutes

⁷²⁸ DAMISH H., « Art brut » (1968), *op. cit.*, p. 505.

⁷²⁹ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 211.

⁷³⁰ DUBUFFET J., « L'art brut » (août 1959), *op. cit.*, tome 1, note 35, p. 511.

les autres voies offertes, qui, à y bien penser, auraient eu tout autant de titre à la promotion⁷³¹.

Cette entreprise de démystification des valeurs esthétiques engage ici clairement sur la voie d'une critique sociologique de l'art. Dubuffet dénonce l'idéalisation de certaines notions artistiques, la naturalisation abusive de valeurs esthétiques, comme autant d'obstacles érigés par les dominants contre l'accession des dominés à la pratique artistique. Son discours opère une sociologie de l'art, qui entretient quelques résonances avec ce que démontre Bourdieu, pour qui *l'amour de l'art*, marque d'une élection, constitue une barrière invisible et infranchissable entre cultivé et barbare⁷³², et qui déclare clairement que la culture est « une intériorisation de l'arbitraire culturel⁷³³ ». L'étude sociologique qu'il a menée dans les musées européens le conduit à déclarer que « la statistique révèle que l'accès aux œuvres culturelles est le privilège de la classe cultivée », et que « ce privilège a tous les dehors de la légitimité⁷³⁴ ». Dubuffet, quant à lui, souligne que cette confusion occidentale entre culture et savoir est contenue dans le double sens du terme *culture*, qui fait référence à « la connaissance des œuvres du passé (celles du moins qu'ont retenues les clercs)⁷³⁵ » d'une part, et à « l'activité créatrice de la pensée⁷³⁶ » d'autre part. Selon Dubuffet, « cette équivoque du mot est mise à profit pour persuader le public » que les deux notions « ne sont qu'une seule et même chose⁷³⁷ ». Cette domination, cette manipulation culturelles passent également par la langue. Le discours fait ici travailler l'artistique, le sociologique et le linguistique, afin d'évacuer l'esthétique. Dubuffet met en acte, en discours, ce que l'art révèle lui-même : l'art brut, les œuvres d'art brut illustrent ce possible de l'art en dehors du savoir, et mettent en lumière la confusion entre savoir et culture. « Le parti de l'art brut, écrit Dubuffet, c'est celui qui s'oppose à celui du savoir, de ce que l'Occident nomme (un peu bruyamment) sa

⁷³¹ DUBUFFET J., « Note liminaire du premier fascicule des Publications de l'Art Brut » (1964), *op. cit.*, tome 1, note 36, p. 517.

⁷³² BOURDIEU P. & DARBEL A., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, p. 165.

⁷³³ *Ibid.*, p. 162.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁷³⁵ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 12.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

"culture"⁷³⁸. » Il ajoute : « C'est le parti de la table rase⁷³⁹. » La table rase, c'est également la méthode choisie par Dubuffet, qui éradique une à une les valeurs traditionnelles du champ artistique : « Je récusé toute attribution de valeur à une production d'art. Du moins, veux-je dire, de valeur objective, universelle. Une œuvre ne peut avoir de valeur que relative, et grandement changeante pour chacun de nous selon l'usage qu'il en fait⁷⁴⁰. » Cette proposition remet en cause le processus d'institutionnalisation de l'art, et plus globalement, le champ artistique tel qu'il est défini et organisé dans notre société. L'objectivité en matière de jugement artistique serait une dangereuse illusion : il faut rendre au spectateur de l'œuvre sa liberté de jugement, autrement dit libérer l'art de la culture. Pour Dubuffet, c'est l'art qui doit modifier son régime de valeurs, et non le spectateur. Dans la même optique, il met en question le sens de la conservation des œuvres d'art. Pour lui, qui se présente comme un « actualiste⁷⁴¹ », un « présentiste », un « éphémériste⁷⁴² », l'ouvrage d'art « n'a de sens qu'en fonction de l'humeur collective du moment où il a été produit⁷⁴³ ». Par conséquent, l'œuvre d'art « perd à peu près totalement tout sens quand elle est isolée de son contexte, duquel elle est inséparable⁷⁴⁴ ». Si la valeur de l'œuvre d'art réside dans sa nouveauté, si son sens ne peut être saisi que dans son contexte de production, la conservation des œuvres devient absurde. Or, c'est par le biais de la conservation que la culture exerce son pouvoir sur l'art, puisque c'est « le corps culturel » qui « a pour fonction d'attribuer les valeurs aux productions⁷⁴⁵ », et c'est bien la conservation des œuvres d'art qui permet d'établir une échelle de valeurs pour celles-ci. C'est à partir de ce même postulat que Dubuffet s'attaque à la culture, et aux valeurs élues et imposées par le « corps culturel » :

Les deux ressorts de la culture sont le premier la notion de valeur
et le second celle de la conservation. [...] Je prends ici le mot

⁷³⁸ DUBUFFET J., « L'art brut » (août 1959), *op. cit.*, tome 1, note 35, p. 513.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 158.

⁷⁴¹ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [31 octobre 1944], *op. cit.*, p. 139.

⁷⁴² DUBUFFET J., « Mise en garde de l'auteur » (janvier 1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 129.

⁷⁴³ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 82.

⁷⁴⁴ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 75-76.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

valeur aussi bien dans son sens économique que dans son sens éthique ou esthétique [...]. On ne peut abolir la valeur marchande qu'en abolissant la valeur esthétique [...]. La notion de conservation est aussi liée à la notion de valeur. Il est bien évident que l'on conserve les objets auxquels se trouve attribuée une valeur et que le désir de conserver n'aurait plus de raison d'être qu'une fois abolie l'idée de valeur. [...] Abolie la détestable notion de *valeur* [...] on verrait apparaître l'inclination spontanée en toute liberté, en toute innocence⁷⁴⁶.

Le rapport qui unit la culture à l'art est donc un rapport de pouvoir, et les instruments de l'aliénation de l'art à la culture sont les valeurs qu'elle lui attribue, — valeurs sans lesquelles la création artistique ne peut accéder au statut d'œuvre d'art. Cette attribution de valeurs aux œuvres équivaut donc à une légitimation, qui passe pour réalité objective de l'art. Or, à cause de ce processus, le regard porté sur l'œuvre est faussé, car conditionné par la culture. On ne peut manquer de souligner l'identification hasardeuse de la valeur marchande et de la valeur esthétique. Cependant, cette faiblesse théorique révèle une intuition théorique fondamentale : Dubuffet a compris que l'art est par excellence le domaine de circulation des valeurs. Il a compris, dès la rédaction de son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*, que les œuvres d'art agissent sur les systèmes de valeurs des spectateurs (en passant par le jugement de goût). C'est cette *opération*, maîtrisée par le discours culturel, cultivé et dominant que Dubuffet tente de renverser en bloc. En s'attachant aux valeurs de l'art, le discours de Dubuffet concerne tous les champs à la fois : ce discours fait travailler l'artistique, le sociologique, le linguistique et le philosophique.

Comme il s'est attaqué aux notions de don, de savoir et de conservation, Dubuffet récuse la valeur esthétique suprême : le beau. Les deux notions de savoir et de beauté entretiennent le même rapport d'identification avec la culture : pour Dubuffet, « esthète » et « culturel » sont synonymes, car « le mythe de beauté n'a aucun autre fondement qu'une convention culturelle arbitraire⁷⁴⁷ ». Le beau — l'utilisation même du terme — est une manipulation culturelle, l'exercice d'un pouvoir de ségrégation :

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴⁷ DUBUFFET J., « Pièces d'arbre historiées de Bogosav Zivkovic » (1966), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 446.

C'est dès l'énoncé du *beau* que se déclenche l'empoigne de la culture. Le mot en effet implique une existence *objective* ; il ne peut se dissocier de l'implication d'un ordre supérieur [...] qui ne dépend pas de notre choix ni de notre adhésion mais les requiert comminatoirement ; qui est situé *au-delà* de notre bon vouloir, au-delà du temps et du moment ; qui n'est pas institué par nous et modifiable à notre caprice mais octroyé d'édit divin⁷⁴⁸.

La valeur du beau en art est un instrument du pouvoir exercé par la culture sur l'art. Le beau serait l'arbitraire par excellence : un universel qui déshumanise la pratique artistique. La beauté est un code arbitraire qui conduit à une catégorisation et à une hiérarchisation, et dont la maîtrise marque l'appartenance à certains groupes bien définis : « Beau veut instituer un mode qui devienne la loi du groupe ; beau veut statuer et veut *exclure*⁷⁴⁹. » L'universalité du beau est une stratégie des dominants pour préserver leurs privilèges. Encore une fois, la position de Dubuffet présente de fortes implications sociologiques, mais la démarche prend ici une ampleur philosophique. Récuser la pertinence de la notion de beau en art est un geste philosophique. Le mouvement qui tente de libérer l'art de la culture aboutit à la dissociation de l'artistique et de l'esthétique :

Je ne crois pas du tout à la « plastique » ni à l'« esthétique » — du moins dans le sens où ces termes sont habituellement employés, avec implication d'un domaine réservé qui aurait ses lois et ses valeurs propres — et je suis persuadé que les œuvres d'art, peintures ou autres, n'ont de valeur que pour les vents et humeurs philosophiques et poétiques qui les animent. Je remarque d'ailleurs que très peu de gens partagent mes idées à ce sujet et consentent à renoncer à l'illusoire notion de « beauté »⁷⁵⁰.

Ainsi, pour Dubuffet, l'artistique est en lien avec le philosophique et le poétique, et non avec l'esthétique — ou plutôt même *contre* l'esthétique. Dubuffet refuse de partir de l'histoire de l'art et de ses théories accumulées — des théories qui sont des idéologies de pouvoir. Le rejet de la notion de beau et des valeurs esthétiques

⁷⁴⁸ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 74.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

traditionnelles est un geste qui implique une nouvelle mise en sens de l'art. Le projet de Dubuffet, énoncé dès 1945, est de « porter l'art sur un autre terrain que celui de l'esthétique⁷⁵¹ » : il s'agit donc de fonder l'art sur d'autres bases, sur d'autres valeurs que celles de l'esthétique. Dans cette perspective, la dissociation de l'art et de la culture, l'invention de l'« art culturel » ne sont pas une fin, mais un moment argumentatif, le moyen de déconstruire la mise en sens de l'art telle qu'elle est culturellement admise. Mais quel est ce « terrain » choisi par Dubuffet, quel nouveau lieu propose-t-il pour penser l'art ? L'entreprise vise le mode de penser l'art, cherche à travailler sur les notions : « Ce n'est pas à proprement parler l'art qui constitue le poison de la culture, mais c'est son nom. [...] Quand la culture prononce le mot d'art ce n'est pas l'art qui est en cause, c'est la notion d'art⁷⁵². » Pour Dubuffet, penser l'art, c'est donc passer par le philosophique et le linguistique :

Une position prise dès l'origine et que je me suis sans cesse appliqué à consolider : celle d'une création d'art résolument étrangère à la culture. Elle a figure d'une entreprise : celle de relancer la peinture, table rase faite des valeurs gréco-latines dont elle a procédé depuis de nombreux siècles, sur des itinéraires inédits, et de renouveler par là non seulement l'art lui-même mais, de façon plus simple, l'assiette de la pensée, qui est elle aussi fondée sur cette même tradition classique que j'entends révoquer toute entière⁷⁵³.

En ce qui concerne l'analyse de son discours, l'étude de l'argumentation a révélé un moment méthodologique, le moment de la « table rase », qui correspond à la dissociation de l'art et de la culture et au rejet des valeurs esthétiques. Il s'agit maintenant d'observer si les positions personnelles de Dubuffet sur l'art constituent une théorie de l'art. C'est précisément l'étude du travail de mise en discours, la radiographie lexicale des textes qui permettent de saisir au plus près la pensée spécifique de l'art chez le peintre.

⁷⁵⁰ DUBUFFET J., « À M. E. Jorg » (16 décembre 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 213, Paris, Gallimard, 1995, p. 664.

⁷⁵¹ DUBUFFET J., « Plus modeste » (avril 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 93.

⁷⁵² DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 60.

2. Pour une nouvelle mise en sens de l'art

Si, dans un premier temps, le projet consistait à « naufrager l'art », à faire table rase des valeurs esthétiques, dans un deuxième temps, l'ambition est d'« ériger face à l'art une opération d'un autre ordre bien résolue à ignorer l'art⁷⁵⁴ ». Ce qui revient à penser l'art, même si cela se présente comme une contre-proposition : il s'agit de penser l'art, sans passer par l'esthétique. Or, Dubuffet pense en termes d'*ordre* (« Il y a (il y a toujours et partout) dans l'art deux ordres⁷⁵⁵ »), ce qui le conduit à constituer un système, celui de l'art brut, qu'il érige en totale opposition face à l'ordre de l'art culturel. Cette mise en sens de l'art passe par le discours et par la langue : elle s'appuie sur l'invention de deux expressions antonymes (art brut et art culturel) qui engagent à leur suite une série d'oppositions lexicales. La radiographie du discours du peintre révèle effectivement la présence de deux lexiques antonymes et constants au fil des textes. L'enjeu de cette systématisation parfaitement binaire relève du *fantasme primitiviste* : il repose sur la recherche d'un état naturel de l'art, d'une vérité de l'acte créateur, qui permettraient à l'artiste de faire table rase des valeurs artistiques qui lui sont contemporaines, et de repartir de zéro, de réinventer le sens de l'art. Ce projet constitue une *illusion fondamentale*.

Élaboration de deux systèmes antonymiques

L'apparition de l'expression « art culturel » dans le texte de Dubuffet, au-delà d'une visée critique et polémique sur la situation de l'art, constitue un enjeu proprement discursif. Cette expression lui permet de penser l'art comme un système de valeurs, et vise l'élaboration d'une autre conception de l'art, d'une mise en sens de l'art personnelle : « Dans nos pays règne avec force au sujet de l'art une conception

⁷⁵³ DUBUFFET J., « Deuxième lettre à Jean-Jacques Pauvert » (23 [ou 24] juin 1966), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 307.

⁷⁵⁴ DUBUFFET J., « Entretien avec Françoise Choay » (février 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 218.

⁷⁵⁵ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 175.

diamétralement opposée à la mienne⁷⁵⁶. » La ligne de partage entre les deux systèmes de valeurs est absolument radicale :

Tout cet art fait en Occident par le clan — par la *caste* — des artistes professionnels et des gens intoxiqués de culture — cet art dont sont remplis nos musées et qui fait l'objet de toutes ces expositions, publications et commentaires, et que l'on peut appeler en bloc : L'ART CULTUREL⁷⁵⁷.

L'art culturel est donc bien une notion inventée par Dubuffet, dont l'invention est nécessaire à l'élaboration de l'art brut comme discours sur l'art. L'art brut et l'art culturel sont des concepts dont l'invention implique une discursivité. Ils ouvrent un nouvel espace de discours sur l'art. Ce discours se constitue de termes récurrents qui fonctionnent autour de deux constellations lexicales antonymiques. La force de ce discours repose sur cette stratégie spécifique⁷⁵⁸. Les différentes esquisses de définition de l'art brut que nous avons analysées sont envahies par un même lexique, celui de la définition de l'adjectif *brut*. Le discours sur l'art brut y gagne une incontestable force poétique, mais se constitue en même temps comme un réseau à circuit fermé, une tautologie poétique, un système synonymique. Comme pour l'art brut, le système *art culturel* se construit à partir d'une constellation lexicale, identique au fil des textes. Les deux systèmes, celui de l'art brut et celui de l'art culturel, vont être renvoyés dos-à-dos, terme contre terme. À partir de cette première opposition conceptuelle (brut/culturel) va s'élaborer une série de couples antagonistes. Il s'agit bien d'une construction discursive, d'une invention théorique : Dubuffet, dans son système, choisit d'opposer « brut » à « culturel », alors que lexicalement (conventionnellement) *culturel* s'oppose à *naturel*, et non à *brut*. En quelque sorte,

⁷⁵⁶ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 210.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁵⁸ Nous ne résistons pas ici à la tentation de parler de stratégie *schizophasique*. Dans une approche littéraire du discours du psychotique, Michèle Nevert a effectivement montré que l'abondance des énoncés antonymiques ou oxymoroniques constitue l'un des traits essentiels du discours schizophasique, oral ou écrit : « Ce que la clinique taxe du terme d'*antonymie* et que la rhétorique décrit, elle, comme une figure de style et nommé *oxymoron*, apparaît comme un procédé fréquemment rencontré, tant au sein du discours du psychotique que dans celui de l'écrivain. » In NEVERT M., *Des mots pour décomprendre*, p. 111. L'évocation de cette coïncidence nous engage à rappeler que Dubuffet a compilé des « écrits bruts » et que leur lecture a peut-être, sinon influencé son écriture elle-même, du moins joué dans la mise en place de cette stratégie discursive singulière.

Dubuffet met en place un système personnel d'oppositions lexicales. Dans ses textes, « brut » renvoie au rudimentaire, bien plus qu'au naturel : si l'art culturel est associé au « poli », au « parfait⁷⁵⁹ », c'est le *sauvage* que Dubuffet oppose à ces qualificatifs, par le biais de la métaphore de la « biche farouche » qui désigne l'art brut. Si *brut* renvoie à *naturel*, c'est dans le sens de non maniéré, c'est-à-dire qui n'a pas été *maniéré* par la culture. Lorsque le terme « naturel » apparaît dans le texte, c'est pour être opposé à celui de « maniérisme » : « Quand les choses qu'on fait commencent à porter un nom, et qu'on est conscient de ce nom, et qu'on y pense en les faisant, le maniérisme arrive aussitôt et on cesse de le faire avec naturel⁷⁶⁰. » Le terme de maniérisme, pris au sens large, désigne toute forme d'imitation affectée. C'est ce qui s'oppose au *simple*, dont Dubuffet ne cesse de faire l'éloge. Pour Diderot, qui valorisait la folie inspirée, la manière est « un vice commun à tous les beaux-arts », « un vice de la société policée⁷⁶¹ ». Le *maniérisme*, chez Dubuffet, correspond au phénomène de survalorisation de l'art par la culture⁷⁶². Son discours sur l'art s'invente à partir de l'organisation d'oppositions sémantiques subjectives, et constitue deux systèmes de valeurs opposées. C'est dans *L'Art brut préféré aux arts culturels* que surgit pour la première fois l'expression « art culturel », qui tient d'abord lieu de support à une première esquisse de définition de l'art brut⁷⁶³. D'emblée, une série d'oppositions s'établit. Ce qui est associé à l'art culturel, c'est le *mimétisme* (le « caméléon », le « singe⁷⁶⁴ ») en opposition à *l'invention* qui caractérise l'art brut. Dubuffet oppose les « récepteurs » aux « émetteurs⁷⁶⁵ », et déclare qu'il y a « des œuvres qui font apparaître surtout la fonction réceptive de l'esprit et d'autres surtout sa fonction émettrice⁷⁶⁶ ». Il utilise la métaphore du caméléon, comme celles du

⁷⁵⁹ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 175.

⁷⁶⁰ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 214.

⁷⁶¹ DIDEROT D., « De la manière », *Salon de 1767*, in : *Œuvres complètes*, tome 16, Paris, Hermann, 1990, p. 529. Dans ce texte, Diderot déclare par ailleurs qu'« à l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare ».

⁷⁶² « La création d'art, du fait des feux de la rampe ainsi braqués sur elle, cesse d'être naturelle, et se trouve presque obligatoirement gravement altérée par un phénomène de *maniérisme*. » In DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 213.

⁷⁶³ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

⁷⁶⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202 et « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 213.

⁷⁶⁵ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 209 et 212.

⁷⁶⁶ DUBUFFET J., « À Hubert Damish » (7 juin 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 362.

perroquet⁷⁶⁷ ou du buvard dans ce sens : « Les gens sont des buvards : ils s'imprègnent. Comme des plaques photographiques. Tout s'y inscrit⁷⁶⁸. » Dubuffet bâtit son discours sur l'art à partir de l'opposition de l'*imitation* et de l'*invention* — deux notions qui appartiennent à une tradition historique et philosophique de la conception de l'art. Ainsi, pour Dubuffet, l'« art culturel » relève de l'*ordre de l'imitation*, et l'« art brut » de l'*ordre de l'invention*. Cette mise en système vise à discréditer l'« art culturel » (et les artistes qui le pratiquent), en sous-entendant que tout art (autre que brut) est fondé sur l'*imitation*. Cette critique se nourrit implicitement d'une tradition de pensée qui identifie art et *mimèsis* (entendue au sens strict et réducteur d'imitation)⁷⁶⁹, mais elle n'en reprend que les contours. En effet, si nous envisageons la *mimèsis* comme « une notion désignant la relation de l'œuvre à la réalité⁷⁷⁰ », c'est chez Platon que cette relation est spécifiquement théorisée comme « processus d'imitation, acte de copie, sur le modèle du miroir⁷⁷¹ ». Or, cette conception oppose art et création et engendre inéluctablement une critique de l'artiste. Pour Platon, l'art est une pratique du simulacre⁷⁷² et les artistes sont dénoncés comme des imitateurs des apparences. Pour toute forme donnée, l'artisan copie l'Idée de forme (qui seule a valeur de réalité et de vérité), et le peintre imite cette copie de la réalité : l'œuvre produite par le peintre est donc une copie de l'apparence de la réalité. Le peintre est un « imitateur », « l'auteur d'une production éloignée de la nature de trois degrés⁷⁷³ ». Dubuffet ne développe pas cette réflexion sur le rapport de la peinture à la réalité (conçue comme vérité), mais il reprend à son compte les effets de cette conception critique. Il oppose imitation et invention et discrédite l'artiste imitateur : il reproche aux artistes culturels d'être des « singes », des « caméléons », des « buvards ». Or, c'est l'invention que Dubuffet oppose à

⁷⁶⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 209.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁶⁹ Si Aristote est bien l'inventeur de la conception « mimétique » de l'art, « l'interprétation "imitative" de la *mimèsis* est issue de la lecture du texte d'Aristote par les classiques ». Chez Aristote, la *mimèsis* équivaut à représentation (et non à imitation). In DESSONS G., *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷¹ *Ibid.*

« Si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés ; tu feras vite le soleil, et les astres du ciel, la terre, toi-même, et les autres êtres vivants, et les meubles et les plantes [...]. Oui, mais ce seront des apparences, et non pas des réalités. » In PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966, livre X, 596e, p. 360.

⁷⁷² « Les poètes créent des fantômes et non des réalités. » *Ibid.*, 599c, p. 363.

l'imitation, et si valeur de vérité il y a, c'est à l'acte même de création qu'elle est attribuée : autrement dit, la vérité évalue le degré d'invention de l'œuvre (c'est en ce sens que l'« art culturel » est dénoncé comme « faux art »). Si les artistes culturels sont des *faiseurs d'illusion*, cette illusion est celle d'une filiation, d'une continuité historique. L'« art culturel », *imitatif*, est donc tout entier confondu avec l'académisme. Cette réduction n'est pas légitime sur un plan théorique, mais elle indique indirectement qu'avec l'art brut, ce n'est pas seulement une autre manière artistique que Dubuffet veut mettre au jour, mais une autre conception de l'art qu'il veut élaborer. D'ailleurs, pour parler de l'art brut, il utilise un vocabulaire généraliste qui se démarque de la terminologie institutionnelle, académique : il parle non des *artistes* et des *œuvres*, mais des « auteurs » bruts, ou plus simplement de « personnes » dont les créations sont des « ouvrages », des « travaux ». Il fait à dessein des choix sémantiques dissidents, qui ont pour effet de situer l'art sur un terrain plus anthropologique qu'esthétique. Pour le premier lieu d'exposition des œuvres d'art brut, il préfère le nom de « foyer » à celui de « galerie⁷⁷⁴ ». Il rejette le terme de « maître » que lui attribue un correspondant, l'associant « à une conception dans laquelle la création d'art est réservée à un corps constitué » : « Il ne saurait convenir à qui, tout au contraire, s'emploie à opposer à l'art des clercs des productions ne devant rien au matériel de la peinture traditionnelle⁷⁷⁵. » Ainsi, c'est le poïétique (*poïein* : fabriquer, créer) que Dubuffet oppose au mimétique. L'art brut appartient à l'*ordre de l'invention*, de la création inventive. Car, l'imitation est un obstacle à l'invention qui est un acte d'individuation⁷⁷⁶ original. Cette notion puise sa valeur dans son étymologie (du latin *invenire* : découvrir) : l'invention est liée à la nouveauté, et de là, à l'individualité, à la singularité. Ainsi que l'écrit Bakhtine, « ce qu'en art on nomme *invention* n'est que l'expression positive de l'isolement [...] l'invention me donne une conscience plus aigüe de moi-même comme inventeur actif

⁷⁷³ *Ibid.*, 597d, p. 362.

⁷⁷⁴ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (29 novembre [1948]), *op. cit.*, p. 568.

⁷⁷⁵ DUBUFFET J., « À Werner Hofmann » (16 juin 1960), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 331.

⁷⁷⁶ « Individuation : Principe selon lequel un individu se réalise en tant qu'être singulier, en se différenciant des autres individus de la même espèce. » In DESSONS G., *op. cit.*, p. 264.

d'un objet⁷⁷⁷ ». L'invention est liée à la conception individualiste de l'art développée par ailleurs par Dubuffet : elle se situe du côté de la rupture, de l'individualisme, de la rébellion, de l'asocial, de l'a-historique.

Dubuffet fait jouer des oppositions que l'art manifeste intrinsèquement : l'individuel et le collectif, la filiation et la rupture, etc. Ce que cette mise en jeu montre, c'est que l'art fait penser ces questions. La mise en système, que le discours de Dubuffet réalise, traduit la volonté d'une pensée d'ensemble, d'une théorisation qui engendre obligatoirement des contradictions et une relativisation des notions d'art brut et d'art culturel. Dès 1949, dans *L'Art brut préféré aux arts culturels*, deux constellations lexicales sont mises en opposition, qui ont pour effet de découper le champ artistique en deux. Dubuffet définit l'art culturel comme « la production artistique des intellectuels⁷⁷⁸ ». À la suite de quoi, il énonce : « Il y en a (l'auteur de ces lignes par exemple) qui vont jusque-là qu'ils tiennent l'art des intellectuels pour faux art, pour fausse monnaie de l'art⁷⁷⁹. » Puis, il déclare que « le vrai art est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom⁷⁸⁰ ». Une définition de l'art brut suit, identifiant l'art brut au « vrai art ». À partir de là, la position de Dubuffet procède d'un dualisme manichéen entre *vrai art* et *faux art*. La ligne de partage est tracée, que les deux lexiques récurrents (celui de l'art culturel et celui de l'art brut) ne cesseront de re-marquer dans de nombreux autres textes. L'art culturel, le « faux art », se situe donc du côté de l'imitation, s'opposant à l'invention qui caractérise l'art brut, le « vrai art ». L'art culturel est un « art artificiel⁷⁸¹ », un « art recopié⁷⁸² », qui découle de l'« utilisation de constantes références à des œuvres antérieures⁷⁸³ », tandis que l'art brut manifeste l'« opération artistique toute pure, brute, réinventée⁷⁸⁴ ». La valeur de l'art culturel repose sur la

⁷⁷⁷ BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 72.

⁷⁷⁸ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ DUBUFFET J., « Entretien radiophonique avec Georges Ribemont-Dessaignes » (mars 1958), *Prospectus*, tome 2, p. 208.

⁷⁸⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202. [Déjà cité p. 44 et 171].

conservation, sur la « mémoire du passé⁷⁸⁵ », à laquelle Dubuffet oppose la valeur de l'oubli. Il revendique une position d'« actualiste⁷⁸⁶ », de « présentiste », d'« éphémériste⁷⁸⁷ » : les néologismes marquent cette volonté de mettre en place un nouvel *ordre* de l'art. Les artistes culturels sont désignés comme des « intellectuels de carrière⁷⁸⁸ », des « spécialistes professionnels⁷⁸⁹ », des « gens intoxiqués de culture⁷⁹⁰ ». À l'opposé, les artistes bruts sont des « personnes étrangères aux milieux spécialisés⁷⁹¹ ». Il vante les capacités artistiques potentielles du « simple vacher » contre celles du « savant docteur⁷⁹² ». L'art culturel se situe du côté de l'intelligence, de la connaissance, du savoir et de la raison : c'est le produit des « assis⁷⁹³ ». L'apparition de cette image rimbalienne⁷⁹⁴ sera relayée dans la suite du texte par l'utilisation du terme de « voyance⁷⁹⁵ » qui est opposé à l'intelligence. Les « Assis » de Rimbaud sont des bureaucrates plutôt que des intellectuels, des bourgeois bien en place, sûrs de leur petit pouvoir. Mais en même temps, Rimbaud reproche à son professeur Izambard son « obstination à regagner le râtelier universitaire⁷⁹⁶ », et dans cette même lettre s'élève contre les tenants de l'ordre et de l'immobilisme dans le domaine littéraire. Comme Dubuffet, Rimbaud a rejeté avec violence les contraintes du milieu familial bourgeois, sa propre formation classique, et finalement les cercles de poètes et d'esthètes parisiens. La référence à Rimbaud ne peut être avérée, cependant on ne peut résister à la résonance des termes. Chez Dubuffet, l'intellectuel

⁷⁸⁵ « Je n'aime pas la culture, je n'aime pas la mémoire du passé, je la crois débilante, néfaste. Je crois dans la haute valeur de l'oubli. » In DUBUFFET J., « Entretien radiophonique avec Georges Ribemont-Dessaignes » (mars 1958), *op. cit.*, tome 2, p. 208.

⁷⁸⁶ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [31 octobre 1944], *op. cit.*, p. 139. [Déjà cité p. 189].

⁷⁸⁷ DUBUFFET J., « Mise en garde de l'auteur » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 25. [Déjà cité p. 189].

⁷⁸⁸ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

⁷⁸⁹ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 206.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 208.

⁷⁹³ « Ça se peut que la position assise de l'intellectuel soit une position coupe-circuit. L'intellectuel opère trop assis : assis à l'école, assis à la conférence, assis au congrès, toujours assis. » In DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 199.

⁷⁹⁴ Cf. RIMBAUD A., « Les Assis » [1871], *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 269-271.

⁷⁹⁵ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198, 200 et 202.

⁷⁹⁶ RIMBAUD A., « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *op. cit.*, p. 237.

est « un assis », « en perte de voyance⁷⁹⁷ ». La récurrence de ce dernier terme dans de nombreux textes en fait une notion satellite de celle d'art brut. Par ailleurs, pour Dubuffet, ces facultés (intelligence, connaissance, savoir) ont lien avec la socialisation conçue comme une aliénation : l'artiste culturel répond à l'« idéal d'homme social policé et raisonnable⁷⁹⁸ », lui-même opposé à « la part de son être demeurée sauvage⁷⁹⁹ ». L'art culturel est du côté du *Monsieur* — « le faux monsieur Art⁸⁰⁰ », et l'art brut du côté de l'*homme du commun*, de l'« homme sauvage⁸⁰¹ ». Cette notion de sauvagerie, comme celle de voyance, sous-tend le discours sur l'art brut : les oppositions se condensent autour de ces deux notions satellites. Ainsi, selon Dubuffet, *sauvage* est le « nom réservé à qui ne comprend pas qu'il y a des choses belles et des choses laides et n'a pas de souci de cet ordre⁸⁰² ». Parler d'un « art sauvage » ou de « valeurs sauvages » de l'art vise donc à évacuer la notion de beauté, et permet de soustraire l'artistique au champ de l'esthétique. C'est donc dans la perspective d'une subversion (ou *désaimantation*) des valeurs que le *sauvage* intéresse Dubuffet, au même titre que le *fou*. « Le fou, entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable », écrivait Michel Foucault, pour qui ce *fou* est « le joueur déréglé du Même et de l'Autre », qui « prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres », qui « inverse toutes les valeurs⁸⁰³ ». Chez Dubuffet, le *fou* a les mêmes propriétés que le *sauvage*. Dans *L'Art brut préféré aux arts culturels*, l'intellectuel est opposé à l'« homme sauvage⁸⁰⁴ ». Cette proposition, sans lien apparent avec le reste du développement, sera relayée dans deux textes postérieurs. Les *Positions anticulturelles* s'ouvrent sur le rôle fondamental joué par le primitivisme dans la manière de penser l'art, et Dubuffet déclare : « Je porte quant à moi haute estime aux valeurs de la sauvagerie : instinct, passion, caprice, violence,

⁷⁹⁷ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

⁷⁹⁸ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 222.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 201.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 199.

⁸⁰² DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 97.

⁸⁰³ FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 63.

⁸⁰⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 199.

délire⁸⁰⁵. » On reconnaît ici la constellation lexicale de la définition de l'art brut (instinct, caprice, délire) : les valeurs de la sauvagerie sont celles qui sous-tendent le *système art brut*. La notion de sauvagerie est utilisée pour fonder un autre système de valeurs. À travers cette série de termes mis en opposition, ce sont deux systèmes de valeurs opposées qui se dressent l'un contre l'autre. Plus précisément, le système de l'art brut tente de se substituer à celui de l'art culturel, car pour Dubuffet, « les valeurs célébrées par notre culture [...] paraissent ne pas correspondre au vrai mouvement de notre pensée ». Il ajoute : « Notre culture est un vêtement qui ne nous va pas — qui en tout cas ne nous va plus⁸⁰⁶. » Dans *Honneur aux valeurs sauvages*, il identifie clairement les valeurs sauvages à l'art brut. Ces « valeurs sauvages » s'opposent aux « valeurs de la culture⁸⁰⁷ » :

Je crois que c'est dans cet « art brut » — dans cet art qui n'a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l'autre, cet art sauvage auquel personne ne prête attention, et qui lui-même bien souvent ne se doute pas qu'il s'appelle art — qu'on peut au contraire trouver l'art européen authentique et vivant. [...] C'est seulement dans cet « art brut » qu'on trouve, à ce que je crois, les processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur⁸⁰⁸.

À l'art brut est ici associée la constellation polysémique qui constitue la définition de *brut* : « sauvage », « naturel », « pur » et « élémentaire ». Ce mode de pensée binaire conduit à un retournement : c'est l'art culturel qui devient « l'autre » art, et l'art brut qui est associé à la normalité (« processus normaux ») et à l'authenticité (« art européen authentique »). Chaque qualité de l'art brut se retourne comme un doigt de gant contre l'art culturel. L'art brut s'oppose à l'art culturel comme le « cru » au « bouilli⁸⁰⁹ » : les termes appartenant à la constellation lexicale de « brut » produisent des antonymes qui viennent qualifier le culturel. Ce système sémantique devient lui-même producteur de discours. Enfin, la sauvagerie, c'est également l'asocialité, et Dubuffet oppose la socialité mondaine de l'art culturel à la pureté de l'art brut. L'art

⁸⁰⁵ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 94.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 209.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 210.

culturel est entouré d'« attention et d'honneurs⁸¹⁰ », tandis que l'art brut est l'art auquel personne ne pense⁸¹¹. Les « soucis de compétition, d'applaudissements et de promotion sociale⁸¹² » des artistes professionnels sont opposés aux productions brutes, « fruits de la solitude et d'une pure et authentique impulsion créative⁸¹³ ». Selon Dubuffet, « la création d'art, pour avoir son plein intérêt, nécessite une concentration et une solitude qui ne sont guère compatibles avec la vie sociale de nos artistes professionnels⁸¹⁴ ». Il y a évidemment ici confusion entre l'asocialité de la peinture et celle de l'individu, mais nous analyserons ultérieurement cette superposition. Ce que les exégètes des textes de Dubuffet notent comme des « contradictions inhérentes aux positions anticulturelles du peintre⁸¹⁵ » sont bien plutôt des problèmes théoriques.

Ainsi, par le biais de l'invention de l'*art culturel*, Dubuffet dénonce une certaine mise en sens de l'art qu'il tente de « naufrager ». Il passe par l'élaboration de deux systèmes opposés : l'*ordre de l'art brut* et l'*ordre de l'art culturel*. Ce qui lui permet d'une part, d'esquiver la définition de l'art brut, au profit d'une mise en question polémique de l'art culturel ; et d'autre part, cette systématisation fonde l'art brut comme discours sur l'art — le discours de Dubuffet sur l'art, sa conception personnelle de l'art. Par ailleurs, cette systématisation se traduit par la mise en jeu de deux constellations lexicales antonymiques. Ce qui conduit à une auto-production du discours par lui-même : la forte charge poétique et polysémique de l'expression « art brut », par un jeu d'oppositions lexicales, produit une série de qualificatifs pour l'art culturel. Dubuffet fait travailler le brut et le culturel dans une opposition radicale pour penser l'art. Cependant, la radicalité de cette systématisation, son binarisme manichéen (vrai art/faux art) rendent la notion d'art brut totalement dépendante de celle d'art culturel, et par conséquent les propositions de Dubuffet ont du mal à

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁸¹¹ « Le vrai art est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. » In DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 201.

⁸¹² DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 457.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 213.

⁸¹⁵ DRAGUET M., « Bowery Dubuffet, relation d'un voyage à New York (1951-1952) », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, p. 135.

émerger de ce discours « en révolution permanente⁸¹⁶ », qui renvoient les antonymes dos-à-dos. La radiographie lexicale du discours a mis en lumière deux notions satellites, récurrentes et condensant nombre d'oppositions : la sauvagerie et la voyance. La sauvagerie renvoie à un mode primitiviste de penser l'art, quant à la voyance, elle révèle une certaine conception de l'art, tant du point de vue de sa production que de sa réception. C'est donc à partir de ces deux notions que l'on peut saisir la mise en sens de l'art visée par Dubuffet.

Une « illusion fondamentale » : réinventer le sens de l'art

L'expression « art brut » constitue un réseau poétique et polysémique qui condense un fantasme de l'art — l'art tel que fantasmé par le peintre Dubuffet. En rendant honneur aux valeurs sauvages, ce dernier cherche à substituer un nouveau système de valeurs à celui de l'art culturel. Nous l'avons vu, la notion de sauvagerie est utilisée pour fonder un autre système de valeurs. Or, les termes qui gravitent autour de cette notion (le primitif, le pur, l'élémentaire, l'authentique, etc.) entretiennent une forte résonance avec un fantasme primitiviste de l'art que Dubuffet, dans une certaine mesure, revendique : « Ma position [...] qui est donc résolument anticulturelle, et que mes adversaires appellent primitivisme, infantilisme, etc.⁸¹⁷ ». S'il présente ce qualificatif comme une accusation péjorative, il s'inscrit pourtant dans cette ligne de pensée :

On dirait que se produit en ce moment, dans le domaine de l'art comme en toutes sortes d'autres, un grave changement dans l'orientation de nombreux esprits. [...] Sans doute y est pour une grande part la meilleure connaissance que nous avons prise depuis une cinquantaine d'années des civilisations qu'on appelle primitives et de leurs façons de penser propres. [...] On commence à se demander si notre Occident n'a pas de ces sauvages des leçons à prendre⁸¹⁸.

⁸¹⁶ « Un seul régime salubre à la création d'art : celui de la révolution permanente. » In DUBUFFET J., « Mise en garde de l'auteur » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 25.

⁸¹⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 210.

⁸¹⁸ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 94.

On sait que Dubuffet s'est intéressé aux dessins d'enfants avant d'*inventer* l'art brut et que les premiers projets de publications envisageaient la présentation d'œuvres d'art primitif⁸¹⁹. Il y a effectivement chez Dubuffet cette volonté de se débarrasser des moyens acquis en faveur d'un appel aux éléments fondamentaux de la nature humaine, et cette conviction relève d'un primitivisme. Dans ses *Positions anticulturelles*, il déclare avoir peu de confiance pour « la culture d'Occident⁸²⁰ », il vante la supériorité morale des « sociétés "primitives"⁸²¹ » par rapport à la société occidentale, il fait l'éloge du « "primitif" » pour « son sens très fort de la continuité des choses⁸²² », et l'oppose à l'« Occidental ». Mais en réalité, Dubuffet ne fait que s'appuyer sur ce que l'on pourrait appeler — compte tenu du contexte historique de l'énonciation (les années cinquante) — une tradition de pensée primitiviste. Il utilise cette tradition, forte des positions subversives des dadaïstes et des surréalistes en particulier, pour énoncer des points de vue personnels au nom des « primitifs » :

Je crois (et là, je suis en accord avec les civilisations réputées primitives) que la peinture, plus concrète que les mots écrits, est un instrument bien plus riche qu'eux pour communiquer la pensée et pour l'élaborer⁸²³.

L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux. C'est sous cet angle qu'il a toujours été considéré par les sociétés « primitives » et elles sont dans le vrai⁸²⁴.

Dans la première proposition, Dubuffet cherche à mettre en cause le mode de transmission du savoir et de la culture : l'un des moyens privilégiés par Dubuffet pour attaquer l'assise de la culture est de s'en prendre à la langue elle-même. L'enjeu de la deuxième proposition est de rejeter la validité de la notion de beauté en matière d'art. Ces positions, récurrentes, montrent ici que *son* primitivisme relève d'un intérêt, d'une préoccupation d'ordre éthique et anthropologique, et non esthétique. Ce qui l'intéresse réellement n'est pas le « primitif » (et ses productions artistiques), mais

⁸¹⁹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Gaston Gallimard » (14 octobre 1946), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, annexe 12, p. 784-785. [Déjà cité p. 115].

⁸²⁰ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 96.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 95.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 97.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 99.

l'homme « sauvage » et son potentiel de créativité. Les deux expressions ne recouvrent absolument pas la même réalité. L'*homme sauvage* n'est pas une catégorisation géographique, mais une conceptualisation de l'homme en général : ce qui intéresse Dubuffet, c'est la *sauvagerie* de l'Occidental, « l'homme de race européenne, qui est un homme sauvage et tempétueux⁸²⁵ », et plus précisément « la part de son être demeurée sauvage⁸²⁶ ». Il ne recherche pas une naturalité refoulée de l'art, mais une vérité de l'acte créateur. Il cherche à comprendre et à mettre au jour les processus créateurs : son intérêt est essentiellement anthropologique, et en cela anti-esthétique. C'est pourquoi, sa position relève d'un primitivisme, qui selon Robert Goldwater se fonde sur l'« hypothèse commune » d'un *fondamental* de l'humain, de l'art :

C'est l'hypothèse selon laquelle les apparences, que ce soit celles d'un groupe social ou culturel, de la psychologie individuelle, ou du monde physique, sont complexes et compliquées et *en tant que telles ne sont pas désirables*⁸²⁷.

Dubuffet ne cesse effectivement d'affirmer son mécontentement à l'égard de la situation artistique qui lui est contemporaine, et reproche à l'art institutionnalisé son « maniérisme », c'est-à-dire son caractère inutilement absurdement compliqué. Il en appelle au contraire à la *modestie* de l'art, et à la *simplicité* des moyens mis en œuvre. Goldwater poursuit, à propos de cette hypothèse d'un fondamental de l'art :

C'est l'hypothèse que tout effort pour aller chercher sous la surface [...] révélera quelque chose de « simple » et de fondamental qui, à cause justement de sa fundamentalité et de sa simplicité, sera plus irrésistible émotionnellement que les variations superficielles de la surface [...]. En d'autres termes, c'est l'hypothèse que plus loin on remonte — historiquement, psychologiquement ou esthétiquement — plus les choses deviennent simples ; et que parce qu'elles sont plus simples elles sont plus profondes, plus importantes et ont plus de valeur⁸²⁸.

⁸²⁵ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 214.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁸²⁷ GOLDWATER R., *Le Primitivisme dans l'art moderne* (1938), Paris, PUF, 1988, p. 222.

⁸²⁸ *Ibid.*

L'intérêt pour les productions artistiques du primitif, du fou, de l'enfant, et leur valorisation, le rejet du savoir sur l'art, traduisent une quête de l'élémentaire et la volonté d'un renouvellement des valeurs artistiques. Dubuffet recherche effectivement un fondamental de l'art, un acte créateur élémentaire et authentique, afin de donner un sens nouveau à l'art, afin d'ériger l'art sur d'autres fondements. Cette tentative correspond à un deuxième moment, après celui de la table rase. La recherche d'un fondamental constitue ce que l'on peut appeler, avec André Malraux, une *illusion fondamentale* :

L'idée que les arts plastiques sont transcription d'une vision, l'idée qui voit en eux l'expression saisissante d'un instinct, ne sont pas des théories : disparues et reparues à travers les siècles, elles sont des *illusions fondamentales*, et, à certaines époques, atteignent les artistes⁸²⁹.

L'éloge de l'élémentaire, récurrent chez Dubuffet, découle de l'illusion d'un fondamental : « Si [l'artiste] est à ce point vulnérable à l'élémentaire [...] c'est peut-être parce qu'il espère obscurément y trouver le fondamental⁸³⁰. » Dubuffet ne cesse de faire appel à la simplicité en matière d'art. Dans les *Notes pour les fins lettrés*, il conseille d'utiliser des « moyens très simples⁸³¹ », et des « gestes simples⁸³² », car c'est de la simplicité que l'on peut tirer le miracle⁸³³, le merveilleux⁸³⁴, le magique⁸³⁵. Il vante pour cette raison « les peintures populaires, celles des baraques foraines en particulier [qui] sont si savoureuses⁸³⁶ ». Il aime l'ébauche et l'imparfait, et suggère de « laisser tous les manques et les défauts⁸³⁷ » : « J'aime le *peu*. J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé⁸³⁸. » Il défend ce que l'on pourrait appeler une *esthétique du peu*, une anti-esthétique personnelle. Sur le mode subjectif,

⁸²⁹ MALRAUX A., *Les Voix du silence*, p. 306.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 535.

⁸³¹ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 67.

⁸³² *Ibid.*, p. 86.

⁸³³ *Ibid.*, p. 65.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 65, 67, 68, 69, 70, 78.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 65, 66, 67, 68, 77.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 88.

il déclare aimer « les diamants bruts, dans leur gangue. Et avec crapauds⁸³⁹ », préférer la bure à l'hermine et au « vison des rois⁸⁴⁰ », l'or « en poudre informe mêlé en pauvre quantité au sable⁸⁴¹ » plutôt que l'or travaillé par l'orfèvre. Le simple, le sommaire, le rudimentaire, ce sont les qualités qu'il retrouve dans les travaux d'art brut : de « petits ouvrages » que l'on trouve « rudimentaires, grossiers⁸⁴² », de « petits ouvrages de rien du tout, tout à fait sommaires, quasi informes, mais qui *sonnent* très fort⁸⁴³ ». Et c'est bien un élémentaire qu'il recherche en étudiant les artistes bruts : « Ce sont des gens en effet pour qui tout est perdu. [...] Ils sont aux prises avec la condition humaine réduite au minimum, à son point élémentaire⁸⁴⁴. »

À partir de cette *illusion fondamentale*, Dubuffet va tâcher d'élaborer une anthropologie de l'art, fondée sur une théorie — ou du moins, une conception biologique, physiologique — des processus créateurs. Ce qui l'intéresse en effet dans l'art brut, ce sont « les mécanismes de la création artistique⁸⁴⁵ », c'est « l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir de ses propres impulsions⁸⁴⁶ ». Il pense trouver chez les artistes bruts « les processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur⁸⁴⁷ ». Pour Dubuffet, c'est d'« assister à cette opération [qui] est passionnant⁸⁴⁸ ». Il cherche à mettre au jour le processus de la création artistique, les mécanismes *naturels* de création chez l'homme. Nous nous situons bien ici dans une anthropologie de l'art : Dubuffet part du principe que « tous les hommes sont pratiquement très semblables⁸⁴⁹ », et qu'« il y a en tout être humain un immense fond de créations et d'interprétations mentales⁸⁵⁰ ». En outre, il s'appuie sur l'hypothèse que l'art consiste dans l'extériorisation de ce *fond*. À partir de là, sa recherche se fonde sur la conviction de la possibilité d'une immédiateté, d'une spontanéité de cette

⁸³⁹ *Ibid.* [Déjà cité p. 155.]

⁸⁴⁰ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176.

⁸⁴¹ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 216.

⁸⁴² DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176.

⁸⁴³ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 200.

⁸⁴⁴ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 206.

⁸⁴⁵ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202.

⁸⁴⁶ *Ibid.* [Déjà cité p. 44 et 171].

⁸⁴⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 215.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 207-208.

extériorisation créative, conçue comme « une projection très immédiate et directe de ce qui se passe dans les profondeurs d'un être⁸⁵¹ ». Voici ce qu'il écrit d'un petit livre que lui a envoyé Gaston Chaissac, un manuscrit inédit conservé dans les collections de la Compagnie de l'Art Brut, qu'il juge être une « œuvre extraordinaire » :

Tout ton monde psychique se trouve entièrement, dans cette œuvre, projeté tout vif. C'est comme une saisissante photographie de ton monde intérieur, c'est comme une empreinte toute vivante de tes humeurs (qui sont si particulières) et des mécanismes de ton esprit⁸⁵².

Tous les textes de Dubuffet sont traversés par cette *illusion fondamentale*, qui émane elle-même d'un fantasme de l'art : « J'aspire à un art qui soit directement branché sur notre vie courante, un art qui prenne départ dans cette vie courante, qui soit de notre vraie vie et de nos vraies humeurs une émanation immédiate⁸⁵³. » La « vraie vie », les « vraies humeurs », ce que Dubuffet nomme ailleurs et à maintes reprises le « fond », c'est ce qu'il reconnaît dans les œuvres d'art brut, puisque leurs auteurs les « tirent » entièrement de « leur propre fond⁸⁵⁴ ». Ce *fond*, ce sont les « mouvements d'humeur les plus intimes, les plus profondément intérieurs de l'artiste⁸⁵⁵ », ses « mouvements internes⁸⁵⁶ », ses « plus profonds mécanismes⁸⁵⁷ », c'est encore le « feu intérieur de la vie », le « feu central vital », ou « feu interne primordial ». Ce fond vivant, ce feu, ces humeurs, qu'il situe dans le plexus et les viscères⁸⁵⁸, il les oppose à « l'intelligence de tête, du sommet de tête⁸⁵⁹ », réalisant ainsi une sorte de topographie biologique des facultés créatrices. Il se représente le « psychisme d'un être humain » comme « quelque chose de très épais » : « C'est une stratification avec de nombreuses couches successives ; c'est un puits avec des étages superposés à n'en

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁵² DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (3 mars 1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 304-305.

⁸⁵³ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 95.

⁸⁵⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 201-202.

⁸⁵⁵ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 206.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

plus finir⁸⁶⁰. » Or, dans cette représentation du « processus mental », il situe les « idées élaborées⁸⁶¹ » dans « la couche de surface, la couche épidermique », la plus éloignée des « centres moteurs » et de « la nature vraie profonde de l'homme⁸⁶² ». Dubuffet reproche à la culture occidentale de ne porter de respect qu'à ces « idées élaborées », car pour lui, l'« art véritable » n'a « rien à voir avec le plan de la tête et de la raison⁸⁶³ ». Le « plan de la raison et de la logique », le « niveau des idées » correspondent à « un plan où les mécanismes mentaux parviennent appauvris⁸⁶⁴ ». Ce sont dans « ces plans les plus superficiels » que se situent « les questions d'instruction, d'éducation, de bon et de mauvais goût⁸⁶⁵ ». Dubuffet recherche le *lieu* de la créativité à un niveau sous-jacent, un lieu où la pensée serait « à un point de développement qui précède le niveau des idées élaborées⁸⁶⁶ ». Il recherche les « degrés souterrains des jaillissements mentaux », là où « la pensée est proche de sa naissance⁸⁶⁷ ». Il y a quelque chose de l'ordre d'un fantasme primitiviste dans cette *remontée* psychologique dans les profondeurs de l'être, vers ce fameux *fond* de l'être humain, en quête d'une simplicité fondamentale. À travers cette topographie du processus mental créatif, Dubuffet recherche le lieu idéal de la créativité : « Mon propre art, ma propre philosophie procèdent entièrement de degrés plus sous-jacents. J'essaie de saisir le mouvement mental au point de ses racines le plus reculé possible, là où, j'en suis sûr, la sève est bien plus riche⁸⁶⁸. » Son discours constitue encore ici deux systèmes opposés, et desservis par des oppositions sémantiques. D'un côté, le *lieu* de l'intelligence et du savoir identifié à « une espèce de croûte externe due au refroidissement⁸⁶⁹ », à des « croûtes refroidies et mortes » qui alimentent le prétendu « patrimoine culturel⁸⁷⁰ » d'une société. De l'autre, la possibilité d'œuvres qui seraient les « manifestations directes et immédiates du feu intérieur de la vie⁸⁷¹ », des œuvres

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁸⁶¹ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 95.

⁸⁶² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 208.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁶⁴ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 95-96.

⁸⁶⁵ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 208.

⁸⁶⁶ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 95.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 214.

⁸⁷¹ *Ibid.*

qui « font appel aux couches profondes de l'être humain — aux couches de la sauvagerie⁸⁷² ». Lexicalement, cela se traduit par une opposition du vivant⁸⁷³ et du mort, du cadavre⁸⁷⁴ ; du feu, du chaud⁸⁷⁵ et du refroidi ; du cru⁸⁷⁶, du vitaminé⁸⁷⁷ et du bouilli⁸⁷⁸ ; de l'intérieur, du central et de l'externe, du périphérique, de la croûte, etc. Il faut noter que cette métaphorisation fantasmatique est présente dès 1946 dans les *Notes aux fins lettrés* dans lesquelles il évoque : « une façon de traiter l'art telle que la pensée de l'opérateur, ses humeurs et impressions soient livrées crues, avec leurs odeurs bien vives, comme on mange un hareng sans aucunement le cuire, sitôt pêché⁸⁷⁹ ». Dans cette perspective, l'opération artistique est conçue comme « libération des vraies voix profondes intérieures⁸⁸⁰ », des « voix intérieures d'homme sauvage », qui seraient paralysées, atrophiées par le savoir et l'éducation. Ici encore, la notion de sauvagerie intervient, qui cherche à désigner par condensation un possible de l'art en dehors de sa socialisation — un universel de l'art : il appartient en effet à l'art « de crever toutes les croûtes de l'habituel, d'éclater justement la coquille de l'homme social et policé, et de déboucher les passages par où peuvent s'exprimer ses voix intérieures d'homme sauvage⁸⁸¹ ». Ce feu précieux de l'être qui siège en-deçà de l'intelligence dans le système neurovégétatif tel que le conçoit Dubuffet, il est possible d'y avoir accès directement. C'est ce que traduisent les idées de *jaillissement*, de *projection immédiate et directe*, de *spontanéité*, ainsi que la

⁸⁷² *Ibid.*, p. 218.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 209, 210, 213, 214, 215, 220 ; « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, p. 95, 99.

⁸⁷⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, p. 199 ; « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 211, 214, 216 ; « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷⁵ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176 ; « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 206, 218.

⁸⁷⁶ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176 ; « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 206, 210.

⁸⁷⁷ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198, 199 ; « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 210.

⁸⁷⁸ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198 ; « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 210.

⁸⁷⁹ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 72. On ne peut manquer de faire entrer ce passage en résonance avec celui d'un texte de Francis Ponge qui lui est contemporain, qui dénote des mêmes *humeurs* poétiques : « C'est aussi l'eau encore sauvage, non encore domestique. Un verre d'eau bouillie est plat domestique, sans saveur, parce qu'il a perdu sa fraîcheur, c'est-à-dire sa température des profondeurs [...] sa température de source. » *In* PONGE F., « Le verre d'eau » (1948), *Méthodes* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 134.

⁸⁸⁰ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 222.

recherche de « bons conducteurs⁸⁸² ». Toujours dans cette topographie du processus mental, Dubuffet imagine des « courants⁸⁸³ », des « passages⁸⁸⁴ », des « voies⁸⁸⁵ » d'accès : l'art se doit de livrer « les rythmes les plus intimes, les mouvements viscéraux ou circulatoires qui animent l'opérateur, les courants ou impulsions qui parcourent son être⁸⁸⁶ ». La nature exacte de ces *conducteurs* est difficile à cerner : il s'agit tantôt d'« instruments sommaires *bons conducteurs*⁸⁸⁷ » dont l'artiste peut s'aider, tantôt de l'art lui-même, l'art véritable, conçu comme voie d'accès au feu central vital, aux voix intérieures d'homme sauvage. Mais le conducteur par excellence semble être ce que Dubuffet nomme la *voyance*, qui s'oppose au savoir et à l'intelligence : « Les idées, et l'algèbre des idées, c'est peut-être une voie de connaissance, mais l'art est un autre moyen de connaissance dont les voies sont tout autres : c'est celles de la *voyance*⁸⁸⁸. » L'intelligence n'est pas un bon conducteur : la position assise de l'intellectuel serait une « position coupe-circuit⁸⁸⁹ » ! Or, si pour Dubuffet, les intellectuels sont « en perte de voyance⁸⁹⁰ », il leur reste possible de devenir « bons conducteurs des courants » : « Des millions d'yeux leur pousseraient dans le sang comme à l'homme sauvage⁸⁹¹. » Cette image et la localisation de la créativité dans les viscères, plutôt que dans la tête — le « sommet de tête⁸⁹² » — rappelle l'histoire de l'*œil pinéal* bataillien⁸⁹³. Dans les années trente, Georges Bataille développe le fantasme d'un « œil pinéal », un « œil au sommet du crâne⁸⁹⁴ » qui contemplerait le soleil en face : cet œil érectile marquerait l'aboutissement de

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 71 ; « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 199.

⁸⁸³ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 199.

⁸⁸⁴ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 207, 214, 222.

⁸⁸⁵ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 200.

⁸⁸⁶ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 72.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁸⁸ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 200.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 199.

⁸⁹² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 214.

⁸⁹³ BATAILLE G., « Dossier de l'œil pinéal » [1930], *Écrits posthumes 1922-1940, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, tome 2, p. 11-47.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

l'évolution verticale de l'être humain⁸⁹⁵. Ce dernier s'est effectivement progressivement distingué de l'animal en se dressant, en se verticalisant, mais l'axe de sa vision est resté horizontal : « Le corps humain qu'une rigoureuse érection oppose à tous les autres organismes animaux, participe cependant au caractère *bas* de ces derniers par la commune disposition du système visuel⁸⁹⁶. » Ainsi, Bataille invente et fantasme « l'œil pinéal, se détachant du système horizontal de la vision oculaire normale⁸⁹⁷ ». Ce délire, riche en symboles, se nourrit de réalités anthropologiques et biologiques : « Chaque homme possède au sommet du crâne une glande connue sous le nom d'œil pinéal qui présente en effet les caractères d'un œil embryonnaire⁸⁹⁸ », ce qui indique « l'existence possible d'un œil d'axe vertical⁸⁹⁹ ». Par cette démonstration, Bataille soutient la possibilité d'une pensée anthropologique enrichie par la pensée mythologique, et inscrit le fantasme dans l'ordre de la raison scientifique. Le fantasme serait également ici celui d'une vision (et d'une pensée) réincorporées, à nouveau en contact direct avec le corps. Si la vision *actuelle* est soumise à la raison et par là même *désincorporée*, c'est à cause de son horizontalité et parce que son axe n'est pas aligné avec celui du corps : ce qui la prive de son immédiateté⁹⁰⁰, de sa spontanéité, de sa *sauvagerie*. C'est ce même fantasme d'une pensée sans médiation, sans intermédiaire qui se projette dans la conception de la peinture de Dubuffet : « la peinture est un langage beaucoup plus immédiat que celui des mots écrits [...]. Elle opère par des signes qui ne sont pas abstraits et incorporels », car elle « manipule des matières qui sont elles-mêmes des substances

⁸⁹⁵ « L'acte de regarder en face équivaut à l'identification » : l'homme s'identifierait donc enfin au soleil, symbole de la toute-puissance d'une intelligence totale, sauvage, immédiate. *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹⁸ Aujourd'hui connue sous le nom d'épiphyse, la glande pinéale a un rôle qui nous est encore obscur : elle sécrète la mélatonine, « hormone pinéale dont la production est stimulée par l'obscurité. [...] Chez l'homme, la mélatonine paraît impliquée dans la régulation du sommeil, de la puberté et du cycle menstruel ». In QUEVAUVILLIERS J. & FINGERHUT A. (dir.), *Dictionnaire médical* (1997), Paris, Masson, 2001, pages 341 et 665. Depuis l'Antiquité, en vertu de sa position éminente au centre de la tête, on fait de la glande pinéale le lieu du sens commun. Avant Bataille, René Descartes s'était lui aussi longuement intéressé à cette glande pinéale, pour en faire « le siège principal de l'âme » : il y localisait l'inintelligible union de l'âme et du corps. Il imaginait également la possibilité d'un transport de l'image optique, depuis la rétine jusqu'au miroir de la pinéale. In DESCARTES R., *Les Passions de l'âme* (1649), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, art. 31 à 47, p. 173-185.

⁸⁹⁹ BATAILLE G., « Dossier de l'œil pinéal » [1930], *op. cit.*, p. 37.

vivantes⁹⁰¹ ». De plus, grâce à la peinture, « la pensée de l'homme se transporte, elle prend corps⁹⁰² », écrit le peintre. Des positions qui entrent en résonance avec les écrits d'Antonin Artaud également : « La peinture est langage beaucoup plus spontané et beaucoup plus direct que celui des mots : plus proche du cri, ou de la danse⁹⁰³. » Dès 1945, Dubuffet lit *Le Théâtre et son double* et déclare : « J'ai été très surpris d'y retrouver toutes les conceptions qui sont aussi depuis longtemps les miennes propres sur l'art et le théâtre [...]. Ce sont des idées du même ordre, très parentes de vos idées sur le théâtre, qui guident et conditionnent mes travaux de peinture⁹⁰⁴. » Les deux hommes se rejoignent effectivement sur le terrain d'une conception anti-mimétique de l'art. Derrida, à ce sujet, rapprochait Artaud de Nietzsche (dont Dubuffet était également lecteur) : « Comme Nietzsche [...] Artaud veut donc en finir avec le concept *imitatif* de l'art⁹⁰⁵. » Ce rejet de l'imitation se perçoit en fait plus particulièrement dans la critique du langage défendue par Artaud et par Dubuffet : la recherche d'une langue qui s'émanciperait de l'écriture, d'une langue *inventée* (libérée des règles de l'écriture) qui s'inspirerait davantage de la parole, d'une langue ainsi « plus proche du cri », d'une langue plus proche du corps, — cette recherche est commune aux deux écrivains. La question de la critique du langage sera développée ultérieurement, au moment de l'analyse poétique des textes du peintre.

La juxtaposition de l'image des « assis » et du terme de voyance nous a précédemment conduite à évoquer Arthur Rimbaud. Cette notion de voyance, leitmotiv dans certains textes de Dubuffet, peut s'éclairer par le sens que le poète lui a donné. Dans l'une des lettres dites « du Voyant⁹⁰⁶ », Rimbaud écrit : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et

⁹⁰⁰ « L'œil qui est situé au milieu et au sommet du crâne et qui, pour le contempler dans une solitude sinistre, s'ouvre sur le soleil incandescent, n'est pas un produit de l'entendement, mais bien une existence *immédiate*. » [C'est moi qui souligne] *Ibid.*, p. 25.

⁹⁰¹ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 99.

⁹⁰² DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1946), *op. cit.*, tome 1, p. 60.

⁹⁰³ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 99.

⁹⁰⁴ DUBUFFET J., « À Antonin Artaud » (15 janvier 1945), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 98. Il confie la même chose à Jean Paulhan : « Je lis *Le Théâtre et son Double* d'Antonin Artaud et suis émerveillé d'y trouver justement les mêmes idées que les miennes. » In DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Carte postale de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [11 décembre 1945], *op. cit.*, p. 270.

⁹⁰⁵ DERRIDA J., *op. cit.*, p. 344.

⁹⁰⁶ Cf. RIMBAUD A., « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *op. cit.*, p. 236-239.

raisonné *dérèglement de tous les sens*⁹⁰⁷. » Cette idée du poète comme voyant prophétique est issue du romantisme allemand, mais la voyance est en quelque sorte une version individualiste du génie. En outre, la spécificité du Voyant rimbaldien tient au fait que le poète doive sa lucidité surnaturelle à une culture systématique de ses sensations, à un dérèglement de ses sens, et cette idée est inspirée des « paradis artificiels » baudelairiens. Antoine Adam y lit « une poétique de la sensation brute, qui prétend avec des mots, atteindre en nous des régions plus profondes que celle de l'intelligence claire⁹⁰⁸ ». Chez Dubuffet, la voyance est également associée au délire (c'est-à-dire au libre exercice d'invention), ce qui correspond à une valorisation des états de l'être qui traduisent l'absence de l'emprise des valeurs traditionnelles. En outre, ce qui nous intéresse ici, c'est que cette conception du poète comme *voyant* va contre une conception de l'art comme imitation. Dans cette même lettre, Rimbaud déclare : « En attendant, demandons aux *poètes du nouveau*, — idées et formes⁹⁰⁹. » Autre résonance avec Dubuffet, l'art doit être invention, *nouveauté*, en rupture avec les formes connues : « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles⁹¹⁰. » Les lettres du Voyant attaquent ceux qui ne font pas « autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes⁹¹¹ ». « Libre aux nouveaux ! d'exécrer les ancêtres⁹¹² », déclare Rimbaud, qui propose de « balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse⁹¹³ ». En passant par Rimbaud, on comprend donc l'avantage de la reprise de cette notion de voyance, qui véhicule, par sa charge poétique, un rejet critique de l'art du passé, une valorisation du délire *raisonné*, et une conception de l'art comme invention. En outre, la notion de voyance, chez Dubuffet, cherche à condenser, à elle seule, une idée totale, totalisante de l'art, tant du point de vue de sa production que de sa création :

La peinture a sur le langage des mots un double avantage.
Premièrement elle évoque les objets avec une plus grande force,

RIMBAUD A., « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 239-250.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁹⁰⁸ ADAM A., « Introduction », in RIMBAUD A., *Œuvres complètes*, p. xxx.

⁹⁰⁹ RIMBAUD A., « Rimbaud à Paul Demeny » (15 mai 1871), *op. cit.*, p. 247.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*, p. 241.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 242.

elle les approche davantage. Deuxièmement, elle ouvre à la danse interne de l'esprit du peintre plus largement les portes. Ces deux propriétés de la peinture font d'elle un merveilleux instrument pour provoquer la pensée — ou, si vous voulez, la voyance. Et aussi un merveilleux instrument pour extérioriser cette voyance et nous permettre de la partager nous-mêmes avec le peintre⁹¹⁴.

Après avoir été associée à une « voie de connaissance » autre que le savoir intelligent, intellectuel, la voyance s'identifie ici à la pensée créatrice et à un mode idéal de réception de l'art. Ce que les notions de voyance et de sauvagerie révèlent, par le flou même de la réalité qu'elles recouvrent, c'est la volonté d'une pensée d'ensemble, d'une pensée du continu anthropologique. Selon Dubuffet, cette pensée passe par l'art : sa conception de l'art, son discours sur l'art visent une pensée du tout, du biologique au philosophique. La tentative de penser l'origine de la création et de comprendre ses mécanismes correspond à cette volonté obscure d' « ériger face à l'art une opération d'un autre ordre bien résolue à ignorer l'art⁹¹⁵ ». Il s'agirait d'ignorer l'art — la notion — et l'histoire de l'art, pour penser un universel par le biais de l'anthropologique, en passant par le biologique. Les deux termes de sauvagerie et de voyance ont également pour rôle de tisser un lien entre l'art et la folie : toujours dans la même perspective anthropologique, Dubuffet passe par une critique de la folie pour penser l'art et l'homme.

