De l'art des fous à l'Art brut et ses extensions : une histoire de la réception

Marc Décimo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25660>

DOI : 10.4000/critiquedart.25660

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2017

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Marc Décimo, « *De l'art des fous à l'Art brut et ses extensions : une histoire de la réception* », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25660> ; DOI : 10.4000/critiquedart.25660

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

EN

De l'art des fous à l'Art brut et ses extensions : une histoire de la réception

Marc Décimo

RÉFÉRENCE

Lucienne Peiry, *L'Art brut*, Paris : Flammarion, 2016, (Tout l'art)

Michel Thévoz, *L'Art brut*, Paris : La Différence, 2016

Collectionner l'art brut : Jean Dubuffet & Alain Bourbonnais, correspondance inédite, Paris : Albin Michel, 2016. Sous la dir. de Déborah Couette

Brut Now : l'art brut au temps des technologies, Dijon : Les Presses du réel, 2016. Sous la dir. de Valérie Perrin, Nicolas Surlapierre

Almanach de l'art brut, Lausanne : Collection de l'Art Brut ; Zurich : Institut suisse pour l'étude de l'art ; Milan : 5 Continents, 2016

Jean Dubuffet: Metamorphoses of Landscape, Bâle : Fondation Beyeler ; Ostfildern : Hatje Cantz, 2016

- 1 Comme point de départ, autour des années 1900, l'art des fous n'a aucune valeur, ni institutionnelle ni marchande. Si les médecins accordent une valeur sémiologique à ces productions, ils ne font qu'exercer leur métier. Ces productions font alors l'objet de débats savants pour tenter de caractériser au mieux les pathologies mentales. On insiste aussi sur leur visée thérapeutique : ces activités, comme le jardinage, occupent le patient. Et quand le docteur Auguste Marie organise un musée au sein de l'asile de Villejuif et des expositions hors les murs, ces bonnes actions, toutes empreintes d'humanisme, défendent de l'intérieur comme à l'extérieur l'idée de rapprocher l'aliéné de l'homme prétendu normal, de réduire l'étrangeté supposée et de permettre une lutte peut-être plus efficace contre la loi de 1838 qui ostracise.
- 2 Cette ouverture trouve écho parmi les artistes et les écrivains des avant-gardes, car ceux-ci, en quête de formes nouvelles, sont très attentifs à ce qui peut les faire sortir de leurs habitudes, à ce qui les confronte à la différence, à ce qui les fait se sentir exotiques : l'art

océanien et l'art africain (exotisme géographique) ; les civilisations prétendues primitives (exotisme temporel) ; l'art des enfants et l'art des fous (exotisme de leur *alter ego*). Quand, après la Seconde Guerre mondiale, Jean Dubuffet récupère le filon creusé par certains aliénistes, André Breton a beau rappeler les efforts de ces quelques désormais « psychiatres » (dont Marcel Réja et Hans Prinzhorn), Jean Dubuffet entend élargir ce qu'il nomme « art brut » aux productions de « toutes personnes étrangères aux ordinares milieux artistiques, peu informées et s'en écartant délibérément ».

- 3 On a bien sûr aujourd'hui longuement débattu des circonstances et du désir de Dubuffet d'échapper paradoxalement à la fois à la culture et aux institutions. Il en va d'une conception de l'art, finalement assez partagée depuis longtemps, qu'il échappe, et Dubuffet de se porter garant de cet « art [qui] ne vient pas se coucher dans les lits qu'on a faits pour lui », de le faire reconnaître, de le protéger tel un *curateur*, de l'administrer, de l'institutionnaliser. Jean Dubuffet est ainsi proche de ce qu'accomplit Marcel Duchamp à la fois pour son propre compte en concentrant son œuvre au musée de Philadelphie et pour les artistes qu'il défend, par exemple Louis Eilshemius ou Constantin Brancusi. L'artiste est ici plus qu'un collectionneur. Il s'agit de sacraliser et de sanctuariser des productions qui n'ont pas droit de cité muséologique.
- 4 Les livres qu'on publie aujourd'hui autour de l'Art brut, ou qu'on republie, sont à classer selon des tentatives diverses de justifications et ils se distribuent comme autant de jalons dans l'histoire de la réception. La publication du tapuscrit de *L'Almanach de l'art brut* – abandonné par Dubuffet – est à situer du côté de la perlaboration (sa reproduction en fac-similé en accentue l'effet de réel). *L'Almanach* vise à établir le processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et tente de surmonter les résistances qu'elle suscite en élaguant empiriquement ce qui lui paraît contrevenir à la vision de cet art brut dont Dubuffet tente de préciser la définition. La critique génétique peut venir y glaner des tergiversations et des préférences qui agissent dans un texte comme autant de variantes susceptibles d'aboutir à la plus efficace formulation. La correspondance entre Jean Dubuffet et Alain Bourbonnais mise au jour n'a d'autre fin que de venir étayer et préciser toujours de quoi l'œil de Jean Dubuffet est fait.
- 5 La posture « contre-culture » y est sensible. On y voit Dubuffet tenir ferme, par exemple biffer le moindre rapprochement ayant trait à l'histoire de l'art. On y voit Dubuffet être très strict sur la désignation de l'Art brut. L'art « hors-les-nomes » en fait les frais. Le livre, qui ne reste qu'à l'état de projet, et la correspondance viennent assurer qu'est engagé un processus d'« artification ». Jean Dubuffet s'entoure de signatures ; il organise des expositions. Et tandis que sa notoriété comme peintre ne cesse aussi de s'accroître, son discours se fait plus intransigeant et rigoureux : il publie des textes qui ont l'allure de manifestes.
- 6 Avec la donation de la collection et l'ouverture du musée de Lausanne en 1976, la tendance est à la jouissance et à l'accroissement. Cette passion de recréer le monde de l'art, Dubuffet lui-même la sert. Dès 1964, il s'est appliqué à la publication des fascicules *L'Art Brut* dont il a rédigé les huit premiers titres. Mais, mieux encore, il mobilise. Les livres qui paraissent et vont connaître diverses rééditions, visent à faire connaître toujours davantage la collection, à fixer l'inventaire, à documenter et décrire les œuvres. Ce sont donc des catalogues d'exposition et des ouvrages plus généraux à caractère didactique qui voient le jour et auxquels sont nécessairement contraints de s'employer les conservateurs successifs du musée : Michel Thévoz (*L'Art brut*, 1980, 1991, 2016) et Lucienne Peiry (*L'Art brut*, 1997, 2006, 2016), chacun menant, selon l'air du temps et selon

