

Laurent Danchin  
ARTICLES

*Paru aux éditions*  
**LELIVREDART**

Laurent DANCHIN

*Méditation sur le Pont Charles*

Porte-Folio; dessins de Davor Vrankic. Avril 2016

Jean-Luc GIRAUD

*De la peau de saucisson devant les yeux.* Juin 2016

Laurent DANCHIN

*CHOMO, l'ange du dernier cri.* Septembre 2016

Laurent DANCHIN et Jean-Luc GIRAUD

*Doigt de fée. Les broderies de Jeanne Giraud.* Novembre 2016

Laurent DANCHIN

*MAI 68. Entre Pierre Grappin et Benny Lévy*

Porte-Folio, dessins de Jim Sanders. Mai 2017

Laurent DANCHIN

*Nuit d'éveil à Sainte-Anne*

dessins de Jean-Luc Giraud. Novembre 2017

Jean-Luc GIRAUD

*Avec tout le Barnum et son train.* Décembre 2017

*Graphisme* Jean-Luc Giraud

Laurent Danchin

*ARTICLES*

1988 - 2016

Préface par Raphaël Koenig

MYCELIUM



# SOMMAIRE

**Préface par Raphaël Koenig** 9

## **Articles de Laurent Danchin**

Un ensemble publié par l'auteur sur le site  
MYCELIUM

### **Créateurs singuliers aux U.S.A.**

Une rencontre avec Seymour Rosen, directeur de  
l'agence Spaces Article paru dans *Artension* n°5  
Août 1988

21

### **L'école et les Nouveaux Français**

Manifeste pour une laïcité tolérante. 2002

39

### **La politique n'est pas une science et ne peut pas l'être, 2004.**

47

### **Folie du génie, génie de la folie : les équivoques du génie-malade, 2005.**

51

### **Art Brut : l'instinct créateur**

*Artension* n° 32. Nov/déc 2006.

59

<b>Questionnaire sur l'art et la guerre</b> Le Rire, 2006.	75
<b>L'art est-il de droite ou de gauche ?</b> Pour une nouvelle séparation des pouvoirs. <i>Artension</i> n° 36. Juillet/août 2007	89
<b>Morale de la crise, crise de la morale</b> 2009	95
<b>L'Art Contemporain, une forteresse vide ?</b> Publié dans <i>ÉCRItique</i> N° 11. Décembre 2010	101
<b>Art brut et nouvelles technologies</b> <i>Artension</i> n° 105. Janvier / Février 2011	111
<b>Art outsider, art brut, art du handicap</b> Publié dans <i>Raw Vision</i> n° 33. Automne 2011	119
<b>Médiums savants, médiums bruts : les deux catégories de l'art médiumnique</b> À propos d'une œuvre insolite du Musée des Beaux-arts de Nantes. <i>Revue 303</i> . Janvier 2012	125
<b>Art naïf, art singulier, art brut : même combat ?</b> Hors-série <i>Artension</i> . Mai/ Juin 2012	137
<b>Banditi della critica : quelques questions qui dérangent</b> Colloque Hors des sentiers battus, avec les Banditi dell'Arte. Halle Saint Pierre, 28 octobre 2012	151

<b>Le sexe comme si de rien n'était</b> Remarques sur l'érotisme et la sexualité dans l'œuvre de cinq outsiders européens d'aujourd'hui. <i>Raw Vision</i> , Printemps 2013	185
<b>L'art naïf avant l'art brut en Italie</b> <i>Osseatorio Outsider Art</i> n° 6. Octobre 2013	195
<b>Laurent Danchin : mon parcours dans l'art singulier.</b> Paru dans le catalogue du festival du Grand Baz'Art 2016	203
<b>L'abécédaire de Mycelium par Alain Golomb</b> Entretiens filmés, 2016	215
<b>Ouvrages de Laurent Danchin</b>	219
<b>L'association Mycelium</b>	221



# Préface

par Raphaël Koenig

*Les objets acquièrent je ne sais quelle grâce et quel attrait par les accidents mêmes qui leur surviennent. Par exemple, le pain, quand il cuit, crève sur quelques points ; et il se trouve cependant que les trous qui se forment et qui sont réellement des fautes dans l'art et le dessein de la boulangerie, présentent une certaine convenance et stimulent en nous l'appétit des aliments. C'est de même encore que les figues se fendent quand elles sont tout à fait à point [...] et tant d'autres choses qui, si on les regarde en soi, sont loin d'être belles, contribuent néanmoins à donner aux êtres un nouveau charme qui nous ravit.*

*Marc Aurèle, Pensées pour moi-même, III, II  
(Trad. Barthélémy-Saint-Hilaire)*

Dans les derniers mois de sa vie, Laurent Danchin s'était plongé dans les *Pensées* de Marc-Aurèle, où il trouvait une consolation toute particulière. Il les lisait même avec une certaine délectation, dans une édition choisie, un petit in-octavo du dix-septième siècle joliment relié et aux graphies baroques. Le passage que nous venons de citer en épigraphe l'avait particulièrement marqué : tant il est vrai que dans cette remarque de Marc Aurèle, étonnante de justesse et de spontanéité, Laurent Danchin avait pu retrouver une des motivations profondes de son activité de prospecteur et d'exégète.

Les créations marginales, oubliées ou négligées auxquelles il a consacré sa vie, bien que d'une extraordinaire diversité, se distinguent cependant presque toutes par leur imperfection formelle et la rudesse relative de leur exécution : autant de « fautes », de craquelures ou de fêlures qui leur confèrent justement une sorte de supplément d'âme, de vitalité toute particulière qui étaient pour Laurent Danchin une source continue d'enthousiasme et d'émerveillement.

La plupart de ces créations sont dues à des artistes autodidactes qui, confrontés aux lacunes de leur formation, y remédient souvent en réinventant pour eux seuls un certain nombre de procédés techniques, ce qui confère à leur œuvre une étrangeté et une originalité étonnantes. Ces œuvres sont généralement rangées dans un certain nombre de catégories aux contours incertains : « art brut », « art outsider », « art autodidacte », « art visionnaire », etc.

Du fait de l'absence de critères objectifs, des limites et nombreuses zones d'ombre des théories de Dubuffet et de ses épigones, l'art « brut » reste un secteur brumeux et relativement peu fréquenté de l'histoire de l'art, une zone grise et sans repères où il faut bien se contenter de naviguer à vue.

C'est justement là que Laurent Danchin excellait. Armé d'un solide sens critique, d'une morale presque rigoriste et d'un dévouement sans borne aux œuvres et aux artistes dont il avait reconnu la valeur, il parvenait à s'y retrouver dans les méandres labyrinthiques de l'art « brut » avec une facilité déconcertante, débroussaillant des pistes, ouvrant des voies nouvelles, et constituant lui-même un repère permanent permettant aux autres de s'orienter.

La sûreté de son jugement critique, l'ampleur de ses vues, et la valeur indéniable de ses recherches sur des artistes qui étaient parfois quasi-inconnus avant qu'il ne leur consacraient une publication ont fait de lui au fil des années une véritable institution. Il se prêtait d'ailleurs au jeu de bonne grâce, aimant à introduire les néophytes dans le temple de l'art brut... et pour la quasi-totalité des galeristes, commissaires d'exposition, universitaires, ou critiques qui font aujourd'hui partie de ce petit monde, un passage par le bureau en-

combré de livres et d'œuvres d'art de Laurent Danchin était presque un rite de passage, en tout cas une entrée en matière irremplaçable.

Ce qui permet d'expliquer l'autorité exercée par Laurent Danchin et donne à ses opinions et à ses travaux un poids et une force de persuasion tout particuliers, c'est peut-être sa façon de combiner intimement deux registres d'analyse qui ont trop souvent une fâcheuse tendance à s'exclure mutuellement : la miniature et la fresque, c'est-à-dire une connaissance intime des caractéristiques formelles des œuvres et des détails de la biographie de leurs créateurs, alliée à un intérêt pour les grands enjeux de notre temps.

Ce goût pour la macro-histoire, ce désir d'adopter une perspective globale, nourri par une boulimie de lectures des plus éclectiques, se retrouve dans un certain nombre des textes du présent recueil : on y lira par exemple, au milieu de textes plus spécifiquement consacrés à l'art brut, des développements sur la notion de crise, un appel à la refondation du système éducatif dans le sens d'une plus grande ouverture à la diversité des origines des élèves, ou encore une critique du rôle joué par les institutions étatiques dans la détermination des grandes orientations culturelles en France.

Il me semble que cette dimension engagée, presque militante – peu importe finalement qu'on en partage ou non les convictions, exprimées par des mots d'ordre comme la « nouvelle séparation des pouvoirs », « l'art postcontemporain », ou encore un appel à la croisade contre le Ministère de la Culture – ne nuit pas à la qualité de sa production de critique d'art, bien au contraire : c'est justement en gardant un œil rivé sur les grandes évolutions civilisationnelles et socioéconomiques – tout en maintenant l'autre au plus près de la surface des œuvres – que Laurent Danchin a pu produire certaines de ses analyses les plus éclairantes : par exemple en expliquant le succès de l'art médiumnique à la fin du dix-neuvième siècle par un retour du religieux lié à la déchristianisation accélérée des campagnes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Contrairement à Dubuffet, qui insistait sur l'idée d'un isolement qui préserverait la « pureté » de la création brute, Laurent Danchin a donc largement contribué à un renouveau des études sur les artistes et les œuvres « bruts » en analysant leur ancrage dans un

À ce titre, il n'est pas étonnant qu'une des références qui reviennent avec une insistance particulièrement significative sous la plume de Laurent Danchin soit l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, dont il aimait à dire qu'elle lui avait « appris à penser ». Ce qui confère à des œuvres comme *Tristes tropiques* ou *Race et histoire* leur saveur et leur force de proposition, n'est-ce pas justement un va-et-vient du même ordre entre des savoirs hautement spécialisés (évolution des techniques de taille de silex à la préhistoire, taxonomie de « l'héraldique » des peintures corporelles caduvéïques, etc.) et une capacité à s'abstraire du discours anthropologique universitaire pour prendre de la hauteur, en comparant par exemple les mécanismes et l'extension géographique de la révolution néolithique à ceux des révolutions industrielles ? L'ancrage technique empêche ainsi le discours théorique de tourner à vide, en lui donnant la substance qui lui manque et en le ramenant au réel ; et inversement, la perspective macro-historique fournit aux exemples anthropologiques successivement évoqués et rigoureusement analysés une caisse de résonance qui, dépassant les limites du savoir spécialisé, leur donne d'emblée une portée et un intérêt universels.

Mais il semble aussi qu'on ne puisse véritablement rendre compte des caractéristiques de l'œuvre de Laurent Danchin – combinant éthique et formalisme, dimension sociale et rigueur scientifique, ou encore souci du détail et sens de l'histoire – sans s'interroger sur leur ancrage dans une génération bien précise, et un moment précis de l'évolution des idées et des mœurs en France. Bien qu'il se soit volontairement tenu à l'écart du mouvement étudiant et de ses principales organisations politiques, il ne fait guère de doute que Laurent Danchin, né en 1946 et ayant intégré l'École normale supérieure de la rue d'Ulm en 1965, appartienne de plein droit à ce qu'il est convenu d'appeler la « génération 68 ».

---

milieu social, un contexte historique, l'imagerie et les thèmes de la culture populaire, etc. Sur ce sujet, voir l'article intitulé « Art Brut : l'instinct créateur », reproduit dans le présent volume.

Et je ne veux pas ici parler de signes d'appartenance extérieurs quasi-folkloriques comme le port des cheveux longs ou le fait qu'il ait été un abonné fidèle de *Libération* : mais plutôt de tendances générationnelles de fond qui se retrouvent dans certains des leitmotifs de son œuvre, comme par exemple un anti-autoritarisme passionné, une insistance toute particulière sur la rigueur et l'indépendance de la pensée, une intransigeance allant parfois jusqu'au manichéisme, une profonde quête de sens et d'absolu, et le désir d'un changement radical de société et de culture, portés par une foi sincère en la capacité de l'art à « changer la vie ».

Même si, à partir de la fin des années 2000, Laurent Danchin a progressivement accentué une dimension religieuse au sens large de son interprétation de l'art brut, n'hésitant pas à le qualifier de « dernière forme de l'art sacré », un tel tournant mystique n'est lui-même pas incompatible avec une certaine forme de quête d'absolu propre à sa génération, s'exprimant aussi bien dans l'activisme radical que dans un certain penchant pour la religiosité.<sup>2</sup>

En ce sens, on peut dire que bien qu'il l'ait évoqué plus tard avec une certaine ironie, Laurent Danchin est en dernière analyse resté largement fidèle à son « Manifeste pour une nouvelle culture » publié de façon assez confidentielle à Copenhague dans le magazine *Aspirine* en 1973, et dont le style, comme il le rappelait avec un sourire, était inspiré d'Althusser. On ne pourrait trop insister ici sur l'importance de ce désir de changement radical, de nouvelle donne sociale, artistique, et culturelle.

---

<sup>2</sup> Comme il aimait à le rappeler lui-même, Laurent Danchin partagea sa chambre d'internat à l'École normale (dans les années 1960, les chambres n'y étaient pas individuelles) avec un « cothurne » pour le moins inattendu : Benny Lévy, figure du maoïsme intellectuel français (gauche prolétarienne) et plus tard secrétaire de Jean-Paul Sartre. Or ce dernier, dans sa trajectoire « de Mao à Moïse », se consacra par la suite peut-être encore plus nettement que Laurent Danchin à la pensée religieuse et aux questions de théodicée et d'origine du mal. On ne peut qu'être frappé, malgré des différences évidentes, par le parallélisme de ces deux trajectoires intellectuelles.

Comme Dubuffet en son temps, Laurent Danchin était convaincu que la promotion de l'art brut, « face cachée de l'art contemporain » – pour reprendre le sous-titre de l'importante exposition *Art brut et compagnie* qu'il organisa avec Martine Lusardy et Véronique Antoine-Andersen à la Halle Saint-Pierre en 1995 – était destiné à amener à court ou à moyen terme un changement radical de paradigme se traduisant par une refonte totale du marché de l'art, des institutions culturelles, et des valeurs esthétiques sur de nouvelles bases. Force est de constater que ni les premières expositions d'art brut de Dubuffet à la fin des années 1940, ni la série d'expositions organisées à la Halle Saint-Pierre à partir de la seconde moitié des années 1990 n'ont donné lieu à de tels bouleversements.

Mais, comme l'indiquait d'ailleurs déjà le terme de « face cachée », l'extraordinaire activité déployée par Laurent Danchin depuis le début des années 1990 jusqu'à sa disparition prématurée en janvier 2017 a très certainement contribué à l'avènement d'un nouveau régime de visibilité pour un vaste ensemble d'œuvres marginales dont il n'a eu de cesse de défendre la valeur et la force expressive. On peut dire que Laurent Danchin, avec une poignée d'autres pionniers comme John MacGregor, Roger Cardinal, ou John Maizels, a activement contribué à rendre visibles et lisibles les œuvres d'art brut auprès du grand public et du monde de l'art.<sup>3</sup>

La liste des expositions qu'il a réalisées directement ou en collaboration donne le tournis, et mérite d'être citée ici en intégralité. À la Halle Saint-Pierre, Laurent Danchin fut co-réalisateur de pas moins de sept expositions sur près d'une quinzaine d'années, entre 1995 et 2009 : *Art Brut & Cie : la face cachée de l'art contemporain*, *17 naïfs de Taïwan*, *Civilisations Imaginaires*, *Aux Frontières de l'Art Brut* (1 et 2), *Art Outsider et Folk Art des collections*

---

<sup>3</sup> On peut même ajouter que, par son travail sur l'œuvre de Marcel Storr, il a été donné à Laurent Danchin de faire partie du cercle restreint des « découvreur » et exégètes d'œuvres majeures de l'art brut, au même titre que John MacGregor (Henry Darger), John Maizels (Nek Chand), voire même Walter Morgenthaler (Adolf Wölfli).

de Chicago, *Civilisations Imaginaires*, et enfin *Chomo : le débarquement*. À partir de 2010, il prolongea l'aventure de la Halle Saint-Pierre en devenant commissaire d'exposition pour de nombreuses institutions françaises et internationales, dont *Fabric Art*, INSI-TA 2010 (Bratislava juillet – septembre 2010), *Aux marges de l'art brut – Cinq outsiders singuliers* (Sète, Musée International de l'Art Modeste, novembre 2010 – octobre 2011), *African Tähdet-Stars of Africa* (Hämeenlinna Taidemuseo, mai –septembre 2011, et OMA – Oulu Museum of Art, septembre 2011 – janvier 2012, Finlande), *Täällä Afriikka - Here is Africa* (K. H. Renlund's Museum, Kokkola, mai –septembre 2011, et Kajaani Art Museum, septembre – novembre 2011, Finlande), *Marvel Storr, bâtisseur visionnaire* (Pavillon Carré de Baudouin, Paris, décembre 2011 – mars 2012), et enfin *Mycelium – Génie savant, génie brut* (Abbaye d'Auberive, Haute-Marne, juin – septembre 2014).

Il ne s'agit pas ici de s'adonner gratuitement au vertige de la liste : mais plutôt de constater que le travail titanesque<sup>4</sup> accompli par Laurent Danchin en tant que chercheur, commissaire d'exposition, et critique d'art, s'il n'a peut-être pas changé le monde, a cependant été d'une importance capitale, et a certainement contribué au regain d'intérêt pour les œuvres d'artistes autodidactes ou « bruts » de la part de grandes institutions internationales depuis le début des années 2010 : de l'entrée fracassante d'œuvres « brutes » au sein de la Biennale de Venise dirigée par Massimiliano Gioni en 2013 aux récents succès de la *Souls Grown Deep Foundation* fondée par un autre grand pionnier de l'art marginal, William Arnett, qui a fait entrer un nombre important d'œuvres d'artistes autodidactes afro-américains du Sud des États-Unis (Thornton Dial, Nellie Mae Rowe, Purvis Young,

---

<sup>4</sup> À titre d'exemple parmi tant d'autres, on pourrait citer le « Livre des vies », travail au titre évocateur qui représente à lui seul près de la moitié du catalogue de l'exposition *Art brut et compagnie* (1995) à l'occasion de laquelle il a été rédigé. Le « Livre des vies » rassemble plus de cent notices biographiques minutieusement documentées – en très grande majorité à partir de documents de première main ou en se renseignant patiemment auprès des artistes eux-mêmes. Cet immense travail de recherche fait du « Livre des vies » une référence incontournable.

etc.) dans les collections de plusieurs grands musées américains, dont le Metropolitan Museum de New York et le Museum of Fine Arts de Boston.

Afin de mener ce combat en faveur des œuvres marginales et « brutes », Laurent Danchin a su tisser autour de lui un vaste réseau de coopérations internationales allant du Royaume-Uni à la Californie, et de la Finlande à la Chine, tout en mobilisant un grand nombre d'initiatives franco-françaises.

Les articles reproduits dans les pages qui vont suivre témoignent à la fois de l'éclectisme des goûts de Laurent Danchin, de la rigueur de son travail, et de l'étendue de sa coopération avec le magazine britannique *Raw Vision*, dont il fut le correspondant français durant de longues années, avec le magazine français *Artension* auquel il a fidèlement contribué depuis la fin des années 1980, ou encore avec le plus récent magazine italien *Osservatorio Outsider Art*. Car pour Laurent Danchin, le lent tissage de ce réseau, la dimension réticulaire de son entreprise étaient à la fois un moyen d'action et une fin en soi : même si une telle reconnaissance s'est effectivement produite, comme nous venons de le mentionner, il ne s'était pas donné pour but d'attirer l'attention des grandes institutions de l'art moderne et contemporain, et encore moins de chercher à exercer sur ces dernières une quelconque influence. Il s'agissait plutôt pour lui, sans attendre donc d'éventuels soutiens officiels ou institutionnels, de bâtir une sorte de contre-réseau fondée sur des buts et une sensibilité esthétique communs, et sur des valeurs de solidarité et d'échange.

Parmi les membres de ce réseau, on trouve ainsi par exemple la Halle Saint-Pierre à Paris, mais aussi des musées d'art populaires finlandais, l'association SPACES Archives de Jo Farb Hernández (pionnière de la conservation de ce qu'il est convenu d'appeler les « environnements visionnaires » aux États-Unis), le Musée de la Création Franche de Bègles, ou encore les membres de l'Association des Amis de Chomo, fondée par Laurent Dan-

chin pour préserver les incroyables créations architecturales du « village pré-ludien » de Chomo à Achères-la-Forêt.

Cette façon de tisser des solidarités actives en dehors des circuits institutionnels pour instaurer d'autres formes d'échange est finalement elle aussi, comme Laurent Danchin en convenait du reste lui-même, un héritage des mouvements de contre-culture des années soixante et soixante-dix, en particulier en Californie : l'idée que le potentiel de chaque individu peut être amplifié et activé par sa mise en réseau, qui a également présidé aux débuts de la cyberculture.<sup>5</sup> Dans ce contexte, l'image du mycélium (larges réseaux filamenteux de la partie souterraine du champignon) choisie par Laurent Danchin et Jean-Luc Giraud comme emblème végétal de leur association et de leur site internet prend tout son sens, et n'est pas sans rappeler, dans un autre genre, le rhizome deleuzien.

Laurent Danchin se présentait volontiers comme le partisan d'une critique d'art engagée, qu'il opposait à ce qu'il appelait la critique publicitaire : de fait, l'intégrité dont il a fait preuve en tant que critique d'art, garantie de l'indépendance de son jugement, a été proprement exemplaire. L'extraordinaire activité de recherche, de publication, et d'organisation déployée par Laurent Danchin dans le champ de l'art brut a été entièrement désintéressée, guidée par son attachement pour des œuvres et des artistes qu'il aimait : jamais il n'a cherché à tirer de son travail et de son expertise en ce domaine avantages pécuniaires, titres, ou honneurs – tout comme, à sa sortie de l'École normale, il avait décidé par vocation et par sentiment du devoir de se consacrer à l'enseignement dans un lycée de Nanterre fréquenté majoritairement par des élèves issus de familles défavorisées, plutôt que de se lancer dans les diverses carrières plus prestigieuses qui lui étaient pourtant ouvertes, par exemple à l'université ou dans la haute administration.

---

<sup>5</sup> À ce sujet, on consultera par exemple l'excellent ouvrage de Fred Turner paru en traduction française sous le titre *Aux sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*, C&F éditions, 2012.

Il me semble qu'il y a des leçons à tirer de cette probité de vieux Romain ou de curé de campagne : face à l'enchevêtrement des conflits d'intérêts, des opérations publicitaires, et des fausses gloires qui ont sans doute toujours constitué un aspect presque inévitable du monde de l'art en général et de la critique d'art en particulier (sur ce sujet, on consultera par exemple avec profit les pages consacrées aux intrigues qui entourent le journal *L'art industriel* dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert), l'œuvre de Laurent Danchin démontre qu'une critique d'art indépendante et rigoureuse est possible.

Les pages qui vont suivre constituent en quelque sorte une défense et illustration de cette critique engagée pratiquée par Laurent Danchin. Ces articles publiés au cours des années dans *Raw Vision* ou *Artension* gagnent à être rassemblés en volume – il s'agit d'ailleurs d'un souhait formulé par Laurent Danchin lui-même – car ils semblent s'éclairer les uns les autres, permettant ainsi de tracer les contours d'une trajectoire esthétique et intellectuelle aussi « hors normes » que les œuvres dont ils traitent. On consultera ainsi avec profit des développements précis et éclairants sur les environnements visionnaires, sur l'art médiumnique, l'art du handicap, voire même le lien entre art brut et nouvelles technologies... loin d'être de simples textes de circonstance, les écrits de Laurent Danchin sont appelés à demeurer un point de repère incontournable pour quiconque s'intéresserait de près ou de loin à l'art brut. Les tableaux sont aux murs, les palais idéaux nous ouvrent leurs portes... suivons le guide.

**Raphaël Koenig** Né le 4 juin 1986 à Paris.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de Lettres Modernes, Raphaël Koenig est docteur en littérature comparée de l'université de Harvard (États-Unis), où il a soutenu une thèse sur la réception des œuvres d'art brut par les avant-gardes françaises et allemandes de Prinzhorn à Dubuffet (1922-1949). Il a publié des critiques d'art, de littérature et de cinéma dans *Raw Vision*, *Art Papers*, *Artension*, et *La Nouvelle Quinzaine Littéraire*. Il fait également partie du comité de rédaction d'*In geveb: A Journal of Yiddish Studies*.



Laurent Danchin, en compagnie de René Boisneau et de sa marionnette Arthur, mai 2011  
*Photographie Jean-Luc Giraud*

# Créateurs singuliers aux U.S.A.

Une rencontre avec Seymour Rosen,  
Directeur de l'agence Spaces

Article paru dans le N° 5 de ARTENSION. Août 1988

Il existe aux Etats-Unis plus de 200 sites, majeurs ou mineurs, illustrant l'art marginal singulier. Une agence californienne les recense, les photographie et essaye de les sauver. Interview de son directeur, Seymour Rosen, qui, de passage en France, prépare une grande exposition pour les présenter au public européen<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Texte paru dans *Artension* n° 5, nouvelle série, août 1988. Né à Chicago, dans une famille juive originaire d'Europe centrale, Seymour Rosen (1935-2006) est arrivé en Californie à l'âge de 17 ans. Photographe et commissaire d'expositions, il a consacré sa vie à la défense des environnements d'art populaire de sa région, puis de l'ensemble des Etats-Unis. Dès 1958, il faisait partie du comité qui sauva de la démolition les tours de Simon Rodia à Watts, Los Angeles, et créa la fondation SPACES (*Saving and Preserving Arts and Cultural Environment*) en 1978. Ami d'Edward Kienholz, l'artiste installationniste engagé, Seymour Rosen regrettait que l'on n'accordât pas aux chefs-d'œuvre de l'art populaire d'aujourd'hui la même considération qu'aux œuvres de l'art contemporain professionnel. Il laisse un héritage de 15 000 à 20 000 diapositives sur plus de 700 sites, ainsi que d'importantes archives. SPACES est aujourd'hui dirigé par Jo Farb Hernandez,

## Simon Rodia et Clarence Schmidt :

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'Art Brut et tout ce qui s'y apparente est aussi présent aux Etats-Unis qu'en Europe<sup>7</sup> et les environnements insolites créés par des autodidactes marginaux étaient, ou sont encore, dans le paysage américain, aussi variés et nombreux à découvrir, que ce soit au cœur des petites villes, en plein désert ou aux marges des grandes agglomérations. En France, depuis la fin des années 1970, on connaît les Tours de Simon Rodia à Watts, le ghetto noir de Los Angeles, et la Maison de Miroirs de Clarence Schmidt, incroyable accumulation de cabanes et de fenêtres, aujourd'hui détruite, qui proliférait dans les arrières de Woodstock au moment du fameux festival en 1969.<sup>8</sup>

Mais il existe quantité d'autres endroits, parfois aussi intéressants, dont certains même sont officiellement reconnus par l'administration américaine, rachetés ou entretenus par divers groupes de soutien, mécènes ou collectionneurs, et dans certains cas restaurés ou exposés à grands frais. Avec des moyens à la fois plus professionnels et diversifiés qu'en France, où seuls

---

historienne d'art et commissaire d'expositions, et a pour adresse : 9053 Soquel Drive, Suite 205, Aptos, CA 95003. Tél. : +1 831.662.2907. Internet : [www.spacesarchives.org](http://www.spacesarchives.org) .

<sup>7</sup> Voir l'excellent article d'Allen S. Weiss, « L'art brut américain », qui présente surtout les peintres et sculpteurs déjà découverts et exposés dans les galeries et musées américains, in *L'art Brut Et Après... Expériences et réflexions (Suisse, France, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Belgique)*, recueil dirigé par Gérard Preszow, Art en Marge, Bruxelles, juin 1988.

<sup>8</sup> Cf. l'exposition *Architectures marginales aux USA*, organisée par Jean Dethier et le Centre de Création Industrielle, le Centre Culturel Américain et l'Institut de l'Environnement au Musée des Arts décoratifs, à Paris, du 28 novembre 1975 au 12 janvier 1976. Commencées dans les années 1920, les huit tours de Simon Rodia (1879-1965), dont la plus haute dépasse trente mètres, ont été terminées vers 1948, après quoi elles furent abandonnées par leur auteur, fuyant la ghettoïsation définitive de son quartier. Le site a été classé monument historique (*National Historic Landmark*) le 14 décembre 1990. La Maison de Miroirs de Clarence Schmidt (1897-1978) a été construite, elle, de 1948 à 1968, puis reconstruite après un incendie jusqu'à sa destruction définitive par le feu en 1971. Au cours des années 1960, elle a influencé des artistes comme Allan Kaprow et reçu la visite de stars comme Joan Baez, Bob Dylan, Timothy Leary, l'apôtre du LSD, ou Peter Yarrow, du groupe *Peter, Paul and Mary*. Tony Powers, du groupe rock *Journey's End*, lui a consacré une chanson en 1971. Dans la littérature spécialisée, on a souvent rapproché Simon Rodia ou Clarence Schmidt du Facteur Cheval, voire de Gaudi.

Picassiette, Tatin et le Facteur Cheval ont été officiellement classés, les Etats-Unis, pays où l'on achète, vend, nivelle, revend, transforme plus rapidement que partout ailleurs, sont donc loin de négliger, comme on pourrait le croire, une forme de patrimoine dont, pour bizarre qu'elle puisse paraître au premier abord, la valeur culturelle est prise au contraire de plus en plus au sérieux.

### **Outsiders, art brut ou art populaire ?**

Ce qui fausse le jugement est simplement une question de vocabulaire. Pour les Américains, les Arts et Traditions Populaires (Folk Art) ou le folklore ont une définition beaucoup plus large qu'en France et ils incluent en général pêle-mêle ce que la critique française s'ingénierait à distinguer comme Art Brut, Art Naïf et Art Populaire. Le terme d'art brut d'ailleurs a bien du mal à franchir les frontières et on lui préfère celui de '*grassroots art*', difficile à traduire, ou d'*outsider art*', expression vulgarisée par un livre célèbre de Roger Cardinal, le spécialiste anglais de l'art brut, en 1972<sup>9</sup>.

Privée d'une tradition artistique vraiment ancienne, l'Amérique s'est toujours intéressée à son art populaire et aux traditions artisanales datant de l'époque des pionniers. Mais jusqu'à une date récente les spécialistes de l'art populaire américain considéraient que ce domaine, bien illustré à partir de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, s'arrêtait net avec le développement de la civilisation urbaine industrielle au début du XX<sup>ème</sup>. Il fallut attendre « Art et artistes populaires américains du XX<sup>ème</sup> siècle », une

---

<sup>9</sup> Cf. Cardinal (Roger), *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972. L'expression '*grassroots art*' est due au photographe Gregg Blasdel, auteur d'un article, « The Grass-Roots Artist », paru dans *Art in America*, n° 56, en septembre-octobre 1968. L'un des premiers à avoir, dès ses années d'étudiant, en 1959, documenté systématiquement les environnements d'art populaire (*Folk Art Environments*) aux Etats-Unis, Blasdel fit transmettre un grand nombre de ses photographies à Jean Dubuffet, par l'intermédiaire de son ami le peintre Alfonso Ossorio.

grande exposition réalisée par Herbert Waide Hemphill Jr. au Musée d'Art Populaire Américain de New York en 1970<sup>10</sup>, pour démontrer que l'art populaire avait bien survécu, quoique dans des formes souvent surprenantes, voire bâtardes ou 'acculturées', à la naissance du monde industriel, et réfuter surtout la théorie selon laquelle il était voué à disparaître avec l'apparition de la caméra et le développement moderne des médias.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'intérêt de plus en plus prononcé pour l'art 'brut', marginal ou singulier dont témoignent aujourd'hui en Amérique aussi bien les collectionneurs, les galeries ou les musées que certains écrivains, cinéastes, photographes ou universitaires, de même que la fascination qu'éprouve un nombre grandissant d'individus pour des œuvres ou des environnements insolites parce qu'inclassables et marginalisés, et l'admiration sans mesure qu'ils portent à des créations paraissant d'autant plus fortes et mystérieuses que semble se refléter en elles confusément l'état de transition éphémère de toute une civilisation. Comme si l'art brut, phénomène récent propre au XX<sup>ème</sup> siècle et qui ne lui survivra peut-être pas, du moins dans les pays avancés, manifestait, par une sorte de résurgence obsessionnelle, à demi inconsciente, la filiation brisée de tout un héritage ancestral réapparaissant ici et là, morcelé, désin-

---

<sup>10</sup> Un des fondateurs du Museum of Early American Folk Art de New York, en 1961, et son premier conservateur – le musée deviendra Museum of American Folk Art (MAFA) l'année suivante, puis American Folk Art Museum (AFAM) en 2001 –, Herbert Waide Hemphill Jr. (1929-1998) est le pionnier américain de ce que l'on appelle l'art populaire contemporain (*Contemporary Folk Art*), qu'il a contribué à faire reconnaître, après l'exposition de 1970, par un livre, publié à New York quatre ans plus tard. Paru chez E.P. Dutton, en collaboration avec Julia Weissman, *Twentieth-Century American Folk Art and Artists* (Art et artistes populaires américains du XX<sup>ème</sup> siècle) présentait 204 artistes, dont une soixantaine d'anonymes. Par la suite, la collection Hemphill, plusieurs fois exposée au cours des années 1980, a fait l'objet d'une donation et d'une vente importante au Musée National d'Art Américain de la Smithsonian Institution de Washington D.C. en 1986. Par là cette institution prestigieuse entendait enrichir sa collection de Folk Art traditionnel (*Early Folk Art*) en s'ouvrant à l'art autodidacte, brut ou singulier, du XX<sup>ème</sup> siècle : une révolution dans le petit milieu des passionnés d'art populaire américain.

tégré, mêlé aux rebus d'un nouveau monde qui, lui, n'a plus rien à y voir.

### **Le choc de deux civilisations :**

Sorte d'art populaire soudain devenu fou et replié sur lui-même, art naïf détraqué, tordu, brisé, coupé du tissu social auquel traditionnellement il appartenait et n'ayant que vaguement, maladroitement, souvenance des techniques ou de la thématique qui le caractérisaient, il s'agit d'un art bâtard en somme, résultat du choc et du mélange de deux civilisations, d'un court-circuit de matériaux, d'événements, de sources d'inspiration et de sensibilités, un mariage de l'impossible aussi anormal et inédit que l'alliance, contre nature, des matières plastiques ou du papier d'aluminium avec, par exemple, la pierre taillée ou le bois peint. Pas étonnant qu'un si grand nombre de ces auteurs aient recours spontanément à toutes les techniques du collage et de l'assemblage, et que les plus bâtisseurs d'entre eux aient besoin de tant de ciment et de béton pour essayer de tenir ensemble les fragments d'un monde en soi si éclaté, qu'ils éprouvent également le besoin de s'exposer eux-mêmes et de vivre au milieu de la prolifération de leurs œuvres, parce que dans un tissu social désintégré où la communication traditionnelle est interrompue, ces attardés du sens et du symbole ne trouvent plus d'autre débouché.

Pour l'amateur d'art brut européen, l'art singulier d'Amérique est fascinant parce qu'on y retrouve les traces d'un imaginaire légèrement différent : culture des indiens peaux-rouges, légendes du vieil Ouest, mythologie de la frontière, folklore urbain et médiatique d'un autre genre. Et puis surtout il n'y a qu'en Amérique que l'on peut voir un spécialiste du folklore officiellement subventionné pour passer des mois à enregistrer et étiqueter dans le détail le monde d'un créateur singulier – Annie Hooper

et ses milliers de statuette formant des tableaux bibliques<sup>11</sup> – ou une peinture d'art brut illustrer la pochette d'un disque à la mode – Howard Finster pour *Little Creatures* de Talking Heads !<sup>12</sup>.

Comme on va le voir, Seymour Rosen, un des premiers défenseurs des Tours de Watts, joue un rôle privilégié dans la croisade pour la conservation de cette forme d'art éphémère. Le secret de la *chutzpah* qui l'anime, comme on désigne en yiddish sa forme de culot inspiré : avoir fait de sa passion l'affaire de toute sa vie.