3. Positions sur la folie

Comme Dubuffet le souligne lui-même à maintes reprises, la grande majorité des œuvres de la Collection de l'Art Brut consiste dans des productions asilaires. Les hôpitaux psychiatriques, suisses et français surtout, ont constitué la source première de recherche de productions artistiques marginales, *autres*. Cette réalité a conduit Dubuffet à prendre position sur la question de la folie et de la maladie mentale, et du même coup, fait de l'art brut une notion clé pour la problématique des rapports de l'art et de la folie.

⁹¹⁴ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 100.

Influences et résonances surréalistes

Dans de nombreux textes, Dubuffet fait l'éloge de la folie, — un discours empreint des thèses surréalistes et de l'idéologie primitiviste. La *folie* prend place aux côtés des termes de *sauvagerie* et de *voyance* : « La folie allège son homme et lui donne des ailes et aide à la voyance, et nombre des objets (près de la moitié) que contient notre exposition sont l'ouvrage de clients d'hôpitaux psychiatriques⁹¹⁵. » Cet éloge de la folie hérite des partis pris surréalistes qui fondent un discours subversif sur la folie, et correspond à une mise en question de la conception occidentale de la folie, ainsi qu'à une critique des rapports de l'art et de la folie. Dès 1945, Dubuffet se range du côté de la pensée du « primitif » : comme ce dernier, il est persuadé que « l'art a beaucoup à faire avec les délires⁹¹⁷ ». Il maintiendra cette position tout au long de l'aventure de l'art brut :

L'art — nous voulons dire le seul qui mérite ce nom — procède toujours d'états d'esprit forts cousins de la manie et du délire, mais il se peut [...] que manie et délire ne sont pas non plus absents du psychisme normal, si même ils n'en sont pas la fleur⁹¹⁸.

Il y a donc d'abord, chez Dubuffet, avant même l'invention de l'art brut, la conviction de la force créatrice de la folie, une conception romantique de cette notion, avec résonances et influences surréalistes. Très tôt, Dubuffet associe Breton à ses recherches et fonde avec lui la première Compagnie de l'Art Brut. Il inscrit ainsi l'art brut dans le sillage des positions surréalistes auxquelles il adhère : « La part qui vous est faite [...] à cette Compagnie de l'Art Brut, elle vous revient de plein droit, car vos idées, vos humeurs, vos impulsions, ont eu grande part à l'orientation de nos esprits

⁹¹⁵ DUBUFFET J., « Entretien avec Françoise Choay » (février 1961), *op. cit.*, tome 2, p. 218.

⁹¹⁶ DUBUFFET J., « L'Art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202.

⁹¹⁷ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 95.

⁹¹⁸ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 168. Ou encore : « Les seules créations d'art qui m'intéressent sont celles qui [...] relèvent d'une espèce de délire inspiré. » In DUBUFFET J., « Au Docteur Volmat » (28 décembre 1952), *op. cit.*, tome 1, note 35, p. 512.

sur tout cela⁹¹⁹. » Il justifie la collaboration avec Breton par l'intérêt que les surréalistes ont précédemment porté aux productions artistiques marginales (œuvres de fous ou de médiums) et par les interventions polémiques de Breton sur la folie et la psychiatrie. Ce dernier, dès le premier *Manifeste du surréalisme*⁹²⁰, évoque le problème de la folie, de « la folie qu'on enferme⁹²¹ ». Breton pose l'enjeu du surréalisme dans l'alternative entre folie et imagination : le fou est salué pour cette faculté qu'il possède de passer de l'autre côté de la raison, du côté de l'imagination — « la seule imagination » qui « rend compte de ce qui *peut être*⁹²² ». Dans le même temps, Breton reconnaît que les fous sont « victimes de leur imagination », puisque la société, aveugle aux facultés de cette dernière, répond aux écarts des fous par l'enfermement — une réponse démesurée et illégitime : « Chacun sait en effet que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles⁹²³. » Le *Second manifeste du surréalisme*⁹²⁴, daté de 1930, s'ouvre sur la reproduction d'une chronique des *Annales médico-psychologiques*, dans laquelle l'auteur attaque le *Nadja* de Breton qui « circulait librement⁹²⁵ » parmi les patients d'une institution asilaire, et notamment un passage qui incite les *fous* à la violence meurtrière à l'égard de leurs médecins aliénistes. À la suite de cette chronique, les Docteurs Janet et Clérambault dévalorisent l'esthétique surréaliste. La position surréaliste, par l'intermédiaire des manifestes de Breton, conjugue ainsi éloge de la folie comme ultime potentiel d'imagination et attaque subversive de la psychiatrie (ou du moins, du traitement psychiatrique de la folie). En 1948, dans une lettre à Gaston Chaissac, Dubuffet évoque « un article de Breton sur la question de la folie où il exposera son point de vue qui est aussi le mien, à savoir qu'il n'y a pas de folie et que les fous ne sont pas plus fous que les non-fous⁹²⁶ ». L'article dont il est question est *L'Art des fous, la clé des champs*, initialement destiné à *L'Almanach de l'Art Brut*, resté inédit. Le texte de Breton s'ouvre sur une référence à la « Notice » de

⁹¹⁹ DUBUFFET J., « Lettre à André Breton » (28 mai 1948), *op. cit.*, tome 2, p. 265.

⁹²⁰ BRETON A., « Manifeste du surréalisme » (1924), *op. cit.*, p. 7-60.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 15. L'expression est empruntée à Arthur Rimbaud.

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ BRETON A., « Second manifeste du surréalisme » (1930), *Manifestes du surréalisme*, p. 67-137.

⁹²⁵ ABÉLY P. cité in BRETON A., « Second manifeste du surréalisme » (1930), *ibid.*, p. 68.

Dubuffet, qui le précède dans le numéro des *Cahiers de la pléiade*⁹²⁷ consacré à l'art brut. D'emblée, Breton fait de cette notice un « manifeste de l'art brut⁹²⁸ » : le lecteur s'attend donc légitimement à une mise en résonance des deux textes. Or, nulle part ailleurs dans l'article, il n'est question de l'art brut : Breton parle de « l'art des fous ». Les dissonances entre les positions respectives des deux auteurs sont déjà en fermentation. Breton « [s]'associe pleinement aux déclarations » de Dubuffet en ce qui concerne l'intérêt pour l'art des internés asilaires, et souscrit à l'indifférence déclarée de ce dernier quant aux raisons d'ordre social justifiant l'internement. Mais, dans le même temps, implicitement, Breton nie la valeur spécifique de l'art brut, il oblitère l'originalité, la particularité de la position de Dubuffet. Il cite Réja, Prinzhorn, Lacan et Ferdière qui ont précédé le peintre dans la reconnaissance des qualités plastiques ou littéraires des productions des malades mentaux. Il historicise l'intérêt pour « l'art des fous » en soulignant la transformation du rapport de la psychiatrie (et de la société occidentale) à la folie. Il attribue le mérite de cette mutation aux psychiatres, ce qui maintient l'art brut, ici amalgamé à l'art des fous, dans le champ de la psychiatrie.

Cependant, les deux auteurs se rejoignent quant au rejet de la ligne consensuelle suivie par la critique d'art, qui ignore les productions artistiques dont il est ici question. Breton attaque la *Raison* occidentale, à laquelle il oppose la conception positive de la folie chez les « Primitifs », « les peuples hautement civilisés de l'Antiquité » et les « Arabes » aujourd'hui. Comme Dubuffet, il cherche à combattre le « préjugé » du « sens commun » sur l'art, qui découle de l'influence néfaste et persistante du « christianisme », du « rationalisme » et d'une « carence de la critique d'art⁹²⁹ ». Dans sa *Notice*, Dubuffet formule le même désir d'une prise de conscience du « public » face à « l'imposture du corps constitué des marchands de

⁹²⁶ DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (août 1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 279.

⁹²⁷ « L'art brut », *Cahiers de la pléiade*, n°6, Paris, Gallimard, automne 1948-hiver 1949, p. 97-108. Ce dossier contient une « Notice » de Dubuffet, l'article de Breton et un article de Dubuffet sur un artiste brut, « Hernandez ».

⁹²⁸ BRETON A., « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 884.

⁹²⁹ BRETON A., « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *op. cit.*, p. 886.

tableaux, "critiques d'art" et "artistes professionnels"⁹³⁰ ». Quant au point de vue *anti-occidental* de Breton, Dubuffet le développera avec plus d'ampleur dans ses *Positions anticulturelles*⁹³¹ et dans *Honneur aux valeurs sauvages*⁹³². Par ailleurs, ce qui intéresse Breton, comme Dubuffet, c'est la libération des mécanismes de la création artistique : « Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave⁹³³ », écrit Breton. « Les mécanismes qui fonctionnent chez le fou existent aussi chez l'homme sain (ou prétendu tel) mais ils en sont dans bien des cas le prolongement et l'épanouissement⁹³⁴ », répond Dubuffet. On sait que les surréalistes sont convaincus de la valeur esthétique des actes automatiques, ce qui a déclenché leur intérêt pour l'art asilaire et médiumnique. Autrement dit, la légitimation de cette valeur contribue à valider le crédit accordé à la notion d'*automatisme psychique*, et par là même à légitimer l'esthétique surréaliste. Tandis que chez Dubuffet, il est davantage question d'une libération des entraves culturelles, plutôt que psychiques ; il attribue à la folie le pouvoir de libérer le créateur de « tous les acquêts de l'éducation et du social⁹³⁵ ». Mais, ce qui distingue plus fondamentalement les positions de Dubuffet et de Breton, c'est que ce dernier conserve les valeurs traditionnelles de l'esthétique pour aborder ces productions : « Le public ne sait rien de la beauté, qu'il confond encore avec le joli, le charmant, l'agréable⁹³⁶. » D'une part, Breton conserve la médiation de la pathologie pour aborder les œuvres asilaires : ce que dénote l'emploi de l'expression « art des fous », à laquelle Dubuffet quant à lui n'aura jamais recours. Nous verrons qu'il conteste la notion même d'un art des malades mentaux, et refuse tout caractère pathologique spécifique à ces productions. D'autre part, Breton situe l'art brut sur le terrain de l'esthétique, lieu duquel Dubuffet n'aura de cesse de le faire échapper. À la différence de Breton, Dubuffet ne cherche pas à nourrir et à valider une esthétique — en l'occurrence l'esthétique surréaliste. La position de Breton est esthétique, celle de

⁹³⁰ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

⁹³¹ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 94-100.

⁹³² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, p. 203-224.

⁹³³ BRETON A., « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *op. cit.*, p. 887.

⁹³⁴ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, p. 220.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁹³⁶ LO DUCA cité par BRETON A., « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *op. cit.*, p. 885.

Dubuffet est anti-esthétique : l'art brut permet justement de démontrer l'autonomie de l'artistique par rapport à l'esthétique. Les deux auteurs ont des positions communes, mais qui recèlent des enjeux très divergents.

*La Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*⁹³⁷ a été rédigée par Dubuffet en septembre 1948, pour faire acte de la constitution de la première Compagnie. Dans ce texte, auquel Breton fait référence, Dubuffet lance un « appel aux médecins-psychiatres », afin que ces derniers l'aident dans son « enquête », dans son entreprise de « prospection » d'œuvres correspondant aux critères énoncés précédemment dans la notice. Ainsi, le texte fondateur de la Compagnie de l'Art Brut inaugure d'emblée un lien avec les milieux psychiatriques, et implique par là même un discours sur les rapports de l'art et de la folie, sur la question de la maladie mentale et de son traitement dans notre société. Le point de vue historique, souvent adopté par les exégètes de l'art brut, réduit ce lien à un simple effet du contexte de l'enquête menée par Dubuffet⁹³⁸. Ce dernier insiste effectivement dans sa correspondance et jusque dans sa *Biographie au pas de course* sur l'importance de ce premier voyage en Suisse en 1945 qui l'a conduit à visiter de nombreux hôpitaux psychiatriques : « Je fis avec Jean Paulhan [...] un voyage en plusieurs villes de Suisse. C'est où je commençai, avec diverses visites à des médecins et hôpitaux, mes recherches méthodiques de productions d'art brut⁹³⁹. » Comme le suggère Peiry, c'est probablement la connaissance de l'ouvrage de Prinzhorn (offert à Dubuffet par son ami suisse Paul Budry), qui l'a conduit à rechercher un art marginal, *autre*, d'abord à l'hôpital psychiatrique. Lors de ce voyage, Dubuffet rencontre de nombreux psychiatres⁹⁴⁰, découvre les œuvres qui vont entrer dans sa collection d'art brut et constituer la base de ses recherches. Rappelons qu'à ce stade, le désir de Dubuffet est de réaliser une simple publication, à laquelle la plupart des psychiatres rencontrés

⁹³⁷ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489-490.

⁹³⁸ « Jean Dubuffet mène l'enquête — au sens premier de l'expression — lorsqu'il commence ses prospections d'œuvres marginales pendant l'été 1945. » In PEIRY L., *L'Art brut*, p. 11.

⁹³⁹ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 489.

⁹⁴⁰ Jacob Wyrsh (directeur de la clinique psychiatrique de la Waldau à Berne), Walter Morgenthaler, le docteur Georges de Morsier, Charles Ladame (directeur de l'hôpital psychiatrique de Bel-Air à Genève). Plus tard, il rencontrera le professeur Hans Steck, puis en France Gaston Ferdière, Lucien Bonnafé, Jean Oury et Roger Gentis. Cf. PEIRY L., *L'Art brut*, p. 44-52.

acceptent de collaborer. Ce projet inaugure un dialogue soutenu avec certains de ces médecins, dont atteste une volumineuse correspondance. L'orientation psychiatrique que prend ce premier moment de la recherche explique la grande proportion d'œuvres de malades mentaux qui constitue la collection de Dubuffet. Ce dernier le souligne à plusieurs reprises :

Les collections constituées au long de plusieurs années de patientes recherches par cette société de l'Art Brut, réunissent actuellement environ deux mille œuvres, émanant de plus de deux cents auteurs différents, parmi lesquels il y en a environ la moitié qui sont considérés comme des malades mentaux et hospitalisés dans des établissements psychiatriques⁹⁴¹.

Si Dubuffet insiste sur cette caractéristique de sa collection, c'est qu'elle fait problème : elle l'engage en effet à prendre position sur l'épineuse question de la folie, et le place face à l'héritage des réflexions critiques sur les rapports de l'art et de la folie. En 1948, un discours sur l'art et la folie, et en l'occurrence le discours d'un peintre associé à André Breton, porte obligatoirement l'empreinte des positions surréalistes sur le sujet. Dans la notice de 1948, Dubuffet commence par décrire les critères des « œuvres considérées », puis énonce son « point de vue » critique et polémique sur l'« art coutumier⁹⁴² », avant de lancer son « appel aux médecins-psychiatres⁹⁴³ ». Il ne cherche pas à se documenter sur l'art des malades mentaux, ni à nommer ces productions, c'est bien justement pourquoi il n'use jamais de l'expression « art des fous ». On comprend ici que ce sont les critères énoncés pour les « œuvres considérées » qui orientent les recherches vers les institutions psychiatriques. Rétrospectivement, Dubuffet écrit dans *Place à l'incivisme* en 1967 :

Friands quant à nous de productions échappant aux normes et ouvrant de nouvelles voies à l'art, nous avons orienté une part de nos recherches vers certains secteurs où se trouvent les meilleures chances de rencontrer des individus bien récalcitrants dans tous les

⁹⁴¹ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 217-218.

⁹⁴² DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 490.

domaines aux conventions sociales et bien animés de l'humeur d'aliénation requise⁹⁴⁴.

La quête d'un art *autre* que l'« art coutumier » passe logiquement par l'hôpital psychiatrique, — le lieu par excellence que la société assigne à la pensée de l'altérité. Dans le cas de l'art brut, ce sont les critères qui fondent les enjeux. L'art brut est un discours sur l'altérité ; un discours comporte des enjeux spécifiques, et l'enjeu qui apparaît ici est la mise en question des notions d'art et de folie, conjointement. En outre, la reconnaissance de la présence de l'art dans le cadre de l'institution psychiatrique est une manière de déplacer la question de l'art du champ de l'esthétique à celui de l'anthropologie. Le problème, en ce qui concerne le chevauchement de l'art brut avec l'art des fous, c'est qu'il s'agit maintenant pour Dubuffet de faire échapper l'art brut du champ de la psychiatrie et de soustraire les œuvres à l'analyse psychopathologique. Dans cet « appel aux médecins-psychiatres » qui clôt la notice de 1948, il indique qu'il ne se situera pas sur le même terrain que les psychiatres, ni dans la même perspective analytique. Par là même, il prend déjà position :

Parmi les œuvres les plus intéressantes que nous avons rencontrées, certaines ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques. Il est naturel que des gens privés d'occupation et de plaisirs se montrent (comme font d'ailleurs aussi les prisonniers) plus enclins que d'autres à se faire, par les voies d'une activité artistique, des fêtes à leur propre usage⁹⁴⁵.

Dubuffet met en doute la légitimité de l'internement, du diagnostic de maladie mentale (« des gens *considérés comme* malades mentaux »), et critique implicitement le traitement de la folie dans notre société. D'emblée, le malade mental est comparé au prisonnier : selon Dubuffet, la réclusion serait susceptible de provoquer le besoin, le désir d'une activité artistique. Breton ira plus loin, faisant de la claustration une garantie de l'authenticité artistique :

⁹⁴⁴ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, p. 455.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 489.

Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés⁹⁴⁶.

Dans *Honneur aux valeurs sauvages*, Dubuffet réitère la critique du traitement de la folie par l'enfermement, qui induit la peur des « gens du commun » à l'égard des fous⁹⁴⁷. Lorsqu'il parle de la « folie », Dubuffet dissocie cette notion de la pathologie. À la différence de Breton, jamais il ne fait allusion à la situation « pathétique » des auteurs des œuvres qui l'intéressent. Il nie la maladie, et évacue tout caractère pathologique. Cependant, il ne s'inscrit pas pour autant dans la position *antipsychiatrique* longtemps adoptée par les surréalistes : cet « appel aux médecins-psychiatres » n'a rien à voir avec la « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous⁹⁴⁸ ». L'auteur* y évoque « l'existence douteuse des maladies mentales », identifie les internés asilaires à des « prisonniers » et compare l'asile à « la caserne, à la prison, au bagne ». Défendant un point de vue poétique, il prend la défense des fous : « Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire. » De là, il attaque clairement les psychiatres : « Combien êtes-vous, par exemple, pour qui le rêve du dément précoce, les images dont il est la proie sont autre chose qu'une salade de mots ? » Par ailleurs, il présente le comportement antisocial comme une conséquence logique, nécessaire de l'individualité : « La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale. » Une affirmation que l'on pourrait attribuer à Dubuffet, qui résonne avec un texte comme *Asphyxiante culture*. Mais, dans l'« appel aux médecins-psychiatres », l'intérêt de Dubuffet semble d'abord d'ordre purement pratique : il demande la collaboration des psychiatres, il recherche des travaux qui

⁹⁴⁶ BRETON A., « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *op. cit.*, p. 887.

⁹⁴⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 220.

⁹⁴⁸ DESNOS R., « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 25. *Selon José Pierre, on a attribué ce texte à Antonin Artaud par erreur, on le doit en fait à Robert Desnos. In PIERRE J., « Surréalisme, déviance et création », *Art et Thérapie*, n°22/23, juin 1987, p. 40.

correspondent aux critères qu'il a précédemment énoncés et des informations sur leurs auteurs. Par ailleurs, en comparant l'interné asilaire au prisonnier, il fait de la folie un problème d'ordre social et oblitère le champ de la pathologie. L'invention de l'« art brut », contre l'usage de l'expression « art des fous », lui permet de rester dans le champ exclusif de l'artistique. En revanche, les enjeux de l'art brut — ce dernier étant conçu comme discours sur l'art — débordent ce champ. Dubuffet poursuit son texte en dénonçant l'arbitraire de la distinction entre folie et santé mentale :

L'idée tranchée que l'on se fait communément de la santé d'esprit et de la démence nous semble basée sur des distinctions très souvent arbitraires. Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent dans la plupart des cas spécieuses et de toute façon d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. Nous entendons par conséquent considérer des mêmes yeux et sans faire de catégories spéciales les travaux dus à des auteurs réputés sains ou réputés malades⁹⁴⁹.

Dubuffet met ici en place les fondements de son discours sur la folie — impliqué par son discours sur l'art et l'invention de la notion d'art brut. Ce sont des positions qu'il développera sans relâche dans les textes postérieurs et dans la correspondance entretenue avec certains psychiatres. En récusant les distinctions arbitraires entre santé mentale et démence, il met en question la notion de maladie mentale, et par là même la définition de la folie. En refusant les critères d'exclusion, en identifiant l'interné asilaire à un asocial (un homme « réputé inapte à la vie sociale »), il oriente sa conception de la folie dans un sens sociologique et politique. Enfin, on comprend ici que l'art brut doit permettre d'envisager une production plastique spécifique, mais ne correspond pas à une catégorie artistique. Par ailleurs, il ne constitue pas lui-même de sous-catégories (art sain/art fou). L'art brut n'est pas une nouvelle expression pour désigner l'art des fous ; au contraire, son invention vise à contredire un art spécifique à la folie, une esthétique de la folie. C'est cette dernière position qui annonce les motifs de la dissension avec Breton.

⁹⁴⁹ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

Contre un art de la folie

Au-delà des querelles insignifiantes qui divisent Breton et Dubuffet, quant à la découverte de certains artistes⁹⁵⁰, les motifs de la rupture sont d'ordre théorique. L'art brut n'est pas l'*art des fous* : Dubuffet n'a pas inventé cette expression pour désigner les productions des internés asilaires. Au moment de la dissolution de la première Compagnie de l'Art Brut en 1951, c'est précisément au concept d'art brut que Breton s'attaque : « Le concept même d' "art brut" a pris un caractère de plus en plus trouble et vacillant. La soudure organique qu'il prétendait opérer entre l'art de certains autodidactes et celui des malades mentaux s'est avérée inconsistante et illusoire⁹⁵¹. » Ici encore, Breton réduit l'art brut à l'« art des fous » qui, souligne-t-il avec ironie, « n'est plus à découvrir⁹⁵² ». Dubuffet répliquera que pour les membres de l'association, dont Breton faisait partie, il s'agissait de « [l]'aider à poursuivre [s]es travaux, et non pas, certes, à en modifier le sens⁹⁵³ ». La querelle est théorique : elle porte avant tout sur la notion d'art brut, son sens et ses enjeux. Pour Breton, il y a un art spécifique de la folie : l'art des fous est lié à leur folie, et par là même constitue une catégorie artistique. L'art des fous reste donc circonscrit dans cette appellation spécifique, ce qui, pour Breton, correspond à une valorisation. Le mouvement surréaliste, par l'intermédiaire de ses revues, a œuvré pour la reconnaissance de la valeur esthétique des travaux des internés asilaires et des médiums spirites, mais il les maintient dans des catégories que le concept d'art brut efface. Dubuffet, par le biais de l'invention de ce concept, propose et élabore une théorisation globale. Pour Breton, la reconnaissance esthétique de l'art des fous conduit à enrichir et à subvertir le processus artistique, tel qu'il est conçu par l'esthétique surréaliste. Quant à Dubuffet, il reconnaît une valeur artistique à ces travaux, mais sous le registre de

⁹⁵⁰ Dans la notice de la seconde compagnie, Dubuffet prend soin de distinguer l'art brut de « l'art dit surréaliste (où les techniques traditionnelles sont mises au service d'humeurs, thèmes et sujets inédits ». In DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 167. Par ailleurs, Dubuffet revendique le fait d'avoir fait découvrir les œuvres de Wölfl et de Crépin à Breton en 1948 : « Le surréalisme a assez de titres légitimes à faire valoir sans qu'il lui soit besoin de s'attribuer en surplus les minces mérites de nos travaux et recherches. » In DUBUFFET J., « Lettre à André Parinaud » (12 avril 1967), *Prospectus et tous écrits suivants.*, tome 4, note 35, p. 560.

⁹⁵¹ BRETON A., « Lettre adressée aux membres du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Art Brut » (20 septembre 1951), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 493.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ DUBUFFET J., « Lettre à André Breton » (23 septembre 1951), *op. cit.*, note 28, p. 496.

l'anthropologique, contre celui de l'esthétique. C'est la notion d'art qu'il vise à subvertir et dont il cherche à modifier les contours sémantiques ; c'est là la force et la spécificité de la notion d'art brut, à la grande différence de l'expression « art des fous ».

À la fin de *L'Art brut préféré aux arts culturels*, l'incongruité de la distinction entre art des fous et art tout court est condensée en une formule percutante : « La fonction d'art est dans tous les cas la même [...] et il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou⁹⁵⁴. » Cette formule provocatrice rappelle la définition lapidaire et tautologique de l'art brut⁹⁵⁵ et pourrait représenter une esquivé. Dans ses premiers textes sur l'art brut, Dubuffet se défend en effet de prendre position sur la folie, la pathologie et la question de la maladie mentale. En 1948, dans la *Notice de la Compagnie de l'Art Brut*, il prétend que « les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent [...] d'un ordre que nous n'avons pas à retenir⁹⁵⁶ ». En 1951, dans *Honneur aux valeurs sauvages*, il déclare : « Je dois vous dire dès à présent que notre position, à l'égard de cette circonstance particulière — je veux dire ce qu'on appelle la folie — est la suivante. Nous entendons bien l'ignorer complètement⁹⁵⁷. » En 1964 encore, il écrit : « Nous entendons n'en tenir nul compte et ne prenons égard qu'au mérite créatif des œuvres considérées sans nous soucier du tout d'épineux problèmes que nous laissons aux médecins⁹⁵⁸. » Cette tentative d'esquivé de la question était également présente dans la notice de la seconde Compagnie : Dubuffet y souligne que son « point de vue » est « celui de l'artiste et non celui du médecin⁹⁵⁹ ». Il s'agit d'une position qu'il maintiendra tout au long de ses écrits :

C'est cette personnelle expérience des mécanismes de la création d'art qui manque assurément à ceux des médecins psychiatres [...] quand ils prétendent traiter des ouvrages artistiques dus aux

⁹⁵⁴ DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202.

⁹⁵⁵ « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris. » In DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, tome 1, p. 176. [Déjà cité p. 10 et 171].

⁹⁵⁶ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1949), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 489.

⁹⁵⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 218.

⁹⁵⁸ DUBUFFET J., « Note liminaire du premier fascicule des Publications de l'Art Brut » (1964), *op. cit.*, tome 1, note 36, p. 518.

⁹⁵⁹ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 169.

« malades mentaux », et c'est son défaut qui conduit ces médecins à regarder les ouvrages en question dans une optique si fautive et si aberrante⁹⁶⁰.

Or, comme il refuse d'adopter le point de vue psychiatrique, Dubuffet s'engage à élaborer des positions personnelles sur des questions que la notion d'art brut implique : folie, maladie mentale, pathologie, santé mentale et normalité. Nous l'avons vu, dans son « Appel aux médecins psychiatres » en 1948, il déclare que les distinctions entre « santé d'esprit et démence » sont « très souvent arbitraires⁹⁶¹ ». Dans *L'Art brut préféré aux arts culturels* en 1949, il fait l'éloge de la folie qu'il associe à la *voyance*, déclare que « les mécanismes de la création artistique⁹⁶² » sont les mêmes chez tout individu, et enfin, met en question la « distinction entre normal et anormal », la notion même de « Maladie⁹⁶³ », — les « "maladies" mentales » recouvrant des réalités trop diverses. On comprend ici que son discours sur l'art brut engage inéluctablement Dubuffet à aborder la question de la folie et de la maladie mentale, à travailler ces notions et à les faire travailler, en les confrontant au champ artistique. Le dialogue avec les psychiatres va s'amplifier avec l'émergence de la notion d'*art psychopathologique*. La fortune de cette notion dans le champ de la psychiatrie dans les années cinquante et soixante fige et légitime scientifiquement la catégorisation de l'*art des fous*. Par cette expression, la production artistique des malades mentaux reste indissociable de la pathologie : la menace d'amalgame avec l'art des fous dont Dubuffet a défendu l'art brut est renouvelée par l'invention de l'art psychopathologique. Il est conscient de cette menace : dans la notice de 1963, celle de la seconde Compagnie, l'« Appel aux médecins-psychiatres » laisse place à une rubrique intitulée « Art psychopathologique⁹⁶⁴ ». Dès 1952, Dubuffet écrit au Docteur Volmat⁹⁶⁵, l'organisateur de la grande exposition d'art psychopathologique à Sainte-Anne, et précise expressément que sa collection d'art brut n'est pas « une

⁹⁶⁰ DUBUFFET J., « Lettre au Docteur Roger Gentis » (18 décembre 1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 291.

⁹⁶¹ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 490.

⁹⁶² DUBUFFET J., « L'Art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 202.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 168-169.

⁹⁶⁵ Auteur de *L'Art psychopathologique*.

collection d'art de malades mentaux⁹⁶⁶ ». Dès lors, Dubuffet n'aura cessé de récuser cette notion d'art psychopathologique en contestant sans relâche la distinction entre art psychopathologique et art sain (ou normal). Dans *Honneur aux valeurs sauvages* en 1951, il déclare qu'« il n'y a vraiment, dans la plupart des cas, aucun critérium, qui justifie une discrimination des œuvres qu'on pourrait dire saines et des œuvres qu'on pourrait dire pathologiques⁹⁶⁷ ». Dans la notice de la seconde Compagnie, il insiste à nouveau sur le refus d'une « discrimination » entre les œuvres sous le prétexte d'un quelconque « caractère pathologique », constatant que la vraie création est aussi rare chez les fous que chez les « individus réputés sains⁹⁶⁸ ». Ces prises de position le conduisent donc à mettre en question les définitions de la folie et de la normalité, — une mise en question impliquée par les critères énoncés pour les œuvres d'art brut. Dubuffet ne projette pas d'élaborer un discours sur la folie, mais l'art brut — la notion et ses enjeux — l'implique inéluctablement :

Définie comme ci-dessus, la création d'art, à laquelle on demande de se différencier si fondamentalement des usages reçus, a peut-être les caractères d'anormalité qui peuvent évoquer la notion de pathologie, selon qu'on fait commencer celle-ci à tel ou tel point. Il semble cependant que la pathologie se définit par d'autres aspects et qu'il est abusif de regarder comme morbide ce qui n'a d'autre vice que trop d'invention⁹⁶⁹.

Dubuffet détourne le sens du pathologique vers le morbide — un sens qui est selon lui impliqué par le point de vue médical, auquel il oppose le point de vue artistique qui identifie pathologie et invention. Il poursuit ce raisonnement en déclarant que « l'idée de maladie doit au contraire être associée à une incapacité à faire acte de création⁹⁷⁰ ». Le rejet de la notion d'art psychopathologique implique une mise en question de la définition de la pathologie, de la normalité, et plus largement de la notion de folie. En 1967, dans *Place à l'incivisme*, Dubuffet écrit :

⁹⁶⁶ DUBUFFET J., « Au Docteur Volmat » (28 décembre 1952), *op. cit.*, tome 1, note 35, p. 512.

⁹⁶⁷ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 218.

⁹⁶⁸ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 169.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.*

La notion d'un art *pathologique* s'opposant à un art sain et licite nous paraît [...] tout à fait privée de fondement : non seulement à raison de ce qu'une définition de la *normalité* présente d'arbitraire et d'oiseux, mais aussi parce que les manières de s'en écarter sont tellement diverses et ne sauraient être sans absurdité versées au même panier⁹⁷¹.

Cependant, loin de choisir l'option de proposer de nouvelles définitions pour ces différents termes, Dubuffet développe un raisonnement qui tient du syllogisme. Il affirme qu'il n'y a pas d'art pathologique, que cette notion est privée de fondement, et dans le même temps, il associe la pathologie à l'invention et à l'écart créatif, identifiant donc implicitement art et pathologie. Dans sa lettre au Docteur Volmat, il donne d'abord sa conception de l'art : « On demande — je demande, moi, en tout cas — à une production d'art d'avoir un caractère exceptionnel, c'est-à-dire d'être anormale⁹⁷². » Il affirme alors sans détours que tout art est pathologique : « On pourrait très légitimement affirmer, me semble-t-il, que la création d'art est toujours, dans tous les cas, un phénomène malsain et pathologique⁹⁷³. » On retrouve cette même position dans *Place à l'incivisme* : « Ce que l'on attend de l'art n'est pas, à coup sûr, qu'il soit *normal*. On en attend au contraire [...] qu'il soit le plus possible inédit et imprévu. » De là, à nouveau, il déclare : « Le mieux, le plus cohérent, serait de prononcer, pour en finir, que la création d'art, où qu'elle apparaisse, est toujours dans tous les cas pathologique⁹⁷⁴. » Dans *Honneur aux valeurs sauvages*, il met en question la conception occidentale de la folie et montre que cette dernière conduit à penser l'art comme obligatoirement malade, pathologique :

Les mécanismes psychologiques dont procède toute création d'art sont tels, à ce qu'il me semble, qu'il faut ou bien les classer tous une fois pour toutes, dans le domaine du pathologique, et considérer l'artiste dans tous les cas comme un psychopathe, ou bien élargir notre conception de ce qui est sain et normal, et en reculer tant la limite que la folie tout entière y peut prendre place⁹⁷⁵.

⁹⁷¹ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 456.

⁹⁷² DUBUFFET J., « Au Docteur Volmat » (28 décembre 1952), *op. cit.*, tome 1, note 35, p. 512.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 456.

Ainsi, progressivement, le discours de Dubuffet sur l'art brut l'a engagé à aborder des questions qui appartiennent au champ de la psychiatrie et à poser le problème de la définition de la notion de folie. Il indique lui-même à un correspondant que ses opinions sur « le problème de l'art et de la folie », « vous les trouverez, sous toutes formes, dans mes écrits⁹⁷⁶ ». L'analyse de ces prises de position révèle un double discours, dont la résolution des contradictions constitue une théorisation originale. D'un côté, Dubuffet récuse les notions de pathologie et de maladie mentale, et nie le caractère pathologique attribué aux productions asilaires ; de l'autre, il fait l'éloge de la folie et de ses bienfaits pour la création artistique, et identifie art et pathologie. Ce double discours présente une contradiction que Dubuffet va résoudre en proposant une nouvelle conception de la folie.

Une nouvelle conception de la folie

En réalité, Dubuffet s'est emparé de cette notion de folie pour son propre compte. Il a investi cette notion d'un sens personnel qui sert sa conception de l'art, en exploitant un vide conceptuel. La *folie* a effectivement résisté à l'effort d'explication scientifique et à une catégorisation médicale restrictive (contrairement à la *mélancolie* devenue psychose maniaco-dépressive) : « La folie souffre d'un investissement contradictoire — médical et romantique —, son assimilation au concept de maladie n'ayant jamais réussi à s'imposer complètement⁹⁷⁷. » Dès ses premiers textes sur l'art brut, Dubuffet en appelle à une revalorisation de la folie : « Il faut revaloriser la folie, si hautement honorée en d'autres lieux, et, dans notre monde occidental, bien trop décriée⁹⁷⁸. » Il pose le problème de la définition de la notion de folie et met en question sa conception occidentale :

Il est certain, en ce qui concerne la folie, que l'homme européen
aborde mal le problème. Il l'aborde mal dans son idée que la folie

⁹⁷⁵ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 218.

⁹⁷⁶ DUBUFFET J., « À Robert O'Neill » (31 décembre 1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 35, p. 562.

⁹⁷⁷ NEVERT M., « Du bouffon à l'art brut », *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷⁸ DUBUFFET J., « Cinq petits inventeurs de la peinture », *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 35, p. 510.

est quelque chose de différent, dans son principe, de la complétude mentale, qu'elle en est l'inverse, qu'elle en est une valeur négative et mauvaise et qu'on doit s'appliquer à détruire⁹⁷⁹.

Dubuffet va s'appliquer à montrer la valeur positive de la folie, particulièrement manifeste en ce qui concerne ses rapports avec la pratique artistique. Pour lui, « les mécanismes qui fonctionnent chez le fou existent aussi chez l'homme sain (ou prétendu tel) » et « ils en sont dans bien des cas le prolongement et l'épanouissement⁹⁸⁰ ». Il associe à l'art brut et à la folie ce qu'il nomme les « valeurs sauvages » : ces dernières s'opposent aux valeurs esthétiques traditionnelles et libèrent l'art du conditionnement de la culture. Dans *Honneur aux valeurs sauvages*, l'auteur déclare :

Il [...] lui est indispensable [à l'homme], s'il veut produire une création d'art de quelque valeur, de supprimer ces freins au moins quand il le veut, de les empêcher de fonctionner. Or, c'est le propre de la folie de casser ces freins-là, forcer les portes de ces écluses et y précipiter tout le flot bondissant de la sauvagerie⁹⁸¹.

Selon Dubuffet, la folie permettrait à l'artiste de se libérer des « acquêts de l'éducation et de la culture⁹⁸² » qui correspondent à des « freins », et donc de libérer ses capacités d'invention. Autrement dit, la folie permettrait à l'art d'accéder aux « valeurs sauvages » *contre* les valeurs esthétiques, et contribuerait par là même au caractère *brut* de la création artistique telle qu'elle est envisagée par Dubuffet. Dans ce même texte, il fait de la folie un problème de civilisation, se réfère à l'exemple des Arabes, et déclare que nous avons tort de tenir la folie pour une valeur négative :

Dans beaucoup d'autres civilisations, dans presque toutes les autres civilisations, la folie est au contraire une valeur hautement honorée. La folie, dans beaucoup de lieux, apparaît comme le pôle de toutes les plus hautes créations mentales, de tous les faits

⁹⁷⁹ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 219.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 220-221.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 223.

⁹⁸² *Ibid.*

intéressant le mental, et notamment, en premier lieu, de la création artistique⁹⁸³.

Il s'agit de changer notre conception de la folie, de prendre un point de vue anthropologique, et non plus strictement médical. Si Dubuffet rejette la notion d'art psychopathologique, c'est parce que cette dernière se fonde sur une fausse définition — ou plutôt une absence de définition — de la folie. Nous nous fondons sur une définition erronée, car mal délimitée, de la folie : nous l'utilisons à tort comme une « appellation générique⁹⁸⁴ », qui regroupe de manière indistincte « tout ce qui s'écarte du normal, du prototype normal⁹⁸⁵ ». Plus de dix ans plus tard, Dubuffet revient sur ce problème de définition dans le texte liminaire du premier fascicule des *Publications de l'Art Brut* — preuve que la notion de folie reste indispensable à la théorisation de l'art brut. Il évoque un changement de contexte théorique autour de cette notion et en profite pour l'associer aux critères de l'art brut :

On commence enfin à prendre garde que ce qu'on avait nommé la folie n'existe guère, il n'en reste qu'un terme extrêmement impropre pour désigner toutes sortes de mécanismes mentaux très différents les uns des autres et qui tous d'ailleurs se trouvent aussi bien chez celui qu'on tient pour sain et normal. Dans un domaine comme celui de la création d'art où sont plus qu'en aucun autre requis l'esprit d'insurrection, le non-conformisme et toutes les voyances et hautes fièvres, il faut bien s'attendre au bruit des grelots⁹⁸⁶.

En évoquant le « bruit des grelots », Dubuffet renvoie la folie à un contexte historique (médiéval sans doute) où cette dernière était nommée et identifiée, mais non médicalisée, non aliénée. En effet, comme le rappelle Michèle Nevert, « à la fin du XVIII^e siècle, la folie devient maladie mentale, mais au Moyen Âge, comme à la Renaissance, on assimile la démence aux puissances obscures du monde⁹⁸⁷ ». Dans

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁹⁸⁵ *Ibid.*

⁹⁸⁶ DUBUFFET J., « Note liminaire du premier fascicule des Publications de l'Art Brut » (1964), *op. cit.*, tome 1, note 36, p. 518.

⁹⁸⁷ Nevert ajoute : « Elle est considérée comme un état naturel (déterminé et fixé par Dieu) auquel peut même s'ajouter parfois un don de prophétie. » In NEVERT M., « Du bouffon à l'art brut », *op. cit.*, p. 15.

cette perspective, « être d'exception, caractérisé dans son rôle par son costume » (grelots et marotte), « le fou suscite le respect » : « Il n'est ni question de l'enfermer ni de le soigner ; il appartient à l'ordre du Sacré⁹⁸⁸. » L'image des grelots qui surgit dans le texte de Dubuffet correspond donc bien à une référence positive à la folie. En outre, Dubuffet associe à nouveau la folie aux valeurs artistiques *sauvages* qu'il évoquait dans ses premiers textes sur l'art (« voyances et hautes fièvres »), et enfin, plus clairement, identifie la folie à l'« esprit d'insurrection » et au « non-conformisme ». C'est dorénavant de ce sens subversif que Dubuffet investit la notion⁹⁸⁹.

Il s'engage ici dans une nouvelle conception de la folie, qui lui permet de détourner la notion de tout attribut médical. Il réitère donc sa critique de l'art pathologique, et surtout, montre comment une nouvelle conception de l'art — son discours sur l'art brut — peut engendrer une nouvelle définition de la folie :

C'est que, pour eux [les médecins psychiatres], ce qui n'est pas conformiste ne peut être que pathologique. Seuls les fous peuvent selon eux viser à un art différent de celui qui est adopté par la convention collective ; il leur apparaît inconcevable que puisse y viser un dont la raison est saine. Or c'est, à leur sens, alors un art qui n'a pas de valeur, puisque production de fou, il ne peut être regardé que d'un point de vue d'information médicale, ou bien tout au plus comme un faux-semblant, un jeu de nature, une curiosité malsaine⁹⁹⁰.

Lorsque les médecins parlent d'art psychopathologique, s'ils soulignent le caractère artistique des productions de leurs patients, ils ne les réduisent pas moins à une catégorie médicale, ne leur permettant d'avoir de valeur qu'en fonction de leur contexte psychiatrique. Ce qui intéresse Dubuffet dans ces productions, ce n'est pas leur caractère pathologique, mais bien exclusivement leurs écarts plastiques, autrement dit leur spécificité artistique, et de là, leur valeur pour l'art. La notion d'art brut, en prenant en charge ces productions, leur permet d'échapper à une

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ Cet investissement n'est pas nouveau, car la valeur subversive de la folie était déjà avérée au Moyen-Âge : le bouffon du roi représentait une forme de contre-pouvoir, même si ses effets étaient limités. Cf. NEVERT M., « Du bouffon à l'art brut », *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁹⁰ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 29.

catégorisation stérilisante, leur permet de sortir de l'institution psychiatrique et du cadre de l'analyse psychopathologique, et d'entrer dans le champ artistique, de reprendre juste possession du terrain de l'art. Dans cette perspective, il semble évident que Dubuffet se montrera très critique en ce qui concerne la pratique de l'art-thérapie. Cette dernière apparaît comme une actualisation de la notion d'*art psychopathologique*, puisque comme elle, elle enferme les productions artistiques des patients au sein de l'institution psychiatrique, et les réduit à une valeur désormais exclusivement thérapeutique. En outre, les conditions de la pratique artistique telles qu'elles sont impliquées par l'art-thérapie viennent à l'encontre des critères de l'art tel qu'il est conçu par Dubuffet :

Dans les ateliers d'« art-thérapie » le but poursuivi est comme ailleurs de ramener le malade aux conventions communément admises et c'est donc là une action qui s'exerce en sens inverse de la production d'« art brut » car celui-ci implique une négation des conventions admises à base de refus et d'insurrection⁹⁹¹.

L'art-thérapie engendre une pratique de l'art dont les critères sont en contradiction avec ceux de l'art brut : en remplaçant la valeur artistique par un but thérapeutique, elle dépossède les productions de leur caractère *brut*. Dans le passage précédent, issu d'*Asphyxiant Culture*, Dubuffet rend les psychiatres complices de l'institution culturelle. L'utilisation du qualificatif « pathologique » pour les œuvres produites par les patients créateurs n'est qu'un écran destiné à refouler tout ce qui n'est pas dans la norme, « ce qui n'est pas conformiste » ou « adopté par la convention collective ». Dans une lettre adressée au Docteur Gentis, il évoque ses craintes quant à la réception des œuvres à l'occasion de la première grande exposition d'art brut⁹⁹² :

Le conditionnement du public au regard de l'art culturel est si fort, si forte est l'identification que fait le public de la création d'art avec la forme spéculaire qu'elle prend dans l'art culturel, que le caractère « non-conformiste » commun à tous les ouvrages présentés dans cette exposition de l'Art Brut, au lieu d'ouvrir les yeux du public

⁹⁹¹ DUBUFFET J., « Au D' Jean Benoiston » (24 avril 1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 58, p. 573.

⁹⁹² *L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967.

sur toutes les autres voies d'expression qui s'offrent à la création d'art à côté de celles que met en œuvre l'art culturel, a simplement alimenté son indéracinable idée que ce non-conformisme est marque de folie, et que les auteurs de tels ouvrages ne peuvent être tous que des fous⁹⁹³.

Art brut et folie sont ici étroitement associés au non-conformisme. Selon Dubuffet, art brut et folie sont deux notions qui sont incomprises à cause de préjugés culturels. Il oriente désormais sa conception de la folie dans un sens sociologique : il fait jouer les deux notions d'art brut et de folie pour construire son discours sur l'art. L'art brut fait entrer la folie dans le champ artistique, et réciproquement, la folie fournit un autre terrain pour l'art, lui permettant de sortir du champ esthétique, et par là même de l'emprise du culturel. Une formule contemporaine de la publication d'*Asphyxiante Culture* condense cette idée : « Déculturation et démence sont une seule et même notion⁹⁹⁴. » D'une certaine manière, le discours de Dubuffet sur la folie évolue parallèlement à la théorisation de la notion d'art brut : en identifiant la folie au non-conformisme et à l'esprit d'insurrection, il en fait une posture volontaire, délibérée. C'est dans cette perspective qu'il continue de nourrir la thèse d'un apport positif de la folie pour l'art dans la plupart des courtes monographies qu'il consacre aux artistes bruts. Ainsi, à propos d'Aloïse Corbaz, il écrit :

Il ne faut pas perdre de vue qu'un qui est fou l'est dans presque tous les cas, au moins pour une bonne part, volontairement. Il a découvert le domaine de l'imaginaire et s'y est exercé ; il en est épris et n'en veut plus démordre. Tout y est possible, tout licite ; un champ sans limite y est offert à l'imagination, à l'invention, bien autrement passionnant que le terrain aride des strictes perceptions sensorielles de la vie journalière⁹⁹⁵.

La folie devient ici une posture de rébellion délibérée, qui serait un moteur pour la création artistique. Le déplacement de la notion de folie du champ psychiatrique au champ artistique (imagination, invention) qui est ici réalisé passe par une approche

⁹⁹³ DUBUFFET J., « Lettre au Docteur Gentis » (18 décembre 1967), *op. cit.*, tome 3, p. 292-293.

⁹⁹⁴ DUBUFFET J., « À Gaëtan Picon » (17 septembre 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 244.

⁹⁹⁵ DUBUFFET J., « Haut art d'Aloïse » (1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 304.

sociologique de la folie et par une conception anthropologique de l'art. Ce mouvement théorique opéré par le discours de Dubuffet le rapproche de la pensée anthropologique de Lévi-Strauss, lorsque ce dernier déclare que c'est « celui que nous appelons sain d'esprit qui s'aliène, puisqu'il consent à exister dans un monde définissable seulement par la relation de moi à autrui⁹⁹⁶ ». Et Lévi-Strauss ajoute : « La santé de l'esprit individuel implique la participation à la vie sociale, comme le refus de s'y prêter (mais encore selon les modalités qu'elle impose) correspond à l'apparition des troubles mentaux⁹⁹⁷. » À partir de sa conception de l'art, Dubuffet identifie la folie à un refus du conditionnement culturel, et de là, en fait une condition favorable d'accès aux critères de l'art brut. Cette approche sociale de la folie lui permet également d'invalidier la notion de maladie mentale : « Cette notion de "malade mental" n'a aucun sens, [...] les productions artistiques sont justiciables de critères tout autres [...]. Ces critères étant ceux du déconditionnement, ou non-conditionnement à l'égard de l'art culturel, à l'égard de ce qui prévaut⁹⁹⁸. » Comme l'indique encore Lévi-Strauss, dans une perspective théorique qui confond (ou superpose) le mental et le social, la notion de maladie mentale est mise en cause, car « il y aurait absurdité, dans les cas où social et physiologique sont directement en contact, à appliquer à l'un des deux ordres une notion (comme celle de maladie) qui n'a de sens que dans l'autre⁹⁹⁹ ». Effectivement, être *malade socialement* ne veut rien dire, et pourtant le statut de malade mental engendre un statut social particulier (dans notre société). Pour Dubuffet, le caractère pathologique ne peut en aucun cas être un critère pour l'art. Néanmoins, dans notre société, le malade mental, par le fait même d'être placé en institution psychiatrique, se trouve déclaré inapte à la vie sociale, ce qui a pour conséquence indirecte de l'isoler du conditionnement culturel. Si la folie correspond à un refus de ce conditionnement culturel et social, alors elle s'identifie au non-conformisme. Cette identification découle en réalité de l'exploitation d'un

⁹⁹⁶ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. XX.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ DUBUFFET J., « Note sur l'exposition de l'art brut » (22 janvier 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 299.

⁹⁹⁹ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *op.cit.*, p. XXII.

préjugé social sur l'art, que Dubuffet choisit de reprendre à son compte en en détournant le sens, en lui donnant un sens subversif :

Peut-être après tout qu'il n'est pas si mal fondé d'identifier le non-conformisme avec la folie. Peut-être la folie [...] n'est rien d'autre, rien de plus, que du non-conformisme, que de l'individualisme, que de l'esprit de contre-pied et de mise en question de toutes idées reçues, dans le domaine de l'art et dans d'autres domaines¹⁰⁰⁰ ?

Cette manière de travailler discursivement les deux notions d'art brut et de folie n'est pas sans rappeler l'opposition systématique de l'art brut et de l'art culturel mise en place par Dubuffet : ici, le moteur discursif ne se fonde plus sur une opposition théorique radicale, mais sur une identification subversive des deux notions. Dubuffet profite du caractère indéterminé de la notion de folie, pour lui prêter une nouvelle définition, qui sert sa conception de l'art, et renforce la valeur subversive de l'art brut. En fait, il utilise la singularité exemplaire de conduites individuelles anormales, asociales pour fonder sa propre théorisation de l'art. Selon Lévi-Strauss, les « conduites anormales » favorisent la projection d'une symbolisation : « Les conduites individuelles normales *ne sont jamais symboliques par elles-mêmes* : elles sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit », tandis que « les conduites anormales, parce que désocialisées et en quelque sorte abandonnées à elles-mêmes, réalisent, sur le plan individuel, l'illusion d'un symbolisme autonome¹⁰⁰¹ ». Dubuffet détache ainsi la folie de son acception médicale pour la faire entrer dans le champ de l'art, et pour servir sa théorisation de l'art. Les artistes bruts (anormaux, asociaux) sont exemplaires de cette nouvelle conception de l'art :

L'humeur individualiste, avec ses implications d'esprit de contradiction et d'attitude antisociale, ne s'identifierait-elle pas purement et simplement, poussée à un certain degré, avec ce qu'on appelle, dans certains cas du moins, dans les cas notamment des artistes concernés par l'Art Brut, la folie¹⁰⁰² ?

¹⁰⁰⁰ DUBUFFET J., « Lettre au Docteur Gentis » (18 décembre 1967), *op. cit.*, tome 3, p. 293.

¹⁰⁰¹ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *op. cit.*, p. XVI.

Cette prise de position résonne avec la réplique d'un personnage de Raymond Queneau : « La folie est l'auto-déification d'un individuel dans lequel ne se reconnaît aucun collectif¹⁰⁰³. » La folie, identifiée à un individualisme exacerbé, fondamental, devient une posture délibérément antisociale. La folie ne répond effectivement pas à l'objectif d'une visée collective : aux règles mises en place, le fou en substitue d'autres, mais qui ne sont valables que pour lui-même. C'est à partir de cette conception de la folie que Dubuffet justifie *a posteriori* son intérêt pour les œuvres produites au sein des institutions psychiatriques : « Les ouvrages de ceux qui précisément se sont vus longtemps désignés par le terme d'aliénés et qui, s'étant si fort épris d'individualisme, et en ayant poussé plus loin que les autres les conséquences, sont déclarés inaptes à la vie sociale et enfermés dans des asiles¹⁰⁰⁴. » D'une part, Dubuffet identifie folie et individualisme, et d'autre part, il fait de l'individualisme une condition de possibilité de la création artistique. Cette double position explique le discrédit dont il affecte la notion d'art psychopathologique. En effet, comme Lévi-Strauss l'explique, « le domaine du pathologique ne se confond jamais avec le domaine de l'individuel, puisque les différents types de troubles se rangent en catégories, admettent une classification¹⁰⁰⁵ ». La psychopathologie est fondée sur une réduction du social au pathologique, une position que Dubuffet inverse. Il va pousser plus avant encore l'exploitation et le détournement des préjugés culturels et sociaux qui affectent la folie, en travaillant avec la notion d'*aliénation*. À partir de 1964 (date de parution des premiers fascicules des *Publications de l'Art Brut*), dans les monographies consacrées aux artistes bruts, le terme d'aliénation vient progressivement remplacer celui de folie dans le discours de Dubuffet. Il récupère — recycle, pourrait-on dire, pour son propre compte — le terme d'aliénation dont l'usage est abandonné dans le champ de la psychiatrie à cause de ses connotations négatives. Il attribue à ce terme une valeur critique, une force d'opposition subversive à l'encontre du social et du culturel :

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁰³ QUENEAU R., « Les Enfants du limon » (1938), *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2002, p. 891.

¹⁰⁰⁴ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 455.

¹⁰⁰⁵ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *op. cit.*, p. XVII.

Nous entendons ce mot [aliénation] dans son sens vrai : celui d'une distance prise à l'égard des gens et du monde, d'un ample refus de l'usuel dans toutes les conceptions et tous les domaines — ce dernier regardé une fois pour toutes comme voie sans issue — et d'une opiniâtre édification pour remplacer l'usuel, d'un nouveau système de vues et de pratiques¹⁰⁰⁶.

L'aliénation de l'artiste brut découle de son « non-contentement » à l'égard de l'usuel et du conforme. Elle correspond donc « à l'endroit des habitudes prises et des idées reçues de la collectivité, [à] une attitude négatrice, particulariste, en route pour l'aliénation¹⁰⁰⁷ ». Dans cette perspective, l'aliénation devient une condition de la création artistique : « Je suis persuadé que la création d'art, où qu'elle se manifeste, requiert les dispositions énoncées ci-dessus », à savoir « cette mise en question des normes et usages, cette humeur de non-alignement, ce repli sur soi-même, qui [...] sont la voie de l'*aliénation*¹⁰⁰⁸ ». Dubuffet détourne le terme d'aliénation et l'adapte aux critères de l'art, de l'art brut :

[La création d'art] n'a de prix qu'où s'est produit un décrochement du regard communément porté aux choses, des opinions reçues, des coutumes en tous domaines et donc, pour répéter le mot, une aliénation du regard et des mouvements psychiques. C'est en quoi je souscris pleinement à l'opinion que la création d'art a toujours et dans tous les cas un caractère asocial et donc, au regard de l'hygiéniste, pathologique. Où fait défaut ce caractère on pourra peut-être parler d'art (c'est affaire de s'entendre sur le sens des mots) mais certainement pas de création d'art. La création implique qu'on ne se satisfait pas de ce qui est déjà et dont les autres se satisfont, et elle comporte donc une position de rébellion et de conflit. L'œuvre sera, me semble-t-il, d'autant plus créative que cette position s'aggravera¹⁰⁰⁹.

L'aliénation, telle que définie par Dubuffet, devient une condition de la valeur créative de la production artistique. Elle contribue à faire de l'art une *création*, elle élève les productions au rang des critères de l'art tel qu'il est envisagé par Dubuffet. Autrement dit, l'aliénation du créateur garantit le caractère *brut* des œuvres produites.

¹⁰⁰⁶ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 269-270.

¹⁰⁰⁷ DUBUFFET J., « Salingardes l'aubergiste » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 281.

¹⁰⁰⁸ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (1965), *op. cit.*, tome 1, p. 320.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 320-321.

C'est donc le discours sur l'art brut qui a construit cette notion en fonction de ses propres critères. L'aliénation devient un équivalent du terme de folie, mais adapté à la conception de l'art défendue par Dubuffet. L'usage de ce terme d'aliénation — avec l'acception que lui attribue le peintre — lui permet de disqualifier définitivement le pathologique, et de le remplacer par l'asocial. Dans une lettre adressée à Jean Revol, Dubuffet vante les mérites du terme d'aliénation contre celui de folie, et justifie cette préférence :

« Art et aliénation » est aussi un très fécond thème. Je pense très bien qu'« aliénation » se trouve ici pris dans le sens sociologique de tendance à l'individualisme exaspéré, de position a-sociale ou anti-sociale, et non pas dans le sens vulgaire de « folie ». Dans ce sens vulgaire, c'est sans doute un mot qui implique un concept faux, un concept qui résulte d'une confusion arbitraire et erronée de mécanismes psychologiques très différents les uns des autres, appartenant à toutes sortes de registres divers, et mis bêtement dans le même panier. C'est dans le sens « Création d'art et position anti-sociale » que le thème « art et aliénation » est fort intéressant à traiter. Dans le sens « art et folie » il est oiseux (car la notion de folie est oiseuse)¹⁰¹⁰.

L'usage particulier de ce terme d'aliénation va permettre à Dubuffet de revisiter le sens attribué au terme de folie, et de le construire à l'image de sa conception de l'art. Aussi, lorsqu'il conserve l'usage du terme de folie, c'est avec les attributs qu'il affecte au terme d'aliénation. La *folie de l'aliéné* — de l'artiste brut en l'occurrence — est associée à de l'« individualisme », à de l'« esprit de contradiction », à une « attitude anti-sociale », à une « position de rébellion et de conflit » : plus rien ne subsiste de pathologique ou de morbide. La folie se voit affectée d'un sens social et politique, libérée de tout attribut médical. Le discours qui se tisse autour du terme d'aliénation déplace définitivement la notion de folie du champ psychiatrique au champ social :

La question de la folie est probablement toute entière et dans son principe à reconsidérer, n'ayant, à tout prendre, guère d'autre critère que social. La société, bien sûr, est fondée, de son point de vue, à éliminer les perturbateurs, chasser et déconsidérer tout un qui

¹⁰¹⁰ DUBUFFET J., « À Jean Revol » (21 mars 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 235.

prétend mettre en question la convention sociale et refuse de s'aligner sur les impératifs constituant la culture de la nation¹⁰¹¹.

Dubuffet aura pris soin de préciser que lorsqu'il parle de folie, il envisage les aliénés créateurs¹⁰¹², autrement dit il ne parle de la notion de folie qu'en ce qu'elle intéresse l'art, lorsqu'elle entre dans le champ artistique. En mettant sans cesse en résonance les deux termes d'art et de folie, il entend mettre en question les deux notions simultanément. Il peut ainsi justifier sa conception subversive de la folie, qui découle des préjugés consensuels et conventionnels sur l'art : « Si on demande aux productions d'art qu'elles s'en tiennent à la confirmation des normes, qu'elles s'abstiennent de dérogations, d'innovations », alors la folie (celle que l'on impute aux artistes bruts) « s'identifie [...] au seul parti pris de mettre en question l'ordre établi, dans tous les domaines, à désir entêté de s'en libérer et d'innover¹⁰¹³ ». La position originale que Dubuffet a adoptée au sujet de la folie s'est imposée comme ultime moyen de récuser la conception traditionnelle de l'art.

Le discours sur l'art brut a d'emblée impliqué une réflexion sur la folie, dans la mesure même où la notion d'art brut fait entrer la folie dans le champ artistique. D'abord envisagée sur le mode primitiviste, Dubuffet fait de la folie une « valeur sauvage », et vante ses effets positifs pour la créativité artistique. Cet éloge romantique de la folie aux accents surréalistes conduit Dubuffet à mettre en question les contours psychiatriques de la notion. En pensant la folie à partir de l'art, par le biais de l'art brut, il parvient à dissocier la folie du champ de la psychiatrie, au sein duquel elle perdait jusqu'à sa définition. Dubuffet envisage la folie dans le champ exclusif de l'artistique : c'est la spécificité de cette réflexion sur la folie, impliquée par le discours sur l'art brut. Il invalide la notion d'art psychopathologique et critique celle d'art-thérapie qui ne pénètrent pas dans le champ artistique, tandis que l'art brut légitime la créativité artistique qui peut exister dans la maladie mentale. En outre, il évacue de manière définitive la notion de pathologie en déclarant que tout art est pathologique, ce qui a pour effet de rendre cette notion inopérante dans le champ

¹⁰¹¹ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 455-456.

¹⁰¹² DUBUFFET J., « Art brut chez Dubuffet » (21 août 1967), *op. cit.*, tome 4, p. 54.

¹⁰¹³ DUBUFFET J., « L'honneur de Louis Soutter » (novembre 1970), *op. cit.*, tome 3, p. 302.

artistique. Par ailleurs, Dubuffet récuse l'existence d'une esthétique de la folie ; le concept d'art brut envisage les productions des internés asilaires sous le registre de l'anthropologique. Autrement dit, la reconnaissance d'un art de la folie par le biais spécifique de l'art brut — et du discours qui construit cette notion — permet de déplacer la question de l'art du champ de l'esthétique à celui de l'anthropologie. Si l'art brut fait entrer la folie dans le champ artistique, réciproquement la folie fournit un autre terrain pour l'art, lui permettant d'échapper au champ de l'esthétique et d'accéder à d'autres valeurs. À partir de 1964, Dubuffet remplace le terme de folie par celui d'aliénation, ce qui lui permet de construire une nouvelle conception de la folie, désormais identifiée à un refus du conformisme et du conditionnement culturel. Le discours sur l'art brut, progressivement, construit la folie comme un instrument critique mettant en question le champ artistique tel qu'il se dessine dans notre société. C'est l'art brut qui révèle la valeur de la folie comme moyen de déconditionnement, comme posture anticonformiste. Par le biais de la conceptualisation de l'art brut, Dubuffet met en question les notions d'art et de folie simultanément en les faisant travailler ensemble, en les faisant interagir théoriquement. La mise en travail des deux notions au sein des textes de Dubuffet correspond à l'élaboration d'une activité critique : le discours sur l'art brut construit une conception de la folie qui permet à l'artistique d'exercer une activité critique sur le social.

- TROISIÈME PARTIE - VERS UNE POÉTIQUE DU BRUT

L'art brut est une tentative de conceptualisation de l'art, et cette mise en théorie fictionnalise les éléments qu'elle fait intervenir — l'artiste brut, en particulier, qui à ce stade de l'analyse constitue encore un problème. Afin de dépasser le paradoxe de la théorisation d'un art a-culturel, nous proposons de considérer l'art brut comme une *fiction théorique*. À partir de la mise au jour des effets de cette théorisation qui concernent désormais toutes les pratiques du sens, nous élaborons une nouvelle notion, le Brut. Celle-ci nous permet de concevoir comment la réflexion engagée par l'art brut constitue finalement une éthique et une poétique de l'art mettant en question le langage et la pratique littéraire. La nécessité de penser le langage pour penser l'art engage Dubuffet à une critique du langage qui passe par l'élaboration d'un programme poétique de renouvellement de la littérature et par sa mise acte dans l'invention du « jargon ». En fin de parcours, le *brut* pénètre dans le champ de la littérature, et laisse ainsi présager de nouveaux enjeux, opératoires pour la recherche littéraire.

Chapitre I

L'ART BRUT, FICTION THÉORIQUE

La démarche d'un analyste [...] serait de pouvoir se réinventer avec un patient que notre culture situe comme « différent » de nous. Pour Freud, la théorie analytique s'apparente au délire ou à la fiction.

Maud MANNONI, *La Théorie comme fiction*, 1979.

En même temps qu'il met en place une conception personnelle de l'art, le discours de Dubuffet construit un objet : l'artiste brut. L'étude des caractéristiques attribuées à ce dernier enrichit la notion d'art brut d'une portée anthropologique. Néanmoins, l'invention de l'artiste brut, la construction discursive de ce *personnage théorique*, pose le problème du sujet artistique. Par ailleurs, l'analyse du discours de Dubuffet montre que la théorisation de l'art brut et de l'artiste brut constitue un paradoxe, puisque la reconnaissance de la valeur de l'art brut passe par l'élaboration d'un discours *culturel*. Or, il nous semble possible de donner sens à ce paradoxe en envisageant l'art brut comme une *fiction théorique*.

1. Ethnographie de l'artiste brut

En inventant l'art brut, en constituant une collection, Dubuffet découvre des artistes et élabore un discours qui implique des acteurs : les « auteurs » d'art brut. Des *auteurs*, et non des artistes : car, de la même manière que l'art brut n'est pas un nouveau mouvement artistique à insérer dans le champ esthétique, les créateurs découverts et dépeints par Dubuffet ne doivent pas être assimilés à des *artistes*, c'est-à-dire à une catégorie sociale pré-existante. Au contraire, la description du créateur brut a pour effet la mise en question du statut de l'artiste dans notre société. Or, de la même manière qu'il se refusait explicitement à définir l'art brut, Dubuffet va esquiver le portrait de l'artiste brut, qui longtemps dans ses textes reste un impensé, avant de se donner comme un impensable.

L'artiste brut, un impensable

Les auteurs d'art brut sont pour la première fois évoqués par Dubuffet dans une lettre adressée au psychiatre Ladame : il parle d'« ouvrages d'art émanant de personnalités obscures, de maniaques¹⁰¹⁴ ». L'artiste brut est donc très évasivement défini par le contexte et la manière de sa pratique. « Obscures » : l'adjectif a déjà été utilisé par Dubuffet pour qualifier l'art brut, comme équivalent de *brut*. L'artiste brut est *obscur*, car il produit son art dans l'ombre en dehors des circuits culturels traditionnels. « Maniaques » : ce qualificatif implique que le créateur brut s'adonne à l'art par *manie*, ce qui le dégage du statut professionnel de l'artiste. Il serait donc un amateur, un autodidacte. La manie est une habitude singulière, plus ou moins déraisonnable, une activité bizarre, étrange, hors du commun. Elle est, pour l'artiste brut, dépourvue de tout caractère professionnel : c'est l'un des premiers éléments sur lequel Dubuffet insiste¹⁰¹⁵. Avec l'artiste brut, c'est une conception de l'art comme *manie*, une autre manière de la pratique artistique qui se fait jour. C'est pourquoi Dubuffet préfère le terme *auteur* à celui d'*artiste*, et emploie rarement le terme d'*œuvres* pour désigner les travaux d'art brut. En quête de renseignements sur

¹⁰¹⁴ DUBUFFET J., *Lettre à Charles Ladame* (Paris, 9 août 1945), *op. cit.*

l'artiste brut, la lecture des notices des deux *Compagnie de l'Art Brut* (datées de 1948 et de 1963) révèle que ces textes fondateurs s'en tiennent à cette seule et mystérieuse qualification de « personne obscure¹⁰¹⁶ ». De fait, dans le discours de Dubuffet, l'auteur d'art brut va longtemps demeurer une réalité *obscure*, énigmatique, bref un insaisissable. Les informations fournies au fil des textes sur les auteurs d'art brut sont toujours les mêmes : ce sont des « auteurs divers », des « personnes obscures ou anonymes¹⁰¹⁷ », des « irréguliers¹⁰¹⁸ », des « personnes indemnes de culture artistique¹⁰¹⁹ », des « personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels¹⁰²⁰ », des « personnes de peu d'instruction¹⁰²¹ », des « personnes étrangères à la culture, et ne recevant d'elle aucune information ni influence¹⁰²² », des « gens très isolés et pour la plupart dénués de toute instruction et tout à fait étrangers aux milieux artistiques¹⁰²³ », des « personnes étrangères aux milieux intellectuels, le plus souvent indemnes de toute éducation artistique¹⁰²⁴ ». L'évolution de la définition de l'artiste brut épouse celle de la notion d'art brut : le mode répétitif remplace la tautologie, les caractéristiques manquent et les critères se durcissent. Isolé, inculte, étranger, l'artiste brut tend à s'identifier à un utopique *homme sans culture*, à une résurgence de l'impossible *bon sauvage*. L'imprécision de la définition de l'artiste brut lui donne un caractère *idéal*, ce qui *a posteriori* permet de lui donner une valeur théorique.