son point de vue, des stratégies de mises en valeur diverses. Michel Thévoz poursuit une analyse foucauldienne en envisageant le phénomène de l'Art brut comme le retour du refoulé de la culture occidentale, un phénomène qui puiserait le bien-fondé de sa contestation à la fois dans l'ordre psychiatrique ressenti répressif et dans l'hostilité aux institutions. Jean Dubuffet, lui-même, continue d'enrichir en avisant des formes proches ou des pastiches, ce pourquoi il crée en 1982 la Neuve Invention, par exemple représentée par des noms tels que Louis Soutter, Jean-Joseph Sanfourche, Philippe Dereux ou Friedrich Schröder-Sonnenstern, Gaston Chaissac... Pour ne retenir que l'un d'eux à titre d'exemple, Philippe Dereux est cet instituteur à la retraite et collagiste à base d'épluchures, d'écorces, de graines ou de légumes secs qui, aussi, l'été, arrose la propriété à Vence et aide Jean Dubuffet, notamment à collecter des fouditures de papillons. C'est dire combien Dubuffet, dans sa propre pratique d'artiste, colle à l'expérimentation. Son goût même pour les jardins, les plantes rustiques et les sols ne précèdent pas ses tableaux ; c'est l'inverse qui s'est, dit-il, produit. « C'est à faire ces tableaux que j'ai pris d'aimer les jardins ressemblant à mes tableaux »¹. Les « Tableaux d'assemblages » (1955-1956) procèdent déjà par collages de fragments de tableaux, de textures, de morceaux de papiers tachés d'encre. Il en irait de même de sa quête de l'Art brut : elle conforte sa propension à trouver des formes. Cette extension/expansion répond à l'idée d'un Art brut peu à peu triomphante, à la raréfaction des œuvres après 1950 après l'invention des neuroleptiques et l'emploi de psychotropes, à la nécessité de persévérer. Lucienne Peiry élargit la sphère des recherches à des pays divers, en Europe, au Japon, en Chine, à Bali, au Ghana et au Brésil. Elle se tourne aussi du côté de la déficience, du côté des dérèglements organiques ou lésionnels qui favorisent des dysfonctionnements de l'expression.

- 7 Dans ce cheminement de l'institutionnalisation, l'histoire de la réception de l'Art brut s'accompagne aussi par la quête d'amateurs qui entassent photographies et films ; par la création parallèle de collections, d'abord discrètes mais appelées à être bientôt, à leur tour, sanctuarisées. Et, inévitablement, l'Art brut devient l'objet d'un marché.
- 8 C'est ainsi qu'il se retrouve désormais à l'intersection de points de vue autres ; celui, par exemple, d'artistes contemporains. Tel est le cas quand Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely (elle lui a fait découvrir le Facteur Cheval ; ils sont allés voir le manège de Petit Pierre) disposent des œuvres de Giovanni Battista Podestà, un artiste d'Art brutitalien, à l'intérieur du *Cyclop*. Tel est aussi le cas des « arts modestes » de Hervé Di Rosa. Le corpus de l'Art brut offre du coup nécessairement des variantes, ce dont rend compte la constellation de la terminologie qui gravite autour de lui comme une aura. Cependant, que le choix des critères pour retenir des œuvres d'Art brut soit loin d'être stable à la périphérie viendrait confirmer l'existence d'un noyau dur.
- 9 Plus récemment, on s'est aussi inquiété de ce qui est « Brut now » (le recours à la langue anglaise serait le gage de la modernité). Que se passe-t-il avec les technologies nouvelles, les possibilités qu'offrent les photocopieuses, les smartphones, les jeux vidéo, les ordinateurs, certains logiciels et la photographie qu'on avait jusque-là négligée ? Si Jean Dubuffet avait en 1975 réuni 5 000 œuvres, et alors que la collection s'étend aujourd'hui à 70 000 pièces, on peut imaginer l'inflation future.

NOTES

1. Dubuffet, Jean. Paulhan, Jean. *Correspondance 1944-1968*, Paris : Gallimard, 2003, p. 725