**Laurent Danchin** : Seymour, tu es photographe, tu diriges Spaces, une petite organisation basée à Los Angeles et consacrée à la défense, l'étude et la protection de ce qu'en Amérique vous appelez '*Contemporary Folk Art Environments*' : tous les environnements, plus ou moins étranges, créés à l'époque moderne par des autodidactes marginaux, des 'singuliers de l'art' comme on les appelle en France, à la limite de l'art populaire, de l'art naïf et

---

<sup>11</sup> C'est le photographe, cinéaste et folkloriste Roger Manley, de Caroline du Nord, qui a contribué à faire connaître et sauvegarder l'œuvre de Annie Hooper (1897-1986), avec l'aide de Tom Patterson de la Jargon Society, une association à vocation culturelle et littéraire fondée en 1951 par le poète photographe Jonathan Williams (1929-2008) à San Francisco, puis au Black Mountain College d'Asheville, en Caroline du Nord (cf. <http://jargonbooks.com>). Organisant des expositions et publiant des monographies sur les auteurs, la Jargon Society a largement contribué à la reconnaissance des créateurs visionnaires du Sud des Etats-Unis, comme Eddie Owens Martin, dit Saint EOM (1908-1986), et son royaume de Pasaquan à Buena Vista en Géorgie (cf. [www.pasaquan.blogspot.fr](http://www.pasaquan.blogspot.fr)).

<sup>12</sup> Devenu une star de la télévision américaine, après son passage au *Tonight Show* de Johnny Carson, en 1983, le révérend Howard Finster (1916-2001) se fit connaître d'abord par son Paradise Garden, commencé en 1961 autour de sa maison de Pennville, en Géorgie, puis par ses peintures de prédication, inspirées par la vision d'un ange, en 1976. Il travailla sur commande pour la Bibliothèque du Congrès dès l'année suivante, reçut une bourse nationale pour la restauration de son jardin en 1982 et fit partie de la sélection américaine pour la Biennale de Venise en 1984. Outre *Talking Heads*, dont le disque est paru, chez Sire Records, en 1985, le groupe R.E.M. fit également appel à Howard Finster, dont l'œuvre, par la suite, fut souvent exposée aux Etats-Unis et en Europe et a fait l'objet d'un grand nombre de publications. Toutes les peintures de Howard Finster sont numérotées : il en a réalisé plus de 20 000 dans les vingt-cinq dernières années de son existence. Sur tous ces artistes, voir *Art Outsider et Folk Art des Collections de Chicago*, de Martine Lusardy et Laurent Danchin, Editions Halle Saint Pierre, septembre 1998.

de l'art brut. Comment en es-tu venu à t'intéresser à ce type de créations ?

**Seymour Rosen** : Mon premier contact avec ce genre de choses a eu lieu en 1952, quand à l'âge de 17 ans, je suis arrivé en Californie, venant de Chicago, Illinois. Je travaillais alors avec un photographe publicitaire qui un jour m'a dit : « Je veux te montrer quelque chose ! ». On a pris la voiture, on est allés au Sud de Los Angeles, dans un quartier appelé Watts, et il m'a amené aux pieds des Tours de Watts de Simon Rodia.

### **Jazz et photographie : Rodia et les Beatniks**

L.D. : Tu t'intéressais déjà à l'art ?

S.R. : Pas plus que n'importe quel adolescent qui va de temps en temps au concert ou dans un musée. Mais je n'avais jamais entendu parler d'une chose pareille, jamais imaginé quelque chose de cette dimension. J'étais subjugué, et je ne voyais pas comment on pouvait photographier ces tours, rendre l'impression de l'ensemble. Alors j'ai juste pris trois photos et je n'ai plus essayé de me servir de mon appareil pendant six ans. Et puis en 1958, en pleine époque beatnik à San Francisco, c'était la mode des spectacles « Poésie et jazz » : un type qui récite des poèmes et un groupe qui joue dans le fond. Alors je me suis dit : pourquoi pas essayer la même chose, mais avec la photo ? J'ai pris environ 90 diapos des tours, avec des copains, on a choisi *Blues Seven* de Sonny Rollins, et on a fait le tour des cafés avec notre petit montage en disant partout : « Il y a cette chose magnifique à Watts, il faut absolument aller voir ! » Après ça, je suis parti à l'armée, et j'ai appris par mon frère que les tours allaient être détruites. Aussitôt, j'ai obtenu une permission de trois jours, je suis retourné à Los Angeles, j'ai rencontré tous ceux qui étaient concernés et leur ai proposé mes services, au moins pour faire d'autres séances de diapos et motiver les gens. Finalement

un groupe a été formé, on a fait un film, trouvé des fonds, etc. et les tours ont été sauvées. Moi-même j'ai rencontré Rodia en 1960, quand on l'a retrouvé dans une petite ville du Nord de la Californie, Martinez, où il était parti vivre et avait de la famille. Je suis allé le voir avec un ami architecte, il logeait dans une pension misérable. On devait faire deux conférences à l'université et on l'a convaincu de nous accompagner. C'était à San Francisco, il était très impressionné par le grand auditorium où avait lieu la projection, et après l'exposé il a répondu aux questions du public.

L.D. : Donc ce sont les tours de Watts qui ont été pour toi le premier choc, le premier contact avec ce domaine.

S.R. : A ce moment-là, je m'intéressais énormément aux voitures décorées, aux devantures de boutiques ou d'églises, aux graffitis, aux jardins, etc. J'ai fait une grande exposition sur les tours en 1962 qui a ensuite circulé jusqu'au Canada. Ma première grande exposition dans un musée !<sup>13</sup>

## **L'art populaire américain contemporain**

L.D. : En fait, tu t'intéressais surtout à l'art populaire.

S.R. : Je ne savais pas encore exactement comment définir ce qui m'intéressait. Je voyais des trucs que j'aimais, je faisais des photos, ça n'avait rien d'intellectuel. En 1960, j'avais essayé d'obtenir une bourse de la Fondation Guggenheim pour faire une recherche sur l'Art Populaire Américain Contemporain [*American Contemporary Folk Art*]. Je sentais qu'il y avait là quelque chose d'important, et qu'il fallait que quelqu'un parcoure les petites rues pour essayer de voir ce qui se passait, mais d'une façon beaucoup plus spontanée que dans les études sociolo-

---

<sup>13</sup> Cf. *Simon Rodia's Towers in Watts*, exposition et catalogue de P. Laporte, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1962 : 124 000 visiteurs.

giques classiques, avec interviews, etc. Je n'ai pas eu cette bourse, mais aujourd'hui on fait toutes sortes de thèses sur des sujets comme ça, c'est le genre de matériel qui se révèle très utile aux chercheurs. D'ailleurs, un soir que j'étais avec un ami au 'Barney's Beanery'<sup>14</sup> et que je lui disais : « Je collectionne tout ça, sans vraiment savoir ce que c'est. », un type à la table d'à côté m'interrompt et me dit : « Ce que vous faites ? Mais c'est de l'anthropologie culturelle ! Tout ce que ces gens essaient de dire, c'est : - Je suis vivant ! J'existe ! », et c'est le titre que j'ai donné à mon exposition suivante, en 1966.<sup>15</sup>

L.D. : Mais comment en es-tu venu à fonder Spaces ?

S.R. : Je m'intéressais de plus en plus à l'art en dehors des institutions et je commençais à faire d'autres découvertes quand le Musée d'Art Moderne de San Francisco m'a demandé de participer aux expositions du Bicentenaire sur l'influence des créateurs californiens dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle. Et on m'a confié un immense espace pour présenter le milieu dans lequel avaient grandi les artistes<sup>16</sup>. Alors je me suis mis à parcourir l'Etat et très vite j'ai découvert trente-quatre autres sites de grande envergure, et je me suis rendu compte que ces endroits qui, pour moi, présentaient une véritable valeur culturelle, risquaient tous d'être détruits : à cause de l'âge de leurs propriétaires qui n'étaient plus en état de les entretenir, ou à cause du mépris des voisins qui trouvaient que ça ne faisait pas bien dans le quartier. En général, dès que quelqu'un comme ça meurt, on nivelle le terrain pour

---

<sup>14</sup> Célèbre bar restaurant de West Hollywood, rendez-vous d'artistes, d'écrivains et de célébrités diverses, le Beanery eut pour habitués Jim Morrison, Janis Joplin ou Charles Bukovski, parmi beaucoup d'autres. Ed Kienholz lui consacra une sculpture. Au cours des années soixante, le lieu fit scandale pour avoir affiché une interdiction d'entrée aux homosexuels (*Fagots, stay out!*), un scandale à répétition qui ne prit fin qu'en... 1984.

<sup>15</sup> Cf. *I am Alive*, seconde exposition au Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1966.

<sup>16</sup> Cf. *In Celebration of Ourselves*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1976. L'ensemble des expositions voulait illustrer la « contribution de la Californie aux arts visuels du XX<sup>ème</sup> siècle ». Un ouvrage du même titre a été édité par A California Living Book en 1979 : textes et photographies de Seymour Rosen.

faire un parking ou reconstruire. J'avais découvert entre autres à Eureka, une petite ville du Nord, un homme appelé Romano Gabriel qui avait construit autour de sa maison un merveilleux jardin en bois : des arbres, des buissons, des fleurs, toutes sortes de caricatures de gens ou d'animaux, tout en bois peint sculpté dans des cageots d'oranges. Il se cachait dans un petit abri et avec des poulies et des moteurs il actionnait tout ça, et ça se mettait à bouger. Quand il est devenu vieux, on l'a mis à l'hospice, et c'est la ville qui a été chargée d'assurer l'entretien. Mais comme elle ne faisait pratiquement rien, je suis allé voir le responsable, j'ai fait un scandale, puis j'ai filé à Sacramento, la capitale de l'Etat, dans les bureaux du gouverneur, où j'ai demandé à rencontrer ceux qui avaient la charge des trésors culturels de l'Etat ou la conservation des monuments historiques. Et j'ai menacé de poursuivre en justice l'Etat de Californie si on ne faisait rien. Mais personne ne comprenait ni ne voyait même de quoi je voulais parler. Alors on m'a fait de vagues promesses, et comme rien ne se passait, j'ai pris contact avec un service d'assistance juridique. Ils ont réussi à attirer l'attention des responsables de l'Etat qui ont promis de faire faire une enquête, et d'essayer d'obtenir la reconnaissance officielle de certains de ces endroits. C'est à ce moment-là qu'on m'a conseillé, avec quelques volontaires, de créer une organisation, parce qu'il est plus facile à une société qu'à un simple individu de dialoguer avec les pouvoirs publics. Et c'est ainsi qu'on a créé Spaces, il y a dix ans, en mai 1978.

### **Romano Gabriel, Fred Smith, Grandma Prisbrey**

L.D. : Et l'œuvre de Romano Gabriel, elle a été sauvée ?

S.R. : C'est une longue histoire. En gros, de riches collectionneurs l'ont achetée, l'ont transportée ailleurs, ont fait construire un petit bâtiment de protection, où elle est exposée au public,

mais dans une disposition complètement différente. Quant au site, il a été détruit<sup>17</sup>.

L.D. : Mais est-ce que vous arrivez vraiment à sauver certains endroits ?

S.R. : Les sauver nous-mêmes, non, mais alerter les gens capables de faire avancer les choses, et d'abord faire connaître ces lieux, les signaler à l'attention des responsables ou aider les personnes concernées, oui. D'abord, on recueille le maximum d'informations sur ce type d'endroits, qui ont besoin qu'on s'en occupe. Plein de gens en font des photos, mais personne n'est prêt à franchir l'étape suivante, qui consiste à faire de véritables reportages d'archives ou tout simplement à rester en contact avec ces vieilles personnes qui les ont construits. Alors on fait tout ce qu'on peut en envoyant des lettres, en aidant les gens sur place par des visites personnelles, etc.

L.D. : Vous n'avez pas du tout l'optique des musées ou des collectionneurs ?

S.R. : Non, notre objectif – et nous sommes la seule association de ce type – est la conservation *in situ* de ces univers. Ainsi un jour on a entendu parler d'un groupe du Wisconsin qui avait organisé la restauration d'un endroit, le Parc de Béton de Fred Smith<sup>18</sup>. On s'est mis en rapport avec eux et leur a proposé de

---

<sup>17</sup> Ancien jardinier et charpentier, Romano Gabriel était né dans la ville lombarde de Mura, en Italie, vers 1887. Fils de menuisier, il avait d'abord été l'apprenti de son père, avant d'émigrer aux USA en 1913, puis d'être mobilisé pour prendre part au premier conflit mondial avec les troupes américaines en 1917. Très introverti, il ne participait vraiment à la vie sociale qu'à travers la création de son jardin, interrompue à sa mort en 1977. C'est une riche famille italienne d'Eureka, les Vellutini, qui acheta le jardin pour en faire don à la ville. L'ensemble fut ensuite installé au 315, Second Street, dans le vieux centre, et ouvert au public le 3 avril 1982, dans un local où on peut encore le voir aujourd'hui, grâce à l'Heritage Society d'Eureka. Cf. [www.eurekaheritage.org](http://www.eurekaheritage.org).

<sup>18</sup> Le Parc de Béton de Fred Smith (*Fred Smith's Concrete Park*) à Phillips, Wisconsin, constitue un cas de restauration exemplaire associant, dans une commune entreprise, agences fédérales et de comté, sociétés ou groupes industriels et initiatives privées individuelles. Dévastées en juillet 1977 par un orage, ses 250 statues de béton et de verre –

leur faire découvrir des sites californiens, parce qu'il nous semblait qu'avec un véritable projet de conservation on aurait plus de chances de trouver les fonds pour sauver ces lieux. On a fait notre première demande de subvention, les a fait venir, leur a montré cinq endroits dont ils ont fait un relevé sommaire, avec quelques indications techniques pour la restauration. Et on a profité de cette visite pour lancer avec quelques-uns de ses amis, des politiciens, des représentants d'organismes sociaux, etc. le Comité de Soutien au Village de Bouteilles de Grandma Prisbrey, une association qui existe encore et qui aujourd'hui a réussi à racheter le terrain et travaille à sa restauration<sup>19</sup>.

### **Plus de 200 environnements singuliers**

L.D. : Est-ce qu'il existe beaucoup de groupes de ce type aux U.S.A. ?

S.R. : Le Comité pour Simon Rodia, fondé en 1959, existe encore, bien qu'il n'ait plus beaucoup d'activités. Mais sur les deux ou trois cents environnements intéressants recensés aux Etats-Unis, on peut dire qu'il existe très peu de groupes qui se consacrent à ce genre d'activités. Spaces a commencé par la Californie, mais à force d'entendre parler d'autres endroits un

---

animaux des forêts du Nord, héros populaires, figures patriotiques, sujets locaux – ont été entièrement remises en état, sous la direction de la Fondation Kohler et du John Michael Kohler Arts Center de Sheboygan (voir [www.jmkac.org](http://www.jmkac.org) et [www.kohlerfoundation.org](http://www.kohlerfoundation.org)). Fred Smith (1886-1976) avait commencé son ouvrage à l'âge de 63 ans et réalisa tout son univers en moins de quinze ans.

<sup>19</sup> Le *Bottle Village* de Tressa Prisbrey (1896-1988), à Simi Valley, en Californie, a été longtemps un lieu visitable. Construit de 1956 à 1972, il consistait en vingt-deux bâtiments de dimensions diverses, tout en bouteilles prises dans du mortier, les plus typiques étant la Maison des Poupées et la Maison des Crayons, conçue pour abriter une collection de 10 000 crayons et stylos. Après la mort de son auteur, le site devint la propriété d'un groupe de soutien au prix d'une bataille juridique pénible et grâce à une campagne de souscription. Partiellement endommagé par le tremblement de terre de 1994, il n'a pas encore été rouvert au public, bien qu'il soit inscrit au Registre National des Monuments Historiques (*National Register of Historic Places*) et fasse partie des trésors historiques de la Californie. Cf. [www.bottlevillage.com](http://www.bottlevillage.com).

peu partout dans le pays, on s'est dit que pour rendre crédible ce domaine et être mieux compris, il fallait avoir une ambition nationale. Alors on a demandé une subvention pour financer une étude générale, on l'a obtenue deux années de suite, et on a pu faire un voyage de prospection dans tous les Etats-Unis, retrouver les sites déjà connus, en chercher d'autres, faire des découvertes, etc.

L.D. : Comment définissez-vous les créateurs qui vous intéressent ?

S.R. : En général ce sont des gens sans formation artistique, qui ont fait autour de chez eux un assemblage d'objets de rebut, créé quelque chose de monumental, tout un monde personnel, avec des méthodes non-traditionnelles, des matériaux qui ne servent pas à l'art habituel. Et même quand ils utilisent des techniques classiques, par exemple la sculpture ou la peinture, c'est la disposition qui a quelque chose de spécial. Comme chez Sanford Darling par exemple, qui fait de petits tableaux naïfs, mais les cloue sur tout l'extérieur de sa maison, peint aussi les escaliers, les chaises, le frigo, les plafonds, en fait tout un monde<sup>20</sup>. Ce sont en général des univers sans plan préconçu, qui se développent de façon organique.

## **Les jardins souterrains de Fresno**

L.D. : Est-ce qu'on peut dire que ce sont des naïfs ?

S.R. : En 1959, Buckminster Fuller, qui était fasciné par les tours de Watts, a analysé le mélange qui servait de béton à Rodia. Et il en a conclu qu'il était absolument parfait pour ce qu'il

---

<sup>20</sup> La *Maison des Mille Peintures* de Sanford Darling (1894-1973) se trouvait à Santa Barbara, en Californie. Son auteur s'était mis à peindre à l'âge de 68 ans, pour commémorer deux grands voyages autour du monde. Jusqu'à sa mort, il poursuivit sans relâche l'embellissement de sa maison, aujourd'hui disparue.

avait l'intention de faire. C'était un composé, je crois, beaucoup plus sec que le béton normal. De même la structure des tours est admirablement adaptée. Quand on pense que la plus haute s'élève à plus de trente mètres et qu'il n'y a que quarante-cinq centimètres de fondations ! Mais il y a tellement de montants, d'arcs, de connexions, et le poids est tel à la base que, compte tenu du site et des matériaux qui étaient à sa disposition, c'est la meilleure structure qu'on ait pu imaginer. On continue à traiter Rodia de naïf, mais en un sens il a inventé un type de solution absolument génial. De même on pourrait prendre l'exemple des Jardins Souterrains de Baldessare Forestiere à Fresno, qui ont été construits à la perfection avec une simple pioche et une brouette, plus quelques armatures métalliques, par un homme seul<sup>21</sup>. Il faut voir ces pièces avec leurs toits coniques percés d'ouvertures calculées exactement pour que l'eau de pluie tombe sur les bacs où poussent, 4,50 m au-dessous du sol, des arbres dont la plupart des branches hautes atteignent juste le soleil : au point de vue architectural, c'est absolument parfait, et d'ailleurs beaucoup de spécialistes qui depuis ont construit des ensembles souterrains sont venus là admirer le travail de cet homme et la perfection des lignes, des dimensions, des formes pour à la fois retenir l'air frais et chasser le chaud, permettre à la pluie et à la lumière du soleil de pénétrer, etc.

### **Mystiques ou révoltés ?**

L.D. : Ici, en Europe, beaucoup de ces bâtisseurs 'singuliers' sont des révoltés ou des mystiques, des dissidents, des ermites à demi volontaires. Ils ont en général une foi très profonde en

---

<sup>21</sup> Les *Jardins Souterrains* de Fresno, dans la Mid-Central Valley, en Californie, constituent un site extraordinaire, dédale de tunnels et de salles souterraines savamment ajoutées où poussent des citronniers et diverses espèces méridionales. Leur auteur, Baldessare Forestiere (1879-1946), un émigré sicilien, construisit seul ce labyrinthe de 1906 jusqu'à sa mort, avec les mêmes moyens que le Facteur Cheval en France, et il rêvait d'en faire une sorte de restaurant où seraient venues se garer les belles limousines de sa jeunesse. Entretenu longtemps par un neveu passionné, ce lieu aux effets de lumière très raffinés attire de nombreux visiteurs. Cf. [www.undergroundgardens.com](http://www.undergroundgardens.com)

quelque chose. Est-ce qu'il en va de même chez les auteurs que tu connais ?

S.R. : Non, pas spécialement. Il y a un type à San Francisco qui s'appelle Peter Mason Bond et qui a fait un Jardin de la Paix, plein d'inscriptions. Il est contre la guerre et retient les gens des heures en leur démontrant toutes les tares de la société. Il y avait aussi dans le Missouri Jesse Howard, qui est mort maintenant et dont l'emplacement a été détruit. Tout son art était fait de pancartes, d'écriteaux, de citations de la Bible. Il critiquait à peu près tout le monde autour de lui. J'ai connu un prédicateur qui pensait avoir reçu la mission de répandre la parole de Dieu et qui construisait d'immenses croix de béton aux endroits qui lui étaient désignés. Un autre conservait les bouteilles de whisky vides, y dessinait des croix et des phrases de la Bible, puis il allait sur les côtes, au bord de l'océan, demander aux gens de jeter les bouteilles à l'eau. C'était sa façon de répandre la parole. Mais dans la plupart des cas, tous ceux que j'ai rencontrés m'ont dit qu'ils faisaient ça juste pour ne pas rester inactifs, pour faire quelque chose de joli dans leur cour. Rodia par exemple n'avait pas spécialement de message politique. Quand il recevait la visite d'un fonctionnaire des Ponts et Chaussées, il lui disait : « Oh, j'ai construit ça en l'honneur des routes américaines ! » Mais c'était tout de même une sorte de fanatique puritain, plein de préjugés, qui critiquait le comportement dépravé des gens, surtout les femmes. On dit qu'il avait réalisé un autel et que des baptêmes ont eu lieu à Watts. Il avait pour héros Christophe Colomb et Galilée, mais je ne pense pas qu'il ait jamais vraiment dit à personne la vérité. Quant à Romano Gabriel, il prétendait simplement qu'il était impossible de faire pousser quoi que ce soit autour de sa maison, et qu'il voulait être entouré d'un jardin. Ce qu'il n'aimait pas, lui, c'était l'Eglise, et il passait son temps à la critiquer.

## Jardins narratifs et conteurs d'histoires

L.D. : Souvent cette apparente désinvolture au départ n'est qu'un masque, pour ne pas paraître trop anormal, et chez ce type d'individus il tombe, pour délivrer le vrai message, dès qu'ils se sentent en confiance. Mais est-ce que ce sont des gens qui te paraissent particulièrement préoccupés par la mort ou leurs propres funérailles, comme Raymond Isidore ou Ferdinand Cheval en France ?

S.R. : On pourrait citer S.P. Dinsmoor qui a créé le Jardin d'Eden, à Lucas, Kansas. Il s'est fait construire une sorte de petite pyramide où il repose. On l'a embaumé et on peut le voir, avec sa femme en-dessous, à travers une sorte de vitre. Mais ce n'était qu'un petit aspect de ses préoccupations, et lui aussi était intarissable sur la guerre, toutes les tares de la société qu'il critiquait en termes bibliques<sup>22</sup>, etc. Chez les autres, on ne sent pas tout ça aussi fort.

L.D. : Il doit y avoir aussi, à un niveau plus profane, pas mal de conteurs d'histoires, comme dans tous ces jardins narratifs, un peu B.D. *Old Trapper's Lodge* de John Ehn par exemple, qui rappelle un peu Camille Vidal en France<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Samuel Perry Dinsmoor (1843-1932) était un vétéran de la Guerre de Sécession, franc-maçon et libre penseur. Réalisé autour de sa maison à Lucas, Kansas, de 1907 à 1929, son Jardin d'Eden met en scène plus de 150 personnages juchés sur des arbres de ciment et mélange les références bibliques, les proverbes ou sentences morales et diverses obsessions personnelles de l'auteur comme l'interdépendance des êtres vivants, la Crucifixion du Travail, la grande Pieuvre des trusts et monopoles industriels ou Notre Père-le-Temps. Parmi les anges et les oiseaux, on peut y voir Caïn offrant une citrouille pourrie à Dieu ou les cigognes remportant sous leurs ailes les enfants non-nés. Inscrit à l'inventaire national des monuments historiques et principale attraction touristique de la ville, le Jardin d'Eden a servi de siège à la Kansas Grassroots Art Association (KGAA), principale association de sauvegarde de l'art populaire au Kansas, aujourd'hui disparue. Son auteur s'est fait embaumer sur place, avec sa femme, à l'intérieur d'une petite pyramide. Cf. [www.garden-of-eden-lucas-kansas.com](http://www.garden-of-eden-lucas-kansas.com)

<sup>23</sup> Autrefois situé à Agde, en Provence, le jardin de Camille Vidal (1894-1977) a été démantelé. Ses personnages de ciment, pleins d'humour, se trouvent aujourd'hui dans le parc de La Fabuloserie. *Old Trapper's Lodge*, entre Sun Valley et Burbank, près de Los Angeles, était une sorte de faux cimetière fait de tombes illustrées racontant les légendes

S.R. : Oui, il y en a des tas. La plupart de ceux que j'ai rencontrés avaient de l'humour, étaient très gais, faisaient vraiment attention aux gens et étaient pleins d'enthousiasme.

L.D. : Pour finir, qu'est-ce que tu penses des sites que tu as visités en France ? Tu as été à Louviers, à Dives-sur-Mer, à Hauterives, à Chartres<sup>24</sup>, etc.

S.R. : Dans certains cas, il me semble que les auteurs français sont plus délicats, on trouve plus de finesse dans leur travail. Robert Vasseur par exemple a une sorte d'élégance dans la composition de ses murs que les tours de Rodia n'ont pas. On pourrait passer des heures à en contempler rien que de petites sections. Mais surtout ce que vous avez en France, c'est une documentation beaucoup plus approfondie que chez nous. Pourtant ce qui est désolant, c'est qu'un pays qui donne au reste du monde l'impression de faire particulièrement grand cas de son art n'ait pas le même respect pour des œuvres comme celles de Cheval, Picassiette, etc., et qu'il n'y ait aucune sorte d'aide officielle pour l'étude, la conservation, la reconnaissance de ces lieux, et le soutien à leurs auteurs quand ils sont encore en vie.

*Note de 1988* : Aujourd'hui huit sites majeurs ont été officiellement classés par la direction des Monuments Historiques dans tous les Etats-Unis. Dans l'ordre : les Tours de Watts, Desert View Tower (site californien du désert, avec une abondance de

---

de l'Ouest américain. Son auteur, John Ehn (1897-1981) était un ancien trappeur venu, en 1941, s'installer en Californie. C'est en faisant, à la mode américaine, une statue publicitaire devant le motel qu'il venait d'ouvrir, qu'il découvrit la sculpture en 1945. Il mit quinze ans à remplir sa cour de toute une population de personnages grandeur nature peints de couleurs vives et donnant une impression de fraîcheur et de vie. Le site a disparu aujourd'hui, mais les statues ont été déplacées sur le campus du Pierce College, à Woodland Hills où, dans l'indifférence générale, elles font l'objet d'un entretien épisodique.

<sup>24</sup> Respectivement, dans l'ordre : la Maison à Vaisselle Cassée de Robert Vasseur (1908-2002), la Maison Bleue d'Euclides Da Costa (1902-1984), le Palais Idéal de Ferdinand Cheval (1836-1924), et le maison de Raymond Isidore, dit Picassiette (1900-1964).

rochers sculptés), les Jardins Souterrains, le Jardin d'Eden, Rancho Bonito de Pop Schaeffer (artiste 'naïf' du Nouveau-Mexique), Ave Maria Grotto (ensemble de monuments miniature réalisés sur le terrain de l'abbaye Saint-Bernard à Cullman, Alabama, par Frère Joseph Zoettl), Coral Castle de Edward Leedskalnin en Floride et la Maison de Bouteilles de John J. Makinen à Kaleva, dans le Michigan.

Particulièrement nombreux dans les états du Sud ou de l'ouest, les sites singuliers sont surtout connus là où existent des associations pour s'y consacrer : Californie, Caroline du Nord ou du Sud, Georgie, Kansas, Wisconsin. Comme on le constate, la plupart de leurs auteurs sont de la génération du tournant du siècle, et donc peu d'entre eux sont encore en vie. Est-ce le tarissement prochain d'une forme d'art correspondant à une époque charnière ? Dans ce cas, la nécessité de la conservation s'en impose d'autant plus.]

# L'école et les Nouveaux Français

Manifeste pour une laïcité tolérante  
2002

Alors qu'il avait su pendant longtemps jouer son rôle de brassage social dans une banlieue ouvrière écartelée entre ses quartiers résidentiels, ses HLM et ses « cités de transit », le lycée (ZEP) où j'ai enseigné pendant trente ans s'est brusquement effondré au cours des années 1990, miné par la ghettoïsation. Aujourd'hui la grande majorité de ses élèves, tous français, proviennent des 'quartiers' ou vivent en logement sociaux. La plupart sont d'origine maghrébine, et donc de culture musulmane, arabe ou berbère (*tamazight*), les autres franco-africains ou antillais, plus rarement asiatiques, la plupart des 'blancs', dont certains franco-portugais ou espagnols ayant joué avec les options rares – le japonais par exemple ! – pour émigrer vers les communes voisines<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Texte paru sous le titre « A l'école du mérite et du métissage » dans les pages Rebonds de *Libération* le jeudi 5 septembre 2002. Repris dans *La laïcité dévoilée – Quinze années de débat en quarante Rebonds*, Les dossiers de *Libération*, L'aube/Libération, 2004. Version légèrement remaniée pour permettre sa mise en ligne en mai 2011. C'est parce que je venais, la mort dans l'âme, de quitter le lycée de Nanterre, auquel j'avais été fidèle pen-

On connaît les effets pervers d'un tel état de fait : développement des incivilités plus encore que de la violence, substitution du rapport de force aux normes de la politesse, dévaluation des modèles scolaires par attrait de l'argent facile, usure des enseignants, surnotation ou faux niveaux, absentéisme, transformation des écoles en lieux de rencontre, centres de loisir, etc. Mais on ne souligne pas assez à quel point cette situation est néfaste d'abord pour les élèves eux-mêmes, qui perdent une occasion de se mélanger et de sortir des frontières de leur enfermement. Cette régression de la mixité sociale peut-elle être atténuée par une intervention autoritaire de la loi ? À court terme, cela paraît peu vraisemblable. Car malheureusement, la ségrégation ethnique ou culturelle, obéissant à des mécanismes qui ne sont pas seulement économiques, se produit spontanément, dans les deux sens, et il est très difficile de la corriger.

Sans attendre donc les solutions capables d'atténuer les effets d'un contexte aussi décourageant, comment peut-on aider ces adolescentes et ces adolescents qu'avec les démographes de l'INED<sup>26</sup>, il me paraît naturel d'appeler les Nouveaux Français ? Franco-ibériques, franco-maghrébins (franco-marocains ou -algériens surtout), Antillais français, franco-africains ou franco-asiatiques, presque tous descendants de familles originaires de notre ex empire colonial et destinés à vivre en France, à y avoir leur propre descendance et à y devenir définitivement citoyens français.

J'insisterai sur trois points. D'abord il faut, dans les classes, saisir toutes les occasions de valoriser la culture d'origine des

---

dant trente ans, que j'ai été amené, en guise d'adieu, à mettre au clair mes réflexions sur le statut scolaire de ces « nouveaux Français », qui avaient été mes élèves si attachants pendant tant d'années. Écrit au cours de l'été et plusieurs fois refusé, le texte est finalement paru le jour même où, très mal à l'aise et avec un grand sentiment d'étrangeté, je faisais ma première rentrée à Boulogne-Billancourt, dans l'établissement plus tranquille qui avait fait l'objet de ma demande de mutation.

<sup>26</sup> Institut National d'Etudes Démographiques. Voir en particulier les études de Michèle Tribalat sur l'immigration en France et le statut des enfants, ou petit-enfants, d'immigrés.

élèves, tout faire pour qu'ils ne se sentent pas dans l'angle mort de la culture enseignée, et mettre fin à l'hypocrisie de ce que j'appellerais le citoyen abstrait, un déni d'origine, donc d'identité, façon d'être raciste à l'envers, d'autant plus subtile qu'elle est invisible. Un berbère n'est pas un arabe et vous sera reconnaissant de ne pas faire la confusion, de même qu'une Guadeloupéenne sera flattée que vous ayez reconnu par exemple son origine indienne et non africaine ou qu'un musulman verra avec plaisir que vous vous intéressez vraiment à l'islam. Ce faisant, vous réalisez en public une opération symbolique de la plus haute importance : rattacher l'histoire particulière des familles de ces élèves à l'histoire générale des programmes, donc à celle de l'humanité.

Reconnaître la particularité des origines d'un individu n'est pas une atteinte à l'universel ni l'amorce d'une régression communautariste, bien au contraire : il faut savoir d'où l'on vient pour savoir où on va. Et c'est un des rôles fondamentaux de l'école, justement, que d'apprendre aux individus à se resituer dans le temps. Ce n'est donc pas pour diviser mais pour consolider l'école de la République qu'il faut réenraciner tous les élèves dans leur histoire particulière et dans l'histoire commune, et ce dans un contexte à vocation forcément plus universelle puisque, dans la plupart des salles de classe, se confrontent une grande diversité d'origines.

Ce premier objectif suppose un léger aménagement des programmes, dans une perspective moins européenocentriste, mais surtout, pour les adapter à un public scolaire nouveau, une formation spécifique de tous les enseignants, tirant parti, entre autres, de rudiments d'histoire culturelle et d'ethnographie.

Le deuxième point est plus délicat. C'est la nécessité absolue, pour tous les enseignants, de respecter les croyances des élèves, quelles qu'elles soient, et d'adopter ce que Bachelard appelait une attitude de 'rationalisme ouvert' : un état d'esprit très éloigné

d'une certaine intolérance sectaire que l'on voit trop souvent heurter la sensibilité des élèves au nom d'une laïcité hystérique, mal comprise. On parle souvent à l'école du problème de l'islam, qui est en effet majoritaire, mais un élève franco-haïtien peut avoir un fond culturel vaudou, un ouolof franco-sénégalais ou une malienne bambara croire à certaines formes de sorcellerie. Le bouddhisme, l'hindouisme, Confucius ou le Tao peuvent aussi faire leur entrée dans la salle de classe. C'est un aspect, rarement commenté, de la mondialisation.

Historiquement, la laïcité s'est imposée en France *contre* l'hégémonie étouffante d'une autorité unique, l'Église catholique. À cet égard la loi de 1905 était un progrès incontestable, condition du respect de toutes les formes d'adhésion ou de refus de la croyance. Nous ne sommes plus dans le même contexte aujourd'hui ou plutôt nous sommes dans un contexte élargi où, dans une France déchristianisée, post-marxiste, l'expérience confronte les enseignants à une situation nouvelle de syncrétisme religieux généralisé, une situation dans laquelle la conception matérialiste de la vie ne fait plus figure que d'une des options possibles parmi beaucoup d'autres. Au lieu d'y déceler un type, insupportable, de régression, il faut avoir l'humilité d'y voir d'abord un état de fait, que seule une forme ouverte, tolérante, de laïcité peut aborder avec le respect des personnes qui manquent trop souvent à la laïcité de combat<sup>27</sup>.

Ici on ne soulignera jamais assez l'urgence d'introduire dans les écoles, à titre de culture générale et non de catéchisme, un véritable cours d'histoire des religions, osant mettre en parallèle les trois grands monothéismes, auxquels il est impensable de ne

---

<sup>27</sup> Là encore, ce qui est demandé aux professeurs, ce n'est pas de partager telle ou telle de ces croyances ni de revenir à un point de vue qui, pour la plupart, n'est plus le leur depuis longtemps, mais d'abord d'être eux-mêmes plus cultivés, plus ouverts sur le monde que leurs élèves – c'est la moindre des choses, s'ils ont choisi l'enseignement – et d'être plus attentifs aux particularités des individus, mieux encore de savoir à l'occasion s'appuyer sur ces éléments de culture préexistants pour donner à leur cours une accroche plus solide dans l'esprit des adolescents.

pas adjoindre les grandes écoles de sagesse ou les traditions morales et philosophiques de l'Antiquité méditerranéenne et de l'Asie. C'est sur l'ignorance des autres confessions que s'appuie toujours le fanatisme fondamentaliste, de quelque bord qu'il soit, et la laïcité a tout à gagner, non à perdre, à ne pas se montrer elle-même plus intolérante que ce qu'elle prétend combattre<sup>28</sup>.