Dubuffet ethnographe

Cependant, Dubuffet va rédiger une trentaine de notices monographiques consacrées aux auteurs bruts dont il découvre et collectionne les œuvres. Dès 1948, il

¹⁰¹⁵ DUBUFFET J., « L'art brut » (octobre 1947), *op. cit.*, p. 176.

¹⁰¹⁶ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *op. cit.*, tome 1, note 28, p. 490. « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 167.

¹⁰¹⁷ DUBUFFET J., « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » (septembre 1948), *ibid.*, p. 490.

¹⁰¹⁸ DUBUFFET J., « L'Art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 198.

¹⁰¹⁹ *Ibid.* [Déjà cité p. 171].

¹⁰²⁰ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 167.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰²² DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 215.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ DUBUFFET J., « Note liminaire du premier fascicule des Publications de l'Art Brut » (1964), *op. cit.*, tome 1, note 36, p. 516.

produit trois articles destinés à l'*Almanach de l'Art Brut* : « Joaquim Vicens Gironella¹⁰²⁵ », « Capderoque¹⁰²⁶ » et « Miguel Hernandez¹⁰²⁷ ». Comme les titres l'indiquent, ces textes relèvent du portrait. De ces artistes, Dubuffet fait systématiquement des *personnages* : « Hernandez est un petit homme mobile, au visage jaune et chiffonné, à petites mains, petits pieds¹⁰²⁸. » Ou encore, à propos de Capderoque : « C'était à cette époque un homme long et remarquablement maigre d'une cinquantaine d'ans, sec et basané, aux cheveux noirs coiffés en brosse, à la mine revêche et renfrognée, ne riant du tout jamais, au parler brusque et comminatoire¹⁰²⁹. » Ces indications précises et intimes sur la personnalité de l'artiste sont inhabituelles dans une monographie traditionnelle : elles démontrent l'importance que Dubuffet accorde à la singularité de chacun, et la volonté de distinguer ces textes du genre critique. Le regard est toujours tendre, amical ; le ton est celui de la chronique, et non celui de la critique d'art. L'un de ces textes est resté inédit, les deux autres ont été publiés dans les *Cahiers de la pléiade*¹⁰³⁰ — une destination trop *culturelle* pour plaire à Dubuffet. Il n'écrit plus avant de mettre sur pied les *Publications de la Compagnie de l'Art Brut*. En 1964, vingt ans donc après le début de la collection, paraît le premier fascicule de ces publications : on y trouve de courtes monographies, dans le même ton que celles de 1948, qui nous renseignent sur chaque auteur d'art brut. Les informations biographiques se juxtaposent pour montrer la spécificité des différents artistes et de leur pratique, mais ne conduisent pas à une analyse globale, à une synthèse. Néanmoins, ces notices constituent une source d'information — la seule, tardive — sur l'artiste brut. Une lecture d'ensemble révèle que les caractéristiques de ce dernier sont principalement sociales. À quelques

¹⁰²⁵ DUBUFFET J., « Joaquim Vicens Gironella » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 184-186.

¹⁰²⁶ DUBUFFET J., « Capderoque » (août 1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 187-189.

¹⁰²⁷ DUBUFFET J., « Miguel Hernandez » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 190-197.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²⁹ DUBUFFET J., « Capderoque » (août 1948), *op. cit.*, tome 1, p. 187.

¹⁰³⁰ « Capderoque » est resté inédit. « Joaquim Vicens Gironella » est paru dans le numéro 5 des *Cahiers de la pléiade* (été 1948) et « Hernandez » dans le numéro 6 (automne 1948 - hiver 1949).

exceptions près, ce sont des personnes d'« instruction rudimentaire¹⁰³¹ », autodidactes en matière d'art, issues pour la plupart de milieux très modestes : Gironella est ouvrier¹⁰³², Capderoque vit de petits travaux de maçonnerie¹⁰³³, Palanc est aide-pâtissier¹⁰³⁴, Lonné est facteur¹⁰³⁵, Éliisa est fleuriste¹⁰³⁶, Rose Aubert mène une « vie laborieuse de paysanne¹⁰³⁷ », etc. Ce sont généralement des tempéraments solitaires — ou du moins, ils exercent leur activité dans l'isolement¹⁰³⁸. Ce sont donc des individus dépourvus de formation artistique, qui commencent à créer à la faveur d'une rupture, à partir d'une situation vécue comme fortement traumatisante, et qui par là même, vont produire leur œuvre dans un contexte d'isolement (emprisonnement, internement asilaire, retrait dans la solitude). Enfin, leur vocation est souvent tardive : l'artiste brut n'est pas un professionnel, il crée par désœuvrement, dans le temps du loisir, impliqués par la retraite ou l'enfermement. Ainsi, les caractéristiques de l'artiste brut l'opposent globalement au personnage type de l'artiste patenté, issu de la bourgeoisie, généralement de sexe masculin, cultivé et précocement formé à l'art : il peut donc en constituer, par contraste, la critique.

Dans ces notices, Dubuffet décrit longuement les œuvres, les matériaux utilisés et le faire original, inhabituel, des artistes bruts. Gironella travaille le liège, « matière spécialement fantasque et irrégulière¹⁰³⁹ », Palanc utilise des coquilles d'œufs et du caramel¹⁰⁴⁰... « Il s'agit somme toute d'un art qui repose, comme on l'aime à tout art, non pas sur le prix des objets qui y servent de matériel mais

¹⁰³¹ « Miguel Hernandez », p. 196 ; « Palanc l'écrituriste », p. 227 ; « Le lambris de Clément », p. 244 ; « Paul End », p. 262 ; « Gaston le zoologue », p. 319 ; « Broderies d'Éliisa », p. 341 ; « Rose Aubert », p. 363.

¹⁰³² DUBUFFET J., « Miguel Hernandez » (1948), *op. cit.*, tome 1, p. 185.

¹⁰³³ DUBUFFET J., « Capderoque » (août 1948), *op. cit.*, tome 1, p. 187.

¹⁰³⁴ DUBUFFET J., « Palanc l'écrituriste » (octobre 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 227.

¹⁰³⁵ DUBUFFET J., « Le facteur Lonné » (avril 1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 238.

¹⁰³⁶ DUBUFFET J., « Broderies d'Éliisa » (automne 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 341.

¹⁰³⁷ DUBUFFET J., « Rose Aubert » (septembre 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 363.

¹⁰³⁸ « Miguel Hernandez », p. 192 ; « Palanc l'écrituriste », p. 229 ; « Paul End », p. 262 ; « Broderies d'Éliisa », p. 350.

¹⁰³⁹ DUBUFFET J., « Joaquim Vicens Gironella » (1948), *op. cit.*, tome 1, p. 186.

¹⁰⁴⁰ DUBUFFET J., « Palanc l'écrituriste » (octobre 1962), *op. cit.*, tome 1, p. 231.

seulement sur la manière dont ce matériel est utilisé¹⁰⁴¹ », écrit Dubuffet. Les réalisations des artistes bruts, généralement secrètes au départ, sont faites avec n'importe quel matériau, n'importe quel outil disponible, dans n'importe quel espace assigné. Les matériaux utilisés sont simples, pauvres, à l'image des auteurs, car prélevés dans leur environnement immédiat. La description du faire de l'artiste brut a pour effet de le distinguer de l'*artiste culturel*, mais surtout elle renchérit sur le contexte de création : l'utilisation du matériau pauvre, la récupération artistique du rebut, sont une forme de subversion, la marque d'un « retour du refoulé socio-culturel¹⁰⁴² ». En outre, comme le souligne Thévoz, « la déviance sociale favoris[e] une déviance formelle qui aggrave celle-là en retour, déportant le sujet bien loin du champ d'attraction culturelle¹⁰⁴³ ». Autrement dit, les caractéristiques formelles des œuvres d'art brut sont déterminées par la situation sociale du créateur. L'attention que Dubuffet porte à la description des œuvres et à leur contexte de création contribue à renforcer les caractéristiques sociales de l'artiste brut. D'un point de vue théorique, Dubuffet se livre ici à une étude de *terrain* (observation directe, entretiens, compilation et présentation des données). On peut dire qu'il se comporte en *ethnographe* avec les artistes bruts, conformément à la définition qu'en donne Lévi-Strauss :

L'ethnographie consiste en l'observation et l'analyse de groupes humains considérés dans leur particularité (souvent choisis pour des raisons théoriques et pratiques [...]), et visant à la restitution, aussi fidèle que possible de la vie de chacun d'eux¹⁰⁴⁴.

Dubuffet l'ethnographe étudie l'art d'un milieu, et en fait un révélateur des rapports de l'art et de la société. La constitution d'une collection appartient à cette démarche

¹⁰⁴¹ DUBUFFET J., « Les télégrammes de Charles Jauffret » (5 février 1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 277.

¹⁰⁴² THÉVOZ M., « Art brut », in WARESQUIEL E. de, *Le Siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1999, p. 50.

« Nul doute que la matière, longtemps tenue pour suspecte aux yeux d'une certaine tradition judéo-chrétienne, ne fasse précisément partie de ces éléments refoulés qui ont effectué un retour en force au sein de la formidable aventure que constitue l'art moderne. » In MÈREDIEU F. de, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴³ THÉVOZ M., « Art brut », in WARESQUIEL E. de, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁴⁴ Dubuffet s'identifie à l'ethnographe, plus qu'à l'ethnologue, puisque ce dernier « utilise de façon comparative [...] les documents présentés par l'ethnographe », et que Dubuffet ne réalise pas de véritable synthèse. In LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 4.

de recherche. Mauss signalait, dans son *Manuel d'ethnographie* : « L'étude de l'esthétique consistera pour une grande part dans la simple collection d'objets¹⁰⁴⁵. » Par ailleurs, ces notices sont l'occasion pour lui d'étayer et d'illustrer son discours sur l'art (brut) : il y défend les mêmes positions que dans ses autres textes théoriques. L'artiste brut est donc inventé et *construit* par le discours de Dubuffet. Or, ce discours émane d'un point de vue intellectuel cultivé, et dans cette mesure, l'artiste brut lui est étrange et étranger. Pour parler à la manière de Lévi-Strauss¹⁰⁴⁶, on peut dire que Dubuffet n'est pas un indigène dans le monde de l'art brut, mais plutôt un ethnographe. Il ne peut définir l'artiste brut que dans la marginalité ; et en le définissant, il surligne sa différence. Les informations que nous avons tirées de ces notices permettent de dégager des caractéristiques sociales pour la définition de l'artiste brut, et par conséquent, les éléments d'une critique sociologique. Mais, le discours même de Dubuffet ne comporte pas ces intentions critiques. Il met bien plutôt l'emphasis sur la singularité de ces artistes ; leur marginalité se laisse déduire du contenu informatif des textes. Le discours de Dubuffet construit l'artiste brut comme un *personnage* singulier, et non explicitement comme un *individu* marginal et rebelle socialement. Autrement dit, son discours a une portée socio-politique, mais il n'est pas politique. Plus exactement, c'est la poétique de son discours qui est politique. En insistant sur la singularité de l'artiste brut, en multipliant les anecdotes sur sa personnalité, Dubuffet dés-engage son discours, le désinvestit d'un contenu socio-politique. Ce sont les enjeux de son discours, et les objets qu'il construit, qui dépassent le discours lui-même par une charge critique et politique.

La théorisation de l'artiste brut comme sociocritique des valeurs

Les éléments de définition de l'artiste brut issus des textes de Dubuffet constituent d'emblée une interrogation critique du social par l'artistique. Les artistes bruts se définissent exclusivement socialement, par leur différence, leur altérité par rapport aux normes et conventions sociales. Ce sont en effet des créateurs qui

¹⁰⁴⁵ MAUSS M., *Manuel d'ethnographie* (1947), p. 130.

¹⁰⁴⁶ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *Sociologie et anthropologie* (1950), p. XXIX.

appartiennent à des catégories sociales étrangères au milieu de l'art, et sont par là même préservés des influences et des modes artistiques. Dans cette perspective, l'art brut devient la production artistique des exclus de la culture. Cependant, Dubuffet « ne s'intéresse pas tant à une catégorie sociale d'individus qu'à un ensemble qui ne trouve de place dans la structure sociale que précisément dans sa marginalité, les "irréguliers" comme il les appelle¹⁰⁴⁷ ». Le discours de Dubuffet, loin d'émanciper ces artistes de leur marginalité, re-marque cette dernière : il construit l'artiste brut, tout en le figeant dans une marginalité qui devient la spécificité de cet objet. L'artiste cultivé qu'est Dubuffet est amené à valoriser et à créditer du statut artistique les créations qui détonnent d'abord dans le groupe social auquel appartiennent leurs auteurs : le critère de l'élection est celui de la différence maximale qui fonde la singularité. En réalité, 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. Ainsi que le disait Chaissac sur son propre cas : « J'avais pu trouver à bricoler dans la culture quoique handicapé par mes "opinions", ma santé et sans doute aussi mon esprit fantaisiste¹⁰⁴⁸. » C'est donc au fait qu'il transgresse les normes de sa classe sociale que l'auteur brut doit son statut artistique. À partir de la reconnaissance et de la valorisation de ce caractère déviant — qui ne peut être le fait que de l'artiste cultivé, l'artiste brut est introduit dans le jeu culturel dont il devient l'enjeu. Il n'a pas à refuser un héritage culturel savant dont il est, par *privilege* de classe, défavorisé. C'est l'isolement culturel qui garantit une création originale et spécifique : l'usage du qualificatif « irréguliers » a l'avantage de suggérer à la fois le non-respect (ou l'ignorance) des conventions sociales et celui des règles formelles. Par ailleurs, le choix du terme *irrégulier*, de préférence à *anormal*, indique que ce caractère hors normes est sans connotation pathologique. Si Dubuffet tient tant à évacuer le pathologique, c'est que ce dernier correspond à une récupération de la différence individuelle, de la singularité par le psychologique. Pathologique renvoie à la catégorie « *fou* » (malade mental, interné asilaire, patient psychiatrisé). L'artiste brut est, dans tous les cas, *une personne étrangère* à : autodidacte, il n'appartient pas

¹⁰⁴⁷ COUSSEAU H.-C., *art. cit.*, p. 166.

¹⁰⁴⁸ CHAISSAC G., « À Pierre » (23 août 1954), *Lettres du morvandiau en blouse boquine à Pierre et Michel Boujut*, Bassac (Gironde), Plein Chant, 1998, p. 53.

à la société des lettrés, des intellectuels, ni même à celle des artistes ; fou, il est enfermé à l'asile ; prisonnier, il est hors-la-loi, incarcéré en prison ; spirite, il est isolé dans le cercle des mystiques. Or, s'il est repoussé dans les marges de la société, l'artiste brut ne manque pas de se définir d'autres lieux d'appartenance : folie, illégalité, foi mystique, isolement, qui ont en commun de s'opposer à des valeurs de cohésion sociale. L'artiste brut, en se définissant hors du champ social, indique un autre lieu possible à l'art, une autre posture offerte à l'artiste. Les auteurs d'art brut ne sont pas des professionnels de l'art : leur pratique s'inscrit en dehors des lieux socialement assignés aux *beaux-arts*, en dehors du champ artistique et culturel, ce qui a pour effet de mettre ce dernier en question. Les productions d'art brut sont le fait d'individus étrangers aux milieux artistiques et soustraits à leur influence, des personnes qu'un statut d'exclusion sociale *préserve* de la tradition artistique. Il faut noter ici que ce n'est pas la différence qui confère le statut de marginal, mais bien plutôt le fait d'être exclu, rendu invisible par les structures culturelles et sociales.

La très forte prise en compte du milieu social et culturel du créateur dans les portraits établis par Dubuffet engendre inéluctablement des effets critiques sur le plan sociologique. La mise au jour de la pratique artistique de l'artiste brut est révélatrice de notre organisation socio-culturelle (de l'organisation sociale de la culture) et des hiérarchies qu'elle engendre. Autrement dit, elle signifie par contraste la présence d'un *ordre* culturel, que les conditions matérielles de la création brute contredisent. Comme l'a souligné Bourdieu, « la sacralisation de la culture et de l'art [...] remplit une fonction vitale en contribuant à la consécration de l'ordre social¹⁰⁴⁹ ». À la lecture des monographies consacrées aux artistes bruts, la solitude, l'isolement, l'absence d'activité (socialement valorisée) apparaissent comme des conditions favorables pour la création artistique :

La création d'art, pour avoir son plein intérêt, nécessite une concentration et une solitude qui ne sont guère compatibles avec la vie sociale de nos artistes professionnels. C'est quand un homme est seul, qu'il s'ennuie fort, qu'il ne peut compter sur aucune espèce de distractions ni de joies venant de l'extérieur, d'aucune espèce de fêtes, que les conditions sont le mieux remplies pour que naisse en lui un besoin de se fabriquer par ses propres moyens, lui-

¹⁰⁴⁹ BOURDIEU P., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, p. 165.

même tout seul et à son propre usage, un théâtre de fêtes et d'enchantements¹⁰⁵⁰.

Cette affirmation comporte un enjeu sociologique : en fonction des conditions énoncées par Dubuffet, l'art peut surgir de manière idéale au sein de la prison ou de l'hôpital psychiatrique. Les loisirs forcés, la solitude imposée, l'écart que la société affirme entre l'univers des patients (déliquant) et le monde normal constituent des conditions favorables à la création et à une production moins soumise que d'autres à la culture dominante. Par conséquent, l'artiste — le véritable artiste selon Dubuffet — s'identifie à l'individu qui ne peut s'intégrer socialement ou dont le statut social est dévalorisé. C'est donc dans ce que la société rejette et dénigre que l'artiste aurait le plus de chance de naître. Dans cette même perspective sociologique, Dubuffet interprète la pratique artistique des médiums spirites. La médiumnité serait un « alibi » social pour le facteur Lonné¹⁰⁵¹ comme pour le mineur Lesage, leur permettant de légitimer leur pratique artistique :

Le côté de commode et tentant alibi que fournit — à des personnes timorées, trop modestes ou trop respectueuses des idées admises, et qui éprouvent pourtant une envie de création irrésistible — le recours aux télécommandes de l'au-delà qui leur donne un si bon quitus. Il a vertu de clore le bec à qui serait tenté de rire devant un ignorant qui fait acte d'artiste. En France plus qu'où que ce soit on dénie à quiconque n'est muni de diplômes toute capacité sur ce terrain¹⁰⁵².

La médiumnité vient légitimer le statut artistique, là où l'intégration sociale fait défaut. Ce qui en retour montre que le champ social tel qu'il est constitué, ne permet pas de concevoir que facteur ou mineur acquièrent le statut d'artiste. La pratique artistique des auteurs d'art brut remet en question les catégories hiérarchiques pré-établies. Ce qui est dévalorisé socialement se trouve valorisé par le « brut ». Ainsi,

¹⁰⁵⁰ DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 213.

¹⁰⁵¹ DUBUFFET J., « Le facteur Lonné » (1963), *op. cit.*, tome 1, p. 241.

¹⁰⁵² DUBUFFET J., « M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris » (1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 41, p. 524.

Dubuffet souligne que les artistes bruts sont généralement des personnes âgées¹⁰⁵³. Il en appelle à une revalorisation de la vieillesse, injustement associée à un « amoindrissement¹⁰⁵⁴ » dans notre société occidentale. En effet, si la vieillesse est valorisée sur un plan philosophique où elle peut équivaloir à la sagesse, elle est dévalorisée socialement, puisqu'elle est synonyme d'inactivité, et correspond par là même à une perte de fonction, de statut. Dubuffet fait l'éloge de la vieillesse, en montrant sa valeur pour la création artistique. L'art brut intervertit les pôles des valeurs sociales. Folie, ignorance et vieillesse se chargent positivement :

On dirait que la création d'art est, sauf exceptions, un fruit tardif et qui se forme quand s'inverse la position d'esprit de tout un, au moment qu'il se change de poste récepteur en poste émetteur, cesse d'attendre que les merveilles lui soient délivrées, et prend le parti de se fabriquer lui-même ; disons mieux, au moment que tout ce qui lui est présenté lui apparaît inadéquat et qu'il se met alors lui-même à l'ouvrage¹⁰⁵⁵.

Par le biais de ces monographies, Dubuffet, en même temps qu'il révèle l'existence d'autres artistes et d'une autre manière de la pratique artistique, indique un autre lieu de l'art : « L'art est où on le cherche pas, où on pense pas à lui¹⁰⁵⁶. (sic) » On trouve en effet l'artiste brut dans tous les lieux que la société assigne à l'altérité. Dans cette mesure, le discours sur l'art brut démontre de manière exemplaire que l'art est le lieu où se problématise la relation entre individu et société. Les portraits d'artistes bruts esquissés par Dubuffet constituent une anthropologie de l'artiste, dont le caractère *brut* se réduit presque exclusivement à son statut social. Il est ici évident que l'effet du « brut » est de faire passer l'art du champ esthétique au champ social, ou plus exactement d'ignorer l'esthétique pour interroger le social. La description de la pratique des artistes bruts et de son contexte met en question les rapports du social et de l'artistique de manière particulièrement incisive. Ainsi, pour Hubert Damish, le champ d'action critique de l'art brut est sociologique avant tout :

¹⁰⁵³ « Presque toutes les plus imposantes créations rencontrées au cours de nos recherches, et qui sont présentées dans ces publications, ont eu pour auteurs des personnes âgées. » In DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 270.

¹⁰⁵⁴ DUBUFFET J., « Joseph Heu » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 288.

¹⁰⁵⁵ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 270.

On doit à Jean Dubuffet [...] d'avoir situé le problème de l'art brut sur son vrai terrain, qui est moins psychologique que sociologique : les irréguliers de l'art, s'ils sont étrangers au circuit de la culture (de l'échange culturel), ce n'est pas tellement qu'ils ne lui doivent rien, ou qu'ils prétendent (tel Wölfli) avoir tout oublié, c'est bien plutôt que, par le mode même sous lequel s'exerce leur activité productrice, ils mettent en cause le principe même du travail social, de la division du travail où la culture se fonde comme « culture », apanage d'une élite, affaire de spécialistes¹⁰⁵⁷.

Effectivement, selon Dubuffet, l'artiste brut n'inscrit pas sa production dans le système culturel : son œuvre n'est ni à exposer, ni à vendre ; elle ne *participe* pas à la culture. Le discours de Dubuffet révèle, identifie un art qui existe au mépris de la culture. En outre, comme le signale Damish : « Dans une société fondée sur la production et l'échange de marchandises [...] c'est l'ordre même de cette société qui se trouve mis à nu¹⁰⁵⁸. » Pour reprendre une expression de Dubuffet employée dans un autre contexte, nous pourrions dire que l'art brut est l'art pratiqué par « la main gauche du corps social¹⁰⁵⁹ ». La main gauche est celle qui n'a pas appris, qui n'a pas été conditionnée, celle que l'on néglige, celle dont on oublie de se servir, la main maladroite, inculte, tenue pour inutile. Elle est ce que la culture oublie de la société, ou ce que la société ignore de sa propre culture. Ce n'est donc pas l'ignorance d'une culture dominante donnée, ni l'absence de dialogue avec elle, mais également le refus d'occuper une fonction dans cette culture, qui fonde le statut spécifique de l'artiste brut, et surtout la possibilité de l'activité artistique. Les artistes bruts se consacrent à leur production « si pleinement, si fiévreusement, si exclusivement, qu'ils n'ont plus de regard pour ce qui n'alimente [pas] leur création et deviennent [...] irrécupérables pour la vie sociale journalière¹⁰⁶⁰ ». La manière de la pratique artistique brute est

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 502.

¹⁰⁵⁷ DAMISH H., « Art brut » (1968), *op. cit.*, p. 508-509.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 509.

¹⁰⁵⁹ « C'est la main gauche du corps social qu'il [Jean L'Anselme] voudrait voir s'exprimer. » In DUBUFFET J., « Nouvelles de la revue "Peuple et poésie" » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 29, p. 505-506.

¹⁰⁶⁰ DUBUFFET J., « Haut art d'Aloïse » (février 1965), *op. cit.*, p. 304.

donc incompatible avec un mode de vie *normal*¹⁰⁶¹. Or, l'activité artistique brute est généralement issue de l'exploitation d'un temps de loisir forcé — lui-même dû à une exclusion sociale. Elle démontre ainsi que l'art surgit en l'absence d'activité sociale, dans une désocialisation. C'est cet universel de l'art que Dubuffet tente également de montrer — non sans hésitations et contradictions — par le biais de la théorisation de l'artiste brut. Les termes « asocial » et « anti-social » apparaissent de manière récurrente dans son discours sur l'artiste brut : progressivement, de la description d'un personnage singulier et marginal, il passe à la définition d'un individu asocial et anti-social.

Asocialité de l'art et aliénation de l'artiste brut

Si l'on étend le terrain d'analyse aux textes qui ne concernent pas directement l'art brut, on constate que la théorisation de l'artiste brut est mise en acte dans l'ensemble du discours sur l'art de Dubuffet. On note effectivement que l'artiste brut n'est pas défini à partir d'une analyse globale des auteurs des œuvres de la collection, mais élaboré à partir d'une réflexion extérieure à la réalité de l'artiste, dont il devient l'instrument :

Entreprises en 1945, les collections de l'Art Brut sont constituées d'œuvres dues à des personnes étrangères au milieu culturel et préservées de son influence. Les auteurs de ces œuvres sont pour la plupart d'instruction rudimentaire. Dans d'autres cas ils sont parvenus, à la faveur de perte de mémoire, ou d'une disposition d'esprit fortement contradictrice, à se libérer des aimantations de la culture et retrouver une féconde ingénuité. [...] Il faut observer que cette libération implique une humeur asociale, une position que les sociologues appelleront aliénée. C'est pourtant cette humeur qui nous paraît le ressort même de toute création et invention¹⁰⁶².

¹⁰⁶¹ C'est un argument que défend également Michel Thévoz : « La pratique de l'art demande une sorte d'engagement qui est incompatible avec notre style de vie à horaires fixes. L'aventure artistique va à rebours de la gestion du temps et de l'espace requis par notre culture. » In KLEIN J.-P. & VIARMÉ É., « Interview de Michel Thévoz », *Art et Thérapie*, n°30/31, août 1989, p. 52.

¹⁰⁶² DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 454.

Tel est le mouvement de la théorisation de l'artiste brut : d'une définition *par opposition* à (une position en dehors de la culture), il se définit *dans* l'opposition (dans la contestation). Le statut d'exclusion sociale est valorisé dans le sens d'une libération (des influences et déterminations culturelles), et passe pour posture idéale de création. Dans cette perspective, l'exclusion sociale devient un moteur pour l'activité artistique, ce qui a pour effet d'identifier le terrain de l'art aux marges du champ social. Dubuffet fonde le lieu asocial comme condition de l'art. L'indépendance de l'artiste brut vis-à-vis de la culture est explicitée par son « humeur asociale » : cette *humeur* est-elle un effet de la situation asociale de l'artiste brut, ou bien correspond-t-elle à une « position » délibérément contestataire, anti-sociale ? Cette indétermination perdure longtemps dans les textes de Dubuffet, qui la font travailler au cœur d'un troisième terme : l'*aliénation*. Ce terme appartient d'abord au discours des « sociologues » et des psychiatres, il a d'emblée une résonance péjorative : « [Gaston] sera désormais et pour toute sa vie exclu (ou bien préservé ?) de toute vie sociale, frappé par la désignation la plus infamante et la plus irrévocable qui soit : celle d'*aliéné*¹⁰⁶³. » Mais, comme il l'a fait pour la notion de folie, Dubuffet détourne le sens du terme d'aliénation ; il le subvertit au service de son discours et de sa théorisation. Il s'agit là d'adapter le sens des termes pour une nouvelle mise en sens de l'art, et en l'occurrence, pour la construction d'un *autre* artiste. Ainsi, à propos du thème « art et aliénation », Dubuffet propose qu'*aliénation* soit « pris dans le sens sociologique de tendance à l'individualisme exaspéré, de position a-sociale ou anti-sociale, et non pas dans le sens vulgaire de "folie"¹⁰⁶⁴ ». Autrement dit, « art et aliénation » équivaut à « création d'art et position anti-sociale¹⁰⁶⁵ ». À partir de là, le terme d'aliénation devient un terme cheville au sein de la réflexion théorique de Dubuffet. La problématique développée autour de l'aliénation, entendue comme posture asociale *ou* anti-sociale de l'artiste, demande à être analysée, dans la mesure où elle construit indirectement l'artiste brut.

De la même manière qu'il a élaboré la notion d'art brut en l'opposant à l'art *culturel*, Dubuffet construit l'artiste brut en le distinguant de l'artiste *social* :

¹⁰⁶³ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 320.

¹⁰⁶⁴ DUBUFFET J., « À Jean Revol » (21 mars 1968), *op. cit.*, tome 4, p. 235. [Déjà cité p. 240].

À qui prend position d'artiste deux attitudes opposées s'offrent : la sociale et l'autiste. [...] dans le premier cas nous avons affaire à une fonction sociale, déferrement saluée pour telle, au lieu que dans le second nous serions plutôt du côté de ce qu'on appelle l'« aliénation » et donc de l'asocial, voire de l'antisocial¹⁰⁶⁶.

On retrouve le binarisme inhérent à la pensée de l'art brut : pour Dubuffet, les artistes se partagent en deux catégories¹⁰⁶⁷. À l'opposition de l'art brut et de l'art culturel, répond celle de l'artiste social (légitimé culturellement) et de l'artiste brut, autiste, aliéné. L'aliénation se définit ici comme un autisme, une asocialité extrême donc, toujours élevée au rang de critère de créativité : « L'art de Gaston est exemplairement autistique comme le sont aussi bien toutes les productions dont traitent ces cahiers. En fait, il ne saurait y avoir de vraie création d'art qu'autistique. Plus ce caractère sera marqué et plus fortement sera l'œuvre créative¹⁰⁶⁸. » Cette définition de l'artiste, qui fonctionnerait en « circuit fermé », dans un « pur dialogue avec soi-même¹⁰⁶⁹ », correspond à une certaine conception de l'art : « Nous croyons fermement qu'il y a un antagonisme irréductible entre la création d'art et le désir d'une communication avec le public¹⁰⁷⁰. » Nous touchons là à un problème théorique fondamental dans le discours sur l'art de Dubuffet, qui confond l'asocialité de l'œuvre et celle de l'individu. Dans le discours de Dubuffet, cette confusion se trahit par une indétermination entre l'asocial et l'anti-social, que l'utilisation et la subversion du terme d'aliénation cherchait peut-être à dépasser. Le jeu de ces trois termes sert les positions sur l'art de Dubuffet, pour qui le pouvoir d'innovation artistique provient d'un refus de se contenter de l'ordre des choses. « L'invention d'art n'a certainement pas de pire ennemi que les rapports sociaux et tous les appels à l'alignement, au conformisme, au mimétisme, que les rapports sociaux impliquent. Elle ne peut vivre que dans le contre-pied, le refus, l'imperméabilité¹⁰⁷¹ », déclare Dubuffet. C'est en ce

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ DUBUFFET J., « Simone Marye » (octobre 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 367.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 322.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

¹⁰⁷⁰ DUBUFFET J., « Simone Marye » (octobre 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 368.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

sens qu'il faudrait donc entendre l'autisme de l'artiste brut : « L'autiste est enclin à tenir ce que font les autres pour impropre à son usage ; il déteste, où que ce soit, emprunter ; il aime en tout domaine à créer, à innover¹⁰⁷². » Notons que le terme d'« autisme » est employé « en psychologie normale pour l'entêtement tendant vers l'égoïsme et le repli sur soi¹⁰⁷³ » : cette définition correspond bien à l'usage que Dubuffet fait de ce terme. L'artiste brut serait donc un individu « mécontent », « contrarié¹⁰⁷⁴ », qui se définit dans la négation des conventions sociales, ce qui donne impulsion à sa faculté de créer. Car, pour Dubuffet, « c'est d'être mécontent des inventions des autres qui porte à se constituer soi-même inventeur¹⁰⁷⁵ ». Identifié à l'*aliéné*, l'artiste brut est dès lors présenté comme un « réfutateur¹⁰⁷⁶ », un « rebelle¹⁰⁷⁷ », un contestataire, et par conséquent un « réformateur¹⁰⁷⁸ », un « novateur¹⁰⁷⁹ », un « inventeur¹⁰⁸⁰ ». Il est ici évident que sa définition de l'artiste brut sert sa conception de l'art. L'art est invention, et la possibilité de la création artistique est donc fondée sur la réfutation et la contradiction :

Sans aucun doute le besoin de constituer soi-même des fêtes de nouvelle sorte implique non-contentement de celles qui existent — dont cependant se satisfont les autres — et dénote donc, il faut bien le reconnaître, à l'endroit des habitudes prises et des idées reçues de la collectivité, une attitude négatrice, particulariste, en route pour l'aliénation. [...] Ainsi n'est-il pas surprenant de trouver fort souvent l'esprit de création associé à des vues saugrenues et comportements tellement inusuels qu'ils rendent à l'intéressé la vie de société difficile et le conduisent derrière les murs d'établissements hospitaliers¹⁰⁸¹.

Dubuffet ne se contente pas de souligner la singularité, la particularité de l'artiste brut, mais il noue ces caractéristiques à un non-conformisme, à un individualisme, à une asocialité qui en découlent inéluctablement. Il fait correspondre l'artiste brut aux

¹⁰⁷² DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 322-323.

¹⁰⁷³ PRINZHORN H., *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁷⁴ DUBUFFET J., « Palanc l'écrituriste » (1962), *op. cit.*, tome 1, p. 227.

¹⁰⁷⁵ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 30.

¹⁰⁷⁶ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 454.

¹⁰⁷⁷ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (1965), *op. cit.*, tome 1, p. 321.

¹⁰⁷⁸ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, pp. 269-270.

¹⁰⁷⁹ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 454.

¹⁰⁸⁰ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, pp. 269-270.

éléments d'un système dichotomique fondé sur « la différence profonde, essentielle, qu'[il entend] dénoncer, entre la création d'art (individuelle, individualiste, asociale, subversive) et la culture, l'art culturel (social), qui en est, à [s]on sens, le contraire¹⁰⁸² ». Il met ainsi en place un ensemble de notions qui définissent l'artiste brut, et que ce dernier illustre en retour. Ce que le discours de Dubuffet fait jouer ici, c'est, pour reprendre Nathalie Heinich : « l'univers de valeurs propre à la création artistique [...] le lieu par excellence du "régime de singularité", si l'on veut entendre par là un système de valorisation, basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé », qui « s'oppose diamétralement au "régime de communauté", basé sur une éthique de la conformité, qui tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public¹⁰⁸³ ». C'est le lien obligé qu'il établit entre le sujet de l'art et l'individu asocial qui fait problème. L'art est effectivement l'activité d'un sujet, marque d'identité et d'individuation. Mais, l'acte créateur est conçu par Dubuffet comme un acte absolument individuel, et de là obligatoirement asocial ; l'art puiserait sa nécessité dans un individualisme radical. Le discours de Dubuffet confond ici l'individualité et l'individualisme, car l'individualité (artistique) ne fait sens que parce qu'elle est tournée vers le collectif. Par ailleurs, l'exclusion sociale apparaît comme le fait volontaire de l'individu asocial. Dans cette perspective, l'aliénation serait désormais une posture délibérée de l'individu, une visée attribuée à l'artiste brut. D'une posture contextuelle (le statut d'exclusion sociale, l'asocialité), l'artiste brut passe à une position idéologique, antisociale. Autrement dit, l'asocial engendrerait obligatoirement l'antisocial. Il y a là un amalgame de la cause et de l'effet, qui conduit à faire de l'artiste brut un impensable. D'un individu asocial, rejeté par la société, l'artiste brut devient antisocial. Cette évolution du raisonnement traduit une confusion entre la valeur de l'œuvre et les visées de l'artiste : ce sont les œuvres d'art brut qui opèrent une subversion, non l'artiste lui-même. Cet amalgame émane d'une erreur théorique : la superposition (ou l'indistinction) de l'individu et du sujet de l'art. Il est vrai, comme le souligne Meschonnic, que « le paradoxe de l'art est qu'il

¹⁰⁸¹ DUBUFFET J., « Salingardes l'aubergiste » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 281.

¹⁰⁸² DUBUFFET J., « À Leslie J. Schreyer » (21 juin 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 239-240.

commence dans une désocialisation, une solitude », et que « la socialité d'une œuvre n'est jamais qu'une resocialisation ultérieure¹⁰⁸⁴ ». Mais, chez Dubuffet, cet universel de l'art se traduit par l'affirmation de l'asocialité de l'individu créateur. Cette confusion engendre une aberration : la définition de la création artistique (brute, véritable) comme un refus de communication, comme un autisme. Il y a effectivement toujours une requête implicite de spécificité dans une œuvre : « Le mode établi de communication est ce qu'une œuvre refuse pour en inventer un autre. Le sien¹⁰⁸⁵ », écrit Meschonnic. Or, c'est le sujet, et non l'individu, qui invente et transmet des formes de vie nouvelles. Le sujet ne s'oppose pas au social, il est social de part en part. Il y a chez Dubuffet une indistinction entre l'individu et le sujet, entre le sujet de l'art et le sujet psychologique ; ce qui le met face au problème de l'intentionnalité de l'artiste et le conduit à introduire une nuance dans la définition de l'art brut. Dans le dernier texte concernant l'art brut, rédigé en vue d'une collection annexe à la Collection de l'Art Brut, il écrit :

C'est donc le plus ou moins de distance prise à l'égard des normes culturelles qui peut seul définir l'art brut [...]. Intervient là cependant un facteur important, qui est celui de la position prise par l'auteur de l'ouvrage, soit que celui-ci opère dans la visée de transgresser les normes de la culture — celles, du moins de l'esthétique institutionnalisée — soit qu'il défère au contraire à celles-ci et consente à s'y insérer¹⁰⁸⁶.

L'artiste brut a été élaboré à partir du discours sur l'art brut, mais en retour, il influence la définition du concept. En fin d'analyse, Dubuffet considère l'art brut comme une position que les créateurs adoptent à des degrés divers. Il s'appuie désormais sur le choix des artistes, volontaire ou inconscient, de se soustraire aux normes culturelles et sociales et de s'engager sur le chemin de la déviance. Il écrit : « On peut éviter le culturel par ignorance ou bien par décision. Je crois d'ailleurs que

¹⁰⁸³ HEINICH N., *Ce que fait l'art à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 11.

¹⁰⁸⁴ MESCHONNIC H., « La brute et le caméléon », in ABADIE D. (dir.), *op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁸⁵ MESCHONNIC H., *Modernité modernité*, p. 88.

¹⁰⁸⁶ DUBUFFET J., « L'art brut. Documentation annexe » [Texte inédit rédigé en 1972 en guise de préface à un éventuel catalogue de la Collection annexe], *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'art brut*, p. 157.

dans le plus grand nombre des cas d'art brut c'est par décision¹⁰⁸⁷. » L'artiste brut est un élément produit par la théorisation de l'art brut, il est le sujet artistique de l'art brut, mais en même temps le discours de Dubuffet le reconnaît comme un individu réel, créateur. La confusion entre le caractère asocial ou antisocial de l'artiste brut, présente dans nombre de textes¹⁰⁸⁸, trahit cette indistinction de l'individu et du sujet. Dans le cas de l'art brut, théorisation et définition ont été élaborées en même temps, et par conséquent, la définition du terme se trouve perturbée par les effets théoriques du discours. Les positions sur l'art de Dubuffet influencent la définition de l'artiste brut. Ce qu'il faut distinguer, c'est le plan de la pratique artistique et l'exercice discursif de la théorie. Toujours avec le même terme d'aliénation, Dubuffet a tenté de couvrir les deux champs en même temps :

Dans la démarche des grands reclus, des stylistes, des aliénés volontaires [...] intervient cette soif de contact avec le public par la voie de l'étonner : de l'agresser. D'où on est amené à cette surprenante constatation que le parti de l'aliénation peut être pris, est probablement souvent pris, par le jeu d'un mécanisme à l'origine duquel se trouve une recherche de moyens pour échapper à l'aliénation. Ou, pour mieux dire, le parti de l'aliénation volontaire fournit ici un moyen de lutter contre un sentiment d'aliénation involontaire¹⁰⁸⁹.

Dubuffet renonce ici à sa définition de l'art brut comme refus de communication. Sa tentative, c'est de faire correspondre l'artiste brut à un artiste idéal, théorique donc, et en même temps, de le faire exister comme individu créateur. Ce qui apparaît clairement, c'est que l'artiste brut est d'abord une invention de Dubuffet, une émanation de son discours sur l'art.

¹⁰⁸⁷ DUBUFFET J., « À Patrice Novarina », (21 février 1979), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 79, p. 589.

¹⁰⁸⁸ DUBUFFET J., « Simone Marye » (1965), *op. cit.*, tome 1, p. 367 ; « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 15 ; « À Jean Revol » (21 mars 1968), *op. cit.*, tome 4, p. 235.

¹⁰⁸⁹ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 84.

L'invention d'un personnage théorique

L'artiste brut est défini par le discours de Dubuffet de telle sorte qu'il corresponde à la nouvelle conception de l'art qu'il élabore simultanément. C'est principalement autour du terme d'aliénation que Dubuffet construit l'artiste brut. Or, cette notion, il l'utilise également pour désigner une manière de la pratique artistique :

La création d'art [...] n'a de prix qu'où s'est produit un décrochement du regard communément porté aux choses, des opinions reçues, des coutumes en tous domaines et donc, pour répéter le mot, une aliénation du regard et des mouvements psychiques¹⁰⁹⁰.

L'aliénation, telle que la définit ici Dubuffet, s'identifie à une perspective nouvelle sur le monde — une perception *décrochée* —, qui fonde un autre possible pour la pratique artistique. L'aliénation est donc non seulement une posture de création, mais elle devient une condition du caractère véritablement créatif de la pratique artistique, et par là même garantit la valeur de l'œuvre d'art. L'aliénation se constitue comme le fondement d'une éthique de l'art : à partir de cette posture aliénée, la création d'art « propose un nouveau regard porté sur le monde et des principes d'un nouveau vivre¹⁰⁹¹ ». L'artiste brut est mis au service de cette nouvelle éthique de l'art, il en est le héros involontaire. Il devient un idéal d'artiste : « Ils sont les héros de l'art, les saints de l'art¹⁰⁹² », écrit Dubuffet, « les champions du non-alignement, les porte-étendards de la pensée personnelle et non conditionnée, les grands adonnés à l'imaginaire et grands refuseurs de toute donnée inculquée¹⁰⁹³ ». Dubuffet est bien à la recherche d'un nouveau modèle d'artiste qui corresponde à l'idée de l'art qu'il est en train d'élaborer : « des individus bien récalcitrants dans tous les domaines aux conventions sociales et bien animés de l'humeur d'aliénation requise¹⁰⁹⁴ », des individus « hors le social, hors la loi, asociaux, aliénés : justement *ce que doit être*

¹⁰⁹⁰ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 320-321.

¹⁰⁹¹ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *op. cit.*, tome 1, p. 270.

¹⁰⁹² DUBUFFET J., « L'art brut » (août 1959), *op. cit.*, tome 1, p. 513.

¹⁰⁹³ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, pp. 456-457.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 455.

l'artiste¹⁰⁹⁵ ». Dans cette démarche, l'artiste brut est d'abord une construction théorique *a priori*, comme l'art brut. L'idéalisation de l'artiste brut correspond à une théorisation : Dubuffet découvre que des créateurs inconnus et isolés réalisent ce à quoi confusément il aspirait, c'est-à-dire un art affranchi de tout héritage formel et de toute influence culturelle.

Avant l'invention de l'art brut, une autre notion a été utilisée par Dubuffet : celle d'« homme du commun ». La présence de cette figure dans son discours montre indirectement que l'artiste brut est avant tout une construction théorique. Il affirme que « cette notion d'homme du commun est très étroitement liée à la notion de l'Art Brut : ce dernier se définissant justement par l'expression de l'homme du commun, s'opposant à l'homme *culturel*¹⁰⁹⁶ ». On est donc conduit à y lire une préfiguration de l'artiste brut. En 1947, il écrivait à Jacques Berne : « Je suis passionné d'être un homme du commun du plus bas étage¹⁰⁹⁷. » Cette idée de l'homme du commun créateur, indemne de préjugés académiques, est un populisme : il étaye le fantasme d'une création d'art « à la portée de tout un chacun [...] en opposition donc à l'idée culturelle de la création d'art réservée à des spécialistes professionnels¹⁰⁹⁸ ». Dubuffet prend rapidement conscience que le conditionnement culturel s'exerce de la manière la plus intimidante et la plus dissuasive sur les gens du commun ; il a clairement reconnu, après-coup, le caractère idéal de cette figure : « De cette notion d'homme du commun il en va comme de celle de l'art brut. L'art brut pur, intégralement exempt de toute référence à la culture [...] ne saurait pas lui non plus exister, sinon, pareillement, comme un pôle impossible¹⁰⁹⁹. » Il renonce à cette figure idéale et fausse :

¹⁰⁹⁵ DUBUFFET J., « Petites ailes » (mars 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, p. 54. [C'est moi qui souligne.]

¹⁰⁹⁶ DUBUFFET J., « Lettre du 3 février 1972 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 249-250.

¹⁰⁹⁷ DUBUFFET J., « Lettre du 26 juin 1947 », *ibid.*, p. 18.

L'édition des *Prospectus* propose une autre version : « Je suis passionné d'être un homme du commun du plus bas étage. » [C'est moi qui souligne.] In DUBUFFET J., « À Jacques Berne » [26 juin 1947], *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 255. Nous conservons la première version citée, dans la mesure où le détournement d'une expression toute faite peut être adéquat à l'esprit de Dubuffet.

¹⁰⁹⁸ DUBUFFET J., « À Pier Geering » (10 juillet 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 272.

¹⁰⁹⁹ DUBUFFET J., « Lettre du 3 février 1972 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 249.

L'homme du commun n'existe pas, sinon comme archétype idéique. Idéique n'est pas assez dire, il faut mieux dire utopique. Impossible certainement : pôle seulement supposé pour les besoins de définir une *tendance* (*sic*). Car l'idée impliquée par l'homme du commun est celle d'un homme qui ne serait pas du tout, sur aucun plan, conditionné. [...] De non conditionnés du tout il n'y a pas, c'est bien sûr. Ce qu'on peut seulement dans ce domaine rencontrer c'est le plus ou le moins¹¹⁰⁰.

Cette figure de l'« homme du commun » a donc été utilisée comme une notion théorique (comme un « archétype idéique »). Or, même si, à la différence de l'homme du commun, l'artiste brut existe, sous la forme d'individus recensés dans des monographies, il est également une figure abstraite que Dubuffet utilise discursivement pour élaborer une théorie de l'art. C'est donc bien un discours qui a construit l'artiste brut : il est avant tout un objet de discours, il existe dans et par le discours de Dubuffet.

La difficulté de définition de l'artiste brut tient au fait que ce dernier oscille entre deux lieux : le lieu de la théorie, fictif, où il correspond au sujet idéal de l'art pour Dubuffet, et le lieu social, réel, où il est décrit comme un individu créateur, singulier et marginal. Ces deux lieux cohabitent au sein du même discours, tantôt descriptif et constituant une ethnographie de l'artiste brut, tantôt théorique et élaborant la fiction du *personnage artiste brut*. Le caractère imprécis, confidentiel, de la définition de l'artiste brut a permis de lui conserver longtemps un statut exclusivement discursif : c'est un objet au service du discours de Dubuffet. Or, en inventant l'artiste brut, Dubuffet crée un artiste idéal (brut, aliéné, autiste, asocial), en même temps que ses monographies révèlent l'existence d'individus créateurs, dont la pratique artistique singulière interroge le champ social. Ce sont les interactions de ce champ social et du plan de la théorie qui nous éclairent sur l'art brut et sa théorisation spécifique. En effet, l'artiste brut apparaît comme un *personnage* inventé par Dubuffet : ce qui nous engage à envisager l'art brut comme une *fiction théorique*, et permet de prendre la mesure de ses limites, de rendre compte de l'ampleur du projet, et d'en évaluer la spécificité.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

2. Le paradoxe de la théorisation

En définissant l'art brut selon un mode critique et polémique, Dubuffet s'est engagé dans la voie d'une inévitable théorisation de la notion. Dans la mesure où déjà, dans le mouvement même de sa définition, le terme *art brut* met en question plusieurs notions fondamentales (art, folie, culture, société) impliquant conjointement différents champs théoriques (esthétique, psychopathologie, sociologie, anthropologie, linguistique), il constitue un discours sur l'art et une théorie de l'art. Nous l'avons vu précédemment, au fil de ses textes, Dubuffet avait pressenti le danger de cette théorisation : la dissolution de la notion d'art brut dans le discours esthétique par le biais des catégories artistiques déjà établies. Effectivement, en fonction de la radicalité des positions de Dubuffet et de la définition spécifique de l'art brut, sa théorisation constitue un paradoxe.

Un art a-culturel à inscrire dans le champ de la culture

L'artiste brut fait de l'art sans appartenir au champ artistique. Or, l'art brut (comme tout art) ne peut apparaître comme de l'art qu'à « un œil produit par le champ artistique, donc habité par l'histoire de ce champ¹¹⁰¹ ». À première vue, l'art brut nous fait entrer de plain-pied dans le paradoxe. Comme nous l'avons démontré précédemment, la notion d'art brut — l'expression même — avant toute analyse, est paradoxale, et le mode binaire (art brut/art culturel) selon lequel Dubuffet l'a définie aggrave le paradoxe. Or, cette opposition ne constitue pas une définition, mais une mise en discours, une théorisation. L'art brut n'est effectivement pas le fait de créateurs cultivés, et il n'est pas reconnu en tant qu'art par la culture des cultivés, dans la mesure même où il est étranger à l'arsenal de la culture (filiation historique, commercialisation, etc.). L'art brut est un art qui surgit en dehors des circuits culturels, mais qui n'existe pourtant que par le discours qui se porte sur lui, en l'occurrence le discours de Dubuffet — ce dernier étant un acteur appartenant au

¹¹⁰¹ BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, note 52, p. 405.

champ artistique et à la culture des cultivés. Ce qui est évident avec l'art brut, ce que l'art brut montre paradoxalement, c'est que c'est toujours d'un point de vue culturel que l'on décide de ce qui est de l'*art*. Pour reprendre Bourdieu, nous affirmons que « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur¹¹⁰² ». Et Bourdieu ajoute que la valeur de l'œuvre est la croyance en la valeur : « Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste¹¹⁰³. » Pour faire exister l'art brut, Dubuffet doit faire croire à sa valeur : il doit donc élaborer un discours qui démontre la spécificité de l'art brut, — un discours théorique, culturel et cultivé. Autrement dit, s'il est possible de témoigner de l'existence d'un art autre que l'art institutionnalisé, d'une autre voie que celle de l'« art culturel », les moyens de cette démonstration ne peuvent qu'être culturels. Car, c'est à la culture des cultivés que Dubuffet s'adresse : d'une part, c'est dans l'espace du champ culturel qu'il tente d'imposer les œuvres d'art brut ; d'autre part, c'est dans le champ théorique qu'il insère la notion d'art brut. C'est dire qu'il n'y a pas d'alternative à l'utilisation des instruments de la culture pour faire exister un art a-culturel. Tel est le paradoxe de la théorisation. Pour Dubuffet, il semble que ce paradoxe soit avant tout une affaire de *langage* :

C'est à de ceux qui ont de la culture une expérience vécue qu'il appartiendra de la réfuter. C'est pourquoi je m'adresse ici aux instruits et dans leur langage — leur libellé de notaire, que je me suis appliqué à utiliser tout au long de ces notes, pour me faire entendre d'eux¹¹⁰⁴. (*sic*)

Dans ces conditions, et en fonction de la définition de l'artiste brut (inculte, *autiste*), la reconnaissance de la valeur de l'art brut ne peut être assumée par ses producteurs. Dans le cas spécifique de l'art brut, le producteur et le récepteur de l'œuvre n'appartiennent pas au même champ : l'« *illusio* culturelle » qui fonde le créateur et

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 375.

le destinataire comme appartenant au même monde — le monde culturel — ne fonctionne pas avec l'art brut. D'une certaine manière, c'est le constat que fait Dubuffet au sujet de l'« homme du commun », puis de l'artiste brut. Dans l'un de ses premiers textes théoriques sur la peinture, Dubuffet désigne « l'homme de la rue » comme son destinataire privilégié : « Je voudrais bien plutôt que mes tableaux amusent et intéressent l'homme de la rue [...] l'homme qui n'a aucune instruction ni disposition particulières¹¹⁰⁵. » Trente ans plus tard, il constate que « l'homme du commun ne se rencontre guère, sinon teint aux couleurs dont il s'est laissé revêtir. Endoctriné par les esthètes, il devient encore moins accessible qu'eux¹¹⁰⁶ ». Il déclare avoir perdu confiance dans « l'homme de la rue » qui l'a déçu, et arrive à la conclusion que la meilleure manière de se libérer de la culture, c'est de la connaître en profondeur, donc de maîtriser ses concepts, afin de la rejeter grâce à la connaissance de ses limites¹¹⁰⁷. Dubuffet, en tant qu'artiste cultivé, substitue son discours à la parole de l'homme du commun ou de l'artiste brut : ces derniers sont dans l'incapacité de formuler l'enjeu dont ils sont l'objet, puisque la culture ne peut se combattre que par le biais d'un discours cultivé et culturel. De cela, le peintre est pleinement conscient. Ainsi, s'adressant à son ami Jacques Berne, il déclare :

Je reconnais comme toi que la culture ne peut être combattue que de l'intérieur. [...] Je ressens que l'homme de faible culture est plus fortement conditionné, plus bouché, plus enculturé, que l'homme cultivé. C'est-à-dire qu'en éliminant la culture on produirait une société plus culturelle qu'en la sauvegardant. La culture antidote de la culture¹¹⁰⁸.

L'homme du commun serait en effet plus perméable au conditionnement culturel que l'homme cultivé : la croyance en l'exceptionnalité du don artistique, l'idéalisation du génie, la naturalisation des critères du beau sont plutôt le fait des moins dotés en *capital culturel* — pour reprendre le lexique de Bourdieu. Ce dernier a longuement

¹¹⁰⁴ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 83.

¹¹⁰⁵ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 36. [Déjà cité p. 150].

¹¹⁰⁶ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 137.

¹¹⁰⁷ DUBUFFET J., « Art brut chez Dubuffet » (21 août 1976), *op. cit.*, tome 4, p. 56.

¹¹⁰⁸ DUBUFFET J., « Lettre du 21 septembre 1969 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 132.

développé ce constat dans *L'Amour de l'art* en démontrant que « l'accès aux jugements de goût que l'on dit "personnels" » est « un effet de l'instruction reçue¹¹⁰⁹ ». Quant à « la liberté de se libérer des contraintes scolaires », elle « n'appartient qu'à ceux qui ont suffisamment assimilé la culture scolaire¹¹¹⁰ » : « La pleine possession de la culture scolaire est la condition du dépassement de la culture d'École vers cette culture libre¹¹¹¹. » Nous l'avons montré, cette utopie de l'« homme du commun » a lien avec l'idéalisation de l'artiste brut. Si l'homme du commun était le spectateur idéal pour Dubuffet, son destinataire fantasmé, l'artiste brut représente la version active de ce fantasme, autrement dit l'artiste idéal. Dubuffet déclare que « l'homme sans culture — intégralement asocial donc — il est bien entendu qu'il n'existe pas. C'est une vue de l'esprit¹¹¹² » : nous pouvons dire qu'il reconnaît là indirectement que l'artiste brut, tel qu'il l'a défini, est une idéalité. Or, s'il admet que « l'indépendance totale » est « une vue de l'esprit, un pôle idéique irréalisable », Dubuffet attribue la cause de cet impossible à la langue : « Le langage constitue d'entrée un énorme conditionnement, à partir duquel on ne peut certainement plus parler d'une entière indépendance à l'égard de la culture¹¹¹³. » De nombreuses réflexions de Dubuffet sur le langage tendent à montrer les effets néfastes de son rôle médiateur. Pour Dubuffet, c'est là que l'art entre en jeu :

On attend des artistes, à ce qu'il me semble, qu'ils fassent éclater ce système médiateur, si simplificateur, si appauvrissant. Qu'ils déchirent cette trame de notions et formes reçues dans laquelle nous nous trouvons parqués, et dont nous sentons bien qu'elle est, en même temps qu'un agent de médiation, une taie qui nous aveugle. Et c'est pourquoi une production d'art qui ne met pas gravement la culture en procès, qui n'en suggère pas avec force l'inanité, l'insanité, ne nous est d'aucun secours¹¹¹⁴.

Cette conception de l'art implique donc un projet intellectuel de la part de l'artiste. C'est une démarche philosophique et linguistique qui fonde la possibilité d'une

¹¹⁰⁹ BOURDIEU P., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, p. 93.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹¹¹² DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 85.

¹¹¹³ DUBUFFET J., « Pièces d'arbre historiées de Bogosav Zivkovic » (1966), *op. cit.*, tome 1, p. 446.

¹¹¹⁴ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 94.

critique de la culture : « Sans doute ne peut-on s'affranchir de la culture et de son vocabulaire de base que volontairement, de parti délibéré, par esprit de refus ; mais il faut pour cela avoir de la culture bonne connaissance¹¹¹⁵. » Autrement dit, la critique de la culture passe par une parfaite maîtrise de ses instruments, et de son langage en premier lieu. Par conséquent, par sa définition même, l'artiste brut ne peut directement contester la culture. C'est le constat que fait Bourdieu à propos des *Naïfs* :

Dans le champ artistique parvenu à un stade avancé de son évolution, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et tout ce qu'elle a engendré, à commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire. C'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance de la logique du jeu désigne comme « naïfs »¹¹¹⁶.

Au sujet de l'art brut, Bourdieu va plus loin : il considère l'art brut comme une « sorte d'*art naturel* qui n'existe comme tel que par un décret arbitraire des plus raffinés¹¹¹⁷ ». Pour lui, « la canonisation de l'art brut a trouvé sa limite dans le fait que, à la différence de l'art naïf, on ne pouvait pas constituer les producteurs en artistes¹¹¹⁸ », puisque l'art brut vise à « constituer des artistes contre la définition historique de l'artiste¹¹¹⁹ ». Or, Bourdieu se fonde ici exclusivement sur les travaux de Thévoz et de Cardinal, et non sur une lecture de Dubuffet, chez qui l'art brut n'est jamais défini comme un *art naturel*. Le paradoxe (le « contresens absolu ») tel que le dénonce Bourdieu peut être levé, si l'on considère l'art brut, non comme un simple ensemble de productions aux caractéristiques données, mais comme un discours, le discours d'un peintre, et une théorisation de l'art spécifique. D'ailleurs, Dubuffet lui-même a analysé ce paradoxe. L'impossibilité de contester le culturel tout en se situant hors du champ social :

¹¹¹⁵ DUBUFFET J., « À Jacques Soisson » (21 février 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 266.

¹¹¹⁶ BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 400.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 404.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, note 50, p. 404.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 405.

Si on veut attaquer la culture, si on veut que cette attaque soit efficace, porte vraiment, il faut bien qu'elle soit *publique*. Quand Heinrich Anton attaque la culture dans sa cellule de l'asile, cachant ses dessins sous l'oreiller, son attaque n'a aucune portée, ne prend pas existence. [...] Je crois que c'est au sein des milieux culturels eux-mêmes que peut naître une prise de conscience des effets néfastes de la culture, une prise de conscience de ce qu'elle est et de comment elle fonctionne¹¹²⁰.

L'artiste brut se définit ici comme celui qui n'a pas la parole, ni dans la société, puisqu'il en est rejeté, ni sur son œuvre, puisqu'il ne reconnaît pas sa pratique en tant qu'art. Il ne crée pas dans le but de contester la société ou de subvertir le champ artistique. Ici encore, on peut citer Bourdieu qui soulevait le même problème que Dubuffet, mais au sujet de la réception de l'œuvre d'art : « Les plus complètement dépossédés des moyens d'appropriation des œuvres d'art étant les plus complètement dépossédés de la conscience de cette dépossession¹¹²¹. » En réalité, c'est l'œuvre produite, ainsi que son contexte de création, qui remettent en question l'artistique et le social, ou plus exactement, permettent à l'artistique d'exercer une activité critique sur le social. En réalité, c'est l'œuvre qui a le pouvoir de contester la culture, non l'artiste lui-même. Mais, c'est à partir de la reconnaissance de l'art brut en tant qu'art, que l'art brut peut prendre une valeur critique, et c'est pourquoi l'art brut ne saurait exister sans la théorisation développée par Dubuffet. La reconnaissance de la valeur de l'art brut passe obligatoirement par un discours théorique et donc culturel. C'est le rôle que Dubuffet a assumé, se plaçant par là même dans une position paradoxale.

La position paradoxale de Dubuffet

En se faisant le porte-parole de l'art brut, Dubuffet tient un discours cultivé sur un art qu'il présente comme anti-culturel et insère dans le champ de la culture, un art qui doit sa valeur à son indépendance vis-à-vis de ce champ. Or, il ne tient pas le simple rôle de porte-parole, il n'est pas l'écrivain public des artistes bruts : son projet

¹¹²⁰ DUBUFFET J., « À Pierre Dhainaut » (28 juin 1970), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 288.

n'est pas social, mais anti-esthétique. Il se trouve dans la position paradoxale du chercheur, qui n'appartient pas au monde qu'il décrit, ce qui ici en l'occurrence est la condition de l'élaboration du discours. Contrairement à l'artiste brut, Dubuffet est pris au jeu de l'*illusio* culturelle dont parle Bourdieu, cette « croyance fondamentale dans l'intérêt du jeu et la valeur des enjeux qui est inhérente à cette appartenance¹¹²² ». Ce qui distingue Dubuffet des auteurs d'art brut, c'est la pleine conscience de l'enjeu social de leur asocialité, et la vision de l'effet subversif de leur création dans le champ de la culture :

En vérité à l'origine j'ai voulu introduire dans le milieu culturel l'idée que l'art culturel est dérisoire et que l'art a-culturel est seul inventif, celui qui ignore le milieu culturel et refuse de s'adresser à lui. Et je me suis trouvé pris à mon piège car je me retrouve aujourd'hui le présentateur de l'art brut au milieu culturel, victime de cette position prise à l'origine, tandis que je voudrais être de ceux qui ne s'adressent pas à ce milieu culturel, qui l'ignorent et sont ignorés de lui¹¹²³.

La particularité du discours sur l'art brut, c'est qu'il émane d'abord et principalement d'un peintre qui, à travers ce discours, s'interroge sur sa propre pratique artistique et sur sa situation dans le champ culturel. Dubuffet pose le problème de son identité artistique par le biais de l'altérité, d'un discours sur l'altérité. Car, l'artiste brut, c'est bien l'Autre par excellence pour Dubuffet : le provincial inculte et défavorisé, isolé des milieux culturels, bref tout ce que n'est pas et ne sera jamais Dubuffet. En étudiant l'artiste brut, il décrit une autre posture artistique, et invente une autre manière de la pratique artistique qui, pour lui, reste un modèle fantasmatique. Le discours sur l'art brut est toujours double, et par là même générateur de contradictions : le discours sur l'art brut est toujours en même temps un discours sur l'Autre. D'ailleurs, le seul instrument dont dispose Dubuffet avec l'art brut, c'est son discours (et non sa pratique artistique qui ne sera jamais *brute*) — situation pour le moins paradoxale pour un peintre. S'il interprète lui-même sa posture comme une

¹¹²¹ BOURDIEU P., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, p. 157.

¹¹²² BOURDIEU P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 22.

¹¹²³ DUBUFFET J., « Lettre à Pierre Carbonel » (6 février 1970), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 135, p. 613.

position en porte-à-faux, c'est qu'il situe l'art brut sur un plan théorique : il continue de défendre le concept d'art brut et veut lui conserver tous ses effets subversifs à l'égard de la culture. Cet idéal d'indépendance culturelle qu'il attribue à l'artiste brut, Dubuffet la reprend à son compte, et lorsqu'il cherche à préciser sa propre position d'artiste, on retrouve la confusion qui environnait la définition de l'artiste brut. À la distinction entre l'asocial et l'antisocial, succède celle de l'extra-culturel et de l'anti-culturel :

C'est bien vrai que mes travaux [...] ont toujours procédé d'une aspiration à me constituer un lieu extra-culturel. Plutôt extra-culturel, observez-le bien, que anti-culturel. Où le conditionnement de la culture soit oublié plutôt que contesté. À la faveur de quoi je puisse ressentir et vivre l'opération de création d'art libérée de tout encombrement. Une fois atteint ce lieu je ne me soucie plus de contester la culture. J'oublie qu'elle existe. Si elle se trouve là contestée c'est seulement par le fait d'y être simplement tout à fait ignorée¹¹²⁴.

Dubuffet, par son statut d'artiste, est dans un rapport d'identification avec l'artiste brut, ce qui peut engendrer des superpositions d'enjeux et des contradictions. Il se trouve ainsi engagé dans un rapport bien particulier avec son objet de recherche. On peut une nouvelle fois le comparer à l'ethnographe tel que le décrit Lévi-Strauss :

Le risque tragique qui guette toujours l'ethnographe, lancé dans cette entreprise d'identification [à son objet de recherche qui est humain], est d'être la victime d'un *malentendu* ; c'est-à-dire que l'appréhension subjective à laquelle il est parvenu ne présente avec celle de l'indigène aucun point commun, en dehors de sa subjectivité même¹¹²⁵.

La position paradoxale de Dubuffet tient à la spécificité de son objet de recherche, et à son implication dans le champ de recherche. La possibilité de son discours implique la suspension de « la relation de complicité et de connivence qui lie tout

¹¹²⁴ DUBUFFET J., « À Gilbert Lascaux » (janvier 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 1, p. 458.

¹¹²⁵ LÉVI-STRAUSS C., « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *Sociologie et anthropologie* (1950), p. XXX.

homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet¹¹²⁶ ». Le contexte de la théorisation de l'art brut, c'est le discours d'un peintre, donc toujours en lien avec la pratique artistique et avec la recherche d'une mise en sens de l'art. Ce *lieu* dont parle Dubuffet, c'est le lieu de la pratique, mais nous pourrions également l'identifier au lieu de la théorisation, — un lieu fictif.

*La théorie comme fiction*¹¹²⁷

Un jour, pour soulager l'angoisse de son ami l'écrivain Jacques Berne, Dubuffet lui écrit : « Il faut s'en foutre, se foutre de tout, renoncer à tout, jeter tous manches derrière toutes cognées, se suicider théoriquement, et se survivre en position de surcroît posthume hors jeu. Voilà la position dont il faut repartir¹¹²⁸. » Cette position est celle, abstraite, au-delà de la réalité, de la théorie et du discours qui la construit : elle s'identifie à une fiction. Dubuffet a effectivement choisi, plus ou moins malgré lui, de jouer le jeu culturel : l'élaboration d'un discours théorique en est la preuve. Il croit en ce jeu — ainsi qu'en les enjeux de son discours —, et cette croyance produit une fiction. D'une part, la valeur et le sens de l'art brut dépendent obligatoirement d'une opération de théorisation, qui elle-même passe par l'élaboration d'un discours. La théorie impose son mode : dans ses textes sur l'art brut, Dubuffet doit parler la langue élitiste de la théorie. D'autre part, le discours théorique métamorphose les termes en notions, et ce changement de *lieu* (du plan du nom, de l'appellation à celui de la notion ou du concept) impliqué par le langage, identifie la théorie à une fiction. La théorie, qu'elle soit artistique ou scientifique, est toujours une projection de l'imaginaire sur le réel. De l'objet d'art à l'œuvre d'art, il y a l'intervention d'un discours. Ce qui fait une œuvre, c'est l'objet associé au discours qui le construit ; l'art brut *est* ce discours. Lorsque l'art brut est réduit à un objet, c'est que le discours est nié ou *historicisé*. Chez Dubuffet, la théorisation s'apparente à un

¹¹²⁶ BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 377.

¹¹²⁷ Ce titre est emprunté à Maud Mannoni. Pour Freud, la théorie analytique s'apparente au délire ou à la fiction : la « construction analytique », c'est ce délire de l'analyste que Freud associe au délire du psychotique. Cf. MANNONI M., *La Théorie comme fiction. Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1979.

¹¹²⁸ DUBUFFET J., « Lettre du 22 [juin 1950] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 65-66.

véritable montage fantasmatique : « L'art brut [...] est un "apex", une vue algébrique de l'esprit, un pôle vers lequel on tend plus ou moins¹¹²⁹. » Les notions élaborées dans ses textes théoriques sont en dernière analyse reconnues par le peintre lui-même comme des idéalizations (l'homme du commun, l'artiste brut, l'art brut lui-même). La théorisation, par le biais du langage, conduit à l'utopie : l'idéalisation serait un produit de la réflexion théorique, donc un effet du discours. On peut dire que Dubuffet a choisi la fiction contre la nomination : il élabore une notion et refuse de définir un terme. Certes, il a nommé l'art brut : il a inventé cette expression. Mais, il a refusé de lui donner un référent, résistant ainsi à en faire une appellation. Cet écart, maintenu entre le nom et son référent, creuse le lieu d'un discours qu'une définition aurait figé, interrompu : « On ne se méfie pas qu'une chose quand on la nomme ça la roussit comme un coup de soleil¹¹³⁰. » Les écrits de Dubuffet sont traversés par ce refus de nommer, cette méfiance à l'égard du *nom* de l'art : « Art — un mot qu'on ne devrait jamais prononcer, un mot qui tue immédiatement son objet¹¹³¹. » Car, l'innommable et l'indéfinissable — le refus de définir, en l'occurrence — fondent la possibilité même du discours. Par ailleurs, pour Dubuffet, il s'agit de parler de « *mon brut à moi*¹¹³² », tandis que « le langage, avec sa nomination, appartient à la société¹¹³³ », et que « le regard culturel s'aligne sur le vocabulaire, ne voit que ce qui porte un nom¹¹³⁴ ». Avec l'invention de l'« art brut », il est donc question d'inventer et d'élaborer un discours personnel sur l'art et non d'imposer une nouvelle appellation collectivement et culturellement partagée. Le mode subjectif sur lequel se déroule le discours théorique de Dubuffet, qui en fait l'une de ses spécificités, est le signe de cette revendication : affirmer une conception de l'art personnelle, singulière, dont la valeur repose sur une fonction activement critique. Plus exactement, le « brut » — le

¹¹²⁹ DUBUFFET J., « À Gilbert Lascaux » (20 juin 1967), in BERNE J. (dir.), *L'Herne. Jean Dubuffet*, p. 158.

¹¹³⁰ DUBUFFET J., « Causette » (octobre 1947), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 68.

¹¹³¹ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (11 mars [1944]), *op. cit.*, p. 59.

¹¹³² DUBUFFET J., « À Ludovic Massé » (10 août 1971), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 307.

¹¹³³ DUBUFFET J., « Lettre du 28 août 1978 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 318.

¹¹³⁴ DUBUFFET J., « À Michel Thévoz » (15 avril 1981), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 404.

noyau théorique de l'art brut, le discours sur l'art brut — circule partout dans l'œuvre écrite et plastique de Dubuffet : il est une activité critique.

En outre, la nature de l'objet théorique favorise la projection fantasmatique et la mise en fiction. Si Dubuffet prétend « passer parole aux gens sans culture ou de peu de culture¹¹³⁵ », il n'en est rien : en réalité, il projette une intention rebelle et non-conformiste sur des individus qui n'ont pas la parole. Il désocialise l'artiste brut pour le penser sur le mode théorique. En superposant la non-conformité artistique à la marginalité sociale et à l'exclusion culturelle, Dubuffet opère une projection d'intention sur l'artiste brut, — opération rendue possible par le fait même que la situation sociale des artistes bruts ne leur permet pas de constituer leur parole en discours. Comme le signale Michel Foucault : « Nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire¹¹³⁶. » C'est dans ce suspens de la parole du fou, de l'exclu, de l'inculte, que s'installe et s'invente le discours de Dubuffet. Son discours se construit à partir de cette différence, dans cet écart creusé par le rejet de la parole de l'Autre. En ce sens également, son discours est une fiction théorique : il s'invente à partir d'un lieu qui ne lui appartient pas. Il utilise le lieu inoccupé de la parole d'un autre comme tremplin : encore une fois, la recherche de l'identité (artistique) passe par l'altérité.

Considérer l'art brut comme une fiction théorique permet de ne pas réduire le paradoxe au plan de la définition, ce qui conduirait à une catégorisation stérile : la proposition « Ceci est de l'art brut » n'a aucun sens, sauf à dire que l'art brut est strictement une collection, réunie dans un temps donné, fini, une collection fermée. Tandis que sur le plan théorique, le paradoxe et la pertinence de l'art brut prennent sens : ils engagent à une réflexion sur les rapports de l'artistique et de l'anthropologique.

¹¹³⁵ DUBUFFET J., « À Dante Terrini » (20 novembre 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 277.

¹¹³⁶ FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 39.

Chapitre II

L'ART BRUT, UNE ÉTHIQUE DE L'ART

L'homme qui n'a pas été doté par une fée, dès son berceau, de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau.

Wagner cité par André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, 1965.

Je ferai ce que j'ai rêvé, ou je ne ferai rien.

Antonin ARTAUD, *Lettre à Jean Paulhan*, 28 mai 1933.

Une lecture exhaustive des écrits de Dubuffet révèle l'ampleur du projet de ce dernier : la conception de l'art qui passe par l'invention et la théorisation de l'art brut concerne l'ensemble du champ artistique. Le projet de Dubuffet est total : il s'étend à toutes les pratiques. La théorisation de l'art brut engage inexorablement à une critique globale de la culture, pour finalement constituer une véritable éthique de l'art.

1. Un projet total ; une pensée du continu anthropologique

Face au système culturel, perçu comme totalitaire, Dubuffet met en place un projet global et formule de nouvelles propositions dans tous les domaines de la création. En effet, il propose et expérimente une *manière brute* de créer, valable tant pour la pratique de la peinture que celles de l'écriture, de la musique et du théâtre.

Écriture, musique, théâtre... bruts

Lors de la création de la seconde Compagnie de l'Art Brut, Dubuffet a décidé d'intégrer des manuscrits à la collection :

Outre les œuvres à caractère proprement artistique, nos collections comprennent aussi quelques manuscrits ou écrits divers qui nous paraissent avec les normes de la littérature usuelle dans le même rapport que les ouvrages d'art brut avec ceux des arts culturels¹¹³⁷.

L'élaboration de la notion d'art brut, la constitution de la collection entendent donc également mettre en question la pratique de l'écriture telle qu'elle a cours dans la littérature actuelle. Dès 1945, Dubuffet a l'idée de réaliser des « recueils de littérature brute¹¹³⁸ ». Or, « brut » ne qualifie pas seulement les écrits d'*auteurs bruts*, puisque Dubuffet écrit lui-même des « recettes brutes¹¹³⁹ » destinées à *L'Almanach*, ou encore suggère à Paulhan de trouver « un titre plus "brut"¹¹⁴⁰ » pour l'un de ses ouvrages. Le « brut » s'identifie donc clairement à une poétique. Ainsi, Dubuffet reconnaît dans l'écriture de Gaston Chaissac un mode de création, une poétique analogues à ce qu'il préconise lui-même en peinture :

Je pense que pour écrire aussi il fait bon se dépayser (et dépayser ceux qui lisent) en recourant à des moyens de même ordre que ceux que je préconise pour peindre. [...] De même que je peins avec des matériaux très grossiers et dont on n'aurait pas eu l'idée qu'ils puissent être utilisés pour un ouvrage d'art, toi tu écris avec des mots et locutions très vulgaires ou même grossièrement vicieux tenus d'habitude comme fautifs et réservés à l'usage des ignorants et impropres à être utilisés par l'écrivain¹¹⁴¹.

¹¹³⁷ DUBUFFET J., « La Compagnie de l'Art Brut » (janvier 1963), *op. cit.*, tome 1, p. 172.

¹¹³⁸ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [26 octobre 1945], *op. cit.*, p. 241.

¹¹³⁹ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [17 juillet 1948], *op. cit.*, p. 546.

¹¹⁴⁰ « "Les Moments bien employés" ça fait un peu dix-huitième. J'aimerais un titre plus "brut" (et exempt d'aucune ironie et finesse ; un titre lourd, violent, agressif, chaleureux). » In DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (30 septembre [1947]), *op. cit.*, p. 468.

¹¹⁴¹ DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (25 juin [1947]), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 254.

On peut dire que Dubuffet identifie chez Chaissac une *poétique brute*. Selon lui, l'écrire, pour se renouveler, doit se ressourcer dans le parler. Ce mode de « transposition¹¹⁴² » entre le parler et l'écrire correspond à une équivalence littéraire de ce que Dubuffet attend de la peinture, mais définit également un projet de renouvellement de l'écriture. C'est pourquoi il met lui-même sa conception de l'art à l'épreuve de la pratique écrite, permettant ainsi au *brut* d'annexer le champ de la littérature. Dès 1948, en effet, il entreprend l'écriture et l'édition de petites histoires¹¹⁴³ — des textes en « jargon », transcrits dans une orthographe très personnelle :

Quand j'ai entrepris de rédiger ces petits textes, il m'a semblé que j'avais trouvé là un mode d'expression et une voie de recherches qui se trouvaient être, dans le domaine d'écrire, tout à fait analogues à ce que je m'applique par ailleurs depuis plusieurs années à faire dans le domaine de peindre et dessiner¹¹⁴⁴.

Ces textes « littéraires » (sans lien explicite, direct avec la pratique plastique) constituent des expériences qui entrent en résonance avec les travaux de Raymond Queneau, de Pierre Bettencourt ou de Jacques Berne. Par là, le *brut* pénètre le champ de la littérature et accède à un réseau poétique plus large. D'un point de vue critique, nous pouvons dire que le Brut devient une notion poétique. Dans la mesure même où Dubuffet retrouve le « brut » ailleurs que dans la peinture, cette notion dépasse l'artistique et l'esthétique, et s'identifie à une poétique.

Par ailleurs, il semble que l'attitude de Dubuffet à l'égard de la musique suive la même évolution que ses positions en matière picturale. Dans son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture* — l'un des premiers textes exposant ses

¹¹⁴² DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (28 août [1950]), *L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 298.

¹¹⁴³ DUBUFFET J., *Ler dla canpane* [par Jan Dubufe], Paris, L'Art Brut, Noël 1948. *Anvouaiage* [par in ninbesil avec de zimage], Paris, janvier 1950. *Oukiva tréné sébot* [par Jandu Bufe], Paris, Collège de Pataphysique, coll. « Traître Mot », 1958. Cf. « L'invention du jargon », p. 356-378.

¹¹⁴⁴ DUBUFFET J., « Lettre à Raymond Queneau » (30 octobre 1950), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 19, p. 482.

positions artistiques —, Dubuffet choisit l'exemple de la musique afin d'illustrer un éloge de la *simplicité* en matière de création :

Voyez par exemple s'il s'agit de musique. Une valse de Mimile Vacher, n'est-ce pas, nous sommes tous d'accord. Ça nous transporte, ça nous fait tout oublier, ça nous soulève de terre. Là-dessus arrivent des gens soi-disant très connaisseurs en musique, qui nous expliquent que l'accordéon, ça n'est pas un instrument noble comme le violon ou le piano, et qu'Émile Vacher n'a pas étudié le solfège [...]. Alors ils se moquent de Mimile Vacher, c'est de la musique facile qu'ils disent, de la musiquette, et ils nous proposent à la place un raseur quelconque, qui a étudié vingt ans au Conservatoire¹¹⁴⁵.

On retrouve, appliqués à la musique, les mêmes arguments que ceux développés autour de la pratique de la peinture : éloge de la simplicité des moyens, dénonciation de l'élitisme, de l'apprentissage académique, et dans ce cas précis, mise en exergue des vertus du populaire. Dubuffet vante la valse musette, contre la musique classique. Ces positions sont empreintes de l'idéologie de l'« homme du commun », et ont ici une résonance populiste. Dubuffet a lui-même mis en pratique ces préférences. Le piano, instrument « noble » et bourgeois étudié dans ses jeunes années, est associé au souvenir d'un « exercice » obligatoire : « Se trouvait aussi dans le salon un piano sur lequel il m'était imposé de faire chaque matin des exercices¹¹⁴⁶. » Au printemps 1935, il commence l'accordéon, instrument *populaire* par excellence : « Je m'exerçais [...] assidûment à jouer de l'accordéon, épris du style appelé "musette"¹¹⁴⁷. » Mais, plus importantes que cet épisode populiste sont les expérimentations qui débutèrent en 1961¹¹⁴⁸. À l'instigation du danois Asger Jorn, les deux peintres réalisent des enregistrements avec des instruments traditionnels dont ils maîtrisent la pratique, puis finalement avec des « instruments de toutes sortes¹¹⁴⁹ »,

¹¹⁴⁵ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, p. 33-34.

¹¹⁴⁶ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 460.

¹¹⁴⁷ DUBUFFET J., [Éléments pour une biographie] (21 décembre 1976), *ibid.*, note 203, p. 652.

¹¹⁴⁸ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, p. 507. De ces expérimentations musicales résulteront une dizaine de disques. Cf. Bibliographie : 1) Œuvres littéraires et musicales de Jean Dubuffet [p. 382].

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 508.

pour utiliser ces derniers « de manière à en tirer des effets inédits¹¹⁵⁰ ». Dubuffet vise à une musique fondée « sur un recours à tous les sons qu'on entend journallement en tous lieux¹¹⁵¹ ». Il soutient que le renouvellement de la pratique musicale passe par une libération des cadres imposés par la notation de la musique :

Les cadres et limitations qu'impose à la musique sa notation, ont gravement appauvri celle-ci et altéré, ce semble bien, le sens musical de l'homme d'Occident jusqu'à lui faire perdre le goût de recourir à ce moyen d'expression et jusqu'à confiner la création musicale à des cénacles de spécialistes dont les productions sont des plus stéréotypées et spécieuses¹¹⁵².

On retrouve là un désir de renouvellement de la pratique — musicale, cette fois-ci —, le désir de libérer la musique de ses formes conventionnelles et de retourner à une *matérialité* sonore. En outre, pour Dubuffet, ces expériences musicales entendent être une « équivalence¹¹⁵³ » de sa pratique picturale : « Ces musiques se liaient, dans mon esprit aux *Matériologies*, elles m'apparaissaient bruissements émis en secret par la vie tellurique et de bruisantes germinations¹¹⁵⁴. » Non seulement pratiques musicale et plastique correspondent à la poétique personnelle du peintre, mais elles sont en outre en adéquation avec l'éthique du *brut* :

Les expériences musicales qui m'ont occupé plusieurs mois en 1961, puis plus tard à nouveau en 1974, visent à un oubli total de tout le conditionnement musical culturel. Elles visent à effacer tout ce qui a reçu jusqu'à présent le nom de musique et à repartir d'un autre pied¹¹⁵⁵.

¹¹⁵⁰ DUBUFFET J., « Expériences musicales » (avril 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 182.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

¹¹⁵² DUBUFFET J., « L'écrit du Comte de Bon Sauveur » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 293-294.

¹¹⁵³ « J'ai entrepris (il y a deux ans) de faire moi-même de la musique qui soit une équivalence de mes tableaux. » In DUBUFFET J., « Lettre à Jean L'Anselme » (14 juin 1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 83, p. 477.

¹¹⁵⁴ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, p. 508.

¹¹⁵⁵ DUBUFFET J., « À Anna Sagna » (17 avril 1978), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 370.

Autrement dit, il propose une *musique brute*. On retrouve en effet les mêmes critères, mis en acte pour chaque pratique. Le *brut* investit l'ensemble du champ artistique, au rythme des expériences de Dubuffet, qui propose des renouvellements en accord avec une même poétique, celle du Brut.

Cette entreprise critique concerne également la pratique théâtrale, que Dubuffet fantasme comme « une fête de l'intranscriptible parler¹¹⁵⁶ ». À nouveau, il met en acte ses positions théoriques et propose un spectacle théâtral, expérimental. Au début des années soixante-dix, il réalise des panneaux peints montés sur des pieds à roulettes qu'il nomme les *Praticables*, par analogie avec les décors de théâtre. Puis, il dessine les *Costumes de théâtre*, et monte enfin un spectacle mettant en scène des personnages évoluant dans un décor mobile : « *Coucou Bazar, Bal de L'Hourloupe - animation picturale*¹¹⁵⁷ ». Les praticables constituant un ensemble de tableaux mobiles utilisables pour construire une scène indéfiniment transformable, ce spectacle représente, selon Max Loreau, « le tableau se mettant en scène, ou le tableau se faisant acte¹¹⁵⁸ ». Ce spectacle est « comme un développement de la peinture, une animation de celle-ci¹¹⁵⁹ ». Le projet a une ambition de totalité : Dubuffet crée non seulement le décor, les costumes et le texte, mais également une partie de la mise en scène et de l'interprétation musicale. Par ailleurs, cette « animation picturale » est conçue comme un *work in progress* : de nouvelles figures peuvent être improvisées et assimilées au spectacle au cours des répétitions¹¹⁶⁰. Enfin, il semble que Dubuffet ait eu l'intention de porter *Coucou Bazar* à l'écran¹¹⁶¹. Cette œuvre est inclassable, elle se situe à mi-chemin entre le théâtre et la peinture¹¹⁶², refusant toute catégorie, répondant ainsi à l'éthique *brute*. Ce spectacle hybride entre également en adéquation avec le désir de libérer le théâtre du champ

¹¹⁵⁶ DUBUFFET J., « L'écrit du Comte de Bon Sauveur » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 293.

¹¹⁵⁷ Spectacle présenté à l'auditorium du Guggenheim Museum de New York, ainsi qu'au Grand Palais à Paris en 1973. Cf. DUBUFFET J., « Note sur le spectacle envisagé à partir des praticables » (13 juillet 1972), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 60, p. 516.

¹¹⁵⁸ LOREAU M., *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, « Matériologies (1959-1961), fascicule XVII, Lausanne, Weber Éditeur, 1969, p. 7.

¹¹⁵⁹ DUBUFFET J., « Un tableau animé » (1973), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 390.

¹¹⁶⁰ DUBUFFET J., « Note sur le spectacle envisagé à partir des praticables » (13 juillet 1972), *op. cit.*, note 60, p. 519.

¹¹⁶¹ DAMISH H., *ibid.*, note 62, p. 526.

¹¹⁶² DUBUFFET J., « Un tableau animé » (1973), *op. cit.*, p. 392.

exclusif de la littérature¹¹⁶³. Ainsi, Dubuffet, par le biais d'une poétique et d'une pratique, opère une visite active et subversive de tous les champs de création :

Ma nouvelle activité d'éditeur est à imputer, comme aussi ma nouvelle activité d'acteur de cinéma, à ma détermination de conduire dorénavant mon comportement non plus sur un seul plan où les pièces puissent se disposer en parfaite logique, mais sur plusieurs plans étagés à différents niveaux¹¹⁶⁴.

Dubuffet tente de mettre en pratique une même poétique dans tous les domaines de la création. Il traduit cette ambition colonisatrice par le fantasme d'« une pensée plurivocale » et « l'exercice d'une logique plurifocale¹¹⁶⁵ », qui lui permettraient de « convertir » tout le champ artistique de manière à le rendre adéquat à ses positions personnelles. Autrement dit, il démontre lui-même la validité de ses propositions théoriques, en se mettant à l'épreuve de toutes les pratiques de création.

Dubuffet, homme total

L'art brut est d'abord une activité — activité de recherche, activité de pensée. Dubuffet invente l'art brut, le définit, le conceptualise. Il rassemble une collection, fonde une association, expose des œuvres. Par l'art brut, le peintre devient écrivain, théoricien, chercheur, collectionneur, conservateur, éditeur, metteur en scène, musicien. Or, dans la mesure même où ces activités sont simultanées, et suivies (du moins en ce qui concerne l'écriture et la peinture), elles démontrent que cette volonté de couvrir toutes les pratiques émane d'un point de vue anthropologique. En effet, comme Lévi-Strauss l'a montré, cette ambition de totalité est spécifique à l'anthropologie : cette dernière « voit, dans la vie sociale, un système dont tous les aspects sont organiquement liés¹¹⁶⁶ ». Dubuffet a l'intuition que pour lutter

¹¹⁶³ Le théâtre « est depuis longtemps dans nos lieux réduit à la récitation, confiée aux acteurs, de textes écrits à l'avance, et se trouve ainsi usurpé par les écrivains et communément regardé comme un légitime département de la littérature, à laquelle pourtant il est dans son principe étranger ». In DUBUFFET J., « L'écrit du Comte de Bon Sauveur » (1964), *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁶⁴ DUBUFFET J., « Lettre du 21 novembre 1977 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 299.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, p. 399.

efficacement contre l'esthétique, il doit s'attaquer à toutes les pratiques culturelles, puisque l'impérialisme de l'esthétique découle du totalitarisme de la culture.

Cette ambition (totalitaire à son tour) qui vise à dépasser la culture et à évincer l'esthétique du champ artistique, est également repérable dans le mode de pensée de Dubuffet — binaire et dialectique, comme nous l'avons analysé précédemment. Identifiant la culture à un système, il choisit de définir l'art brut sur un mode binaire (art brut/art culturel). Or, l'opposition binaire « offre l'exemple le plus simple qu'on puisse concevoir d'un système¹¹⁶⁷ » : l'art brut constitue donc à son tour un système qui tente de se substituer au premier. Ce mode de penser l'art engendre un raisonnement dialectique : si l'art brut résiste à une définition et à une catégorisation (qui correspondent au mode analytique), c'est qu'il est construit par un type de raisonnement dialectique, qui rend compte en même temps du langage et de la pensée. La pensée *totale* de Dubuffet, cette pensée du continu, s'oppose au mode de penser analytique : « Je suis saisi, immédiatement que j'entreprends de regarder un objet séparément, de cette pensée vertigineuse que cet objet est lié à tout¹¹⁶⁸. » D'un point de vue plus restreint, cette démarche est également une manière de lutter contre « l'humeur historienne¹¹⁶⁹ », et de rivaliser avec le principe unificateur de l'histoire de l'art en le remplaçant par une pensée d'ensemble, totalisante, en montrant que le « brut » s'applique à toutes les pratiques artistiques et que les enjeux de l'art brut concernent tous les champs théoriques. La théorie de l'art que Dubuffet construit par le biais de son discours sur l'art brut, vise à englober l'art culturel. Par ailleurs, l'hypothèse d'une élémentaire et fondamentale *nature humaine*, ce pari d'un fonds commun sont le point de départ d'une pensée d'ensemble. Une telle conception de l'art n'est pas esthétique, mais anthropologique : l'art brut est une théorie de l'art qui déplace la question de l'art du champ de l'esthétique à celui de l'anthropologie. La perspective particulière de Dubuffet engendre une pensée du continu, l'idée d'un univers représenté sous la forme d'un continuum d'unités distinctives. Il a le sens du continu anthropologique, c'est pourquoi il travaille à partir de dispositions

¹¹⁶⁷ LÉVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, p. 202.

¹¹⁶⁸ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [8 juillet 1948], *op. cit.*, p. 538.

¹¹⁶⁹ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [22 septembre 1947], *op. cit.*, p. 465.

originaires, anthropologiques. Il conçoit l'anthropologie comme système, et penser sur le mode du système est le symptôme d'un désir de penser le tout.

Ainsi, Dubuffet se métamorphose en homme-orchestre, afin de montrer que l'art se pratique et se pense en dehors de l'esthétique. Face au système culturel, il érige un nouveau système qui a l'ambition de se passer de la culture. Cependant, son discours, aussi subversif soit-il, continue d'appartenir au culturel. C'est ce que nous avons identifié comme le paradoxe de la théorisation de l'art brut. Le pouvoir impérialiste de l'esthétique en matière d'art découle de l'idéologie culturelle totalitaire (dont l'arbitraire a été inconsciemment assimilé par tous). L'esthétique n'est toujours qu'une dimension de l'éthique : comme l'a noté Bourdieu dans *L'Amour de l'art*, « en ce domaine où tout est affaire de manière, la bonne manière ne s'acquiert qu'au travers des apprentissages imperceptibles et inconscients d'une prime éducation à la fois diffuse et *totale*¹¹⁷⁰ ». Ce qui explique l'effort mégalomane de Dubuffet : pour lutter contre l'esthétique, pour l'évincer du champ artistique, il lui faut inventer et mettre en place une nouvelle éthique. Cette autre éthique de l'art que fonde l'art brut, Dubuffet la constitue à partir d'une critique anthropologique de l'art, et d'une expérimentation *brute* de toutes les pratiques culturelles. Sa démarche évoque l'idéologie dadaïste qui s'appliquait à réduire les « frontières rigides » existant entre les arts, qui a « essayé non pas tant de détruire l'art et la littérature que l'idée qu'on s'en est faite », et ceci dans le but *anthropologique* de « remettre [l'art et la littérature] sous la dépendance de l'homme¹¹⁷¹ ». De même, le Brut — cette nouvelle mise en sens de l'art — peut s'appliquer à toute pratique du sens. On comprend dès lors pourquoi Dubuffet s'attaque au langage avec virulence : à la manière d'un leitmotiv, la critique du langage surgit dans la majorité des textes du peintre. Il n'aura de cesse de soutenir la supériorité de la peinture sur le langage, en ce qu'elle constitue un meilleur représentant de la pensée. Le défaut du langage, qui opère dans la successivité, c'est son incapacité à représenter la pensée, d'emblée, dans sa totalité : il la dispose, partie par partie, selon un ordre linéaire. En ce sens, le langage contredit, frustre le fantasme de *pensée totale et immédiate* de Dubuffet.

¹¹⁷⁰ BOURDIEU P., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, p. 103 [C'est moi qui souligne.].

Une création proliférante à l'infini : L'Hourloupe

Au-delà des réflexions critiques sur le langage qui occupent son discours, c'est au cœur même de sa pratique plastique que Dubuffet attaque le langage avec le plus de virulence (et de pertinence). Entre 1958 et 1962, il crée les *Phénomènes*, une série d'estampes qui prend la tournure encyclopédique d'« un atlas des phénomènes¹¹⁷² », d'« un atlas poético-géographique¹¹⁷³ ». Pour ce projet, Dubuffet traque des empreintes du réel en estampant toutes les surfaces aptes à offrir leur texture (sols, planchers, murs, cuir de vieilles valises, etc.). Il entre donc en rivalité avec le langage, dans cette tentation de *coller au réel*, sans médiation : il vise la constitution d'une sorte de « dictionnaire de la Texturologie¹¹⁷⁴ » potentiellement illimité. Selon Thévoz, cette entreprise pourrait être caractérisée comme « l'établissement d'un langage non verbal¹¹⁷⁵ ». Plus précisément et pour éviter toute métaphorisation du langage, on peut dire que Dubuffet s'est engagé dans cette aventure lithographique avec le sentiment d'échapper mieux que jamais aux catégories verbales. Il invente un procédé systématique qui imite jalousement la langue, désire le subvertir et s'y substituer : « Mon dispositif fonctionne comme une machine à abolir le nom des choses », une machine « à faire tomber les cloisons que l'esprit dresse entre les divers systèmes d'objets¹¹⁷⁶ ». Mais, plus encore que cette série de lithographies, c'est l'invention de *L'Hourloupe* qui révèle l'ambition de rivaliser avec la langue — un projet total, proliférant, illimité. Comme Dubuffet l'indique lui-même, il s'agit d'« une édification à plusieurs stades comparable à celle des assemblages lithographiques de jadis¹¹⁷⁷ ».

¹¹⁷¹ TZARA T., « Introduction », in HUGNET G., *L'Aventure dada (1916-1922)* (1957), Paris, Éditions Seghers, 1971, p. 5.

¹¹⁷² DUBUFFET J., « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des *Phénomènes* » (janvier 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 175.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 176. Les *Phénomènes* sont une série de lithographies à laquelle Dubuffet apparente les peintures des *Topographies* et des *Texturologies*.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁷⁵ THÉVOZ M., *Dubuffet*, Genève, Skira, 1986, p. 132.

¹¹⁷⁶ DUBUFFET J., « Empreintes », *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 148.

¹¹⁷⁷ DUBUFFET J., « Canevas pour Georges Limbour » (7 juillet 1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 324.

L'Hourloupe est une vaste entreprise qui a occupé Dubuffet de 1962 à 1973, « une œuvre unique ininterrompue et sans fin à quoi tout ce qui désormais se présentera — sites et décors, tableaux ou statues, devant et derrière, dessus et dessous, ustensiles, personnages, faits quotidiens de rencontre — fera aliment¹¹⁷⁸ ». En juillet 1962, il réalise des dessins semi-automatiques, tels que ceux que l'on dessine machinalement pendant des conversations téléphoniques, avec le projet d'en faire un petit livre¹¹⁷⁹. Ce cahier, intitulé *L'Hourloupe*¹¹⁸⁰, est constitué de dessins au stylo à bille rouge et bleu, découpés et collés sur fond noir et titrés ou légendés. Cette association de figures faites d'assemblages aléatoires et de mots inventés pareillement constitués correspond à une figuration du langage comme système de signes arbitraires, coupés de toute liaison analogique avec le réel. On y trouve des objets connus (la « caftiaire », la « fleure », la « jénice »), mais également des figures totalement imaginaires. *L'Hourloupe* est, pour reprendre le lexique de Dubuffet, un procédé de « chiffrement » du réel — ce nouveau *chiffrement* visant à déconditionner la pensée, à la libérer du filtre culturel :

Il me semble qu'en s'attachant à dénoncer — et révoquer — les systèmes d'interprétation proposés à notre pensée par la seule culture, et en s'exerçant à y substituer d'autres systèmes (qui s'offrent en nombre illimité) on peut obtenir, sinon de libérer totalement la pensée du conditionnement de la culture, du moins de relâcher ce conditionnement, le rendre moins immédiat, moins impératif, et surtout en tout cas faire bien clairement paraître sa présence interposée, et par là y faire échec¹¹⁸¹.

Cette entreprise rappelle celle qu'avait entreprise Francis Ponge, avec son *Parti pris des choses*, peu après avoir collaboré à un livre avec Dubuffet. Le poète cherchait

¹¹⁷⁸ *Ibid.*

¹¹⁷⁹ WEBEL S., *L'Œuvre gravé et les livres illustrés par Jean Dubuffet. Catalogue raisonné*, II, Paris, Baudoin Lebon éditeur, 1991, p. 51-55.

¹¹⁸⁰ DUBUFFET J., *L'Hourloupe*, Paris, Éditions Noël Arnaud, coll. « Le Petit Jésus », 1963.

¹¹⁸¹ DUBUFFET J., « Lettre à Max Loreau sur le fini et l'infini » (14 février 1971), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 326.

alors à remplacer la définition des mots par la définition des choses¹¹⁸², entrant ainsi dans un rapport de rivalité critique avec les dictionnaires. Cette mise en résonance éclaire le travail poétique qui accompagne *L'Hourloupe* : les textes en « jargon absolu » que nous analyserons ultérieurement. Les années suivantes, les dessins hourloupeens deviennent peintures, puis panneaux peints et supports en relief. *L'Hourloupe* est mis en forme et en espace par le biais de figures en polystyrène expansé¹¹⁸³ : les tableaux deviennent sculptures peintes, lesquelles sont ensuite conçues pour être agrandies¹¹⁸⁴, afin de constituer des constructions habitables ou des environnements dans lesquels on puisse se promener. *L'Hourloupe* prend un caractère monumental et devient un cycle de travaux, qui a vocation à proliférer, à tout envahir, « comme un poisson qui entreprendrait lui-même de sécréter l'eau dans laquelle il nage¹¹⁸⁵ ». En ce qui concerne les polystyrènes peints, Dubuffet déclare : « Ce ne sont pas d'ailleurs des sculptures peintes à proprement parler, mais plutôt des peintures érigées monumentalement, des peintures-statues [...]. Car ces "sculptures peintes" sont dans ma pensée des érections de logos, du logos qui tourne sur plusieurs côtés¹¹⁸⁶. » Avec *L'Hourloupe*, le peintre érige un univers mental, dans lequel toutes les catégories d'objets sont soumises à une écriture nouvelle et uniforme, d'où l'usage du terme de « logologie ». À partir de 1967, Dubuffet crée *Le Cabinet logologique*, qui représente la quintessence de *L'Hourloupe* et requiert un abri : la *Villa Falbala*. C'est à partir des figures du *Cabinet logologique* qu'il constituera ensuite les *Praticables* à l'origine du spectacle *Coucou Bazar* :

Le titre donné au « Cabinet logologique » procède de l'idée d'un logos au second degré qui, cessant d'être un chiffrement renvoyant aux phénomènes et objets du monde, se met à proliférer à partir de lui-même. Débrayé donc, en roue libre. Le terme de logos est pris

¹¹⁸² PONGE F., « My creative method » (1947-1948), *Méthodes* (1961), p. 11. Francis Ponge a publié le *Parti pris des choses* en 1942, il se disait alors, comme Dubuffet, *dégoûté* des idées, « Si nous parvenons ainsi à donner notre authentique et naïve classification puérile des choses, nous aurons rénové le monde des objets (des sujets d'œuvres d'art littéraire). » *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁸³ *Polystyrènes peints* (janvier 1966 - janvier 1980)

¹¹⁸⁴ *Édifices* (octobre 1966 - décembre 1980) : *Rue, Jardin d'hiver, Jardin d'email, Petit hôtel particulier, Groupe de quatre arbres*, etc.

¹¹⁸⁵ DUBUFFET J., « La Closerie Falbala » (7 mai 1978), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 360.

¹¹⁸⁶ DUBUFFET J., « Lettre à Renato Barilli » (10 juin 1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 59, p. 513.

dans le sens du répertoire de notions qui se sont trouvées choisies dans nos civilisations pour l'analyse de notre monde et qui constitue notre vocabulaire et le clavier complet de notre pensée ; y étant impliqué cependant que ce logos qui est le nôtre (et dont nous avons l'illusion qu'il est le seul possible) résulte d'une élection arbitraire (ou utilitaire) de notions en nombre limité, laquelle aurait aussi bien pu être autre, et se trouve en effet ici mise en question¹¹⁸⁷.

Finalement, *L'Hourloupe* propose une autre manière de penser (de *chiffrer*) le réel : elle *poétise* le monde différemment, substituant son système propre à l'arbitraire culturel. Deleuze et Guattari déclarent qu'avec les architectures monumentales de *L'Hourloupe*, Dubuffet « cherche à cerner un certain état d'art brut¹¹⁸⁸ », opérant un travail de désencadrement de l'art, de *déterritorialisation* du concept. Nous dirons que l'entreprise hourloupéenne est effectivement proche de l'art brut en ce qu'ils mettent tous deux en question le concept d'art. En même temps qu'il s'intéresse à toutes les pratiques de création et y met en acte ses positions théoriques, Dubuffet travaille sur un plan philosophique : il cherche à modifier les catégories de pensée, à montrer qu'il est possible d'en inventer d'autres. L'ouverture de ce possible met en question le culturel ainsi présenté comme un conditionnement arbitraire et subi. La négation de la culture, chez Dubuffet, se justifie en grande partie par l'idée que celle-ci soumet l'art à un langage qui n'est pas le sien. Plus exactement que d'une négation, c'est d'un rejet du concept d'art tel qu'il est entendu et accepté, et tel qu'il conditionne le sens de nombreux autres concepts, qu'il s'agit. Deleuze et Guattari nous renvoient également à l'idée de « l'élasticité du concept¹¹⁸⁹ » développée par Damish au sujet de Dubuffet. Damish parle effectivement de l'entreprise du peintre dans les termes « d'une philosophie qui saurait tirer avantage de l'élasticité des concepts et des notions¹¹⁹⁰ » : Dubuffet cherche à multiplier à l'infini les possibilités de découpage du réel, au-delà des catégories existantes. Cette manière de s'attaquer à toutes les formes d'activités culturelles, puis finalement au fondement intellectuel de ces dernières,

¹¹⁸⁷ DUBUFFET J., « Note sur le titre donné au "Cabinet logologique" » (9 mars 1970), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 54, p. 500.

¹¹⁸⁸ DELEUZE G. & GUATTARI F., *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁹⁰ DAMISH H., « Le véritable Robinson », in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 18.

n'est pas sans rappeler le projet dadaïste, qui lui aussi développait, parallèlement à une expérimentation artistique hétéroclite et subversive, une critique du langage. Tristan Tzara l'explique rétrospectivement : « Ainsi fûmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements même de la société, le langage en tant qu'agent de communication et la logique qui en était le ciment¹¹⁹¹. » Nous le verrons, c'est également pour mieux subvertir les modes de penser traditionnels que Dubuffet attaquera le langage. Il conçoit la peinture comme une activité de pensée, une pratique du sens, permettant d'agir et de mettre en question notre manière *culturelle* de penser. C'est à « une frénésie de reconstruction du monde¹¹⁹² » que Dubuffet se livre, ainsi qu'il l'écrivait lui-même à propos de l'œuvre d'Aloïse Corbaz. L'art brut — la notion et la théorie de l'art qu'elle implique — devient un modèle pour la pratique du peintre, un modèle philosophique, éthique et poétique. Nous l'avons analysé précédemment : l'invention de l'art brut et les enjeux théoriques de cette notion sont intimement liés aux positions artistiques du peintre. Or, la notion d'art brut l'engage à une réflexion globale sur la pratique artistique : elle constitue ainsi une notion autonome — que nous avons nommée le Brut — qui concerne l'ensemble des pratiques. Les multiples expériences de Dubuffet permettent de mesurer combien la réflexion théorique sur le Brut est orientée vers la pratique artistique. Cette théorie spécifique de l'art se légitime dans la pratique. En outre, la conception *brute* de la pratique artistique et sa mise en acte impliquent l'élaboration d'un autre mode de penser l'art. Autrement dit, la poétique du *brut* a partie liée avec une éthique de l'art spécifique.

¹¹⁹¹ TZARA T., « Le surréalisme et l'après-guerre », *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Flammarion, 1982, p. 67.

¹¹⁹² DUBUFFET J., « Haut art d'Aloïse » (1965), *op. cit.*, tome 1, p. 308.

2. Le *brut* comme mode de vivre

L'art comme mode de penser

Dubuffet définit son projet artistique comme « une entreprise » visant à « renouveler [...] non seulement l'art lui-même, mais de façon plus ample, l'assiette de la pensée¹¹⁹³ ». Pour lui, en effet, l'art est avant tout un moyen de construire un système de pensée : « La peinture peut être une subtile machine à véhiculer la philosophie — mais déjà d'abord à l'élaborer¹¹⁹⁴. » Cette déclaration est un geste théorique qui donne à l'art une valeur philosophique :

La peinture est aujourd'hui un langage mettant en cause la machinerie mentale entière, au même titre que la poésie et la philosophie ; sur le même terrain que celles-ci et peut-être d'une certaine manière plus totale, plus immédiate, plus efficace qu'elles ne sauraient le faire. En tout cas par des moyens neufs, des voies inédites, des abords jusqu'à présent non envisagés¹¹⁹⁵.

Ainsi, pour Dubuffet, la peinture est une pratique du sens, au même titre que la philosophie ou la poésie¹¹⁹⁶ : elle appartient au même « terrain » que ces dernières. « Les œuvres d'art, peintures ou autres, n'ont de valeur que pour les vents et humeurs philosophiques et poétiques qui les animent¹¹⁹⁷ », écrit-il. Cette position vise encore une fois à libérer l'art du champ de l'esthétique. Au-delà de la métaphorisation hasardeuse du langage, nous voudrions lire ici une intuition théorique fondamentale : la nécessité de passer par le langage pour penser l'art. Identifier la peinture à un

¹¹⁹³ DUBUFFET J., « Deuxième lettre à Jean-Jacques Pauvert » (23 [ou 24] juin 1966), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 307.

¹¹⁹⁴ DUBUFFET J., « Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio » (1951), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 21.

¹¹⁹⁵ DUBUFFET J., « Première lettre à Jean-Jacques Pauvert » (20 juin 1966), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 305.

¹¹⁹⁶ « Ce sont ces suspens troublants, ces hésitations entre des notions supposées très étrangères l'une à l'autre et dont la proche parenté ainsi soudain révélée [...] n'aurait autrement jamais semblé même supposable, qui constituent le ressort essentiel de mon exercice. Il s'agit d'une manipulation disons philosophique, ou poétique (c'est la même chose ; la philosophie n'a jamais été que de la poésie aux pieds lourds). » In DUBUFFET J., « Empreintes » (avril 1957), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 148.

langage, l'associer au philosophique et au poétique, conduit à retirer à l'esthétique toute légitimité et pertinence pour penser l'art. L'esthétique est supplantée par le philosophique :

Je crois que toute création d'art doit capitalement avoir pour effet d'opérer ce transfert de la pensée et du regard porté sur les choses en de nouvelles positions. En ce sens on peut bien dire que toute création d'art valable est philosophique¹¹⁹⁸.

En effet, si la valeur de l'œuvre d'art se fonde dans sa capacité à déconditionner le regard communément porté aux choses, et à modifier positions et valeurs, alors l'art échappe à l'esthétique, et prend une dimension éthique. Les créations d'art brut sont exemplaires de cette conception de l'art : l'artiste brut incarne la possibilité d'une autre éthique de la création. Dubuffet montre, dans ses monographies, que l'artiste brut élabore un système spécifique, souvent incompréhensible, car fondé sur d'autres références, hors les normes esthétiques, et par là même hors de portée pour une approche esthétique. Il écrit à propos de l'œuvre d'Aloïse Corbaz :

Ses peintures ne constituent pas en effet à proprement parler un mode d'expression ou de communication mais bien plutôt un mode de penser, de maintenir et relancer ses positions de pensée, et en somme [...] de simplement vivre, dans la façon qu'elle le conçoit¹¹⁹⁹.

Pour Dubuffet, l'art ne se définit pas comme un « mode d'expression ou de communication » — de même que le langage : c'est peut-être pourquoi ce dernier sera utilisé comme ultime paradigme pour penser l'art. Nous reviendrons sur cette question ultérieurement. Selon Deleuze et Guattari, la communication « ne travaille en puissance que des opinions, pour créer du "consensus" et non du concept¹²⁰⁰ ». Dans cette perspective, on comprend pourquoi cette dimension n'intéresse pas la

¹¹⁹⁷ DUBUFFET J., « À M. E. Jorg » (16 décembre 1962), *op. cit.*, tome 4, note 213, p. 664. [Déjà cité p. 191].

¹¹⁹⁸ DUBUFFET J., « Notes pour une interview » (1973), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 36.

¹¹⁹⁹ DUBUFFET J., « Haut art d'Aloïse » (1965), *op. cit.*, tome 1, p. 309.

¹²⁰⁰ DELEUZE G. & GUATTARI F., *op. cit.*, p. 11-12.

conception de l'art de Dubuffet. L'art n'est pas seulement « un merveilleux instrument pour provoquer la pensée¹²⁰¹ », mais également un « mode de penser¹²⁰² ». C'est dire que l'œuvre d'art montre la pensée en acte : elle est le champ du travail d'un sens. Elle n'est pas véhicule d'un sens, mais elle fait sens, de manière toujours spécifique. C'est bien pourquoi l'art conjugue les dimensions philosophique et éthique. Cette manière de concevoir l'art fonde la possibilité d'une pensée anthropologique de l'art, et permet à Dubuffet de penser, dans le même temps, la peinture, l'écriture, le théâtre, la musique, etc. Ainsi, la pratique artistique est toujours théorie, en acte, c'est-à-dire qu'elle exerce une activité critique sur tous les objets de pensée à la fois. C'est en ce sens qu'elle est « mode de vivre » et qu'elle a une dimension éthique. La création d'art « propose un nouveau regard porté sur le monde et des principes d'un nouveau vivre¹²⁰³ », car l'art est le moyen de penser les rapports qui unissent différentes activités signifiantes. Penser des rapports, c'est critiquer : l'art est donc une activité critique. Ce qui implique que la valeur de l'œuvre d'art est contextuelle, historique — Dubuffet y insiste à maintes reprises¹²⁰⁴. Par conséquent, une approche purement esthétique de l'œuvre d'art passe à côté de sa valeur, de sa spécificité, dans la mesure où elle déshistoricise l'œuvre d'art.

C'est sur un plan éthique que la pratique et le discours de Dubuffet entendent agir. Sa démarche est anthropologique, poétique et non sociologique. Ainsi que le précise Gilbert Lascault : « La révolution permanente qu'accomplit Dubuffet ne veut pas directement transformer la société elle-même ; elle vise à changer les conceptions qui fondent la culture établie, à bouleverser le langage de la société¹²⁰⁵. »

¹²⁰¹ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 100. [Déjà cité p. 215].

¹²⁰² « Les œuvres d'art sont affaire de mouvements de la pensée, de postures prises par elle, et c'est à ce niveau, et non à celui des formes qu'elles ont revêtues, qu'il faut les regarder. » In DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 67.

¹²⁰³ DUBUFFET J., « Heinrich Anton M. » (1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 270.

¹²⁰⁴ « Une production d'art n'a de signification que par la position qu'elle occupe en regard de son contexte. » In DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 75. Il se dit « actualiste ». In DUBUFFET J., « À Jean Paulhan » [1944], *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 230-232. Il renonce à exposer au Japon : « Croyez-vous que les productions d'art conservent grand-chose de leur signification et de leur efficacité quand elles sont transportées dans des lieux autres que ceux dans lesquels elles ont pris naissance ? (et aussi bien d'ailleurs dans un temps autre que le temps dans lequel elles ont été produites ?). » In « À Yoshiaki Tono » (27 septembre 1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 383-384.

¹²⁰⁵ LASCAULT G., « Une révolution permanente et morcelée », in MICHA R. (dir.), *L'Arc*, n°35, 1968, p. 50.

Dubuffet n'invente pas l'art brut afin que les exclus de la culture entrent sur la scène de l'art. S'il prend en compte l'environnement socialement et culturellement défavorisé des créateurs bruts, c'est pour démontrer que la marginalité sociale est une dimension anthropologique de la disposition artistique — ce qu'il nomme *l'aliénation*. Ce sont les effets de l'invention de l'art brut et les enjeux du discours du peintre qui ont une portée sociologique ; son discours n'a pas de visée sociale. L'invention de l'art brut correspond à l'ouverture d'un discours sur l'art qui fonde la possibilité d'une éthique de la création, d'une poétique critique de l'esthétique. La formulation de ce qu'est l'art brut ne passe pas par l'esthétique. Ce n'est donc pas l'œuvre d'art brut — en tant qu'elle renouvelle l'esthétique —, ce n'est pas l'artiste brut — pour ce qu'il met en cause la hiérarchie culturelle de la société (ou la hiérarchie sociale de la culture) — qui intéressent Dubuffet. L'art brut, la pratique personnelle du peintre et ses multiples expériences dans tout le champ de la création, lui permettent de fonder une poétique et une éthique de l'art spécifique. C'est donc le sujet artistique, anthropologique, qui s'invente dans l'œuvre et dans l'éthique que la recherche de Dubuffet vise, lorsqu'il élabore la notion d'art brut et sa théorisation. On peut dès lors comprendre pourquoi il lie de manière nécessaire l'art à *l'individualisme*.

Une éthique de l'individualisme

L'art brut est une pensée de l'altérité, une recherche du sens (anthropologique) de l'art qui passe par une pensée de l'altérité. Le discours de Dubuffet sur l'art brut constitue une mise en sens de l'art spécifique qui valorise et fait travailler les notions de *folie*, de *sauvagerie*, d'*aliénation*. Nous pourrions dire, au premier abord, que sa démarche a une dimension éthique dans la seule mesure où elle fait travailler ces notions et ouvre le champ artistique aux productions de fous, de médiums et d'autodidactes marginaux. Mais, c'est sur le plan théorique et poétique que l'art brut — le *brut* — constitue une éthique de l'art.

Dans de nombreux textes — dans son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*¹²⁰⁶ et dans ses *Notes aux fins lettrés*¹²⁰⁷ plus particulièrement —, Dubuffet fait l'éloge du simple et de l'ordinaire en matière d'art. Il tente de rendre la création artistique au domaine du quotidien, du commun. Autrement dit, il cherche à ramener l'élitiste *jugement de goût* au simple *sens commun*. C'est sans doute ainsi qu'il faudrait interpréter l'idée que « l'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux¹²⁰⁸ » : cette proposition conduit à distinguer les *œuvres esthétiques*, évaluées par le *goût* (pouvoir critique acquis par le biais de l'éducation et de la culture), des *créations artistiques* qui s'adressent à l'*intellect* (donné anthropologique universellement partagé). Revendiquer la simplicité en matière d'art revient à dénoncer le jugement de goût comme un arbitraire conditionnement, et son universalité comme un aristocratie, une stratégie élitiste de domination culturelle et sociale. Ce n'est donc pas à « l'homme du commun » de se prêter au conditionnement culturel afin d'accéder à l'art, mais c'est à l'art de changer son régime de valeurs, puis d'agir sur les systèmes de valeurs des spectateurs et éventuellement de les subvertir. Cependant, Dubuffet ne milite pas en faveur de la démocratisation de l'art : ses positions et partis pris entendent porter sur un plan autre que sociologique. Son discours, sa manière d'argumenter, d'écrire enfin, sont révélateurs de son projet, ou plus exactement, ils l'incarnent.

On retrouve chez Dubuffet cette idée de Prinzhorn selon laquelle l'impulsion artistique serait la chose la mieux partagée du monde. Pour lui, l'art est à la portée de tout un chacun. Dans son *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture*, il déclare que « l'art est un domaine ouvert à tout le monde », que « n'importe qui peut très bien l'apprécier et le pratiquer¹²⁰⁹ ». Mais il va plus loin en affirmant : « Tout le

¹²⁰⁶ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 31-53.

¹²⁰⁷ DUBUFFET J., « Notes pour les fins lettrés » (1945), *op. cit.*, tome 1, p. 54-88.

¹²⁰⁸ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 99. [Déjà cité p. 204]. Ou encore : « C'est à mon avis trop peu demander à l'art qu'il s'adresse aux yeux, ou disons qu'il donne plaisir aux sens. L'art destiné aux sens ne m'intéresse pas, c'est l'art s'adressant à l'esprit qui seul m'intéresse. » In DUBUFFET J., « Notes en vue d'une interview télévisée » (5 décembre 1960), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 214.

¹²⁰⁹ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 53.

monde est peindre. Peindre, c'est comme parler ou marcher¹²¹⁰. » Il soutient en outre que l'art serait un besoin primordial :

Mais pensez surtout aux arts qui n'ont pas de nom — heureusement jusqu'à maintenant ils n'ont pas de nom, on ne s'est pas encore trop aperçu que ce sont des arts, et alors grâce à cela ils s'épanouissent et foisonnent librement [...] je veux dire l'art de parler, l'art de marcher, l'art de rejeter la fumée de sa cigarette avec désinvolture¹²¹¹.

Car l'art est un grand enchantement pour l'homme. Le besoin d'art est pour l'homme un besoin tout à fait primordial, autant et plus peut-être que le besoin de pain¹²¹².

Ces deux propositions sont une provocation pour l'esprit logique : l'art n'est pas une manière, une activité ou un besoin naturels. Ces citations sont issues du texte d'une conférence destinée à un auditoire populaire, non initié — un texte aux accents démagogiques, voire populistes, comme nous l'avons analysé précédemment¹²¹³. Or, Dubuffet continue de soutenir ces positions vingt ans plus tard, contre l'argumentation que lui oppose Witold Gombrowicz. Il y a donc un enjeu théorique et poétique à déceler derrière ces partis pris. Dans la première proposition, l'idée selon laquelle peindre serait une activité équivalente au fait de parler et de marcher peut traduire la volonté de rendre l'art au régime de valeurs du quotidien, de l'ordinaire. Or, pour cette démonstration, Dubuffet choisit le registre de l'opinion, en renonçant à toute forme de raisonnement analytique ou logique. La deuxième proposition semble relever d'une formulation rhétorique, s'identifier à un sophisme permettant d'évacuer le culturel de l'art. Si l'art, en effet, est comme le pain, il ne peut plus prétendre à être un jeu de société élitiste. L'objectif est de convaincre le lecteur (ou l'auditeur

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 36. Ou encore : « Parler, c'est un art, tout à fait comme peindre. Gesticuler aussi c'est un art. » In DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (11 mars [1944]), *op. cit.*, p. 58.

¹²¹² DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 36. Cette proposition s'inspire sans doute du *Théâtre et son double* d'Artaud que Dubuffet lisait à la même période : « Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce qu'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim. » In ARTAUD A., « Le théâtre et la culture », *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992, p. 11.

¹²¹³ Cf. Chapitre I - 3) Les premiers écrits de Jean Dubuffet [p. 145].

populaire, en l'occurrence) qu'il n'a pas à changer de valeurs pour aborder l'art. Cependant, cette argumentation ne tient pas, elle résonne comme une provocation, une profession de mauvaise foi. Gombrowicz, lisant ce texte, réagit avec véhémence :

Voilà : nos valeurs sont toujours basées sur nos besoins. Les besoins peuvent être légitimes, naturels, ou bien artificiels. Si vous avez besoin de pain, c'est légitime ; mais si vous avez besoin d'une CIGARETTE c'est parce qu'auparavant vous avez acquis le *vice* de fumer, c'est un besoin artificiel. Or, notre admiration pour la peinture est la conséquence d'un long procès d'adaptation¹²¹⁴.

Gombrowicz explique à Dubuffet qu'il faut distinguer les valeurs naturelles des valeurs artificielles, lui accordant que le pain est une valeur légitime dans la mesure où il est fondé sur un besoin naturel, la faim¹²¹⁵. En revanche, la peinture ne repose pas sur un besoin naturel, mais correspond à un « vice » (comme la cigarette), c'est-à-dire à un besoin créé par une série d'acquisitions culturelles et sociales. Argumentation d'une limpide simplicité que Gombrowicz lui-même relève comme « chose curieuse » alors même qu'il « attaque [Dubuffet] avec [ses] propres armes¹²¹⁶ ». Ce dernier acquiesce au concept de la « peinture cigarette¹²¹⁷ », pourtant cette question fera l'objet d'un long débat épistolaire dans lequel Dubuffet révèle l'enjeu de ses positions contradictoires et intenable. Le peintre prétend « étend[re] le mécanisme de la cigarette plus loin¹²¹⁸ » que son correspondant, l'appliquer non seulement aux faits culturels, mais à la pensée elle-même, au raisonnement, à la logique de la pensée analytique :

¹²¹⁴ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Gombrowicz à Dubuffet (14 juillet 1968)], *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995, p. 25.

¹²¹⁵ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Gombrowicz à Dubuffet (28 juillet 1968)], *ibid.*, p. 31.

¹²¹⁶ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Gombrowicz à Dubuffet (14 juillet 1968)], *ibid.*, p. 26.

¹²¹⁷ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Dubuffet à Gombrowicz (20 octobre 1968)], *ibid.*, p. 40.

¹²¹⁸ *Ibid.*

Mon nihilisme, me semble-t-il, a fait plus total nivellement, que n'a encore fait le vôtre. Il faut qu'il règne seul et totalement¹²¹⁹.
 Qu'il s'agisse de culture ou de quoi que ce soit, il faut, à ce que je ressens, éduquer la pensée à tracer ses chemins non plus logiquement, analytiquement, mais passionnellement¹²²⁰.

Le nihilisme revendiqué par Dubuffet est conçu comme « un nihilisme actif » : « Il agit à la manière d'une formation d'un vide qui force la pensée à sécréter de quoi le combler¹²²¹. » Cette opération passe par la pratique artistique et le travail de réflexion qui l'accompagne, autrement dit « l'opération du peintre fonctionne en deux sens inverses : la pensée actionne la peinture, la peinture actionne la pensée¹²²² ». Dubuffet recherche une autre manière de penser l'art et d'en discourir. Partant du principe que « ce qui nous tient lieu de pensée, dans la vie journalière, est un système de vues qu'on nous a inculqué pour bonne insertion dans la vie sociale¹²²³ », la fonction de l'œuvre serait de provoquer « une échappatoire au blocage de la pensée qu'entraîne son conditionnement¹²²⁴ ». Dubuffet prend le parti de l'art, contre celui de la pensée (culturelle et conditionnée) : « La pensée analytique est une chose et l'art en est une autre, une tout autre¹²²⁵. » C'est ce qu'exprimait l'idée de l'art comme *voyance* : l'art est « une voie de connaissance tout à fait étrangère à celle de l'analyse et de la logique, et même en quelque manière opposée à celle-ci¹²²⁶ ». Dans cette perspective, il déclare que le mode de penser traditionnel (analytique, occidental) n'est pas pertinent pour penser l'art. Il dénonce la *pensée occidentale*, « viciée par son appétit de cohérence, son illusion de cohérence¹²²⁷ » :

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹²²⁰ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Dubuffet à Gombrowicz (6 avril 1969)], *ibid.*, p. 60.

¹²²¹ DUBUFFET J., « Désaimantation des cervelles » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 91.

¹²²² DUBUFFET J., « Note jointe à la lettre à Noël Arnaud » (23 avril 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 82, p. 474.

¹²²³ DUBUFFET J., « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » (1982), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 67.

¹²²⁴ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 164.

¹²²⁵ DUBUFFET J., « Céline pilote » (octobre 1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 49.

¹²²⁶ DUBUFFET J., « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes » (4 février 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 91, p. 492.

¹²²⁷ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 37.

La culture d'Occident est éprise d'analyse et j'ai peu de goût pour l'analyse, peu de confiance en elle. On pense que tout peut être révélé par le démontage et la dissection de toutes les parties et l'étude après cela de chacune de celles-ci. Ma propre impulsion est à l'opposé. Je serais plus enclin au contraire à toujours bloquer des ensembles. Sitôt un objet disloqué seulement en deux, je le sens perdu pour mon étude : je m'en sens plus loin et non du tout plus proche. J'ai le sentiment très fort que l'inventaire des parties ne rend aucunement compte du tout¹²²⁸.

Le caractère analytique, logique de la pensée occidentale serait l'effet d'un conditionnement culturel : « La pensée est alourdie par le conditionnement culturel qui exerce sur elle l'action d'un aimant¹²²⁹. » C'est en ce sens que Dubuffet prétend aller plus loin que Gombrowicz : la culture conditionne non seulement l'art, mais également le mode de penser l'art. Ce raisonnement très personnel¹²³⁰ l'engage à nouveau à opposer « deux sortes d'art » : l'une « défère aux normes collectives de la pensée », elle « confirme et illustre le cadre de celle-ci¹²³¹ », tandis que l'autre « bouscule les positions d'esprit et les échelles de valeurs qui résultent des notions culturelles apprises et qui conditionnent normalement la pensée¹²³² ». Le cycle de *L'Hourloupe* visait précisément à introduire « un sentiment d'incertitude sur le bien-fondé des notions¹²³³ », à « conduire l'esprit à ressentir le caractère conventionnel de l'analyse de notre monde qui précède à notre pensée¹²³⁴ ». Les partis pris de Dubuffet seraient donc volontairement subjectifs, ils ne jouent pas le jeu analytique du discours logique. Le peintre cherche un mode de penser l'art adéquat à la poétique de l'art brut, à son éthique de l'art personnelle. Dans cette perspective, il ne désire donc pas modifier les valeurs qui environnent l'art, mais en édifier de nouvelles. Il vise

¹²²⁸ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (20 décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 96.

¹²²⁹ DUBUFFET J., « À Jean Cassou » (22 décembre 1960), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 171.

¹²³⁰ Les prises de position de Dubuffet sont souvent présentées comme des partis pris : « Je n'ai pas de goût pour les idées et les systèmes d'idées, analyses, développements et explications [...] pour la pensée discursive et analytique. » In DUBUFFET J., « À Malcolm de Chazal » (11 juillet 1949), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 126.

¹²³¹ DUBUFFET J., « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » (1982), *op. cit.*, tome 4, p. 62.

¹²³² DUBUFFET J., « Notes pour une interview » (1973), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 36.

¹²³³ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 101.

¹²³⁴ DUBUFFET J., « Note sur les polystyrènes peints de *L'Hourloupe* » (5 juillet 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 381.

l'élaboration d'un autre système de valeurs, et par là même d'une autre éthique, qui ne répond pas aux règles logiques de la pensée rationnelle. « Une fois déplacés les jalons de l'esthétique, sautent avec eux tous les repères de l'ensemble de la pensée¹²³⁵ », écrit Dubuffet. C'est dire qu'une conception de l'art qui se passe des catégorisations notionnelles de l'esthétique engendre une nouvelle manière de penser. Il choisit de « tourner le dos aux valeurs esthétiques adoptées par la culture de la communauté¹²³⁶ », et donc d'ignorer les valeurs sociales et culturelles, — une opération impossible, fantasmatique, purement théorique, *fictive*. Dubuffet cherche à imposer une éthique personnelle, subjective, qui fait fi de la logique et engendre des contradictions, des aberrations au sein de son discours. C'est ce que Gombrowicz appelle des « vérités d'artiste » :

Ces vérités d'artiste peuvent être plus importantes que les formules de philosophe, car elles naissent d'une affirmation de la vie, de la volonté de doter l'œuvre de la plus grande vitalité possible. [...] Mais ici, entre en jeu ce mécanisme d'antinomies et de compensations qui, il me semble, constitue la nature même de l'art¹²³⁷.

Ce que nous avons analysé comme une *fiction théorique* à l'œuvre dans les textes du peintre est interprété par Gombrowicz comme « un échafaudage théorique pour un état d'âme particulier dont [ses] œuvres ont besoin¹²³⁸ ». Autrement dit, Dubuffet élabore une éthique de l'art qui corresponde à la poétique de sa pratique (et de son discours). Il renonce à une définition consensuelle de l'art, qui n'a pourtant d'autre définition que collective et sociale. Rappelons que selon la définition de l'anthropologue Marcel Mauss, est *art* ce qui est reconnu comme tel par un groupe :

¹²³⁵ DUBUFFET J., « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » (1982), *op. cit.*, tome 4, p. 63.

¹²³⁶ DUBUFFET J., « Notes pour une interview » (1973), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 38.

¹²³⁷ DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Gombrowicz à Dubuffet (novembre 1968)], *ibid.*, p. 51-52.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 52.

l'art a donc toujours nécessairement une dimension sociale¹²³⁹. Dubuffet revendique au contraire l'individualisme le plus radical en matière d'art, ce qui l'engage à se définir comme un « nihiliste », et Gombrowicz y voit « un rêve anarchiste¹²⁴⁰ ». Dans ses textes en effet, Dubuffet ne cesse d'associer l'art à l'individualisme : « La création d'art n'offre d'intérêt pour moi que dans la mesure où elle est très personnelle et individuelle¹²⁴¹ » ; elle est « individuelle, individualiste, asociale, subversive¹²⁴² ». Cette position vise à *délocaliser* la pratique de la création artistique : « La production d'art ne peut se concevoir qu'individuelle, personnelle et faite par tous¹²⁴³. » Pour Dubuffet, la valeur de l'œuvre passe exclusivement par la spécificité de son inventivité. Si la création d'art est une affaire personnelle, elle n'implique pas l'appartenance à un groupe (école, cercle intellectuel ou commercial, etc.). Ce qui continue de s'inscrire dans la ligne *anti-culturelle* : « La culture est affaire d'État au lieu que la création d'art est par essence individualiste et subversive¹²⁴⁴. » Dubuffet souhaiterait ainsi « s'employer à rassurer et stimuler l'individualisme et l'esprit de création individualiste¹²⁴⁵ », car il est pour lui le garant et le moteur de l'invention artistique. En ce sens, il considère que l'individualisme est « vivifiant¹²⁴⁶ » pour la collectivité, mais « c'est à condition que l'individu se tienne à sa position d'objecteur, d'insubordonné¹²⁴⁷ ». Si la folie est un facteur de créativité, c'est parce qu'elle s'identifie à une « humeur individualiste » qui implique un « esprit de

¹²³⁹ « Les phénomènes esthétiques forment une des plus grandes parties de l'activité humaine sociale et non simplement individuelle : une chose est belle, un acte est beau, un vers est beau, lorsqu'il est reconnu beau par la masse des gens de goût. C'est ce qu'on appelle la grammaire de l'art. Tous les phénomènes esthétiques sont à quelque degré des phénomènes sociaux. » In MAUSS M., *Manuel d'ethnographie* (1947), p. 125.

¹²⁴⁰ « Vous êtes la culmination, l'apogée d'un rêve anarchiste et nihiliste qui travaille depuis longtemps la peinture (surtout française). » In DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Gombrowicz à Dubuffet (novembre 1968)], *op. cit.*, p. 49.

¹²⁴¹ DUBUFFET J., « Notes en vue d'une interview télévisée » (5 décembre 1960), *op. cit.*, tome 2, p. 211.

¹²⁴² DUBUFFET J., « À Leslie Schreyer » (21 juin 1968), *op. cit.*, tome 4, p. 240.

¹²⁴³ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 29. Ou encore : « Si [l]a position [de l'artiste] n'est pas empreinte d'un caractère personnel très fortement marqué (ce qui implique une position individualiste, et par conséquent forcément antisociale et donc subversive), elle n'est de nul apport. » *Ibid.*, p. 47.

¹²⁴⁴ DUBUFFET J., « Dubuffet au musée » (1967), *op. cit.*, tome 4, p. 23.

¹²⁴⁵ DUBUFFET J., « Rendre à l'hydre ses millions de têtes » (1967-1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 28.