Le dernier point est la question de l'aide sociale aux enfants des familles 'défavorisées', une question d'équité au sens biblique mais qui peut avoir, sur le terrain, des effets désastreux si l'on pratique cette aide à l'aveuglette et de façon systématique. 'S'en sortir' par les voies légales est plus difficile pour les Nouveaux Français que pour la plupart des enfants des 'Français de souche'. Et d'abord pouvoir sortir du quartier ghetto, ce que rend trop souvent impossible la double discrimination à l'embauche et au logement. Rien n'est donc plus naturel que d'aider ceux qui font des efforts, jouent sans tricher le jeu social et accordent leur confiance aux études. Mais aider les plus méritants est une chose, distribuer ses aides sans discernement à tout le monde en est une autre<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Il s'agit d'un point auquel se montrent particulièrement sensibles les musulmans modérés qui cherchent leur place dans la société française d'aujourd'hui et qui verraient plutôt un symptôme de régression dans le retour agressif à un certain scientisme rigide ou à un anticléricalisme primaire d'un autre âge. C'est surtout l'ignorance, le préjugé qu'il faut combattre ici, une fois encore. Pour ne prendre qu'un exemple, celui du voile, il faut rappeler d'abord qu'il existe, dans la société française et en Europe, selon leurs origines, plusieurs types de filles voilées et que celles que l'on rencontre le plus souvent dans les écoles, loin de correspondre à l'archétype de la fille soumise et arriérée, sont parfois au contraire de bonnes élèves manifestant par là une forme d'indépendance, voire de révolte, contestable peut-être, mais bien typique de la recherche identitaire de l'adolescence. Quoi qu'on en pense, la lycéenne musulmane voilée d'aujourd'hui est, dans une certaine mesure, l'équivalent, mais dans le registre opposé, des étudiants gauchistes d'autrefois. Elle exprime, de cette façon, sa réaction contre l'inversion des valeurs dans la société marchande contemporaine, et sa recherche d'une nouvelle éthique qui ne soit pas celle, à ses yeux décadente, de la société de consommation. Accessoirement, elle se protège aussi peut-être contre le machisme ambiant, et la permanente agression sexuelle prévalant dans certains quartiers. On a le droit de désapprouver ce comportement, mais il ne faut pas y projeter les fantasmes d'autre chose ni se tromper sur sa véritable signification.

<sup>29</sup> Aucune société n'a intérêt à empêcher les enfants les plus doués et méritants de réussir, et chaque nouveau citoyen qui trouve vraiment sa place dans la société globale est un facteur d'intégration de sa communauté d'origine, une fierté pour son entourage et, quoi qu'on dise, un espoir pour sa cité. Malheureusement trop d'aides publiques sont

Si on prend l'exemple des bourses, un jeune adulte de dix-neuf ou vingt ans, inscrit en BTS par exemple, touchait en 2002 environ 300 Euros par mois sur dix mois, versés en un seul chèque de 3000 € sur son compte personnel. Que lui est-il demandé en échange ? Juste certaines contraintes d'assiduité, un trop grand absentéisme pouvant seul, au bout d'un certain temps, donner lieu à un signalement susceptible d'aboutir à la suppression de la bourse. Dans les faits, quantité d'étudiants ne viennent donc plus en classe que pour toucher leur argent, non pour travailler. Et comme l'État les entretient sans contrepartie, ils développent la mentalité de l'enfant gâté, méprisant secrètement ce système trop mou qui donne sans compter. Voilà comment la bourse systématique non seulement ne les pousse pas au travail mais leur enseigne en plus l'incivisme, le mépris du système et l'envie d'en profiter<sup>30</sup>.

Toute vie sociale ne peut fonctionner que sur le principe de la réciprocité : la justice bien comprise voudrait qu'on rétablisse la bourse au mérite, la seule à prendre moralement au sérieux l'individu. N'est-ce pas d'ailleurs faire injure à ces élèves, si défavorisés socialement qu'ils puissent être, que de ne pas avoir pour eux les mêmes exigences que pour tout le monde ? On voit trop dans certaines écoles se développer une forme de laxisme ou d'indulgence qui, sous prétexte de tenir compte des conditions d'origine, revient à juger les enfants de l'immigration incapables d'atteindre la même rigueur que les autres, et jamais l'excellence, ce que contredit évidemment l'expérience<sup>31</sup>.

---

octroyées non par respect des personnes – pour développer dans l'individu le sens de la responsabilité –, mais par pur calcul politique, pour acheter la paix sociale tout en apaisant sa vague culpabilité de la 'dette coloniale'.

<sup>30</sup> Dans le principe de l'assistance sociale, c'est le systématisme qui est mauvais : celui qui reçoit une aide de l'État sans rien donner en retour à la société est dans la position du voleur, ou alors il est infantilisé par un système pervers qui préfère aux adultes une population d'éternels assistés.

<sup>31</sup> Ou alors, ce qui ajoute l'absurdité à l'injustice, c'est le système lui-même qui tend à favoriser une baisse générale du niveau d'exigence, sous prétexte de ne pas défavoriser les plus démunis. Or non seulement cette attitude n'a pas de sens en ce qui concerne la

Pour les nouveaux citoyens français, l'école reste une chance : il ne faut pas la manquer. Mais il ne faut pas craindre de dire que le système actuel est par bien des côtés absurde et trompeur. Au lieu de mentir sur le niveau réel de certains élèves, de les pousser dans des filières qui ne les mènent nulle part et d'aider n'importe qui, indistinctement, l'école ferait mieux, pour ne pas les abandonner brutalement après les études, de mettre sur pied des dispositifs de parrainage à l'embauche, voire au logement, où des professeurs tuteurs se porteraient garants de leurs élèves les plus méritants.

---

qualité des études elles-mêmes, mais elle repose sur une illusion ou un mensonge, puisqu'elle revient à reporter à plus tard la sanction sociale du vrai niveau de compétence. C'est ainsi que les bacheliers au rabais payent en général deux ans plus tard la trop grande confiance que leur a donné un système pratiquant la fuite en avant : par un échec brutal à l'université.



Lycée Joliot-Curie, Nanterre, 1974

# La politique n'est pas une science et ne peut pas l'être

2004

Avant de réélire Jacques Chirac au deuxième tour, j'ai voté Christiane Taubira, la seule candidate soucieuse de faire une place aux « jeunes des banlieues » et capable d'en parler avec humanité. N'en déplaise à André Glucksmann (*Libé* du 11-12 mai dernier), je fais donc partie des français qui ont contribué à l'échec de Lionel Jospin, et de son équipe de Marie-Chantal fortes en thème ou d'experts pharisiens et arrogants. Pour des raisons précises, je ne le regrette pas, laissant aux cuistres la question de savoir s'il est légitime ou non de parler de la « France d'en bas ». Pour ma part, je préfère évoquer la forteresse vide d'élites mondaines surprivilégiées et le nouveau Tiers Etat où se trouve reléguée la presque totalité de la société française, bons et mauvais, riches et pauvres confondus.

La politique, comme l'enseignement, est un talent et un métier : elle n'est pas et ne peut pas être une science. C'est un art, comme la cuisine (qui n'est pas la chimie), une forme de bricolage intelligent, pas de la théorie pure. Sauf dans les régimes totalitaires, on ne peut pas gouverner « scientifiquement » les gens, faire l'économie de la rencontre, du dialogue, de la lenteur

des négociations. A cet égard l'esprit technocratique qui a tant aveuglé les experts de la gauche n'est qu'un aspect de l'hégémonie plus générale de l'outillage technologique et statistique dans les administrations et surtout des disciplines scientifiques, que plus rien ne contrebalance dans le processus officiel d'éducation. Comme si l'« esprit de géométrie » avait vocation de l'emporter définitivement sur la finesse et la psychologie. Or, par un curieux paradoxe, les mêmes qui sont descendus hier dans la rue pour chasser le physicien Claude Allègre, trop sûr d'avoir raison, ont voulu aujourd'hui éliminer les ministres donneurs de leçons. Ce sont les professeurs qui ont éliminé les professeurs du gouvernement. Pas besoin de relire la *République* de Platon pour comprendre que les intellectuels, pas plus que les poètes, ne sont faits pour gouverner, sauf exceptions rarissimes.

Par mes origines et mon éducation, j'ai été élevé dans une famille catholique de militants de gauche. Je n'ai, en ce qui me concerne, aucun sens politique et revendiquerais plutôt le statut de libre penseur : de tempérament plutôt anarchiste, spontanément de droite avec les gens de gauche et de gauche avec les gens de droite. Je crois difficilement au roi philosophe – à chacun sa posture et sa longueur d'onde – et il me semble d'ailleurs que la fonction de l'intellectuel est une fonction critique, indépendante du pouvoir et des partis. Voltaire était-il de gauche parce qu'il aimait le progrès, Rousseau de droite parce qu'il n'y croyait pas ? Ces interrogations mêmes ont-elles un sens ? Si l'idée de gauche obéit toujours à une logique de lutte des classes, c'est-à-dire au fond de revanche sociale, elle ne m'intéresse pas. Pour la simple raison que l'on ne choisit pas son milieu d'origine et qu'on ne pourrait donc être « de gauche » que par naissance, à moins de combattre sa propre classe. Si au contraire elle signifie justice sociale avant tout, c'est alors une idée morale, qui n'appartient à aucun camp politique. A moins de faire mythiquement de la gauche non l'équivalent d'un parti mais d'une nouvelle confession, y associant un idéal quasi religieux qui ne dit pas son nom.

À cet égard la place d'une vraie « gauche » étant plutôt, a priori, au côté des faibles, des humiliés, des pauvres, de tous les écrasés et oubliés de la vie, on peut comprendre le rejet brutal par les électeurs ayant conservé une certaine conscience morale de grands bourgeois et de grandes bourgeoises, héritiers d'une vraie tradition de gauche, mais qui vous toisent avec dédain et vous écrasent du sentiment de supériorité que leur donne une intelligence sanctionnée par voie de concours. Marie-Antoinette aussi jouait à la bergère dans les jardins de Versailles, comme tel ministre socialiste peut s'extasier sur les ZEP de banlieue, où pour rien au monde il ne scolariserait ses propres enfants. Incidemment, c'est la même attitude qui conduit certains responsables socialistes de la culture à imaginer le faux squatt dispendieux du Palais de Tokyo, véritable insulte aux vrais artistes squatters et à la vraie misère artistique, à peine moins réelle en France actuellement qu'à l'époque de Van Gogh.

Une vraie « gauche » devant être toujours, me semble-t-il, dans le combat et la résistance, et plutôt dans le scrupule et le doute que dans l'arrogance, du côté du Publicain donc, non du Pharisien, les légitimistes de la vieille gauche auront-ils une seconde chance au gouvernement ? La place de la gauche est-elle vraiment d'ailleurs dans l'exercice du pouvoir, ou plus naturellement dans l'opposition ? Comme le poil à gratter, la mauvaise conscience permanente des politiciens de carrière, des notables, de tous les « arrivés ». Car la gauche idéale, à moins de se renier, n'a pas à se partager les privilèges et les ministères, surtout pour faire à leur place le bonheur des gens. Ou alors, s'il s'agit non de prendre la place de ceux qui gouvernent mais de renverser ou d'inverser totalement le système, d'en changer les bases et d'en imaginer un autre, il n'est plus question du jeu politique ordinaire mais de révolution. (à suivre)



# Folie du génie, génie de la folie : les équivoques du génie-malade

2005

Les relations entre le génie et la folie – folie du génie, génie de la folie – ont fait l’objet de discussions dans le monde des psychiatres pendant des décennies : en gros de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu’au milieu du siècle suivant<sup>32</sup>. Puis le débat, qui avait contaminé parfois les sphères de la critique d’art et de la philosophie, est peu à peu passé de mode, pour des raisons liées à l’évolution sociale, ou à celle des concepts et des connaissances, mais aussi au fait que, dans un monde en pleine métamorphose, personne ne sait plus clairement fixer les limites ni du génie ni de la folie, donc à plus forte raison discuter les rapports de l’un avec l’autre. Et pourtant la question reste d’un intérêt capital, qu’on la présente à l’ancienne ou trouve pour l’exprimer de nouvelles formulations.

---

<sup>32</sup> Article paru dans le journal du *Théâtre Vidy-Lausanne* n° 10, novembre-décembre 2005.

Depuis une cinquantaine d'années, c'est le concept de création ou de créativité, apparu dans les pays anglo-saxons à la fin des années quarante, qui a supplanté, dans les discussions académiques, la vieille notion romantique du génie, laquelle ne subsiste plus, très dévaluée, que dans le langage familier ou populaire où tout peut être 'génial' : un livre, un événement, un individu, un objet. Dans un monde où l'on ne fait plus entre les choses aucune hiérarchie et où chacun est *a priori* créateur, toute démarche d'expression semble du coup légitime. Mais comme il faut bien tout de même faire une place aux individus manifestant des aptitudes exceptionnelles, une certaine psychologie, férue de tests expérimentaux, a inventé pour eux le terme de 'surdoués', qui ne semble guère adapté qu'à des considérations purement scolaires. Après un siècle de sociologie marxiste et d'égalitarisme de principe, il est *politically correct*, au mépris des différences les plus élémentaires, de tout expliquer par le milieu, l'éducation, jamais par les variantes imprévisibles de la neurologie ni de la génétique, mais c'est aussi, paradoxalement, l'idéal de la singularité individuelle, et le culte de l'Autre, purement théoriques, qui tendent à devenir la norme actuellement.

Quant aux 'fous' – le terme même sonne aujourd'hui comme un gros mot –, si l'on en juge par l'exemple de la France, ils se retrouvent aussi souvent en prison, où pour des raisons de sécurité on a été obligé de créer pour eux une section spéciale, ou dans la rue que dans l'institution psychiatrique. Depuis le triomphe, après l'électrochoc, des neuroleptiques<sup>33</sup>, la fameuse 'camisole chimique' plus discrète mais non moins effrayante que le traitement antérieur au nom si barbare, niant ce qui fait juste-

---

<sup>33</sup> C'est en 1952 qu'apparaît le premier neuroleptique, le Largactyl (4560 RP chlorpromazine), d'Henri Laborit, testé cliniquement par Pierre Deniker et Jean Delay. Il sera suivi de beaucoup d'autres. La même année Georges Daumézon et Philippe Koechlin lancent le terme de « psychothérapie institutionnelle », tandis que l'American Psychiatric Association (APA) publie la première version du DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), qui recense 106 catégories diagnostiques. A la fin des années 90, le DSM IV en comptera 416.

ment la spécificité de la folie, on a voulu faire des malades mentaux des êtres responsables, capables, comme n'importe quel autre malade d'une affection purement organique, de recourir d'eux-mêmes aux traitements<sup>34</sup>. Après deux siècles de progrès de la psychiatrie, un siècle de psychanalyse, trente à cinquante ans de philosophie existentialiste responsabilisante, de désaliénisme ou de psychothérapie institutionnelle, d'antipsychiatrie et de psychiatrie de secteur, il semble que l'on soit revenu à la case départ. Comme avant l'époque de Pinel et de son assistant Pussin, l'ouvrier tanneur ancêtre des infirmiers psychiatriques modernes<sup>35</sup>, le malade mental véritable peut se retrouver aujourd'hui, quoique pour des raisons inverses, enfermé pêle-mêle avec les délinquants, les criminels, les alcooliques, les toxicomanes, les SDF, les prostituées, sans qu'aucun expert n'ait assez de personnalité ni de jugement pour le distinguer clairement des voyous – qui eux, n'ont pas besoin de longues analyses pour reconnaître un '*barjo*'.

Comme on le sait bien aujourd'hui, c'est une théorie italienne, celle d'un adepte du spiritisme, le criminologue et psychiatre Cesare Lombroso (1835-1909), qui, au début de l'industrialisation, en pleine crise des arts et médias traditionnels, a eu pour la première fois l'audace d'assimiler explicitement le génie créateur à une forme de dégénérescence mentale ou de psychose. Comme s'il fallait, ainsi que le veut la pensée vulgaire, avoir 'une case en moins' pour être créateur, ou comme si tous

---

<sup>34</sup> En France c'est la loi du 30 juin 1838 qui a, pendant plus d'un siècle, défini les conditions de l'hospitalisation sous contrainte des individus dangereux pour eux-mêmes et/ou pour les autres. Elle a été remplacée par la loi du 27 juin 1990, loi n° 90-527 relative aux droits et à la protection des personnes hospitalisées en raison de troubles mentaux et à leurs conditions d'hospitalisation. Une loi qui insiste sur l'hospitalisation volontaire, avec consentement, et sur la pratique des soins ambulatoires.

<sup>35</sup> Philippe Pinel (1745-1826), auquel on attribue le geste symbolique d'avoir libéré les aliéné(e)s de leurs chaînes, est nommé médecin-chef de l'hôpital de Bicêtre à l'automne 1793, puis à la Salpêtrière, hôpital de femmes, deux ans plus tard. Ce sont les dates que l'on considère habituellement comme marquant le début de la révolution psychiatrique moderne.

les artistes devaient être ‘tarés’. Intitulé d’abord *Genio e follia*<sup>36</sup>, l’ouvrage tristement célèbre de Lombroso prit finalement le titre de *L’uomo di genio* dans une édition augmentée de 1882 qui allait exercer une profonde influence, non seulement sur la critique réactionnaire hostile aux avant-gardes de l’art moderne, mais sur la pensée nazie elle-même, puisque *Entartete Kunst*, la terrible exposition itinérante de 1937 sur l’art ‘dégénéré’, doit vraisemblablement son titre à la deuxième traduction allemande du livre de Lombroso, *Entartung und Genie*, parue à Leipzig en 1894<sup>37</sup>.

Ce qui est moins connu, c’est, presque à la même époque et aux antipodes des théories du psychiatre italien, la thèse plus sympathique mais non moins discutable de son contemporain, le neurologue anglais Hughlings Jackson (1835-1911), une thèse selon laquelle l’aliénation pourrait se révéler créatrice, perspective optimiste prenant pour ainsi dire à l’envers le problème de la dimension pathologique du génie. Inspiré par l’évolutionnisme de Herbert Spencer et concevant le système nerveux comme une série de niveaux d’organisation hiérarchisés, Jackson, suivi de nombreux disciples au cours des années 1930<sup>38</sup>, voyait dans les phénomènes d’effondrement ou de ‘dissolution’ des facultés

---

<sup>36</sup> Publié à Turin en 1864, réédité en 1872 et 1877.

<sup>37</sup> Sous le titre *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte* (Génie et folie dans leur rapport à la loi, à la critique et à l’histoire, trad. de A. Courth), une première traduction allemande était parue en 1887, suivie de l’édition française, *L’homme de génie*, deux ans plus tard chez Félix Alcan, à Paris, puis de l’édition anglaise, *The Man of Genius*, en 1891. L’édition nouvelle de Leipzig, en 1894, avait sans doute changé son titre sous l’influence d’un *best-seller* paru l’année précédente, l’ouvrage d’un disciple enthousiaste de Lombroso qui devait contribuer, plus que tout autre, et bien avant le nazisme, à vulgariser la théorie de la dégénérescence en Europe et aux Etats-Unis : *Entartung* de Simon Maximilian Südfeld, dit Max Nordau (1849-1923), paru à Berlin en 1893, à Paris en 1894 (*Dégénérescence* chez Félix Alcan) et à New York l’année suivante (*Degeneration*). Médecin, philosophe et homme politique d’origine hongroise, établi à Paris, Nordau devait par la suite, ironie terrible de l’histoire, devenir un des fondateurs du mouvement sioniste.

<sup>38</sup> Introduite en France par Ribot à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, diffusée par Foix et Lhermitte, Pierre Janet et le Dr Claude, cette théorie aboutira à l’‘organo-dynamisme’ de Jacques Rouart et Henri Ey, sous la double influence des idées de Henri Bergson et de Sigmund Freud, et elle sera reprise ensuite par Jean Delay en 1951. Aujourd’hui c’est plutôt une étude de Von Monakow et Mourgue, datant de 1928, que l’on considère comme le véritable manifeste du néo-jacksonisme.

supérieures au cours de la psychose, un aspect positif : la libération et le développement de facultés sous-jacentes, ordinairement sous contrôle<sup>39</sup>. Traduit dans un autre langage, ce serait la disparition de certains mécanismes ‘normaux’ de refoulement qui, dans la folie, permettrait à certains automatismes inconscients de s’exprimer et expliquerait donc l’existence des aliénés artistes, une thèse qui a l’avantage de la simplicité et compte encore quelques adeptes aujourd’hui.

Que ce n’est pas la folie qui est créatrice, mais qu’il y a bien quelque chose d’autre qui distingue le fou créateur de celui qui ne l’est pas, la ville de Lausanne, capitale mondiale de l’art brut, est bien placée pour le savoir, et tous les grands classiques de l’art brut asilaire, Wölfli, Aloïse, Müller, Forestier, Pujolle, sont là pour en témoigner, chacun avec son style et son monde si particuliers. Car si les Jacksoniens avaient raison, comment se fait-il alors que tous les compagnons de souffrance et de misère de ces créateurs hors du commun n’aient pas manifesté le même ‘don’ – ou, dans un autre domaine, un don équivalent ? –, et qu’au lieu de chefs-d’œuvre, ne soient sorties de leurs mains que des productions insignifiantes, comme le petit bric-à-brac émouvant et dérisoire des archives de la Waldau, montré au Centre Culturel Suisse de Paris il y a quelques années ?<sup>40</sup> « Le cas d’un véritable artiste est presque aussi rare chez les fous que chez les gens normaux. » écrivait Dubuffet<sup>41</sup>. Et si l’émergence sponta-

---

<sup>39</sup> Cette thèse séduisante avait déjà été exprimée en 1812 par le premier collectionneur d’art asilaire, le Docteur Benjamin Rush (1745-1813), dans son étude *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, manuel psychiatrique où les productions artistiques des aliénés étaient comparées à de splendides fossiles qu’un tremblement de terre providentiel aurait ramenés à la surface.

<sup>40</sup> Cf. *Le dernier continent ou la Waldau, asile de l’Art*, Centre Culturel Suisse, Paris, 11 mai-30 juin 1996. Cette exposition présentait, en contraste avec quelques œuvres très fortes, entre autres du maître de l’art brut, Heinrich-Anton Müller, des revolvers, des couteaux et des clefs, fabriqués avec des matériaux de fortune par les malades dans l’impuissance tragique d’une tentative symbolique d’évasion.

<sup>41</sup> In « Honneur aux valeurs sauvages », une conférence donnée en 1951 à la faculté des Lettres de Lille à l’occasion d’une exposition sur *Cinq petits inventeurs de la peinture* (in *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 222). Vingt ans plus tard, Dubuffet précisera : « Il est à observer que les œuvres de grande invention sont excep-

née d'un art 'brut' chez certains malades n'ayant eu aucunes préoccupations artistiques antérieures donne en effet l'illusion d'avoir sa source dans la folie, ce sont plutôt, pour les natures prédisposées uniquement, les vertus de l'enfermement – concentration forcée due à l'isolement et temps libre – qu'il faudrait envisager, comme le prouve, dans un autre domaine de l'art brut, celui de l'art carcéral, le cas de Joseph Giavarini, dit le Prisonnier de Bâle, qui n'a plus jamais rien produit après sa libération.

Que le génie par ailleurs – ou le pouvoir créateur, si l'on préfère – est totalement indépendant de la folie, au point dans certains cas de pouvoir même cohabiter avec elle, et que folie et génie se situent donc sur deux plans radicalement différents, rien ne l'illustre mieux que le cas d'Antonin Artaud. Il y a quelques années, à l'occasion de la parution d'un livre, j'ai eu la chance de pouvoir transcrire quelques lettres inédites du poète, restées bloquées un demi siècle dans les archives de son psychiatre<sup>42</sup>. Il faut vraiment entrer, mot par mot, à l'intérieur de la phrase d'Artaud pour sentir à quel point la force de son Verbe, la solidité de sa syntaxe et son pouvoir fascinant d'expression ont la capacité de sortir intacts des pires assauts du délire et des plus violentes illusions. Artaud dont Paulhan après coup disait : « On [aurait] dû le laisser à l'asile, c'est là qu'il écrivait les plus belles choses ! »<sup>43</sup>

À l'époque romantique, prélude nocturne de la civilisation moderne, on distinguait couramment, pour les dons artistiques, talent et génie, le talent, une aptitude ou disposition technique souvent familiale, donc peut-être en partie héréditaire, mais sus-

---

tionnelles ; elles sont aussi rares dans les hôpitaux psychiatriques que hors de ceux-ci. La mode, qui s'est instituée internationalement, d'inciter les malades à faire des dessins n'aboutit nullement à la production d'œuvres intéressantes et la plupart des expositions qui sont faites de ces dessins sont d'une pauvreté affligeante. » (Lettre au Dr Mario Berta, 17 septembre 1972, *Prospectus IV*, Paris, Gallimard, 1995, p. 327)

<sup>42</sup> Voir Danchin (Laurent), *Artaud et l'asile 2 – Le cabinet du Docteur Ferdière*, op. cit.

<sup>43</sup> Cité par Henri Thomas dans *La Véritable Histoire d'Artaud le Môme*, un film de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, 1993.

ceptible d'être cultivée par le travail et la discipline – le talent, ça s'apprend –, tandis que le génie, sans doute inné, et d'origine aussi mystérieuse que l'inspiration chez les Grecs, apparaît comme un phénomène beaucoup plus rare et complexe, mettant en jeu l'ensemble de la personnalité. Une oeuvre créatrice géniale est 'habitée', traversée par quelque chose qui la transporte, elle va plus loin que le simple talent, sans vision, qui ne mène au mieux qu'à la virtuosité. Or une distinction aussi élémentaire, incontournable à l'usage, et qui subsiste aujourd'hui dans la pensée courante, n'a plus aucune validité ni en psychologie ni dans les sciences sociales, où il serait pourtant utile de lui chercher de nouveaux fondements.

Une école de la psychologie cognitive américaine offre de nouvelles perspectives pour dépasser la vieille notion du génie et mieux comprendre la nature des dons exceptionnels et les différentes familles d'intelligence ou de sensibilité à l'origine des grands domaines de la création : la théorie des intelligences multiples de Howard Gardner, dont le livre, *Frames of Mind*, paru en 1984<sup>44</sup>, définit huit formes fondamentales de rapport au monde en fonction de certaines spécialisations cérébrales et de leur corrélation spécifique. Une typologie, beaucoup plus ouverte que celle du test de Binet et Simon ou de la traditionnelle mesure du QI<sup>45</sup>, et qui offre la particularité de croiser l'observation psychiatrique avec certains faits remarquables empruntés aux biographies de grands créateurs, à la neurobiologie, à la psychologie expérimentale et à certaines notations curieuses de l'anthropologie.

---

<sup>44</sup> Voir Howard Gardner, *Frames of Mind – The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books, 1983, William Heinemann, Londres, 1984, rééd. Fontana Press, Londres, 1993. Traduction française : *Les formes de l'intelligence*, Paris, Odile Jacob, 1997.

<sup>45</sup> Paru en 1904, revu en 1908 et 1911, le test d'Alfred Binet (1857-1911) et Théodore Simon (1873-1961) est considéré comme le premier test d'intelligence. Il sera par la suite perfectionné par Lewis Madison Terman (1877-1956), qui lui appliquera la notion de quotient intellectuel (rapport de l'âge mental sur l'âge réel) de William Stern (1871-1938). C'est David Wechsler (1896-1981) qui mettra au point les tests permettant de le mesurer : le 'test de Wechsler' pour les enfants et le 'test de Wechsler-Bellevue' pour les adultes. Ce sont principalement les aptitudes linguistiques et logico-mathématiques, piliers traditionnels de l'école moderne, qui font l'objet des mesures de ce test, préjudiciable à toutes les autres formes d'intelligence.

Bien sûr, entre le génie et la folie, le pouvoir créateur et certaines formes de maladie mentale, il y a plus d'une analogie. Socialement atypiques, souvent doués d'une énergie hors du commun, les créateurs sont des tempéraments obsessionnels qui n'ont même plus conscience de leur 'manie', et c'est parce que leur comportement souvent hors-normes représente une psychologie des extrêmes que le jugement de la majorité tend à l'assimiler aux excès similaires de la pathologie mentale. Mais il ne faut pas confondre métaphore et réalité<sup>46</sup>, là s'arrête l'analogie : même si, comme tout un chacun, ils peuvent parfois être le jouet des hallucinations, s'égarer dans le délire ou 'perdre la raison', les créateurs sont des fous 'positifs' dont le travail, tout entier orienté vers une forme instinctive de communication, est une quête obscure du Réel ou du Vrai, donc l'inverse de la folie.

Quand la roue de l'histoire aura encore un peu tourné, on s'apercevra à l'évidence que c'est dans une période très particulière de transition qu'a surtout prévalu le mythe du génie malade, et aux figures tragiques si fascinantes des grands poètes, penseurs ou peintres aliénés de la mutation des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles – Hölderlin, Nerval, Van Gogh, Nietzsche, Soutter, Artaud... –, on opposera à nouveau les colosses de la Renaissance ou de l'Antiquité, dont l'équivalent actuel est plutôt à chercher parmi les représentants des nouveaux médias. Car même au sein de la folie, le pouvoir créateur reste le dernier bastion de la santé. Loin d'être malsaine ou morbide, toute création véritable est toujours une auto thérapie, un effort de tout l'être pour se construire, ou reconstruire, sur un plan supérieur désintéressé. Donc un élan vers le sublime, comme Freud l'avait bien dit.

---

<sup>46</sup> Voir Jacques Bouveresse, *Prodiges et Vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raison d'agir, 1999.

# Art Brut : l'instinct créateur

ARTENSION n° 32. Nov/déc 2006

**Artension** : Vous venez d'écrire un livre, *Art Brut, l'instinct créateur*, qui paraît aux Editions Gallimard sous le n° 500 de la collection Découvertes<sup>47</sup>. Le texte en est court, très dense, fourmillant d'informations sur tous les protagonistes de l'histoire de l'art brut. Il est plein de références importantes. Au regard de ce texte très concis et rigoureux, figurent une quantité d'images qui donnent un complément immédiatement sensible aux propos écrits. Chaque image est accompagnée d'un commentaire assez long, qui fait que les légendes occupent une place aussi importante que le texte principal, de telle façon qu'il y ait une double entrée dans la lecture. Le livre comprend 4 chapitres : « La préhistoire de l'Art Brut », « L'art Brut historique de Jean Dubuffet », « De l'art Brut à l'art singulier », et enfin « L'internationale outsider ». C'est un livre qui apparaît comme une récapitulation historique empreinte d'un grand souci d'exactitude. Il s'agit de faire le point précisément et de donner les éléments pour une réflexion prospective. Ma question est donc la suivante : pourquoi avez-vous senti la nécessité de pu-

---

<sup>47</sup> Entretien enregistré le lundi 18 septembre 2006 et paru dans Artension n° 32, 3<sup>ème</sup> série, novembre-décembre 2006.

blier ce livre, alors que quelques livres de référence existent déjà sur le sujet ? Est-ce bien cette volonté de remonter davantage dans le temps, mais aussi d'aller vers l'avenir ?

**Laurent Danchin** : Oui, mais c'est aussi une volonté d'élargir géographiquement le regard sur l'art brut. En effet, collaborant à la revue *Raw Vision* depuis 1989, j'ai toujours bénéficié, sur l'art brut, du point de vue des anglo-saxons, beaucoup plus pragmatique, moins rigide et cloisonné dans l'usage des concepts, que le point de vue francophone. Roger Cardinal par exemple, le spécialiste anglais de l'art brut et de ses dérivés, qui est à l'origine du terme d'art '*outsider*' qu'on utilise actuellement dans tous les pays de langue anglaise, est aussi sensible à l'art naïf, quand il est bon, qu'à l'art brut. C'est lui qui, à l'exposition *Outsiders* de la Hayward Gallery à Londres, en 1979, donc peu après l'exposition historique des *Singuliers de l'art* à Paris, avait déjà réuni la collection Dubuffet et la collection Prinzhorn, que très peu de gens avaient vue. Il montrait aussi les nouveaux artistes d'Alain Bourbonnais, que l'on venait de découvrir, des auteurs de Gugging et puis les trois créateurs majeurs de l'art brut américain : Darger, Yoakum et Ramirez, dont personne n'avait jamais entendu parler en Europe. Dans cette exposition conçue avec un galeriste d'avant-garde, Victor Musgrave, il y avait donc tous les éléments du paysage actuel, avec déjà un esprit d'ouverture considérable.

**Artension** : Vous avez donc adopté le point de vue anglo-saxon ?

**Laurent Danchin** : Ce que j'ai voulu faire, c'est un travail dans le sens d'une réouverture : remettre l'art brut de Dubuffet dans l'histoire de l'art et dans son contexte géographique le plus large. J'ai pas mal écrit sur Jean Dubuffet, j'adore ses textes en particulier, mais il y a un gauchisme chez Dubuffet, justifié si on le remet dans son contexte historique, mais qui n'a plus la même portée aujourd'hui. C'est cette volonté permanente de lutte

contre l'étouffoir de l'art bourgeois et de la Culture avec un grand C – l'art des avant-gardes d'ailleurs aussi bien que l'art académique –, ce que Dubuffet appelait 'l'art culturel', un concept qui a beaucoup plus vieilli que celui d'art brut et qui paraît même ringard aujourd'hui, puisque l'anthropologie nous a appris que tout est culture et qu'il n'y a donc jamais d'art sans références culturelles, d'une manière ou d'une autre. En remettant l'art brut dans l'histoire générale, on corrige ce gauchisme et empêche l'art brut d'apparaître comme une entité coupée de tout contexte, façon dont on s'est obstiné à le présenter pendant longtemps, par une sorte d'idéologie utopiste qui n'est sans doute qu'un avatar contemporain du mythe du bon sauvage. A mon sens, une des limites du point de vue de Dubuffet, c'est que, par un préjugé polémique, il n'a pas voulu s'intéresser aux sources de l'art brut. Or, contrairement à ce qu'on a toujours dit, ce n'est pas un art sans sources, et on ne peut pas vraiment le comprendre si on occulte ses relations avec la culture et l'art populaires. Mon livre consiste donc à placer l'épisode Dubuffet, fondamental bien sûr, comme le maillon d'une chaîne historique beaucoup plus longue, mais aussi dans un tissu social à plusieurs niveaux, donc plus complexe que les dichotomies habituelles.

**Artension** : Votre premier chapitre est consacré à ce que vous appelez la « Préhistoire de l'art brut ». Quelle est cette pré-histoire ?

**Laurent Danchin** : La source principale pour étudier cette période est un livre de John MacGregor, qui n'a jamais été publié en français et qui s'intitule *La découverte de l'art des fous*. C'est une grosse thèse illustrée, publiée en 1989 à Princeton, où on trouve tout sur le sujet et en particulier sur les psychiatres qui ont joué un rôle de pionniers, car l'auteur, un canadien anglophone vivant en Californie, s'est intéressé autant à l'Europe qu'à

l'Amérique du Nord<sup>48</sup>. Il présente notamment ce personnage ambigu qu'était Cesare Lombroso, criminologue italien qui a développé, en 1864, la théorie du « génie comme dégénérescence », une théorie mille fois reprise jusqu'aux expositions nazies d'« art dégénéré » en 1937. Mais Lombroso, un des premiers, avait aussi une collection présentée dans un petit musée. En France il y a eu le psychiatre Paul Max Simon, ami de Flaubert, qui, en 1876, a commencé à écrire sur cette création spontanée des malades, d'un point de vue strictement clinique, sans prétention esthétique, mais avec beaucoup d'objectivité et de respect. Ensuite, le premier qui ait porté un regard vraiment esthétique sur ces créations, aussi bien écrites que dessinées, c'est le fameux Marcel Réja en 1907. Réja était en fait le nom de plume du Docteur Paul Meunier, assistant du Docteur Marie, qui venait d'ouvrir un « petit musée de la folie » à Villejuif. L'étonnant est donc que ce psychiatre reconnu ait dû prendre un pseudonyme pour dire l'importance artistique de cette création asilaire à une époque où, à travers les *Demoiselles d'Avignon*, l'art amorçait pourtant de belles ruptures avec le conformisme. Prinzhorn, dans son livre publié en 1922, reconnaît cette antériorité de Réja et en parle avec sympathie.