¹²⁴⁶ DUBUFFET J., « Lettre au docteur Gentis » (18 décembre 1967), *op. cit.*, tome 3, p. 294.

¹²⁴⁷ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 41.

contradiction¹²⁴⁸ », et par là même favorise l'invention. Dubuffet adopte une définition anthropologique de la folie qui légitime sa conception de l'art : « On appelle fou, dans tout groupe ethnique, celui dont la pensée et les vues s'écartent de la norme adoptée collectivement ou qui même seulement la met en question¹²⁴⁹. » Ainsi, l'artiste se doit de lutter contre l'« omniprésent poids du consensus¹²⁵⁰ », quitte à se trouver dans une posture contradictoire :

Ceux (j'en suis) qui redoutent de voir altérée la pleine liberté de leurs ébats mentaux vivent en perpétuelle défense contre toutes suggestions ou pressions venant d'autrui [...]. D'où leur réflexe de faire objection à tout ce qui leur est proposé et leur position permanente de contre-pied¹²⁵¹.

Cette lutte doit être consciente et active, il ne s'agit pas d'un retrait ou d'une exclusion passive : « La position féconde est en définitive celle de refus et de contestation de la culture plutôt que celle de simple inculture¹²⁵². » C'est donc le discours de Dubuffet sur l'art brut qui rend les productions des artistes *incultes* subversives, qui leur permet d'exercer une activité critique. Le peintre élabore une conception très personnelle de l'art qu'il oppose à celle, issue d'un consensus culturel et collectif, qui a cours dans notre société. Il définit son œuvre comme « une tentative de rechercher, pour la création et pour la pensée, des positions inédites, étrangères à celles de notre culture¹²⁵³ ». Cette posture de *contradiction* et de *contre-pied* définit sa propre manière artistique, son mode de pensée, et fait la spécificité de son discours. L'esprit de contradiction correspond à l'inscription de l'*individualisme* (entendu par Dubuffet comme subjectivité créative de l'individu) dans l'œuvre, c'est-à-dire à la spécificité de l'œuvre : il est la condition de l'*invention*, et donc de la création au sens où Dubuffet conçoit cette dernière. « L'humeur de refus systématique, l'entêtement, le goût de bafouer et de piétiner, l'esprit de contradiction et de paradoxe, la position

¹²⁴⁸ DUBUFFET J., « Lettre au Docteur Gentis » (18 décembre 1967), *op. cit.*, tome 3, p. 293.

¹²⁴⁹ DUBUFFET J., « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » (1982), *op. cit.*, tome 4, p. 70.

¹²⁵⁰ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 44.

¹²⁵¹ *Ibid.*

¹²⁵² DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 87.

d'insoumission et de révolte » sont un « précieux terreau pour l'éclosion des créations et des ferveurs¹²⁵⁴ ». Ils s'identifient à une posture poétique dont doivent procéder la pratique artistique, la pensée réflexive, ainsi que le discours écrit. À Marcel et Paulette Péju qui, au cours de leurs entretiens, soulignent que les écrits du peintre « renferment des contradictions », il rétorque : « Ils n'en renferment pas assez. Je crois que c'est le mal de la pensée traditionnelle d'aspirer à une cohérence de toutes ses vues, en oubliant [...] que les positions relatives de ce qui lui est offert changent à mesure que l'observateur se déplace¹²⁵⁵. » Son discours sur l'art fonde une conception de l'art qui, à son tour, met en place un mode de penser l'art spécifique. Autrement dit, l'affirmation, la revendication récurrente d'une prise de position subjective de la part de Dubuffet permettent de dépasser les contradictions internes, car elles sont assumées, au point même de constituer une méthode de pensée et le mode de fonctionnement d'un discours. Les positions du peintre prennent toujours allure de partis pris, et son discours est adéquat à ces partis pris : il relève du jugement ordinaire, de l'opinion, exprimant une subjectivité dans une sphère privée, individuelle. Ses positions sont présentées de manière *passionnelle*¹²⁵⁶, comme des jugements personnels, désocialisés. Nombreux sont les exemples d'argumentations introduites par le pronom personnel de la première personne du singulier¹²⁵⁷. Dubuffet utilise les verbes de sentiment, fait allusion à ce qu'il *aime*, à ses goûts, à

¹²⁵³ DUBUFFET J., « Allocution » (Turin, 16 juin 1978), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 393.

¹²⁵⁴ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 40.

¹²⁵⁵ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 142-143.

¹²⁵⁶ « Qu'il s'agisse de culture ou de quoi que ce soit, il faut, à ce que je ressens, éduquer la pensée à tracer ses chemins non plus logiquement, analytiquement, mais passionnellement. » In DUBUFFET J. & GOMBROWICZ W., [Lettre de Dubuffet à Gombrowicz (6 avril 1969)], *ibid.*, p. 60. [Déjà cité, p. 325].

¹²⁵⁷ « Moi qui vous parle, c'est mon cas. » In DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 31 ; « Je dis, moi, [...] », « Eh bien je vous dis moi que [...] », « mes idées sur la peinture », *ibid.*, p. 42, 51, 53 ; « Je porte quant à moi haute estime [...] », in « Positions anticulturelles » (20 décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 94 ; ou encore « Il y en a (l'auteur de ces lignes par exemple) qui vont jusque-là qu'ils tiennent l'art [...] », in « L'art brut préféré aux arts culturels » (octobre 1949), *op. cit.*, tome 1, p. 200. Il serait inintéressant de multiplier les exemples.

ses impressions, sensations, etc¹²⁵⁸. Il utilise souvent l'adjectif « savoureux » en dehors de toute qualification culinaire, se dit *friand* de « productions échappant aux normes¹²⁵⁹ ». Il revendique et conseille cette manière de parler de l'art et de le pratiquer : « Affirmer des goûts très personnels en opposition avec les goûts de [son] entourage, et prendre dans [sa] manière de vivre, le contre-pied de ce qui se fait communément¹²⁶⁰. » Dans cette démarche, on aboutit souvent à des formulations très rhétoriques, métaphoriques ou paraboliques : « Ce qui m'intéresse à moi ça n'est pas les gâteaux c'est le pain », car « le pain est très commun¹²⁶¹ ». Ou encore : « Mon aliment est le commun. Plus c'est banal, mieux cela fait mon affaire¹²⁶². » Dans *Asphyxiante culture*, on ne trouve pas d'expression du moi par le biais des pronoms personnels ou des verbes de sentiment, mais Dubuffet utilise des métaphores et des comparaisons très originales, très personnelles. Autrement dit, la poétique de son discours, la manière de son écriture sont adéquates à son argumentation, elles la traduisent et la fondent. Ce discours théorique est volontairement empreint et chargé de sa subjectivité : la théorisation spécifique de l'art qu'il élabore passe par la subjectivisation de son discours.

Ainsi, à partir de l'invention de l'art brut, de son discours sur l'art brut, Dubuffet développe une conception de l'art qui refuse les catégories de l'esthétique, et ne prend sens que dans une perspective anthropologique. En outre, le peintre-écrivain travaille sur les plans pratique (artistique) et poétique (discursif) simultanément, explorant et mettant à l'épreuve de ses positions théoriques, tous les champs de création. C'est le présupposé de l'existence d'un art *brut* qui lui permet de mettre en question et de subvertir le prédicat de toutes les autres pratiques artistiques. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'il élabore une nouvelle poétique, que nous

¹²⁵⁸ « Même ce seul mot d'art je ne l'aime pas du tout. » In DUBUFFET J., « Honneur aux valeurs sauvages » (10 janvier 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 214 ; « ce goût que j'ai pour [...] », *ibid.* Au sujet de la peinture classique, il écrit : « Les Grecs je ne les aime pas. » In « Note du peintre », in LIMBOUR G., *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet*, Paris, René Drouin, 1953, p. 92 ; etc.

¹²⁵⁹ DUBUFFET J., « Place à l'incivisme » (février 1967), *op. cit.*, tome 1, p. 455.

¹²⁶⁰ DUBUFFET J., « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » (janvier 1945), *op. cit.*, tome 1, p. 42. Ou encore : « Il est bien vrai que mes sentiments sur la culture (et ses rapports avec l'art) et, plus généralement, sur ce qu'on veut appeler civilisation, vont complètement à contre-courant des idées reçues. » In « Note du peintre », in LIMBOUR G., *op. cit.*, p. 92.

¹²⁶¹ DUBUFFET J., « Causette » (octobre 1947), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 67.

¹²⁶² DUBUFFET J., « Apercevoir » (23 mars 1958), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 62.

nommons le Brut. L'entreprise de Dubuffet a une ambition totalitaire qui jalouse le langage. Il conçoit la peinture comme une activité de pensée, une pratique du sens, qui permettrait de modifier notre manière *culturelle* de penser. « S'ils parlent culturel, ils pensent culturel. Le langage fait la pensée¹²⁶³ », écrit-il. S'il attaque le langage, c'est parce qu'il ne le définit pas comme mode d'expression ou de communication, mais comme structurant la pensée. En comparant la peinture au langage, il fait le pari que l'art pourrait structurer différemment la pensée. Il tente lui-même de produire un discours sur l'art qui réponde à cette hypothèse. L'art brut et sa conceptualisation démontrent effectivement cette capacité de l'art à penser les rapports entre les différentes activités signifiantes. Cependant, dans le même temps, toute l'entreprise, artistique et discursive, de Dubuffet est le symptôme de la nécessité de passer par le langage pour penser l'art, voire même de penser le langage pour penser l'art.

¹²⁶³ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 35.

Chapitre III

DU *BRUT* COMME POÉTIQUE

À UNE POÉTIQUE DU BRUT

Vous pourriez faire un rapprochement entre mes tableaux et la rusticité du langage des paysans (qui déforment les mots, comme moi le dessin) qui est si expressif et si savoureux... Au fond, en peinture, je parle patois.
CHAISSAC Gaston, *Lettre à Michel Ragon*, 1946.

Le programme poétique de Dubuffet déborde la pratique picturale, et un discours critique se constitue, au fil de ses textes — dans sa correspondance avec des écrivains plus particulièrement — sur la création littéraire. De là, la question récurrente, commune à ses réflexions sur l'art et sur la littérature, est celle du langage (ou plus exactement de la langue, qu'il prend pour le langage). L'analyse des textes du peintre semble démontrer qu'il est essentiel de passer par le langage, voire même de penser le langage, pour penser l'art.

1. Penser le langage pour penser l'art

Dubuffet fait circuler le qualificatif « brut » en l'attribuant à plusieurs pratiques artistiques. Autrement dit, ce qu'il élabore à partir de l'« art brut », et ce qu'il en conserve, c'est le « brut », de telle sorte que se tisse d'une pratique à l'autre une poétique possible — le Brut — issue de la théorisation de l'art brut (qui elle-même se confond avec la conception de l'art de Dubuffet). Cette poétique déborde le champ artistique et concerne, de manière théorique, toute pratique du sens.

Équivalence poétique

Le « brut » ne vient pas définir les œuvres auxquelles le qualificatif s'applique : Dubuffet, de la même manière qu'il a esquivé la définition de l'art brut, ne cherche pas à définir une musique, un théâtre ou une écriture « bruts ». Cette esquivance n'est pas le symptôme d'une impuissance théorique, mais indique au contraire que le « brut », tel que Dubuffet l'a élaboré, a une valeur proprement théorique, et non référentielle. Le *brut* agit indépendamment de l'art brut : la poétique brute semble fonctionner par la mise en résonance des différentes pratiques sur le mode de l'« équivalence ». Dubuffet postule qu'il peut exister une musique, une peinture, une littérature brutes, établissant ainsi un lien théorique entre ces pratiques. Cette équivalence est d'ordre poétique et gagne la poétique même des textes de Dubuffet. Ceux-ci nous permettent de tirer le fil *linguistique* par lequel le *brut* circule d'une pratique artistique à l'autre sur le mode de l'équivalence. Ainsi, des métaphores musicales sont utilisées pour parler de la pratique picturale : « Les couleurs gagnent à être utilisées non pas à raison de leur éclat ou des symphonies qu'engendrent leurs voisinages, mais en jouant bien plutôt de leur pouvoir de suggestion¹²⁶⁴. » Ou encore : « Enfin je ne me crois pas tenu d'utiliser dans un tableau toutes les notes du clavier ; je me plais au contraire à en faire économie, comme un

¹²⁶⁴ DUBUFFET J., « L'auteur répond à quelques objections » (1946), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 64.

pianiste joue parfois tout un morceau sans déplacer beaucoup sa main¹²⁶⁵. » Il évoque également le langage parlé, la matérialité de la parole : « Il me semble que la peinture devrait bien se souvenir de ces inflexions du langage parlé. Elles sont assurément, comme tout son qui soit, du domaine de la musique et pourtant elles ne correspondent à aucune note de nos gammes¹²⁶⁶. » Selon Dubuffet, la pratique écrite, la création littéraire pourraient se renouveler à partir de la parole, en s'inspirant des spécificités du langage parlé : « Si on veut obtenir par le moyen d'écrire des équivalences de ce qui est obtenu par le parler il faut mettre en œuvre des habiles transpositions¹²⁶⁷. » C'est bien une poétique nouvelle qu'il tente de mettre en place, une poétique pertinente pour toutes les pratiques. Ce système de *transpositions*, d'*équivalences* fonctionne dans le texte de Dubuffet à l'échelle d'un projet global, qui vise à fonder une nouvelle pensée de l'art, et à l'échelle du texte critique lui-même, à l'intérieur du texte. Il compare musique, littérature et peinture entre elles, dans une perspective poétique, élaborant ainsi une pensée des rapports qui unissent les différentes pratiques du sens. Dans cette manière de penser de l'art, la musique fait penser la peinture, la peinture fait penser l'écriture, et *vice versa*. Or, c'est le « brut », élaboré comme possible dénominateur commun de toutes ces pratiques, qui permet de les penser ensemble. Le Brut est issu d'une pensée des rapports qui unissent les différentes pratiques du sens et permet de les penser en retour. Ainsi, ce réseau de métaphores et de comparaisons produit une théorisation poétique.

Une ambiance théorique

Le Brut ne se déduit pas d'un programme établi, ni d'une nouvelle définition de l'art. Il se manifeste plutôt comme une conceptualisation en palimpseste, comme une poétique qui s'invente simultanément dans toutes les activités de Dubuffet. L'invention de l'art brut et sa théorisation, les commentaires du peintre sur sa propre pratique, ses expériences multiples dans différentes disciplines artistiques et son

¹²⁶⁵ *Ibid.*

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

¹²⁶⁷ DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (28 août [1950]), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 302.

œuvre plastique, toutes ces activités élaborées simultanément, visent une même poétique et la constituent. Le mode que Dubuffet cherche à établir entre ces différentes activités est celui de l'équivalence. Cette poétique pourrait se définir à l'aide d'une image utilisée par Dubuffet pour décrire l'œuvre du peintre Alfonso Ossorio ; le Brut est assimilable à une *ambiance théorique* :

L'orchestre est surtout riche en cuivres, et joue à toute voix. Mais comme ces couleurs chantent toutes aussi fort et s'explodent les unes dans les autres, elles parviennent de ce fait à se faire oublier, constituant seulement une ambiance théorique¹²⁶⁸.

L'œuvre d'art elle-même produit une « ambiance théorique ». Autrement dit, la pratique artistique est une théorisation en acte ; théorie de l'art et pratique picturale s'inventent ensemble. Chez Dubuffet, penser l'art, l'écrire ou le pratiquer sont des activités complémentaires, participant de la même poétique, — des activités qui, pour emprunter une expression mallarméenne, « s'allument de reflets réciproques¹²⁶⁹ ». Au sujet de l'un de ses textes (sur la série des *Hautes Pâtes*), Dubuffet écrit : « Il aurait fallu, c'était capital, qu'il parle la même langue que mes peintures. Je veux dire, qu'il réponde aux mêmes mécanismes, à la même humeur. Je veux dire, qu'il soit, sur le terrain de l'écriture, l'équivalent¹²⁷⁰. (sic) » À Jacques Berne, il déclare : « Je suis très content que tu ressens que c'est la même chose que je poursuis dans ces textes et dans mes peintures¹²⁷¹. (sic) » Dubuffet recherche une forme d'équivalence poétique entre pratique picturale et création littéraire. Le plus grand et le plus ambitieux projet du peintre, le cycle de *L'Hourloupe*, donne lieu à des œuvres dont le statut « se situe justement à la jonction du peindre et de l'écrire¹²⁷² ». Se trouvent ainsi rassemblées, au sein d'une même œuvre, deux pratiques que Dubuffet travaillait simultanément. En outre, ce cycle créatif s'est

¹²⁶⁸ DUBUFFET J., « Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio » (1951), *op. cit.*, tome 2, p. 26.

¹²⁶⁹ MALLARMÉ S., « Crise de vers » (1886-1896), « Variations sur un sujet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366.

¹²⁷⁰ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean-Jacques Gautier » (4 mai [1947]), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, p., 798.

¹²⁷¹ DUBUFFET J., « Lettre du [11 juillet 1947] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 23.

¹²⁷² DUBUFFET J., « Lettre du 17 septembre 1968 », *ibid.*, p. 99.

conjugué à un regain d'intérêt pour l'art brut¹²⁷³ — signe que le Brut constitue bien l'*ambiance théorique* de la peinture et de l'écriture de Dubuffet. L'exigence théorique qui préside à la pratique écrite est la même que pour la peinture : « Pourtant je sens qu'armé de mes expériences sur le terrain de la peinture je pourrais tenter quelque chose du même ordre sur celui de l'écriture mais il y faudrait des années de *constante* application, de très longs préparatifs de recherches et d'expérimentation¹²⁷⁴. » Or, cette insatisfaction le conduit à mettre en question la littérature et à s'interroger sur le langage. Dans la mesure où il cherche à appliquer à la pratique littéraire les mêmes critères que ceux qu'il revendique pour l'art, il vise une littérature non culturelle, *désaimantée* de la culture. Dubuffet s'engage dans une comparaison de la littérature et de la peinture, avec le projet de mettre la pratique littéraire à l'épreuve de ce qu'il a élaboré pour la peinture.

Supériorité de la peinture sur la littérature

À maintes reprises, Dubuffet soutient la supériorité de la peinture sur la littérature. Il déclare ressentir « une lassitude, une aversion, à l'égard de la littérature culturelle, de ses coquetteries et de son esthétisme¹²⁷⁵ ». Cette critique de la littérature est à contextualiser, elle rejoint en effet le constat établi par Jean-Paul Sartre à la même époque. Dans « Situation de l'écrivain en 1947 », ce dernier parle de « l'écrivain français, le seul qui soit demeuré un bourgeois, le seul qui doive s'accommoder d'une langue que cent cinquante ans de domination bourgeoise ont cassée, vulgarisée, assouplie, truffée de "bourgeoisismes" dont chacun semble un petit soupir d'aise et d'abandon¹²⁷⁶. » Face à la création littéraire, Dubuffet recycle le discours critique développé autour de l'« art culturel », institutionnalisé, homologué, etc. Comme pour la pratique picturale, il prône « la recherche d'un renouveau de

¹²⁷³ « Ce cycle était marqué par un caractère beaucoup plus gravement arbitraire et irrationnel que tous les travaux faits antérieurement. Un plongeon dans le fantasme, dans un fantomatique univers parallèle. Mon regain d'intérêt pour les productions d'art brut ne fut sans doute pas étranger à ce tournant subit. » In DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 510.

¹²⁷⁴ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [3 mai 1947], in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, p. 392.

¹²⁷⁵ DUBUFFET J., « Lettre du 20 septembre 1982 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 373-374.

l'écrire¹²⁷⁷ » et reproche à la littérature d'être en retard sur la peinture, de ne pas avoir accompli sa révolution. Il dénonce l'« uniformité du statut de l'écrire depuis deux cents ans¹²⁷⁸ ». Cette critique n'est pas marginale, si l'on pense à cette réflexion de Francis Ponge : « Il semble seulement que la poésie soit un peu en retard maintenant sur la peinture parce qu'elle a donné moins d'œuvres construites, résonnant par leur seule forme (mais nous nous en occupons)¹²⁷⁹. » Déjà en 1929, dans un article consacré au peintre André Masson, le théoricien d'art Carl Einstein faisait un constat sévère : « Pour cette génération, ce sont les littérateurs qui boitent péniblement derrière les peintres. Ceux-ci ont osé changer la grammaire reçue. Cependant les gratte-papiers pataugeaient avec une belle confiance dans les marécages de la syntaxe¹²⁸⁰. » La position critique de Dubuffet sur la littérature et le langage est empreinte de primitivisme : « Je crois (et là, je suis en accord avec les civilisations réputées primitives) que la peinture, plus concrète que les mots écrits, est un instrument bien plus riche qu'eux pour communiquer la pensée et pour l'élaborer¹²⁸¹. » Défendant une régénérescence de la pratique écrite, son argumentation se fonde sur une critique des moyens littéraires, selon lui moins riches que les moyens picturaux. Ce qui fait problème dans cette critique binaire, c'est une conception réductrice de la littérature et l'instrumentalisation de la langue qui en découle : « Le clavier des mots d'une seule langue est si pauvre ! Comment les écrivains font-ils pour se débrouiller avec si peu de mots¹²⁸² ! » Cette réflexion critique conduit à interroger les spécificités de la langue écrite. Le propre de la peinture, et son avantage sur le langage discursif, « est qu'elle peut énoncer beaucoup de choses simultanément », dès lors qu'elle « présente les choses et les faits comme le langage discursif ne saurait le faire : en gerbe, en nœuds indémêlables¹²⁸³ ». Cette

¹²⁷⁶ SARTRE J.-P., « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 169.

¹²⁷⁷ DUBUFFET J., « Lettre du 20 décembre 1981 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 360.

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ PONGE F., « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes* (1961), p. 162.

¹²⁸⁰ EINSTEIN C., « André Masson, étude ethnologique » (1929), *op. cit.*, p. 21.

¹²⁸¹ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (20 décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 97.

¹²⁸² DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [4 juillet 1944], in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, p. 121-122.

¹²⁸³ DUBUFFET J., « À Lawrence Alloway » (2 septembre 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 346.

position critique le conduit à envisager une possibilité de renouvellement et de régénérescence pour la littérature :

Il vaut mieux peindre (disais-je au vieux peintre* ce matin) : par quelques taches ou tracés nous énonçons bien plus de choses qu'en énonçant des idées : des faisceaux de choses simultanées, des lambeaux entiers de matière vivante que nous transportons sans analyse, des paquets reçus tout ficelés et livrés tels tous chauds sans défaire les ficelles. Mais on peut aussi faire cela par le moyen d'assembler des mots, il y en a qui réussissent, je lui disais, et il approuvait, et : Justement, la littérature commence là, disait-il, du moins celle digne de ce nom¹²⁸⁴.

C'est donc à partir d'une réflexion sur la spécificité de la peinture et des moyens plastiques, qu'il va pouvoir adopter une perspective critique sur la création littéraire. Il développe une pensée de la pratique écrite du point de vue d'un praticien plastique. Ce qui fait problème dans son discours, c'est que pour comparer littérature et peinture, il doit en passer par une identification de la peinture à un langage :

La peinture, langage tellement plus riche et plus nuancé que celui des mots, langage concentré qui permet de tout énoncer si vite, langage fourré par lequel tant de si diverses pensées [...] peuvent être dites en une, est assurément le mode d'expression le mieux susceptible de transcrire la philosophie sans trop l'appauvrir¹²⁸⁵.

L'argumentation est fragile, dans la mesure où elle repose sur une métaphorisation du langage : la peinture est ici identifiée à un langage. En outre, la pratique picturale se voit réduite à un « mode d'expression », alors que Dubuffet a par ailleurs travaillé à l'établir comme *mode de penser*, c'est-à-dire comme pratique du sens, ou plus exactement comme pratique éthique. Cependant, dans la perspective critique anti-culturelle qu'il a choisie, il démontre assez habilement que la *désaimantation* culturelle est plus difficile à opérer dans le domaine littéraire que dans celui de la création plastique :

¹²⁸⁴ DUBUFFET J., « Lettre du [16 décembre 1946] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 1. *Il s'agit de Georges Braque.

¹²⁸⁵ DUBUFFET J., « Empreintes » (avril 1957), *op. cit.*, tome 2, p. 150-151.

C'est par où l'écrivain, qui n'a d'autre recours que le vocabulaire, c'est-à-dire un matériel qui est un produit de la culture, aura beaucoup plus de peine à se libérer d'elle que le peintre. Car ce dernier peut indéfiniment modifier ses signes, en inventer qui se prêtent à véhiculer le regard novateur qu'il porte aux choses, au lieu que les mots dont dispose l'écrivain sont lourds et grossiers signes résultant d'un regard porté une fois pour toutes et immuablement sur les choses par la culture, excluant toute autre incidence de regard que celle qu'a prescrite celle-ci, contraignant la pensée à adopter la même incidence, et l'empêchant de se rénover¹²⁸⁶.

On comprend ici que ce qui est mis en cause, derrière la littérature, c'est la langue. En fait, la réflexion critique de Dubuffet sur la pratique littéraire s'attaque simultanément et confusément à deux questions fort différentes. D'un côté, il se livre à une critique de la littérature institutionnalisée (*culturelle*), qui serait l'équivalent de l'« art culturel », — une critique qui est à l'origine d'un projet de renouvellement de la création littéraire. D'un autre côté, ses textes sont hantés par une interrogation théorique sur la pratique écrite (sur l'écriture, sur la langue) qui le conduit inexorablement à une critique du langage. D'ores et déjà, on peut dire que Dubuffet ne semble pouvoir parler de la peinture sans se passer de parler du langage.

Critique du langage

Les réflexions critiques de Dubuffet sur la littérature et son discours sur la pratique artistique ont en commun de conduire à la question du langage. D'emblée, la récurrence de cette question s'explique par la position anti-culturelle soutenue par le peintre : « Le langage constitue d'entrée un énorme conditionnement, à partir duquel on ne peut certainement plus parler d'une entière indépendance à l'égard de la culture¹²⁸⁷. » Autrement dit, le langage est le pire ennemi de la *désaimantation* culturelle prônée par Dubuffet. Au sein de son discours, deux critiques se superposent — celle du langage et celle de la langue : cette superposition provient

¹²⁸⁶ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 62.

d'une confusion théorique entre langue et langage. En visant ces deux objets, Dubuffet poursuit simultanément deux cheminements critiques qui traversent l'ensemble de sa réflexion discursive. La critique du langage découle de la critique de la culture, des « positions anticulturelles » du peintre — le langage étant l'instrument par excellence du conditionnement culturel. La critique de la langue s'inscrit dans la perspective anti-conformiste de Dubuffet, dans l'entreprise de subversion qu'il poursuit — les règles grammaticales et orthographiques correspondant symboliquement aux structures sociales établies, hiérarchiques et normatives. Sous la rubrique « grammaire » du *Littré*, on lit : « L'art d'exprimer ses pensées par la parole ou par l'écriture d'une manière conforme aux règles établies par le bon usage¹²⁸⁸. » « Art », « règles », « bon usage » : cette triade montre que la grammaire *stricto sensu* met en jeu des appréciations esthétiques et des jugements éthiques. La mise en question des chaînes d'association logique de la langue représente une mise en cause de l'organisation socioculturelle. Ainsi, selon Damish :

Ce n'est plus tant la culture sous son espèce occidentale, gréco-latine et judéo-chrétienne, que Dubuffet devait finalement prendre pour cible que le dispositif même qui est au principe de toute culture et qui en fait l'assise la plus profonde : à savoir celui de la langue, et des articulations, des classifications [...] par lesquels elle impose à la pensée d'en passer¹²⁸⁹.

Dubuffet dénonce avant tout le langage parce qu'il représente l'instrument du conditionnement culturel qui agit directement sur la pensée : « Notre pensée est entièrement fondée sur le langage et le langage est culture et nous sommes donc produits de culture¹²⁹⁰ », écrit-il. Autrement dit, le langage fait de nous des êtres de culture. Cette démarche critique n'est pas sans rappeler les positions dadaïstes¹²⁹¹, à ceci près que Dubuffet fait abstraction du social et du politique : il pense le langage,

¹²⁸⁷ DUBUFFET J., « Pièces d'arbre historiées de Bogosav Zivkovic » (octobre 1966), *op. cit.*, tome 1, p. 446. [Déjà cité p. 294].

¹²⁸⁸ LITTRÉ P.-É., *Dictionnaire de la langue française* (1872), Paris, Hachette, 2000, p. 755.

¹²⁸⁹ DAMISH H., « Le lieu de l'œuvre, l'œuvre sans lieu », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, p. 320.

¹²⁹⁰ DUBUFFET J., « À Pierre Dhainaut » (28 juin 1870), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 288.

et le rapport du langage à la culture, sans penser le politique. Son raisonnement reste en suspens, et ne lui permet pas de penser la question du langage de manière pertinente. Ce manque le conduit à de graves insuffisances théoriques. Dans sa définition de la culture, Dubuffet confond culture et langage, en tant qu'ils conditionnent ensemble la pensée :

Définition de la culture : elle est un registre formé : 1°) de localisations choisies arbitrairement dans le continuum des choses offertes à notre regard (objets ou faits ; noms ou verbes ; notre distinction entre objets et faits, entre noms et verbes, est déjà arbitraire, déjà falsificatrice, déjà fort culturelle)¹²⁹².

Il est ici évident que la critique de la culture conduit à une réflexion sur le langage. Certes, on peut dire avec Lévi-Strauss que le langage est « une partie de la culture » et « une condition de la culture¹²⁹³ », étant son véhicule principal. Mais, l'idée d'une correspondance directe entre la langue et la culture est une erreur théorique : elle compare deux objets de nature différente. La langue opère un découpage arbitraire de la réalité, et par là même trace le chemin que la pensée doit emprunter pour aborder le réel : « Ce nombre restreint d'objets et phénomènes (et rapports entre eux) qui forme la culture est inventorié par la liste des mots du dictionnaire. Ces mots sont le jalonnement de notre pensée¹²⁹⁴. » C'est à ce niveau de la réflexion que Dubuffet confond langue et langage. Le langage devient un simple répertoire de signes, un « clavier » limité. Il réduit le langage à un « registre de mots » qu'il identifie comme « le propre piano de l'institution culturelle¹²⁹⁵ ». Autrement dit, il ne définit le langage que par son arbitraire et son caractère collectif. Il souligne « la limitation qu'impose à la pensée tel clavier si restreint, si falsificateur¹²⁹⁶ » et « l'aimantation que les mots

¹²⁹¹ « Ainsi fûmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements mêmes de la société, le langage en tant qu'agent de communication entre les individus et la logique qui en était le ciment. » In TZARA T., « Le surréalisme et l'après-guerre », *op. cit.*, tome 5, p. 67.

¹²⁹² DUBUFFET J., « Désaimantation des cervelles » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 92.

¹²⁹³ LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, p. 78.

¹²⁹⁴ DUBUFFET J., « Désaimantation des cervelles » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 92.

¹²⁹⁵ DUBUFFET J., « Préface », in THÉVOZ M., *Le Langage de la rupture*, p. 6.

¹²⁹⁶ *Ibid.*

exercent sur la pensée¹²⁹⁷ ». S'il dénonce avec justesse l'arbitraire du langage, Dubuffet réduit ce dernier à une simple médiation. Le langage agirait comme un filtre sur la pensée et constituerait une vision (culturellement) limitée de la réalité. De la même manière qu'il met en question une conception univoque et non critique de l'art (l'« art culturel »), Dubuffet cherche à ébranler notre confiance dans le *langage* :

Notre culture se base sur une totale confiance accordée au langage (spécialement au langage écrit) et sur la croyance en la capacité qu'il a de traduire et d'élaborer la pensée. Or ce me paraît une méprise. Le langage me fait l'effet d'une grossière, très grossière sténographie ; un système de signes algébriques très rudimentaires, qui détériore la pensée au lieu de la servir. La parole, plus concrète déjà que l'écrit, animée par les timbres et intonations de voix, un peu de toux, quelques grimaces, toute une mimique, me semble par là déjà beaucoup plus efficace¹²⁹⁸.

La réduction du langage à son seul caractère arbitraire et collectif fonde l'idée de ranimer la langue écrite par la parole, conçue comme fondamentalement individuelle. Réfléchissant au rapport de la culture et du langage, à la différence entre « langage écrit » et « parole », soulignant le caractère inadéquat de la langue écrite, le peintre creuse le lieu d'une pensée de la peinture, qui passerait par une critique du langage. Car la peinture ne peut se passer du langage, dans la seule mesure où l'on ne peut penser sans le langage : « C'est vrai que toute espèce de vision suppose un verbe ; pas de vision (donc pas d'existence) sans un verbe. Sans donc, une interprétation arbitraire et falsifiante¹²⁹⁹. » Or, si Dubuffet dénonce l'arbitraire du langage, c'est afin de démontrer la spécificité de la peinture :

Le langage articulé, avec la nomenclature qu'il a cru faire des faits du monde en vingt mille ou cinquante mille misérables mots, frappe la pensée de paralysie. Comme on la voit reprendre vie sitôt qu'on lui offre de s'ébattre sur d'autres claviers que celui des mots habituels ! Mais encore plus où plus de clavier du tout, champ

¹²⁹⁷ DUBUFFET J., « Un grand salut très référent au Martelandre » (15 décembre 1972), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 247.

¹²⁹⁸ DUBUFFET J., « Positions anticulturelles » (20 décembre 1951), *op. cit.*, tome 1, p. 97.

¹²⁹⁹ DUBUFFET J., « Lettre du 2 février 1984 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 396.

complètement libre ! La peinture peut-être, au moins dans certains cas, peut lui procurer cette libération¹³⁰⁰.

Au-delà des insuffisances théoriques de cette pensée du langage, ce que le discours de Dubuffet montre, c'est que la peinture ne peut se penser sans le langage, sans penser le langage. Autrement dit, la tentative de substituer la peinture au langage est le symptôme de l'incapacité à penser la peinture sans le langage. Selon Dubuffet, la peinture doit pouvoir fournir le moyen d'aborder le réel autrement, sans médiation arbitraire, en se passant des catégories : « Le rôle de l'artiste (disait le vieux peintre*) et du poète est justement de brouiller les catégories habituelles, de les disloquer, et par ce moyen restituer à la vision et à l'esprit leur ingénuité et leur fraîcheur¹³⁰¹. » C'est en ce sens que la notion de « voyance » est utilisée : à la différence de la *vision* culturellement conditionnée, la *voyance* serait une manière de voir sans catégories, au-delà ou en deçà des catégories. Dubuffet conçoit la peinture comme un autre mode de penser afin d'établir la valeur éthique de l'art, contre sa seule valeur esthétique, fondée par les catégories traditionnelles. Or, si la pratique picturale suggère la possibilité d'un autre mode de penser que « la pensée analytique, logicisante¹³⁰² », elle implique une critique du langage dans la mesure même où ce dernier est, strictement, « analyse de la pensée¹³⁰³ ». Autrement dit, sa conception de l'art comme « mode de penser » engage inéluctablement Dubuffet à penser le rapport du langage à la pensée : « Il y a alignement de la pensée sur le langage qu'elle utilise. Changée la position de la pensée, elle requiert un nouveau langage. Mais *vice versa* : si vous changez le langage, la pensée aussitôt s'aligne dessus¹³⁰⁴. » La métaphorisation du langage provient de cette posture critique : en identifiant la peinture à un langage, il lui donne les propriétés du langage. Ainsi, à propos de

¹³⁰⁰ DUBUFFET J., « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » (1982), *op. cit.*, tome 4, p. 65.

¹³⁰¹ DUBUFFET J., « Lettre du [16 décembre 1946] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 2. *Il s'agit de Georges Braque, dont Dubuffet relate les propos, recueillis lors d'une conversation privée.

¹³⁰² « Que la seule pensée qui nous est permise se limite à faire fonctionner le clavier culturel ? À décomposer, en utilisant le jalonnement et les relais culturels ? [...] De sorte que la pensée ne pourrait jamais nous apporter autre chose que le miroir de la culture ? » In DUBUFFET J., « Lettre du 20 juillet 1969 », *ibid.*, 1946-1985, p. 127.

¹³⁰³ FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, p. 97.

¹³⁰⁴ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 108.

l'œuvre de Laure, il écrit : « Nous avons affaire à une langue fantôme dont la grammaire n'est pas la nôtre¹³⁰⁵. » Si l'œuvre d'art brut engage à penser autrement, la possibilité de cet autre « mode de penser », selon Dubuffet, dépend d'un rapport au langage. Autrement dit, l'élaboration d'un autre système passe par un refus de la langue usuelle et par l'invention d'une autre langue. C'est dire que pour (re)penser l'art, il faut (re)penser le langage, puisque ce dernier s'inscrit au fondement de toute pensée. Cette position permet également à Dubuffet de regarder la langue du point de vue de la peinture, ce qui lui donne une perspective critique : « Lutter sans répit contre la séduction des mots du dictionnaire et des idées reçues (et formes reçues), je veux dire contre l'inclination à oublier que ces mots et idées (et formes) sont arbitraires et provisoires [...] qu'ils ne sont bons à utiliser que comme tremplins momentanés¹³⁰⁶. » La pensée de la langue, la réflexion linguistique, en acte dans les textes de Dubuffet, sont le signe de la nécessité de passer par le langage afin de penser l'art. Les problèmes théoriques que l'on y soulève — la métaphorisation du langage pour parler de la peinture et la confusion de la langue et du langage — sont les symptômes de cette nécessité. Ainsi, la réflexion linguistique de Dubuffet lui permet de penser la peinture, d'écrire sur l'art et de peindre (en ce qui concerne le cycle de *L'Hourloupe*, et *Le Cabinet logologique* plus particulièrement, que nous pourrions qualifier d'œuvre plastique linguistique¹³⁰⁷). En retour, son discours sur la peinture, sa conception de l'art, lui donnent une perspective critique pour aborder le langage. Si la pensée du langage par Dubuffet reste empreinte de lieux communs et n'aboutit pas à une conceptualisation, elle trouve sa mise en acte et se réalise dans l'expérience littéraire. C'est par le biais de la pratique écrite qu'il va penser le langage, et dans le même temps penser la peinture (en passant par le langage). La

¹³⁰⁵ DUBUFFET J., « La double vie de Laure » (20 novembre 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 392.

¹³⁰⁶ DUBUFFET J., « Désaimantation des cervelles » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 93-94.

¹³⁰⁷ « Tu rends compte excellemment d'un phénomène qui est à l'origine de beaucoup des productions réunies dans les collections de l'Art Brut (dans toutes peut-être) et qui est aussi le ressort de tout mon cycle de *L'Hourloupe* : le basculement de la coïncidence entre le jeu des étiquettes constituées et les lieux et objets auxquels ces étiquettes s'appliquaient, entre le vocabulaire et les lieux et objets vocabulés, le vocabulaire cessant de se mettre au service de ces derniers, se saisissant des commandes, redistribuant à son caprice les emplacements et jalons. Phénomène de *débraiement* du vocabulaire à partir de quoi sa fonction s'inverse, devient créative. » In DUBUFFET J., « Lettre du 19 mai 1969 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 117.

démarche de ce peintre est donc exemplaire, sur un plan théorique et poétique, du lien nécessaire de l'artistique et du linguistique.

2. Le *brut* et le littéraire

Au début des années quatre-vingt-dix, Jacques Berne notait que les écrits de Dubuffet avaient fait l'objet de moins d'études que ses œuvres plastiques, « à bon droit », selon lui, « puisque nul ne prétendrait que les écrits de Jean Dubuffet sont [...] de nature à marquer immédiatement et profondément notre littérature¹³⁰⁸ » au contraire de sa peinture en ce qui concerne les beaux-arts. Telle est la phrase qui inaugure les actes d'un colloque dont la première séquence s'intitule « Dubuffet, écrits et écrivains ». De fait, on retrouve dans l'article de Berne les écueils classiques de l'approche de l'écrit de peintre : la production écrite est associée au « style de la parole¹³⁰⁹ » de l'individu, son écriture aux éléments graphiques présents dans son œuvre plastique¹³¹⁰. Ainsi, l'écriture du peintre n'est pas distinguée de sa parole et disparaît sous la *figure* : le travail d'écriture n'est pas reconnu. Berne remarque par ailleurs que les exégètes de l'œuvre picturale de Dubuffet ont souvent puisé leurs interprétations dans les propres écrits du peintre¹³¹¹. C'est dire que ces derniers n'intéressent en effet généralement la critique que pour le rapport d'adéquation qu'ils peuvent entretenir avec les œuvres plastiques. Donner une valeur de vérité à l'écrit de peintre est une manière de nier sa spécificité, de manquer sa valeur proprement poétique. L'œuvre écrite du peintre Jean Dubuffet, par son ampleur et sa diversité, par sa légitimation éditoriale également, nous permet de parler de *Dubuffet écrivain*. Outre ses réflexions critiques sur la littérature, il formule des propositions pour renouveler la pratique littéraire qui constituent un véritable programme poétique. Au sein du vaste corpus rassemblant ses écrits, certains textes sont qualifiés de « pièces

¹³⁰⁸ BERNE J., « Un jargon accompli ? », in DAMISH H. (dir.), *op. cit.*, p. 8.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹³¹⁰ « Nous savons que le premier langage non conventionnel que Jean Dubuffet a utilisé, c'est celui des graffiti. » *Ibid.*, p. 10.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 8.

littéraires¹³¹² » quand ils ne présentent aucun lien (direct) avec sa pratique picturale : des « pièces en prose », des textes en « jargon », des « frénésies », des « biographies ».

Dubuffet et les écrivains

On réduit souvent le rapport d'un peintre à l'écriture à ses fréquentations littéraires, à ses collaborations avec des écrivains. Dubuffet a effectivement rencontré beaucoup d'écrivains, fréquenté avec plus ou moins d'entrain les milieux littéraires parisiens. Au lycée du Havre, en 1908, il a pour condisciples Raymond Queneau¹³¹³ et Armand Salacrou, et il débute un long compagnonnage avec Georges Limbour, qui se destine à une carrière d'écrivain¹³¹⁴. Dès 1919, à Paris, il fréquente les peintres de la butte Montmartre et rencontre Max Jacob et Charles-Albert Cingria¹³¹⁵. Notons que le texte *Litige Bouveret*¹³¹⁶ est un exercice de style entrepris à l'instigation de Max Jacob. Pendant la guerre, l'été 1940, il rencontre Ludovic Massé¹³¹⁷, écrivain prolétarien anarchiste. Selon Michel Ragon, « Massé a été sans aucun doute celui qui a révélé à Dubuffet l'existence d'une littérature prolétarienne qui, par de nombreux aspects, ressemble avant la lettre à l'art brut ; et celui qui lui a peut-être ouvert la porte de la philosophie libertaire¹³¹⁸ ». Or, si leur individualisme et leur anticonformisme conduisent les deux hommes à entamer une relation amicale, dont

¹³¹² DUBUFFET J., « Pièces littéraires », *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 101-164 et *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 167-235.

¹³¹³ Raymond Queneau sera membre du comité de la seconde Compagnie de l'Art Brut fondée en 1962. Cf. PEIRY L., *L'Art brut*, p. 128.

¹³¹⁴ Cf. LIMBOUR G., *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet*, New York, Pierre Matisse/Paris, René Drouin, 1953.

¹³¹⁵ « Au nombre des familiers du restaurant de la butte Montmartre s'en trouvaient qui m'émerveillaient, Max Jacob et Charles-Albert Cingria. Passionnants causeurs, chacun dans son style, stupéfiants acteurs. Je nouai avec l'un et l'autre des relations amicales qui se fortifièrent ensuite au long de nombreuses années. » In DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 467. « L'intérêt que portait J. D. aux écrits de Cingria est confirmé par le fait qu'il aura régulièrement apporté sa contribution financière à la publication posthume des œuvres complètes de cet auteur. » In DAMISH H., in *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 36, p. 490.

¹³¹⁶ DUBUFFET J., « Litige Bouveret » (1933), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 105-107. Cf. DAMISH H., *ibid.*, note 15, p. 473.

¹³¹⁷ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 482. Cf. DUBUFFET J., « En hommage à Ludovic Massé » (mai 1984), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 271-172.

¹³¹⁸ RAGON M., *Du côté de l'art brut*, p. 20.

témoigne leur correspondance¹³¹⁹, il ne semble pas que leur goût pour le peuple soit de même nature. Massé se situe du côté d'un engagement prolétarien, tandis que l'attraction de Dubuffet pour le populaire est de l'ordre de l'abstraction. Nous l'avons montré en ce qui concerne la figure de « l'homme du commun », qui est une figure théorique, fantasmatique au sein de son discours. Dubuffet confie d'ailleurs à l'écrivain prolétarien Henry Poulaille, rencontré à l'époque de la Compagnie de l'Art Brut¹³²⁰, qu'il ignore « la théorie et le programme de l'anarchisme » : « Mon propre anarchisme c'est plutôt une position qu'une théorie ; une position non rationnelle, excluant tout programme d'organisation sociale, et impliquant même refus de toute organisation sociale qui soit¹³²¹. » Dans le même temps, il précise à Massé qu'il n'est pas en accord avec Poulaille, « prolétariste », qui ne « parle pas la même langue¹³²² » que lui. En 1947, il rencontre également Gabriel Minotte (dit Jean L'Anselme), auquel il dédie *Ler dla canpane*, son premier texte en jargon, et dont il publiera un texte¹³²³. Il lui consacre deux paragraphes destinés à *L'Almanach de l'Art Brut*, l'un sur ses écrits intitulé « La main gauche¹³²⁴ », et l'autre sur *Peuple et Poésie*, la revue que L'Anselme édite : « Il passe tout son temps à échanger des lettres avec de petites gens, ouvriers agricoles, domestiques, toutes gens d'humble condition qui lui envoient des poèmes, lesquels ensuite il ronéote et qui composent le numéro de "Peuple et Poésie"¹³²⁵. » Dubuffet conçoit très finement l'esprit du projet de L'Anselme : « C'est la main gauche du corps social qu'il voudrait voir s'exprimer¹³²⁶. » Cependant, il ne l'encouragera pas longtemps dans ses activités éditoriales qu'il juge

¹³¹⁹ *Correspondance croisée de Jean Dubuffet et Ludovic Massé (1940-1981)*, Perpignan, Éditions Mare Nostrum, coll. « Terra Incognita », 2000.

¹³²⁰ Cf. DAMISH H., in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 109, p. 604.

¹³²¹ DUBUFFET J., « À Henry Poulaille » (1er novembre 1970), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 296.

¹³²² DUBUFFET J., « À Ludovic Massé » (10 août 1971), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 307.

¹³²³ L'ANSELME J., *Histoire de l'aveugle*, Paris, L'Art Brut, 1949. L'Anselme, quant à lui, consacre un texte au tableau *Sourieuse rose*, qu'il publie en 1947 sous le titre *Poèmes à la Sourieuse rose*.

¹³²⁴ DUBUFFET J., « La main gauche » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 29, p. 504-505.

¹³²⁵ DUBUFFET J., « Nouvelles de la revue "Peuple et Poésie" » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 29, p. 505-506

¹³²⁶ *Ibid.*

trop sociales et trop pédagogiques¹³²⁷, et qu'il distinguera de son propre travail autour de l'art brut¹³²⁸. Par ailleurs, c'est son amitié avec un écrivain, le lausannois Paul Budry, qui le conduira à entreprendre le voyage en Suisse en compagnie de Paulhan et Le Corbusier¹³²⁹ — voyage à l'origine de l'invention de l'art brut. En 1953, il devient membre du Collège de Pataphysique¹³³⁰ qui lui donne l'occasion de publier des textes¹³³¹. Dubuffet voit dans la pataphysique « une aspiration à déconnecter la philosophie et le comportement de la logique et à y admettre l'incohérence comme légitime composante¹³³² ». Mais, par ailleurs, il est en désaccord avec les positions du Collège à l'égard de la création littéraire : il reproche aux membres de ce dernier de juxtaposer à « la contestation des prestiges révéérés par les intellectuels » et « la déférence outrée aux normes scolaires », le respect d'« une grammaire impeccable et un ostentatoire déploiement de références érudites¹³³³ ». Il reste que la fréquentation de Queneau, auquel le peintre adresse une lettre en *jargon* signée « elsatrap¹³³⁴ » (le satrape pataphysicien), a certainement été une source d'influence littéraire, comme nous l'analyserons plus loin. Mais c'est la rencontre avec Jean Paulhan, que lui présente Limbour en 1943, qui va déterminer l'entrée de Dubuffet dans les cénacles littéraires parisiens. Paulhan va effectivement jouer un rôle important au début de la carrière du peintre¹³³⁵, faisant pénétrer dans son atelier un très grand nombre

¹³²⁷ « *Peuple et Culture* est une revue éditée à Lyon dans le but de faire l'école aux masses barbares. Moi je tiens plutôt comme tu sais pour les barbares contre les missionnaires éducateurs et j'ai écrit à Minotte que je proposais (plutôt que d'emmener les ouvriers le samedi au musée du Louvre) d'emmener le samedi l'état-major des Belles Lettres boire un canon dans un bistrot de Saint-Ouen avec ordre de se taire et d'écouter et d'en prendre de la graine. » In DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [8 janvier 1947], *op. cit.*, p. 363.

¹³²⁸ Au sujet de L'Anselme, Dubuffet déclare : « Ça n'a en tout cas rien à voir avec l'art brut. » In DUBUFFET J., « Lettre du [25 juin 1948] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 41.

¹³²⁹ Cf. PAULHAN J., *Guide d'un petit voyage en Suisse*.

¹³³⁰ Dubuffet démissionne en 1965 : « Je ne veux plus être satrape, je ne veux même plus être membre du Collège, je veux être déclaré relaps et apostat. » In DUBUFFET J., « À Latis » (28 octobre 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 392.

¹³³¹ « La fleur de barbe », poème de Dubuffet, figure en tête du numéro spécial des *Cahiers du Collège de Pataphysique* consacré au *Cosmorama* de Dubuffet. Dossiers 10 et 11, février 1960. « Pôle du milieu » a été publié dans le dossier 16, septembre 1961, p. 13-18.

¹³³² DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 106.

¹³³³ *Ibid.*, p. 107.

¹³³⁴ DUBUFFET J., « À Raymond Queneau » (12 juin 1961), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 339.

¹³³⁵ C'est Paulhan qui l'introduit auprès de René Drouin, galeriste qui organise la première exposition personnelle de Dubuffet en octobre 1944, et accueillera le Foyer de l'Art Brut dans les sous-sols de sa galerie.

d'écrivains¹³³⁶. L'affluence est telle que Dubuffet est obligé de réserver un après-midi par semaine à ses visiteurs : « Je me trouvais ainsi soudainement, sans l'avoir cherché ni désiré, l'objet d'une notoriété dans les cénacles littéraires¹³³⁷. » La rencontre de Paul Éluard qui en 1944 lui dédie un poème reste un souvenir symbolique de cette période¹³³⁸. Quelques années plus tard, Joë Bousquet publie un ouvrage dont une section porte le titre « Un Conte à Jean Dubuffet¹³³⁹ », et le peintre s'en dit « fier comme Artaban¹³⁴⁰ ». L'exposition des portraits d'écrivains de 1947¹³⁴¹, issue d'une commande de la mécène américaine Florence Gould, montre l'efficacité de Paulhan comme intercesseur : y figurent les portraits de Jean Paulhan, Antonin Artaud, Gaston Chaissac, Charles-Albert Cingria, Joë Bousquet, Georges Limbour, Michel Tapié, René Bertelé, Francis Ponge, Paul Léautaud, André Dhôtel, Marcel Jouhandeau, Henri Michaux, Jules Supervielle et Pierre Benoit. Dubuffet trouve des collaborateurs prêts à signer avec lui des livres d'artistes : René de Solier et Eugène Guillevic lui proposent d'illustrer leurs ouvrages¹³⁴² et Francis Ponge écrit *Matière et Mémoire*¹³⁴³ pour accompagner ses lithographies. Outre les portraits peints, Dubuffet

¹³³⁶ Voici « la longue liste des écrivains et peintres que Paulhan amène dans l'atelier du peintre pendant la seule année 1944 : Pierre Seghers, Louis Parrot, Paul Éluard, André Frénaud, René de Solier, Eugène Guillevic, Francis Ponge, Raymond Queneau, Henri Michaux, André Dhôtel, Marcel Arland, André Malraux, Jean Fautrier, Jean Blanzat, Jean Cassou, Vincent Muselli. » In DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., « Introduction », in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, p. 19.

¹³³⁷ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 486. Dubuffet se lasse cependant bien vite de ces allées et venues mondaines et, à compter de 1946, il met fin à ces visites. Cf. DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., « Introduction », in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, p. 37-38.

¹³³⁸ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 486. Cf. ÉLUARD P., *Quelques mots rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (1944), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, annexe 2, p. 767.

¹³³⁹ BOUSQUET J., « Un conte à Jean Dubuffet », *Le Fruit dont l'ombre est la saveur*, Paris, Minuit, 1947, p. 28-38. « Il défend des intérêts qui n'existeraient pas sans sa vigilance », écrit Bousquet dans ce texte. *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴⁰ DUBUFFET J. & PAULHAN J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (1^{er} mai [1947]), *op. cit.*, p. 390.

¹³⁴¹ « Portraits à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de M^r Jean Dubuffet peintre », Galerie Drouin, 7-30 octobre 1947.

¹³⁴² SOLIER R. de, « Court traité des graffitis », *Cahiers de la pléiade*, n°1, Paris, Gallimard, 1946, p. 45-65. Ce texte paraît précédé d'une préface de Dubuffet.

UILLEVIC E., *Les Murs*, Paris, Les Éditions du Livre, 1950.

¹³⁴³ PONGE F. & DUBUFFET J., *Matière et Mémoire ou Les Lithographes à l'école*, Paris, Éditions Fernand Mourlot, 1945.

excelle également dans la rédaction de portraits d'écrivains, comme en témoigne sa correspondance avec son ami Jacques Berne :

Joë Bousquet est dans son lit — il y a vingt-huit ans qu'il y est, comme un jardin suspendu, avec devant lui sa couverture couverte de livres et d'écritures et sa pipe à opium et sa petite lampe à triturer l'opium : il vit à la lumière électrique, ses volets ne sont jamais ouverts [...]. Il parle sans arrêt, toujours souriant, sans gaieté mais avec une immense bonté, tout l'air d'un saint, très animé mais d'une animation blanche et abstraite, dans une permanente extase radieuse. Ses propos sont d'un homme qui n'a plus touché le sol de son soulier depuis d'immenses temps et donnent une idée de lévitation et comme si ne fonctionnaient plus chez lui le jeu de la pesanteur et les systèmes d'attaches et de clapets de sûreté. Ses deux longues mains blanches accompagnent son incessant discours d'une perpétuelle gymnastique.

Antonin Artaud est sale et décharné, il a un visage mauvais de derviche à faire peur et il n'aime que faire le fou encore plus et faire encore plus peur et horreur ; il est méchant et insolent et plein d'orgueil insensé ; sa figure édentée toute plissée de rides bizarres se contracte et s'étire comme du caoutchouc et il ne cesse d'éternuer et se frotter fébrilement le dos et la poitrine de ses mains et proférer des sortes de grognements de pourceau, de crachements et d'aboiements. Quand il est dans ses bons moments il a pourtant tel quel et dans ses misérables vêtements maculés l'élégance imposante d'un grand prince — affreusement dément¹³⁴⁴.

À Paulhan, il décrit Artaud, tout juste sorti de l'asile de Rodez, « couché, avec un drap sur la tête comme un fakir, les joues dans la gorge, les yeux révulsés, aphone¹³⁴⁵ », ou encore à l'occasion d'une soirée où il « ne cesse plus d'éternuer et de se trémousser comme un chat qu'on a mis dans le poivre¹³⁴⁶ ». Ces petits portraits d'écrivains sont à l'image du rapport de Dubuffet à l'écriture, empreints tout à la fois de distance ironique et d'une avide curiosité. On décèle le plaisir pris par le peintre à ces petits exercices de style. Par ailleurs, Dubuffet met tout en œuvre pour soutenir Artaud pendant son internement asilaire. C'est sur son initiative, avec l'aide de Paulhan et d'Adamov que se crée le Comité des Amis d'Antonin Artaud, dont il est le

¹³⁴⁴ DUBUFFET J., « Lettre du 8 [février 1947] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 6.

¹³⁴⁵ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [8 janvier 1947], *op. cit.*, p. 363.

¹³⁴⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [10 mai 1947], *op. cit.*, p. 397.

trésorier¹³⁴⁷. Sa correspondance avec Paulhan témoigne du sérieux de son engagement¹³⁴⁸. Les deux hommes vont ainsi prendre la défense de certains écrivains et constituer « une fondation en vue de petites aides secrètes et anonymes à Audiberti, Cingria, Chaissac, Marc Bernard et autres gentils types¹³⁴⁹ ». Mais l'écrivain que Dubuffet soutiendra avec le plus d'ardeur — et sans la moindre réserve — est Louis-Ferdinand Céline. En 1947, il cherche à imposer la publication de l'écrivain, alors en exil forcé au Danemark, dans la revue de Paulhan¹³⁵⁰. Si ce dernier condamne lui aussi l'interdiction de publier signifiée à Céline par le C. N. É.¹³⁵¹, il refuse d'adhérer au comité de soutien que Dubuffet souhaite lui consacrer¹³⁵². Dubuffet défend publiquement l'écrivain : il publie une lettre en sa faveur dans *Paroles françaises* en 1948, et le soutient lors de son procès en 1950¹³⁵³. Enfin, en 1964, il rend encore hommage à Céline dans l'article « Céline pilote », publié dans le numéro des *Cahiers de L'Herne* consacré à l'écrivain¹³⁵⁴ : « Je tiens Céline pour un génial inventeur, un poète [...] d'ampleur considérable, pas seulement à mes yeux le plus important de notre temps mais des plusieurs siècles qui forment les temps

¹³⁴⁷ « Le docteur Ferdière a mis comme condition à la libération d'Artaud de Rodez la recherche préalable des moyens matériels de sa survie ultérieure : à partir de mars 1946, Adamov entreprend des démarches pour réunir des fonds et prend contact avec Paulhan à ce sujet. » In DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, note 2, p. 280.

¹³⁴⁸ Dès 1945, Paulhan et Dubuffet vont intervenir pour faire sortir Artaud de l'asile de Rodez, au point d'entrer en conflit avec le Dr Ferdière. Cf. DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (12 [novembre 1945]), *op. cit.*, p. 250-251. En 1946, Dubuffet a l'idée de créer un comité de soutien. Cf. DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [février 1946], *op. cit.*, p. 280-281.

¹³⁴⁹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [16 mai 1947], *op. cit.*, p. 403.

¹³⁵⁰ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [1^{er} août 1947], *op. cit.*, p. 434. Il s'agit des *Cahiers de la pléiade*.

¹³⁵¹ L'idée du Comité National des Écrivains est née sur l'initiative d'Aragon et de Paulhan en 1941. Mais, à la Libération, Paulhan s'élève contre le principe de la « liste noire » du C. N. É. (sur laquelle figure Céline), et démissionne en 1946. « Le prière d'insérer du premier numéro des *Cahiers de la pléiade* affiche le souci de publier des textes sur le seul critère de réussite littéraire sans se préoccuper des conflits idéologiques nationaux. C'est l'affirmation, face aux *Temps modernes* de Sartre qui refuse les écrits des "indignes nationaux", de la position singulière de Paulhan dans les débats et combats qui agitent ces temps d'épuration littéraire. » In DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, note 1, p. 252.

¹³⁵² Cf. DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, note 1, p. 620 et note 5, p. 654. Paulhan rompra définitivement toute relation avec Céline en 1955.

¹³⁵³ Cf. DUBUFFET J., « Lettre à Albert Paraz au sujet de Louis-Ferdinand Céline » (26 novembre 1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 63, p. 416. DUBUFFET J., « Réponse de Jean Dubuffet à l'enquête de Maurice Lemaître sur le procès Céline » (1950), *ibid.*, p. 416-417.

¹³⁵⁴ DUBUFFET J., « Céline pilote », *Cahiers de L'Herne*, n°5, mars 1965, p. 223-227. Repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 46-53.

modernes, une des plus grandes charnières de l'histoire de l'écrire¹³⁵⁵. » Dubuffet est révolté par la condamnation politique, idéologique de Céline et dénonce, de manière bien peu convaincante par ailleurs, une mystification politico-littéraire à son sujet. En réalité, il dés-historicise et dépolitise l'œuvre de Céline. Il déplace son argumentation sur le vague terrain d'une critique universelle et formaliste et fait le procès de la littérature : « On saisit bien j'espère ce que j'ai en vue en mentionnant la mystification que chevauche la littérature. La littérature est en retard de cent ans sur la peinture¹³⁵⁶. » Selon Dubuffet, « la peinture a depuis longtemps fait sa révolution ; la littérature — Céline seul mis à part — n'a pas fait la sienne¹³⁵⁷ ». Compte tenu de l'objet qu'il défend, il oriente son argumentation du côté exclusif de la forme : « On ne répètera jamais assez que l'art est une affaire de forme et non pas de contenu¹³⁵⁸. » De là, et c'est bien le seul élément qui sauve la légitimité de son analyse, il fait l'éloge de l'écriture, de la *langue* de Céline : « Le mode d'écrire qu'il a si merveilleusement mis au point [...] ressemble au plus savoureux parler¹³⁵⁹. » À l'en croire, ce serait pour l'invention de cette langue subversive que Céline aurait été condamné : « Le mythe du bel écrire est une pièce capitale de la défense bourgeoise. Si vous voulez frapper au cœur la caste sévissante, frappez-la à ses subjonctifs¹³⁶⁰. » La défense de Céline n'est pas chez Dubuffet une prise de position idéologique — Damish en a esquissé la démonstration¹³⁶¹. Cependant, elle révèle une posture théorique fondamentale : le rejet de l'art *engagé*. Mais le désengagement politique de l'art auquel s'efforce Dubuffet, cette position apolitique, est politique. Cette attitude de Dubuffet à l'égard de Céline nous permet de corroborer nos hypothèses au sujet de l'art brut : l'invention de cette notion n'est pas issue d'une volonté de justice culturelle, sociale ou politique, d'une volonté de défense des exclus de la culture (comme certains critiques l'ont interprétée). Ce sont les enjeux de l'art brut qui sont

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁵⁷ *Ibid.*

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁶¹ C'est ainsi que l'on interprète le lien établi entre la défense de Céline par Dubuffet et le refus de ce dernier d'adhérer à l'Association des amis de Robert Brasillach. Cf DAMISH H., in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 63, p. 417. Cependant, le lecteur de la correspondance

politiques, et non les ambitions de son inventeur. Pour ce qui concerne notre analyse, on peut dire que le rapport de Dubuffet à l'écrivain Céline est d'abord un rapport à l'écriture : la maladroite tentative d'étouffer la question politique sous l'éloge linguistique tend à le démontrer.

Selon Damish, Dubuffet n'était pas un grand lecteur¹³⁶², mais il a pourtant tenu des « notes de lecture¹³⁶³ » et n'a pas caché son admiration pour Jacques Berne, Valère Novarina, Robert Pinget ou Claude Simon¹³⁶⁴. Il a ainsi consacré une préface à un recueil de poèmes de Berne¹³⁶⁵. Néanmoins, si l'on veut parler d'influence poétique, on doit noter combien l'écriture dont il se sentait le plus proche est certainement celle de Gaston Chaissac¹³⁶⁶. Il arrive même à Dubuffet de mimer les tournures stylistiques de Chaissac¹³⁶⁷. Il lui dédie son deuxième texte en jargon : « enlonerd gaztonchesac¹³⁶⁸ » (c'est-à-dire *en l'honneur de Gaston Chaissac*). La thématique des textes en jargon rappelle celle des « Chroniques de l'Oie¹³⁶⁹ » de Chaissac, constituées du récit des menus faits quotidiens d'une petite communauté rurale. Mais surtout, pour ce dernier, Dubuffet a décidé de jouer le rôle de copiste et d'éditeur. Il a effectivement recueilli et dactylographié lettres et poèmes du cordonnier peintre écrivain : « Je suis content d'avoir recopié tes lettres et ainsi ça me

de Dubuffet et de Paulhan ne manquera pas de remarquer les réflexions antisémites du peintre, qui surgissent au détour de trop nombreuses phrases...

¹³⁶² DAMISH H., in *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, note 36, p. 489.

¹³⁶³ Damish en a recueilli quelques extraits. Cf. DUBUFFET J., « Notes de lecture » (juillet 1980-mai 1985), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 273-285.

¹³⁶⁴ La correspondance entre les deux hommes montre l'admiration réciproque que les deux hommes se vouaient. Cf. DUBUFFET J. & SIMON C., *Correspondance 1970-1984*, Paris, L'Échoppe, 1994.

¹³⁶⁵ DUBUFFET J., « Préface aux "Poèmes" de Jacques Berne » (1980), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 263-264.

¹³⁶⁶ « J'avais connu Gaston Chaissac par des lettres adressées par lui à Jean Paulhan et communiquées par celui-ci. J'aimais beaucoup ces lettres si opposées au bel-écrire et si savoureuses et j'en reçus à mon tour, ayant engagé une correspondance. » DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 492.

¹³⁶⁷ On peut effectivement comparer ces deux citations, respectivement issues de la correspondance de Chaissac et de celle de Dubuffet : « Je suis aussi très heureux que vous aussi vous trouvez beau les peintures qui sont dessus les manèges. » In CHAISSAC G., « Lettre du 25 décembre 1946 », *Lettres à Jacques Kober*, Caen, L'Échoppe, 1988, p. 19 ; « Je suis très content que tu ressens que c'est la même chose que je poursuis dans ces textes et dans mes peintures. » In DUBUFFET J., « Lettre du [11 juillet 1947] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 23. [Déjà cité, p. 309].

¹³⁶⁸ DUBUFFET J., « Anvouaiaje » (1949), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 122.

¹³⁶⁹ CHAISSAC G., « Chroniques de l'Oie », publiées dans la *NRF* entre août 1957 et septembre 1960. Réédition CHAISSAC G., *Gaston Chaissac vous écrit encore*, Les Bordes (Vienne), Éditions Le Vert Sacré, 2000.

fait un joli petit livre que je relis et que je vais coudre avec du fil¹³⁷⁰. » Dubuffet a ainsi composé un recueil d'écrits, *Hippobosque au bocage*, à partir des lettres que Chaissac lui envoyait à lui, ainsi qu'à Jean Paulhan, Michel Tapié, Jean L'Anselme, Raymond Queneau ou encore Gaston Gallimard, qui a finalement édité le livre en 1951¹³⁷¹. Activité encore une fois fort étonnante de la part d'un peintre. Ainsi, le rapport de Dubuffet aux écrivains ne se réduit pas aux fréquentations littéraires d'un illustre peintre parisien, il révèle la permanence d'un intérêt pour l'écriture, pour la pratique écrite. Ce dont témoignent ses propres écrits, et sa correspondance avec Jean Paulhan et Jacques Berne plus particulièrement.

Dubuffet écrivain

Pour Dubuffet, l'écriture ne constitue jamais un simple événement : elle s'invente comme un projet, comme une pratique qui ne cesse de réfléchir sur elle-même, dans ses textes, comme dans sa correspondance. Dès 1944, Dubuffet conserve les lettres de Paulhan « toutes bien rangées et datées¹³⁷² » et lui offre de fêter sa centième lettre¹³⁷³. Cette proposition permet de supposer l'importance que Dubuffet accorde à l'écriture de ses propres lettres. De part et d'autre, les épistoliers prennent leur correspondance au sérieux au point d'en publier certains extraits : Paulhan utilise l'une de ses lettres à Dubuffet comme préface d'exposition¹³⁷⁴, et le peintre sélectionne lui aussi quelques unes de ses propres missives qu'il intègre à *Prospectus aux amateurs de tout genre*, publié dès 1946¹³⁷⁵. On sait en revanche qu'il s'est montré réticent à l'idée de la publication de ses lettres à Paul Budry, car il n'était pas satisfait de sa manière d'écrire à cette époque : « J'étais fait d'une gelée encore un peu

¹³⁷⁰ DUBUFFET J., « À Gaston Chaissac » (6 juin [1947]), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 250.

¹³⁷¹ CHAISSAC G., *Hippobosque au bocage* (1951), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995.

¹³⁷² DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [9 juin 1944], *op. cit.*, p. 109.

¹³⁷³ « Mon bon Jean, j'ai reçu ta centième lettre. Je voudrais que nous fassions pour cela une petite fête. » In DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [21 octobre 1945], *op. cit.*, p. 237.

¹³⁷⁴ PAULHAN J., « Lettre à Jean Dubuffet », préface au catalogue de la première exposition de Dubuffet « Marionnettes de la ville et de la campagne », Galerie Drouin, 1944.

¹³⁷⁵ DUBUFFET J., *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1946. L'ouvrage contient des lettres à Jean Paulhan et René Auberjonois, entre autres.

prise, encore bien encline à recevoir toutes marques et empreintes [...]. D'où la tournure esthète de leur libellé, qui m'agacent à les relire¹³⁷⁶. » Par ailleurs, il encourage son ami Jacques Berne à collectionner les lettres qu'il lui envoie¹³⁷⁷. Cependant, lorsque Berne lui suggère de publier leur échange épistolaire, il répond : « Ce serait plus intéressant de fabriquer de toutes pièces, expressément pour une publication, une correspondance imaginaire. Il ne faudrait d'œuvres que de pure création, pure invention, libérées de toutes contingences documentaires¹³⁷⁸. » On voit bien ici que la position de Dubuffet à l'égard de la pratique écrite est calquée sur sa conception de la pratique plastique : les critères sont les mêmes, il fait preuve de la même exigence poétique dans tous les domaines.

En outre, on repère, dans les textes du peintre, les éléments du métadiscours d'un écrivain : des adresses au lecteur, des réflexions sur la pratique écrite, des agacements face à l'impuissance à écrire comme il le désire. Dans les textes où il décrit sa pratique picturale, il réclame l'attention du lecteur et lui demande d'être conciliant : « Lecteur tu trouves mon récit monotone ; cette encre à la fin t'impatiente [...] Aimerais-tu mieux, lecteur, ami [...] ¹³⁷⁹ » ; ou encore : « ah ! mais là j'ai besoin d'une concentration d'attention du lecteur [...] et c'est où le lecteur en sa tête surchauffée subit la torture¹³⁸⁰ ». Il cherche ses mots avec un souci de précision extrême, et sa pratique de l'écriture le conduit à interroger la langue :

Un adjectif où il y ait de l'aérien, du très léger et mobile, mais surtout pas du flou, le contraire du flou, un adjectif où il y ait de l'oiseau, ou de la libellule : où irais-je chercher cela ? Il me faudrait des dictionnaires. Mais vous trouverez cela sur vos claviers et xylophones de mots. Peut-être un tel mot n'existe-t-il pas en français¹³⁸¹ ?

¹³⁷⁶ DUBUFFET J., « Lettre à M. le directeur du Centre de recherches sur les lettres romandes » (27 juin 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 9, p. 549.

¹³⁷⁷ « Tu m'avais incité à te faire commentaire de cette observation par écrit dans l'idée d'en enjoliver ta grande collection d'épistolettes. » In DUBUFFET J., « Lettre du 26 mai 1978 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 311.

¹³⁷⁸ DUBUFFET J., « Lettre du 23 octobre 1982 », *ibid.*, p. 376.

¹³⁷⁹ DUBUFFET J., « Empreintes » (avril 1957), *op. cit.*, tome 2, p. 141-142.

¹³⁸⁰ DUBUFFET J., « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes » (1963), *op. cit.*, tome 2, p. 164.

¹³⁸¹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [4 juillet 1944], *op. cit.*, p. 121-122.

L'invention poétique surgit au moment où l'écriture se réfléchit. Fidèle à son système d'*équivalences*, Dubuffet pense l'écriture en passant par la musique. De plus, c'est la pratique écrite qui le conduit à penser la langue, à la travailler. Mais il est déçu par ses propres écrits, car il n'y a pas investi le même travail que pour sa pratique picturale : « Tu as bien raison de penser que je n'ai pas réussi à traiter l'écriture comme le peindre. J'en suis bien conscient. [...] Je n'ai pas eu le loisir de faire ce même travail pour désaimanter de même l'opération d'écriture¹³⁸². » Il a le sentiment de ne pas avoir atteint avec ses textes à l'adéquation poétique souhaitée avec ses peintures : « Quand j'écris j'ai toujours en vue d'opérer comme quand je peins c'est-à-dire bien me désaimanter de tout mimétisme classique (j'ai autrefois trop aimé Montaigne [...]) mais je n'ai pas assez de vigueur pour cela¹³⁸³. » Ou encore : « Non je ne sais pas faire naviguer mon petit navire dans les eaux des mots comme dans celle de la peinture [...] pour écrire ça serait tout à recommencer toute une longue expérience à se faire¹³⁸⁴. » Chez Dubuffet, l'écriture est donc toujours un projet dont l'inachèvement le conduit à préciser sans relâche ce qu'il vise, à fantasmer une pratique écrite idéale, adéquate à la poétique de son œuvre picturale, à son éthique de l'art. « Mais pour écrire utilement il faudrait que je me consacre entièrement à ça pendant très longtemps et refasse pour l'écriture toutes les années d'expériences, d'essais, de mises au point etc. que j'ai faites pour la peinture¹³⁸⁵ » : cet aveu d'impuissance ne l'empêche pas de mener des expérimentations dans le domaine de l'écriture tout au long de sa vie. Régulièrement, il confie à Paulhan sa difficulté à écrire. Le problème de la rédaction de la préface des *Cahiers de l'Art Brut* occupe de nombreuses lettres :

Je travaille au discours inaugural des *Cahiers de l'Art Brut*, cela me donne une très grande peine. Je voudrais que ce soit bien : pas pédant — pas lourd — pas sentencieux, ni agressif, etc. et c'est

¹³⁸² DUBUFFET J., « Lettre du 17 septembre 1968 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 99.

¹³⁸³ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [3 mai 1947], *op. cit.*, p. 392.

¹³⁸⁴ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [23 août 1947], *op. cit.*, p. 458-459.

¹³⁸⁵ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [25 juillet 1947], *op. cit.*, p. 425.

un peu tout cela alors je recommence autrement. Il faudrait même que ça soit un peu « Art Brut ». Quel boulot ! Je transpire¹³⁸⁶ !

L'ambition littéraire de Dubuffet tient à cela : « que ça soit un peu "Art Brut" » ! Telle est bien la poétique visée : écrire sur l'art brut en adoptant l'esprit *art brut*. L'invention de la notion fonde donc un programme poétique. Les caractéristiques de l'art brut orientent les critères de la poétique du discours qui se porte sur ces œuvres. Ainsi, à propos de sa préface à l'exposition des statues Juva, il déclare :

Elle ne répond pas à ce que je voudrais écrire si j'écrivais. Je voudrais non pas énoncer des idées, mais raconter seulement des petites choses toutes simplettes, des choses concrètes, sur un ton qui soit surtout très léger et tout à fait exempt de solennité et d'apprêt, des petites choses racontées où rien ne serait dit, mais qui seraient aménagées sans qu'il y paraisse de façon à faire naître dans l'esprit du lecteur tels courants d'idées ou d'humeurs (dont nul état ne serait fait dans le texte)¹³⁸⁷.

Dubuffet recherche une écriture modeste et inventive à la fois, une création véritable mais qui ne prétende pas au statut artistique. Ce sont bien les caractéristiques de l'art brut qui servent ici de modèle éthique et poétique. Pour Dubuffet, l'écriture est un projet ; elle n'est pas un passe-temps, mais une recherche. Il vise, pour l'écriture, à respecter les mêmes préceptes que ceux qu'il a tirés de sa conception de l'art (brut) et mis en place pour sa pratique picturale. Ainsi, au journaliste Jean-Jacques Gautier qui fait l'éloge de l'un de ses textes, Dubuffet démontre au contraire que « ce petit texte était mal écrit » :

Cette aimantation ne joue plus trop pour moi quand je peins. J'ai acquis à la longue quelque pratique de m'en défendre [...]. Au lieu que quand j'écris il n'en va pas de même, et sans le vouloir, sans m'en apercevoir, je tombe, comme vous le constatez vous-même, dans l'ornière du classique. La seconde marque que le texte en

¹³⁸⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [24 octobre 1945], *op. cit.*, p. 238-239.
« La préface à l'Art Brut est maintenant vraiment bien il me semble ; elle me fait bon effet. C'est merveilleux comme tu as réussi à tout arranger par un simple puzzle, avec très peu de manipulations, et quelques charnières et additions extrêmement adroites, je m'émerveille de la réussite de ce tour. » *In* DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [14 novembre 1945], *op. cit.*, p. 254.

¹³⁸⁷ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [13 juin 1948], *op. cit.*, p. 524-525.

litige n'était pas bon, c'est qu'il ait pu suggérer l'idée que son auteur est un écrivain [...]. L'art véritable, l'art vivant, l'art efficace est un monsieur à mille visages qu'on ne reconnaît jamais quand on le rencontre¹³⁸⁸.

C'est dire que la poétique que Dubuffet a élaborée à partir de sa conception de l'art et de sa pratique picturale serait transposable à la pratique de l'écriture. Il vise une écriture *désaimantée* de toute attraction culturelle, une écriture qui s'oppose à ce qu'il nomme le *classique*, c'est-à-dire à tout ce qui pourrait l'inscrire dans une tradition historique et l'institutionnaliser. À Marcel Péju, qui lui demande si ses écrits lui procurent la même satisfaction que ses peintures, Dubuffet répond qu'il est satisfait de ses textes en *jargon*. En ce qui concerne les autres écrits, il déclare : « Je les trouve trop liés aux imprégnations du bel-écrire. Je n'ai pas réussi à m'y libérer des aimantations qu'exercent les façons de libeller classiques¹³⁸⁹. » Il y a chez lui le fantasme d'être un *écrivain sans le savoir*, à l'image de l'artiste brut (qui fait de l'art sans le savoir). Tout au long de sa vie, il écrit, publie, mais refuse le statut d'écrivain¹³⁹⁰.

Selon Dieudonné et Jakobi, Paulhan fantasmait d'ajouter à sa découverte du peintre Dubuffet « la révélation d'un écrivain¹³⁹¹ ». Il a effectivement joué le rôle de « mentor littéraire¹³⁹² » auprès de Dubuffet : c'est lui qui publie *Prospectus aux amateurs de tout genre* dans la collection qu'il dirige chez Gallimard¹³⁹³ et n'a cessé d'encourager le peintre à écrire¹³⁹⁴. « Tu veux toujours me faire écrire ; les diables d'écrivains ont la manie de faire écrire tout le monde comme les ivrognes ont la

¹³⁸⁸ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean-Jacques Gautier » (4 mai [1947]), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, annexe 20, p. 799.

¹³⁸⁹ DUBUFFET J., « Bâtons rompus » (1976), *op. cit.*, tome 3, p. 139.

¹³⁹⁰ À la parution des deux premiers volumes des *Prospectus*, Dubuffet écrit à Ludovic Massé : « Je vais vous faire envoyer mon livre. Moi aussi écrivain. C'est peut-être beaucoup dire. Disons plutôt faiseur de livre. Même cela est trop dire. Plutôt d'un fatras de menus écrits finalement (abusivement peut-être) constitués en un livre. » In DUBUFFET J., « À Ludovic Massé » (31 janvier 1968), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 75, p. 586.

¹³⁹¹ DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., « Introduction » in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, p. 42.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 33.

¹³⁹³ Il s'agit de la collection « Métamorphoses ».

¹³⁹⁴ « Tout au long de leur amitié, Paulhan n'a en effet cessé de faire de Dubuffet un écrivain. » In DIEUDONNÉ J. & JAKOBI M., *op. cit.*, p. 35.

manie de vous faire boire¹³⁹⁵ », lui reproche Dubuffet. Ce dernier se retrouve à l'égard de l'écriture dans une position paradoxale — comme il le dit lui-même à propos de l'art brut¹³⁹⁶ : il écrit, soumet ses textes à Paulhan, mais refuse de « se faire écrivain¹³⁹⁷ » et proclame : « Je ne suis pas écrivain¹³⁹⁸. » Dans le même temps, dans l'une de ses lettres à Paulhan, il fait le résumé de son expérience : « Me voici cette semaine écrivain [...]. Ce n'est pas la première fois que je me fais écrivain¹³⁹⁹. » Mais c'est dans la *Biographie au pas de course* que le personnage de Dubuffet écrivain apparaît avec évidence. On peut y lire, en filigrane, le *roman d'un écrivain* : souvenir fondateur, filiation traumatique, premières expériences contrariées, etc. Dubuffet présente d'emblée son père par le biais de deux caractéristiques : « fêré d'autorité [...] il se livrait en toute occasion à des colères terrorisantes » et avait « une passion des livres et ne cessait d'en acheter¹⁴⁰⁰ ». Une filiation traumatique détermine son rapport aux livres¹⁴⁰¹ ; le livre est l'accessoire de l'autorité paternelle normative. Par ailleurs, il est interdit : « Une grande pièce toujours fermée à clef et où personne jamais n'allait, c'était la bibliothèque, s'y entassait sans ordre des milliers de livres. Elle m'était bien sûr interdite mais j'avais découvert une clef qui l'ouvrait¹⁴⁰². » À l'interdiction répond donc la transgression : « Au lit le soir, caché sous la couverture, je lisais à la faible lumière d'une lampe électrique de poche, des livres interdits¹⁴⁰³. » La première expérience littéraire, l'écriture d'« une tragédie de 5 actes en alexandrins imitée de Corneille », entreprise à l'âge de dix ans en collaboration avec un camarade d'école, sera également contrariée par une sanction : « Elle était presque achevée quand me fut interdit de donner à ce travail du temps que j'étais tenu de réserver à mes devoirs scolaires¹⁴⁰⁴. » Finalement, tout est en place pour provoquer une carrière d'écrivain : « Dans mon entourage on me croyait appelé à devenir un écrivain plutôt

¹³⁹⁵ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [25 juillet 1947], *op. cit.*, p. 425.

¹³⁹⁶ Dubuffet explique ailleurs qu'il s'est retrouvé « pris à son propre piège », présentant l'art brut, un art a-culturel dans le milieu culturel. Cf. DUBUFFET J., « Lettre à Pierre Carbonel » (6 février 1970), *op. cit.*, tome 4, note 135, p. 613. [Déjà cité p. 272].

¹³⁹⁷ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 167.

¹³⁹⁸ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (9 [mai 1945]), *op. cit.*, p. 211.

¹³⁹⁹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁴⁰⁰ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 460.

¹⁴⁰¹ Thévoz souligne chez le peintre « l'impulsion à violenter la langue (qu'il faudrait dire en l'occurrence paternelle) ». In THÉVOZ M., *Dubuffet*, p. 8.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 462.

¹⁴⁰³ *Ibid.*

qu'un peintre¹⁴⁰⁵. » C'est bien la construction *a posteriori* du roman d'un écrivain qui est esquissée dans l'autobiographie de Dubuffet, — peintre qui aurait pu être écrivain. L'écriture reste, tout au long de sa vie, un possible et... une activité. À l'attention de Paulhan, il résume ses expériences d'écrivain : « La première fois, c'était il y a onze ans [...] s'agissait d'une sorte de récit sans queue ni tête, peut être un peu dans le goût d'*Hebdomeros* (De Chirico), livre que j'aime beaucoup, et où j'enchaînais toutes sortes de choses hétéroclites, mais où il y avait, tout au long, de la montagne et du yodel < yodler, c'est faire le trou la la i itou tyrolien >¹⁴⁰⁶. » Il s'agit d'un récit poétique, intitulé *Jodelstimmen*, ce qui signifie « Voix de Yodle¹⁴⁰⁷ ». Dès 1934 donc, Dubuffet expérimente l'introduction du *parler* (et de ses spécificités) dans l'écriture : « Le Yodle est le nom de ces mouvements de voix qui interviennent dans les chants tyroliens¹⁴⁰⁸. » Il n'est donc pas anodin que Dubuffet fasse allusion à cet exercice littéraire en particulier : il inaugure son programme de recherche poétique, dont l'une des ambitions est de mettre la *voix* dans le texte écrit — ce qu'il mettra en acte avec les textes en *jargon*. Sa deuxième expérience d'écrivain consiste à « écrire, en deux ou trois pages, de concises biographies de gens de [s]a connaissance¹⁴⁰⁹ ». Ces « Biographies des hommes non illustres » s'attachant à des hommes du commun, aussi peu « intéressants » que possible¹⁴¹⁰, annoncent cette fois-ci les textes sur les artistes bruts qui, d'un certain point de vue, sont également des biographies d'hommes du commun. En 1936, il se lance dans une troisième expérience, la rédaction des *Chronologies fabuleuses supposé futures* (Dubuffet précise qu'il tenait à « orthographier au singulier le mot "supposé"¹⁴¹¹ ») : « C'était une sorte de faux récit historique supposé futur, qui tendait à présenter sous un jour saugrenu, mais par cela révélateur, les faits — sociaux, politiques, historiques, etc. — de l'actualité¹⁴¹². » Ici encore, Dubuffet a porté une attention particulière à la recherche formelle :

¹⁴⁰⁴ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 464.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 469-470.

¹⁴⁰⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁴⁰⁷ Cet écrit inachevé a été détruit par Dubuffet. Cf. DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 476.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁴¹⁰ DAMISH H., in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 15, p. 474.

¹⁴¹¹ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 478-479.

« C'était volontairement libellé, en français bien sûr, mais dans l'allure de discours latins, avec de longues phrases torturées de propositions conjonctives¹⁴¹³. » Enfin, la quatrième expérience évoquée par Dubuffet, « c'est ce traité d'esthétique fantasque¹⁴¹⁴ », dont on peut supposer qu'il s'agit des futures *Notes aux fins lettrés* rédigées en 1945. À cette date, Dubuffet n'est en réalité qu'au tout début de sa carrière d'écrivain. Grâce à ce récapitulatif, on remarque que biographies, exercice de style poétique, récit historique et traité d'esthétique sont mis sur le même plan. L'écriture est bien pour Dubuffet une activité de recherche qui explore différents champs. Sa réticence à se présenter comme écrivain lui permet également de conserver à sa pratique écrite la force d'un projet. Au fil des écrits de Dubuffet, on découvre, de loin en loin, un programme poétique de renouvellement de l'écriture.

Programme poétique

Simultanément à l'élaboration de sa conception de l'art, Dubuffet prône effectivement la nécessité d'un renouvellement de la littérature. Désaimantation culturelle et modestie des moyens mis en œuvre : le programme de régénération picturale doit pouvoir trouver son *équivalent* dans le domaine littéraire¹⁴¹⁵. À cet égard, les écrits *bruts* sont exemplaires. Dans ces textes, « la quête d'inédit s'en prend à la base la plus résistante du conditionnement culturel, c'est-à-dire aux mots et à leur agencement usuel¹⁴¹⁶. » Pour Dubuffet, la révolution de la littérature est encore à faire et passe par un renouvellement de la pratique d'écriture, par un travail sur la langue. De son point de vue de peintre, il adopte une perspective critique et fait part de ses propositions à ses amis écrivains (Paulhan et Berne notamment), mais ne

¹⁴¹² DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 168. Ce texte a également été détruit par son auteur.

¹⁴¹³ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 479.

¹⁴¹⁴ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 169.

¹⁴¹⁵ « Je suis très content que tu ressens que c'est la même chose que je poursuis dans ces textes et dans mes peintures : éliminer complètement tout ce qui est d'habitude mis en œuvre dans l'œuvre d'art et qui ne lui est pas essentiel, et qui au contraire en fausse ou détourne le mécanisme et essayer de susciter l'opération sans rien de tout cela, en mettant en œuvre deux fois rien, les premiers objets venus, les plus communs. » In DUBUFFET J., « Lettre du [11 juillet 1947] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 23. [Déjà cité p. 309 et 327].

¹⁴¹⁶ DUBUFFET J., « Préface », in THÉVOZ M., *Le Langage de la rupture*, p. 8.

résiste pas à la tentation d'expérimenter lui-même ses recettes pour une écriture nouvelle, différente.

Convaincu que « les écrivains pourraient revivifier la langue et l'écriture (qui se meurent, qui sont presque mortes)¹⁴¹⁷ », ce que Dubuffet préconise pour la littérature est « somme toute opération parallèle à celle à quoi vise [s]a peinture¹⁴¹⁸ ». Comme pour la pratique picturale, il s'agit de désolidariser la création littéraire de la culture. Le renouvellement de la pratique écrite passe par une réflexion sur la langue, car « la création [culturelle] parle une langue rituelle, une langue d'église¹⁴¹⁹ ». En outre, Dubuffet fait de nouveau appel au *modeste*, au *commun* et au *populaire* pour renouveler la langue (et à travers elle la pratique écrite). Il fait l'éloge du « langage parlé très spontané des gens du commun¹⁴²⁰ », du « langage simple et direct de l'homme du commun¹⁴²¹ », et stipule qu'« il n'y aura d'affection et d'intérêt du public pour les poètes et les artistes que lorsque ceux-ci parleront la langue vulgaire, au lieu de leur langue prétendue sacrée¹⁴²² ». Comme pour la question de l'art (traitée par le biais de l'opposition de l'art brut et de l'art culturel), Dubuffet pense de nouveau selon un mode binaire : d'un côté, la langue *culturelle* et cultivée, *sacrée* car institutionnelle et institutionnalisée, de l'autre la langue *vulgaire* — celle qui tient en réserve un potentiel de ressourcement créatif. De là, se pose un problème spécifique à la pratique écrite : l'usage d'un même *matériau* par l'écrivain, le critique et le notaire. Ce que Dubuffet appelle « une aberration collective¹⁴²³ » :

Ça serait normal qu'il y ait trois langues, savoir la langue parlée et puis deux langues écrites dont une utilitaire pour les lettres commerciales ou articles de journaux ou romans du prix Goncourt ; et l'autre — celle de ta lettre — pour les incantations et fêtes. C'est inconcevable que des gens faisant profession de poésie — Breton ou autres — fassent usage de la même langue écrite que

¹⁴¹⁷ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [29 juillet 1947], *op. cit.*, p. 433.

¹⁴¹⁸ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [15 août 1947], *op. cit.*, p. 449.

¹⁴¹⁹ DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 25.

¹⁴²⁰ DUBUFFET J., « À Renato Barilli » (15 février 1960), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 329.

¹⁴²¹ DUBUFFET J., « À Mr and Mrs Ralph Colin » (8 septembre 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 363.

¹⁴²² DUBUFFET J., « Asphyxiante culture » (1968), *op. cit.*, tome 3, p. 25.

¹⁴²³ DUBUFFET J., « Lettre du 7 février [1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 45.

les secrétariats commerciaux ou les journaux — qui est à peu de chose près la même langue que celle des actes notariés¹⁴²⁴.

Dubuffet va ainsi penser la pratique de l'écriture en passant par la langue. Il distingue d'abord la langue parlée de la langue écrite, puis subdivise cette dernière en deux catégories. Il y aurait d'une part une langue écrite « utilitaire », dont l'usage est partagé par la littérature institutionnelle, une « *langue-éteinte*¹⁴²⁵ », car statique, en fin de course inventive ; d'autre part, une langue *vive*, et donc poétique (c'est-à-dire créative), qui existe, surgit parfois — comme ici au détour d'une lettre —, mais qui n'a pas encore de nom (comme l'art brut). Cette langue est celle que Dubuffet recherche, celle dont dépend le renouvellement de l'écriture littéraire, selon son programme poétique. Dans une préface à *Ler dla canpane*, le premier texte en *jargon* écrit par le peintre, Paulhan reprend la même problématique. Il oppose « la langue morte — si bien réglée, précise, économique — dont usent les actes de notaire et les traités de médecine, les journaux quotidiens et les romans à sensation » à une « *langue vive*, où les mots soient sensibles, et les constructions animées¹⁴²⁶ ». Selon lui, cette langue ne doit pas être identifiée à la *poésie*, « puisqu'il s'agit d'une langue pour le plaisir, qui soit au langage pratique ce que le dimanche est aux jours de semaine, disons simplement : *langue de fête*¹⁴²⁷ ». C'est cette langue que Dubuffet vise dans ses textes en *jargon*, comme nous l'analyserons ensuite, et c'est à cette langue que peut se ressourcer la littérature : « C'est bien vrai qu'une langue, et une littérature, doivent parfois se retremper à leur source. N'oublions pas les *Serments de Strasbourg*¹⁴²⁸ », écrit Paulhan en rapportant ici les propos de Dubuffet. Le projet poétique de ce dernier est de renouveler la langue écrite en puisant dans les spécificités de la langue parlée : « Il faut observer que dans l'expression orale — le parler — le langage se porte mieux que celui des écrivains ; il est plus doué de

¹⁴²⁴ *Ibid.*

¹⁴²⁵ *Ibid.*

¹⁴²⁶ PAULHAN J. (sous le pseudonyme de Maast), « Dimanche » (1949), in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 18, p. 475.

¹⁴²⁷ *Ibid.*

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 476.

vie¹⁴²⁹. » Il décide de regarder la langue française du point de vue de la langue parlée :

Ce qui est frappant, et très étonnant, c'est de prendre conscience que la langue française, la vraie, celle que tout le monde parle constamment, est cette espèce de langue si bizarre d'apparence, genre tartare ou eskimo, et dont la grammaire est si étrange, tout autre que la grammaire classique¹⁴³⁰.

Adoptant le point de vue de la langue parlée, vive et vivante, ce sont la grammaire et l'orthographe — et les règles normatives qu'ils engendrent — qui apparaissent comme les éléments qui *conservent* la langue, la rendent inerte, et par là même bloquent ses potentialités créatives. Dubuffet recherche au contraire « des modes d'écrire libérés, *déchaînés* », qui « s'affranchi[ssent] des moules de la grammaire », afin de ramener « l'écrire sur un terrain de pure création enfin libérée des stéréotypes stérilisateurs¹⁴³¹ ». Pour reprendre les termes dont Derrida usait au sujet d'Artaud, on pourrait dire que cette critique du langage représente une rébellion contre le « champ culturel où je dois puiser mes mots et ma syntaxe, champ historique dans lequel je dois lire en écrivant¹⁴³² ». L'écrit brut est exemplaire de cette tentative de libération : « Ce n'est pas vrai qu'on ne peut se dépêtrer de la nature fondamentalement culturelle des mots et de la syntaxe, et que le vent de l'art brut ne saurait de ce fait souffler sur l'écrire aussi bien que sur les autres chemins de la création d'art¹⁴³³. » Les déviations langagières que présentent les écrits bruts, la transgression des règles orthographiques et syntaxiques, l'usage décalé du vocabulaire sont des signes de libération, en ce qu'ils ouvrent la possibilité d'une réforme de l'écriture et de la littérature. Cette « impulsion à s'insurger contre les limitations qu'imposent à l'expression (et à la pensée) les normes mortelles des grammaires et sémantiques

¹⁴²⁹ DUBUFFET J., « Un grand salut très référent au Martelandre » (15 décembre 1972), *op. cit.*, tome 3, p. 248.

¹⁴³⁰ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (20 janvier [1950]), *op. cit.*, p. 615.

¹⁴³¹ DUBUFFET J., « Les télégrammes de Charles Jaufret le peintre d'enseignes de Revel » (5 février 1964), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 279.

¹⁴³² DERRIDA J., *op. cit.*, p. 265.

¹⁴³³ DUBUFFET J., « Projet pour un petit texte liminaire introduisant les publications de "L'art brut dans l'écriture" » (11 décembre 1969), in THÉVOZ M. (dir.), *Écrits bruts*, p. 229.

rigoureuses¹⁴³⁴ », Dubuffet la découvre chez l'écrivain méconnu et autodidacte, André Martel. Cet affranchissement, il le reconnaît également dans les écrits de Céline :

L'emprise du conditionnement est pour nous si forte que nous ressentons grand malaise devant des écrits qui s'écartent des normes de l'écrire, je le ressens aussi moi-même comme toi, mais je ressens en même temps grand appétit de statuts nouveaux pour l'écrire. [...] Il faut observer que dans le langage parlé la grammaire perd de sa rigueur et la précision du sens des mots aussi. Il y a un énorme décalage entre l'écrit et le parlé. Il doit bien y avoir des possibilités d'aménager l'écrire en telle sorte qu'il se trouve, autant que l'est le parler, libéré des constructions grammaticales et des précisions de sens des mots. On doit pouvoir aller dans ce sens plus loin que ne l'a fait Céline¹⁴³⁵.

Le projet de Dubuffet est de donner un *nouveau statut* à l'écriture : il s'agit de subvertir l'écrit, trop figé et trop protégé par l'institutionnalisation culturelle, et de le rénover à l'aide de la langue parlée, afin de le libérer de l'arsenal orthographique et grammatical. Si Dubuffet reconnaît dans l'écriture de Céline cette libération, son programme poétique voudrait *aller plus loin* dans l'abolition de la distance qui sépare l'oral de l'écrit. Dans un texte antérieur, il fait allusion à la « langue verte¹⁴³⁶ » employée par Céline : or, la « langue verte des voleurs (popularisée par le film et le roman policier)¹⁴³⁷ » est un argot qui existe déjà, et Dubuffet ne veut pas inventer un nouvel argot, mais une autre manière d'écrire. Il ne vise pas une simple transposition de la langue parlée à la langue écrite, mais une rénovation inventive de l'écriture — une opération que Céline lui-même estimait très délicate : « Rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le

¹⁴³⁴ DUBUFFET J., « Un grand salut très référent au Martelandre » (15 décembre 1972), *op. cit.*, tome 3, p. 249.

¹⁴³⁵ DUBUFFET J., « Lettre du 29 décembre 1981 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 361.

¹⁴³⁶ « Il faut faire attention que Céline emploie très souvent, volontairement, des mots empruntés à la langue verte (ou fabriqués par lui dans le sens de la langue verte) d'une façon insolite, impropre, là où le mot ne serait pas employé dans la vraie langue argotique journalière ; il intensifie par là le pouvoir du mot ; il en tire des effets de surprise et de drôlerie. [...] Céline se plaît à inventer une langue qui n'a jamais été parlée par personne, qui est constituée à partir de la langue argotique journalière et qui s'exerce dans le même esprit et le même sens que celle-ci. » In DUBUFFET J., « À Renato Barilli » (17 février 1965), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, note 63, p. 418.

¹⁴³⁷ WILMET M., *Grammaire critique du français* (1990), Bruxelles, Éditions Duculot, 2003, p. 16.

seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer¹⁴³⁸. » C'est bien un véritable programme poétique que Dubuffet met en place : il recherche « un écrire procédant du parler et intimement lié à celui-ci (restituant des équivalences des verdeurs du parler)¹⁴³⁹ ». Tout au long de ses écrits, ponctuellement, il élabore des recettes destinées à *re-verdir* la langue écrite à la source de la langue parlée. Dès son entrée en écriture, il propose et expérimente des exercices de distorsions de la langue, et de l'avis de Paulhan, il excelle en la matière. Citant l'extrait d'une lettre du peintre, Paulhan déclare : « Non, n'encourageons personne à faire des fautes de grammaire, ou de français. Le plus souvent, ça tourne mal. [...] Cela fait pédant, doublement pédant. Il y faut l'innocence, le génie, le trait de génie. Eh bien, je pense que le *ria* qu'on vient de lire est justement l'un de ces traits¹⁴⁴⁰. » Les expériences de Dubuffet s'attachent d'abord à malmener la grammaire. S'inspirant de sa connaissance des langues étrangères, il décide de supprimer le subjonctif¹⁴⁴¹ :

Je veux te jeter dans une nouvelle crise de conscience au sujet du mode subjonctif lui-même. La langue allemande (l'arabe aussi) l'a complètement éliminé et s'en trouve bien. Moi aussi je l'ai éliminé et je dis : Il faut que je vais regarder quel temps qu'il fait avant que je mets mon pardessus. Trouves-tu que c'est bien¹⁴⁴² ?

Dubuffet fait d'abord part de cette idée de supprimer le subjonctif à Paulhan, et s'il ne met pas en acte cette décision dans tous ses textes, il l'évoque encore trois ans plus tard auprès de Berne. Ces divagations linguistiques accompagnent donc sans cesse Dubuffet. Il prend des libertés avec la ponctuation ; même dans ses textes les plus théoriques, la ponctuation est parfois très réduite, ce qui crée un flux reproduisant le rythme du discours oral. Il attaque les conventions linguistiques et littéraires sur tous

¹⁴³⁸ CÉLINE L.-F., *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 185.

¹⁴³⁹ DUBUFFET J., « Lettre du 17 septembre 1968 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 99.

¹⁴⁴⁰ PAULHAN J. (sous le pseudonyme de Jean Guérin), « Les revues, les journaux », *La Nouvelle NRF*, n°11, novembre 1953, p. 930. Voici l'extrait en question : « Je n'oublierai pas un rire qui m'a frappé au cours d'un voyage, une personne ria si volontiers, avec tant de grâce ; je n'ai pas su si dans le passé elle avait déjà ri de façon si touchante, ou si elle l'a renouvelé depuis lors. » In DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [5 avril 1944], *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁴¹ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [21 janvier 1946], *op. cit.*, p. 276.

¹⁴⁴² DUBUFFET J., « Lettre du [9 février 1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 46.

les fronts. Dans cette perspective, il récusé la notion de genre littéraire¹⁴⁴³, la plupart de ses textes sont d'ailleurs *inclassables*. En outre, il met ses connaissances des langues étrangères au service de son projet de renouvellement de la langue. Dans ses lettres plus particulièrement, il joue avec les mots de langue étrangère : « C'est amusant [...] de se servir de mots étrangers et de les prononcer avec leur prononciation *sui generis* (je voulais dire *suigenrisse*, leur prononciation *suigenriste*)¹⁴⁴⁴ » ; il propose d'« étrangeriser », d'« étrangeriser des mots français¹⁴⁴⁵ ». Dubuffet crée très souvent des néologismes, qui témoignent d'une volonté de se ré-approprié la langue, de la re-motiver subjectivement. Il s'attaque également à l'orthographe des mots, faisant volontairement des fautes d'orthographe afin de solliciter l'attention du lecteur, de produire une prise de conscience du caractère conventionnel et contraignant des règles orthographiques. Car, pour Dubuffet, la connaissance de l'orthographe et de la grammaire est un véritable critère de sélection sociale : « Ce qui est comique c'est l'in vraisemblable satisfaction d'orgueil que ceux qui ont appris la grammaire et l'orthographe dans nos pays en retirent [...] presque toute l'affaire des classes sociales chez nous est basée là-dessus¹⁴⁴⁶. » Dubuffet suggère de libérer les mots de leur carcan orthographique, de les sortir du consensus conformiste des règles collectivement acceptées. Il applique ainsi ses *positions anti-culturelles* au champ littéraire :

Je viens à penser qu'on ne retrouvera le sens d'écrire, je veux dire ce qui s'appelle écrire, que quand on se décidera une bonne fois enfin à jouer avec l'orthographe des mots, changer leur genre, les assonancer un peu au gré du caprice, en nouer deux ou trois ensemble à l'occasion, de telle sorte que tous les mots ainsi traités (il faut souvent peu, la suppression ou le déplacement d'un mot suffit parfois) tout à coup par cela décapés de leur crasse, remis à neuf, bondissent de vie et de joie¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴³ « Tu crois que c'est des *romans* qu'il faut écrire ? Tu ne crois pas que le genre roman est devenu un peu impossible (comme le genre tragédie en cinq actes) ? Tu crois que le genre roman te convient parfaitement, est parfaitement propre à exciter ta spontanéité, ton aisance (comme dans tes lettres) ? Pourquoi ne t'affranchirais-tu pas du genre roman et n'écrirais-tu pas ce qui te passe par la tête sans chercher à comprendre de quel "genre" sera l'écrit qui en résultera ? » In DUBUFFET J., « Lettre du 27 janvier 1958 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 88.

¹⁴⁴⁴ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [10 juin 1947], *op. cit.*, p. 410.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁴⁶ DUBUFFET J., « Lettre du 7 février [1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 46.

¹⁴⁴⁷ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [15 août 1947], *op. cit.*, p. 449.

User d'un mot de manière inappropriée, décaler son sens, le déchaîner de son champ lexical permettraient de réveiller sa plurivocité : « Heureusement que les mots sont ainsi vivants et mobiles. Peut-être toute la saveur du parler vient-elle de les employer avec un décalage. Peut-être l'écrivain devrait-il s'appliquer à utiliser systématiquement ce principe de décalage du sens des mots¹⁴⁴⁸. » En réalité, Dubuffet tente d'appliquer les préceptes qu'il élabore pour la pratique picturale à l'écriture, il vise l'universalisation de sa poétique :

Je crois beaucoup, dans l'écrire comme dans le peindre, à la vertu de l'impropre, de l'inadéquat. À la faveur d'employer des mots impropres, l'esprit du lecteur se trouve porté à donner à tous les mots des significations multiples — des options multiples de signification — et alors tout se met à résonner en grand branle-bas de cloches. C'est pourquoi je fonde tous espoirs sur l'écrire cochon¹⁴⁴⁹.

Afin de rapprocher l'écrit du discours oral, il suggère également d'« affaiblir [son] vocabulaire¹⁴⁵⁰ » : ses textes présentent souvent la répétition de mêmes qualificatifs. Le discours oral est effectivement « plus modeste » — pour reprendre un mot d'ordre pictural de Dubuffet — en ce qui concerne l'utilisation des moyens lexicaux et grammaticaux. Il imite, à l'écrit, le « langage simple et direct de l'homme du commun¹⁴⁵¹ ». Il apprécie l'« indigence¹⁴⁵² » des poèmes de Kay Sage¹⁴⁵³ et de Guillevic et suggère à Berne d'« inventer toutes espèces de registres dans les timbres du terne et de l'élémentaire¹⁴⁵⁴ ». Ce qu'il recherche dans les écrits, c'est « du plus

¹⁴⁴⁸ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (16 octobre 1959), *op. cit.*, p. 738.

¹⁴⁴⁹ DUBUFFET J., « Lettre du 4 novembre [1970] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 192.

¹⁴⁵⁰ « Nous devrions travailler à affaiblir un peu notre vocabulaire et dire plutôt intéressant au lieu de passionnant. » In DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [1er août 1947], *op. cit.*, p. 434.

¹⁴⁵¹ DUBUFFET J., « À Mr and Mrs Ralph Colin » (8 septembre 1962), *op. cit.*, tome 2, p. 363. [Déjà cité p. 336].

¹⁴⁵² DUBUFFET J., « Lettre du 19 mai 1969 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 119.

¹⁴⁵³ Kay Sage (la femme du peintre Yves Tanguy) « faisait en français de courts poèmes commotionnants qui, dans une pauvreté outrée de vocabulaire et de signification, n'étaient à leur manière pas si éloignés de mes propres textes en jargon. » DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 495.

¹⁴⁵⁴ DUBUFFET J., « Lettre du 26 avril [1950] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 64.

informe », « du inadmissible, du impossible à publier, du honteusement informe, du renonce-à-tout, du cause-perdue-d'avance-et-s'en-fout¹⁴⁵⁵ ». C'est ce qu'il nomme l' « *écrire cochon* » : on retrouve cette expression dans de nombreux textes de Dubuffet (en 1947 comme en 1983). Il déclare à Claude Simon : « Vous savez que c'est mon mythe, mon obscur (et obscurantiste) idéal, de parvenir à écrire comme un cochon¹⁴⁵⁶. » Cette expression résonne comme un jugement scolaire qui s'appliquerait à un cancre inappliqué : il s'agit bien d'adopter une attitude de cancre à l'égard des règles orthographiques et grammaticales. Il s'agit également de retrouver une spontanéité¹⁴⁵⁷, une sauvagerie¹⁴⁵⁸ de l'écriture, c'est-à-dire de démontrer jusque dans l'usage de l'écriture son « affranchissement des programmations culturelles¹⁴⁵⁹ ». Dubuffet cherche à régénérer l'écrire afin de « voir ce que [la] pensée dans cette nouvelle forme d'énonciation, deviendrait¹⁴⁶⁰ ». Dans ce but, il suggère d' « écrire en courant » : « Je vous écris en courant. Peut-être que ça serait un bon exercice pour ceux qui veulent régénérer l'écrire (le libérer de son empois) d'écrire en courant. Pour se mettre enfin sur la voie — sur la bonne voie — d'écrire vraiment *comme un cochon*¹⁴⁶¹. » Il utilise cette idée pour titrer son autobiographie, « Biographie au pas de course », mais il ne respecte pas ses propres préceptes : « Au lieu d'écrire de prime-saut (comme un cochon) ainsi que je le préconise, je prends, pour énoncer, de longs temps de délibération¹⁴⁶². » Enfin, en 1982, il écrit à Berne :

S'agissant d'écrits les expérimentations qui seules maintenant me tenteraient seraient dans le sens d'écrire mal, mais pas un petit peu mal, je veux dire vraiment très mal, plus mal qu'on n'a jamais fait.

¹⁴⁵⁵ DUBUFFET J., « Lettre du 22 mai [1947] », *ibid.*, p. 9.

¹⁴⁵⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Claude Simon » (15 mai 1973), in DUBUFFET J. & SIMON C., *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵⁷ Il suggère ainsi à un correspondant de « modifier ce langage, le rendre moins discursif, le brouiller. Le mieux est d'écrire *comme un cochon*. » In DUBUFFET J., « À Frédéric Baal » (11 mai 1980), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, note 117, p. 608.

¹⁴⁵⁸ « Poulaille écrit comme un cochon [...] mais comme un cochon enculturé, pas comme un vrai cochon sauvage comme je le souhaiterais. » In DUBUFFET J., « À Ludovic Massé » (10 août 1971), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 307.

¹⁴⁵⁹ DUBUFFET J., « À Frédéric Baal » (11 mai 1980), *op. cit.*, tome 4, note 117, p. 608.

¹⁴⁶⁰ DUBUFFET J., « À Gaëtan Picon » (24 octobre 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 276.

¹⁴⁶¹ DUBUFFET J., « À Ludovic Massé » (10 août 1971), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 303-304.

¹⁴⁶² DUBUFFET J., « Lettre du 3 avril 1983 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 383.

Je suis convaincu que c'est au bout de cela qu'on trouverait des gisements merveilleux, de vrais lieux de création¹⁴⁶³.

Dubuffet recherche dans le *mal écrire*, dans l'« écrire cochon », une source de créativité. Au-delà de cette série d'expériences ponctuelles qu'il teste de préférence sur ses correspondants épistolaires, Dubuffet met en acte ses propositions de rénovation littéraire dans un ensemble de textes rédigés dans une langue nouvelle, le *jargon*.

3. L'invention du jargon

Dubuffet va effectivement écrire une série de textes dits « en jargon » qui correspondent à la poétique brute qui s'est élaborée à partir du travail de théorisation de l'art brut. Avant d'aborder l'analyse de ces textes en jargon, on ne manquera pas de mettre en lien ce *programme poétique* avec le travail de l'écrivain Raymond Queneau.

Connivences poétiques avec Raymond Queneau

Avant Dubuffet, Queneau s'est également intéressé à la question de la folie, approximativement dans les mêmes termes. Au début des années trente, dans un court texte destiné à préfacier sa recherche sur les « fous littéraires », Queneau rappelle la valeur positive attribuée à la folie au Moyen-Âge et dans les « pays musulmans¹⁴⁶⁴ », comme Dubuffet le fera plus tard. Cependant, il critique avec plus de véhémence l'attitude des médecins aliénistes, sur un mode qui rappelle la position des surréalistes (dont Queneau a fait partie jusqu'en 1929) : « L'asile remplace plus sûrement la prison qui exige au moins un simulacre de jugement et une comparution de l'accusé en public ; et Sade avait plus de chance de sortir de la Bastille que de

¹⁴⁶³ DUBUFFET J., « Lettre du 20 septembre 1982 », *ibid.*, p. 374.

Charenton où l'empereur de France à cette époque-là le fit *incarcérer*¹⁴⁶⁵. » Enfin, comme Dubuffet, il associe folie et non-conformisme : « J'ai simplement voulu signaler l'emploi courant du mot "folie" dans des buts d'oppression et de répression et mettre en évidence cette besogne qui [...] consiste à crier "au fou !" quand un homme se soustrait au conformisme¹⁴⁶⁶. » De 1930 à 1933, Queneau mène une longue recherche sur les « fous littéraires », — des fous « dont le comportement leur permet d'éviter l'asile¹⁴⁶⁷ ». Le *fou littéraire* est « un auteur imprimé dont les élucubrations [...] s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il vit¹⁴⁶⁸ ». Ses écrits consistent généralement dans des propositions scientifiques inédites et délirantes : il « n'a ni maîtres ni disciples¹⁴⁶⁹ ». L'étude savante de Queneau aboutit à une « anthologie et bio-bibliographie des "fous littéraires" français du XIX^e siècle¹⁴⁷⁰ ». Le manuscrit, refusé par Gallimard et par Denoël en 1934, est malicieusement intégré au roman *Les Enfants du limon*, publié en 1938¹⁴⁷¹. Il faudra attendre 2002 pour la publication de l'intégralité du manuscrit sous sa forme originelle¹⁴⁷². Simultanément, Queneau entreprend la lecture d'écrits d'aliénistes, et des ouvrages de Jaspers et de Freud¹⁴⁷³. À la même époque, l'écrivain lui-même suit une cure analytique, ce qui lui permet d'établir des rapprochements entre ses conclusions sur certains fous et son propre cas qui « révèlent une dimension occultée de son travail d'érudition : l'effort de se comprendre lui-même, de situer sa propre "désadaptation" à la société ambiante par rapport à l'inadaptation des gens avérés

¹⁴⁶⁴ QUENEAU R., *Comprendre la folie*, Paris, Éditions des Cendres, coll. « De trois en trois », 2001, p. 7.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁶⁸ QUENEAU R., « Les Enfants du limon » (1938), *op. cit.*, p. 728.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 718.

¹⁴⁷¹ Queneau attribue sa recherche sur les « fous littéraires » au personnage principal de son roman, qui expose ses investigations au fil de l'intrigue. La recherche est ainsi publiée, mais seulement en partie, et sous forme morcelée.

¹⁴⁷² QUENEAU R., *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires français du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la nrf », 2002.

Auparavant, un catalogue de ces fous littéraires, ainsi que des extraits de textes, ont été publiés par André Blavier. Cf. BLAVIER A., *Les Fous littéraires* (1982), Paris, Éditions des Cendres, 2000.

¹⁴⁷³ Le texte de *Comprendre la folie* témoigne de la lecture du *Traité de psychopathologie générale* de Karl Jaspers.

"fous"¹⁴⁷⁴ ». Ce travail de compilation d'écrits de « fous littéraires » par Queneau peut être mis en lien avec la collection d'œuvres d'art brut par Dubuffet : ces deux recherches convergent en ce qu'elles engagent les deux hommes à une pensée de leurs pratiques personnelles qui passe par une réflexion sur l'altérité, sur une manière autre et singulière de peindre, d'écrire et de penser. En ce sens, le goût commun des deux hommes pour les langues étrangères est le signe d'une volonté de penser leur rapport à leur propre langue en passant par l'altérité. Ainsi, le rapprochement qui peut être véritablement établi entre Queneau et Dubuffet, c'est celui qui concerne leurs expérimentations linguistiques. En 1944, Dubuffet avait entrepris « une étude sur le langage¹⁴⁷⁵ » : il amorçait ainsi un travail de réflexion sur le langage au moment même de son entrée en peinture. Il semble que cet intérêt pour le langage ne l'ait jamais quitté, même s'il s'en défend :

Je n'ai pas étudié la linguistique, ou bien alors l'ai-je étudiée sans avoir bien conscience que je l'étudiais, c'est-à-dire conscience que ce que je faisais portait le nom d'étudier et que l'objet de cette étude portait le nom de linguistique ? ça se peut. J'ai essayé d'apprendre des langues étrangères (en grand nombre, successivement) sans jamais arriver à grand résultat. Tels sont mes états de service. Maintenant je m'exerce surtout à la contestation totale du langage et à l'aphasie¹⁴⁷⁶.

La fascination linguistique de Dubuffet s'étend à tous les domaines : en 1934, il fait de l'égyptologie à la Nationale et traduit les hiéroglyphes de l'obélisque de la place de la Concorde, puis il s'intéresse ensuite aux hiéroglyphes précolombiens¹⁴⁷⁷. Il étudie également la sténographie¹⁴⁷⁸. L'enjeu de ce type d'intérêt réside dans la possibilité d'une perspective critique sur la langue française : « Notre alphabet n'a que peu retenu de la valeur hiéroglyphique des graphes sémitiques, et leurs

¹⁴⁷⁴ VELGUTH M., « Introduction » in QUENEAU R., *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires français du XIX^e siècle*, p. 17.

¹⁴⁷⁵ « Je m'occupe toujours à mon étude sur le langage, et à la rédaction de mes réflexions sur le sujet. » In DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [juillet 1944], *op. cit.*, p. 126. Cette étude est demeurée introuvable. Cf. DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, note 1, p. 144.

¹⁴⁷⁶ DUBUFFET J., « Lettre du 18 octobre 1972 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 268.

¹⁴⁷⁷ Cf. DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 477. « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [janvier 1945], *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁷⁸ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1982), *op. cit.*, tome 4, p. 480.

combinaisons dont les hasards et les conventions font sans doute la nature n'appellent point le respect qui se doit aux écritures sacrées¹⁴⁷⁹. » Pour Queneau, comme pour Dubuffet, le divorce de la langue et sa graphie est l'une des faiblesses du français, — un défaut que leurs écrits tenteront de combler par une exploitation créative de la typographie et un usage rebelle de la ponctuation. Par ailleurs, tout au long de sa vie, Dubuffet s'est adonné à l'apprentissage de différentes langues étrangères : le russe, l'espagnol, le latin, l'allemand, l'arabe et l'anglais¹⁴⁸⁰. Cette pensée du langage qui traverse les écrits du peintre n'est pas intéressante en soi, mais en ce qu'elle fait signe. On pense à nouveau à Queneau : les romans de ce dernier sont traversés par une fascination devant le phénomène des langues étrangères¹⁴⁸¹. L'apprentissage de langues étrangères permet de renouveler la distance et le pouvoir d'étonnement que l'écrivain et le peintre s'efforcent de retrouver par rapport à leur propre langue. Queneau analyse ainsi cet intérêt : « La manie que j'ai eue dès l'enfance d'apprendre des langues étrangères (sans y parvenir) m'a sans doute fait considérer très tôt le français parlé comme un langage différent (très différent) du français écrit¹⁴⁸². » Cette *manie*, commune à l'écrivain et au peintre, annonce leurs expériences littéraires respectives, mettant en jeu langue écrite et langue parlée.

Dès 1937¹⁴⁸³, Queneau prône l'invention d'une forme d'écriture qui prendrait appui sur le langage parlé, d'« une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement)¹⁴⁸⁴ ». Cette revendication part du même constat que celui de Dubuffet : « Il me devint évident que le français moderne devait enfin se dégager des *conventions* de l'écriture qui l'enserrent encore (conventions tant de style que d'orthographe et de vocabulaire)¹⁴⁸⁵. » À cet égard, Queneau rend lui aussi hommage à Céline, « le premier qui écrivit une œuvre antiacadémique dans un langage

¹⁴⁷⁹ QUENEAU R., « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres, lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965, p. 25.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 466, 471, 474, 481, 485, 490, 495. Cf. *Lettres à J. B.*, 1946-1985, p. 26, 30, 34, 67. DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, p. 280, 428, 434, 474, 476, 520, 628.

¹⁴⁸¹ Les transcriptions supposées phonétiques sont un premier effet de cette fascination : « tostes », « craule » ou « coquetèles », par exemple. In QUENEAU R., « Les Enfants du limon » (1938), *op. cit.*, p. 633, 648, 653. Queneau met également en scène un personnage d'étrangère, Sally Mara, écrivant son journal intime en français : ce qui lui permet de réaliser une mise en abyme du rapport du locuteur à ce phénomène étrange qu'est la langue française.

¹⁴⁸² QUENEAU R., « Écrit en 1937 », *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁸³ C'est en 1950 que Queneau publie un texte inédit intitulé « Écrit en 1937 ».

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

volontairement populaire (mais stylisé)¹⁴⁸⁶ ». Ainsi, avec le *Voyage au bout de la nuit* : « Ici, enfin, on a le français parlé moderne, tel qu'il est, tel qu'il existe¹⁴⁸⁷. » Afin d'obtenir un « français moderne écrit¹⁴⁸⁸ » qui corresponde à la langue réellement parlée, il faut en passer par une « révolution » du vocabulaire, de la syntaxe et de l'orthographe. En ce qui concerne le vocabulaire, il ne s'agit pas de confondre langue populaire et langue parlée : « Il ne s'agit pas de remplacer le français par l'argot, qui n'est point une langue, mais un vocabulaire en transformation¹⁴⁸⁹. » Les moyens sont simples et variés : francisation des termes étrangers, usage de néologismes, insertion de fantaisies et inventions personnelles, etc. Quant à la syntaxe, « la révolution est faite¹⁴⁹⁰ » (par Céline). C'est donc la rénovation de l'orthographe qui constitue l'enjeu le plus important : « Sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible [...] au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, de sonorités exactes, de la véritable musique du langage¹⁴⁹¹. » Pour cette réforme créative de l'orthographe, Queneau propose d'adopter une « ortographe fonétique¹⁴⁹² ». La célèbre formule inaugurale de *Zazie dans le métro*, « doukipudonktan¹⁴⁹³ » en est une mise en acte. Comme chez Dubuffet, l'enjeu de cette invention est d'ordre poétique et éthique : on obtiendrait en effet « une langue qui, retrouvant sa nature orale et musicale, deviendrait bientôt une langue poétique, et la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature¹⁴⁹⁴ ». C'est aux écrivains que revient le rôle d'« utiliser cette langue », de « la hisser au niveau de la langue littéraire¹⁴⁹⁵ », de « donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant¹⁴⁹⁶ ». L'enjeu est également éthique, car Queneau souligne, comme Dubuffet, que l'invention d'une langue nouvelle engendre de nouveaux modes de penser : « Un langage nouveau suscite des idées nouvelles et des pensées nouvelles

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁴⁸⁶ QUENEAU R., « Lectures pour un front » (1944-1945), *Bâtons, chiffres, lettres*, p. 177.

¹⁴⁸⁷ QUENEAU R., « Écrit en 1937 », *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁹³ QUENEAU R., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, p. 9.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*

¹⁴⁹⁵ QUENEAU R., « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres, lettres*, p. 76.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

veulent une langue fraîche¹⁴⁹⁷. » Pour Queneau, comme pour Dubuffet, il existe en français deux langues distinctes : « une langue morte¹⁴⁹⁸ » (comparable au latin) « qui continue à être enseignée (plus ou moins mal) dans les écoles et à être défendue (plutôt mal que bien) par des organismes officiels, comme l'Académie Française¹⁴⁹⁹ » et « le français parlé vivant, langue méprisée par les doctes et les mandarins, mais qui a parfaitement le droit d'être élevée à la dignité de langue de civilisation et de langue de culture¹⁵⁰⁰ ». Cette langue, qu'il faut désormais écrire afin de la légitimer, Queneau la nomme le « néo-français » : « Unfoua kon sra zabitué, saira tousel¹⁵⁰¹. » Le néo-français « qui n'existe pas encore et qui ne demande qu'à exister¹⁵⁰² » correspond à « l'écrire cochon » fantasmé par Dubuffet et qu'il oppose au « bel écrire » académique et conventionnel : « Le "mauvais français" n'est souvent que du néo-français qui n'ose pas dire son nom¹⁵⁰³. » Cette manière d'écrire *brut*, qui ne connaît pas son nom, est celle qui se réalise, en partie, dans l'invention du jargon de Dubuffet.

Souvenir fondateur ; l'altérité comme poétique

Dans la *Biographie au pas de course*, on décèle un souvenir que l'on peut interpréter comme fondateur, en ce qu'il annonce l'invention du jargon : enfant, Dubuffet avait constitué « le lexique d'une langue peau-rouge de [s]on invention¹⁵⁰⁴ ». Ce souvenir ressurgit de manière isolée (sans lien interprétatif) dans l'autobiographie du peintre, mais il condense le désir d'une *langue-à-soi*, une langue qui fait ici office de refuge secret¹⁵⁰⁵ : cette invention est placée sous le signe de l'illicite, de la subversion. On se rappelle, avec Queneau que la « langue peau-

¹⁴⁹⁷ QUENEAU R., « Il pourrait sembler qu'en France... » (1948), *Bâtons, chiffres, lettres*, p. 61.

¹⁴⁹⁸ QUENEAU R., « Écrit en 1955 », *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁰¹ QUENEAU R., « Écrit en 1937 », *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵⁰⁴ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 461.

¹⁵⁰⁵ « À une époque je descendais [au jardin] pour y exécuter, vêtu d'oripeaux, des cérémonies peau-rouge, en m'aidant d'un cahier où j'avais constitué le lexique d'une langue peau-rouge de mon invention. À d'autres époques je montais tout en haut de la maison à un placard dénommé mon musée. » *Ibid.*

rouge » se transcrit sous la forme de pictogrammes¹⁵⁰⁶ : cette langue présente donc l'avantage de concilier l'écriture et le dessin, — élément fondateur au regard des futures revendications linguistiques du peintre. En outre, la création de cette *autre* langue passe significativement par l'*étranger* (le peau-rouge). Des années plus tard, lors d'un séjour en Algérie, c'est la confrontation avec une langue étrangère qui donne à Dubuffet l'idée du jargon :

J'ai étudié très assidûment pendant trois années un dialecte arabe parlé par les bédouins du Sahara, et j'ai commencé par écrire cette langue phonétiquement en caractères latins ; l'aspect très étrange des formes grammaticales qui en résultait m'a porté à m'apercevoir que notre langue que nous parlons est aussi éloignée de la langue écrite que ce dialecte saharien peut l'être de l'arabe littéraire, et que notre langue notée phonétiquement par un étranger de la même manière que j'écrivais la langue parlée à El Goléa, présentait des formes grammaticales tout aussi étranges (et tout aussi passionnantes) que mon jargon arabe. C'est alors que l'idée m'est venue de rédiger un petit texte ainsi noté phonétiquement. J'avais le sentiment qu'en s'habituant à écrire (et à penser) de cette façon, on devait se trouver porté à découvrir une espèce d'art très intéressant et cette entreprise m'a tout à fait passionné. J'étais persuadé que jamais personne n'en avait eu l'idée et qu'il s'agissait d'une véritable petite découverte. J'ai imprimé de mes mains, chez moi, en 1948, à 250 exemplaires, LER DLA CANPANE¹⁵⁰⁷.

Ainsi, en 1950, Dubuffet fait le récit de l'origine de l'idée du *jargon* à Queneau, car il revendique la paternité de cette découverte de l'écriture en *ortograf fonetik*¹⁵⁰⁸. Tout commence avec la transcription phonétique d'un dialecte arabe parlé, — opération qui offre à Dubuffet une perspective nouvelle sur sa propre langue : le français parlé diffère (grammaticalement surtout) du français écrit. Il invente donc d'abord un

¹⁵⁰⁶ Queneau a effectivement écrit sur les « pictogrammes Peaux-Rouges ». Cf. QUENEAU R., « Pictogrammes » (1928), *Bâtons, chiffres, lettres*, p. 251-260.

¹⁵⁰⁷ DUBUFFET J., « À Raymond Queneau » (30 octobre 1950), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 19, p. 481-482.

¹⁵⁰⁸ En 1970, Dubuffet reproche à Queneau de ne pas lui reconnaître la paternité de cette découverte dans l'article que ce dernier lui consacre dans les *Cahiers de L'Herne* (« Quelques citations choisies dans le corpus des écrits de Jean Dubuffet ») : « Pour les textes en jargon [Queneau] omet de mentionner qu'ils ont précédé l'emploi fait par lui-même d'écriture phonétique et qu'ils sont (à ce que je crois du moins) à l'origine de cet emploi. C'est pourtant de lui un petit larcin qui m'a fort contrarié. » In DUBUFFET J., « Lettre du 17 mars 1970 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 152. Sans trancher cette question de la paternité, on se contentera ici de rappeler qu'en 1950, Queneau publie un texte au sujet de l'« ortograf fonetik », intitulé « Écrit en 1937 ».

« jargon arabe » et a l'idée d'élaborer un *jargon français*, tel qu'il serait parlé par un non-francophone. Il donne d'emblée à cette découverte un caractère poétique (« une espèce d'art »), et la réalisation matérielle du texte issu de cette idée est adéquate à sa poétique. Mais surtout, l'invention du premier texte en jargon, en 1948, est contemporaine de l'invention de l'art brut. Dans un texte consacré à un auteur brut, Dubuffet établit un lien entre ces deux inventions. Il fait l'éloge de la culture orale des prétendus *primitifs* et décrète que la survalorisation de l'écrit en Occident et l'absence de distinction notée entre l'écrit et le parler conduisent à étioier « les ressources propres de l'écrire », ainsi que « le libre épanouissement du parler¹⁵⁰⁹ » :

J'ai pu vérifier lors de mes séjours parmi les Bédouins, dont fort peu savent lire, de quel enrichissement était pour eux l'ignorance de l'écriture et j'ai aussi eu l'occasion (elle est maintenant fort rare) de rencontrer dans nos propres lieux aussi des hommes analphabètes et de constater combien cette particularité n'était pas uniquement privative mais concourait à développer leurs facultés mentales¹⁵¹⁰.

Ainsi, le *brut* et le *jargon* émanent d'une même éthique de la création. Ils dissocient également art et savoir : « Mon étude du dialecte parlé à El Goléa eut pour fruit détourné la rédaction d'un texte en jargon dont m'avaient donné l'idée les notations que je faisais des mots parlés avant de m'initier à l'écriture arabe¹⁵¹¹. » L'invention du jargon se fait à la faveur de l'ignorance d'une langue étrangère, de même que le caractère hautement inventif de l'art brut provient du manque de connaissance de l'histoire de l'art. Dubuffet associe l'étrange, l'étranger et l'illettré, — la différence, l'écart, représentant un potentiel de créativité : « J'étais intéressé par la grammaire étrange de notre propre français tel qu'il est parlé s'il était écrit phonétiquement par un illettré, et par le caractère sibyllin incantatoire de telles inscriptions¹⁵¹². » La nouvelle langue écrite que Dubuffet veut inventer met tout en œuvre : la présentation matérielle doit être adéquate à la poétique et à l'éthique de l'écriture en jeu. Ici encore, le *jargon* s'inscrit dans l'esprit du *brut*.

¹⁵⁰⁹ DUBUFFET J., « L'écrit du comte de Bon Sauveur » (14 septembre 1964), *op. cit.*, tome 1, p. 295.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 492.

Édition pauvre et typographie modeste

La réalisation matérielle du premier texte en jargon imite l'économie de moyens de l'art brut et son caractère confidentiel (*fait à la maison*). En outre, le livre inaugure significativement les éditions de la Compagnie de l'Art Brut : « Ce texte, calligraphié, intitulé *Ler dla canpane* fut imprimé au stencil avec l'aide de Lili à la maison, pour constituer le premier des petits livres publiés par la Compagnie de l'Art Brut¹⁵¹³. » C'est ainsi que Dubuffet se lance dans l'édition *brute* : « Plusieurs autres de ces petits livres, pareillement imprimés par des moyens rudimentaires, et ayant pour auteurs Slavko Kopac, Jean L'Anselme, Miguel Hernandez et Gaston Chaissac furent publiés de même¹⁵¹⁴. » Si ce type de publication est entrepris au Foyer de l'Art brut, c'est qu'il recèle un enjeu *brut* : « Ces opuscules prenaient en tout le contre-pied des rites bibliophiliques¹⁵¹⁵. » Le mode de fabrication et la présentation matérielle de ces livres *bruts* vont donc à l'encontre de l'édition traditionnellement élitiste et institutionnellement fétichiste des livres *culturels*. Rappelons que le premier bibliophile rencontré par Dubuffet est son propre père ; le *beau livre* incarne donc l'autorité légifère et normative. Il s'agit d'inventer une autre manière d'édition : « Il faudrait éditer des livres d'une formule tout à fait nouvelle, imprimés avec le petit matériel d'imprimerie¹⁵¹⁶. » Dubuffet évoque ici « la petite presse à imprimer d'écolier¹⁵¹⁷ » acquise par le Foyer de l'Art Brut ; les caractères en caoutchouc de ce type de matériel favorisent de savoureux petits accidents d'encre de la typographie. À l'invention d'une nouvelle langue écrite, Dubuffet veut associer de nouvelles typographies et subvertir la mise en pages traditionnelle. Il critique ainsi la présentation matérielle d'une revue :

¹⁵¹² *Ibid.*

¹⁵¹³ *Ibid.* Lili (Émilie Carlu) est la femme de Dubuffet.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*

¹⁵¹⁵ DUBUFFET J., « Notice sur les gravures constituant cet album » (1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 18, p. 476-477. Cette notice accompagne l'édition de « *Ler dla canpane* » dans *Vignettes-Lorgnettes*, édité par la Galerie Beyeler de Bâle en 1962.

¹⁵¹⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [22 juin 1948], *op. cit.*, p. 528.

¹⁵¹⁷ DUBUFFET J., « Lettre du 16 novembre [1948] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 43.

De même que les textes publiés dans votre revue m'apparaissent académiques et timorés, manquant en tout cas beaucoup d'insolite, je trouve aussi que l'impression en est de même bien trop classique, avec ses caractères typographiques surannés, ses marges et mises en page du genre bibliophilique, passéiste et endormi¹⁵¹⁸.