**Artension** : Ensuite il a fallu attendre les surréalistes ?

**Laurent Danchin** : Non. Avant, il y a eu Morgenthaler, en 1921<sup>49</sup>, et Prinzhorn, l'année suivante<sup>50</sup>. Walter Morgenthaler,

---

<sup>48</sup> Cf. MacGregor (John), *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

<sup>49</sup> L'ouvrage de Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler* (un malade mental artiste) était paru aux éditions Ernst Bircher à Berne et Leipzig, dans la collection *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie* (vol I, 126 p., 22 ill.). Une nouvelle édition, augmentée, est parue, à Vienne et Berlin, chez Medusa, en 1985. En France, le texte a été publié, dans une traduction de Henri-Pol Bouché, dans le n° 2 des fascicules de *L'Art Brut* en 1964, sauf le dernier chapitre, « De l'artistique chez Wölflî et en général », traduit par Marié-Elène Weber dans *La mesure des irréguliers, symptômes et création*, édité par Fabienne Hulak, à Nice, par Z'édicions, en 1990.

découvreur de Wölfl, était un psychiatre suisse-allemand, proche du milieu de la psychanalyse, dont le frère était un peintre, ami de Paul Klee. Ce qui est important, c'est de signaler toutes ces connexions historiques qu'on a oubliées. Rilke par exemple a découvert Wölfl à ce moment-là et a trouvé cette œuvre fascinante et extraordinaire. Il a même, avec Lou Andréas Salomé, essayé d'alerter Freud, mais celui-ci était malheureusement aveugle sur le plan artistique, comme la plupart des scientifiques, qui n'ont en art que la culture académique du temps de leur jeunesse et donc une sorte de respect *a priori*, décalé d'une ou deux générations<sup>51</sup>. Mais il y a eu quand même tous ces gens remarquables de l'avant-garde littéraire, des milieux artistiques ou des sciences humaines de l'époque pour s'intéresser à l'art des fous. Prinzhorn avait une formation d'historien d'art, il était psychologue, psychothérapeute, il connaissait Jung, Freud, la phénoménologie de Husserl, il était rompu à la *Gestalt théorie*, il avait donc une culture en sciences humaines extrêmement étendue, et il était en outre ami du peintre expressionniste allemand Emil Nolde. Tout cela pour dire que cette prise de conscience de l'importance de l'art brut – qui ne s'appelait pas encore ainsi, évidemment, et restait mélangé à toutes sortes d'autres choses –, est à bien des égards très antérieure à Dubuffet. C'est pourquoi il m'a paru important de rechercher et d'établir une chronologie très stricte des faits, pour tout remettre à sa place exacte dans le temps et l'espace.

---

<sup>50</sup> Cf. Prinzhorn (Hans), *Bilderei der Geisteskranken – Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (L'activité plastique des malades mentaux – Contribution à la psychologie et à la psychopathologie de la création), 361 p., 187 ill., Julius Springer, Berlin, 1922 (réédition en 1923; 1968, Huber, Bern; 1984, Imago, Pfister). Edition anglaise : *Artistry of the mentally ill*, Springer Verlag, Berlin/Heidelberg/New York, 1972. Edition française : *Expressions de la folie – Dessins, peintures, sculptures d'asile*, traduction Mariéline Weber, en collaboration avec Alain Brousse, préface de Jean Starobinski, 410 p., Gallimard, Paris, 1984.

<sup>51</sup> Rilke, qui avait reçu de l'éditeur Ernst Bircher un dessin original de Wölfl, déclarait : « Wölfl va nous aider à avoir de nouvelles informations sur les origines de la créativité. » Il envoya le livre de Morgenthaler à Lou Andréas-Salomé, qui le transmit ensuite à Freud, sans provoquer apparemment aucune réaction de sa part. De la même manière, on sait que Hans Prinzhorn avait présenté ses travaux à l'un des Mercredis de la Société Psychanalytique de Vienne, le mercredi 12 octobre 1921. Sans plus de succès.

**Artension** : Et les surréalistes, alors ?

**Laurent Danchin** : Du coup le rôle du surréalisme dans cette histoire apparaît comme très annexe ou du moins très relatif dans ce tableau d'ensemble. Il paraît même presque mondain ou en tout cas très parisien et récupérateur. Il faut savoir que par Max Ernst, Breton et Eluard avaient connaissance du livre de Prinzhorn, et quand ils s'amusaient à faire de faux écrits ou dessins de fous, par exemple dans « Le génie sans miroir » avec Robert Desnos, ou dans *L'Immaculée conception*, où ils simulent le délire de la psychose, ils jouaient avec une réalité tragique qui rétrospectivement met plutôt mal à l'aise<sup>52</sup>. Est-ce que d'ailleurs, inconsciemment, ils ne se sentaient pas un peu jaloux de ces gens qui faisaient spontanément ce qu'ils n'arrivaient à produire, eux, que par un effort artificiel, tout en se croyant infiniment supérieurs ? On peut se poser la question.

**Artension** : Mais peut-on considérer que le surréalisme a ouvert deux voies artistiques radicalement opposées : celle de Duchamp, hyper intellectualisée, et celle de l'art brut, primale et spontanée ?

**Laurent Danchin** : Non, l'art brut, c'est Dubuffet, et Duchamp, c'est bien avant le surréalisme. Breton sans doute avait un œil, il était galeriste et collectionneur, mais le surréalisme était d'abord un mouvement littéraire, et ses peintres, à part Max Ernst, étaient surtout des illustrateurs de facture extrêmement

---

<sup>52</sup> « Le génie sans miroir », signé Paul Eluard, mais écrit en réalité par Robert Desnos, était paru en janvier-février 1924 dans le numéro 35 de la revue *Les feuilles libres* (p. 301-308), illustré de treize 'dessins de fous', dont dix étaient aussi de Robert Desnos, et de prétendus poèmes de malades, en fait écrits par le groupe surréaliste. C'est le premier faux concernant l'art des fous et l'une des nombreuses impostures, à demi volontaire, des surréalistes. *L'Immaculée Conception*, d'André Breton et Paul Eluard, est paru chez José Corti, à Paris, en 1930, avec un chapitre, « Les Possessions », « essai de simulation » du délire des vrais fous (débilité mentale, manie aiguë, paralysie générale, délire d'interprétation et démence précoce).

académique. Sans Dubuffet, les exemples spectaculaires d'art brut seraient restés très marginaux dans l'histoire du surréalisme. Les surréalistes ne se sont intéressés à Augustin Lesage notamment, et à l'art 'médiannimique' comme disait Breton, que sous l'angle littéraire, c'est-à-dire par tout ce qu'il y avait à en dire, à raconter. Mais ils étaient tout de même prédisposés à comprendre le point de vue de l'art brut, comme l'a montré, deux générations plus tard, l'exemple de Cardinal et de Musgrave, qui faisaient partie du milieu surréaliste anglais. La grande différence en fait, c'est qu'avec Dubuffet, on est passé du point de vue de l'écrivain au regard du peintre, et c'est la conjugaison des deux postures, l'une littéraire, celle d'André Breton, et celle plus plastique de Dubuffet, qui a donné à la reconnaissance de l'art insolite, du bizarre, de la création autodidacte inventive, son importance et sa spécificité dans la tradition française. Une spécificité que les américains ont bien du mal à comprendre.

**Artension** : Parce qu'ils ne disposent pas des mêmes références historiques ?

**Laurent Danchin** : Les américains sont partis directement de la notion de Folk Art, l'art populaire, qui est la notion fondamentale aux Etats-Unis, et non pas, comme en Europe, de concepts historiques et normatifs plus généraux, destinés d'abord à baliser les étapes de la crise du grand art – l'art moderne, l'art contemporain, toute la succession des mouvements d'avant-garde –, un point de vue qui chez nous mettait l'art des autodidactes dans une position a priori marginale et subalterne. Les américains n'étaient pas prisonniers de cette grande tradition, de cette mémoire contraignante. Leurs grands peintres venaient en Europe se mettre à l'école des impressionnistes, mais chez eux, l'art des pionniers du 18<sup>ème</sup> et du 19<sup>ème</sup> siècles avait une valeur de culture locale, régionale, identitaire, parfois même teintée de réaction contre la sophistication européenne qu'ils avaient quittée, et ce folk art, avec son côté *roots* et *do it yourself*, suscitait, et suscite encore aujourd'hui, un grand respect. Il existe beaucoup

de collectionneurs de Folk art aux USA, alors que les collectionneurs d'art populaire sont plutôt rares en France.

**Artension** : Mais peut-on encore trouver ce folk art aujourd'hui ?

**Laurent Danchin** : Pendant longtemps on a tendu à considérer le folk art, avec une sorte de tendresse passéiste très bourgeoise, comme une production de la civilisation rurale qui s'est éteinte avec l'urbanisation et l'apparition des nouveaux médias, et on a cru un certain temps qu'il n'y avait plus de folk art aux USA. Et puis un amateur passionné, Herbert Hemphill Jr., qui a été le premier directeur du Musée de Folk art de New York, a fait une exposition en 1970 puis un livre en 1974, qui ont démontré l'existence d'un folk art du 20<sup>ème</sup> siècle, qu'on appelle depuis le folk art contemporain, et qui est aussi différent du folk art traditionnel que l'art moderne et contemporain l'est des beaux-arts d'avant l'époque industrielle. Le combat de Hemphill a prouvé que, malgré toutes les ruptures, sociologiques, technologiques, mentales, etc., propres à l'époque moderne, il existait encore aujourd'hui, dans les marges de la civilisation urbaine, des créateurs qui produisaient hors de la culture savante, mais d'une façon absolument inédite<sup>53</sup>. Alors qu'en France, pour désigner

---

<sup>53</sup> Un des fondateurs du *Museum of Early American Folk Art* de New York, en 1961, et son premier conservateur – le musée deviendra *Museum of American Folk Art* (MAFA) l'année suivante –, Herbert Waide Hemphill Jr. (1929-1998) est le pionnier américain de ce que l'on appelle l'art populaire contemporain (*Contemporary Folk Art*), qu'il a contribué à faire reconnaître, après l'exposition de 1970, par un livre, publié à New York quatre ans plus tard. Paru chez E.P. Dutton, en collaboration avec Julia Weissman, *Twentieth-Century American Folk Art and Artists* (Art et artistes populaires américains du XX<sup>ème</sup> siècle) présentait 204 artistes, dont une soixantaine d'anonymes. Par la suite, la collection Hemphill, plusieurs fois exposée au cours des années 1980, a fait l'objet d'une donation et d'une vente importante au Musée National d'Art Américain de la Smithsonian Institution de Washington D.C. en 1986. Par là cette institution prestigieuse entendait enrichir sa collection de Folk Art traditionnel (*Early Folk Art*) en s'ouvrant à l'art autodidacte, brut ou singulier, du XX<sup>ème</sup> siècle : une révolution dans le petit milieu des passionnés d'art populaire américain. Quant au MAFA, désireux d'affirmer désormais sa dimension internationale, il est devenu l'AFAM (*American Folk Art Museum*) le 8 décembre 2001, en inaugurant à la fois un Contemporary Centre et une exposition Henry Darger dans un

l'art populaire traditionnel du monde rural agonisant, on a gardé le concept d'« arts et traditions populaires », qui est devenu un peu une chapelle sur le plan universitaire, tandis qu'on ne dispose pas d'autres concepts, justement, que ceux d'art brut ou d'art singulier pour parler de la création populaire inventive du XX<sup>ème</sup> siècle. Mais entre ces deux domaines conceptuels, issus d'horizons différents, on n'établit en général aucune liaison.

**Artension :** C'est qu'il paraît difficile, *a priori*, de rapprocher l'art brut du monde des A.T.P.

**Laurent Danchin :** Et pourtant l'art brut devrait difficilement être dissociable du concept d'art populaire, à condition justement de parler d'un art populaire du XX<sup>ème</sup> siècle, non de la civilisation pré-industrielle, d'un art populaire qui procède non d'une continuité mais d'une rupture, comme toute l'aventure de l'art moderne. Les créateurs d'art brut sont des gens du peuple, leur culture de référence est la culture populaire : c'est la télévision, les illustrés, les anecdotes et croyances de la vie quotidienne. Or la principale erreur de Dubuffet – liée sans doute aux préjugés de sa classe d'origine, la bourgeoisie commerçante de province d'il y a cent ans –, a été, je pense, sous prétexte de se battre contre la grande culture, bourgeoise et étouffante, de sa jeunesse, de considérer l'art brut comme un type de création indemne de culture, tout simplement parce que la culture de référence de l'art brut n'était pas, justement, la culture savante enseignée dans les écoles et reconnue dans les musées. Comme si les gens du 'peuple' n'avaient pas de culture propre, et qu'il n'existait, dans la société, qu'un seul type de culture ! L'art brut, comme toute activité humaine, a sa culture à lui et on voit bien que les créateurs même les plus délirants puisent à toutes sortes de sources et sont nourris de beaucoup de références, par exemple iconographiques, tirées en particulier des magazines ou de la télévision.

---

nouveau bâtiment dû aux architectes Tod Williams & Billie Tsien 45 West 53<sup>rd</sup> Street, à New York.

**Artension** : Pourquoi alors a-t-on tant de mal à reconnaître cette dimension populaire de l'art brut ?

**Laurent Danchin** : Ce qui complique les choses et rend, je crois, très difficile l'utilisation du concept d'art populaire aujourd'hui, c'est que la notion de peuple a changé. Autrefois le peuple, c'étaient les illettrés, les 80 % de gens qui n'allaient que très peu à l'école, ou pas du tout, et conservaient donc toute leur vie une culture de type oral. Entre la culture savante et la culture populaire, la différence était facile à voir. Aujourd'hui où tout le monde est alphabétisé et majoritairement urbanisé, les choses paraissent plus compliquées et la 'massification' a brouillé les cartes. Mais derrière l'uniformité apparente, il existe toujours le même fossé entre une culture d'élite, plus savante, et une culture de masse, partagée par la majorité de la population. Et ces deux cultures ne sont pas sur la même longueur d'onde. Et puis il faut dire aussi que le terme d'art populaire peut avoir deux sens : tantôt il désigne la culture de masse – Walt Disney par exemple, ou le cinéma, la BD ou les jeux vidéo –, c'est-à-dire en fait une culture industrielle de pure consommation faite par des professionnels à l'usage du grand nombre, tantôt, comme dans cette discussion sur l'art brut, il désigne au contraire un art à dimension artisanale, fait par des non-professionnels qui baignent justement dans cette culture de masse qu'on a faite à leur usage. Ce qui ne va pas sans de multiples paradoxes, il y aurait toute une réflexion à faire là-dessus.

**Artension** : Et que pensez-vous de ce parallélisme que l'on évoque souvent entre art brut et art primitif ?

**Laurent Danchin** : C'est un vieux poncif, qui a la vie dure. Parce qu'effectivement l'art brut a un côté primitif, au sens courant, mais pas au sens historique, anthropologique. Dès l'origine, on a fait le rapprochement entre les différentes formes d'art brut – l'art spontané de certains malades mentaux, un certain art mé-

diumnique, les créations d'excentriques autodidactes, etc. —, et l'art primitif, mais aussi le dessin d'enfant ou l'art des cavernes. A chaque époque on reformule ce vieil amalgame. En fait, on mélange tout en plaçant l'art brut dans une sorte de marge fourre-tout, que j'appelle le tiers état de la culture, parce qu'il regroupe, pêle-mêle, des choses extrêmement différentes mais qui ont pour point commun de se trouver, pour une raison ou pour une autre, dans l'angle mort de l'idéologie artistique dominante. Le *'mainstream'* comme on dit en Amérique. Dubuffet, c'est vrai, a constamment suggéré que l'art brut, au niveau formel, était un art élémentaire, un art modeste, rudimentaire, fait avec les moyens du bord, donc pas un art savant ni sophistiqué, mais sur ce point, il ne s'est jamais explicitement interrogé, ni n'a cherché à tirer les conséquences du fait qu'on pouvait, justement, établir une différence entre divers degrés ou niveaux de complexité dans l'art. Ce qui pose tout de même un problème fondamental. Mais surtout il a insisté sur le fait que l'art brut était une forme quasi autistique de création, et que ses auteurs les plus frappants étaient socialement coupés de tout. Or si l'art des sociétés 'primitives', les sociétés orales 'sans écriture', peut être parfois, techniquement parlant, assez sommaire, voire « brut » dans sa facture, il est le plus souvent au contraire plutôt habile, voire très savant, compte tenu du moins du niveau de développement technique de la société où il s'inscrit. Et surtout, il obéit à un nombre considérable de contraintes et de règles sociales partagées, c'est un art très codé, obéissant à des lois de transmission, donc pas spontané du tout. Je parle du moins de l'art primitif traditionnel, pas de ce qu'il est en train de devenir sous le coup du déracinement et des changements de civilisation. Là encore, on mélange tout, esthétiquement et culturellement : un art primitif très rudimentaire et un autre très raffiné, qui n'est donc pas fait par le même type de créateurs, tout comme on mélange, dans les salles d'antiquités égyptiennes du Louvre par exemple, un art très populaire et un autre fait manifestement par de grands professionnels, mais sous prétexte qu'il s'agit d'art égyptien antique, on met tout dans le même panier.

**Artension** : Culturellement, c'est donc l'absence d'insertion sociale qui caractérise la création d'art brut ?

**Laurent Danchin** : Oui mais, encore une fois, à condition de préciser que cet autisme social de l'art brut est le résultat d'un déracinement culturel beaucoup plus général, qui est aussi à l'origine des révolutions de l'art moderne, quoique d'une façon différente. C'est la conséquence d'une rupture profonde du tissu social qui a commencé en Europe avec la révolution industrielle, donc avec un changement de civilisation, et on peut penser que les mêmes auteurs, dans un contexte historique différent, s'ils avaient vécu à une époque culturellement plus homogène par exemple, auraient peut-être trouvé leur place dans un système de création partagée, comme les créateurs des sociétés primitives ou ceux de l'art populaire d'autrefois. La folie de l'art brut à mon sens nous dit beaucoup plus sur la folie de notre époque en général que sur la folie des créateurs en particulier.

**Artension** : Vous employez le terme anthropologique d'acculturation à propos de l'art brut. Pour quelle raison ?

**Laurent Danchin** : L'acculturation, au sens ethnologique, ne signifie pas être dépourvu de culture, comme le croient beaucoup de gens qui utilisent le mot avec un seul C. Cela désigne plutôt l'hybridation de deux systèmes culturels qui se rencontrent. Et à l'époque industrielle, il y a toujours une culture dominante, scientifiquement plus avancée, et une culture dominée. C'est par exemple un objet de tradition africaine mais qui intègre des plastiques ou des déchets industriels : le schéma sous-jacent est traditionnel, mais le matériau est d'un autre système, ou alors, au niveau du schéma lui-même, il y a une sorte de collage de références. Par certains côtés, l'art brut est lui aussi la résultante d'un télescopage entre deux mondes, l'un moribond, l'autre nais-

sant, et à côté de son archaïsme évident, on y trouve aussi une dimension très moderniste, futuriste même. Wölfli, par exemple, le classique de l'art brut par excellence, était fasciné par les voyages d'exploration, sur la terre ou dans le cosmos, d'autres le sont par l'électricité ou les machines. Ou alors le geste est traditionnel, tailler le bois par exemple ou faire de la marqueterie, mais on y incorpore des éléments typiquement d'aujourd'hui. Tous les cas de mélanges sont possibles, on pourrait écrire des tas de thèses sur le sujet. Cela dit, c'est propre à tout l'art du 20<sup>ème</sup> siècle, pas seulement à ce qu'y est devenue la création populaire, ce n'est donc pas spécifique à l'art brut.

**Artension** : Pourquoi donc est-il si difficile d'inscrire l'art brut dans l'histoire de l'art ?

**Laurent Danchin** : C'est la conséquence d'un problème plus général. Ce qui manque, selon moi, à l'histoire de l'art actuelle et à la façon d'écrire sur les créateurs, c'est une vraie réflexion anthropologique sur notre époque, sur ce déracinement général, cette rupture de civilisation, qui implique une mutation des mentalités et des techniques à une échelle que l'homme n'avait plus connue depuis la révolution néolithique. Pour reprendre la classification commode de MacLuhan, avec les technologies digitales et la mondialisation numérique, on est en ce moment au paroxysme de la deuxième révolution industrielle, celle de l'électronique après celle de la mécanisation. Pour comprendre les enjeux souterrains de la création artistique d'aujourd'hui, il faudrait prendre en compte l'évolution des médias et des matériaux qui lui correspond, la mutation des croyances, des gestes, des métiers, qui accompagne cette transformation générale. Car la seule histoire de l'art qui ne soit pas du baratin, c'est ou bien, à un extrême, l'étude biographique des grands créateurs – c'est le pôle individuel –, ou à l'autre, - au pôle social – l'histoire des techniques et des habitus culturels. Entre les deux, on ne fait que du faux texte et de la mauvaise littérature. On n'explique rien : on s'écoute parler. Mais il faut dire qu'il n'y a plus de vraie cri-

tique d'art aujourd'hui – de critique, comme disait Baudelaire, « partielle, passionnée, politique » –, il n'y a plus que du promotionnel déguisé.

**Artension** : Mais vous-même, pourquoi vous êtes-vous tant attaché à l'art brut et à tous ses dérivés ?

**Laurent Danchin** : Bizarrement, je crois que ce qui m'a toujours fasciné dans l'art brut, c'est la spiritualité sous-jacente, l'espèce de foi obstinée, hérétique, inexplicable, qui anime les plus grands de ses créateurs. La foi à l'état brut si l'on peut dire. Je ne suis pas collectionneur, je n'ai pas le sens de la possession. C'est la création qui m'intéresse, le processus qui aboutit à l'œuvre plus encore que l'œuvre elle-même. C'est ça qui, dans l'homme, mérite d'être encouragé. Dans l'art brut il y a un désintéressement total où l'individu se met au service de sa création sans aucune autre considération. C'est un art de l'extrême, qui touche le fond, il est lié au dénuement et à une sorte de gratuité ou de détachement qui est une bouffée d'oxygène au sein de cette société de consommation, dont on ne redira jamais assez à quel point elle est la négation de toute espèce de transcendance ou de grandeur humaine. Dubuffet, qui était pourtant un vieil agnostique nihiliste, parlait « des petits saints de l'art brut ». Et c'est vrai qu'il y a chez eux une pureté native, une volonté de retour à la racine et au cœur des choses, fascinantes dans ce siècle très confus, mélangé, pervers, où la concurrence et le marketing à outrance brouillent la vision que l'on peut avoir des finalités de l'art et où les valeurs n'ont plus de sanctuaire ni de refuge. Dans l'art brut l'homme joue sa peau, touche au mystère de son être au monde, affronte la dimension tragique de l'existence, il ne cherche pas simplement à fabriquer un produit vendable, comme un brocanteur ou un petit commerçant. C'est vraiment d'autre chose qu'il s'agit, et ça devrait servir de leçon à tous les artistes. En fait, mais on hésite à le dire, l'art brut est comme une forme actuelle de l'art sacré, et c'est pour cette raison que Dubuffet avait voulu le préserver de l'atteinte du marché.

**Artension** : Pourtant la fin de votre livre montre qu'il y a aujourd'hui un marché de l'art brut, et qui atteint même parfois des prix considérables aux Etats-Unis.

**Laurent Danchin** : C'est vrai, et c'est en Europe un phénomène très récent. Il y a quinze ans, j'avais écrit pour *Artension* tout un dossier qui s'appelait « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? »<sup>54</sup>. À l'époque, il n'y avait pas de marché. Depuis, les choses ont bien changé et j'y ai moi-même paradoxalement contribué puisque *Raw Vision* est le vecteur principal des galeries d'art brut dans le monde. Mais cette évolution était inévitable, comme était inévitable la reconnaissance de l'art brut par l'institution, et donc sa « récupération ». Pour moi, ce n'est pas ça l'essentiel, laissons les morts enterrer les morts. Ce sont d'abord les créateurs vivants qui m'intéressent, la vraie création en train de se faire, à côté de laquelle on passe avec toujours la même indifférence, sans la reconnaître. Au pire, l'orthodoxie nouvelle de l'art brut sera, parmi tant d'autres, une des formes de cet aveuglement. Et puis j'aime aussi les environnements, qui ont besoin qu'on les protège après la mort de leur auteur. Là il n'y a rien à vendre, rien à posséder : on est dans la poésie pure.

**Artension** : L'art brut a-t-il donc un avenir ?

**Laurent Danchin** : Pour moi, il y a quelque chose d'indéracinable dans cette forme de création, qui existera toujours sous un nom ou sous un autre. Quelque chose qui trans-

---

<sup>54</sup> Ce texte est paru en novembre 1991, dans le n° 29 d'*Artension*, 2<sup>ème</sup> série, puis a été repris, augmenté, dans *Handicaps et Marchés de l'Art*, Fondation de France, Les Cahiers n° 6, Paris, avril 1992. Il était assorti d'une enquête : « Le terme d'art brut a-t-il encore un sens pour vous aujourd'hui ? ». Réponses de Michel Thévoz, Francis Marshall, Caroline Bourbonnais, Madeleine Lommel, René Strubel, Josette Rispal, Ceres Franco, Pierre Chave, Françoise Henrion, Yankel, Paul Duchein, Dominique Jacquemond, Hervé Aussant, Luis Marcel, Monika Kinley et Gérard Sendrey. « Y a-t-il un marché pour l'art brut ? » était le titre qu'avait donné Francesca Piolot à son émission *Correspondances*, diffusée le mercredi 23 janvier 1991 sur France-Culture.

cence l'individu et le traverse, et, ce faisant, même si c'est par des chemins délirants en apparence, donne un sens éphémère au chaos ambiant. Chomo, que j'ai beaucoup fréquenté, et qui n'était pas au sens strict un créateur d'art brut puisqu'il avait fait les beaux-arts, se disait « gardien des valeurs spirituelles à l'état pur ». Il se considérait un peu comme le dernier des Mohicans, une sorte de survivant d'une dimension essentielle à la société et à l'homme, détruite partout ailleurs par le système. Depuis les choses ont encore évolué. Nous sommes au-delà de la fin d'un cycle, y compris pour l'art brut qui parvient à une sorte d'accomplissement, puisqu'il est maintenant reconnu, étudié, muséifié, agréé par le marché. Désormais l'art brut est intégré dans le champ global de l'art, il a donc le même destin que les classiques de la culture. C'est ce qui a rendu historiquement possible le bilan que j'ai entrepris, qui n'aurait peut-être pas été pensable il y a dix ans.

# Questionnaire sur l'art et la guerre

Le Rire, 2006

## 1. Qui êtes-vous ?

De formation littéraire (agrégation de Lettres Modernes, ancien élève de l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm), j'enseigne depuis presque trente ans dans un lycée de la banlieue parisienne, aujourd'hui en « zone sensible » (ZEP). À la sortie de l'École Normale, en 1970, on m'a proposé divers postes en Fac que j'ai refusés, par hantise de la spécialisation. Je m'intéressais à toutes les disciplines des sciences humaines mais voulais rester « généraliste ». J'étouffais par ailleurs dans les frontières de la culture « littéraire » traditionnelle, qui avait été celle de ma formation. J'ai donc choisi de rester en banlieue, où je me sentais plus utile, et où j'avais l'impression d'explorer les confins d'une société culturellement en mutation. Je me suis toujours trouvé en affinité avec les minorités, quelles qu'elles soient, et plus à l'aise dans les marges qu'au centre du système dominant.

Il se trouve d'autre part que, depuis l'âge de dix ans à peu près, j'ai toujours été considéré comme l'« artiste » (ou l'idiot ?) de ma famille, et que j'ai toujours eu, parallèlement à la vie sociale extérieure, obligatoire, une activité personnelle d'expression : dessin, peinture, piano, bricolage, écriture. Comme une seconde nature, une manie, en partie clandestine, en tous cas strictement privée, mais indispensable à mon équilibre. Au cours de mon adolescence, j'ai été amené à abandonner la peinture et la musique, où j'avais des facilités mais me sentais infirme, souffrant de manquer d'imagination. Seule l'écriture m'est restée, jusqu'à aujourd'hui, et le goût du cinéma, de la mise en page et de la photographie, que j'ai beaucoup pratiqués à une certaine époque.

En 1975, alors que je vivais à la campagne, dans les environs de Fontainebleau, j'ai fait la rencontre de Chomo, un artiste extraordinaire qui vivait, par choix, en ermite dans la forêt, aux marges de la société de consommation. Ensemble, nous avons publié un livre d'entretiens, où j'avais mis en forme l'essentiel de sa vision poétique du monde et de sa philosophie de la création. De fil en aiguille, et de bouche à oreille, j'en suis venu à rencontrer un grand nombre d'autres créateurs, comme lui très marginaux et la plupart proches de l'art brut ou « singulier ». L'art « outsider », comme disent les anglo-saxons.

Vingt-cinq ans plus tard, à force d'avoir découvert, défendu, parfois sauvé par des livres, des reportages, des articles ou des émissions de radio, bien des chefs-d'œuvre de ce que j'ai appelé, dans une exposition récente, la « face cachée de l'art contemporain », j'ai fini par être considéré en France comme un des spécialistes de ce type d'art. Membre de l'AICA, l'association internationale des critiques d'art, j'ai en particulier collaboré à une série d'expositions au Musée de la Halle Saint Pierre, à Paris : *Art Brut & Cie*, en 1995-1996, *Civilisations Imaginaires* et *Aux Frontières de l'Art brut*, l'année suivante, et, dernière en date, *Art Outsider et Folk Art des collections de Chicago*, en 1998, la première présentation en Europe des œuvres d'une cinquantaine

d'autodidactes américains, pour la plupart représentants du Black Folk Art, le blues de la peinture et de la sculpture. Je suis également, depuis sa création, en 1989, le correspondant en France de la revue *Raw Vision*, trimestriel de langue anglaise, édité à Londres et soutenu par de grands collectionneurs et galeries américains, le magazine qui fait autorité dans le domaine de l'art intuitif et visionnaire à échelle internationale.

Je dois signaler pour finir que, me sentant plus proche des moralistes au sens antique que des « philosophes » au sens actuel du terme et ayant, par ma fonction d'enseignant, beaucoup réfléchi aux problèmes de l'école et aux contenus de la nouvelle culture générale qu'il faudrait définir pour le citoyen du XXI<sup>ème</sup> siècle, j'ai depuis dix ans pris une part active au débat sur la politique de la culture et participé un des premiers à la polémique sur l'art dit « contemporain » : par une série d'ouvrages et d'articles très engagés, dont le premier a été rédigé avec le directeur d'une école d'art lyonnaise toute nouvelle où j'ai moi-même donné des cours pendant cinq ans.

## **2. Relation art et guerre :**

Né en 1946 (la génération du « *baby boom* »), j'appartiens à une génération qui, à la différence de celle de ses parents, n'a jamais connu la guerre, et n'a donc pas une grande expérience de la confrontation directe, quotidienne, avec la violence et avec la mort. Pas encore né sous l'occupation allemande, j'étais trop jeune pour être confronté aux choix terribles liés à la guerre d'Algérie. À 53 ans - et ma génération fait peut-être figure d'exception historique (c'est peut-être aussi ce qui explique la nature de certains de ses excès ou de ses prétentions)-, je ne peux donc avoir de la guerre qu'une vision indirecte, inspirée par la télévision et la lecture des journaux. Or c'est l'expérience directe, incarnée, des événements qui seule, pour un artiste ou un penseur, peut être source d'inspiration.

Je ne pourrais répéter sur la guerre que des généralités sans grande profondeur. Pour tout dire, la guerre me paraît non seulement horrible et absurde, mais, pour moi qui ne l'ai pas vécue, totalement incompréhensible et *irréelle*. Cela dit, j'ai conscience d'être anormalement privilégié et sens la précarité de ce destin (les guerres du Kosovo et de Tchétchénie, pour ne citer que les dernières, m'ont paru plus proches et plus réelles qu'aucunes autres). Curieusement, j'ai toujours été hanté, en particulier dans certains de mes écrits (inédits à ce jour), par l'imminence quasi inévitable d'une guerre ou d'une catastrophe qui finirait par nous atteindre nous aussi, pays nantis.

Sur le sujet archi rebattu de la guerre de 40, un livre m'a beaucoup touché : *De la guerre*, de Louis Calaferte. Parce qu'il montre comment a été vécue la guerre non par les héros mais par les petites gens. Au ras des pâquerettes.

### **3. La boutade de Marcel Duchamp.**

Marcel Duchamp, dont on oublie trop l'humour dans les cercles actuels de l'art dit « contemporain », a joué un rôle historique, irréversible, concernant une certaine déconstruction, nécessaire, du système des beaux-arts hérité de la civilisation pré-industrielle. C'était au début du siècle. Soixante-dix ans plus tard, la référence permanente à Marcel Duchamp, drôle ou pas, est devenue un véritable poncif de la culture à la mode, un des plus mauvais réflexes de la pensée conformiste et mondaine. Pire : de l'académisme artistique fin de siècle. Abordons le nouveau millénaire la tête neuve et les poches vides. Laissons reposer en paix les cendres de Marcel Duchamp !

#### **4. Les expositions sur l'art et la guerre.**

Je n'ai vu aucune exposition récente sur l'art et la guerre. D'une manière générale, je me méfie de ces expositions thématiques, qui ont souvent des arrière-pensées politiques, naïves (?), hypocrites ou de mauvaise foi. Ce genre de projet sert souvent d'alibi bon marché et surtout sans risques, pour se donner socialement bonne conscience. Il ne s'agit pas de vrais projets artistiques, créatifs, exploratoires, reposant sur une intuition esthétique véritable, mais de rapprochements forcés, extérieurs, entre des œuvres et des auteurs d'intérêt très inégal, et qui n'ont souvent rien à voir. Qui ne sont pas là en tout cas pour protester ou exprimer vertement leur point de vue.

Plus généralement, ce type d'expo démontre à quel point il y a deux attitudes antagonistes vis-à-vis des œuvres d'art. Le point de vue des créateurs ou des amateurs passionnés, qui sentent les choses de l'intérieur, et sont capables de distinguer une grande œuvre d'une œuvre médiocre, une vision originale d'une plate illustration de lieu commun. Et le point de vue, majoritaire, des gens qui ne comprennent rien à l'art, ne *sentent* pas de quoi il est question, et y trouvent simplement prétexte à discours, se rattachant aux signes de la thématique la plus extérieure. Bien des expositions, montées sans unité sensible, sans vraie intelligence du langage non-verbal de l'art, mettent sur le même plan les chefs-d'œuvre et les clichés artistiques les plus éculés, comme si leur seul but était d'illustrer la théorie ou l'idéologie particulière du ou des commissaires. À la limite, il s'agit de thèses illustrées où l'exposition proprement dite ne semble plus avoir pour fonction que de justifier l'édition d'un énorme catalogue.

#### **5. Les artistes et la politique.**

Le problème posé ici est celui de la nature de l'engagement de l'artiste. Celui aussi du rapport des artistes avec la politique et,

surtout, avec les politiciens. Il a toujours existé des artistes de cour, bons ou mauvais d'ailleurs : Lulli à une époque, Boulez aujourd'hui. C'est-à-dire des artistes qui, élus par le pouvoir, ou maîtres de l'intrigue, trustent pendant toute une période les pensions et les privilèges, les prix et les subventions de nos jours. Je conseille à ce propos de lire un livre remarquablement informé : *Le gouvernement de la culture*, de l'ancien directeur du Patrimoine Maryvonne de Saint Pulgent (le débat, Gallimard, 1999). Sinon, plus anciens, *La comédie de la culture* de Michel Schneider (Seuil, 1993) et le déjà classique *L'Etat culturel* de Marc Fumaroli (Editions de Fallois, 1990).

En schématisant à peine, on peut dire que tout ce qui, depuis vingt ou trente ans, a été dénommé dans les journaux et revues spécialisées « art contemporain » ou « musique contemporaine » est la variante actuelle de l'art officiel, parfois novateur à ses débuts, mais vite transformé en nouvel académisme. En France, ce sont les inévitables installations vidéo, l'art minimaliste ou conceptuel qui envahissent le moindre espace d'« art contemporain » depuis les années 70. Ou alors les productions des ingénieurs de l'IRCAM en musique. Une prétendue avant-garde, en réalité de plus en plus figée, décalée, ringarde par rapport à la variété et la souplesse des courants créatifs ambiants. De surcroît imposée d'en-haut et subventionnée, c'est-à-dire encouragée par les institutions elles-mêmes, ce qui est un comble, et la négation absolue de toute notion d'avant-garde !

Une sociologue du CNRS, Nathalie Heinich, dans la conclusion d'une étude pourtant bien timide, montre comment les services du Ministère de la culture, en France, placent l'artiste courtisan dans une position de double contrainte (*double-bind*) : comme si l'Etat et la Loi lui disaient : Transgresse moi ! Sois désobéissant ! (Voir *Le triple jeu de l'art contemporain*, Editions de minuit, 1998, p. 338 sqq). Plus pervers encore : la culture en France, de même que l'école, étant sentie depuis longtemps comme « de gauche », l'avant-garde officielle a vite pris le réflexe

de donner tous les signes, mêmes les plus superficiels, voire hypocrites, d'appartenance à la pensée de gauche, autrefois le Progrès, la Révolution, aujourd'hui l'anti-racisme, les Droits de l'Homme, le féminisme, la défense des minorités, etc. Une condition *sine qua non* pour obtenir la reconnaissance des institutions.

C'est le « artistically correct » à la Française : la révolution culturelle subventionnée, un effet pervers, attardé, de mai 68, qui est en fait une énorme tartufferie. Parce qu'elle a trempé souvent sa jeunesse dans l'extrême-gauche, la nouvelle bourgeoisie, autoritaire, aux commandes du libéralisme à teinture sociale, a conservé le costume d'un engagement purement symbolique. Un faux engagement sans risques ni aucune conséquences véritables. On comprend que seuls les mauvais artistes et autres petits techniciens roublards et opportunistes savent tirer parti de cette situation et respirer à l'aise dans un monde qui n'est que pur simulacre.

Le rapport de l'art et de la politique est un éternel malentendu. En réalité l'art véritable ne se situe jamais sur le même plan que la politique. Parce que, d'une manière ou d'une autre, il y est question de transcendance et que les créateurs n'ont pas du tout le même type d'ambition que ceux dont l'objectif est la lutte de factions et la conquête du pouvoir. Pour moi l'engagement de l'artiste est avant tout de nature sociale, morale, ce qui n'a rien à voir avec un engagement politique au sens strict, avec ce que cela implique de calcul, de stratégie et surtout de dimension collective, souvent moutonnaire. Toute création est, d'une manière ou d'une autre, un travail sur soi, une mise à distance et une recherche solitaire de la vérité. Or la vérité fait toujours scandale et dérange la perception, les intérêts ou l'opinion établis.

Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu : voilà pour moi la devise du créateur et de l'artiste. Ce sont

deux plans distincts qui, dans le monde contemporain, ont été beaucoup trop confondus. Aplatis.

## **6. L'absence des intellectuels, la fin des idéologies, la nature de l'engagement de l'artiste.**

La plupart des gens sont plutôt en rébellion dans leur jeunesse et finissent par se ranger en vieillissant. Les créateurs suivent souvent le chemin inverse. Jeunes, ils ont une conscience aiguë de leurs dons, de leur différence et adoptent, pour défendre leur peau et leur droit de ne pas être comme tout le monde, une attitude aristocratique d'esthète ou de dandy. Ils affectent alors de voir les choses de loin, de haut, souvent avec mépris, comme de vieux sages prématurés. C'est avec l'âge que leur vient peu à peu la conscience d'une responsabilité civique particulière. À mesure que le poids de la vie les amène à se sentir de plus en plus incarnés. Alors ils deviennent souvent des dissidents, des révoltés, champions de la justice et porte-parole de toutes les revendications des humbles, des humiliés.

Voltaire a commencé en critiquant le Régent, il a fini avec l'affaire Calas. Victor Hugo était royaliste dans sa jeunesse. C'est ensuite, devenu riche et célèbre, qu'il s'est fait le défenseur des idées républicaines, jusqu'à sa mort où on l'a enterré en véritable Père fondateur de la IIIème République. Kierkegaard définissait trois étapes dans l'évolution spirituelle de l'individu : le stade esthétique, le stade moral et le stade métaphysique ou religieux. C'est à l'âge mûr que l'artiste prend vraiment conscience de son engagement dans la société. Ceux qui militent trop tôt ont parfois des fins décevantes.

Les « grandes gueules » de ma génération se sont lancées dans la politique, souvent extrémiste, à l'âge de vingt ans. On frémit de voir ce que la plupart sont devenues. En fait les créateurs ne devraient jamais se rattacher à aucune idéologie ni aucun clan politique, ni de droite ni de gauche. Parce que ce sont, essentiel-

lement, et qu'ils doivent être, des libres penseurs. A la fois conscience critique, irréductible, de leur époque et poil à gratter de leur société.

## 7. L'ère du vide dans l'art d'aujourd'hui.

À aucune époque il ne faut confondre l'art dominant et l'art dominé. L'art « contemporain » dont on parle presque exclusivement dans les médias n'est en fait qu'une infime partie de la pratique artistique d'aujourd'hui. La partie émergée d'un iceberg dont l'essentiel se situe hors champ, hors vue des systèmes officiels de reconnaissance. Il y a donc une pratique artistique privilégiée, souvent élitiste et mondaine, qui est le reflet de toutes les tares et de tous les excès du système politique, médiatique ou commercial, et une autre, plus modeste, plus obstinée, plus obscure, qui se situe tout à fait en-dehors de cette problématique. C'est le cas de l'art brut ou de l'art autodidacte en particulier, mais il n'est pas le seul.

La meilleure critique politique que j'aie lue de l'art dominant d'aujourd'hui, qui est effectivement, du moins en France, un art du vide, purement formel, abstrait, intellectuel, dont toute émotion et toute humanité sont bannies, est un texte de Barthélémy Schwartz paru dans *Le Monde Libertaire*, repris ensuite dans *La comète d'ab irato*. Il s'intitule « Un art d'économie mixte » et montre comment l'art officiel de la seconde moitié du XXème siècle correspond à un stade précis de l'évolution économique : mélange de consensus et de partenariat privé-Etat.

Voici un extrait de ce texte :

« L'art d'économie mixte regroupe deux grandes familles d'œuvres et d'artistes : -d'une part, celle des artistes simulacres du privé (les artistes et les œuvres *miroirs de la machine*, qui s'inscrivent de façon plus générale dans un art miroir de la production, dont les traits essentiels sont l'accumulation, la destruc-

tion, la mise en série, etc.) ; - d'autre part, celle des artistes simulacres de la fonction publique et de l'Etat (les « artistes fonctionnaires », dont les caractéristiques sont la taxinomie, la mise en boîte, l'étiquetage, le classement, la définition, la nomination, etc.). La façon de procéder des premiers s'apparente à celle des personnels de l'industrie, voire aux grands cycles de la production (l'accumulation, la série, la destruction), celle des seconds à la façon de procéder des fonctionnaires de l'Etat (la taxinomie). C'est essentiellement un art de la procédure avec les objets, et du renoncement à l'inconscient et à la subjectivité. En art d'économie mixte, *je* est un *on*, et ce *on* est celui de l'idéologie dominante, faussement objective comme les publicités. »

Pas besoin de préciser que l'art que j'ai toujours défendu se situe exactement à l'opposé de ce type de pratique, qui n'est capable de produire qu'artefacts et fausse-monnaie. L'art que j'aime est au départ asocial, viscéral, instinctif avant d'être calculé. C'est un art qui n'est pas l'illustration d'une théorie esthétique ou d'une conceptualisation préalable, mais l'expression visionnaire d'un instinct de vie, comme celui qui pousse l'arbre à donner son fruit. Sorte d'ingénieur ou de technicien supérieur, l'artiste dit contemporain « *fait un travail sur* » la mort, le sacré, la sexualité, la souffrance humaine. L'artiste véritable, lui, tire son inspiration d'être habité, traversé par l'expérience concrète, personnelle, de ces réalités fondamentales. Ce n'est pas un artiste désincarné. Il est *dedans*.

Comme dans toutes les périodes historiques de fin d'un monde, d'un stade de culture ou de civilisation, les vieux réseaux se raffinent et se sclérosent tandis qu'émergent, aux marges, de nouveaux réseaux, d'abord souterrains puis d'importance croissante et reconnus peu à peu. Il existe aujourd'hui en France au moins deux réseaux antagonistes de promotion de la création artistique : le réseau des institutions officielles, qui sert de caisse de résonance à l'« art contemporain », un prétendu « art international », lié à la critique universitaire, défendu par des magazines

comme *Artpress* et soutenu par un marché très puissant, et un réseau privé de petits musées, de petites revues, d'associations d'amateurs et de petites galeries, où s'active un public de vrais passionnés. C'est à ce nouveau réseau qu'appartient l'art « singulier » dont j'ai pris la défense, c'est dans ce réseau uniquement que je me sens à l'aise, pas dans celui des fonctionnaires, souvent arrogants, de l'art et de la culture.

## **8. Art de la guerre, art de la paix ?**

Je comprends mal cette question. Considérez-vous comme art de la guerre l'art de propagande de tous les régimes dictatoriaux : comme le réalisme socialiste ou l'art fasciste ou nazi ? Mais c'est un art détestable qui, indépendamment même du message opprimant qu'il véhicule, est d'un colossal académisme. Quant à l'art de la Paix, pensez-vous aux colombes de Braque ou de Picasso ? Ce n'est pas dans le sujet qu'est la dimension sans doute pacifique de la création. C'est dans la posture mentale qu'elle suppose.

Je me suis souvent demandé, pensant au nazisme ou au génocide cambodgien, pourquoi le Mal sur la terre ne finissait pas par l'emporter. Et j'ai trouvé cette réponse : parce que le Mal n'est pas créateur. Bien sûr le Bien non plus ne l'emporte jamais, mais il y a entre les deux un jeu perpétuel de balancier dans lequel la création justement joue le rôle de force de vie. Entropie du Mal et de la destruction d'un côté, anti-entropie de la vie et de la création de l'autre. Eros contre Thanatos. L'art durable, même quand il fait le portrait de la Mort, est toujours du côté de la vie.

## **9. Le caractère dérisoire de l'art et de la littérature face aux drames matériels et humains de l'existence.**

Un passage de *l'Espoir* de Malraux, je crois, montre un personnage méditant sur l'inanité de l'art devant un tableau religieux, miraculeusement rescapé parmi les décombres d'une église en plein bombardement. Bien sûr face au crime, à la démenche, à l'injustice, à l'accident, l'art paraît dérisoire. Et bien des artistes ont voulu détruire leur œuvre à un moment ou à un autre de leur existence (Kafka avant de mourir par exemple). Car l'art n'est qu'un ersatz de la vie elle-même, ce que savent les femmes qui ont eu des enfants. Mais les créateurs sont comme les plantes : ils n'ont pas le choix. Qu'il pleuve ou qu'il vente, sous les averses de grêle ou les obus, les fleurs continuent de pousser. Pour qui ? Pour quoi ? C'est ainsi. Le monde serait encore pire s'il n'y en avait pas.

## 10. Idée à ajouter ?

Les philosophes anglais, puis français, du XVIIIème siècle ont fait faire un progrès énorme à la démocratie en définissant le principe, bien connu, de la séparation des pouvoirs : le législatif, l'exécutif et le judiciaire. Je pense qu'il est temps aujourd'hui de définir une nouvelle séparation des pouvoirs : celle entre le Politique, l'Economique et le Culturel, qui représentent les trois énergies fondamentales constitutives d'une société. Chacune aussi indispensable que les deux autres, et complémentaire, mais dangereuse pour la liberté dès qu'elle parvient à imposer son hégémonie à l'ensemble.

Le Politique, règne du Pouvoir, est l'ordre de tout ce qui a fonction de gouverner. L'Economique, domaine de la production et du commerce, est le règne du marché. Le Culturel regroupe tout ce qui est de l'ordre de la création, de son enseignement ou de sa transmission : art, recherche scientifique, écoles, autorités religieuses s'il y en a, etc.

Si le Culturel l'emporte, ce sont les théocraties à l'Iranienne, et on voit ce que cela peut donner ! Platon déjà s'était moqué de la République des poètes et de leur incapacité à gouverner. Le Siècle des Lumières a été victime de la même illusion. C'est le thème aussi d'une pièce de Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*. Mais quand le Politique domine, associé à l'Economique, comme aujourd'hui, ce n'est guère mieux. L'art, la science et l'école sont asservis, éloignés de leur nature profonde.

Je crois qu'il faut travailler à une prise de conscience, visant à organiser les Etats généraux de la Culture et de la Création. Pour que les acteurs de ce domaine puissent enfin discuter d'égal à égal, et négocier, avec les représentants des deux autres, au lieu de subir des réformes et des directives qu'on leur impose d'en-haut, comme à des enfants. Tous les représentants de la vie culturelle doivent accéder à la maturité sociale pour se faire respecter enfin des deux autres instances, qui les ont trop dominés et étouffés jusqu'à présent.



# L'art est-il de droite ou de gauche ?

Pour une nouvelle séparation des pouvoirs

ARTENSION n° 36. Juillet/août 2007

## L'art est-il de droite ou de gauche ?

La question paraît saugrenue, évidemment ! L'art ne se situe pas sur le plan de la politique, il est ailleurs, sur une autre longueur d'onde, ce qui n'exclut pas que les artistes, en tant que citoyens et comme individus, puissent prendre parti au niveau politique, avoir une préférence pour le conservatisme ou pour les réformes, voire la révolution<sup>55</sup>. Mais ce type d'engagement n'a rien à voir avec l'enjeu de leur activité en tant qu'artistes. Balzac était royaliste, Hugo aussi dans sa jeunesse, par une sorte de conscience aristocratique de ses dons, ce qui ne l'a pas empêché, par la suite, le succès venu, de devenir le porte-parole des 'misérables' et le défenseur de la République, à l'âge où les individus d'ordinaire ont plutôt tendance à se ranger. Mais Voltaire

---

<sup>55</sup> Version remaniée du texte paru dans le n° 36 d'*Artension*, « L'art est-il de droite ou de gauche ? », juillet-août 2007.

était-il 'de gauche' parce qu'il défendait l'idée du progrès et Rousseau 'de droite' parce qu'il avait la nostalgie du Paradis perdu et des sociétés primitives ? La question n'a aucun sens. Et ne parlons pas de l'antisémitisme de Céline, qui n'enlève rien, heureusement, à son génie en tant qu'auteur. Il ne faut pas confondre le plan de la morale ni celui de l'action avec le plan de la création artistique.

Mais il existe quand même un art engagé, militant : les programmes de baccalauréat citent souvent les poèmes de Résistance d'Aragon ou d'Eluard par exemple.

La lutte contre la forme extrême de pouvoir qu'est la dictature et l'occupation militaire est un cas à part, dans lequel on comprend que des individus aussi indépendants et épris de liberté que certains intellectuels ou certains artistes aient éprouvé le besoin de s'engager. Mais d'autres, hypersensibles, ont été détruits par les événements ou ont attendu, tant bien que mal, le retour de la paix, en s'enfermant dans leur univers. D'une manière générale d'ailleurs l'art militant est plutôt catastrophique, quand il ne relève pas de la propagande, au pire sens du terme, et il a tendance à disparaître historiquement avec les circonstances, les modes intellectuelles ou les idéologies qui l'ont fait naître. L'art fasciste ou nazi, le réalisme socialiste en URSS ou au temps de Mao, sont les formes qu'a prises l'académisme artistique le plus caricatural au 20<sup>ème</sup> siècle. Mais la poésie patriotique, moralisatrice ou religieuse et l'art contestataire souvent ne valent guère mieux. L'art n'a rien à voir ni avec les bons sentiments, ni avec les logiques du pouvoir, ni avec l'actualité au sens journalistique : il relève d'une recherche de la vérité au-delà des opinions, des préjugés et des apparences. C'est à la fois une forme de témoignage et une exploration de la complexité du monde, ou un miroir des contradictions tragi-comiques de la vie : une sorte de simulation, affectivement détachée, de certains aspects cachés du Réel, tout comme la recherche scientifique véritable, qui fait aussi partie de la création.

Pourtant, en France, on a longtemps eu l'impression que la culture était plutôt 'de gauche', c'est-à-dire contestataire et socialement engagée, et l' 'intellectuel de gauche', bien qu'en passe d'être discrédité aujourd'hui, est quand même une figure bien française.

C'est sans doute une caractéristique de la France – ou en tous cas de l'intelligentsia parisienne – d'avoir outrancièrement politisé l'art et la culture depuis une quarantaine d'années, tout en tendant à entretenir une forme de confusion entre le plan de la morale et celui de la politique : une séquelle non seulement, comme on l'a souvent signalé, de mai 68 et du terrorisme idéologique plus ou moins *soft* exercé par certains groupuscules et lobbies d'extrême gauche mais surtout, d'une manière plus générale, d'une sorte de Surmoi marxiste qui a exercé son influence sur toute la pensée française, de droite comme de gauche, pendant des générations. On pense ici évidemment à la figure de Jean-Paul Sartre : si Albert Camus n'était pas mort aussi prématurément, les choses auraient peut-être été différentes. En fait on n'a pas encore complètement mesuré, il me semble, l'étendue des dégâts causés en France, au cours des dernières décennies, par le sectarisme et l'esprit partisan dans le domaine de l'art, de la culture et de la pensée, dans le domaine de l'histoire aussi et de l'enseignement. La génération à laquelle j'appartiens est une génération intellectuellement sinistrée, mutilée entre autres par un manichéisme idéologique et tout un ensemble de réflexes et de tabous, psychologiques ou sociaux, d'autant plus pervers qu'ils se présentaient sous les apparences de la liberté : ce que l'éducateur Fernand Deligny appelait le « système d'intimidation dominant ». Il est d'ailleurs incroyable, quand on y pense, que tant d'écrivains et d'intellectuels français contemporains aient pu, jusqu'à une période récente, se proclamer fièrement 'de gauche', c'est-à-dire afficher *a priori* un point de vue partisan, alors que le premier devoir d'un intellectuel digne de ce nom serait plutôt d'être un libre penseur, c'est-à-dire un penseur in-

dépendant, n'ayant de comptes à rendre à aucun camp, quitte à être qualifié 'de gauche' éventuellement, mais *a posteriori*, en fonction de ses engagements véritables. Les vrais tempéraments créateurs sont foncièrement anarchistes, jamais les deux pieds dans le même territoire : de gauche avec les gens de droite, de droite avec les gens de gauche. Mais depuis trop longtemps la gauche en France n'a plus fonctionné en fait que comme l'héritage d'une religion et l'appartenance politique, pour les générations d'après-guerre, est devenue quasi ontologique ou confessionnelle.

### **Que faut-il penser alors du rôle joué par le Ministère de la Culture, une autre spécificité bien française ?**

À l'origine, c'est un gaulliste, André Malraux, qui avait la charge du Ministère des Affaires Culturelles mais c'est avec Jack Lang que le milieu de l'art a été politiquement verrouillé et qu'est apparu un art officiel plutôt 'de gauche', un art de cour proche du P.S. ou des communistes<sup>56</sup>. Ce qui donne lieu à des contradictions amusantes : bien des artistes parmi les plus en vue sont à la fois subventionnés par l'Etat et achetés par des collectionneurs privés. Sentimentalement, ils votent toujours à gauche mais s'étonnent en aparté que leurs meilleurs supporters, et parfois amis, soient des entrepreneurs très engagés à droite. Car la droite, paradoxalement, dans bien des cas laisse plus de liberté aux créateurs parce qu'au fond elle se moque de la culture, qui n'est pour elle que la cerise sur le gâteau, une forme cultivée de

---

<sup>56</sup> Dans l'Avant-propos de *La métamorphose des médias – Sens et non-sens de l'art contemporain* (La Manufacture, Paris, décembre 1989, en collaboration avec Philippe Rivière), j'écrivais : « En son temps, Malraux avait cru bien faire en inaugurant la politique des maisons de la culture et en acceptant de devenir, poste qui n'existait pas auparavant, le premier ministre de la Culture. Aujourd'hui pourtant la culture d'Etat, l'art officiel, sont devenus une des causes de ce qu'il y a peut-être de plus inacceptable dans l'art contemporain, à tel point que l'on en vient à se demander si ces institutions officielles sont vraiment nécessaires et si les effets pervers de ce système ne sont pas pires que le bénéfice résultant de ce qu'elles ont prétendu au départ légitimement encourager. En France aussi il serait grand temps de faire une *perestroïka*, mais culturelle, et peut-être sera-t-on amené un jour à oser envisager la séparation de la culture et de l'Etat. »

loisir sans vraiment d'importance. Si vous leur êtes sympathiques et que vous les traitez poliment, sans trop les agresser, les politiciens de droite souvent vous fichent une paix royale tandis que la gauche a des idées sur la culture, des principes et des individus à placer ici ou là, elle veut tout contrôler, voire exercer une sorte de police de la pensée et ne supporte pas les entreprises indépendantes.

**Mais, qu'ils soient de droite ou de gauche, comment les politiciens perçoivent-ils les créateurs ?**

C'est l'éternel malentendu. L'artiste veut faire de la politique, le politicien voudrait être un artiste, alors que ce sont des natures et des talents différents. Les politiciens et responsables culturels sont pour la plupart d'une incroyable inculture tandis que les créateurs, de leur côté, sont des calamités en politique. Platon avait raison : il faut bien se garder de donner le pouvoir aux poètes mais les politiciens en retour auraient tout intérêt à respecter davantage et à consulter plus souvent les acteurs de la culture. La question des finalités et contenus de l'école par exemple, cruciale aujourd'hui, ne relève pas de la compétence des politiques, pas plus que celle de la création artistique ou de la recherche scientifique. Ces problèmes ne sont ni de droite ni de gauche, ils se situent à un niveau de pratique, de connaissance et de réflexion générale qui dépasse les clivages partisans. Une des grandes conquêtes de la Révolution Française a été l'adoption du principe de la séparation des pouvoirs, conçu par des penseurs comme John Locke ou Montesquieu au siècle des Lumières. L'hypercapitalisme contemporain exige que l'on mette en place une nouvelle séparation des pouvoirs, non plus seulement entre le législatif, l'exécutif et le judiciaire, mais entre le politique, l'économique et le culturel : trois pouvoirs, trois talents, trois énergies, complémentaires et indispensables à la bonne marche de la société mais qui ne peuvent être confondus et doivent pouvoir dialoguer et entrer dans un cycle permanent de négocia-

tions au sein de nouvelles institutions qu'il s'agit à présent d'imaginer. L'artiste, comme le scientifique ou l'enseignant, a son mot à dire sur la réforme de la société. Encore faut-il qu'il ait accès à la tribune adéquate. Il faut dépolitiser l'art et la culture pour les repolitiser autrement.

# Morale de la crise, crise de la morale

2009

Si quelque chose fait l'unanimité des experts, dans tout ce que l'on peut lire ou entendre sur la crise économique actuelle, c'est la sous-estimation systématique du point de vue moral, écarté a priori comme naïveté ou enfantillage, ou considéré comme inopérant face à un problème présenté sous un jour purement technique. Tout le monde en effet s'entend pour accuser globalement le « système » et proposer des diagnostics visant à corriger ses erreurs, ses dérives ou ses illusions, mais la responsabilité des individus qui l'incarnent n'est mise en cause qu'incidemment, à titre accessoire, et avec un détachement bien éloigné de la grogne populaire qui, elle, cherche plutôt des coupables et pencherait facilement pour la guillotine.

Cette éclipse discrète du point de vue moral s'explique en France par au moins trois raisons. La première tient au climat général d'hyper individualisme engendré par le discours hédoniste publicitaire, en regard duquel tout propos moralisateur paraît une survivance attardée d'un monde qui n'a plus cours.

Les générations de l'après Shoah et d'après la guerre d'Algérie sont passées sans transition de l'horreur traumatisante aux vertiges de la consommation. Elles se sont formées autour d'un réflexe général de « plus jamais ça » qui, associant la morale à la vieille société et aux vieilles religions, l'a fait passer au même titre qu'elles pour une régression menaçante. Et il est vrai que les diverses formes d'intégrisme apparues depuis n'étaient pas faites pour les détromper. Peu à peu, l'oubli de la morale étant devenu définitif, on s'est débarrassé au passage de toute notion d'engagement, et dans la société hyper moderne qui fascine tant les enfants du portable et de l'Internet, faire la morale paraît « ringard » et n'évoque plus que le retour de la censure, une entrave à la liberté incompatible avec le « tout se vend, tout se vaut, tout est permis » qui semble, comme un progrès irréversible, présider au monde d'aujourd'hui.

La deuxième raison tient à l'empreinte laissée chez un grand nombre d'intellectuels par des décennies de pensée marxiste où, dans une optique de lutte des classes, la morale, surtout chrétienne, a été longtemps assimilée à l'hypocrisie bourgeoise, autrement dit au mode de pensée de la classe dominante, l'ennemi à abattre, tandis que le souci de l'efficacité politique, joint à l'esprit de revendication, effaçait tout scrupule à l'égard de l'adversaire, légitimant des comportements par définition étrangers à la considération du bien général et au respect d'autrui. De cette vieille empreinte, aujourd'hui presque sans contenu, et qui, teintée d'un reste d'anticléricalisme, alimente parfois une forme intégriste de laïcité, subsistent aujourd'hui des traces non seulement dans le domaine politique, mais aussi dans celui des arts et des lettres, où s'exercent encore de vieux réflexes issus de la contre-culture des années 1970. Aux yeux des défenseurs des pratiques d'avant-garde, la vieille morale est depuis longtemps un poncif du sarcasme et du ridicule, et l'on sait que chez les Français, spécialement à Paris, la culture de l'esprit fort, mélange de cynisme et d'ironie, est une spécialité rhétorique.

La troisième raison faisant obstacle à une lecture morale de la crise est sans doute la plus insidieuse, parce qu'elle illustre un mal inhérent à l'époque contemporaine. C'est le triomphe général de l'abstraction pseudo scientifique qui, avec son avalanche de chiffres, de statistiques et de formules mathématiques inaccessibles au profane, tend à faire passer l'économie pour une science exacte, et sa pratique pour une activité relevant non de vertus ou de vices particuliers mais d'un degré de compétence purement technique. Ce qui revient à escamoter le problème de la responsabilité individuelle – les banquiers, traders, assureurs et spéculateurs ont-ils oui ou non profité des failles du système pour, entre autres, appauvrir la planète, mentir aux particuliers ou escroquer les gens ? – derrière l'illusion d'une objectivité des choses et de prétendues lois auxquelles tous seraient forcés de se conformer. C'est ce tour de passe-passe diluant l'immoralité ou la folie des comportements dans l'anonymat de mécanismes structurels abstraits qui est, si l'on peut dire, la titrisation la plus pernicieuse, puisqu'il a suffi aux prêteurs d'abuser d'une complexité artificielle pour noyer le poisson et empêcher les clients des banques de démasquer les dangers d'un mode de fonctionnement délirant.

Au bout du compte, combinées à des degrés divers, ces trois raisons – le climat de « divertissement » ambiant, l'empreinte idéologique sectaire et l'illusion de neutralité scientifique –, ont obscurci les notions de bien et de mal dans la conscience contemporaine, et ce n'est pas un hasard si, pour marquer la rupture, la société actuelle s'est entichée d'un mot que la langue de bois journalistique ou administrative met à toutes les sauces : l'« éthique », concept pédant et abstrait réservé aux comités d'experts dont il flatte la bonne conscience momentanée, faisant oublier que la morale relève, par définition, non d'une prise de position collective, mais d'un engagement individuel et qu'elle pose le problème de la responsabilité de chacun en particulier. Mais il est vrai que, depuis longtemps, au sein de nos sociétés, la loi a remplacé les dix commandements et que l'inflation du judi-

ciaire y est inversement proportionnelle au degré de moralité des gens.

La morale, pour autant, est-elle définitivement obsolète, et faut-il remiser au grenier de l'histoire toutes ces vertus d'autrefois que sont l'honnêteté, la droiture, le respect de la parole donnée, le courage et la conscience professionnelle, ou encore le dévouement, l'altruisme, l'humilité, le désintéressement ? Il est difficile de le penser, à moins d'accepter la faillite définitive de ce qui a fait jusqu'ici la grandeur de l'espèce humaine : son combat inventif contre toutes les forces d'entropie et de destruction. On parle aujourd'hui de « moraliser le capitalisme » et de lui imposer de nouvelles règles. C'est ne pas voir que ce sont les individus qu'il faut moraliser, non les systèmes, ce qui relève avant tout de l'éducation. Le plan de la morale n'est celui ni de l'économie ni de la politique et, depuis Kant et Diderot, on sait qu'il n'est pas besoin de croire en Dieu ni de suivre une religion pour adopter une conduite irréprochable. Jamais on ne pourra « changer le monde » parce qu'on se heurtera toujours au problème de la maîtrise des passions humaines. En revanche il est possible de se changer soi-même et, dans une certaine mesure, quelques individus autour de soi. Bâtir la société idéale, bien sûr, il n'en est plus question : tout juste peut-on espérer limiter les dégâts qui menacent l'équilibre de la planète et empêcher le négatif de l'emporter définitivement.

À période d'exception conviennent des remèdes hors du commun. Pour surmonter l'extrême division de la société actuelle, il faut défendre clairement un nouvel humanisme, s'appuyant sur les valeurs morales universelles communes à toutes les grandes traditions philosophiques et religieuses, un humanisme de résistance, trans-confessionnel, méta-politique, post-national, capable de dépasser les clivages traditionnels et de s'imposer comme l'idéal commun à toutes les personnes « de bonne volonté », quelle que soit leur culture d'origine. Ce qui fait le plus défaut aux générations montantes, ce sont des modèles

de comportement exemplaires, permettant de ne pas désespérer tout à fait de la nature humaine. A défaut de saints, il faut au moins des sages. Avec ou sans Dieu, comme l'avait bien senti non pas Jean-Paul Sartre mais Albert Camus.



# L'Art Contemporain, une for- teresse vide ?

Publié dans ÉCRItique N° 11. Décembre 2010

Il y a environ deux mois un grand collectionneur parisien, qui connaissait mes prises de position contre l'Art Contemporain international, labellisé par l'Etat en France, et qui les trouvait sans doute trop systématiques et sans nuances, venait de me faire profession de foi de tolérance et d'éclectisme quand, soudain, changeant de stratégie, il me dit, sur le ton de la confiance :

- Et puis l'art contemporain, vous savez, entre nous c'est fini !

À quelques jours de là, je faisais part à un jeune galeriste, encore dans l'euphorie de sa toute récente réussite, de ma conviction que le développement d'une nouvelle sensibilité, amplifiée par la crise, finirait par démasquer cette imposture ou cette escroquerie qu'est l'Art dit Contemporain :

- Détrompe toi, m'a-t-il répondu, on en a encore pour longtemps, à moins évidemment d'un effondrement général de tout le système.

Sur ces entrefaites, un de mes amis, revenant de New York, où il était allé préparer une exposition, me racontait sa stupéfaction d'y avoir rencontré un de ses collectionneurs, venu y vendre aux enchères un Fragonard que le Louvre n'avait pas voulu acheter à un prix suffisant. Du coup, c'était une des plus grandes vedettes de l'Art Contemporain (l'AC de Christine Sourgins) qui avait pu l'acquérir, à un prix exorbitant. En économie, lorsqu'un porteur de titres échange ses avoirs toxiques, donc son capital pourri, contre des valeurs plus sûres et plus durables, des bons du trésor émis par l'Etat par exemple, on appelle ce repli vers la sécurité « *flight to quality* ». En échangeant l'argent de son imposition contre cette valeur refuge qu'est un classique de musée, la star de l'AC n'agissait pas autrement, ce qui, entre parenthèses, montre dans quelle estime elle tient elle-même l'art dont elle tire ses gigantesques revenus.

Ces trois anecdotes illustrent bien, selon moi, la conjoncture paradoxale dans laquelle se trouve l'AC actuellement : comme les grandes banques « *too big to fail* » (trop grandes pour faire faillite, car si elles faisaient faillite elles mettraient en danger les Etats qui sont obligés de les renflouer), il n'a jamais fait autant de profits ni ne semble avoir atteint un tel degré de puissance et d'hégémonie, et pourtant, comme tout le reste de la société dont il n'est qu'un rouage économique et idéologique parmi d'autres, on sent bien que ce système ne pourra pas durer éternellement et que sa démesure risque de finir en catastrophe.

Les historiens de l'art du futur retiendront sans doute cette coïncidence : que le lundi 15 septembre 2008, le fameux Black Monday, qui a vu la faillite de la Lehmann Brothers, déclenchement de la plus grande crise du capitalisme depuis 1929, le jour même, Damien Hirst, ex « jeune artiste anglais », né en 1965, et lancé à la fin des années 1990 par un publicitaire, Saatchi, mettait en vente chez Sotheby's 223 « pièces » de ses ateliers : il en a 6, où travaillent 120 personnes, qu'il fait tourner d'un atelier à l'autre pour qu'aucun de ses assistants ne puisse ensuite revendi-

quer la paternité complète d'une de ses « œuvres ». Officiellement cette vente, qui a duré deux jours et dont l'annonce avait, paraît-il, fait plonger l'action de Sotheby's de 8 %, a été considérée comme un incroyable succès, et elle aurait rapporté environ 140 millions d'euros. Hirst y proposait, entre autres, son fameux « Veau d'or » dans le formol, un bovidé avec un disque d'or entre les cornes, qui à lui seul aurait fait 13 millions d'euros. La presse quasi unanime y a vu un signe de la vitalité de l'AC malgré la crise, et donc en dépit des pronostics grincheux de toutes les Cassandre. J'y ai senti au contraire le phénomène inverse : la géniale manœuvre d'un roi du marketing, mieux informé que quiconque sur l'état du marché, et se dépêchant *in extremis* de fourguer son stock à ses copains traders ou managers avant qu'ils n'aient eu le temps de perdre le tiers ou la moitié de leur fortune.

Comme j'ai tenté de le montrer dans une récente conférence à l'Espace Krajcberg<sup>57</sup>, le même mal est à l'œuvre dans l'inflation tératologique de ce qu'Aude de Kerros appelle le « *financial art* » et dans ce qui déséquilibre et détruit toute la finance mondiale, et avec elle l'économie réelle et le marché, donc le monde du travail et toutes les valeurs qui y sont traditionnellement attachées. A cet égard, la lecture du livre de Joseph Stiglitz, *Free Fall* (Chute libre : en français *Le triomphe de la cupidité*, aux Editions LLL, Les Liens qui Libèrent), a été pour moi une révélation. Écrit fin 2008 par un prix Nobel d'économie, ex conseiller de Clinton, qui en France passerait pour un économiste de gauche, un homme qui, dans ses fonctions, a connu personnellement tous les ministres des finances et patrons de grandes banques de la planète, ce livre très clair, destiné à un public de non spécialistes, montre sans ambiguïtés la responsabilité des mathématiques financières et de leur sophistication artificielle dans la création de la bulle spéculative qui, à l'ère de l'Internet, a coupé le monde de la finance de

---

<sup>57</sup> Cf. « La crise de l'AC, une crise 'écologique' de notre vision du monde ? », séminaire de Chantal Delacotte, Espace Krajcberg, Paris, mardi 15 juin 2010. Avec Christine Sourjins et Anna Jeremic.

l'économie réelle et a systématiquement transformé l'économie mondiale en un gigantesque casino, au détriment de l'épargne et de l'investissement, fonctions premières des banques sur lesquelles repose tout développement économique et social.