Il suggère à son correspondant d'utiliser « une presse à bras », afin d'« ouvrir les vannes à toutes les expériences et inventions dans les typographies et les mises en page¹⁵¹⁹ ». Notons au passage que l'invention typographique se révèle très fertile dans les écrits bruts¹⁵²⁰, ce que Queneau remarquait également au sujet de ses *fous littéraires* : « Les anciens psychiatres voyaient dans l'utilisation des ressources variées que peut offrir la typographie un des plus sûrs indices pour "détecter" le "fou littéraire"¹⁵²¹. » Pour Dubuffet, l'édition doit donc elle aussi, sur le mode de l'*équivalence*, s'adapter à la poétique des textes. En accord avec l'esprit de ses peintures, Dubuffet, pour l'édition des catalogues d'exposition, fait appel au *modeste*, au *populaire* : cette *esthétique du peu se condense* dans le titre donné au recueil de ses écrits, *Prospectus*. Nous pourrions dire que le prospectus est, dans le domaine de l'édition, l'équivalent de « l'homme du commun », qui fait figure d'intrus dans le milieu artistique. Ici également un lien peut être tissé avec les écrits bruts recueillis par Dubuffet : leurs supports consistent généralement dans des papiers d'emballage, des journaux, le dos d'enveloppes, etc. Pour le catalogue de l'exposition de ses portraits d'écrivains, Dubuffet souhaite une publication *modeste* : « J'ai l'intention de faire imprimer tout ce catalogue sur un méchant papier très bon marché de couleur café au lait assez foncé (sans couverture) comme un prospectus sans valeur¹⁵²². » La carte d'invitation à telle autre exposition, il la veut « sur papier très bon marché de couleur vive [...] dans le genre des prospectus de bonne aventure¹⁵²³ », et pour le

¹⁵¹⁸ DUBUFFET J., « À Jean Vodaine » (22 mai 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 360-361.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*

¹⁵²⁰ Au regard de la richesse typographique des écrits bruts, Thévoz déclare : « Il est un autre trait caractéristique des écrits bruts en général : ils ne se détachent jamais tout à fait d'une impulsion graphique [...] L'idéal eût été de reproduire tous les textes en fac-similé. » THÉVOZ M., « Introduction », *Écrits bruts*, p. 9-10.

¹⁵²¹ QUENEAU R., « Délire typographique » (1938), *Bâtons, chiffres, lettres*, p. 261.

¹⁵²² DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [13 août 1947], *op. cit.*, p. 445.

¹⁵²³ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [11 février 1945], *op. cit.*, p. 176.

catalogue, « le même papier camelote de couleur vive¹⁵²⁴ ». Enfin, dès 1945, il approuve Paulhan au sujet de l'édition du *Spectateur des Arts*, le bulletin de la galerie Drouin : « Comme me touche votre idée d'un bulletin *modeste*, sur papier modeste [...]. Je souscris chaleureusement à cette modération¹⁵²⁵. » Ainsi, les textes en jargon seront d'abord remarquables sur le plan de leur présentation et de leur réalisation matérielles. *Ler dla canpane* a été imprimé par Dubuffet lui-même¹⁵²⁶ : le texte est autographié sur stencil et illustré de gravures sur « linoléum, bois de caisse, boîtes de cigares, ou fonds de boîtes de camembert¹⁵²⁷ ». Dubuffet en réalise ainsi cent soixante-quinze exemplaires, dont quinze « favorisés, spécialement ténébreux, toutes les pages ornées de maculatures, imprimées au rouleau¹⁵²⁸ », et portant la mention « pourle zamatere detrase e danprinte ». On pourrait parler de *livre d'artiste*, tant Dubuffet insiste sur la remarquable réalisation matérielle de l'ouvrage, mais mieux, pour reprendre l'expression inventée par Daniel Leuwers, nous dirons « livre pauvre¹⁵²⁹ ». Leuwers désigne ainsi un livre d'artiste (ayant généralement tendance à se ranger parmi les objets de luxe) dont la confection matérielle ne nécessite pas beaucoup d'argent : « Pauvre, le livre l'est également dans la mesure où il prend le parti d'échapper au circuit de la commercialisation avec tous ses intermédiaires obligés : l'éditeur, le diffuseur, le libraire¹⁵³⁰. » Nous retrouvons ici l'éthique *brute*, et une conception de l'édition proche de celle de Dubuffet, jusqu'au paradoxe final : constitué de l'écriture manuscrite et de l'intervention originale de l'artiste, « le livre pauvre est donc riche, et il est propre à attiser la convoitise des bibliophiles et des collectionneurs privés. Mais il adopte cette position paradoxale de s'assimiler à un objet bibliophilique qui se refuse aux bibliophiles¹⁵³¹ ». Dubuffet s'exerce bien là à l'édition *brute* : des ouvrages « tirés *modestement* à l'aide de dispositifs *dérisoires* dans un *petit* format et sur un papier à journal de la plus *vulgaire* sorte¹⁵³² ». Les

¹⁵²⁴ *Ibid.*

¹⁵²⁵ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » (15 juillet [1944]), *op. cit.*, p. 128.

¹⁵²⁶ DUBUFFET J., *Ler dla canpane*, Paris, L'Art Brut, Noël 1948 [18 p.].

¹⁵²⁷ DUBUFFET J., « Notice sur les gravures constituant cet album » (1962), *op. cit.*, tome 1, note 18, p. 478.

¹⁵²⁸ *Ibid.*

¹⁵²⁹ LEUWERS D., *Le Livre pauvre*, Saint-Benoît-du-Sault (Indre), Éditions Tarabuste, 2003.

¹⁵³⁰ LEUWERS D., « Une expérience riche », *ibid.*, p. 9.

¹⁵³¹ *Ibid.*

¹⁵³² *Ibid.*, p. 477. [C'est moi qui souligne.]

« taches, bavures et malfaçons » sont revendiquées au nom de la vertu de « l'innocente maladresse d'une main *inexperte*¹⁵³³ ». L'utilisation d'un « rudimentaire stencil » produit une impression « assez *barbare* », « que venait aggraver l'emploi d'un papier mince qui laisse transparaître le verso et brouille par là quelque peu les caractères *maigres* du texte¹⁵³⁴ ». Cette description de la réalisation du livre déroule les mêmes épithètes que ceux des textes sur l'art brut ou que les *Notes pour les fins lettrés* (qui condensent les mots d'ordre picturaux du peintre). Cependant, le texte acquiert rapidement une autonomie par rapport à son support, puisqu'il est publié, quelques mois après sa première édition artisanale, dans les *Cahiers de la pléiade*¹⁵³⁵ de Paulhan, puis sous forme dactylographiée dans un album et dans les *Prospectus*¹⁵³⁶. *Anvouaiaje, par in nimbesil avec de zimage*, illustré de lithographies, est publié *anlonerd Gaztonchesac* chez l'auteur lui-même, puis repris sous forme typographique dans le recueil *Plu kifekler mouinkon nivoua*¹⁵³⁷. Il en va de même pour *Labonfam abeber, par inbon nom*, qui a également été publié chez l'auteur. Les autres textes en jargon sont d'emblée édités de manière plus traditionnelle¹⁵³⁸. Au sein du recueil des écrits du peintre, les *Prospectus et tous écrits suivants*, les textes en jargon se démarquent d'abord visuellement : les quatre premiers sont typographiés exclusivement en capitales d'imprimerie, en lettres majuscules, et *Bonpiet beauneuille* est entièrement calligraphié en lettres minuscules. Cette dimension « formelle » — la typographie et la mise en pages — n'est jamais gratuite, elle participe de la signifiante¹⁵³⁹ du texte. Les indications explicatives que Dubuffet a données quant à la réalisation matérielle de ces textes montrent que leur dimension

¹⁵³³ *Ibid.* [C'est moi qui souligne.]

¹⁵³⁴ *Ibid.* [C'est moi qui souligne.]

¹⁵³⁵ DUBUFFET J., « Ler dla canpane », *Cahiers de la pléiade*, n°7, printemps 1949, p. 141-155. Le texte paraît avec une préface de MAAST (Jean Paulhan) intitulée « Dimanche » (p. 142).

¹⁵³⁶ *Vignettes-lorgnettes*, op. cit. et *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 119-121.

¹⁵³⁷ DUBUFFET J., *Plu kifekler mouinkon nivoua*, Saint-Maurice-d'Ételan, Éditions L'Air du Temps, 1950 (53 p.). Ce recueil contient les trois premiers textes en jargon de Dubuffet : « Ler dla canpane », « Anvouaiaje » et « Labonfam abeber ».

¹⁵³⁸ DUBUFFET J., *Oukiva trèné sèbot*, Paris, Collège de Pataphysique, coll. « Traître mot », 1958.

DUBUFFET J., *La Botte à Nique*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1973.

DUBUFFET J., *Bonpiet beauneuille*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1983.

Quant à *L'Hourloupe*, il constitue le numéro 10 du *Petit Jésus*, journal intime publié par Noël Arnaud (Paris, été 1963).

¹⁵³⁹ DESSONS G., *Introduction à l'analyse du poème* (1991), Paris, Dunod, 1996, p. 54.

La signifiante d'un poème est sa « capacité spécifique à signifier ». *Ibid.*, p. 38.

graphique est pensée comme un élément à part entière du discours et ne relève pas d'un souci esthétique. Pour preuve, ces choix typographiques particuliers vont être associés à un traitement singulier de la ponctuation, à un rapport subversif à l'orthographe et à la grammaire.

De la parole dans l'écriture

L'éthique et la poétique *brutes* sont à l'œuvre dans tous les domaines (« à tous les étages¹⁵⁴⁰ », dirait Dubuffet). Les textes en jargon sont l'équivalent, dans le domaine littéraire, de la recherche picturale. Ce que Max Loreau démontre en comparant la série des *Paysages grotesques* au texte *Labonfam abeber* :

Les *Paysages grotesques* aspiraient à rejoindre le terrain de la grande fête célébratoire et de la cérémonie chamanique en évoquant d'humbles lieux banals par des moyens graphiques très sommaires et très grossiers ; ils visaient ce point du regard où le quotidien terne quitte soudain le niveau du sol pour se répandre en gerbes d'ondes incantatoires ; de même, le texte de *Labonfam Abeber* est fondé sur la volonté de ne recourir qu'aux paroles les plus sottes pour les amener — par des manipulations orthographiques notamment — à se transformer en formules d'office magique sorties de quelque secrète langue sacrée : manière de messe noire de l'érotisme. Cette tournure d'esprit qui s'appuie sur la complicité de propos imbéciles pour débusquer, repliés dans leur intervalle, des courants d'esprit — mi-fête, mi-culte — qui passent pour habiter aux antipodes, cette sacralisation par le sacrilège se retrouve partout dans les travaux de Jean Dubuffet¹⁵⁴¹.

Sans adhérer dans le détail à l'analyse de Loreau (en ce qui concerne le texte en jargon), ce que l'on retient ici, c'est l'évidence, pour le critique d'art, du lien proprement poétique entre pratique picturale et pratique écrite. Le critique d'art se voit contraint de placer sur le même plan une œuvre picturale et une œuvre littéraire : le modeste, le sommaire, le grossier sont subvertis dans une même perspective poétique. Parlant de *Labonfam abeber*, Dubuffet écrit : « Cela relève d'une

¹⁵⁴⁰ « Là est le lieu de l'intense effet poétique : la mise en communication et en circulation de la tour tout entière, de tous ses niveaux. » In DUBUFFET J., « Lettre du 20 mars 1981 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 353.

conception de l'art si étrangère à toutes les idées qu[e les gens] s'en soient jamais faites¹⁵⁴². » On ne saurait mieux dire que pratique picturale et pratique du jargon sont en relation étroite et participent d'une même poétique, travaillent à servir et à constituer une même « conception de l'art », une même idée de l'art. Cette préoccupation s'étend non seulement à l'ensemble des activités de Dubuffet, mais se déroule également tout au long de sa carrière artistique. Il compose son premier texte en jargon, *Ler dla canpane*, en 1948, puis *Anvouaije* en 1949, *Labonfam abeber* en 1950, *Oukiva trèné sèbot* en 1958, *Couinque* en 1962, *L'Hourloupe* en 1963, *La Botte à Nique* en 1973, et enfin *Bonpiet beauneuille* en 1982. Ces textes ont en commun d'être transcrits sous la forme d'une orthographe fantaisiste, approximativement phonétique, et présentent par là même une indifférence provocante à l'égard de l'ortho-graphe. « Le texte en jargon procède de l'idée d'une valorisation et mise en œuvre d'inventions orthographiques¹⁵⁴³ », écrit Dubuffet au sujet de *Bonpiet beauneuille*. Ailleurs, il confie à Berne : « J'ai fini mon petit livre, le texte est orthographié non pas phonétiquement mais plutôt en forme grossièrement fautive, sur la base des fautes d'orthographe considérées comme un des beaux-arts¹⁵⁴⁴. » Selon Dubuffet, l'orthographe et la grammaire doivent être abandonnées et laissées aux « spécialistes philologues archéologues¹⁵⁴⁵ », car ce sont des facteurs qui font dépérir la langue et la privent de ses potentialités créatives. Par opposition, il se propose d'« écrire en langue parlée vivante¹⁵⁴⁶ » : le jargon représente l'invention de cette nouvelle langue vivante écrite. Ainsi, de *Ler dla canpane*, Dubuffet écrit : « Ce livre est intéressant parce que c'est le premier texte publié en langue française vivante depuis les Serments de Strasbourg¹⁵⁴⁷. » Le peintre fait allusion aux

¹⁵⁴¹ LOREAU M., *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet* (1965), « Paysages grotesques (1949-1950) », fascicule V, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 83.

¹⁵⁴² DUBUFFET J., « À Pierre Bettencourt » (21 avril 1953), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 2, p. 311.

¹⁵⁴³ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, tome 4, p. 536.

¹⁵⁴⁴ DUBUFFET J., « Lettre du 23 octobre 1982 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 376.

On peut rapprocher cette affirmation des expériences d'Artaud qui, en 1923, confiait à Paulhan qu'il travaillait « à écrire un poème verbalement, et non grammaticalement, réussi ». ARTAUD A., « Préambule » (1946), *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 8.

¹⁵⁴⁵ DUBUFFET J., « Lettre du 16 janvier [1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 45.

¹⁵⁴⁶ « Il ne vient à l'esprit de personne d'écrire dans la langue parlée vivante. » In DUBUFFET J., « À Raymond Queneau » (3 novembre [1950]), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 19, p. 483.

¹⁵⁴⁷ DUBUFFET J., « Lettre du 16 janvier [1949] », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 45.

Serments¹⁵⁴⁸ pour accentuer l'ambition *révolutionnaire* de son propre texte, en accord avec son éthique de l'art : si les textes en latin s'adressaient aux seuls clercs cultivés, les textes en langue romane étaient, dans une certaine mesure, accessibles aux *gens du commun*. Paulhan présente également le texte de Dubuffet comme « de nouveaux Serments¹⁵⁴⁹ ». Par ailleurs, selon lui, cette langue peut surgir au détour d'un calembour, d'une réclame, d'une injure, d'une affiche, mais « ce ne sont là que des éclairs » : « Qui veut pousser plus loin, se voit conduit à faire choix — fautes d'orthographe et de français, petits bonheurs, simples négligences : sacrilèges — de tout ce que proscrivent les langues mortes et les tabous sociaux¹⁵⁵⁰. » La poétique des textes en jargon rejoint également celle des écrits bruts : les auteurs bruts manifestent la même aversion à l'égard des règles syntaxiques et orthographiques. Thévoz, dans le recueil qu'il leur consacre, souligne « leur inclination à modifier le système de la langue, comme s'ils voulaient rendre celle-ci plus adéquate à leur manière de penser¹⁵⁵¹ ». Il analyse ainsi les écrits de Jules Doudin :

La singularité de cet écrit, intelligible seulement par la lecture phonétique, ne s'explique évidemment pas par des fautes d'orthographe que Doudin eût commises par ignorance. On sent bien que ces déformations sont délibérées. Elles ont pour effet de contrarier la saisie du sens, et rendre sensible en revanche la substance phonétique des mots. On a l'impression que la rancune dont Doudin fait état se manifeste d'abord par un acharnement contre les vocables dont il se sert¹⁵⁵².

L'écrit brut « intelligible seulement par la lecture phonétique » est un texte à dire, à proférer. En ce sens, il révèle la force de l'oralité inscrite dans l'écriture : les textes

¹⁵⁴⁸ Les *Serments de Strasbourg* ont été rédigés en 842 en langue romane ou « protofrançais ». Ce serait le premier texte écrit en langue romane. Cf. CHAVRAND J. (dir.), *Nouvelle Histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999, p. 32-33.

¹⁵⁴⁹ PAULHAN J. (sous le pseudonyme de Maast), « Dimanche » (1949), in DUBUFFET J., *op. cit.*, tome 1, note 18, p. 475.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵⁵¹ THÉVOZ M., « Introduction », *Écrits bruts*, p. 6.

¹⁵⁵² THÉVOZ M., *L'Art brut*, p. 118.

bruts se prêtent particulièrement bien à une mise en scène théâtrale¹⁵⁵³. Dubuffet a pu s'inspirer des stratégies inventives spécifiques aux écrits bruts : il manifeste le même désir d'affranchissement à l'égard des règles usuelles de la langue.

Sur l'ensemble des textes en jargon, on ne relève que deux marques de ponctuation : un point à la fin de *Ler dla canpane*, un autre au milieu de *Bonpiet beauneuille*. Ces interventions sur la typographie et la ponctuation sont le signe de la recherche d'une représentation de l'oralité du langage, de la figuration du dynamisme de la parole dans l'écriture¹⁵⁵⁴. Ces textes ne sont pas des calligrammes¹⁵⁵⁵, le geste de lecture habituel est respecté : le texte se lit de gauche à droite et se déroule de manière linéaire. Cependant, les repères auxquels le lecteur francophone est habitué, les marques de ponctuation, la distinction entre majuscules et minuscules ont disparu. Le texte écrit s'invente comme un flux continu de mots juxtaposés : l'auteur renonce ainsi aux marques spécifiquement écrites du discours. L'entreprise n'est pas systématique, puisque deux marques de ponctuation subsistent, des paragraphes et des alinéas sont également utilisés. Ces choix spécifiques aux textes n'entendent pas être érigés comme de nouvelles règles : ils varient d'un texte à l'autre (ou même à l'intérieur d'un même texte), comme la langue orale peut se moduler d'un locuteur à l'autre. Rythme énonciatif, intonation, prononciation sont effectivement spécifiques à chaque individu. C'est cette spécificité (individuelle, subjective) du « mouvement du dire¹⁵⁵⁶ » que Dubuffet met en acte dans ces textes :

L'accent, l'intonation, véhiculent tant de sens ! sont plus signifiants peut-être que ce qu'on dit. Et le mouvement de la pensée plus important que son contenu, et le mouvement du dire plus important que son contenu. Et dans les mécanismes de l'art (et des écrits) il y a des équivalences à cela (je veux dire au rôle capital des timbres

¹⁵⁵³ Cf. *À ma personnalité*, mise en scène par Geneviève Pasquier, Théâtre de l'Arsenic à Lausanne (février 2004). La mise en voix des écrits bruts (issus de l'anthologie de Michel Thévoz) y apparaissait comme une évidence ; la langue devenait personnage. Des textes bruts avaient été également mis en scène au Musée d'art moderne de Paris en 1968 par Fernando Arrabal, Ariane Mnouchkine, Roland Dubillard, Roger Blin et René de Obaldia. Cf. PEIRY L., *L'Art brut*, p. 171.

¹⁵⁵⁴ « Dès le début du XIX^e siècle, l'intégration de la mise en pages dans le système du poème correspond à une interrogation sur les rapports entre typographie et dimension orale de la poésie. » *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁵⁵ Dubuffet s'est par ailleurs essayé au calligramme avec *La Lunette farcie*. Cf. DUBUFFET J., « La lunette farcie » (janvier 1962), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 134-144.

¹⁵⁵⁶ DUBUFFET J., « Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan » [30 janvier 1947], *op. cit.*, p. 369.

de voix, accents et intonations dans le parler) et c'est de ce côté qu'il faut chercher, oui de ce côté et pas du côté du contenu¹⁵⁵⁷.

La ponctuation est un moyen de représenter le discours sous une forme écrite. Elle transcrit tout ce qui dans le langage n'est pas articulé, mais participe de la signification du discours : intonation et pauses de la voix. Or, en supprimant les marques de ponctuation, l'auteur souligne l'insuffisance des moyens propres à rendre, par l'écriture, les inflexions du discours oral (« timbres de voix, accents et intonations », écrit Dubuffet). Cette démarche résonne avec nombre de réflexions d'écrivains sur le langage : « Mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi le langage et quelquefois chez un¹⁵⁵⁸ », écrivait Mallarmé. Dubuffet rejoint ainsi les préoccupations de la littérature — les recherches de Queneau ou de Céline en particulier¹⁵⁵⁹ — et de la poésie modernes¹⁵⁶⁰. Par ce geste, on peut dire — en plagiant Apollinaire — que Dubuffet affirme : « Et moi aussi je suis écrivain¹⁵⁶¹. » La suppression des signes de ponctuation est un acte spécifique d'écriture. L'attention portée à la typographie, conjuguée à l'absence de ponctuation, témoigne de la prise en compte, dans l'écriture, d'un mode de signification propre à l'oralité. Elle situe ces textes dans le registre de l'oralité et trahit le souci d'inscrire la voix dans le texte. Ces écrits se déroulent comme le texte de chansons qui attendraient d'être mises en musique. L'inscription du rythme énonciatif propre au sujet est rendue plus aléatoire : la pratique empirique du langage va s'individualiser davantage, dans la mesure où la lecture va varier davantage d'un lecteur à l'autre. Or, outre la fonction de « mettre littéralement la voix dans

¹⁵⁵⁷ DUBUFFET J., « Lettre du [16 décembre 1946] », *Lettres à J. B.*, 1946-1985, p. 1.

¹⁵⁵⁸ MALLARMÉ S., « Crise de vers » (1886-1896), « Variations sur un sujet », *op. cit.*, p. 364.

¹⁵⁵⁹ Gérard Monnier évoque également les expériences de Pasolini qui, peu avant 1945, cherche dans la culture du Frioul les bases dialectales d'une nouvelle expression. Dans la langue orale locale, il trouve la forme littéraire inédite capable de s'opposer à une langue italienne qu'il estime parvenue à un degré d'épuisement. MONNIER G., « À la rencontre du métier et du dialecte », in *L'Art en Europe. Les années décisives : 1945-1953*, Genève, Skira/Musée d'art moderne de la ville de Saint-Étienne, 1987, p. 56.

¹⁵⁶⁰ « La poésie moderne, qui s'est libérée peu à peu des impératifs logiques de la syntaxe, ponctuée peu, et a tendance à favoriser l'alinéa et le blanc. » DESSONS G., *Introduction à l'analyse du poème*, p. 52.

l'écriture¹⁵⁶² », ces marques servent également à la démarcation syntaxique des groupes logiques. Autrement dit, la suppression des signes de ponctuation implique obligatoirement un remaniement de la syntaxe. En 1912, Apollinaire « déponctue » les poèmes d'*Alcools* pour les libérer du découpage logique traditionnel de la phrase, et exalter l'organisation rythmique du vers¹⁵⁶³. Dans les textes de Dubuffet, la non-ponctuation, associée à l'utilisation exclusive de majuscules (ou de minuscules, pour l'un des textes), suggère un autre mode d'organisation de la langue. La suppression de la marque de la majuscule initiale intensifie l'absence de découpage du texte, dans la mesure où la phrase se définit traditionnellement comme « l'espace compris entre la majuscule initiale et le point final¹⁵⁶⁴ ». Ces textes donnent au « mouvement du dire » le pas sur l'organisation logique du discours qu'ils mettent en question. Ces diverses manipulations, associées à la modestie outrée de la présentation matérielle, à la simplicité délibérée de la typographie correspondent à une mise en acte de la poétique brute élaborée par Dubuffet. Le jargon consiste dans cette expérimentation spécifique.

Le jargon relatif : chroniques du commun

Les thématiques, les images, le lexique, les expressions des textes en jargon relèvent d'un univers modeste, commun et populaire. Les choix de typographies et de mise en pages vont à l'encontre de la présentation traditionnelle des récits. Enfin, le travail de la langue (ou de la voix, en l'occurrence) tente d'imposer le rythme du discours oral à l'écrit, par la subversion des règles de grammaire et d'orthographe et la suppression de la ponctuation. Soit le début de *Ler dla canpane* :

SKON NAPELE LEPE ISAJE SAVEDIR LA CANPANE IARIIN
 QI MANBETE COMSA LA CANPANE LACANPANE SEPLIN
 DLEGUME ONDIRE UNE SOUPE MINESETRON LESARBE
 IZON DEBRA COM LEJAN IZON DEDOI IZON TROICATE
 JANBE LE NUAJE IZON DEPATE SINQSI PATE IAPLIN

¹⁵⁶¹ Le titre initial du recueil de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, était : « Et moi aussi je suis peintre. »

¹⁵⁶² DESSONS G., *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁶⁴ WILMET M., *op. cit.*, p. 476.

Au regard de ce type d'écrit, il est évident que pour Dubuffet la signification d'un texte est tributaire de son actualisation graphique : la dimension typographique est un constituant à part entière du discours écrit. Si « la langue est un *continuum*, un tissu uniforme aux mailles serrées¹⁵⁶⁶ », le linguiste (et l'usager) y pratiquent plusieurs découpages : le texte, la phrase, le mot, la lettre, etc. Dubuffet respecte le découpage au niveau du texte : il isole clairement un titre, « *Ler dla canpane* », et déroule un texte qui se termine par un point. Pour les autres textes, le blanc typographique et la dernière page de l'objet-livre marquent également la fin du texte. Cependant, le manque de ponctuation et l'anormale uniformité de la typographie font apparaître avec évidence le *texte* comme un morceau, un pan, découpés dans le *continuum* de la langue. À un stade de découpage inférieur se trouve le mot que le linguiste Marc Wilmet propose de décrire de quatre manières différentes : « Le mot *graphique* ou "pour l'œil", repérable grâce aux deux espaces blancs qui le démarquent, le mot *phonétique* ou "pour l'oreille", qu'isolent deux pauses, le mot *sémantique* ou "pour le sens", et le mot *lexicographique* ou "mot du dictionnaire"¹⁵⁶⁷. » En règle générale, en « bon français », le mot écrit cumule ces quatre descriptions qui se superposent. À partir de cette observation, nous pouvons analyser les manipulations opérées par Dubuffet. Les mots du texte peuvent effectivement correspondre aux quatre descriptifs énoncés ci-dessus, quoique très rarement (tels « la », « une », « soupe », dans l'extrait cité). Dans chaque texte en jargon, on repère ainsi trois ou quatre « mots du dictionnaire ». Les espaces blancs entre les *mots* sont conservés, — condition ultime de la respiration du texte. Ils sont également la marque du découpage personnel de la langue opéré par l'auteur : il crée de nouveaux mots graphiques (« *skon* », « *napele* », « *lepe* », « *isaje* », « *savedir* », etc.). Ce phénomène d'agglutination, qui s'inscrit au principe du jargon, associé aux ellipses du *e* muet restaure à l'écrit les particularités de la prononciation orale. Ces manipulations vont

¹⁵⁶⁵ DUBUFFET J., « *Ler dla canpane* » (1948), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 129.

¹⁵⁶⁶ WILMET M., *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

également rendre la lecture ambiguë, la privant de ses points de repères, et susciter la production d'effets sémantiques particuliers. Les effets qui en découlent sont poétiques et humoristiques, et par là même critiques : ils rappellent, au fil de la lecture, l'affadissement des valeurs de la langue lors du passage à l'écrit (au bel, au bien écrire correctement *ortho-graphié*). Dans la mesure où il n'y a pas d'intervention graphique sur les lettres — les lettres de l'alphabet (de la langue française) sont conservées —, le texte est intégralement déchiffrable. Cependant, les mots phonétiques créés ne correspondent pas (en général) aux mots graphiques et chevauchent les mots sémantiques (ex. : « lepe isage »). Comme Dubuffet l'analyse lui-même, le texte en jargon « est orthographié non pas phonétiquement, mais plutôt en forme grossièrement fautive¹⁵⁶⁸ ». Il substitue à l'arbitraire des mots du dictionnaire la subjectivité d'un découpage et d'une orthographe personnels et aléatoires : nous pourrions dire qu'il *remotive* la langue subjectivement. Par ailleurs, il introduit la prononciation d'un discours oral particulier dans l'écriture : il n'écrit pas « *sekelon* » (« ce que l'on ») mais « *skon* » (« c'qu'on »), non « *ilniariin* » (« Il n'y a rien ») mais « *iariin* » (« Y a rien »), non « *iliaplin debete* » (« Il y a plein de bêtes ») mais « *iaplin dbete* » (« Y a plein d'bêtes »), etc. Il transpose ainsi les contractions propres au langage parlé au discours écrit. Le locuteur n'utilise effectivement pas le même français à l'oral et à l'écrit. Mais Dubuffet choisit en outre d'utiliser un registre familier qui se transcrit rarement et difficilement à l'écrit, même si certains écrivains, tels que Queneau ou Céline, s'y sont essayés avec succès. Le choix du registre familier est un moyen supplémentaire d'introduire les spécificités du discours oral dans l'écriture, et de subvertir le langage littéraire traditionnellement soutenu. Dans le même esprit, ces textes sont constitués d'un vocabulaire simple et réduit : il est évident que le locuteur français utilise, en général, un lexique moins riche, moins diversifié à l'oral qu'à l'écrit. L'usage du registre familier a également pour effet de teinter le texte d'une couleur populaire, et la prononciation des mots est en accord avec la thématique des textes. Dubuffet a écrit une préface à un texte de Chaissac, que l'on pourrait prêter à ses propres textes en jargon :

¹⁵⁶⁸ DUBUFFET J., « Lettre du 23 octobre 1982 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 376. [Déjà cité p. 357].

Qu'est-ce qu'il va nous servir ? Rien que du trivial, des objets et faits empruntés à la vie quotidienne la plus nulle, le parler le plus commun — plats propos, radotages : c'est cela son matériel à Chaissac, à partir de quoi il va faire résonner des échos si bizarres, faire s'élever un vent inconnu, un vent qui n'est qu'à lui, passablement sifflant et glacé, il faut le dire, mais magique, oh oui ! Très magique¹⁵⁶⁹.

Le premier texte en jargon de Dubuffet, *Ler dla canpane*, est une ode légère et humoristique à la vie campagnarde (promenade dans les bois, cueillette des champignons, chasse aux papillons, jardinage, élevage de lapins et de poules). Dubuffet précise qu'il n'y a aucune ironie moqueuse dans son texte : « Qui se mettrait en tête, à lire ce texte, que je porte à la campagne le moindre mépris, interpréterait tout à rebours. C'est ma manière à moi de traiter les choses que j'affectionne : sans cérémonie¹⁵⁷⁰. » *La Botte à Nique*¹⁵⁷¹ est constitué d'une série de réflexions sur la *botanique* (une sorte de traité de jardinage), qui sont énoncées dans un registre populaire, sur le mode d'un parler campagnard. *Anvouaije*¹⁵⁷² est le monologue intérieur d'un « homme du commun » se faisant des réflexions banales, parfois peut-être un dialogue avec un compagnon de voyage. La destination semble exotique, teintée des souvenirs du Sahara algérien (« sidi », « chamo », « bled »). *Labonfam abeber*¹⁵⁷³ est l'histoire érotique et humoristique d'une femme populaire (« la (bonne) femme de Bébert ») aux mœurs légères : les « très innocents protagonistes » ne cessent de « se livrer à des manœuvres érotiques¹⁵⁷⁴ ». Plus tard, Dubuffet déclare que ce texte « vise à être une incantation tout à fait dénuée d'érotisme¹⁵⁷⁵ ». Cette remarque traduit sans doute la volonté de ne pas catégoriser son texte : un texte

¹⁵⁶⁹ Il s'agit de la préface aux *Histoires d'un vacher* de Gaston Chaissac, citée par Jean Paulhan. PAULHAN J., « Les revues, les journaux », *op. cit.*, p. 931.

¹⁵⁷⁰ DUBUFFET J., « Notice sur les gravures constituant cet album » (1962), *op. cit.*, tome 1, note 18, p. 478.

¹⁵⁷¹ DUBUFFET J., « La Botte à Nique » (1973), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 199-207.

¹⁵⁷² DUBUFFET J., « Anvouaije » (1949), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 122-125.

¹⁵⁷³ DUBUFFET J., « Labonfam abeber » (1950), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 126-129.

¹⁵⁷⁴ DUBUFFET J., « Lettre à Pierre Bettencourt [1950] » *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 21, p. 485.

érotique appartient en quelque sorte à un genre littéraire ; Dubuffet veut conserver à son exercice de style sa valeur originale spécifique. Notons que l'auteur prend également le soin de ne pas émettre de jugement social à l'égard de son personnage, de ne pas le connoter négativement : *Labonfam abeber* a été écrite « par inbon nom¹⁵⁷⁶ » (un « bonhomme » écrit l'histoire d'une « bonne femme »). *Oukiva tréné sèbot*¹⁵⁷⁷ est un dialogue entre différents protagonistes en promenade qui échangent des propos très banals. *Bonpiet beauneuille*¹⁵⁷⁸ met également en scène deux personnages en voyage qui parlent principalement de la pluie et du beau temps. Le choix de ces « hommes et femmes du commun » comme personnages distingue ces textes, les caractérise, leur permet de se dissocier de la littérature dite « classique ». Les propos des protagonistes consistent dans une accumulation de lieux communs juxtaposés :

LAOUC LERB EPOUS LAVACH EMEUR ATUPRI
 TONCOUTO JIEPA PANSE SKESEGRAN LATERE SKI IAN
 NA DUMOND SURMANKIAN NADTRO OUKIVON COMSA
 IZONLER CONTAN [...] JEDUM TRONPEROUT OUXEDON
 KEJSUI SKE SESOYAJ PARISI IFECHO SABARD FOMETIN
 CHAPO IAMEM PUDO VIZLE SIDI ILASOUAF OSI
 JBOUAREBIIN INBONDMI¹⁵⁷⁹

Outre la reproduction d'une prononciation spécifique au discours oral, la juxtaposition de lieux communs est propre au monologue intérieur ou aux conversations « à bâtons rompus¹⁵⁸⁰ ». Le discours écrit, littéraire de surcroît, fait généralement l'économie de ce type d'accumulation, — sauf effet de style recherché

¹⁵⁷⁵ DUBUFFET J., « À François Gagnon » (16 octobre 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 4, p. 275.

¹⁵⁷⁶ L'édition originale (artisanale) donnait ce sous-titre.

¹⁵⁷⁷ DUBUFFET J., « Oukiva tréné sèbot » (1958), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 130-133.

¹⁵⁷⁸ DUBUFFET J., « Bonpiet beauneuille » (1982), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 209-232.

¹⁵⁷⁹ Voici une lecture possible : « Là où qu'il'herbe e' pousse, la vache e' meurt. As-tu pris ton couteau ? J'y ai pas pensé. C'que c'est grand la Terre ! C'qu'y en a du monde ! Sûrement qu'y en a de trop ! Où qu'i' vont comme ça ? I's ont l'air content ! [...] J'ai dû m'tromper d'route ! Où qu'c'est donc que j'suis ? C'que c'est sauvage par ici ! I' fait chaud, ça barde ! Faut mettre un chapeau ! Y a même plus d'eau ! Vise le sidi, il a soif aussi. J'boirais bien un bon d'mi ! » In DUBUFFET J., « Avouaiage » (1949), *op. cit.*, tome 1, p. 122-124.

(et partant, *effet de sens*). On pense ici aux textes de Queneau qui peuvent dérouler sur des pages entières des dialogues parfaitement creux, où ne s'enchaînent, de réplique en réplique, que formules toutes faites et lieux communs¹⁵⁸¹. Ce procédé est également exploité dans les textes Macha Makeieff, mis en scène par Jérôme Deschamps, qui ne consistent qu'en une série de lieux communs répétés (« On est bien¹⁵⁸² ! »), ou même seulement d'interjections, de mots-phrases (« Là ! », « Bon ! », « Bien ! », etc.¹⁵⁸³) : les personnages parlent exclusivement pour ne rien dire. L'entreprise de Dubuffet est comparable : il tente de saisir la pensée au moment où elle s'oralise, de saisir au vol le « mouvement du dire ». Cette recherche oriente le travail de l'écriture et théâtralise les récits. Le caractère répétitif et banal du contenu reporte l'attention du lecteur sur l'aspect visuel, graphique, rythmique, mélodique des textes. Les manipulations typographiques et l'absence de ponctuation font basculer la responsabilité de l'organisation sémantique du discours sur les autres unités du langage : accentuation, intonation et champs sémantiques. La mise en relation des éléments prosodiques et typographiques du discours traduit la recherche d'une autre organisation du sens. Le texte en jargon correspond à un système : la langue du texte est adéquate à la langue et au registre de ses personnages. La poétique de l'écriture correspond à l'éthique des protagonistes mis en scène. Du point de vue de la réception, la mise en lignes suivies de paroles de locuteurs différents produit un effet de concentration polyphonique que ne reproduit pas la disposition traditionnelle des dialogues en alinéas successifs :

LEGA DUPATLIN IZI FON DUBARATIN TUVAM DECHI
 REMEBA TANFEDON PAPOURSA PRETTUOA MIEXA
 ELABA SEDELA KESKESEK VOUFET KOMSA SETI
 DEMANIER SA SALAFE RIGOLE STESA LOPRILA

¹⁵⁸⁰ Expression dont l'idée est chère à Dubuffet qui l'utilise pour titrer ses entretiens avec Marcel Péju. Cf. « Bâtons rompus » (1976).

¹⁵⁸¹ On pense, entre autres, à certaines pages du *Chiendent*. Cf. QUENEAU R., « Le Chiendent » (1933), *Œuvres complètes*, tome 2, p. 3-247.

¹⁵⁸² Le leitmotiv de cette pièce consiste dans la répétition de ce dialogue : « — On est bien. — On est bien. » In DESCHAMPS J. & MAKEIEFF M., *Les Pieds dans l'eau*, Paris, Actes Sud, coll. « Papiers », 1995, p. 22.

¹⁵⁸³ DESCHAMPS J. & MAKEIEFF M., *Les Frères Zénith* (1990), Paris, Canal+ Vidéo, 1996.

On *entend*, outre la voix du narrateur, le personnage principal, « la bonne femme à Bébert », qui a peur que son acolyte lui déchire ses bas. Ce dernier intervient pour qu'elle se laisse faire. Un autre personnage aperçoit la scène, la commente et les interpelle. Mais, l'on peut également attribuer les tirades de ce dernier à plusieurs personnages. Il y a autant de lectures possibles que de lecteurs, ce qui a pour effet de renvoyer chacun à sa propre pratique de la langue, individuelle et spécifique. Dubuffet met ainsi en relief le caractère foncièrement individuel de la pratique empirique de la langue. En outre, la difficulté de lecture renvoie le lecteur à une situation d'apprenant, à l'expérimentation du rapport de l'illettré au discours écrit. Dans une certaine mesure, le lecteur se ressourcît ainsi à sa propre langue, remet en question ses compétences linguistiques constituées d'acquis et d'automatismes. Au sujet de *Ler dla canpane*, Dubuffet écrit :

J'aimais que fût difficile la lecture des mots comme l'est le déchiffrement des vieilles inscriptions en langues mal connues et à demi effacées par les intempéries. C'est dans le même esprit que j'avais omis de mettre des accents aux *e*, ce qui cause, je le sais bien, un surcroît de souci à la lecture, les *e* accentués ne se distinguant pas des muets. Obscurcir un peu est parfois efficace¹⁵⁸⁵.

La première approche de ces textes nous conduit effectivement d'abord à déchiffrer, à ânonner, à lire lentement, à revenir en arrière. Ainsi, Claude Simon, lisant *Bonpiet Beauneuille*, déclare : « Vous avez trouvé là un moyen de forcer à une lecture aiguë parce que lente, le sens ne ressortant qu'au second degré pour ainsi dire [...]. En

¹⁵⁸⁴ Voici une lecture possible : « Les gars du pat'lin, i's y [lui] font du baratin. — Tu vas m'déchirer mes bas ! — T'en fais don' pas pour ça ! Prêt' toi mieux qu'ça ! — Eh ! Là-bas, ces deux-là ! Qu'est-ce que c'est que vous faites comme ça ? C'est-y des manières, ça ? Ça la fait rigoler, c'te saloperie ! Vise-moi ça ! La v'là qu'e' s'retrousse, e' leur fait voir tout ! Ben ! C'est malheureux d'voir ça ! » In DUBUFFET J., « Labonfam abeber » (1950), *op. cit.*, tome 1, p. 126.

¹⁵⁸⁵ DUBUFFET J., « Notice sur les gravures constituant cet album » (1962), *op. cit.*, tome 1, note 18, p. 477-478.

obligeant le lecteur à décrypter pas à pas, vous l'amenez à désavoir pour voir¹⁵⁸⁶. » Le lecteur est souvent conduit, malgré lui, à vocaliser le texte, et donc à donner voix au texte : ce dernier révèle ainsi sa dimension orale par le biais de la lecture de chacun, réalisant là l'un des enjeux spécifiques du *jargon*. Cependant, dans ce type de jargon dit « relatif », le texte est compréhensible ; ce qui n'est plus le cas dans une autre forme de jargon que Dubuffet a également élaborée : le jargon « absolu ».

Le jargon absolu ou la tentation glossomaniaque

Dans le jargon « relatif », utilisé dans les petites chroniques évoquées ci-dessus, le lecteur doit certes reconstituer les mots graphiques afin de les faire correspondre à des mots sémantiques, mais, malgré quelques ambiguïtés de lecture, le sens des textes apparaît clairement. Avec le jargon « absolu » en revanche, le texte n'est pas compréhensible, il outrepassé délibérément les limites imposées par la communication. *L'Hourloupe*¹⁵⁸⁷ est un texte en « jargon absolu » ; « c'est-à-dire formé de mots inventés et dont la signification est problématique¹⁵⁸⁸ », explique Dubuffet. Avec la mise en place de ce jargon « absolu », on est tentée de dire que Dubuffet — compilateur et lecteur d'écrits bruts, rappelons-le — cède à la tentation glossomaniaque¹⁵⁸⁹. La grande majorité des écrits bruts réunis par Dubuffet sont effectivement « sous le coup d'une imputation de maladie mentale¹⁵⁹⁰ ». Comme le rappelle Thévoz, de manière un peu radicale : « La symptomatologie psychiatrique se centre électivement sur les troubles du langage pour établir ses diagnostics, sans faire le départ entre ce qui ressortit à l'invention délibérée et à la déficience mentale¹⁵⁹¹. » Dans cette perspective, les déviations langagières sont interprétées comme un signe de non-conformité sociale, comme un symptôme pathologique. Si

¹⁵⁸⁶ SIMON C., « Lettre de Claude Simon à Jean Dubuffet » (21 octobre 1982), in DUBUFFET J. & SIMON C., *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁵⁸⁷ DUBUFFET J., « L'Hourloupe » (1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 150-155.

¹⁵⁸⁸ Suivant une expression de Dubuffet dans une lettre à Carlo Cardazzo du 28 août 1962. Citée par DAMISH H., in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 25, p. 487.

¹⁵⁸⁹ La glossomanie se définit comme « une forme de comportement discursif (oral ou écrit) dans lequel les mots et/ou leurs substituts sont choisis en fonction de leur parenté formelles ou conceptuelles intrinsèques ». In NEVERT M., « La schizographie ou l'écriture indocile », *Des mots pour décomprendre*, p. 99.

¹⁵⁹⁰ THÉVOZ M., « Introduction », *Écrits bruts*, p. 7.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*

l'on évoque ici la glossomanie, c'est que ce terme a l'avantage de décrire un comportement discursif commun au psychotique et au poète¹⁵⁹². Nous désirons suggérer par là que dans le jargon « absolu », il y a un retour du *brut*, qui se manifeste par l'exploration et l'exploitation des potentialités créatives des perturbations langagières, qui caractérisent les écrits des psychotiques. Cependant, nous ne parlons ici que de *tentation* glossomaniaque, car les perturbations langagières mises en œuvre par Dubuffet restent limitées. Il semble que le jargon « absolu » respecte encore quelque chose de l'ordre de la syntaxe. En effet, si ces textes consistent presque intégralement dans des néologismes, ils restent constitués de segments *conventionnels* qui s'apparentent à des lettres, des mots, des phrases :

CANARE

L'AUSILLOT DROCHE LAU SIGNON S'ENCRANCHE
MORSINGE ERMI LE PORNU CARNATEZ L'ABROT JA
DERCE Y CHINVINCE GOURNOUFLE

CAFTIAIRE

RILLOTTE L'OFLEURE NANDANT L'AGRATINE ORD NA
FIQUE Y JOLE L'AMPRINDE ARCACHEZ COMUT¹⁵⁹³

Le texte de *L'Hourloupe* se présente comme une série de définitions qui, dans l'édition originale, correspondent à des dessins : « Le mot "Hourloupe" était le titre d'un petit livre [...] dans lequel figuraient, avec un texte en jargon, des reproductions de dessins aux stylo-billes rouge et bleu¹⁵⁹⁴. » Seul le terme *défini* est compréhensible : « canare » et « caftiaire » s'interprètent facilement (canard et cafetière). En plus de modifier l'orthographe d'un mot, Dubuffet lui attribue une nouvelle définition dans une langue inventée, une langue *hourloupée*. L'accent est ici mis sur la production du sens, non sur sa réduction par l'interprétation : le délire créatif contre les impératifs de la communication. Dans le texte en « jargon absolu », la langue fonctionne, mais à vide. Autrement dit, le lecteur peut distinguer les

¹⁵⁹² À cet égard, Michèle Nevert note que, dans certains cas, « on pourrait se demander si l'unique différence entre le schizophrène et certains poètes ne proviendrait pas de la seule approbation sociale donnée à leur discours ». *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁹³ DUBUFFET J., « L'Hourloupe » (1963), *op. cit.*, tome 1, p. 150.

¹⁵⁹⁴ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, p. 510.

syntagmes nominaux des syntagmes verbaux¹⁵⁹⁵, mais cette re-connaissance ne lui permet pas d'accéder au sens du texte. Plus qu'à l'invention d'une nouvelle langue, nous avons ici affaire à un procédé d'illimitation vertigineuse du langage :

Une des visées constantes de ce cycle de *L'Hourloupe* est précisément de conduire l'esprit à ressentir le caractère conventionnel de l'analyse de notre monde qui préside à notre pensée, et d'inviter celle-ci à en faire un nouveau découpage tout différent, un nouvel inventaire, avec de nouvelles nomenclatures et un nouveau vocabulaire¹⁵⁹⁶.

Si Dubuffet évoque ici les œuvres plastiques, le projet total¹⁵⁹⁷ que constitue *L'Hourloupe* s'étend à la pratique écrite, dans la mesure où « notre culture se manifeste par le répertoire des vocables et projette son image dans le texte écrit¹⁵⁹⁸ ». La pensée, conditionnée, filtrée par les conventions lexicales, on la trouve ainsi représentée dans l'écriture. Par conséquent, intervenir sur l'écriture peut conduire à une libération de la pensée — « penser étant écrire sans accessoires¹⁵⁹⁹ », pour parodier Mallarmé. En réalité, le cycle de *L'Hourloupe* — « cycle où se résume l'entreprise entière de Dubuffet¹⁶⁰⁰ », selon Damish — s'attache d'abord à la pratique écrite et commence avec un « petit livre » de dessins et de *définitions*. Dubuffet met ici littéralement en œuvre une réflexion linguistique fondamentale. Elle nous renvoie effectivement au problème posé par Émile Benveniste qui, relisant Aristote, interroge les relations entre les catégories de pensée et les catégories de langue :

Pour autant que les catégories d'Aristote sont reconnues valables pour la pensée, elles se révèlent comme la transposition des

¹⁵⁹⁵ Dans le texte intitulé *Couinque*, Dubuffet conserve le découpage syntaxique classique : le lecteur reconnaît des phrases, ponctuées par des signes conventionnels. Cependant, le texte reste incompréhensible. « Qualle pesse ! Qualle pesse d'argule ! Amin d'ingander l'anquet rijoube à l'argule ! Podissons l'anctuaire ! J'ombile au jude. » In DUBUFFET J., « Couinque » (1963), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, p. 145.

¹⁵⁹⁶ DUBUFFET J., « Note sur les polystyrènes peints de *L'Hourloupe* » (5 juillet 1969), *op. cit.*, tome 3, p. 381.

¹⁵⁹⁷ Cf. « Une création proliférante à l'infini », p. 345-350.

¹⁵⁹⁸ DUBUFFET J., « Note sur les polystyrènes peints de *L'Hourloupe* » (5 juillet 1969), *op. cit.*, tome 3, p. 381.

¹⁵⁹⁹ MALLARMÉ S., « Crise de vers » (1886-1896), « Variations sur un sujet », *op. cit.*, p. 363.

¹⁶⁰⁰ DAMISH H., « Dubuffet », *Encyclopædia universalis*, corpus 7, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 733.

catégories de langue. C'est ce qu'on peut *dire* qui délimite et organise ce qu'on peut penser. La langue fournit la configuration fondamentale des propriétés reconnues par l'esprit aux choses¹⁶⁰¹.

Rappelons que *L'Hourloupe* est associée à « l'idée d'un nouveau logos¹⁶⁰² » qui vise à « effacer les catégories », c'est-à-dire « les classements usuellement adoptés par notre pensée¹⁶⁰³ », à détériorer « le logos institué », pour en « suggérer un autre¹⁶⁰⁴ ». L'invention de définitions, attribuées à des termes connus mais orthographiés différemment (« canare », « caftiaire », « santinaile », « fleure », « bautine », « jénice », « cerviteure », etc.), constitue une opération de déstabilisation de nos automatismes linguistiques et de nos catégories de pensée. Cette invention va plus loin que la création de néologismes : elle crée un nouveau lexique, qui entre en concurrence avec le premier (celui des dictionnaires de la langue française). Sont attribuées à des termes simples (dont tout le monde connaît le sens) des définitions incompréhensibles. Le texte de ces nouvelles définitions constitue une sorte d'attribut abstrait, un attribut *absolu* : il substitue l'invention fantaisiste à la référence habituelle, le subjectif à l'arbitraire. Il s'agit de « prendre le parti du relatif, du subjectif, de l'imaginaire¹⁶⁰⁵ ». L'aboutissement ultime de *L'Hourloupe* est *Le Cabinet logologique* qui figure « un univers subjectif » : « L'univers tel qu'il m'apparaît digéré par ma pensée¹⁶⁰⁶ », écrit Dubuffet. Le but de cette œuvre est de « faire ressentir qu'il nous est loisible de récuser la représentation usuelle du monde qui prétend répondre à la réalité » et de « nous constituer nous-même en ses lieu et place toute réalité qu'il nous plaît d'inventer à notre personnel usage¹⁶⁰⁷ ». Nous pouvons

¹⁶⁰¹ BENVENISTE É., « Catégories de pensée et catégories de langue » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 70.

¹⁶⁰² « Le terme de *logos* est employé ici à l'inverse de son sens puisqu'il désigne communément l'opération de l'esprit qui nomme et classifie, alors que ma propre opération est plutôt au contraire d'effacer les catégories et régresser vers un continuum indifférencié. » In DUBUFFET J., « Simulacres : lettre à Arnold Glimcher » (15 septembre 1969), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 354.

¹⁶⁰³ *Ibid.*

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 355.

¹⁶⁰⁵ DUBUFFET J., « Lettre du 28 mai 1979 », *Lettres à J. B., 1946-1985*, p. 328.

¹⁶⁰⁶ DUBUFFET J., « Le Cabinet logologique » (7 mai 1978), *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 3, p. 357.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 358.

dire que ces définitions sont des « simulacres¹⁶⁰⁸ », — terme que Dubuffet avait choisi pour nommer certaines sculptures du cycle de *L'Hourloupe*. Ce dictionnaire *personnalisé* nous renvoie non au réel, mais à l'imaginaire de son auteur, et partant à notre propre imaginaire. Il nous confronte à des définitions autour desquelles on ne peut que délirer, ou du moins inventer, imaginer, associer. Le sens que Dubuffet attribue au terme « Hourloupe » est déjà révélateur : « Je l'associais, par assonance, à "hurler", "hululer", "loup", "Riquet à la Houppe" et le titre "Le Horla" du livre de Maupassant inspiré d'égarement mental¹⁶⁰⁹ ». Ce terme, né d'un jeu d'association libre, renvoie donc à l'imaginaire et au délire. Dans *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss constate que « la pensée normale souffre toujours d'un déficit de signifié, tandis que la pensée dite pathologique (au moins dans certaines de ses manifestations) dispose d'une pléthore de signifiant¹⁶¹⁰ ». En effet, la lecture d'un terme fait d'abord automatiquement surgir, dans un esprit « normal » et selon un mode de pensée logique et analytique, l'idée qui est conventionnellement associée à ce terme, et figée par la définition proposée par les dictionnaires. Le phénomène d'association libre, un mode de pensée délirant permettent au contraire de faire résonner ce terme différemment. C'est ce que Dubuffet réalise avec ses définitions inventées dans une langue personnelle, laissant ainsi le champ libre à toutes les interprétations, à toutes les résonances possibles. Pour plagier Mallarmé, nous pourrions dire qu'il y a chez Dubuffet cette idée que « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement¹⁶¹¹ » : les définitions du dictionnaire s'appliquent à un terme, comme un prix étiquette un objet. Le dictionnaire *hourloupéen* cherche à faire résonner les mots différemment, en prenant en compte toutes leurs qualités : il s'agit de penser la *fleur* au-delà des « calices sus¹⁶¹² ». Le texte de ces définitions vise un

¹⁶⁰⁸ « Le sens de *simulacre*, après tout, selon le dictionnaire, est celui d'une apparence sensible qui se donne pour une réalité. On appelle ainsi les fantômes. » *Ibid.*, p. 356.

¹⁶⁰⁹ DUBUFFET J., « Biographie au pas de course » (1985), *op. cit.*, p. 510.

¹⁶¹⁰ LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, p. 200.

« En présence d'un univers qu'elle est avide de comprendre, mais dont elle ne parvient pas à dominer les mécanismes, la pensée normale demande toujours leur sens aux choses, qui le refusent ; au contraire, la pensée dite pathologique déborde d'interprétations et de résonances affectives, dont elle est toujours prête à surcharger une réalité autrement déficitaire. » *Ibid.*, p. 199-200.

¹⁶¹¹ MALLARMÉ S., « Crise de vers » (1886-1896), « Variations sur un sujet », *op. cit.*, p. 366.

¹⁶¹² « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » *Ibid.*, p. 368.

lieu — celui que Dubuffet attribue aux poèmes qu'il apprécie : « Ils se situent [au bout des cheminements philosophiques], au point où ils se voient en périlleux échec, où la pensée perd pied et renonce, sans autre issue que de se dresser en posture de danse¹⁶¹³. » Entre le terme à définir et sa définition, tel est le rapport rêvé : « S'enlacent alors amoureusement l'une à l'autre, en figures suaves et gracieuses, la chaude verdeur des choses et la contestation de leur réalité¹⁶¹⁴. » Dubuffet réalise d'une certaine manière le fantasme poétique que formulait Ponge : « L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon¹⁶¹⁵. » C'est ainsi que les poètes « s'enfoncent dans la nuit du logos, — jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au nouveau des RACINES, où se confondent les choses et les formulations¹⁶¹⁶ ». La source idéale de cette opération fantasmatique chez Dubuffet est ici encore le mode de pensée dit « pathologique », *autiste* (avec la connotation positive que Dubuffet attribue à ce terme) :

Qui veut donner figure à sa pensée, en obtenir une image projetée, un sténogramme instantané, éprouvera bientôt que la monnaie courante des symboles usuellement adoptés n'y convient pas du tout. Petits paquets préfabriqués pour servir à tous, ces signes conventionnels ne permettent de transcriptions que grossières et dénaturées, dépersonnalisées. L'autiste aspire à des transcriptions dont il se soucie peu qu'elles soient intelligibles à d'autres qu'à lui-même pourvu qu'elles restituent les mouvements de sa pensée en conservant bien leur allure propre. Il entreprend de se fabriquer ses paquets lui-même à son exclusive commodité. N'oublions pas que l'autiste est enclin à tenir ce que font les autres pour impropre à son usage ; il déteste, où que ce soit, emprunter ; il aime en tout domaine à créer, à innover¹⁶¹⁷.

Ainsi, *L'Hourloupe* correspondrait à un lexique élaboré à partir d'une pensée libérée de ses propres conventions, *autiste* car imperméable aux influences externes, asociale et donc pathologique. *L'Hourloupe* incarne la subjectivisation ultime de la langue : le rêve d'une appropriation personnelle du lexique, le fantasme d'un logos égotiste. De

¹⁶¹³ DUBUFFET J., « Préface aux "Poèmes" de Jacques Berne » (1980), *op. cit.*, tome 3, p. 264.

¹⁶¹⁴ *Ibid.*

¹⁶¹⁵ PONGE F., « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes* (1961), p. 164.

¹⁶¹⁶ *Ibid.*

là, le *jargon* rejoint le *Brut* : c'est une invention qui passe par une pensée de l'altérité. Il prend appui sur le rituel enfantin et fondateur du faux lexique peau-rouge, puise son inspiration dans l'exotisme d'un dialecte arabe, et s'identifie à la production délirante de la pensée dite « pathologique ». Le lien éthique et poétique entre le *jargon* et le *Brut* montre que, chez Dubuffet, écriture, peinture et théorie s'inventent ensemble. Or, le jargon ne constitue pas un codage de la langue : il n'est pas systématique, il n'est pas imitable, il ne peut faire école ; il vaut pour lui-même, reste unique et aléatoire. Son rôle et son enjeu consistent dans une mise en relief des potentialités inexploitées de l'écriture. Dans cette perspective, le *Brut* apparaît dès lors comme une activité critique de la création (artistique ou littéraire). Avec le jargon, l'écriture de Dubuffet « se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné¹⁶¹⁸ ». Au sens où l'entend Roland Barthes, l'écriture du peintre Dubuffet participe de ce que l'on appelle la Littérature.

¹⁶¹⁷ DUBUFFET J., « Gaston le zoologue » (juillet 1965), *op. cit.*, tome 1, p. 322-323.

¹⁶¹⁸ BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 224.

- CONCLUSION -

L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon.

Francis PONGE, « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes*, 1961.

Avec l'invention de l'art brut, ce que Dubuffet a risqué, ce n'est pas la nomination d'un ensemble d'objets, mais celle d'une manière particulière de penser l'art. Contrairement à ce que laissent entendre les propositions critiques des discours contemporains, le peintre n'est pas parti d'une collection d'œuvres pour inventer « l'art brut ». C'est d'abord une formule poétique qui condense le fantasme d'une nouvelle mise en sens de l'art, et trahit une tentative de conceptualisation. L'art brut est un concept et, en tant que tel, implique une discursivité. L'art brut ne désigne donc pas une forme artistique singulière, mais consiste en un discours, — le discours qui conceptualise cet objet. C'est pourquoi l'art brut n'entretient pas un rapport d'adéquation avec les œuvres ainsi désignées : d'un côté, s'élabore une nouvelle notion à l'origine d'une théorie de l'art ; de l'autre, des œuvres vont pouvoir être pensées grâce à l'invention de ce concept. C'est dire que les œuvres d'art brut ne sont pas brutes par essence, mais par leur réception, par le travail discursif qui s'y attache. Le mouvement général de la critique tend à rabattre cette expression sur un ensemble d'œuvres, et ce geste correspond à un déplacement de l'historicité du discours de Dubuffet, à un effacement de ses enjeux. L'histoire de l'art demeure réticente à concevoir la spécificité de l'art brut, dès lors qu'elle conserve les catégories esthétiques traditionnelles. Car, avec l'art brut, Dubuffet vise une théorie d'ensemble, et non une spécialisation, il pense l'art comme système et non comme nomenclature.

Par ailleurs, l'interprétation de l'art brut comme appellation contrôlée — assimilée à la Collection de l'Art Brut qui est un territoire protégé — est erronée : ce point de vue oublie le discours. Or, l'art brut est d'abord le discours sur l'art du peintre Jean Dubuffet ; et le discours est la manifestation d'une *propriété*, à la fois d'une singularité et d'une identité. Cette aventure discursive manifeste une question linguistique fondamentale : la relation de la langue à la société ne serait pas du côté de la désignation, mais de la signification. L'art brut ne désigne pas des œuvres, mais engendre un complexe discursif qui participe au sens de ces œuvres. D'emblée, l'invention de l'art brut est le symptôme du rapport nécessaire de l'art au langage.

L'analyse des écrits de Dubuffet révèle, dès les premiers textes du peintre, les éléments d'une théorie de l'art. À cet égard, l'invention de l'art brut a joué un rôle catalyseur dans le mouvement de théorisation. D'une part, la manière dont Dubuffet a introduit cette expression consistait à ne la laisser figer par aucune définition : cet indéfinissable creuse le lieu du discours, il a fondé le possible du discours sur l'art de Dubuffet. D'autre part, la force intrinsèque de l'expression, qui réside dans la mise en jeu de l'*art* et du *brut*, l'a rendue apte à prendre la forme d'un système particulier et à tisser un réseau discursif. Car, le système d'un sujet entretient une relation de nécessité avec le discours. Les traces de ce système théorique ont été relevées par les exégètes de l'art brut (l'expression même d'*art brut*, l'*écrit brut*, l'*artiste brut*, l'*art culturel* ou encore l'idée qu'il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des malades du genou) qui les ont généralement utilisées comme de simples formules. Alors que ces expressions s'apparentent à des *fictions* élaborées par Dubuffet et sont les marques d'une théorie de l'art : ce sont des constructions discursives à appréhender dans le contexte des écrits du peintre. Éléments d'un système discursif, ces expressions singulières sont en même temps la manifestation de la poétique d'une écriture particulière. Chez Dubuffet, le discours théorique est délibérément subjectif : la théorisation passe par (et dans) la subjectivisation du discours. Théorie de l'art et pratique artistique s'inventent ensemble, elles se fondent sur le discours et l'exercice de la langue, constituant ainsi la poétique de l'œuvre. Il s'agissait donc de reconnaître à l'art brut de Dubuffet — au titre de sa conceptualisation — la valeur d'un discours,

et de rendre son efficience à un concept dont les enjeux ont été effacés par les propositions qu'il a suscitées.

La simultanéité de l'activité picturale, de l'écriture et de la théorisation de l'art brut chez le peintre indique que ces dernières participent d'un même mouvement de réflexion, d'une même poétique. Dans cette démarche, peinture et écriture ne sont pas des systèmes de communication, mais des pratiques qui permettent de travailler sur les valeurs constitutives de la société et de la culture humaine. Dubuffet ne maîtrise pas ces enjeux, dans la mesure où ses outils méthodologiques ne sortent pas de la binarité rationnelle (le vrai art contre le faux art, le délire contre la raison, l'homme du commun contre l'intellectuel, l'individualisme contre la socialisation, etc.), ce qui rend son discours contradictoire. Cependant, ces contradictions n'invalident pas sa réflexion, elles sont le signal d'une pensée d'ensemble. Dubuffet met en acte les enjeux de l'art brut, il est l'acteur et le témoin des mises en question que le concept implique. Ainsi, l'art brut déplace la question de l'art du champ de l'esthétique à celui de l'anthropologie, car il engage des notions qui sont impensables dans le champ exclusif de l'esthétique. L'invention de l'art brut a conduit Dubuffet à interroger les rapports de l'art et de la folie. L'art brut fait effectivement entrer la folie dans le champ artistique, et met en question les contours psychiatriques de la notion en envisageant les productions asilaires sous un registre anthropologique. En même temps, la folie fournit un autre terrain pour l'art : elle est l'indice d'une dimension anti-conformiste, individualiste, asociale de cette pratique. Autrement dit, l'art surgit toujours, d'abord, dans une désocialisation. La mise en question de l'art par la folie permet à l'artistique d'exercer une activité critique sur le social. C'est à partir de l'art brut, de l'efficacité du concept, que Dubuffet a pu appréhender les œuvres et les artistes bruts : il se comporte alors en ethnographe et, presque malgré lui, fait de l'artiste brut un *personnage théorique*, idéal, révélateur des rapports de l'art et du social. Cette pensée de l'art, singulière et spécifique, lui permet dès lors d'envisager toutes les pratiques du sens et, au fondement de celles-ci, le langage. C'est du point de vue de l'art brut qu'il interroge la littérature et met en place un programme de rénovation de la création littéraire. Il prône une éthique *brute* de la création, et expérimente une poétique *brute* : il met l'écriture à l'épreuve de sa réflexion sur l'art

et ses œuvres littéraires participent d'une pratique *brute* de l'art. L'analyse de ces textes, confrontés au *programme poétique* de Dubuffet, montre que le peintre a l'intuition de la dimension anthropologique de la linguistique, c'est-à-dire que la linguistique participe à la connaissance de l'homme et de ses pratiques et qu'une volonté humaine peut présider aux changements de la langue. Ses textes ont l'ambition de changer quelque chose de l'ordre de la structure sociale en changeant les structures linguistiques. Ainsi, le discours de Dubuffet témoigne de ce que *fait* le concept d'art brut. L'art brut est une manière singulière de penser l'artisticité, c'est un concept anthropologique qui permet de penser l'artistique et le linguistique, et qui engage, de manière indissoluble, l'éthique et le poétique.

Dans l'expression même d'art brut, la mise en jeu de l'*art* par le *brut* génère un mouvement de conceptualisation qui, chez Dubuffet, demeure une tentative et impliquait un travail de reconceptualisation. D'un point de vue théorique, ce que l'on conserve de l'art brut, c'est le Brut, élaboré à partir de l'évaluation des enjeux du premier concept. Nous faisons du Brut un opérateur critique, critique de l'art brut lui-même. Mais, émancipé de ce rapport, le Brut peut devenir un concept opératoire permettant d'aborder diverses formes d'altérité souvent (com)prises dans une logique de la différence. Cette réduction se traduit par l'assimilation des productions du primitif, du fou et de l'enfant, niant par là même la spécificité de chacune d'entre elles. La lecture de certaines propositions critiques sur l'art brut révèle que la posture théorique qui consiste à appréhender globalement le dessin enfantin, le graffiti urbain et l'objet d'art populaire, semble tenir au-delà de l'ancienne perspective positiviste. Toutes les formes d'altérité (folie, exotisme, marginalité, etc.) ont été inscrites dans le discours de la différence, et restent tributaires d'une logique de l'inclusion et de la discrimination. L'expression *art outsider* est exemplaire à cet égard : elle légitime un discours global sur la marginalité (*outside*), dont la spécificité des productions se dissout dans une même différence, un même écart par rapport au centre (*inside*) normatif et légifère. Cette expression est le symptôme d'un discours dominant qui, feignant un mouvement d'ouverture sur ses marges, prive ces dernières de toute capacité de mise en question, puisque l'*art outsider* circonscrit sémantiquement tout ce qui ne lui ressemble pas, clôturant ainsi la différence (ou la marge) sur elle-même.

En revanche, l'art brut n'est pas une nouvelle expression servant à désigner l'art des fous ou l'art autodidacte, mais un concept qui ouvre une faille dans le discours esthétique et le discours clinique. Dans le champ de l'histoire de l'art, Michel Thévoz a exploité les vertus de l'art brut pour appréhender la valeur spécifique de certaines œuvres plastiques (telles que celles de Louis Soutter), lui permettant du même coup de faire indirectement la critique des catégories de l'esthétique. C'est également à partir de l'art brut qu'il met en cause les institutions psychiatrique et muséale, et à partir de ce que nous avons nommé le Brut, qu'il envisage la critique de l'institution littéraire. Dans le champ de la psychiatrie, Gaston Ferdière et Jean Oury ont rendu hommage à la force conceptuelle de l'art brut, ont témoigné de ses effets théoriques sur leur propre pratique. Elle leur a permis de disqualifier la notion d'art psychopathologique et de contribuer, dans une certaine mesure, à l'ouverture du discours clinique. Dès lors, nous pouvons envisager l'influence opératoire du Brut dans le champ de la recherche littéraire. Des travaux, tels que ceux de Michèle Nevert, s'intéressent aux écrits des psychotiques, en dehors de leur statut de documents cliniques, pour constituer un corpus littéraire, à analyser à partir des instruments de la théorie littéraire. Cette posture théorique nous incite à soutenir la pertinence du Brut pour la recherche littéraire.