L'analogie avec l'AC est évidente : inflation démesurée d'un produit leurre, purement spéculatif, et du discours écran de fumée qui va avec, au détriment de la création véritable, plus modeste, plus engagée dans le poids des choses et plus proche de la vie réelle des gens. Or le premier paradoxe de la situation actuelle dans le domaine des arts, du moins en France, c'est que non seulement la gauche, qui en principe devrait dénoncer et combattre toutes les formes d'imposture du marché et du capitalisme ultralibéral, n'est pas par instinct l'adversaire le plus acharné du fonctionnement élitiste, cynique et artificiellement entretenu du marché de l'AC, mais qu'au nom de la modernité, donc du progrès, elle est au contraire la première à s'être faite depuis longtemps le porte-parole de cette imposture et à défendre mordicus la bulle financière et l'idéologie perverse qui nie les valeurs de l'art et de la création au sens traditionnel. Alors qu'on serait en droit, évidemment, d'attendre des partis soucieux de justice et préoccupés par la question sociale qu'ils attaquent avec la même vigueur ceux qui envoient les travailleurs à la casse au nom du retour sur investissement des actionnaires et ceux qui étouffent toute la création de base en ne valorisant qu'une pratique purement spéculative réservée aux snobs et aux millionnaires.

Entre la pratique ou le marché de l'AC et le fonctionnement détraqué de l'économie actuelle les analogies sont nombreuses et on pourrait en énumérer de toutes sortes. Tout comme on a fait sciemment la promotion des *subprimes* ou des *junk bonds* et autres actifs toxiques qui ont ruiné, par le mensonge et l'abus de confiance, des familles et des villes entières, on vend du vent ou du pourri au nom de l'art le plus à la mode, et le rien, le vide, l'ignoble, ou tout le simulacre du vite-fait-mal-fait industriel tiennent le haut du pavé dans l'AC. Il faut voir, paraît-il, les cou-

lisses du FNAC sous l'esplanade de la Défense, où s'entassent toutes les commandes publiques des dernières années : un véritable cimetière de « pièces » qui souvent tombent en ruines à peine acquises et dont les frais de restauration seraient incalculables. « Tout se vend, tout se vaut » dans l'entropie finale de l'économie mondialisée reflétée par Internet, avec sa « culture horizontale » sans profondeur historique où toute hiérarchie des valeurs a été abolie. Tout est mis sur le même plan dans l'AC, ou alors, ce qui revient au même, on y pratique systématiquement l'inversion des valeurs anciennes et la négation du sens commun, comme dans l'ultra capitalisme actuel où l'on encourage la fuite en avant du gaspillage et du surendettement plutôt que des valeurs traditionnelles comme l'épargne et la prévoyance. Des deux côtés, c'est le même triomphe, purement égoïste, du profit à court terme, de la performance éphémère et du « après moi le déluge », au détriment de toute préoccupation d'utilité sociale et de qualité durable. C'est l'immédiateté superficielle, érigée en valeur absolue, qui répond comme en écho à la frénésie du temps réel de la mondialisation numérique. Alors que toutes les forces de culture et de progrès devraient au contraire aller dans l'autre sens et pratiquer une forme permanente de résistance à cet effet pervers des nouvelles technologies.

Dans l'AC, comme dans l'économie et depuis peu la politique, c'est en fait la « com » ou le « plan média » qui prime sur le sens, le contenu, la valeur réelle, et c'est la raison pour laquelle la bulle conceptuelle ou l'inflation pseudo théorique accompagne nécessairement la bulle financière. Une forme d'escroquerie verbale, un peu plus complexe sans doute que la simple publicité, qui pour brouiller les pistes, pratique systématiquement le deuxième degré et, comme en finance, privilégie une sophistication illusoire et inutile. Cette véritable imposture intellectuelle, dont la fonction principale est de masquer partout le calcul égoïste et d'évacuer toute notion de responsabilité morale, se rattache d'ailleurs elle-même à une histoire plus générale et n'est qu'un sous-produit d'une perversion intellectuelle qui, dans le

domaine de la philosophie et des sciences humaines, a fait depuis longtemps des ravages. Il n'y a qu'à relire à ce propos le célèbre ouvrage d'Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*<sup>58</sup>, qui analyse les principaux mécanismes en jeu dans la perversion moderne de la pensée philosophique, sous l'influence du développement spectaculaire des sciences « dures », mathématiques, physique et biologie, auxquelles on emprunte des concepts et des modèles sans les maîtriser ni les comprendre.

On peut faire ici deux remarques. La première sur la confusion faite de plus en plus aujourd'hui entre l'art et la science, ou même entre l'art et le travail universitaire, qui tend à faire croire qu'à notre époque hyper industrielle l'art lui-même serait appelé à devenir « scientifique » à son tour ou du moins hautement « technique », comme si l'artiste moderne n'était plus qu'une sorte de technicien supérieur ou d'ingénieur, voire un pur intellectuel définitivement éloigné de la figure romantique d'autrefois. C'est oublier que si la pratique de la science repose d'abord sur l'analyse et sur une forme de déconstruction de la réalité pour essayer de la comprendre, l'art procède à l'inverse par intuition et par synthèse, et obéit à un processus de construction essentiellement. L'art et la science correspondent donc à deux approches complémentaires et opposées de la réalité, sans parler de la différence des aptitudes mises en jeu dans l'une et dans l'autre. Mais à une époque où, dans la culture, l'université et donc la science deviennent hégémoniques, on tend à oublier ce qu'est véritablement un artiste. Il faut relire ici ce qu'en dit Rilke dans ses fameuses *Lettres à un jeune poète* : elles gardent toute leur actualité aujourd'hui.

---

<sup>58</sup> Aux Editions Odile Jacob, Paris, 1997. L'« affaire Sokal » était née de la publication, au printemps 1996, dans une des principales revues de la gauche intellectuelle new yorkaise, *Social Text*, d'un canular moquant l'emploi abusif du jargon des sciences dures en linguistique, psychanalyse ou anthropologie. Fait de citations abscones empruntées ici ou là, l'article de Sokal, physicien de métier, était intitulé : « Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformative de la gravitation quantique. » Aussitôt pris au sérieux, ce canular fut abondamment commenté, tous les lecteurs, même les plus avertis, n'y ayant vu que du feu.

La seconde remarque est historique. C'est que considérer l'AC comme une escroquerie ou une imposture, comme je le fais ici encore à la suite de tant d'autres, et donc aborder le problème sous l'angle moral, n'est pas l'aspect premier de la question. Car, vu sous un autre angle, l'AC peut aussi apparaître comme une sorte d'erreur historique, ou d'impasse de la culture, donc comme une illusion collective, sans doute associée à une forme contemporaine de bêtise, compte tenu de son affligeante pauvreté intellectuelle, mais une bêtise qui, dans bien des cas, peut être de bonne foi. Historiquement en effet l'AC correspond à l'entrée dans la société hyperindustrielle et, dans cette mesure, la surenchère permanente à la modernité qui le caractérise n'est pas autre chose qu'une forme d'hypermodernité – ou modernité au second degré – dont les effets ne peuvent que s'annuler à la longue et qui apparaîtra tôt ou tard non plus comme l'avant-garde d'une modernité supérieure pour un monde encore à venir, mais simplement comme le stade terminal ou la phase finale de la déconstruction du monde artistique antérieur. Un processus de plus en plus stérile et redondant, à la façon d'un mauvais remake scolaire ou d'un nouvel académisme, à l'heure où l'art véritable, comme à la Renaissance, repart sur d'autres bases, plus primitives, renouant avec un passé lointain tout en tirant parti des techniques les plus nouvelles.

« Aristote et d'autres philosophes avec lui, écrivait McLuhan, faisaient remarquer que lorsque l'on pousse un processus jusqu'à l'extrême limite, on en renverse les caractéristiques. [...] Tout processus, poussé à des vitesses extrêmes, se renverse, probablement dans tous les détails de son mouvement, en son contraire. »<sup>59</sup> C'est cette logique du basculement qui, me semble-t-il, est à l'œuvre aujourd'hui, de façon souterraine, dans le monde de la création artistique, comme sans doute dans tous les autres domaines de la pensée et de la culture. Ces moments de

---

<sup>59</sup> In *D'œil à oreille – La nouvelle galaxie*, Gonthier, Médiations, Paris, 1977, pp. 189 et 155.

renversement de la vapeur et de changement brutal de configuration s'appellent transition de phase dans les sciences physiques, saut qualitatif ou changement de paradigme en épistémologie. Ce sont eux qui délimitent aussi les périodes dont est faite l'histoire de l'art depuis toujours.

Fondamentalement, l'AC repose sur une idéologie antinaturelle. Ses partisans le disent, l'écrivent et l'enseignent. Il est anti bon sens, anti morale, anti esthétique. Il récuse le Beau de Kant et donc de toute la tradition. Il nie avec obstination la notion d'œuvre, et encore plus de chef d'œuvre, glorifie le banal, refuse le sens, bannit l'exception, ne croit ni au don ni au génie. Son projet affirmé a été longtemps et reste encore la désacralisation des lieux de l'art, de l'art lui-même et de la figure de l'artiste. Tirant parti du changement d'échelle de la société industrielle, il fonctionne aussi volontairement dans la démesure, mais au service d'objets insignifiants. Certains de ses représentants se veulent les OGM ou les mutants d'une nouvelle histoire de l'art, et ses théoriciens et maîtres à penser sont pratiquement tous non des artistes, mais des universitaires, même pas de vrais scientifiques, comme le fameux Arthur Danto qui avouait candidement : « J'adore la philo, je n'ai aucun intérêt pour l'histoire de l'art. »<sup>60</sup>

Le basculement qui est sur le point de s'opérer et dont il faut souhaiter que des forces neuves aident le mouvement malgré l'état du monde et tous les obstacles accumulés, est un retour à la nature et à l'échelle humaine pour maîtriser l'*ubris* des forces industrielles livrées à elles-mêmes. Un retour aux fondamentaux de toujours qui n'a pourtant rien d'un retour en arrière, d'abord parce que c'est historiquement impossible, et ensuite parce qu'il s'appuie, de façon irréversible, sur les outils nouveaux que propose le monde industriel. L'enjeu de l'art actuel n'est plus de cultiver la rébellion et le blasphème mais de revenir à la mesure et à la modération, comme au temps où à la culture démesurée

---

<sup>60</sup> Entretien dans *Libération*, samedi 20 mars 2004.

des Egyptiens a succédé l'ordre et l'équilibre des Grecs. La clarté et le bon sens, le beau, l'harmonie, le durable, le respect de la vie, de la nature et des personnes humaines ne sont pas des notions obsolètes ni détestables, mais des notions d'avenir, indispensables à la survie de l'humanité. Deux conceptions de l'art aujourd'hui sont en concurrence : ou bien l'art comme reflet du non sens et du désespoir générés par le chaos ambiant, ou bien l'art comme lumière dans la nuit, et germe d'un nouvel espoir pour les générations futures. Car la création est aussi, de manière indirecte, une forme d'engagement. Elle joue un rôle essentiel dans le grand combat pour empêcher le Mal de triompher définitivement, et pour transmettre à la postérité un message d'élévation, non de déchéance.

Vers la fin de l'Ancien Régime, on croyait solide et immuable un système qui pourtant nuisait à tout le monde et ne profitait qu'à une poignée infime de privilégiés. En quelques années, à la surprise de tous, ce système s'est effondré, et a cédé la place à tout ce qu'il avait écrasé pendant si longtemps. On a fait de la prise de la Bastille le symbole de cette Révolution. C'était une forteresse d'un autre âge, reliquat de la féodalité, qui n'avait qu'un faux-semblant d'invincibilité. Le jour où elle est tombée, le peuple s'est aperçu avec stupéfaction qu'elle était pratiquement vide : il n'y avait plus que sept prisonniers dedans. Contrairement aux apparences, je crois qu'il en va de même du monde d'aujourd'hui et de la culture qui le sous-tend. Le système actuel paraît puissant et solide. Son idéologie, dont l'AC fait partie, semble triompher partout, mais il nuit aux plus riches comme aux plus pauvres et met en danger la terre entière. En fait il est miné de l'intérieur et ne tient plus que par l'inertie de son âge et la force intimidante de sa réputation.



# Art brut et nouvelles technologies

ARTENSION N° 105. Janvier / Février 2011

Début mai 2010, invité à donner une conférence sur l'art brut à l'école des beaux-arts de Nantes, je me trouvais dans un grand amphithéâtre, devant une centaine d'étudiants, en majorité des jeunes filles, en train de classer mes diapositives lorsqu'un des rares garçons qui étaient là, un habitué sans doute de Power-Point attendri de me voir sans ordinateur ni clé USB, me dit, avec infiniment de précautions :

- Vous savez, Monsieur, l'art ce n'est plus la même chose qu'à votre époque. L'artiste, aujourd'hui, est un chef d'entreprise. Nous ne sommes pas ici pour apprendre la maîtrise des outils.

Et pour tempérer cette phrase, incroyable à entendre en deuxième année d'une école d'art, il ajoute :

- Mais nous devons en savoir un minimum quand même pour pouvoir travailler bien sûr avec les techniciens.

Je sais admirablement faire l'idiot. Alors feignant la surprise, je lui réponds :

- Ah, ça, c'est génial ! Alors, si je comprends bien, si tu veux faire une chose aussi obsolète qu'une peinture par exemple, tu vas trouver un pauvre type qui s'appelle Paul Klee, ou Rembrandt, ou Dubuffet, et il la réalise à ta place. Ou si tu veux faire un film ou une vidéo, tu n'as qu'à demander à des crétins du genre Spielberg, Bergman, ou Eisenstein, et ils feront le boulot pour toi. Mais ce sera bien ton œuvre, parce que c'est toi qui as eu l'idée au départ !

Voyant sa mine défaite, j'ai compris que s'il ne saisissait pas l'ironie c'est qu'il ne connaissait sans doute aucun de ces noms. Ce n'était pas de sa faute : l'histoire de l'art, dans bien des écoles actuelles, est le parent pauvre, quand elle ne s'arrête pas aux vingt ou trente dernières années, pas davantage.

On pourrait épiloguer longtemps sur la pauvreté, voire la bêtise, d'une telle conception, et d'abord parce qu'elle semble ignorer que Rembrandt, Rubens, ou même Dubuffet étaient eux-mêmes à la tête de véritables P.M.E., mais elle s'applique parfaitement en revanche aux quelques vedettes internationales que l'on propose ces temps derniers à l'admiration des foules : Jeff Koons, Damien Hirst, ou ce Takashi Murakami, présenté récemment par Jean-Jacques Aillagon dans le magnifique *showcase* qu'est devenu le château de Versailles. Des artistes typiquement 'contemporains' qui, en effet, avec la complicité de leur marchand, sont avant tout de redoutables businessmen, génies du marketing rompus à toutes les techniques de la médiatisation. Comme les très grosses banques « *too big to fail* », trop grosses pour faire faillite, et qui sont les seules survivantes du krach économique pour avoir su phagocyter toutes les autres, combien de temps ces produits superficiels du *financial art* tiendront-ils encore l'affiche ? Et poursuivront-ils longtemps leur existence parallèlement à d'autres approches de l'art, plus modestes et

moins cyniques ? Bien malin qui pourrait le dire. Ce n'est pas en tous cas le type d'art que j'aime et que je défends.

La plupart des artistes proposés en modèle à mon gentil étudiant, trop bon élève du système en cours, ont la particularité de 'travailler sur' : sur le corps ou la matière vivante, sur l'identité sexuelle, sur les codes de la représentation, les rituels funéraires, la notion de série ou de répétition, l'altérité, les frontières, l'espace industriel, l'histoire de l'art ou l'imaginaire de la société de consommation, etc. Comme des universitaires problématisant un sujet de thèse, ils se situent donc volontairement à l'extérieur de leur objet d'étude et ils se croient 'modernes' parce qu'à la manière de techniciens supérieurs ou d'ingénieurs d'un nouveau genre, aux antipodes de toute la pratique artisanale antérieure, ils miment le processus industriel et parodient ou remixent tous les poncifs de la culture de masse, faisant exécuter par d'autres le petit 'concept' qui, sur le marché, est appelé à devenir leur *trade mark*. Plus de savoir faire ni d'intelligence de la main dans ces œuvres qui, remake scolaires de Sol LeWitt, peuvent aussi bien être réalisées par E-mail ou par téléphone et où le contact avec la matière est délégué aux subalternes. Tout juste, à la rigueur, un œil d'étalagiste ou de metteur en page, d'architecte d'intérieur ou de designer de plateau de télévision et, au final, de pauvres installations, assorties souvent, pour masquer le défaut d'inspiration véritable, d'un scandale en chambre misant sur le dégoût ou le blasphème et visant, selon le principe de base de toute publicité, à agresser puis abaisser le spectateur en jouant sur ses peurs et ses bas instincts. Alors qu'il faudrait plutôt s'appliquer à lui plaire afin de l'élever, comme le veut la fonction traditionnelle de l'art dans toute culture qui se respecte.

Habiles ou non, les artistes que j'aime sont à l'intérieur, pas à l'extérieur de leur sujet d'inspiration. Ils ne travaillent pas 'sur' la souffrance, la folie, la mort... Ils sont dedans, prisonniers des obsessions qui les guident. Et il me semble paradoxal d'ailleurs que, parce qu'ils se tiennent souvent en marge de l'enseignement artistique et du marché dominants, ils soient considérés plutôt

comme des *'outsiders'*, alors que ce sont eux, au contraire, les vrais *'insiders'* de la création. Mais aujourd'hui, dans les écoles et départements d'arts plastiques, plus personne ne semble savoir ce qu'est vraiment un artiste et tout le monde voudrait devenir artiste à bon compte, aussi facilement que l'on s'inscrit à une licence de maths ou d'informatique. Pourtant l'exemple de tous les grands créateurs nous montre qu'être artiste, en fait, est une nature avant d'être un métier, et que, bien souvent, on ne choisit pas d'être un artiste : on est choisi, ce qui n'est pas du tout la même chose, et dans certains cas à son corps défendant. Tout au fond, par son être même, le vrai créateur se sait plus ou moins dérangeant et, passées les années de jeunesse, il n'a aucun besoin d'en rajouter dans la provocation. A la limite il ferait tout, au contraire, pour se montrer le plus normal possible et passer inaperçu. L'art, ou plus exactement la création, n'est pas une science ni un concept. C'est un instinct d'abord, un besoin vital, une manie, et l'on a pour lui, ou pour elle, une attirance et des dispositions que la vie se charge ensuite de réaliser ou non selon les circonstances. Vrais ou faux, les artistes sont très nombreux. Les vrais créateurs, eux, sont rares et relèvent de l'exception.

Ces remarques étant faites, il est évidemment difficile de prévoir ce que seront les grands artistes de l'avenir et les tendances de l'art de demain. Le génie est par définition imprévisible et sa probabilité trop hasardeuse pour relever de la sociologie. Ce qui est certain néanmoins, c'est qu'à tous les niveaux et à l'échelle mondiale, nous sommes actuellement dans un changement de paradigme, pour des raisons qui tiennent autant aux transformations politiques, économiques et sociales qu'à l'évolution des techniques. Les temps changent, la sensibilité générale est en profonde mutation et un public de plus en plus nombreux se manifeste, en mal d'œuvres fortes où l'exigence de Sens refait surface, loin des enfantillages des DJ du remix ou des gadgets faciles d'un art de pur divertissement. Dans ce brassage universel de traditions, de styles et d'influences, je crois déceler pour ma part deux tendances : de la même manière qu'à la Renaissance,

une régression apparente aux racines les plus anciennes, comme pour faire repartir l'art sur d'autres bases, plus primitives, et simultanément une ouverture sans limites aux nouvelles technologies.

La régression apparente se manifeste d'abord par l'incroyable succès actuel de l'art brut, et de tous ses dérivés – art singulier, art outsider, art hors-les-normes, etc. –, c'est-à-dire des formes les plus inspirées de la création autodidacte, qui se développe, parfois de façon spectaculaire, en dehors des écoles et du circuit marchand : donc sans aucune contrainte ni obligation professionnelle, juste par nécessité personnelle et pour le simple plaisir d'œuvrer. Car on oublie trop cette vieille évidence qu'il a toujours existé deux approches de l'art, une plus cultivée, l'autre plus populaire, et qu'aux formes les plus prestigieuses de l'art savant s'est toujours opposée une pratique plus modeste, d'autant plus touchante d'ailleurs qu'elle est plus primitive. Or cette pratique, contrairement à ce que l'on entend parfois déclarer à propos de l'art brut, non seulement n'est pas appelée à disparaître, mais elle aurait plutôt tendance à se développer, comme contrepoint de la sophistication technologique ambiante et antidote libertaire de la normalisation bureaucratique des sociétés. Dans toutes les régions du monde – Afrique, Asie, Europe, Amérique du Nord ou Amérique latine, pays arabes –, on trouvera toujours, même si c'est sous de nouvelles appellations, une catégorie d'autodidactes solitaires oeuvrant, contre vents et marées, pour donner forme, avec des moyens élémentaires, aux visions ou aux croyances qui les hantent, et c'est chez ces auteurs qu'il faut s'attendre à trouver parfois les œuvres les plus surprenantes.

Mais la régression aux sources de la figuration visuelle prend aussi des formes plus savantes et elle se manifeste, chez les professionnels les plus doués, par un retour général du dessin, de la peinture et de la sculpture, quoique dans un contexte souvent inédit, faisant de plus en plus intervenir l'usage des nouvelles

technologies. Comme je l'explique plus en détail dans mon dernier ouvrage, *Le dessin à l'ère des nouveaux médias*<sup>61</sup>, un médium nouveau ne tue pas le médium qu'il concurrence, mais il le réactive en l'obligeant à se repositionner différemment. L'ordinateur et l'image numérique, outil et matériau aujourd'hui incontournables chez tous les créateurs visuels, jeunes ou vieux, ont la particularité d'abolir les frontières entre toutes les formes d'images, traditionnelles ou contemporaines, et tous les genres correspondants – image fixe et image mobile, 2D et 3D, photographie, cinéma, dessin, peinture –, et grâce aux miracles de logiciels comme Photoshop, ils sont capables entre autres de mettre fin, dans les médias modernes eux-mêmes, en particulier dans l'image cinématographique, à la dictature du photoréalisme en réintroduisant dans l'image mécanique les possibilités infinies de l'imaginaire, donc une dimension purement mentale qui jusque-là n'était réservée qu'au dessin et à la peinture. C'est dans ce nouvel espace visuel, où le traditionnel se mêle au numérique et la pensée à la simple copie du réel, qu'il faut attendre, selon moi, les créations les plus géniales du futur, des œuvres d'un nouveau genre donnant bizarrement l'impression à la fois du familier et du jamais vu. Ce qui n'empêchera pas évidemment, par réaction, les pratiques plus traditionnelles de nous étonner encore longtemps, pourvu qu'elles émanent de personnalités hypersensibles, et douées d'un fort tempérament.

Les grands artistes, savants ou bruts, sont des obsessionnels, des monstres d'énergie entretenant un rapport très particulier avec ce qui les entoure, une relation faite de distance – ce sont des Martiens, des habitants de Sirius, fraîchement débarqués – et d'une forme extrême de résonance à certains aspects de la vie. Par définition leur monde est forcément unique, « singulier », puisqu'il émane d'une exploration des limites de leur propre destin et de leur individualité particulière. Dans cette mesure il est aussi imprévisible et ne peut que nous surprendre. Mais s'il exerce sur nous une telle emprise, c'est que la pratique de la

---

<sup>61</sup> Editions lelivredart, Paris, juin 2009.

création, loin d'être un simple jeu intellectuel obéissant à des règles, comme on voudrait nous le faire croire à l'université, et encore moins l'illustration littérale d'un concept ou d'une idée, implique une dimension plus obscure, où l'inconscient se mêle au conscient d'une manière inséparable. S'il y a un aspect ludique dans l'art, l'art véritable ne peut être réduit à cette dimension. Il faut en finir avec l'image abstraite de l'être humain, qui nie la diversité des aptitudes et l'extrême variété des individus. Le « don », le « génie » passent aujourd'hui pour des notions d'un autre âge, que l'on tente de discréditer en les taxant de romantisme, mais il se pourrait que le progrès des neurosciences leur donne un jour de nouveaux fondements. Tout le monde peut plus ou moins apprendre à jouer du violon, mais tout le monde n'est pas musicien pour autant.

*(Texte à paraître courant 2011 dans le Dictionnaire non visuel des arts contemporains de Jean-Luc Favre, chapitre "Contributions critiques et théoriques". Avec les signatures de Jean-Philippe Domecq, Pierre-Henri Frange, Jean-Paul Gavart Perret, Nathalie Heinrich, Marc Jimenez, Jean-Paul Thénot, Michel Thévoz, parmi d'autres.)<sup>62</sup>*

---

<sup>62</sup> Paru en juin 2011 et réédité en mars 2017 par l'école nationale des Beaux-arts de Nantes.



# Art outsider, art brut, art du handicap

Publié dans RAW VISION N° 33. Automne 2011

En tant qu'intervenant à la conférence sur l'Art Outsider organisée par l'Union for Rural Culture and Education à Helsinki en juin 2011, il m'a été demandé d'assister à la réunion post conférence de l'E. O. A., au nom de *Raw Vision*<sup>63</sup>. L'association European Outsider Art, dont le GAIA museum de Randers, au Danemark, fait partie des membres fondateurs, a été lancée à Liège, il y a deux ans, et ses premières réunions ont eu lieu à Bruxelles, puis à Bratislava pendant INSITA 2010. Or à ma grande surprise, dans une réunion où les jeunes gens dirigeant des ateliers pour handicapés mentaux étaient, semble-t-il, la ma-

---

<sup>63</sup> Compte-rendu de l'assemblée générale de l'European Outsider art Association (E. O. A.) à l'Ateneum du Musée National Finlandais, Helsinki, samedi 18 juin 2011. Texte conçu pour un public non francophone et publié en anglais dans le numéro 73 de *Raw Vision* à l'automne 2011. Traduit en français en mai 2012 pour l'association ARIMAGE. *Outsider Art : European Perspectives*, le colloque d'Helsinki s'est tenu à l'Ateneum Hall du Musée National Finlandais, le vendredi 17 juin 2011.

jorité, je me suis rapidement senti un complet outsider moi-même.

Bien entendu, je pouvais comprendre que ces ateliers, dont un véritable tsunami déferle sur le monde actuellement, essaient de se mettre en réseau pour attirer plus de reconnaissance et de soutien financier, et qu'ils veuillent le faire ici sur une base européenne. Mais j'avais bien du mal à saisir d'abord s'ils avaient tous affaire à des individus ayant des retards mentaux, ou au contraire, pour certains d'entre eux, à des malades mentaux, ce qui n'est pas du tout la même chose. Et je trouvais excessive par ailleurs la façon dont chacun prenait pour acquis que tous les participants aux ateliers étaient des 'artistes' et tout ce qui en sortait de l'art 'outsider'. A moins de considérer que ce terme est désormais d'un usage si étendu et si dilué que, soit il est capable d'englober à peu près n'importe quoi, y compris l'art ordinaire ou l'art le plus mauvais, soit il n'a plus aucune réelle valeur et doit donc être rapidement abandonné et remplacé par un autre.

Comme chacun le sent bien, le champ de l'art '*outsider*' – j'utilise encore ce mot pour des raisons pratiques et, dans un magazine comme *Raw Vision*, nous savons à peu près de quelle sorte d'œuvres d'art nous parlons quand nous l'utilisons –, est en train d'entrer dans un changement général de paradigme : au même titre que le reste du monde et les autres domaines de la culture et de la société. Pour résumer ce nouveau contexte général, je mentionnerai d'abord la reconnaissance de cet art par l'institution (l'art brut, en France, par exemple, a son nouveau musée maintenant près de Lille), puis le développement de la recherche universitaire et celui d'un marché spécifique, nouveau en Europe, mais aussi la généralisation de toutes sortes d'expositions '*cross over*', qui, au nom de l'Art avec un grand A, prétendent effacer les différences entre des domaines qui, pour diverses raisons, étaient fortement séparés, voire opposés, auparavant.

D'une manière générale, une nouvelle forme de conflit de génération semble apparaître aujourd'hui, dans lequel la nouvelle génération, fatiguée des vieilles définitions, aimerait bien tourner la page et se débarrasser de toutes les catégories et habitudes de pensée de la vieille école. Mais, comme j'ai coutume de le dire, on peut vendre des pommes et des poires et dire : ce sont des fruits. Mais, on ne peut pas dire que les pommes sont des poires. Dans une période de grands changements – les 'temps liquides' de Zygmunt Bauman !-, et donc de grande confusion, d'amalgames et de malentendus, le problème n'est pas de rejeter toutes catégories, frontières ou définitions, mais d'en trouver de nouvelles, plus adaptées, ce qui est beaucoup moins facile.

Les vrais amateurs d'art 'outsider' – collectionneurs, conservateurs, critiques, galeristes, artistes, etc. – sont des individus ou des petits groupes de gens. Les ateliers sont des institutions sociales et, bien entendu, ayant été moi-même professeur de lycée dans les banlieues dures de Paris pendant trente-cinq ans, et donc une espèce de travailleur social moi-même, j'ai beaucoup de respect pour eux. Mais pour tenter d'éviter les querelles futures qui pourraient naître de l'O.P.A. involontaire de l'art '*outsider*' par le réseau des ateliers, j'aimerais faire deux remarques de bon sens.

Tout d'abord, je pense que nous devrions tous partir du concept de base d'Art Populaire Contemporain – ou post-contemporain- , avec autant de subdivisions ou de sous catégories, géographiques, historiques ou esthétiques, que l'on veut : art brut, art autodidacte, art naïf, art singulier, etc. Parce qu'il faudrait restaurer la vieille distinction entre deux approches fondamentales de l'art et de la culture qui se situent sur deux longueurs d'ondes parallèles : un type d'art hyper savant, fruit en général d'un long apprentissage et hautement professionnel, lié à la science, aux médias, et à la 'grande' culture – appelons le type A –, et un type B, moins intellectuel et moins sophistiqué, de forme plus 'cru', 'brute', 'primitive', 'naïve', 'simple' ou 'mo-

deste', et plutôt lié, lui, à la culture populaire. C'est de cette deuxième forme d'art qu'il est évidemment question ici entre nous.

Et si, par commodité, nous continuons momentanément à nous en tenir à la vieille étiquette d'art 'outsider', qui a sans doute une légitimité historique mais a été critiquée à juste titre – j'ai moi-même recensé quatre ou cinq acceptions différentes de ce terme dans un essai pour INSITA 2007 –, nous devons garder clairement en tête que l'art 'outsider' se situe esthétiquement et techniquement sur le versant le plus élémentaire de la création visuelle, non sur son versant le plus complexe et le plus sophistiqué. Et c'est pour cette raison que tout ce que ce concept désignait habituellement a été longtemps tenu 'à l'extérieur' (*outside*) du courant principal de l'art contemporain professionnel, hyper sophistiqué ou intellectuel.

En second lieu, pour éviter les malentendus et les conflits d'intérêt entre les différentes familles artistiques de ce grand territoire de l'art moderne populaire, nous devrions créer une sous catégorie spécifique pour l'art des handicapés, parce qu'il s'agit d'un art très particulier, issu de conditions extrêmement spéciales. Trois pionniers, en France, en Belgique et au Japon, ont tenté d'inventer un terme de ce type. En 1977, le peintre français Jean Revol a proposé 'Personimages' (mot emprunté à l'écrivain Léon Daudet) pour décrire l'image intérieure innée que les 'artistes' handicapés semblent mettre au jour lorsqu'ils peignent dans l'atelier. *Débiles de l'Art, art des débiles* (1988, Paris, La Différence), le livre provocateur de Revol, fut en France un événement, mais il n'a eu aucune postérité. Peu après, Luc Boulangé, fondateur du Créahm à Liège en 1979, puis à Bruxelles et à Fribourg, devait, en 1992, lancer 'art différencié', dans le but précisément de 'différencier' de l'art brut la production des ateliers.

Mais l'exemple le plus intéressant est sans doute le mouvement de l'*Able-art* [jeu de mot inversant le terme anglais '*disable*'],

qui désigne le handicap], créé en 1995 par Yasuo Harima, directeur de Tampopo-no-ié (la maison du pissenlit), une célèbre institution pour les handicapés mentaux dans la préfecture de Nara, près d'Osaka, au Japon. Able–Art Japan, qui a surtout un objectif social, non artistique, est d'ailleurs le nom que porte de nos jours l'association culturelle des handicapés du Japon.

Les choses seraient plus claires si les Européens adoptaient eux aussi un concept équivalent. Car je pense qu'il y a, qu'on le veuille ou non, une spécificité de l'art du handicapé mental, et il n'a rien à voir avec, par exemple, l'art brut classique, ou l'art psychotique ou médiumnique. Le peintre Chuichi Nishigaki (1912-2000), qui animait le fameux atelier Mizunoki, probablement le premier espace de création pour les handicapés dans le monde – fondé en 1958, il n'a eu d'activités de peinture qu'après 1964 –, disait de ses 'collègues' d'atelier : « Ils ont une extraordinaire capacité à saisir les sujets sensuellement » (*Art Incognito – 30 ans d'atelier Mizunoki*, Kyoichi Tsuzuki éd., Lampoon House, Tokyo, 1994).

Et c'est un fait que les 'attardés mentaux' ou les 'faibles d'esprit' qui peignent ou dessinent sont d'étonnants coloristes, mais si généralement les formes sont pauvres, c'est parce que c'est le dessin qui est la partie intellectuelle ou abstraite dans la création d'une image. En revanche, comme le soulignait Revol, ce sont de grands constructeurs et leur effort est essentiellement anti-déconstructionniste. À tel point que l'art des handicapés mentaux, encore plus primitif que l'art brut, pourrait bien devenir, comme le voudraient certains, la pierre d'achoppement d'une nouvelle vision, anti-conceptuelle, de la création authentique. Mais, comme toujours, les exceptions peuvent se trouver partout. Des créateurs exceptionnels émergent parfois de l'activité des ateliers, et quelques-uns des 'artistes' du Mizunoki figurent aussi dans la Collection de l'Art Brut à Lausanne.

Bien des querelles naissent du mélange des goûts et des intérêts. Créez pour chacun d'eux des catégories distinctes et les querelles s'éteindront d'elles-mêmes parce que chacun, ou chacune, se sentira respecté dans son domaine.

# Médiums savants, médiums bruts : les deux catégories de l'art médiomnique

(à propos d'une œuvre insolite du Musée des  
Beaux-arts de Nantes)

Revue 303. Janvier 2012

Parmi de nombreux autres trésors, le musée des Beaux-arts de Nantes est réputé pour son *Portrait de Mme de Senonnes*, un des plus beaux tableaux de Jean-Auguste Ingres, chef d'œuvre absolu de ce que l'on pourrait appeler la peinture pré-photographique (né en 1780, Ingres avait déjà 59 ans quand fut rendu public le procédé du daguerréotype). C'est là aussi que l'on peut admirer une autre toile remarquable, *Les Cribleuses de Blé* de Courbet, splendide éloge de la vie paysanne à mi chemin entre Chardin et Millet. Peu de visiteurs, en revanche, savent sans doute que le même musée possède une œuvre d'une tout autre nature : l'un

des trois cents tableaux talismans du peintre spirite Fleury-Joseph Crépin (1875-1948), considéré dans les milieux de l'art brut comme un classique de l'art médiumnique. L'histoire même de la donation du tableau est intéressante. Offerte en juin 1949 par la fille de l'artiste, Benoîte, au musée qui ne l'accepta d'abord qu'« avec la réserve qu'elle sera exclusivement exposée dans une section spéciale d'art naïf et spontané », refusée ensuite par « la commission des musées de province au Louvre », cette *Composition n° 12* de mai 1939 ne parvint définitivement dans les collections nantaises qu'en 1975, après un long transit par la Société des Amis du Musée.

Né à Hémin-Liétard, enterré à Montigny-en-Gohelle, deux villes voisines du Pas-de-Calais, en plein bassin minier, haute terre du spiritisme au cours de la première révolution industrielle, Crépin, qui avait exercé la profession de plombier-zingueur et de quincaillier, tout en composant de la musique, tenant sa partie de clarinette ou dirigeant une fanfare de mineurs, était un autodidacte. Devenu radiesthésiste, puis guérisseur bénévole en 1931, il n'avait commencé, sept ans plus tard, à dessiner puis à peindre que sous la pression de la guerre, imminente dans la région, et convaincu par ses guides qu'il aurait le pouvoir d'arrêter les hostilités dès qu'il aurait achevé son 300<sup>ème</sup> tableau. Car peindre pour Crépin était un acte magique, non artistique, et *Souvenir de France*, le dernier d'une série de papillons dont les ailes figurent les drapeaux alliés – une œuvre au demeurant peu originale, plus proche des tableaux de perles d'un certain artisanat populaire que de la création inspirée – porte en effet le n° 300 et la date du 7 mai 1945. Comme si cet homme, dont la bonne foi n'a jamais été mise en doute, avait inconsciemment adapté son horloge interne au rythme des événements pour faire coïncider l'achèvement de son entreprise avec la fin du conflit.

Juste après la guerre, en septembre 1945, trois ans avant son décès, Crépin demanda à être exposé au siège de son fournisseur de peintures, chez Lefranc, à Paris. C'est là qu'il fut sans doute

découvert par Jean Dubuffet, qui le rencontra en personne l'année suivante, le 1<sup>er</sup> octobre 1946, dernier jour d'une exposition collective organisée par l'Union Spirite Française en marge du congrès spirite des 28 et 29 septembre précédents. S'en suivit une correspondance, puis la présentation des tableaux de Crépin dans une exposition du Foyer de l'Art brut où André Breton, fasciné depuis toujours par l'art « médianimique », le découvrit à son tour, fin 1947 ou début 1948. Et c'est ainsi que l'œuvre de Crépin, au carrefour de trois milieux différents, spiritisme, surréalisme et art brut, contribua sans doute une des premières à établir un lien fort de dépendance entre art brut et art des médiums. Pourtant, à y regarder de plus près, et si l'on s'attache d'abord aux considérations formelles, sans négliger pour autant l'aspect sociologique et culturel, on s'aperçoit vite que la notion d'art médiumnique n'est pas homogène et qu'elle mêle, comme on va le voir, des productions de qualités esthétiques très différentes, issues de pratiques elles-mêmes diverses, pouvant aller du simple somnambulisme ou d'une forme d'automatisme inspiré, proche de la transe, à des états plus violents confinant au délire et à l'hallucination.

Dans mon ouvrage sur *Le Dessin à l'ère des nouveaux médias*<sup>64</sup>, qui étudie la mutation du dessin, et par extension des arts plastiques, depuis l'invention de la photographie jusqu'au triomphe de l'image numérique aujourd'hui, je pars d'une distinction radicale entre deux approches du dessin : une approche savante, ce qui ne veut pas dire nécessairement académique, et une approche non savante, plus élémentaire, qualifiée tantôt de primitive, tantôt de naïve ou brute. Avec, entre ces deux approches, qui correspondent à deux types différents d'appréhension du réel, mais aussi à deux degrés distincts de complexité formelle et deux niveaux de culture, un stade hybride qualifié de « faux primitivisme », pour désigner le primitivisme volontaire – maladroite simulée ou schématisme pseudo-enfantin délibéré –

---

<sup>64</sup> L. Danchin, *Médiums et virtuoses – Le dessin à l'ère des nouveaux médias*, Paris, ed. leli-vredart, 2009.

d'artistes comme Klee, Picasso ou Dubuffet, qui sont capables de dessiner de façon académique, donc très sophistiquée, mais ont choisi de ne pas le faire et, pour toutes sortes de raisons liées à l'histoire de l'art moderne, de tourner le dos à leur formation académique. En quoi ces auteurs sont, au point de vue psychologique et culturel, mais aussi au point de vue purement plastique – celui auquel je veux surtout me placer ici –, à l'opposé de tous les vrais primitifs qui, comme Chassac, ou comme tous les dessinateurs et peintres authentiques de l'art brut ou de l'art naïf, avouent volontiers qu'ils 'ne savent pas dessiner' et que, s'ils ont dû adopter le style élémentaire et un peu gauche, pourtant si efficace, qui est le leur, c'est bien par incapacité de faire autrement.

Alors que le dessin savant, fruit parfois d'un don spectaculaire comme dans le cas de Picasso, et résultat presque toujours d'un long apprentissage, comparable en cela à la pratique du violon, est un dessin à tendance réaliste et mimétique, même dans le cas de l'onirisme et de l'imaginaire, un dessin à l'occasion quasi 'photographique' maîtrisant le mouvement et la troisième dimension – le modelé, la perspective, etc. –, le dessin brut, lui, de facture élémentaire et enfantine, est presque toujours une figuration plate, en deux dimensions, sans volume ni arrière plan, une écriture graphique simplifiée où l'invention symbolique permanente, l'obsession maniaque du détail, la surcharge décorative et le 'remplissage périodique du plan' tendent souvent à compenser la relative pauvreté des formes de départ. Car même lorsqu'il est abstrait, comme chez Mondrian, ou qu'il imite le primitivisme, comme chez Dubuffet, le dessin savant reste d'une élégance graphique et d'un degré de complexité où l'on reconnaît tout de suite l'œil et le métier du professionnel, rompu entre autres à toutes les règles de la composition. Tandis que le dessin 'brut', dont le paradigme est une certaine forme de graffiti, doit précisément sa force primitive et son pouvoir de fascination à son immédiateté presque grossière, à son instinct naïf de la

schématisation et à sa relative absence de sophistication, sinon de raffinement.

C'est cette approche volontairement formelle, voire technique, du dessin qui m'a amené, entre autres, à porter un regard nouveau sur ce qu'il est convenu d'appeler l'art médiumnique. Dans la tradition critique de l'art brut, où l'on s'intéresse depuis longtemps à des cas de peintres ou dessinateurs spiritistes aussi spectaculaires que celui de Crépin, à commencer par Augustin Lesage (1876-1954), son contemporain et compatriote découvert par les surréalistes bien avant Dubuffet, ou encore Madge Gill (1882-1961), la célèbre médium anglaise, ou Raphaël Lonné (1910-1989), le facteur des Landes encouragé par le médecin d'Artaud, le Docteur Ferdière, on tient en général pour admis que l'art des médiums serait comme une subdivision, ou si l'on veut un secteur, une sous-catégorie de l'art brut, autrement dit que l'aspect 'médiumnique' de la pratique créatrice suffirait à la qualifier comme 'brute', l'art médiumnique n'étant en somme qu'une forme d'art brut parmi d'autres. Or comme le montre l'étude de quelques exemples remarquables, dont certains d'ailleurs, connus de Dubuffet, ont été écartés par lui des collections de l'art brut, il existe à côté de l'art brut médiumnique un autre art de médiums, lui extrêmement savant, qui ne peut être assimilé à l'art brut en aucune manière et qu'il serait donc urgent de ne plus confondre avec lui.

Lesage, Crépin, Lonné, Madge Gill – comme Jeanne Tripier et Laure Pigeon, que l'on pourrait citer également, laissant de côté le cas de Victor Simon, plus problématique – sont bien connus aujourd'hui et font figure de 'classiques' de l'art brut médiumnique. Ils sont représentés dans toutes les collections d'art brut et d'importantes rétrospectives leur ont été consacrées. Qu'ils aient été mineur de fond, plombier zingueur et quincaillier, facteur rural ou servante de ferme puis infirmière, tous étaient d'origine sociale très modeste, donc de milieu pauvre et populaire, et aucun d'entre eux n'a accédé à la 'grande culture' au

sens scientifique et universitaire, apanage presque exclusif de la bourgeoisie à leur époque. Mais ce ne sont évidemment pas ces caractéristiques purement sociologiques qui peuvent suffire à qualifier leur art comme 'brut', et c'est du côté de certains traits purement formels qu'il faut chercher : l'absence d'arrière plan, de modelé et de perspective par exemple, commune à tous ces auteurs, ou la figuration très figée et élémentaire des visages ou des personnages quand il y en a, sans parler de l'effet spectaculaire d'accumulation décorative à base d'éléments simples déclinés en variations infinies, ni du remplissage plus ou moins obsessionnel des surfaces propre à l'*horror vacui* si fréquente dans l'art brut, etc.

Les temples symboliques de Lesage par exemple, constitués, autour d'un axe central de symétrie, d'une accumulation par strates de milliers d'éléments décoratifs, ne sont que des façades plates, dont les 'trous' erratiques s'ouvrent sur le vide, comme les enchevêtrements de lignes, de cheveux ou de damiers de Madge Gill ne s'interrompent que pour laisser des blancs où apparaît toujours un visage de femme (le sien peut-être ?) d'un style 'art nouveau' très sommaire. Une caractéristique étrange que l'on retrouve aussi dans l'écriture improvisée de Lonné, dont les profils et les silhouettes se détachent comme des esquisses involontaires un peu gauches sur les vides imprévisibles du griffonnage emplissant la page. Tandis que Crépin, dont tout le travail prend appui sur les petits carreaux des pages d'un cahier d'écolier, exploite, comme son voisin Lesage mais d'une manière différente, l'effet miroir, hypnotique, de la symétrie, bien connu de ceux qui, ne sachant pas dessiner, s'en remettent au simple dédoublement des motifs et des formes pour se lancer dans de grandes constructions décoratives.

De ce point de vue le tableau de Nantes, un des premiers de la série de 300 peintures que Crépin considérait comme des 'temples', paraît typique. Plus naïf et plus simple, et de facture moins raffinée qu'un Lesage, il est aussi plus coloré. Se deta-

chant sur un fond gris bleu, couleur astrale selon la fille de l'auteur, comme l'encadrement d'un autel, d'une stèle ou d'un grand miroir, il ajuste adroitement tout un puzzle d'éléments géométriques ou symboles jumelés, peints en aplats de couleurs vives : cercles, carrés, losanges, étoiles et spirales, ou triangles, briques alternées, ailerons, drapeaux striés ou motifs de constellations. Une marqueterie improvisée de petites surfaces se répondant toujours à droite et à gauche et enchâssant dans la partie centrale, autour d'un soleil étoilé, deux petits visages masques comme coiffés d'une mitre et au dessous, plus étrange, deux dinosaures aux yeux rouges, semblant tout droit sortis d'une mallette de jeux d'enfant. Le tout constellé des fameux « clous de couleur » dont Crépin avait le secret et qui avaient fait l'admiration d'André Breton – « A des étoiles, j'ai fait jusqu'à 1500 points à l'heure » lui avait-il écrit fièrement –, et surtout peint à main levée, donc avec ce léger coefficient d'imperfection empêchant la symétrie d'être étouffante et permettant au tableau de respirer, donc d'être vivant. Crépin prétendait entendre de la musique quand il travaillait. S'il ne fallait alors sous aucun prétexte le déranger, nous dit sa fille, « c'est qu'il était en transe quand il peignait », et c'est ce qui donne à ses œuvres, selon les mots de Breton, « cette parfaite, cette indubitable 'unité rythmique' dont la nature nous offre le modèle dans l'élaboration du nid chez l'oiseau. »<sup>65</sup>. C'est cette provenance instinctive des motifs et des couleurs, en direct de l'inconscient, qui explique aussi pourquoi Crépin et sa fille considéraient ces tableaux comme des porte-bonheur ou des objets de protection, aucune maison abritant un Crépin n'ayant, selon Benoîte, été bombardée sous l'Occupation !

Se croyant tous de bonne foi inspirés par des esprits ou des guides, voire, comme Crépin, pratiquant franchement la pensée magique – et ici on retrouve un trait de la culture non scienti-

---

<sup>65</sup> Cf. André Breton, « Un peintre médium, Joseph Crépin (1875-1948) », in *Combat Art*, 14 juin 1954, édition remaniée du texte inédit daté du 4 octobre 1948 et destiné à *l'Almanach de l'Art Brut* qui ne vit jamais le jour.

fique mais populaire –, tous ces auteurs dont certains, comme Lesage ou Madge Gill, opéraient en miniaturistes sur des formats immenses, roulant et déroulant à mesure leur composition, pratiquaient en fait naïvement une forme d'automatisme. Et s'il n'est pas toujours exact à leur propos, comme le faisait pourtant Benoîte évoquant son père, de parler de transe ou même d'état second, il est certain que leur croyance les prédisposait mieux qu'aucune théorie à adopter cette forme particulière de concentration et cette posture passive qui, comme le savent tant de peintres d'aujourd'hui, est favorable à l'apparition de formes inattendues et à la matérialisation des fantasmes inconscients les plus obscurs. Mais c'est parce que leur art relève justement d'une croyance et non d'une théorie, et qu'à la différence des pratiques surréalistes, il n'a rien d'intellectuel ni de réfléchi, qu'il exerce un tel pouvoir de fascination précisément sur les intellectuels et sur les artistes qu'une certaine culture empêche d'être spontanés à si bon compte.

J'ai bien connu Raphaël Lonné et j'ai même participé, en 1987, au seul documentaire qui lui ait été consacré. C'était un homme simple, jovial, généreux, qui croyait à la réincarnation et se disait médium – 'médium dessinateur' exactement –, mais se méfiait de la mauvaise réputation du spiritisme et vivait dans la hantise du jugement de ses voisins. Bien que vouant à 'monsieur Dubuffet' une admiration sans bornes teintée d'une infinie gratitude, il était mal à l'aise avec la notion d'art brut parce qu'il craignait de voir son art assimilé à celui des fous. C'est pourquoi, par prudence, il préférait parler d' 'art spontané', de 'poésie graphique' ou d' 'écriture de l'hypersensibilité', ne se considérant nullement comme un artiste mais plutôt comme un 'amateur', voire un 'créateur', ce qui lui paraissait bizarrement plus modeste. Dans ses goûts littéraires Lonné était très conformiste et il pratiquait avec assiduité l'alexandrin. C'est seulement dans ses dessins qu'il manifestait, à sa plus grande surprise, une réelle originalité, procédant toujours machinalement de gauche à droite et de bas en haut, 'comme une page d'écriture'.

Par la suite, j'ai rencontré également Marie-Jeanne Gil, une voyante de Versailles qui, en 1994, à l'âge de 52 ans, s'est mise soudain à dessiner : de la main gauche alors qu'elle est droitrière, et après avoir eu la vision du prophète Elie dans son salon. Faites d'un jaillissement de lumière et d'une pluie d'étoiles grossièrement tracées au feutre sur de grands bostols, ses visions colorées sont réalisées avec beaucoup d'assurance en une vingtaine de minutes, toujours la nuit, dans un état d'automatisme paisible, proche du somnambulisme. Un film la montre, travaillant avec une grande sûreté, sans aucune hésitation, comme si elle ne faisait que matérialiser une image ou suivre un plan connu d'avance. Elle non plus ne sait pas dessiner au sens académique, mais se sent poussée à le faire par une autorité qui la dépasse, et parmi ses images, elle distingue les 'visions' – quand elle essaye de reproduire, avec ses moyens limités, quelque chose qu'elle a vu effectivement au cours d'un 'voyage dans l'astral' –, et ce qu'elle appelle ses 'emprises' – quand elle se sent 'autoguidée, comme si une force s'emparait de [son] bras et dessinait à [sa] place'<sup>66</sup>.

Il suffit de voir une seule aquarelle de la période visionnaire de Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), ou alors, pour citer deux auteurs moins connus mais de même niveau, un seul dessin de la période spirite de Fernand Desmoulin (1853-1914) ou, récemment découverts, des carnets nocturnes du sculpteur romantique Théophile Bra (1797-1863)<sup>67</sup>, pour sentir immédiatement qu'il ne s'agit pas de la même famille artistique, bien qu'il soit question là aussi d'art 'médiomnique', c'est-à-dire d'une forme de création obéissant à des états paranormaux, dans ces

---

<sup>66</sup> Extraits d'entretiens avec l'auteur en mars 1996.

<sup>67</sup> Antérieurs au spiritisme, dont la vogue suit surtout en France la publication, en 1857, du *Livre des Esprits* d'Hippolyte Rivail, dit Allan Kardec, les dessins et écrits visionnaires de Théophile Bra, somnambuliques et hallucinatoires, précèdent également les expériences de Hugo avec les tables tournantes à Jersey en 1853. Ces « phénomènes graphiques » commencèrent brusquement le 20 juin 1826, deux ans après une crise de délire consécutive à un accident de diligence.

trois cas peut-être même plus spectaculaires et d'une autre nature que tous les cas précédents. Peintre, graveur, écrivain et poète, Marguerite Burnat-Provins, née curieusement à Arras, patrie du spiritisme, puis formée aux beaux-arts de Paris, était une dessinatrice et artiste savante remarquable dont l'œuvre, antérieure à ses visions, tient honnêtement sa place parmi les plus grands de l'art moderne. C'est, là encore dans un contexte de danger immédiat, à partir du 2 août 1914, qu'en entendant sonner le tocsin annonçant la guerre, elle eut ses premières hallucinations, auditives d'abord, puis visuelles, un phénomène mental qu'elle considérait elle-même comme une énigme et qui devait perturber jusqu'à sa mort toute son existence. Et c'est pour se débarrasser de ces images qui la hantaient à un rythme parfois effréné qu'elle réalisa ces séries de dessins aquarellés si élégants et sophistiqués, malgré leur aspect souvent fantomatique, qu'elle appelait *Ma Ville* et que Dubuffet, fasciné, rangea finalement dans sa 'collection annexe' où figureraient tous les recalés de l'art brut<sup>68</sup>.

Exécutés en état de transe entre juin 1900 et mai 1902, les dessins de Fernand Desmoulin, honnête graveur académique jusque-là, ont en leur temps défrayé la chronique, et les carnets nocturnes et mystiques de Théophile Bra, sculpteur académique le jour, n'ont attiré l'attention que tout récemment. Le cas de Marguerite Burnat-Provins, en revanche, comme celui de Lesage, fut étudié par le Dr Osty mais il fascina aussi H. G. Wells, Maeterlinck, le professeur Richet, Edouard Monod-Herzen ou Georges du Morsier. J'ai moi-même la chance d'avoir dans ma collection une longue lettre où l'auteur explique en détail à un psychiatre l'histoire de ses visions : il s'agit d'une femme de grande culture, au fait des dernières avancées de la science et de la psychologie, et qui supplie même les scientifiques de son temps de venir étudier son cas. Rien à voir avec la candeur relativement ignorante de Lesage, Crépin ou Loné : les références

---

<sup>68</sup> Rebaptisée Neuve Invention en 1982, cette collection se trouve encore aujourd'hui dans les réserves de la Collection de l'Art Brut à Lausanne.

culturelles ne sont pas les mêmes, ni le degré de complexité intellectuelle, et l'art des uns est aux antipodes de celui de l'autre.

Alors que l'art brut médiumnique, fascinant par son côté obsessionnel illimité mais stylistiquement très sommaire, relève plutôt d'une forme d'automatisme bon enfant, artisanal et appliqué, il s'agit chez les artistes professionnels devenus médiums d'un art virtuose issu d'une expérience consciente mais exaltée de l'hallucination. Il faut donc bien définir, et distinguer, non pas une mais deux formes, radicalement différentes, d'art médiumnique, un art médiumnique brut et un art médiumnique savant. Il ne s'agit ni de la même esthétique, ni du même degré de complexité, ni de la même culture, ni de la même inspiration. Et si l'on fait fi de cette différence pour ne prendre que la bizarrerie ou le folklore spirite comme dénominateur commun de tous ces cas, on se condamne à passer à côté de l'essentiel : la dimension proprement artistique de ces deux formes de création. Car la marginalité en art n'est pas forcément brute ni l'art savant nécessairement académique, et la médiumnité fait accomplir aux vrais créateurs, savants ou non, des résultats spectaculaires mais de nature parfois opposée. Crépin au musée des beaux-arts, c'est bien l'art brut, forme de l'art populaire, confronté à l'art savant. Mais quel musée classique osera un jour faire la place qu'ils méritent aux ouvrages médiumniques d'artistes aussi professionnels que Desmoulin, Bra ou Burnat-Provins ?



# Art naïf, art singulier, art brut : même combat ?

Hors-série ARTENSION. Mai/ Juin 2012

Présentée tous les trois ans à la Galerie Nationale Slovaque, la manifestation INSITA à Bratislava – de *insitus* : primitif, original, inné – est un des rares endroits au monde où la petite famille de l’art naïf a choisi délibérément, depuis 1966, de s’ouvrir à toutes les autres tendances de la création spontanée des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles<sup>69</sup>. C’est ainsi que des classiques de l’art brut comme Adolf Wölfl, le facteur Cheval ou la médium Madge Gill peuvent y être exposés côte à côte avec d’authentiques naïfs de Roumanie, un ‘naïf brut’ comme Germain Tessier ou des exemples typiques de l’art autodidacte ou singulier d’aujourd’hui : Vasilij Romanenkov, Sava Sekulic, Serge Vollin ou Chris Hipkiss.

---

<sup>69</sup> Texte paru dans *L’art naïf aujourd’hui*, hors série n° 9 d’*Artension*, mai 2012. Conçu en anglais, pour un public international, il était à l’origine destiné au catalogue d’Insita 2007, dont il constituait la Préface. Il a été traduit et légèrement remanié pour l’édition française, qui ne comportait pas les notes. Les titres et intertitres sont de la rédaction du journal.

Cette ouverture éclectique d'Insita, offrant une vue générale des différentes facettes d'un type de création qui, partout dans le monde, s'est développé en marge de ce que l'on appelle l'art moderne et contemporain, a historiquement précédé et accompagné l'ouverture culturelle des pays de l'Est après l'effondrement de l'empire soviétique. Mais elle est également caractéristique d'une tendance plus universelle qui, au cours des vingt dernières années, s'est exprimée, en Europe occidentale, à travers une série d'expositions dans de nouveaux musées d'art naïf et brut comme Im Lagerhaus (St Gall, 1988), De Stadshof (Zwolle, octobre 1994), la Halle Saint Pierre (Paris, octobre 1995), le Musée Charlotte Zander (Bönnigheim, septembre 1996). Sans oublier des lieux plus anciens comme le Musée Anatole Jakovsky, à Nice, ou le Musée du Vieux Château, à Laval, qui se sont ouverts aux autres tendances plus récemment (Nice en juillet 1998, Laval en 2007).

Simultanément, la même tendance à associer au Folk Art naïf l'art outsider ou autodidacte, et à ouvrir le domaine à une échelle internationale est devenue monnaie courante aux U.S.A. – au moins depuis la fin des années 1980 – et elle s'est manifestée dans un certain nombre de galeries ou musées régionaux mais également au Musée du Folk Art Américain de New York (MAFA), qui a profité de l'inauguration de ses nouveaux locaux, en 2001, pour changer son nom en Musée Américain du Folk Art (AFAM) et ouvrir un Centre Contemporain international, malheureusement mis en danger par une faillite récente. Il faudrait mentionner aussi le rôle moteur de la revue *Raw Vision*, fondée à Londres en 1989 pour représenter toutes les variétés du domaine de l'art brut, autodidacte ou visionnaire sur les six continents, et celui de l'Outsider Art Fair, la Foire de l'Art Outsider, premier marché mondial de l'art non professionnel sous toutes ses

formes, inaugurée à New York en janvier 1993 mais en léger déclin aujourd’hui<sup>70</sup>.

## Un nouveau paradigme

Cette disparition progressive de vieilles frontières historiquement bien établies tend à prouver que, comme dans tant d’autres domaines transformés par la mondialisation, par les mutations sociales et par les nouvelles technologies, tout le domaine de l’art spontané est engagé aujourd’hui dans une phase inconnue de son histoire où un nouveau paradigme est sur le point d’émerger, prêt à bousculer les conceptions antérieures et à favoriser la définition de nouveaux critères et de nouveaux genres. Une situation de confusion et de changement où l’on sent bien qu’il s’agit de soumettre les concepts et étiquettes habituels à un examen critique approfondi, afin de clarifier un paysage où le désordre règne depuis longtemps.

Deux conditions sont ici nécessaires : pouvoir réintroduire tout le domaine de l’art ‘outsider’ dans l’histoire de l’art en général – une discipline dont on l’a coupé trop souvent, par ignorance ou par idéologie – et du même coup parvenir à le réintégrer dans l’histoire globale d’une période particulièrement complexe, puisque notre époque n’est pas simplement une époque de changements culturels mais – fait presque unique dans

---

<sup>70</sup> Parmi tous ces symptômes d’un changement fondamental, il faut mentionner spécialement la revue italienne *L’Arte Naïve* et son directeur Dino Menozzi qui, en décembre 1995, a décidé d’ouvrir ses colonnes à l’art brut et outsider, et donc de jeter un pont entre deux domaines que la critique d’art européenne avaient maintenus complètement séparés. De la même manière, mais dans l’autre sens, le musée de Gérard Sendrey à Bègles, près de Bordeaux, lieu destiné aux créateurs autodidactes vivants, ouvert en 1989 et devenu le Site de la Création Franche l’année suivante, peut être considéré comme un des premiers musées français d’art brut ou singulier où l’on peut également trouver de l’art naïf à l’occasion. Mais à y regarder de plus près, même la Collection de l’Art Brut de Lausanne, en principe le temple de l’art brut le plus orthodoxe, si l’on excepte sa section Neuve Invention, qui n’est autre qu’une collection d’art singulier, a fait récemment la promotion de travaux – ceux de Paul Amar, d’Eugenio Santoro ou d’Aleksander Lobanov par exemple – dans lesquels il est très difficile de faire le partage entre l’art brut, l’art naïf et l’art populaire.

l'histoire – un basculement de civilisation, qu'il est impossible de comprendre sans un cadre conceptuel précis permettant d'analyser entre autres toutes les étapes de la révolution industrielle et de la mutation des médias.

### **Les primitifs modernes**

Du point de vue français, l'évolution de la création populaire à l'époque moderne, puis contemporaine, suit clairement trois phases : l'émergence de l'art naïf dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, la découverte et la définition de l'art brut dans les années 1940 et l'apparition d'un nouveau réseau de créateurs autodidactes, qualifiés d'artistes singuliers, à la fin des années 1970. Trois sources indépendantes, correspondant à trois périodes historiques bien distinctes. Première à apparaître, la notion d'art naïf est généralement attribuée au critique d'art et folkloriste français Jules-François Félix Husson, dit Fleury ou Champfleury (1821-1889), un autodidacte, ami de Baudelaire, de Nadar et de Courbet, qui inventa le terme dans un commentaire sur *L'enterrement à Ornans*, en 1851, bien avant la découverte d'Henry Rousseau<sup>71</sup>, et plusieurs générations avant Bauchant, Bombois, Vivin, tous les « primitifs modernes » ou « peintres du cœur sa-cré » qu'aimait tant Wilhelm Uhde.

Désignant principalement des peintres autodidactes qui, dans un style maladroit mais touchant, travaillaient alors à l'huile sur toile comme de vrais artistes et réalisaient des portraits, des paysages, des allégories, des natures mortes et des scènes de la vie onirique ou quotidienne, le premier art naïf semble illustrer aujourd'hui une conception plutôt académique de la peinture, bien moins audacieuse en tous cas que les révolutions de l'avant-garde caractérisant l'art moderne de la même époque. Et même

---

<sup>71</sup> La première peinture datée de Rousseau est de 1877, et son travail n'a été remarqué par Pissarro et Signac au Salon des Indépendants qu'en 1886. Les termes de *Volkskunst* et de *folklore* (attribué au critique anglais Thoms) sont apparus respectivement en 1845 et 1846.

si, involontairement, il a pu passer lui-même pour une révolution esthétique grâce au scandale de son recours autodidacte aux moyens traditionnels ou par son usage très direct d'une nouvelle thématique célébrant le modernisme – les dirigeables, avions ou usines du Douanier Rousseau, ou sa Tour Eiffel –, il a un caractère plutôt conservateur et conformiste qui apparaît avec évidence dans ses formes vulgarisées plus récentes, en particulier quand il est produit en série ou sert d'inspiration à l'illustration pour livres d'enfants. Au point qu'à la limite, on pourrait presque considérer l'art naïf aujourd'hui comme une survivance déformée de la vieille peinture à l'époque moderne et contemporaine.

### **La nostalgie d'un monde en voie d'extinction**

Mais d'un autre point de vue, il serait exact également de prendre ce genre artistique bien modeste pour le transfert sur un support nouveau, plus *bourgeois*, d'une forme d'inspiration qui, dans l'art populaire antérieur, s'exprimait naturellement dans le cadre de la vie rurale. Dans cette mesure le premier art naïf peut être perçu comme un effet secondaire de l'urbanisation et de la démocratisation de la peinture à l'âge du chevalet portable et des nouvelles couleurs en tube. Une forme d'échappatoire mental pour des personnes sensibles d'humble origine, après le déracinement brutal de l'exode rural pendant la première révolution industrielle (ce que Marshall MacLuhan appelle *l'ère de la mécanisation*). C'est aussi ce qui explique la tonalité nostalgique ou sentimentale souvent soulignée dans l'art naïf et qui, dans bien des cas, exprime, au-delà de la nostalgie individuelle pour le vieux temps de la jeunesse, une véritable conscience d'une forme de rupture anthropologique : la disparition irréversible de tout un mode d'existence<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Comme le faisait remarquer Anatole Jakovsky dans sa contribution à *Insita* en 1969, les États-Unis, territoire de forte immigration rurale, ont été le premier pays à développer une forme d'art naïf, et le genre reste vivace dans les pays d'aujourd'hui où une importante population rurale est encore confrontée à son déclin.

Dans son évolution plus récente, l'art naïf s'est éloigné du vieux modèle de l'artiste peintre et s'est adapté aux couleurs industrielles et aux nouveaux matériaux<sup>73</sup>. Il est aussi devenu un produit dérivé des nouveaux médias, et un grand nombre de dessins ou de peintures d'art naïf du XXe siècle – parfois avec l'usage du papier calque ou de la photocopieuse – ont été directement influencés par les photographies, les cartes postales, les affiches ou les livres et magazines illustrés, et aussi, dans une moindre mesure, pour des raisons techniques évidentes, par les images mobiles du cinéma et de la télévision.

### **Art brut, art de la rupture ?**

L'art brut, seconde lignée dans l'histoire de la création intuitive ou spontanée, se trouve à des années-lumière de l'imitation maladroite de la peinture traditionnelle. Il s'agit en effet d'une forme d'art beaucoup plus radicale qui tire son origine d'un point de départ tout à fait différent. Découvert et nommé par Jean Dubuffet en 1945, mais existant déjà en réalité depuis longtemps, parallèlement aux révolutions de l'art naïf et de l'art moderne, l'Art Brut, on le sait, désignait à l'origine la part la plus inventive et la plus primitive de l'art des fous, mais il s'est très vite étendu à un certain art médiumnique et aux productions d'excentriques mystiques, de reclus ou de grands marginaux.

Contrairement à la plupart des artistes naïfs, les créateurs d'art brut n'utilisent presque jamais de fournitures pour artistes mais recourent instinctivement à l'emploi de toutes sortes de matériaux de récupération, produisant plus volontiers des dessins, des broderies, des sculptures, des modelages ou des assemblages que des 'tableaux' ou des peintures. En cela l'art brut, qui représente une rupture plus complète avec l'univers des beaux-

---

<sup>73</sup> Si l'on en croit Roger Cardinal, c'est le peintre naïf Alfred Wallis (1855-1942) qui, le premier, utilisa de la peinture à bateaux sur de simples bouts de cartons (cf. "The Marginal Arts", Insita 2000, p. 14).

arts, apparaît plus proche des expérimentations de l'art moderne d'avant-garde. Tirant parfois son origine de la *tabula rasa* du délire, de la folie ou de la décrépitude du grand âge, souvent suscité par un traumatisme personnel profond, il représente une forme de régression positive au noyau de la créativité qui paraît très semblable aux tentatives plus conscientes de l'art moderne d'inventer de nouvelles formes et de nouveaux langages.

Mais parce qu'il est strictement individuel et qu'il semble repartir de zéro, « sans précédent ni tradition » – même s'il a des sources culturelles cachées que les historiens d'art sont capables de déceler aujourd'hui – il s'agit d'une forme d'art beaucoup plus isolée que les mouvements des professionnels de l'avant-garde et c'est pourquoi on a souvent utilisé la métaphore de l'autisme pour désigner cette forme de création.

L'histoire de l'art brut a donné lieu à de nombreux commentaires et Dubuffet lui-même a beaucoup écrit pour établir la différence entre ce nouveau genre artistique et l'art primitif, l'art des cavernes, les dessins d'enfants, l'art naïf ou l'art surréaliste. Mais ce que l'on ne souligne pas suffisamment, c'est à quel point la promotion de l'art brut s'est faite non seulement contre l'art 'culturel' mais aussi *contre* l'art naïf, à une époque où les 'primitifs modernes' étaient au sommet de leur reconnaissance officielle et avaient fini par être acceptés par les grands musées et les galeries. Dubuffet était extrêmement réticent à l'égard d'Anatole Jakovsky, le pape des naïfs, en qui il n'avait aucune confiance, et Jakovsky lui-même, n'a jamais aimé ni l'art brut ni Dubuffet. De sorte que, pendant longtemps, l'art naïf et l'art brut sont restés en France deux familles artistiques parallèles que rien ne pouvait rapprocher, deux pôles opposés de la sensibilité populaire exprimant, comme le jour et la nuit, ou le sacré à l'encontre du profane, d'un côté le plaisir d'illustrer une version narrative du monde extérieur – réel, remémoré ou imaginaire –, de l'autre la tentative introvertie, obsessionnelle, souvent douloureuse, d'explorer le monde mental intérieur avec tous ses démons, ses

merveilles et ses mystères. Sans parler du hiatus visuel qui a toujours opposé le mode de figuration en 3D maladroite de l'art naïf le plus courant et le style plat en 2D de l'art brut.

### **Les singuliers de l'art**

Ce que l'on appelle en France l'art singulier, la troisième étape de cette histoire, a fait son apparition de façon indépendante, comme une nouvelle sorte d'art autodidacte, à l'époque de la fameuse exposition fondatrice des *Singuliers de l'art*, qui eut lieu en 1978 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et qui présentait, entre autres, la collection de l'architecte Alain Bourbonnais (aujourd'hui à La Fabuloserie). Un an avant *Outsiders*, l'exposition fédérative internationale que Roger Cardinal et Victor Musgrave, tous deux inspirés par le point de vue surréaliste, allaient organiser à la Hayward Gallery de Londres, réunissant pour la première fois l'art des malades mentaux de la collection Prinzhorn, de l'art brut européen mais aussi américain, quelques artistes de Gugging et certains nouveaux venus de la collection Bourbonnais : à peu de choses près, tout le paysage du marché 'outsider' d'aujourd'hui !

Portant différents noms, plus ou moins synonymes et correspondant à diverses collections et territoires – art hors les normes (Dubuffet/Bourbonnais, 1972), Neuve Invention (Dubuffet/Thévoz, Lausanne, 1982), Création Franche (Sendrey, Bègles, 1990) – ce que l'on appelle l'Art singulier désigne de nouvelles générations de créateurs autodidactes explorant de nouveaux matériaux et réalisant leurs œuvres le plus souvent en dehors des frontières traditionnelles entre la peinture, le dessin et la sculpture, et au-delà de l'opposition entre l'art naïf et l'art brut. La plupart d'entre eux, à l'origine, n'avaient jamais entendu parler de la collection Dubuffet, et leurs œuvres – poupées géantes en vieux chiffons, compilations d'objets, assemblages de bois flottés, d'ossements d'animaux, d'outils cassés ou de rebuts divers plutôt que dessins, peintures ou sculptures au sens habituel

– représentent différentes formes de dérivés de l'art naïf ou de l'art brut où l'on peut déceler, si l'on peut dire, des traces d'art naïf ou brut, mais dans un climat artistique différent. Un grand nombre de ces créateurs, encore vivants aujourd'hui, sont devenus d'ailleurs de semi professionnels dans un réseau alternatif de diffusion où ils contribuent à bâtir une culture qui leur est propre.

Bien entendu, un type de classification et de division en périodes comme ce qui précède ne peut paraître que très schématique dès qu'on le confronte à la complexité du réel. Il semble pourtant certain que nous entrons à présent dans une quatrième phase, totalement différente, où même l'Art singulier d'il y a trente ans fait soudain figure de classique, ouvrant la voie à de nouvelles formes de création. Une période apparemment beaucoup plus confuse où, comme sur le territoire virtuel de l'Internet, toutes les limites et frontières antérieures semblent se dissoudre dans un mélange mondial d'influences culturelles, de périodes artistiques, de styles et de médias, à mesure que l'humanité s'engage dans ce que le philosophe français Gilles Lipovetsky, abandonnant le concept de post-modernisme, appelle les « temps hypermodernes », et le sociologue anglo-polonais Zygmunt Bauman les « temps liquides »<sup>74</sup>. Un nouveau stade de l'histoire, aboutissement de *l'ère de la technologie électrique* (MacLuhan), où se joue le triomphe final du modernisme urbain, de la science et de l'industrie sur les dernières survivances de la civilisation rurale et artisanale antérieure.