Le contexte de l'invention et de la conceptualisation de l'art brut consiste dans les écrits de Jean Dubuffet. Les nombreux actes manqués de définition, l'interprétation réductrice de l'art brut indiquent que les écrits d'un peintre ne sont pas considérés comme une source théorique à part entière. Cette étude vise au contraire la légitimation de la valeur théorique de cette production écrite. Car, le sens et la spécificité de ces textes ne peuvent être saisis qu'à partir de la reconnaissance de leur valeur critique et littéraire. Que le peintre écrive, cela résonne d'emblée comme une contradiction, une confusion que la publication des écrits de peintre ne parvient pas à apaiser. Si le rapport d'un peintre à l'écriture est envisagé, il est d'abord entendu comme rapport de l'œuvre plastique aux écrivains, comme rapport de l'artiste silencieux à son porte-parole critique. Si une attention grandissante se porte vers les écrits de peintre, ces derniers ne sont souvent interrogés que dans le sens d'un savoir sur l'art. Paroles et écrits de peintre assimilés ont tôt fait d'être circonscrits dans un

rapport spéculaire à l'œuvre plastique. Ils sont considérés comme de simples corrélats de l'œuvre, utilisés comme garanties *a priori*, comme confirmation *a posteriori* pour l'analyse. Cette lecture de l'écrit de peintre n'est pas sans conséquence : elle refuse au peintre le droit d'écrire, en ce sens qu'elle est une négation implicite de l'écriture comme pratique à part entière, et par là même, elle fait du langage un transparent. Les écrits de l'artiste, pas plus que les écrits sur l'œuvre, ne sont adéquats à l'œuvre. Cette distance est irréductible, elle fonde justement le lieu et la sollicitation de l'écriture, celle de tout écrivain, critique ou poète, celle du peintre lui-même. Ce n'est qu'à partir de la reconnaissance d'une pratique d'écriture chez le peintre, de la prise en compte de l'écriture comme travail et non plus comme simple produit, que l'on pourra constituer l'écrit de peintre comme objet d'analyse littéraire à part entière, et non plus comme simple outil pour une meilleure compréhension de l'œuvre plastique. Plus que tout autre, l'écrit de peintre montre que la valeur d'un texte n'a rien à voir avec une adéquation à l'objet sur lequel il se porte, c'est sa spécificité — sa différence et sa cohérence — qui fonde sa valeur. Le discours de Dubuffet est d'abord spécifique en ce qu'il est toujours en lien avec la pratique artistique et avec la recherche d'une mise en sens de l'art. Travailler sur l'écrit de peintre, c'est rechercher la spécificité d'une écriture qui s'invente simultanément à la pratique picturale, qui ne cesse de l'interroger. Dubuffet regarde le langage et la pratique littéraire, du point de vue critique de la peinture : il met la littérature à l'épreuve d'une réflexion sur l'art, elle-même constituée par la théorisation de l'art brut. Ainsi, l'invention du jargon est le produit littéraire de l'activité critique du Brut exercée sur la littérature. Les interventions sur la langue correspondent à la même volonté d'ébranlement des valeurs qui circulent dans la peinture. C'est la même entreprise, car c'est la même poétique qui est à l'œuvre. La démarche de Dubuffet est exemplaire, en ce qu'elle témoigne de ce que la peinture peut *faire* à la littérature. L'invention de l'art brut est le symptôme de la nécessité de passer par le langage pour penser l'art. L'art brut est d'abord une invention poétique ; c'est déjà un travail de la langue, c'est avant tout de l'écriture. L'art brut est une formulation singulière, propre à Dubuffet, adéquate à la poétique de son œuvre (écrite et picturale) : une *vérité d'artiste*, aurait pu dire Witold

Gombrowicz ; ou encore un « poème de peintre¹⁶¹⁹ », pour reprendre l'expression de Gérard Dessons, montrant par là qu' « une aventure du peindre est en même temps une aventure du dire ». Dès l'incipit de son premier ouvrage publié, Dubuffet écrit qu' « un traité de peinture » doit être « poétique » : « S'il ne l'est pas c'est un bien mauvais traité et qui dénature bien les choses dont il traite¹⁶²⁰. » Ce traité de peinture, nécessairement *poétique*, Dubuffet le conçoit comme « une cosmogonie » et — on l'aurait deviné — comme « un système de vivre¹⁶²¹ ».

¹⁶¹⁹ DESSONS G., « Dire la manière : parole de peintres », in : *Le Texte, l'œuvre, l'émotion*, 2^{èmes} Rencontres Internationales de Sociologie de l'Art de Grenoble, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 215-226.

¹⁶²⁰ DUBUFFET J., « Prière d'insérer » aux *Prospectus aux amateurs de tout genre* (décembre 1946), in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *op. cit.*, annexe 13, p. 787.

¹⁶²¹ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres littéraires et musicales de Jean Dubuffet

DUBUFFET Jean,

Prospectus aux amateurs de tout genre, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1946 (154 p.).

L'Art brut. Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale, fascicule 1, Paris, Gallimard, 1947 (non paginé) [plaquette de 24 p.].

L'Art brut préféré aux arts culturels, catalogue de l'exposition, Galerie René Drouin, Compagnie de l'Art Brut, octobre 1949 (non paginé) [plaquette de 52 p.].

Cinq petits inventeurs de la peinture, Lille, Librairie Évrard, 1951 (non paginé).

Alphonse Chave présente l'art brut, catalogue d'exposition, Vence, Galerie « Les Mages », 1959 (10 p.) [Texte de Dubuffet].

L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967 (127 p.).

Prospectus et tous écrits suivants, tome 1, Paris, Gallimard, 1967 (538 p.).

Prospectus et tous écrits suivants, tome 2, Paris, Gallimard, 1967 (558 p.).

« *Projet pour un petit texte liminaire introduisant les publications de "L'art brut dans l'écriture"* » (11 décembre 1969), in THÉVOZ M. (dir.), *Écrits bruts*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », p. 229-230.

« *Préface* » (1975), in THÉVOZ M., *L'Art brut*, Genève, Skira, 1995, p. 5-7.

Asphyxiante Culture, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1968. Réédition Paris, Éditions de Minuit, 1986 (123 p.).

Bâtons rompus, Paris, Éditions de Minuit, 1986 (94 p.).

Poirer le papillon : lettres de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, 1949-1985, Paris, Lettres Vives, coll. « Entre 4 yeux », 1987 (157 p.).

L'Homme du commun à l'ouvrage (1973), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991 (442 p.).

Lettres à J. B., 1946-1985, Paris, Hermann, coll. « Sur l'art », 1991 (430 p.).

Lettres à un animateur de combat en densités liquides : correspondance de Jean Dubuffet à Pierre Carbonel, Saint-Claude-de-Diray, Éditions Hesse, 1992 (58 p.).

Prospectus et tous écrits suivants, tome 3, Paris, Gallimard, 1995 (555 p.).

Prospectus et tous écrits suivants, tome 4, Paris, Gallimard, 1995 (691 p.).

La Ponte de la langouste : lettres à Alain Pauzié, Bègles, Le Castor Astral, coll. « Les Inattendus », 1995 (137 p.).

Biographie au pas de course, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2001 (125 p.).

Discographie de Jean DUBUFFET :

Asger Jorn et Jean Dubuffet, Musique phénoménale, Venise, Éditeur Galleria del Cavallino, 1961 (4 disques).

Jean Dubuffet, Expériences musicales, Venise, Galleria del Cavallino, 1961 (6 disques).

Jean Dubuffet, Musical Experiences, USA, Finadar Records, 1973 (1 disque).

DUBUFFET Jean & GOMBROWICZ Witold,

Correspondance, Paris, Gallimard, 1995 (68 p.).

DUBUFFET Jean & MASSÉ Ludovic,

Correspondance, 1940-1981, Perpignan, Éditions Mare Nostrum, coll. « Terra Incognita » 2000 (130 p.).

DUBUFFET Jean & PAULHAN Jean,

Correspondance, 1944-1968, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003 (836 p.).

DUBUFFET Jean & SIMON Claude,

Correspondance, 1970-1984, Paris, L'Échoppe, 1994 (66 p.).

2. Articles et ouvrages critiques sur l'art brut et sur Jean Dubuffet

ABADIE Daniel (dir.),

Dubuffet, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 2001 (459 p.).

AKOUN André et FERRIER Jean-Louis,

« **Art brut** », *Les Arts*, Paris, CPEL, coll. « Les dictionnaires du savoir moderne », 1973, p. 20-22.

ANQUETIL Jacques,

« **Jean Dubuffet** », *Le Grand Guide de l'art*, Paris, Hachette, 1998, p. 260-261.

Art brut, catalogue d'exposition, New York, Galerie Daniel Cordier et Michel Warren, 20 février - 3 mars 1961.

« **Art brut** », *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 28.

« **Art brut – 1947** », *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 1990, p. 17-18.

Art brut, art maigre, catalogue d'exposition, Paris, EDILIG, 1986 (87 p.).

Art brut, collection de L'Aracine, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, 1997 (183 p.).

BARILLI Renato,

Dubuffet. Le cycle de l'Hourloupe, Paris, Éditions du Chêne, 1976 (129 p.).

BENEZIT Emmanuel-Charles,

« **Dubuffet** », *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, vol. 4, Paris, Gründ, 1999, p. 777-781.

BERNE Jacques,

« **Préface** », in DUBUFFET J., *L'Homme du commun à l'ouvrage* (1973), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991, p. 9-14.

BOURBONNAIS Caroline,

« **La Fabuloserie** », *L'Œuf sauvage*, n°2, décembre 1991-janvier 1992, p. 45-52.

BOURET Jean,

« **L'Art Brut** », *Arts (Beaux-Arts, Littératures, Spectacles)*, 14 octobre 1949, p. 4.

BRETON André,

- « **L'art des fous, la clé des champs** » (1948), *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 884-887.
- « **Lettre adressée aux membres du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Art Brut** » (20 septembre 1951), in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, note 28, p.493-494.
- CABANNE Pierre,
 « **Art brut** », *Dictionnaire des arts*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2000, p. 74.
- Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, « **René Drouin, le spectateur des arts** », n°94, 2001 (195 p.).
- CARDINAL Roger,
Outsider Art, London, Studio Vista, 1972 (192 p.).
 « **Art brut in context** », *Raw Vision*, n°1, spring 1989, p. 4-5.
- CARDINAL Roger & MUSGRAVE Victor,
Outsiders. An Art without Precedent or Tradition, catalogue d'exposition, London, Arts Council of Great Britain, 1979 (172 p.).
- Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1971 (414 p.).
- Collection privée d'un marchand de tableaux (La)*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Henriette Le Gendre, printemps 1964 [Non paginé].
- COUSSEAU Henry-Claude,
 « **L'origine et l'écart : d'un art l'autre** », *Paris-Paris : créations en France 1937-1957*, catalogue d'exposition, Paris, Centre G. Pompidou, 1981, p. 158-168.
- DAGEN Philippe,
 « **Le commandeur Dubuffet et son ombre** », *Le Monde*, 24 novembre 1995, supplément, p. IV.
 « **Avec et contre la littérature** », *Le Monde*, 14 septembre 2001, p. 32.
- DAMISH Hubert,
 « **Le Véritable Robinson** », in DUBUFFET J., *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, p. 9-22.
 « **Art brut** » (1968), *Encyclopædia Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 54-56.
 « **Dubuffet** », *Encyclopædia Universalis*, corpus 7, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 731-733.
 « **Jean Dubuffet. Faire œuvre à part** », *Le Monde*, 23 mai 1985, p. 13.
 « **Le lieu de l'œuvre, l'œuvre sans lieu** », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 2001, p. 318-321.
- DAMISH Hubert (dir.),
Jean Dubuffet, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, coll. « Colloques et conférences », 1992 (109 p.).
- DANCHIN Laurent,
Jean Dubuffet, Lyon, La Manufacture, 1988 (357 p.).
 « **Autour de l'art brut** », *Raw Vision*, n°1, spring 1989, p. 32-34.
 « **Y a-t-il un marché pour l'art brut ?** », *Artension*, n°29, novembre 1991, p. 6-12.
 « **Raw Vision's definitions** », *Raw Vision*, n°7, summer 1993, p. 17-18.
 « **L'Art Brut de l'asile au musée** », *Beaux-Arts*, mai 1997, p. 92-97.
 « **Reviews** », *Raw Vision*, n°23, summer 1997, p. 62.
- DANCHIN Laurent (dir.),
Art Brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain, Paris, Halle Saint-Pierre/La Différence, 1995 (189 p.).
- DANCHIN Laurent & LUSARDY Martine (dir.),

- Art outsider et folk art des collections de Chicago*, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 1998 (229 p.).
- DECHARME Bruno (dir.),
ABCD, une collection d'art brut, Arles, Actes Sud, 2000 (374 p.).
Alexandre Lobanov et l'art brut en Russie, textes de Régis Gayraud et de Jean-Louis Lanoux, Paris, abcd, 2003 (71 p.)
- DELACAMPAGNE Christian,
Outsiders, fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960), Paris, Mengès, 1989 (140 p.).
- DELARGE Jean-Pierre,
 « **Dubuffet** », *Dictionnaire des arts plastiques et contemporains*, Paris, Gründ, 2001, p. 372-373.
- De l'art brut à la création franche* (préface de Michel Thévoz), Bordeaux, Agence 2 Com, 1997 (71 p.).
- DIEUDONNÉ Julien & JAKOBI Marianne,
 « **Introduction** », in DUBUFFET J. & PAULHAN J., *Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003, p. 9-44.
- « **Dubuffet** », *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, vol. 1, Paris, Hazan, 1967, p.404.
- « **Dubuffet** », *Le Grand Robert des noms propres*, tome 2, Paris, Le Robert, 1991, p. 934-935.
- « **Dubuffet** », *Encyclopédie de l'art*, Paris, La Martinière, 1997, p. 633.
- « **Dubuffet** », *Grand Larousse universel*, tome 1, Paris, Larousse/Bordas, 1997, p. 3426.
- ERHMANN Gilles,
Les Inspirés et leurs demeures, Paris, Le Temps, 1962 (67 p.).
- FERRIER Jean-Louis,
Les Primitifs du XX^e siècle. Art brut et art des malades mentaux, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1997 (206 p.).
- HALL Michael & METCALF Eugen,
The Artist Outsider : Creativity and The Boundaries of Culture, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1994 (350 p.).
- JAKOBI Marianne,
 « **Dubuffet** », *Encyclopædia Universalis*, corpus 7, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 642-644.
- LACLOTTE Michel et CUZIN Jean-Pierre (dir.),
 « **Dubuffet** », *Dictionnaire de la peinture*, tome 1, Paris, Larousse/Bordas, 1996, p. 621-623.
- L'Art brut : exposition*, catalogue d'exposition, Ville de Blanc-Mesnil, 1987 [12 p.].
- « **L'art naïf et l'art brut** », *Théma. Encyclopédie Larousse en 5 volumes*, vol. « Arts et culture », Paris, Larousse/Bordas, 1997, p. 296-297.
- LASCAULT Gilbert,
 « **Une révolution permanente et morcelée** », *L'Arc*, Dossier « Jean Dubuffet. Culture et subversion », n°35, 1968, p. 45-50.
- « **La pensée sauvage en acte** », in BERNE J. (dir.), *L'Herne. Jean Dubuffet*, Paris, Éditions de L'Herne, 1972, p. 218-233.
- LE CORBUSIER,
 « **Louis Sutter (sic), l'inconnu de la soixantaine** », *Minotaure*, n°9, 1936, p. 62-65.
- « **Le terme d'art brut a-t-il encore un sens pour vous aujourd'hui ?** », *Artension*, n°29, novembre 1991, p. 13-17.
- LIMBOUR Georges,

- Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet*, New York, Pierre Matisse/Paris, René Drouin, 1953 (103 p.).
- LOMMEL Madeleine, NEDJAR Michel & TELLER Claire (dir.),
L'Aracine, textes de Laurent Danchin, Jean-Claude Caire, Fabienne Hulak et Roger Cardinal, Neuilly-sur-Marne, Musée d'Art Brut, 1988 (143 p.).
- LOMMEL Madeleine (et al.),
L'Aracine et l'art brut, Nice, Z'Éditions, 1999 (282 p.).
- LOREAU Max,
Catalogue des travaux de Jean Dubuffet (1965), « Paysages grotesques (1949-1950) », fascicule V, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (99 p.).
Catalogue des travaux de Jean Dubuffet (1966), « Plus beaux qu'ils croient » (1946-1947), Fascicule III, Paris, Fondation Dubuffet, 2003 (122 p.).
Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, « Matériologies (1959-1961), fascicule XVII, Lausanne, Weber Éditeur, 1969 (167 p.).
Jean Dubuffet. Stratégie de la création, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973 (301 p.).
- LUSARDY Martine (dir.),
Art spirite, médiumnique, visionnaire : messages d'outre-monde, catalogue d'exposition, Paris, Halle Saint-Pierre/Hoëbeke, 1999 (165 p.).
- LUSARDY Martine & NADVORNIKOVA Alena,
L'Art brut tchèque, Paris, Halle Saint-Pierre, 2002 (126 p.).
- MAIZELS John (ed.),
Raw Vision, « International Journal of Outsider Art, Visionary Art, Contemporary Folk Art », « Revue Internationale de l'art brut et de l'art populaire », Londres, 1989-
- MAIZELS John,
Raw Creation : Outsider Art and Beyond, London, Phaidon Press, 1996 (240 p.).
 « Reviews », *Raw Vision*, n°23, summer 1997, p. 62.
- MESCHONNIC Henri,
 « La brute et le caméléon », in ABADIE D. (dir.), *Dubuffet*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre G. Pompidou, 2001, p. 196-202.
- MICHA René (dir.),
L'Arc, Dossier « Jean Dubuffet. Culture et subversion », n°35, 1968 (108 p.).
- MICHEL Jacques,
 « Jean Dubuffet parle de sa donation d'Art Brut à Lausanne », *Le Monde*, 15 septembre 1971, p. 21.
- MONNIN Françoise,
L'Art brut, Paris, Éditions Scala, coll. « Tableaux choisis », 1997 (125 p.).
- MÜLLER Joseph-Émile,
 « De l'art populaire à l'art sauvage », *La Fin de la peinture, est-ce toujours la délectation ? (1976-1979)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982, p. 34-38.
- NERET Gilles,
 « L'art brut préféré aux arts culturels », *30 ans d'art moderne. Peintres et sculpteurs*, Fribourg (Suisse), Nathan/Office du Livre, 1988, p. 48-55.
- NEVERT Michèle,
 « Du bouffon à l'art brut », *Des mots pour décomprendre*, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993, p. 13-24.
- Outsider art*, catalogue d'exposition, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 1999 (20 p.).
- PAGÉ Suzanne (dir.),

- Les Singuliers de l'art. Des inspirés aux habitants-paysagistes*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC 2, 1978 (non paginé).
- PEIRY Lucienne,
Hans Steck ou le parti pris de la folie, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1991 (32 p.).
Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1991 (32 p.).
L'Art brut, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1997 (318 p.).
- PICON Gaëtan,
Le Travail de Jean Dubuffet, Genève, Skira, 1973 (232 p.).
- RAGON Michel,
La Fabuloserie. Art hors-les-normes, catalogue (sélection d'œuvres de la collection), Dicy, 1983 (164 p.). Réédition revue et augmentée avec un sous-titre différent : *Art hors-les-normes, Art Brut*, 1993.
Du côté de l'art brut, Paris, Albin Michel, 1996 (159 p.).
- RHODES Colin,
L'Art outsider - Art brut et création hors normes au XX^e siècle, Paris, Thames and Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001 (224 p.).
- SCHREINER Gérard A.,
European Outsiders. An Exhibition of Art Brut Dedicated to Jean Dubuffet, avec une introduction de Roger Cardinal, New York, Rosa Esman Gallery, 1986 (234 p.).
- SÉMIN Didier,
« Chaissac et Dubuffet », *Les Années 50*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, p. 258-261.
- SENDREY Gérard,
Site de la Création Franche. Fonds de la Création Artistique Brute et Inventive. Regards sur la collection, Bègles, Ville de Bègles, 1994 (156 p.).
- SPIES Werner,
« L'art brut avant 1947 », *Revue de l'art*, n°1-2, 1968, p. 123-126.
- THÉVOZ Michel,
Louis Soutter, Lausanne, Éditions Rencontre, coll. « Grands artistes suisses », 1970 (127 p.). Réédition L'Âge d'homme, coll. « Poche/Suisse », 1989 (164 p.).
Louis Soutter ou l'écriture du désir, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974 (256 p.).
L'Art brut, Genève, Skira, 1975. Réédition en 1981 et 1995. (225 p.).
Collection de l'Art Brut, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1976 (60 p.) [Un texte de Dubuffet en préface daté de 1959].
« Il n'y a pas d'art psychopathologique », *Art Press*, n°3, décembre 1976, p. 12-13.
- Catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Soutter*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976 (381 p.).
Le Langage de la rupture, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1978 (187 p.).
Art, folie, L.S.D., graffiti, etc., Lausanne, L'Aire, 1985 (122 p.).
Dubuffet, Genève, Skira, 1986 (282 p.).
« L'art du ruisseau », in *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 187-199. Repris dans *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, p. 188-199.
Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'art brut, Lausanne, Publications de la Collection de l'Art Brut, 1988 (159 p.).

- Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990 (189 p.).
- Requiem pour la folie*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1995 (101 p.).
- La Collection de l'Art Brut*, Zürich, BNP Paribas/Genève/Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001 (128 p.).
- THÉVOZ M. (dir.),
Écrits bruts, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1979 (248 p.).
- TRUCCHI Lorenza,
 « Dubuffet, Bacon, Giacometti : la vérité du portrait », *Dubuffet*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 2001, p. 72-77.
- TUCHMANN Maurice & ELIEL Carol (dir.),
Parallel Visions, Modern Artists and Outsider Art, Los Angeles County Museum of Art - Princeton University Press, 1993 (334 p.).
- VERMEERSCH Pierre,
 « L'Art Brut, c'est l'Art Brut, de tautologie en topologie », in HULAK F. (dir.), *La Mesure des irréguliers. Symptôme et création*. Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1990, p. 174-180.
- Vous avez dit art brut ?*, catalogue d'exposition (textes de Pierre Gaudibert, d'Élisabeth Bonniel et de Jean-Loup Cléaud), Villefranche-sur-Saône, Centre d'arts plastiques, 1983 (63 p.).
- WEBEL Sophie,
L'Œuvre gravé et les livres illustrés par Jean Dubuffet. Catalogue raisonné, I, avec une préface de Daniel Abadie, Paris, Baudoin Lebon éditeur, 1991 (214 p.).
L'Œuvre gravé et les livres illustrés par Jean Dubuffet. Catalogue raisonné, II, Paris, Baudoin Lebon éditeur, 1991 (227 p.).
- WEISS Allen S.,
Shattered Forms, Art Brut, Phantasms, Modernism, New York, State University of New York Press, 1992 (230 p.).

3. Articles et ouvrages critiques sur art et folie

- BLAVIER André,
Les Fous littéraires (1982), édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Éditions des Cendres, 2000 (1147 p.).
- BRAND Bettina,
 « La collection d'œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique de Heidelberg, des origines jusqu'en 1945 », *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn - Université de Heidelberg, 1890-1920*, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996, p. 13-44.
- BROUSTRA Jean & LAFARGUE Guy,
L'Expression créatrice, Paris, Éditions Morisset, 1995 (61 p.).
- BUSINE Laurent & JADI Inge,
La Beauté insensée. Collection Prinzhorn - Université de Heidelberg, 1890-1920, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996 (441 p.).
- DOUGLAS Caroline,

- « **Inside out** », *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn - Université de Heidelberg, 1890-1920*, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996, p. 58-79.
- EY Henri,
 « **La psychiatrie devant le surréalisme** », *L'Évolution psychiatrique*, tome 4, fascicule 1, 1976, p. 3-51.
- Fascicule du Centre d'Études de l'Expression de Sainte-Anne, diffusé en 2002 [Pas de pagination, sans date].
- FERDIÈRE Gaston,
 « **Surréalisme et aliénation mentale** », in ALQUIÉ F. (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris/La Haye, Mouton, 1968, p. 293-323.
- GROS Frédéric,
Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997 (218 p.).
- HULAK Fabienne,
La Nudité de l'Art, suivi de Marcel Réja, l'Art chez les fous, Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1994 (105 p.).
La Mesure des Irréguliers, Nice, Z'Éditions, 1990 (183 p.).
- KLEIN Jean-Pierre,
L'Art-thérapie, 3e édition mise à jour, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3137, 2001 (127 p.).
- LAFARGUE Guy,
 « **Art cru** », *Raw Vision*, n°3, summer 1990, p. 24-25.
- LASCAULT Gilbert,
 « **Œuvres des malades mentaux** », *Encyclopædia Universalis*, corpus 14, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 190-193.
- LEVAILLANT Françoise,
 « **L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme. Contribution à l'étude des sources de l' "automatisme" dans l'esthétique du XXe siècle** », in HULAK F. (dir.), *La Mesure des Irréguliers*, Nice, Z'Éditions, 1990, p. 129-158.
- LOMBROSO Cesare,
L'Homme de génie (1864), Paris, Alcan, 1889 (499 p.).
- MARIE Auguste,
 « **Le musée de la folie** », *Je Sais Tout*, Paris, Publications Pierre Lafitte, 1^{ère} année, n°IX, 15 octobre 1905, p. 353-360. Repris dans THÉVOZ M., *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, p. 173-179.
- MORGENTHALER Walter,
Un aliéné artiste (1921), paru en français sous le titre *Adolf Wölfli*, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art brut, fascicule 2, 1964. Réédition en 1979.
- NEVERT Michèle (dir.),
Les Accros du langage, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993 (348 p.).
- NEVERT Michèle,
Des mots pour décomprendre, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993 (177 p.).
 « **Objets d'art, œuvres d'art : création et folie** », in NEVERT M. (dir.), *Les Accros du langage*, Montréal (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'Écriture indocile », 1993, p. 11-21.

- « **"Ma prison est une répétition"...** L'enfermement du psychotique dans son langage ; la libération de Dominique Charmelot », *L'Esprit créateur*, « Narrative & Confinement », vol. XXXVIII, n°3, 1998, p. 17-27.
- NORDAU Max,
Dégénérescence (1894), Genève, Slatkine, 1998 (575 p.).
- OURY Jean,
Création et schizophrénie, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1989 (212 p.).
- PIERRE José,
 « **Surréalisme, déviance et création** », *Art et Thérapie*, n°22/23, juin 1987, p. 38-45.
 « **Hommage à Hans Prinzhorn. Prinzhorn, le surréalisme et l'art du XX^e siècle** », *Art et Thérapie*, n°30/31, août 1989, p. 5-21.
- PRINZHORN Hans,
Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile (1922), Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984 (410 p.).
- QUENEAU Raymond,
Comprendre la folie, Paris, Éditions des Cendres, coll. « De trois en trois », 2001 (25 p.).
Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires français du XIX^e siècle, édition établie par Madeleine Velguth, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la nrf », 2002
- RÉJA Marcel,
L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie, Paris, Mercure de France, 1907 (76 p.). Réédition HULAK F., *La Nudité de l'Art*, suivi de Marcel Réja, *L'Art chez les fous*, Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1994 (105 p.).
- ROGUES DE FURSAC Joseph,
Les Écrits et les dessins dans les maladies mentales et nerveuses, Paris, Masson, 1905 (306 p.).
- SIMON Paul-Max,
 « **L'imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés** », *Annales médico-psychologiques*, n°16, 1876, p. 358-390.
Les Écrits et les dessins des aliénés, Paris, G. Steinheil, 1888 (38 p.).
- TARDIEU Ambroise,
Étude médico-légale sur la folie, Paris, Librairie J.-B. Baillière, 1872 (610 p.).
- VOLMAT Robert,
L'Art psychopathologique, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychiatrie », 1956 (325 p.).
- WEBER Marielène,
 « **Note sur l'émergence de "l'art des fous"** », in HULAK F. (dir.), *La Mesure des Irréguliers. Symptôme et création*, Nice, Z'Éditions, coll. « Le Singleton », 1990, p. 90-98.
- WIART Claude,
Expression picturale et psychopathologie, préface de Robert Volmat, Paris, Éditions Doin, 1967 (144 p.).

4. Articles et ouvrages critiques sur l'art

- « Art », *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Éditions Quillet, 1990, p. 406-407.
- AUBERTIN Ulrike & LANTENOIS Annick,
« La "Grande Exposition de l'Art Allemand" et "L'Art dégénéré" : fondement et symbolique d'une confrontation », in Milza P. & Roche-Pézarid F. (dir.), *Art et fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'axe*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Questions du XX^e siècle », 1989, p. 139-154.
- BEAUFFET Jacques,
« Le primitivisme », *L'Art en Europe. Les années décisives : 1945-1953*, Genève, Skira/Musée d'art moderne de la ville de Saint-Étienne, 1987, p. 121-129.
- BOURDIEU Pierre & DARBEL Alain,
L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969 (251 p.).
- BOURDIEU Pierre,
Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire (1992), Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 1998 (567 p.).
- BRETON André,
Le Surréalisme et la peinture (1928-1965), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2002 (560 p.).
- CABANNE Pierre,
L'Art du vingtième siècle, Paris, Somogy, 1982 (352 p.).
- EINSTEIN Carl,
Ethnologie de l'art moderne (1929-1930), édition établie par Liliane Meffre, Marseille, André Dimanche, 1993 (123 p.).
- FAUPIN Savine & BERNELLE Pierre,
Guide des collections. Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001 (187 p.).
- GOLDWATER Robert,
Le Primitivisme dans l'art moderne (1938 et 1966), Paris, PUF, 1988 (294 p.).
- GOMBRICH Ernst Hans,
Réflexions sur l'histoire de l'art (1987), Nîmes, Éd. J. Chambon, 1992 (439 p.).
- GREENBERG Clement,
Art et culture. Essais critiques (1961), Paris, Macula, coll. « Vues », 1988 (301 p.).
- GUITET James,
Peindre, avec une préface de Germain Roesz, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques / ars », 2004 (162 p.).
- HEINICH Nathalie,
Ce que fait l'art à la sociologie, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998 (90 p.).
- JANSON Horst Waldemar,
Histoire de l'art (4^e édition revue et augmentée), Paris, Cercle d'Art, 1993 (443 p.).
- KANDINSKY Wassily & MARC Franz,
L'Almanach du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu), présentation et notes de Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les Formes », 1981 (355 p.).
- LUQUET Georges-Henri,
Les Dessins d'un enfant, Paris, Alcan, 1913 (262 p.).
- MALRAUX André,

- Les Voix du silence* (1951), Paris, Gallimard, coll. « La Galerie de la Pléiade », 1952 (657 p.).
- Le Musée imaginaire* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2002 (286 p.).
- MAUCLAIR Camille,
La Crise de l'art moderne, Paris, Éditions C. E. A., 1944 (32 p.).
- MÈREDIEU Florence de,
Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, Bordas, coll. « Culture », 1994 (406 p.).
- RAGON Michel,
D'une berge à l'autre (Pour mémoire 1943-1953), Paris, Albin Michel, 1997 (281 p.).
- RESTANY Pierre,
L'Aventure de l'art abstrait. De l'esthétique à l'éthique. La Grande Histoire de la peinture moderne, vol. 5, Genève, Skira, 1982 (93 p.).
- REVERDY Pierre,
 « L'art du ruisseau », *Minotaure*, n°1, Paris, Skira, 1933, p. 1.
- ROBIC Jean-François & ROESZ Germain,
Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques / ars », 2003 (154 p.).
- ROESZ Germain,
Angeletti, Paris, La Différence, coll. « L'état des lieux », 1991 (71 p.).
- ROY Claude,
L'Art à la source. I. Arts premiers, arts sauvages (1957), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992 (203 p.).
- RUBIN William (dir.),
Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal (1984), vol. 1, Paris, Flammarion, 1991 (343 p.).
- TAPIÉ Michel,
Un art autre (1952), Paris, Artcurial, 1994 (non paginé) [146 p.].

5. Autres articles et ouvrages critiques

- BAKHTINE Mikhail,
Esthétique et théorie du roman (1975), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, (488 p.).
- BARTHES Roland,
 « Le degré zéro de l'écriture » (1953), *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 169-224.
- BATAILLE Georges,
 « Dossier de l'œil pinéal » [1930], *Écrits posthumes 1922-1940, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, tome 2, p. 11-47.
- BÉHAR Henri & CARASSOU Michel,
Dada. Histoire d'une subversion, Paris, Fayard, 1990 (261 p.).
- BENVENISTE Émile,
Problèmes de linguistique générale, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966 (356 p.).
- BIRO Adam et PASSERON René (dir.),

- Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982 (464 p.).
- BOURDIEU Pierre,
Méditations pascaliennes, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997 (316 p.).
- BRETON André,
Manifestes du surréalisme (1962), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1979 (173 p.).
 « Le message automatique », *Minotaure*, n°3/4, Paris, Skira, 1933, p. 55-65.
- CHAVRAND Jacques (dir.),
Nouvelle Histoire de la langue française, Paris, Seuil, 1999 (808 p.).
- CHEMAMA-STEINER Béatrice & WIART Claude,
La Mort et son travail, Exposition, Paris, Musée Singer-Polignac, déc. 1994 - mars 1996 [non paginé].
- DACHY Marc,
Journal du mouvement Dada, 1915-1923, Genève, Skira, 1989 (230 p.).
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix,
Qu'est-ce que la philosophie ?, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (206 p.).
- DERRIDA Jacques,
L'Écriture et la différence, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/essais », 1967 (436 p.).
- DESCARTES René,
Les Passions de l'âme (1649), précédé de *La Pathétique cartésienne* par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988 (286 p.).
- DESNOS Robert,
 « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 25 [Réédition Jean-Michel Place, 1975].
- DESSONS Gérard,
Introduction à l'analyse du poème (1991), Paris, Dunod, 1996 (158 p.).
Émile Benveniste, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1993 (126 p.).
Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature, Paris, Dunod, 1995 (270 p.).
 « Dire la manière : parole de peintres », in : *Le Texte, l'œuvre, l'émotion*, 2^{èmes} Rencontres Internationales de Sociologie de l'Art de Grenoble, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 215-226.
 « L'homme ordinaire du langage ordinaire », in Chiss J.-L. & Dessons G. (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 80-106.
L'Art et la manière. Art, littérature, langage, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004 (430 p.).
- DIDEROT Denis,
 « De la manière », *Salon de 1767*, in : *Œuvres complètes*, tome 16, Paris, Hermann, 1990, p. 529-535.
- FOUCAULT Michel,
Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966 (400 p.).
L'Ordre du discours (Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), Paris, Gallimard, 1971 (82 p.).
- HUGNET Georges,
L'Aventure dada (1916-1922) (1957), avec une introduction de Tristan Tzara, Paris, Éditions Seghers, 1971 (238 p.).
- LALANDE André,

- Vocabulaire technique et critique de philosophie* (1902-1923), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, (2 tomes - 1323 p.).
- LEUWERS Daniel,
Le Livre pauvre, Saint-Benoît-du-Sault (Indre), Éditions Tarabuste, 2003 (141 p.).
- LÉVI-STRAUSS Claude,
 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in MAUSS M., *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. IX-LII.
Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958 (452 p.).
La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962 (389 p.).
- MANNONI Maud,
La Théorie comme fiction. Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/essais », 1979 (199 p.).
- MAUSS Marcel,
Manuel d'ethnographie (1947), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 (285 p.).
- MESCHONNIC Henri,
Pour la poétique II, Paris, Gallimard, 1973, (457 p.).
Modernité modernité, Lagrasse, Verdier, 1988 (316 p.).
- PAULHAN Jean,
 « Les revues, les journaux », *La Nouvelle NRF*, n° 11, novembre 1953, p. 929-933.
- PLATON,
La République, Paris, Flammarion, 1966 (510 p.).
- SARTRE Jean-Paul,
Qu'est-ce que la littérature ? (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 (308 p.).
- TZARA Tristan,
 « Le surréalisme et l'après-guerre », *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Flammarion, 1982, p. 59-108.
- WARESQUIEL Emmanuel de (dir.),
Le Siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle, Paris, Larousse, 1999 (671 p.).
- WILMET Marc,
Grammaire critique du français (1990), Bruxelles, Éditions Duculot, 2003 (758 p.).

6. Œuvres littéraires

- ARTAUD Antonin,
 « Préambule » (1946), *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 7-12.
Le Théâtre et son double (1938), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992 (251 p.).
- BOUSQUET Joë,
Le Fruit dont l'ombre est la saveur, Paris, Minuit, 1947 (43 p.).
- BRETON André & ÉLUARD Paul,
L'Immaculée Conception, Paris, José Corti, 1930 (124 p.).
- CÉLINE Louis-Ferdinand,
Bagatelles pour un massacre, Paris, Denoël, 1937 (226 p.).

- CHAISSAC Gaston,
Hippobosque au bocage (1951), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995 (227 p.).
Lettres à Jacques Kober, Caen, L'Échoppe, 1988 (43 p.).
Lettres du morvandiau en blouse boquine à Pierre et Michel Boujut, Bassac (Gironde), Plein Chant, 1998 (200 p.).
Gaston Chaissac vous écrit encore, présenté par James Sacré, Les Bordes (Vienne), Éditions Le Vert Sacré, 2000 (154 p.).
- DESCHAMPS Jérôme & MAKEÏEFF Macha,
Les Frères Zénith (1990), Paris, Canal+ Vidéo, 1996 [Support Vidéo - Réal. : Don Kent].
Les Pieds dans l'eau, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », 1995 (75 p.).
- KLEE Paul,
Journal (1957), Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1982 (327 p.).
- MALINGUE Maurice,
Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis (1946), Paris, Grasset, 1949 (357 p.).
- MALLARMÉ Stéphane,
« Crise de vers » (1886-1896), « Variations sur un sujet », *Œuvres complètes*, édition établie par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-368.
- PAULHAN Jean (dir.),
Cahiers de la pléiade, Paris, Gallimard, 1946 - 1953 (13 numéros).
- PAULHAN Jean,
Guide d'un petit voyage en Suisse, Paris, Gallimard, 1947 (79 p.).
- PONGE Francis,
Méthodes (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 (248 p.).
- QUENEAU Raymond,
Bâtons, chiffres, lettres (1950), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965 (337 p.).
Zazie dans le métro, Paris, Gallimard, 1959 (253 p.).
Œuvres complètes, tome 2, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2002 (1760 p.).
- RIMBAUD Arthur,
Œuvres complètes, édition établie par Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999 (1039 p.).

ANNEXES

1. Publications de la Compagnie de l'Art Brut

L'Art brut, Fascicule 1, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964 (156 p.).

DUBUFFET J. & LAMBELET L., « Le Prisonnier de Bâle » ;

DUBUFFET J., « Palanc l'Écrituriste », « Les dessins médiumniques du facteur Lonné », « Miguel Hernandez », « Le lambris de Clément » ;

OURY J., « Benjamin Arneval » ;

DUBUFFET J., « Heinrich Anton Müller », « Humbert Ribet ».

L'Art brut, Fascicule 2, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964. Réédition Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1979 (154 p.).

MORGENTHALER W., « Adolf Wölfli », traduit et préfacé par H.-P. Bouché.

L'Art brut, Fascicule 3, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965 (182 p.).

DUBUFFET J., « Le Mineur Lesage », « Salingardes l'Aubergiste », « Le Cabinet du Professeur Ladame », « Les télégrammes de Charles Jauffret » ;

OURY J. & EDELMAN C., « Jayet le Boucher » ;

EDELMAN M., « Les Coquilles de Maisonneuve » ;

PUEL G., « Filaquier le Simplet ».

L'Art brut, Fascicule 4, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965 (182 p.).

MUSGRAVE V. & DE MAINE A., « Scottie Wilson » ;

MANOURY P., « Emmanuel le Calligraphe » ;

DUBUFFET J. & DEQUEKER J., « Guillaume » ;

DUBUFFET J., « Paul End », « Moindre l'Égyptologue », « Florent », « L'Écrit du Comte du Bon Sauveur », « Jacqueline ».

L'Art brut, Fascicule 5, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1965 (154 p.).

DUBUFFET J., « Le Philatéliste », « Broderies d'Élisa », « Joseph Crépin », « Rose Aubert », « Gaston le Zoologue » ;

EDELMAN C., « Sylvain » ;

EDELMAN M., « Xavier Parguey ».

L'Art brut, Fascicule 6, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966 (152 p.).

ANDREOLI V., TRABUCCHI C. & PASA A., « Carlo » ;

DUBUFFET J., « La double vie de Laure », « Simone Marye », « Anaïs », « Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite ».

L'Art brut, Fascicule 7, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966. Réédition Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1989 (139 p.).

DUBUFFET J., « Haut-art d'Aloïse » ;

PORRET-FOREL J., « Aloïse et son théâtre ».

L'Art brut, Fascicule 8, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1966 (145 p.).

DUBUFFET J., « Messages et clichés de Jeanne Tripiet la planétaire », « La Fabrique d'Auguste », « Gustav le démoniste », « Pièces d'arbre historiées de Bogosav Zivkovic » ;
MANOURY P., « François » ;
EDELMAN C., « Olive ».

L'Art brut, Fascicule 9, Paris, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1973 (147 p.).

CARDINAL R., « Madge Gill » ;
MASSÉ L. & WOLFF A., « Nataska » ;
EDELMAN M., « Jeanne Ruffié » ;
STOCCHI G. & WOLFF A., « Bentivegna » ;
WOLFF A., « Les manivelles d'Émile Ratier » ;
EDELMAN M. & WOLFF A., « Collection du Dr A. Marie ».

L'Art brut, Fascicule 10, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1977 (163 p.).

DUBUFFET J., « L'Art Brut à Lausanne ».
STECK H., « Jules Doudin » ;
CELEBONOVIC A., « Vojislav Jakic » ;
THÉVOZ M., « Les sédimentations mentales de Jakic », « Gaston Teuscher », « Albino Braz », « Katharina », « Solange Lantier », « Louise Tournay » ;
MANOURY P. et R., « Pierre Jain » ;
ROULIN G., « Samuel Failloubaz » ;
CHEVASSU B., « LOUISE Fischer ».

L'Art brut, Fascicule 11, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1982 (149 p.).

DASNOY A., « Léontine » ;
REQUET A., « Sylvain Fusco » ;
FILIPPA G., « Aloïs Wey » ;
THÉVOZ M., « Edmund Monsiel », « Les missives de Samuel Daiber », « Thérèse Bonnelalbay » ;
GENTIS R., « André Robillard » ;
ANDREOLI V., « Les dernières années de Carlo » ;
MASSÉ C., « Joseph Vignes dit "Pépé" » ;
STROOBANT D., « Italo Perugi » ;
CHEVASSU B., « François Portrat ».

L'Art brut, « Gugging », Fascicule 12, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1983 (149 p.).

THÉVOZ M., « Johann Hauser », « Oswald Tschirtner », « Rudolf Horacek », « Max » ;
NAVRATIL L., « Philipp Schöpke », « Johann Garber », « Fritz Opitz », « Franz Kernbeis », « Johann Korec », « Josef Bachler », « Johann Scheiböck », « Otto Prinz », « Franz Gableck », « Johann B. » ;
BREYMAN T., « August Walla ».

L'Art brut, Fascicule 13, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1965 (93 p.).

THÉVOZ M., « Reinhold Metz ».

L'Art brut, Fascicule 14, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1986 (149 p.).

THÉVOZ M., « Joseph Wittlich » ;

BROMET J. & VAN DER ENDT N., « Willem Van Genk » ;
 GOFFART V., « Angelo Meani » ;
 BREYMANN T., « Hans Krüsi » ;
 DUBUFFET J., « Notes au sujet d'Henriette Zéphir » ;
 BADER A., « Jean Radovic » ;
 JOUSSEMET G., « Yvonne Robert » ;
 POHRIGNY A., « Anna Zemànková » ;
 SCHLUMPF H.-U., « La seconde vie d'Armand Schulthess » ;
 SIGODA P., « Camille Renaud et le jardin des surprises ».

L'Art brut, Fascicule 15, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1987 (150 p.).

PEIRY L., « Giovanni Battista Podestà ».

L'Art brut, Fascicule 16, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1990 (159 p.).

FITTING Z., « Yanco Domsic » ;
 DEBRAINE L., « Eugène Gabritschewsky » ;
 MACGREGOR J. M., « Ted Gordon » ;
 CAMERIN D., « Benjamin Bonjour » ;
 CARDINAL R., « Michel Nedjar » ;
 RAAFLAUB-SIMON É., « Édouard Boschey » ;
 BORN M., « Eugenio Santoro » ;
 IN DER BEECK M., « Helmut » ;
 GARCIA E. A., « Pepe de Valence » ;
 MANOURY P., « René le bedeau ».

L'Art brut, Fascicule 17, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1992 (159 p.).

MACGREGOR J. M., « Dwight Mackintosh » ;
 PEIRY L. & PODDA J., « Vahan Polodian ou l'Arménie retrouvée » ;
 THÉVOZ M., « Johann », « Marcomi », « Michael Pankoks » ;
 STREBL M., « Johann Fischer » ;
 KUEPPERS R., « Théo » ;
 BAUKUS P., « Erika Orysik » ;
 MENSI M., « La Tinaia ».

L'Art brut, Fascicule 18, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1994 (149 p.).

MAURER L., « Émile Josome Hodinos ».

L'Art brut, Fascicule 19, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1995 (159 p.).

CHOQUARD RAMELLA F., « Constance Schwartzlin-Berberat ».

L'Art brut, Fascicule 20, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1997 (151 p.).

THÉVOZ M., « Jaime Fernandes, Marc Lamy, Raymond Oui, Giovanni Abrignani et Antinea » ;
 BRUNNER P., « Johann Trösch » ;
 SCHADER E. & A., « Eli Jah » ;
 DEL COTTO S., « Francis Mayor » ;
 THIÉBAUT O., « Auguste Leboulch » ;
 DUBUFFET J., « Marthe Isely » ;
 GIRAUD J.-L., « Jeanne Giraud » ;
 RYCZKO J., « Jean Tournolias » ;
 MASSÉ C., « Jean Pous ».

L'Art brut, Fascicule 21, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2001 (152 p.).

ROCHE-MEREDITH J., « Magali Herrera et Ofelia » ;

MACLAGAN D., « Richard Nie » ;

ROTTERS E., « Paul Goesch » ;

THÉVOZ M., « Henry Zarski » ;

MARANZANO T., « Luigi Brunetti » ;

ROCHE-MEREDITH J. & PAULHAN J., « Juva » ;

STANLEY T., « Brooks Yeoman et Gene Merritt » ;

NAVRATIL L., « Anton Dobay et Franz Nebel ».

2. Expositions du Foyer de l'Art Brut et de la Compagnie de l'Art Brut

Les Barbus Müller, Henri Salingardes, Xavier Parguey, Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, novembre - décembre 1947.

Robert Véreux et Lamy, Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, [hiver] 1947.

Miguel H. (Hernandez), Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, [hiver] 1947.

Joseph Crépin, Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, [hiver 1947 - printemps 1948].

Sculptures de Krizec. L'Art Brut, texte de Michel Tapié, Éditions René Drouin, [1948].

Miguel H. Hernandez. L'Art Brut, texte de Michel Tapié, Éditions René Drouin, [1948].

Robert Véreux. L'Art Brut, texte de Michel Tapié, Éditions René Drouin, [1948].

Auguste Forestier, Jeanne Tripié, Heinrich Anton Müller, Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, [mai - juin] 1948.

Les Statues de silex de M. Juva, Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, 17 juin - 17 juillet 1948.

Exposition collective (Aloïse Corbaz, Miguel Hernandez, Henri Salingardes, Joaquim Vicens Gironella, Jan Krizec, Joseph Crépin, Maurice Baskine, Gaston Chaissac, Pierre Giraud), Paris, sous-sols de la galerie René Drouin, 17 juillet - 31 août 1948.

Exposition collective (40 créateurs dont Aloïse, Wölfli, Gironella, Hernandez, Tatin, auteurs africains, enfants, créateurs anonymes), Paris, pavillon Gaston Gallimard, septembre - octobre 1948.

Adolf Wölfli, Paris, pavillon Gaston Gallimard, 12 octobre - 15 novembre 1948.

Joaquim Vicens Gironella, Paris, pavillon Gaston Gallimard, 9 novembre - 3 décembre 1948.

Aloïse, Paris, pavillon Gaston Gallimard, 7 décembre 1948 - 11 janvier 1949.

Exposition collective (Paul End, Heinrich Anton Müller, Aloïse, Wölfli, Auguste Forestier, Jeanne Tripié, Marie-Louis B., Gaston Chaissac, Miguel Hernandez, Jean L'Anselme et d'autres), Paris, pavillon Gaston Gallimard, 15 janvier - 20 février 1949.

Exposition collective (Jeanne Tripié, Auguste Forestier, Heinrich Anton Müller), Paris, pavillon Gaston Gallimard, 22 février - 19 mars 1949.

Wölfli et d'autres (Jean Stas, Salingardes, Juliette-Élisa Bataille, Paul End, Stanislas Liber, Joseph Crépin, Gaston Chaissac, Marguerite Sir Berthomier, Jean L'Anselme), Paris, pavillon Gaston Gallimard, avril 1949.

Miguel Hernandez, Paris, pavillon Gaston Gallimard, 17 mai - 10 juin 1949.

L'Art brut préféré aux arts culturels, catalogue de l'exposition, galerie René Drouin, Compagnie de l'Art Brut, octobre 1949 (non paginé) [52 p.].
Cinq petits inventeurs de la peinture (Paul End, Alcide, Stanislas Liber, Gaston Dufour, Sylvain Lecoq), Lille, Librairie Marcel Évrard, 10 janvier 1951 - 25 janvier 1952.
L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967 (125 p.).

NB : Les expositions signalées en gras sont celles qui ont donné lieu à une publication.

3. Expositions de la Collection de l'Art Brut

(Source : *Collection de l'Art Brut - Château Beaulieu - Lausanne*)

La Seconde vie d'Armand Schulthess (15 octobre 1976 - 12 décembre 1976)
Acquisitions nouvelles (11 juin 1977 - 2 octobre 1977)
Scottie (1er décembre 1977 - 26 février 1978).
Laure (22 mars 1978 - 28 mai 1978).
Madge Gill (14 juin 1978 - 24 septembre 1978).
Les Bâisseurs de l'imaginaire - Photos de Claude et Clovis Prévost (7 novembre 1978 - 21 janvier 1979).
Les Écrits bruts (6 février 1979 - 15 avril 1979).
Acquisitions récentes (24 avril 1979 - 10 juin 1979).
Vojislav Jakic (13 juin 1979 - 16 septembre 1979).
Alois Wey (9 octobre 1979 - 13 janvier 1980).
Jules Doudin (22 janvier 1980 - 23 avril 1980).
Raphaël Lonné (24 juin 1980 - 28 septembre 1980).
Johann Hauser (21 octobre 1980 - 25 janvier 1981).
Acquisitions 1980 (10 février 1981 - 24 mai 1981).
Adolf Wölfli (9 juin 1981 - 27 septembre 1981).
Gaston Teuscher (13 octobre 1981 - 17 janvier 1982).
Léontine (12 octobre 1982 - 20 janvier 1982).
Gérard Lattier (2 février 1982 - 23 mai 1982).
Sylvain Fusco (1er juin 1982 - 3 octobre 1982).
Josef Wittlich (15 février 1983 - 29 mai 1983).
Art inventif à Cuba (7 juin 1983 - 28 août 1983).
Acquisitions récentes (21 février 1984 - 30 septembre 1984).
Gugging (29 novembre 1984 - 14 avril 1985).
Rosemarie Koczy (26 février 1985 - 2 juin 1985).
Carlo (11 juin 1985 - 12 janvier 1986).
Reinhold Metz (21 janvier 1986 - 1er juin 1986).
Ignacio Carles-Tolra (Neuve Invention) (11 mars 1986 - 31 août 1986).
Willem van Genk (10 juin 1986 - 26 octobre 1986).
Giovanni Battista Podesta (3 novembre 1986 - 10 avril 1987).
Aloïse (11 novembre 1986 - 3 mai 1987).

Eugène Gabritschevsky (19 mai 1987 - 25 octobre 1987).
August Walla (21 juin 1988 - 30 octobre 1988).
Augustin Lesage (2 février 1989 - 30 avril 1989).
Carl Fredrik Hill (11 mai 1989 - 27 août 1989).
Eugenio Santoro (19 septembre 1989 - 10 décembre 1989).
Helmut (19 septembre 1989 - 10 décembre 1989).
Benno Kaiser (14 décembre 1989 - 25 février 1990).
Gugging (20 mars 1990 - 10 juin 1990).
Hans Krüsi (19 juin 1990 - 23 septembre 1990).
Ted Gordon (2 octobre 1990 - 20 janvier 1991).
Michael Pankoks (26 mars 1991 - 23 juin 1991).
Wölfli (27 juin 1991 - 22 septembre 1991).
Le Cabinet du Prof. Ladame et la donation du Prof. Steck (1^{er} octobre 1991 - 12 janvier 1992).
La Tinaia (28 janvier 1992 - 3 mai 1992).
Madge Gill (19 mai 1992 - 27 septembre 1992).
Dwight Mackintosh (7 octobre 1992 - 10 janvier 1993).
Bill Traylor (28 janvier 1993 - 2 mai 1993).
Henry Darger (18 mai 1993 - 26 septembre 1993).
Made in USA (18 mai 1993 - 26 septembre 1993).
Les Obsessionnels (5 octobre 1993 - 9 janvier 1994).
Détournements d'images (25 janvier 1994 - 22 mai 1994).
Marc Lamy (2 juin 1994 - 2 octobre 1994).
Acquisitions récentes (2 juin 1994 - 2 octobre 1994).
Francis Mayor (18 novembre 1994 - 5 février 1995).
Emile Josome Hodinos (18 novembre 1994 - 7 mai 1995).
Marcus Schubert, photographe (30 mai 1995 - 3 septembre 1995).
Roger Manley, photographe (30 mai 1995 - 3 septembre 1995).
Heinrich Anton Müller (30 mai 1995 - 10 septembre 1995).
Les Recyclades (7 septembre 1995 - 25 septembre 1995).
Eli Jah (19 septembre 1995 - 14 janvier 1996).
Magali Herrera (25 janvier 1996 - 2 juin 1996).
La Collection Prinzhorn (11 juin 1996 - 22 septembre 1996).
Edmund Monsiel (3 octobre 1996 - 19 janvier 1997).
Armand Schulthess (30 janvier 1997 - 18 mai 1997).
Art Incognito (27 mai 1997 - 7 septembre 1997).
Henry Darger (27 mai 1997 - 7 septembre 1997).
Claudia Sattler (30 septembre 1997 - 7 décembre 1997).
Oswald Tschirtner (30 septembre 1997 - 24 janvier 1998).
Giovanni Abrignani (3 février 1998 - 24 mai 1998).
Gene Merritt (3 février 1998 - 24 mai 1998).
Joaquim Vicens Gironella (5 juin 1998 - 20 septembre 1998).
Stanislaw Zagajewski (8 octobre 1998 - 17 janvier 1999).
Brooks Yeomans (28 janvier 1999 - 25 avril 1999).
Josef Wittlich (28 janvier 1999 - 23 mai 1999).
Willem Van Genk (2 juin 1999 - 19 septembre 1999).
Les Timbrés (25 septembre 1999 - 7 janvier 2000).
Gaston Duf (25 septembre 1999 - 9 janvier 2000).
Juva (20 janvier 2000 - 14 mai 2000).
Vojislav Jakic (25 mai 2000 - 1^{er} octobre 2000).
Lena Vandrey (10 octobre 2000 - 7 janvier 2001).

Théo (10 octobre 2000 - 28 janvier 2001).
Donations récentes (8 février 2001 - 29 avril 2001).
Johann Hauser (22 mai 2001 - 30 septembre 2001).
Judith Scott (13 octobre 2001 - 2 février 2002).
La Foule (27 février 2002 - 25 août 2002).
Le Nouveau Monde (8 septembre 2002 - 19 janvier 2003).
Louis Soutter et la musique (21 février 2003 - 4 mai 2003).
Marguerite Burnat-Provins (22 mai 2003 - 14 septembre 2003).
Josef Hofer (6 juin 2003 - 24 août 2003).
Podesta (11 septembre 2003 - 25 janvier 2004).
François Burland (6 novembre 2003 - 9 décembre 2003).
Écriture en délire (12 février 2004 - 5 septembre 2004).

4. Autres expositions

Aloyse, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963.
 DERCEUX Didier & NOTTER Annick (dir.), *Augustin Lesage 1876-1954*, Musée d'Arras/Musée de Béthune, Philippe Sers, 1969.
 LASSUS Bernard, *Paysages quotidiens. De l'ambiance au démesurable*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1975.
Le Monde d'Alphonse Chave ou la vision d'un amateur d'art, Lyon, Elac, 1981.
Les Bricoleurs de l'imaginaire. Inventaire pour une région, Fonds régional d'art contemporain des pays de Loire, Laval, Musée du Vieux-Château, 1984.
 SCHREINER Gerard A. & CARDINAL Roger (ed.), *European Outsiders, an Exhibition of Art Brut Dedicated to Jean Dubuffet*, New Rosa Esman Gallery, 1986.
Indomptés de l'art, Besançon, Palais Granvelle, 1986.
Jean Dubuffet & Art Brut, coll. Peggy Guggenheim, Venise, Arnoldo Mondadori, 1986-1987.
In Another World : Outsider Art from Europe and America, préface de Monica Kinley, Londres, Hayward Gallery, 1987.
Singuliers, bruts ou naïfs ?, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée des Enfants, 1988.
 BONFAND Alain & PORRET-FOREL Jacqueline, *Aloïse*, Musée départemental de Rochechouart/La Différence, coll. « État des lieux », 1989.
Les Jardiniers de la mémoire, exposition annuelle, Bègles, Site de la Création Franche, 1989-1996 [huit catalogues].
Portraits from the Outside : Figurative Expression in Outsider Art, New York Parsons School of Design Gallery, Grægfax, 1990.
Wölfli, dessinateur-compositeur, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991.
De l'Imaginaire au Petit Musée du Bizarre, Lavilledieu (Ardèche), Éditions de Candide, 1993.
Vous avez dit singuliers ?, Centre Régional d'Art Contemporain, Château de Tremblay, Fontenoy (Yonne), Éditions de la Vieille Tour, 1997.
Art Unsolved, the Musgrave Kinley Outsider Art Collection, Dublin, Irish, Museum of Modern Art, 1998.

Le Pluriel des singuliers, Aix-en-Provence, « Espace 13 », Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Arles, Actes Sud, 1998.

Séraphine, Aloïse, Boix-Vives. Aux frontières de l'art naïf et de l'art brut, Nice, Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky, 1998.

Les Lieux de l'art indiscipliné. Art populaire et art insolite au Québec, Montréal, Maison de la Culture Marie Uguay, 1999.

Private Worlds : Classic Outsider Art from Europe, Katonah Museum of Art, 1999.

Le Pluriel des singuliers II, Aix-en-Provence, « Espace 13 », Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Arles, Actes Sud, 2000.

- TABLE DES MATIÈRES -

Introduction	1
--------------	---

Partie 1 LES DISCOURS CONTEMPORAINS SUR L'ART BRUT

Chapitre I - À la recherche de l'art brut : expositions, appellations et définitions	9
1. L'art brut : du fond du jardin... au musée	10
<i>Un mode d'exposition clandestin</i>	10
<i>L'art brut sort de l'ombre et disparaît</i>	12
<i>Sur le chemin du musée</i>	15
<i>La Collection de l'Art Brut : exposition permanente</i>	17
<i>L'art brut est partout ; tout est de l'art brut</i>	19
2. Art hors-les-normes, Création franche, Art singulier, Art outsider	25
<i>L'art brut réduit à une collection</i>	25
<i>Neuve Invention : la collection annexe</i>	26
<i>Des appellations et des collections</i>	28
<i>L'art brut comme référence théorique</i>	34
<i>L'art singulier et l'art outsider : des termes concurrents</i>	37
3. Les dictionnaires : brouillage de la notion	41
<i>Graffiti, dessins d'enfants et de malades mentaux</i>	41
<i>Dubuffet paraphrasé</i>	43
<i>La définition de l'art brut : un acte manqué</i>	44
 Chapitre II - Filiation et conservation : un territoire bien défendu	 46
1. Michel Thévoz, fidèle relais théorique de Jean Dubuffet	47
<i>Les Publications de l'Art Brut, de Jean Dubuffet à Michel Thévoz</i>	47
<i>Une synthèse compromise</i>	50
<i>Le prétexte d'une critique de la société</i>	53

<i>Un projet subversif et non théorique</i>	58
<i>L'asocialité de l'art brut</i>	63
2. Histoire de la Collection de l'Art Brut par Lucienne Peiry	67
<i>Légitimation de l'art brut : influences sur l'art contemporain</i>	69
<i>L'art brut comme phénomène idéologique</i>	70
<i>Une attention inédite portée à la notion d'art brut</i>	71
 Chapitre III - Actes manqués : le brut, le populaire et le primitif confondus	76
1. Les difficultés d'intégration dans l'histoire de l'art	77
<i>Une menace pour le discours esthétique</i>	77
<i>Tentative d'intégration de l'art brut</i>	80
<i>La mort inéluctable de l'art brut</i>	82
2. L'art brut comme forme d'art populaire	84
<i>L'art brut selon Laurent Danchin</i>	84
<i>L'art brut selon Michel Ragon</i>	87
3. Les primitifs du XX^e siècle	88
<i>La question de l'art culturel</i>	90
<i>À la source de l'acte créateur</i>	93
4. Art brut et/ou art outsider	97
<i>L'origine de l'expression « art outsider »</i>	97
<i>L'art outsider comme mise en question critique de la définition de l'art brut</i>	99
<i>Pertinence théorique de l'art outsider</i>	101
<i>La nécessité d'un travail théorique</i>	102

Partie 2

L'ART BRUT DE JEAN DUBUFFET

Chapitre I - Contexte de l'invention de l'art brut	110
1. Contexte historique et artistique	111
<i>L'après-guerre : désir de rupture et de retour aux sources</i>	111
<i>Le fantasme primitiviste</i>	112
<i>Une filiation artistique : la quête de l'altérité</i>	113

<i>L'ouverture du champ de l'art aux productions des autodidactes</i>	118
2. L'invention de l'art psychopathologique	120
<i>Préhistoire de l'art des fous : les études nosographiques de la fin du XIX^e siècle</i>	120
<i>Les premières collections psychiatriques</i>	124
<i>Les ouvrages fondateurs d'Hans Prinzhorn et de Walter Morgenthaler</i>	128
<i>L'art des fous comme chapitre du primitivisme</i>	134
<i>L'art dégénéré, ou la valeur politique de l'art des fous</i>	136
<i>De l'art psychopathologique à l'art-thérapie</i>	139
3. Les premiers écrits de Jean Dubuffet	145
<i>Une imposante production écrite</i>	145
<i>Simultanéité de la pratique artistique et de l'écriture</i>	147
<i>Trois manifestes fondateurs</i>	148
<i>Toile de fond théorique de l'art brut</i>	151
Chapitre II - Invention de la notion d'art brut et évolution de la définition	157
1. De l'invention à la définition	158
<i>L'invention d'un nom</i>	158
<i>Nommer n'est pas définir</i>	161
<i>Une dualité radicale</i>	164
2. De la non-définition à la théorisation	167
<i>Définition : tentatives et esquiv</i>	167
<i>De la théorie à la polémique</i>	170
<i>Sauvegarde de la notion : relativisation</i>	172
Chapitre III - Les fondements théoriques de la notion d'art brut	178
1. L'invention de l'art culturel : un projet anti-esthétique	179
<i>L'« art culturel » comme symptôme d'une faille théorique</i>	179
<i>L'« art culturel » comme outil argumentatif</i>	183
<i>La méthode de la table rase : désaimantation des valeurs esthétiques</i>	185
2. Pour une nouvelle mise en sens de l'art	193

<i>Élaboration de deux systèmes antonymiques</i>	193
<i>Une illusion fondamentale : réinventer le sens de l'art</i>	203
3. Positions sur la folie	215
<i>Influences et résonances surréalistes</i>	216
<i>Contre un art de la folie</i>	225
<i>Une nouvelle conception de la folie</i>	230

Partie 3 VERS UNE POÉTIQUE DU BRUT

Chapitre I - L'art brut, fiction théorique	244
1. Ethnographie de l'artiste brut	245
<i>L'artiste brut, un impensable</i>	245
<i>Dubuffet ethnographe</i>	246
<i>La théorisation de l'artiste brut comme sociocritique des valeurs</i>	250
<i>Asocialité de l'art et aliénation de l'artiste brut</i>	256
<i>L'invention d'un personnage théorique</i>	263
2. Le paradoxe de la théorisation	266
<i>Un art a-culturel à inscrire dans le champ de la culture</i>	266
<i>La position paradoxale de Dubuffet</i>	271
<i>La théorie comme fiction</i>	274
 Chapitre II - L'art brut, une éthique de l'art	 277
1. Un projet total ; une pensée du continu anthropologique	277
<i>Écriture, musique, théâtre... bruts</i>	278
<i>Dubuffet, homme total</i>	283
<i>Une création proliférante à l'infini : L'Hourloupe</i>	286

2. Le <i>brut</i> comme mode de vivre	291
<i>L'art comme mode de penser</i>	291
<i>Une éthique de l'individualisme</i>	294
 Chapitre III - Du <i>brut</i> comme poétique à une poétique du Brut	306
1. Penser le langage pour penser l'art	307
<i>Équivalence poétique</i>	307
<i>Une ambiance théorique</i>	308
<i>Supériorité de la peinture sur la littérature</i>	310
<i>Critique du langage</i>	313
 2. Le <i>brut</i> et le littéraire	319
<i>Dubuffet et les écrivains</i>	320
<i>Dubuffet écrivain</i>	328
<i>Programme poétique</i>	335
3. L'invention du jargon	344
<i>Connivences poétiques avec Raymond Queneau</i>	344
<i>Souvenir fondateur ; l'altérité comme poétique</i>	349
<i>Édition pauvre et typographie modeste</i>	352
<i>De la parole dans l'écriture</i>	356
<i>Le jargon relatif : chroniques du commun</i>	361
<i>Le jargon absolu ou la tentation glossomaniaque</i>	368
 Conclusion	375
 BIBLIOGRAPHIE	
1. Œuvres littéraires et musicales de Jean Dubuffet	382
2. Articles et ouvrages critiques sur l'art brut et sur Jean Dubuffet	383
3. Articles et ouvrages critiques sur l'art	388
4. Articles et ouvrages critiques sur art et folie	391
5. Autres articles et ouvrages critiques	392
6. Œuvres littéraires	394

ANNEXES

1. Publications de la Compagnie de l'Art Brut	396
2. Expositions du Foyer de l'Art Brut	399
3. Expositions de la Collection de l'Art Brut	400
4. Autres expositions	402