### **Art autodidacte ou outsider ?**

C'est dans cette dernière phase de son histoire que la famille des créateurs intuitifs autodidactes, avec toutes ses subdivisions – art naïf, art brut, art singulier, art populaire moderne ou con-

---

<sup>74</sup> Voir Lipovetsky (Gilles), *Les Temps hypermodernes*, Grasset, Paris, 2004, et Bauman (Zygmunt), *Liquid Times – Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Cambridge, 2007.

temporain –, se révèle pour la première fois pour ce qu'elle est vraiment : un domaine spécifique de création, parallèle à l'art professionnel dominant et développant, à une échelle plus modeste sans doute, son propre réseau et son propre marché en toute indépendance par rapport à la scène artistique concurrente.

Comment faut-il donc désigner ce domaine ? Il manque un concept général qui permette d'inclure et de dépasser toutes les sous-catégories, très nombreuses sur le plan géographique et historique. 'Art autodidacte' (*self-taught art*) paraît au premier abord satisfaisant parce qu'en effet la création spontanée, par définition, apparaît en dehors des écoles d'art et des institutions<sup>75</sup>. Mais un grand nombre d'artistes professionnels du XX<sup>ème</sup> siècle étaient aussi autodidactes ou à peu près – Dubuffet ou Max Ernst par exemple –, et c'est surtout actuellement une condition commune aux artistes savants et à ceux qui ne le sont pas dans une période de mutation culturelle où la transmission traditionnelle a été interrompue dans les écoles et où tout doit donc y repartir à zéro.

Utilisé partout aujourd'hui, le terme d'art *outsider* est beaucoup plus ambigu, puisqu'il peut adopter, selon le contexte, au moins trois ou quatre sens différents. A l'origine, dans l'ouvrage qui l'a lancé en 1972, il s'agissait tout simplement de l'équivalent anglais d'art brut, et Roger Cardinal, l'auteur, continue à l'utiliser en ce sens dans certains cas<sup>76</sup>. Parfois, dans quelques galeries, collections ou musées européens, on l'utilise pour désigner au contraire des œuvres que l'on ne peut qualifier ni d'art naïf ni d'art brut au sens propre, et donc pour un troisième type de création, ce qui en fait un synonyme d'art singulier ou des notions équivalentes. Mais surtout, ces derniers temps, le concept a été de plus en plus utilisé pour nommer tout le domaine en gé-

---

<sup>75</sup> Lancé par le célèbre galeriste Sidney Janis en 1942, dans son livre sur les peintres naïfs américains, le terme a connu un important renouveau en Amérique à partir de 1993, début de l'outsider Art Fair de New York.

<sup>76</sup> Voir Cardinal (Roger), *Outsider Art*, London, Studio Vista, 1972.

néral, y compris ses plus récents développements de la quatrième phase. *Outsider art* rejoint alors le concept d'arts 'marginaux' que suggère d'adopter Roger Cardinal. Et on ne mentionnera pas un dernier usage, confondant l'art *outsider* avec l'activité des handicapés, des S.D.F., des *freaks* ou des détenus.

Cette façon de voir les choses, de vouloir absolument que cette forme d'art soit 'en dehors' ou 'dans les marges' de quelque chose d'autre, n'aide pas vraiment à en comprendre la nature, dans la mesure où elle n'essaye jamais de donner une définition intrinsèque de ce qu'il est, au point de vue technique, esthétique ou culturel, mais insiste simplement sur sa position sociale – provisoire ? – à l'intérieur d'un système particulier de reconnaissance. D'où ces discussions sans fin pour savoir si un artiste *outsider* perd nécessairement son âme quand le succès fait de lui soudain un *insider*, ou ces interrogations sur ce qu'il advient quand les marges rejoignent le centre. Comme si l'art véritable devait être maintenu dans une sorte d'obscurité sous prétexte que la valeur d'une œuvre serait nécessairement liée à son absence d'impact social !

Dans certaines périodes historiques comme la nôtre par ailleurs – et c'est une autre forme d'objection –, des créateurs de type tout à fait opposé peuvent, pour des raisons diverses, se retrouver côte à côte dans les marges de l'officialité artistique, ce qui ne signifie en rien qu'ils appartiennent à la même famille, comme le prouve en général l'évolution ultérieure du domaine.

En Amérique où, à la différence de l'Europe, ne pesait aucune tradition artistique professionnelle préexistante, la problématique a toujours été différente, et la notion de départ est celle de Folk Art, dont on a identifié deux formes successives : le *early Folk Art* des pionniers, avant l'industrialisation massive du pays – qui correspond en France aux 'Arts et Traditions Populaires' (A.T.P.), une forme d'activité rurale préindustrielle proche de l'artisanat – et le Folk Art Contemporain (*Contemporary Folk Art*)

ou Folk Art du XX<sup>ème</sup> siècle, défini par Herbert W. Hemphill Jr., au cours des années 1970, comme la variété moderne et contemporaine du Folk Art, dans une société déjà transformée par l'urbanisation et les nouveaux médias<sup>77</sup>. Aussi sommaire et approximative que soit cette dichotomie, elle constitue un bon point de départ pour définir un type d'art qui, comme l'art naïf ou l'art brut, n'est pas le 'grand art' savant de notre époque. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il se trouve 'dans les marges' de cet art ou qu'il lui soit inférieur. Il procède juste d'une démarche différente.

### **Maîtrise et invention**

Parallèlement aux révolutions modernes et contemporaines dans le système des beaux-arts, tout art naïf, brut ou singulier représente en fait une version distincte de ce que sont devenus l'art et la créativité populaires dans une période historique de déracinement spirituel profond, de transformations sociales brutales et de mutations technologiques déroutantes. Comme l'art populaire traditionnel en général, cette nouvelle famille artistique a deux grandes caractéristiques : l'une technique, l'autre culturelle.

Au niveau technique, les peintres naïfs, les créateurs d'art brut ou les outsiders contemporains n'ont pas de maîtrise professionnelle des moyens d'expression : dessin, peinture, sculpture, etc. Ils sont, par exemple, *incapables* de dessiner, au sens réaliste ou photographique du terme, mais au lieu d'essayer maladroitement de le faire, comme la plupart des artistes amateurs, ils inventent des moyens simplifiés bien à eux qui vont droit au but, et ils réussissent, si l'on peut dire, à cultiver leur handicap pour en faire un style original. Car la différence entre un mauvais artiste et un vrai créateur n'est pas la maladresse technique – les

---

<sup>77</sup> Selon cette distinction, si ce que nous appelons art naïf en France peut parfois coïncider avec le *early* Folk Art, l'art brut et l'art singulier appartiennent clairement à la seconde catégorie.

virtuoses ne sont pas nécessairement intéressants et les génies peuvent être maladroits –, c'est l'hésitation. Même s'ils ne savent pas toujours où leur travail peut les conduire, les créateurs authentiques hésitent rarement. Ils travaillent naturellement, parfois dans l'urgence, et c'est ce qui fait la force de leur art<sup>78</sup>.

Mais il existe aussi une différence culturelle dont on n'est, semble-t-il, pas assez conscient en général. Dubuffet, pour lui opposer l'art brut, appelait 'art culturel' l'art dominant, c'est-à-dire la 'grande' culture des musées, des écoles d'art et des cénaclés artistiques, avant-garde y compris. Le mot est malheureux, car l'art brut, comme l'art naïf ou l'art singulier, n'a jamais été dépourvu de culture. Mais il a sa propre culture, qui n'est pas la culture artistique et scientifique du système scolaire et des universités, ni celle des modèles académiques de l'*establishment* des classes supérieures. Une forme de culture plus populaire, inspirée aujourd'hui par l'univers des mass-médias comme elle l'était autrefois par les légendes, les superstitions et la transmission de bouche-à-oreille, et c'est ce mélange de croyances, d'opinions, de connaissances vulgarisées et d'imaginaire qui est toujours l'apanage de sans doute 80 % de la population. L'art 'outsider' n'est donc pas un art 'en dehors' de la culture : *c'est le mode acculturé de transformation et de renaissance d'une nouvelle culture populaire inventée dans la civilisation post agricole.*

Reste une dernière question, qui nous ramène à de vieux problèmes philosophiques : savante ou non, sophistiquée ou élémentaire, hautement réfléchie ou plus spontanée, comment

---

<sup>78</sup> Bien entendu ce critère de l'habileté technique est plus difficile à percevoir dans un siècle où les artistes professionnels ont fait tous leurs efforts pour oublier leur savoir ou même pour le combattre – il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme un enfant, disait Picasso, et Dubuffet faisait de son mieux pour « dessiner comme un cochon ». Mais il y a une grande différence entre le primitivisme volontaire d'artistes professionnels comme Picasso, Klee ou Dubuffet, qui, pour des raisons historiques, rejettent leur savoir faire et *décident* de dynamiter leurs codes et leurs habitudes, et le style élémentaire de créateurs comme Wölfl, Aloïse, Chaissac ou Lonné, qui savent parfaitement bien qu'ils ne peuvent pas rivaliser avec le 'grand' art. Entre ces deux catégories de créateurs, c'est le degré de sophistication et de complexité des travaux qui diffère.

peut-on reconnaître une bonne œuvre d'art ? Parce qu'il existe aussi un très mauvais art naïf, un mauvais art brut et un mauvais art singulier, et que, curieusement, il est rare qu'on en fasse ouvertement la constatation dans un siècle où une inversion générale des signes tend à valoriser *en soi* la différence au détriment de tout jugement de qualité. La réponse tient sans doute toujours à divers facteurs comme l'entraînement de l'œil, le feeling, l'expérience, la passion, le goût, etc., tout un ensemble de qualités hautement nécessaires mais qui ne pourront jamais conduire à aucune preuve ni démonstration scientifique d'aucune sorte. Et puis défendre un genre artistique, après tout, est dangereux : on ne devrait jamais considérer en art que les cas individuels. Car la création authentique est aussi rare dans le domaine des outsiders que dans l'art en général, et le génie y est partout une exception inattendue.

# Banditi della critica : quelques questions qui dérangent

Colloque *Hors des sentiers battus, avec les Banditi dell'Arte*.

Halle Saint Pierre, dimanche 28 octobre 2012

1.1. Préambule. Commissaires de *Banditi dell'Arte*, la première manifestation parisienne consacrée à l'art brut italien, Gustavo Giacosa et Martine Lusardy ont insisté pour que je participe à ce colloque organisé par la Halle Saint-Pierre et ils m'ont amicalement laissé carte blanche<sup>79</sup>. Bien que sans compétence particulière pour parler de ce domaine, que je ne connais qu'indirectement et dont je n'ai jamais rencontré les auteurs, je vais juste proposer quelques réflexions qui me sont venues en parcourant les salles de cette très belle exposition. Dans les communications précédentes, on a beaucoup parlé du passé : de Lombroso et de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle d'abord, puis de Basaglia et

---

<sup>79</sup> Intitulé « Hors des sentiers battus avec les Banditi dell'Arte », ce colloque s'est déroulé le samedi 27 et le dimanche 28 octobre 2012, dans l'auditorium de la Halle Saint Pierre, à Paris.

de l'antipsychiatrie des années 1970<sup>80</sup>. Je vais tenter aussi de parler du présent, comme Barbara Safarova s'est efforcé de le faire<sup>81</sup>, et de l'avenir de ce qui nous concerne.

1.2. Le point de vue d'un amateur d'art. Tout d'abord, je crois qu'il est important de définir mon point de vue. C'est le mérite justement de Gustavo Giacosa d'avoir voulu, dans ce colloque, croiser des approches différentes. Or ma position à moi n'est pas celle d'un universitaire, ni celle d'un spécialiste de telle ou telle discipline ou d'un représentant de telle institution : c'est le point de vue d'un amateur d'art, devenu critique et commissaire d'expositions, parce qu'à force d'aimer une chose et de la défendre, on finit par écrire sur elle et par avoir envie de la montrer. Et le critique d'art est quelqu'un qui se pose des questions très particulières : c'est un homme de jugement. Il se demandera par exemple si les tapisseries et tentures de Melina Riccio, présentées dans l'exposition, peuvent soutenir la comparaison avec celles de Helga Sophia Goetze, montrées dans son exposé par Marina Giordano<sup>82</sup>, et si elles sont de force ou d'intérêt équivalent. Ou bien si les objets liés ou fagotés par Franco Bellucci méritent vraiment d'être mis au même niveau que ceux de Judith Scott par exemple, ou qu'un fusil ou un avion de Robillard. Le point de vue du critique est donc à certains égards impitoyable et il n'a rien à voir avec l'aspect clinique,

---

<sup>80</sup> Cf. « Criminologie et psychiatrie : le cas Lombroso », Jean-François Braunstein, historien de la psychiatrie, Paris I, Panthéon Sorbonne ; « Interprétation et usages de Cesare Lombroso en Italie », Silvano Montaldo, professeur d'histoire du Risorgimento, université de Turin, directeur du musée d'anthropologie criminelle Cesare Lombroso ; « Entre histoire, science et art : le Musée Lombroso de Turin », Giacomo Giacobini, professeur d'anatomie humaine, directeur du musée d'anatomie, Université de Turin ; et « Autour du film *Marco Cavallo* », Giuseppe dell'Acqua, psychiatre, directeur de l'hôpital psychiatrique de Trieste, samedi 27 octobre 2012.

<sup>81</sup> Cf. « Collection Lombroso : du document à l'œuvre », Barbara Safarosa, docteur en philosophie, maître de conférences en esthétique, colloque *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, Paris, samedi 27 octobre 2012.

<sup>82</sup> Cf. « A la recherche des fils perdus : outsider art et médium textile », Marina Giordano, historienne de l'art, professeur à l'université de Palerme, critique et commissaire d'expositions, colloque *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, Paris, dimanche 28 octobre 2012.

social ou même humanitaire, il se situe sur un autre plan. Et pour qu'à ce propos il n'y ait pas d'équivoque, j'ai été moi-même professeur de Lettres trente-six ans dans l'enseignement secondaire, dans des banlieues difficiles où il m'arrivait d'organiser des ateliers d'écriture avec mes élèves ou de faire avec eux du cinéma, mais cette pratique professionnelle n'a jamais eu rien à voir avec mes activités extérieures de critique d'art. Ce sont deux plans que j'ai pris soin de ne jamais mélanger parce que l'aspect pédagogique, social ou humanitaire est une chose, et la qualité artistique des résultats en est une autre. C'est donc alternativement qu'il m'a fallu être enseignant et critique d'art pendant très longtemps. Un critique épris d'histoire et de philosophie d'ailleurs, mais, puisqu'on fait ici l'éloge des autodidactes, philosophe ou historien autodidacte et surtout, revendiquant le statut de libre penseur, c'est-à-dire n'appartenant à aucun parti, aucune religion, aucun syndicat, et ne représentant aucune association ni corporation particulière, aucune école ni aucune institution. Un bandit de la critique en somme, comme les auteurs de cette exposition. Dans tout ce que je vais dire, il en résulte qu'il me faut bien assumer un point de vue en partie subjectif et, à cet égard, mon maître est Charles Baudelaire qui, dans les *Curiosités esthétiques*, donnait sa fameuse définition de la critique comme « partielle, passionnée, politique » – pas les trois S chers à Lucienne Peiry, mais les trois P<sup>83</sup> –, une critique donc sans prétention scientifique ni objective mais avant tout engagée. Malheureusement ce sont des points de vue qui n'ont plus cours et des textes qu'on ne lit plus guère aujourd'hui.

1.3. Une exposition nouvelle et variée. De cette exposition, je dirai d'abord que c'est une très belle exposition, et pour trois raisons. En premier lieu parce qu'elle est très variée. Elle montre des œuvres de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, donc sur

---

<sup>83</sup> Une intervention de Lucienne Peiry, docteur en histoire de l'art, directrice de la recherche et des relations internationales à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, devait clôturer le colloque. Elle était intitulée : « Le désencadrement de l'art chez Podesta, Bosco et Nannetti ». Selon L. Peiry, les trois caractéristiques de l'art brut sont : silence, secret et solitude.

presque un siècle et demi. Elle présente des auteurs très différents, et dans un grand éclectisme, qui va de l'art naïf à l'art brut en passant par l'art populaire. Et cet éclectisme, pour moi, est une preuve d'ouverture d'esprit, et nous fait respirer, sortir de l'étouffoir d'une certaine orthodoxie de l'art brut. Et puis il y a aussi une grande diversité de domaines de création : des broderies, de la céramique, des pierres sculptées, des peintures, des dessins, des assemblages, le tout dans une très belle présentation où on reconnaît le 'style' aujourd'hui confirmé de la Halle Saint Pierre. En deuxième lieu, on trouve dans cette exposition beaucoup de choses nouvelles, jamais vues, du moins en France, et on y fait vraiment des découvertes. Le *Nouveau Monde* de Francesco Toris, par exemple, je l'avais déjà vu personnellement à Monaco, en 2007, dans une exposition de Bianca Tosatti, *Oltre la ragione*, pour laquelle m'avait été demandé un texte<sup>84</sup>. Mais c'est la première fois qu'est montré à Paris cet extraordinaire enchevêtrement d'os sculptés qui fait penser à un jeu de mikado en beaucoup plus complexe. Les jarres du musée Lombroso, avec leurs incisions et leurs graffitis, sont extraordinaires. La salle à manger de Podesta, il fallait connaître personnellement les Bourbonnais pour avoir été admis à la voir. Luigi Lineri est peu connu en France, sinon par la photographie, et Rosario Lattuca est une complète découverte. Pour ma part, je ne connaissais pas Tarcisio Merati, et je ne pourrais pas citer de mémoire le nom de tous ceux qui m'ont paru intéressants. Giovanni Bosco, lui, est plus connu parce qu'on en a beaucoup parlé en France et en Italie ces dernières années, au moment de sa découverte et de son décès, mais Luigi Buffo est aussi une nouveauté, et c'est même peut-être une des choses que j'ai préférées dans toute l'exposition, j'y reviendrai.

---

<sup>84</sup> Cf. *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, exposition internationale organisée par l'association Tarcisio Merati, sous la direction de la Doctoresse Bianca Tosatti, Bergame, Palazzo della Ragione, du 5 mai au 2 juillet 2006 (prolongé jusqu'au 3 septembre) et Nouveau Musée national, Principauté de Monaco, janvier-février 2007.

1.4. Une approche intuitive et visuelle. Mais la troisième raison qui fait l'excellence de cette exposition est pour moi la plus importante. C'est que Gustavo et Martine, les commissaires, ont, consciemment ou non, adopté, pour réunir tous ces auteurs et ces objets, une approche d'artiste, intuitive, instinctive, sensible, non analytique ou cérébrale, et on sent bien que c'est d'abord l'œil, la poésie, pas l'intellect, qui ont présidé à leurs choix. Aujourd'hui l'art brut est très à la mode. D'un certain côté c'est une bonne chose, parce que ce domaine méritait de sortir avec éclat de l'opprobre dans lequel il a été tenu si longtemps, et d'avoir la reconnaissance des institutions et de l'université. D'un autre côté, cet engouement soudain a des effets secondaires souvent regrettables, parce que trop de gens désormais ont une approche purement scientifique, ou pseudo scientifique, et en tous cas verbale, et non sensible, de ce domaine. Ils y pénètrent par le discours, l'information, les connaissances, quand ce n'est pas la pure curiosité mondaine, alors que c'est par les yeux et par le cœur qu'il est seulement possible d'y accéder vraiment. Trop de gens aujourd'hui abordent les arts visuels par le versant conceptuel ou, si l'on peut dire, à travers le langage, la théorie, et donc avec les oreilles : de façon littéraire. Rares sont ceux, au contraire, qui ont vraiment un Œil et qui savent faire la différence entre les choses. C'est le point sur lequel, je crois, se manifeste la supériorité de Jean Dubuffet sur André Breton à ce propos. Breton, galeriste et collectionneur, avait sans doute un assez bon œil, mais il abordait tout de même essentiellement les créateurs sous l'angle de la poésie, donc du langage, et même de l'écriture, et il était sensible surtout aux histoires ou aux théories qu'on pouvait raconter ou échafauder autour des œuvres. Tandis que Dubuffet, c'est d'abord en peintre, de façon globale, plastiquement, qu'il jugeait ce qu'il appelait ou non art brut et retenait ou non dans ses collections. Le critère pour lui était d'abord esthétique, formel, même si sa démarche était purement intuitive et s'il ne l'a jamais clairement explicité, comme on peut le regretter aujourd'hui. Une exposition d'arts visuels, par définition, devrait toujours être conçue et abordée par le regard et être soumise à

des critères visuels d'appréciation<sup>85</sup>. En art, d'abord il faut aimer, ensuite on fait les études et les analyses. Car l'art est un plaisir avant d'être une étude. Ce qui m'a souvent fait dire qu'il en va en art exactement comme en amour : on ne va pas d'abord suivre quatre ans d'études à l'université pour apprendre les caractéristiques du coup de foudre, pour, seulement ensuite, s'aventurer à faire des travaux pratiques. On tombe amoureux d'abord et après seulement, on essaie de comprendre et d'analyser ce qui se passe, ce à quoi on ne parvient d'ailleurs jamais totalement. En art, c'est la même chose : le goût, les choix, les préférences, ont quelque chose d'immédiat qui ne peut pas se démontrer. Et, j'aimerais dire, heureusement ! C'est ce qui fait que l'art a quelque chose d'irremplaçable. Mais de même qu'en musique, tout le monde n'a pas une bonne oreille, et encore moins l'oreille absolue, tout le monde n'a pas bon œil pour aborder l'art. Quand on organise une exposition d'arts visuels, le simple bon sens voudrait donc que l'on choisisse d'abord quelqu'un qui, comme on dit, « a l'œil », après quoi tous les commentaires 'scientifiques' sont les bienvenus. Mais la démarche inverse est souvent une catastrophe.

1.5. Les dangers de la métaphore. Des critiques ont été faites au titre de l'exposition. Je vais revenir un moment moi aussi sur ce *Banditi dell'arte*, que certains n'aiment pas, mais d'une façon différente de ce qui a été formulé jusqu'ici. C'est un très beau titre, et Claire Margat a bien eu raison de faire remarquer qu'il s'agit évidemment d'une métaphore poétique<sup>86</sup>. Le même titre d'ailleurs, ou presque, a déjà été utilisé en 2006, à Brescia, pour une exposition de photographies de Mario del Curto, qui est un ami de la Halle St Pierre. Ca s'appelait *Banditi, sulle vie dell'Art*

---

<sup>85</sup> Les Anglais ont un mot pour le dire, qui manque en France : *artled*, dirigé par l'art, soumis à une direction artistique.

<sup>86</sup> Cf. « Eloge des Bandits », Claire Margat, docteur en philosophie esthétique, professeur d'esthétique et histoire de l'art à Paris I Panthéon-Sorbonne, colloque *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, Paris, dimanche 28 octobre 2012.

*Brut*, au Palazzo Martinengo<sup>87</sup>. Mais si l'on s'interroge sur le vrai sens des mots et si on prend la définition du dictionnaire, voici ce que l'on trouve : bandit ou brigand = « malfaiteur, hors la loi et dangereux ». Ou encore : « homme dénué de scrupules, malhonnête ». Or je doute, s'ils étaient là, dans la salle, que Podesta, qui s'était donné pour mission de réformer moralement la civilisation matérialiste d'aujourd'hui, ou Francesco Toris, dont on nous a dit qu'il trouvait le monde pervers et corrompu, ou Melina Riccio, qui est, paraît-il, préoccupée de purification intérieure et voudrait recréer le Paradis, seraient enchantés d'être assimilés à des bandits. Il serait bien difficile, je pense, de leur faire avaler la métaphore. C'est là que l'on voit bien qu'on parle, entre nous, avec une certaine inconscience, ou bien de morts, ou bien de gens n'appartenant pas au même univers social que le nôtre. Et je trouve qu'il y a même une certaine désinvolture, sous prétexte d'effet littéraire, à traiter ainsi, nous qui sommes bien installés, en bons bourgeois, dans les privilèges de notre culture, ces gens socialement plus démunis et, par définition, incapables de nous répondre. Sans parler du sous-entendu évident d'un tel titre, auquel personnellement je ne crois pas du tout, que l'art, brut ou non d'ailleurs, serait volontairement provocateur, rebelle, un point de vue très répandu aujourd'hui dans les cercles de l'art contemporain, et qui y est même devenu un poncif. Car on pourrait tout aussi bien démontrer, et avec quantité d'exemples, que dans l'art brut, et même dans l'art en général, un grand nombre de créateurs ont tout fait à l'inverse pour tenter d'être normaux et passer au maximum inaperçus. Mais, sans développer ce point, c'est pour la raison précédente, par scrupule pour autrui, que je voudrais attirer l'attention sur les dangers de la métaphore, et la nécessité de ne pas en abuser. Il y a un petit livre dont je recommande la lecture, paru en 1999, c'est *Prodiges et Vertiges de l'Analogie*, de Jacques Bouveresse. Et là on rejoint les propos de Marc Decimo dans son exposé sur les pierres qui

---

<sup>87</sup> Cf. *Banditi, Sulle vie dell'Art Brut*, photographies de Mario del Curto, Palazzo Martinengo, Brescia, du 28 avril au 28 mai 2006. Commissaire : Elisa Fulco.

parlent<sup>88</sup>. Bouveresse montre bien comment, en passant sans cesse du sens propre au sens figuré des mots, on crée la confusion, parfois jusqu'à l'imposture, et comment en toute rigueur scientifique – celle de la pensée qui cherche la vérité, ce qui devrait toujours être l'objectif de la philosophie –, on doit se méfier de l'analogie, qui est le fondement de la métaphore. Alors que l'analogie est par excellence l'instrument de la perception poétique du monde, comme le revendiquait André Breton dans *Signe ascendant* (1947), un livre dont j'ai recopié des passages entiers dans ma jeunesse, ou qu'elle est le moteur de la pensée sauvage, comme l'a démontré Lévi-Strauss (1962). Et c'est bien ce qui fait toute la complexité du jeu entre l'approche artistique ou scientifique des choses, et la difficulté de l'approche philosophique qui est une sorte de stade médian entre les deux.

1.6. Comment les anonymes ont retrouvé leur nom. Si l'on pénètre maintenant dans l'exposition elle-même, j'ai été frappé, au rez-de-chaussée, par la beauté et le nombre des œuvres anonymes, provenant des prisons ou des hôpitaux. Or j'ai été sensible, moi aussi, au fait que M. Giacobini, dans sa présentation du musée de Turin, nous ait donné le nom précis de certains de ces anonymes du 19<sup>ème</sup> siècle. Cela m'a fait penser aux étapes qu'a suivies la reconnaissance des auteurs d'art brut depuis l'époque de Lombroso. J'en vois quatre. 1/d'abord, au temps de Lombroso, il s'agit effectivement d'auteurs non spécifiés. Anonymes. Comme un pur matériel clinique. On ne prend pas le temps de noter les noms, de s'intéresser en profondeur à la biographie des prisonniers ou des malades. On se contente d'une abstraction, soulignant un genre : art carcéral, art des fous. Et même dans Prinzhorn, en 1922, on trouvera encore « cas 116 », « cas 77 ». Et dans *Les Voix du Silence* de Malraux, plus étonnant encore, parce que c'était déjà en 1951, on trouve « dessin de fou » à propos d'un classique bien connu de l'art brut, Guillaume

---

<sup>88</sup> Cf. « Les pierres parlent et nous, on les écoute », Marc Decimo, docteur en linguistique, régent du Collège de Pataphysique et membre fondateur de l'Ouphopo, colloque *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, Paris, dimanche 28 octobre 2012.

Pujolle. 2/Ensuite on a donné simplement le prénom des malades : Aloïse, Carlo, Auguste, ou la première syllabe de leur nom (soi-disant pour épargner la famille et lui éviter la honte) : Auguste For pour Forestier ou Gasduf pour Gaston Dufour. Et c'est Dubuffet surtout qui a joué ici le rôle principal, et qui a sorti ces auteurs de l'anonymat des collections asilaires. 3/A l'étape suivante, on a donné enfin le nom complet, mais assez tard : Aloïse Corbaz, Carlo Zinelli, comme on le ferait pour n'importe quel personnage normal. Du coup la situation s'est inversée et les familles désormais sont fières de pouvoir compter dans leurs rangs des créateurs comme Aloïse ou Carlo, Hauser ou Pépé Vignes. On a même inauguré une place et une fondation Carlo Zinelli dans sa ville natale de San Giovanni Lupatoto en 1997<sup>89</sup>. 4/enfin, et je crois que c'est l'époque où nous entrons aujourd'hui, on va encore un pas plus loin et tous ces auteurs deviennent franchement des artistes, sur le même plan que les vrais artistes professionnels, et avec eux, du même coup – pourquoi pas ? – tous ceux qu'on embrigade dans les ateliers d'expression, à portée thérapeutique ou non. Si bien qu'aujourd'hui tout le monde ou presque est artiste, ce qui, entre parenthèses, est souvent une insulte pour les 'vrais' artistes, dont un grand nombre mènent une existence extrêmement difficile. Permettez moi ici une petite digression personnelle. En 36 ans, sur les quelque 4000 élèves dont j'ai eu la responsabilité, des jeunes gens que je connaissais tous par leur prénom, que je voyais plusieurs fois par semaine, et que j'ai suivis parfois plusieurs années, c'est tout juste si j'ai rencontré trois ou quatre vrais 'artistes', et je sais, par expérience, que le créateur dans un groupe est toujours l'exception. Cela dit je ne dirai jamais de personne : « Celui-ci ou celle-là ne fera jamais rien. ». Tant qu'un individu est en vie, on ne sait jamais ce que peut cacher son être intérieur. Statistiquement pourtant, on peut dire avec assurance

---

<sup>89</sup> Le 5 juillet 1997. C'était au moment du lancement de la Fondation Carlo Zinelli (Fondazione Culturale Carlo Zinelli, Palazzo Municipale, Via Roma, 18, 37057 San Giovanni Lupatoto, Italie. <http://www.carlozinelli.it/>).

que tout le monde n'est pas créateur et que les vrais créateurs sont une infime minorité.

2.1. Le cas de Rosario Lattuca. L'art naïf en Italie. Ma remarque suivante concerne la notion d'art naïf en Italie. Comme beaucoup de visiteurs, j'ai été extrêmement frappé par les œuvres de Rosario Lattuca (né en 1926 en Sicile), et c'est pour moi une découverte complète. On nous apprend qu'il était ébéniste, restaurateur de meubles, sourd muet. Il a fait des bêtes fantastiques et aussi des peintures très étranges. Le tout est fascinant par l'alliance d'un étonnant savoir faire, d'une réelle complexité formelle, chose plutôt rare dans l'art brut, et d'une inspiration, manifestement obsessionnelle, hors du commun. Or je lis que les travaux de cet auteur ont été assimilés à l'art naïf par Dino Menozzi. Il faut donc s'interroger sur le statut de l'art naïf en Italie.

2.2. L'art naïf avant l'art brut en Italie. Gustavo Giacosa nous a abondamment parlé des ateliers dont certains, en Italie, ont noué des liens depuis longtemps avec l'art brut<sup>90</sup>. Mais en fait, l'intérêt général pour ce domaine est très récent en Italie, et l'Italie ne s'est ouverte que très tardivement à la notion d'art brut. J'ai consulté chez moi une base de données chronologique et je me suis aperçu que c'était l'art naïf qui avait d'abord été la notion essentielle en Italie, et qu'en particulier un homme y avait joué un rôle très important, bien plus important que celui de Jean Dubuffet, au moins jusqu'en 1975 : à savoir Anatole Jakovsky (1907-1983), qu'en France on considérait un peu comme le pape de l'art naïf, mais qui était aussi, depuis une tentative avortée de collaboration avec lui, au printemps 1945, l'ennemi juré de Dubuffet et de l'art brut. Après la parenthèse du fascisme, qui est évidemment une période morte pour les questions qui nous occupent, on dirait que c'est dans l'Italie de l'après guerre, et non en France, que Jakovsky a essayé de trouver

---

<sup>90</sup> Cf. « *Banditi dell'arte, rêveurs d'Autres mondes* », communication de Gustavo Giacosa, comédien, metteur en scène et commissaire de l'exposition, colloque *Banditi dell'Arte*, Paris, Halle Saint Pierre, dimanche 28 octobre 2012.

l'audience et la reconnaissance que la concurrence de Dubuffet, et la force de ses écrits sur l'art brut, l'empêchaient d'obtenir pleinement dans son pays. Ce qui lui permettait aussi à l'occasion de mener, contre l'art brut, des offensives en quelque sorte venues de l'extérieur, comme dans deux documents très amusants dont j'ai retrouvé la trace : deux articles anti Dubuffet, publiés par Jakovsky en Italie, dans la revue *Arterama*, en 1973 et 1975<sup>91</sup>.

2.3. Quelques dates significatives. Sur cet intérêt pour l'art naïf en Italie, voici, à titre d'information, quelques dates que j'ai relevées et qui me semblent significatives.

En 1950, une salle Henri Rousseau figure à la 25<sup>ème</sup> Biennale de Venise<sup>92</sup>.

En 1964, ouvre au Palazzo Barberini, à Rome, une exposition *Pittori Naïfs* dont le catalogue est préfacé par Anatole Jakovsky.

En 1969, c'est à Milan que Jakovsky présente *Les peintres de la semaine des 7 dimanches*. Il est cette fois commissaire de l'exposition.

En 1970, à nouveau à Rome, il montre *Les grands naïfs yougo-slaves*, et c'est peu après, en 1974, que Dino Menozzi lancera sa revue *L'Arte Naïve*, dont je parlerai plus loin.

La même année 1974, à Milan une fois de plus, a lieu une exposition de *Naïfs*, parmi lesquels on trouve Anselme Boix-Vives, qu'aujourd'hui on considérerait plutôt comme faisant partie de l'art brut. C'est donc encore le point de vue de l'art naïf qui l'emporte à cette date-là.

En 1975, enfin, s'ouvre, au Palazzo Braschi, à Rome, la *Pre-mière Biennale Nationale d'Art Naïf* dont, tout naturellement, le

---

<sup>91</sup> Le titre du premier, paru en novembre 1973, à l'occasion de la rétrospective Dubuffet au grand Palais, à Paris, où était présentée la seconde version de l'opéra *Coucou Bazar*, résume à lui seul tout le contentieux : « *La mostra fin troppo trionfale del fin troppo sottile Dubuffet* ».

<sup>92</sup> Une salle Henri Rousseau figurait déjà au cinquante-sixième Salon des Artistes Indépendants à Paris en 1945, et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris avait présenté une exposition *Henri Rousseau, le Douanier*, l'année précédente. Quelques années après, le 1<sup>er</sup> juillet 1948, devait y être inaugurée une salle Wilhelm Uhde (1874-1947), en l'honneur du découvreur de Picasso et de Séraphine de Senlis, et du défenseur des « peintres du cœur sacré ». Quant à Jakovsky, il venait tout juste de publier *La Peinture Naïve* (1949), le premier livre sur l'art naïf paru en France.

catalogue est préfacé par Jakovsky, comme l'est, la même année, celui de *I naïfs Italiani* à Parme.

Jakovsky est donc partout en Italie chaque fois qu'il est question d'art naïf des années 1950 aux années 1970. Et puis soudain, en 1975, la situation semble se retourner, et à partir de cette date-là, on n'entend plus parler de lui<sup>93</sup>. En revanche on s'aperçoit que c'est l'année suivante, en 1976, qu'il est très fortement question de Dubuffet, lorsque le célèbre critique Renato Barilli publie son *Dubuffet, le cycle de l'Hourloupe*, à Milan et à Paris. Et puis surtout la FIAT, en juin-juillet 1978, organise à Turin la grande exposition Dubuffet, au cours de laquelle est jouée la troisième version de *Coucou Bazar*. Dubuffet avait déjà eu une rétrospective en Italie en 1960, et son Hourloupe avait été exposée au Palazzo Grassi à Venise, en 1964, mais c'est là qu'il devient véritablement une star en Italie, et il est difficile désormais pour Jakovsky de rivaliser avec lui. Et puis ce ne sera finalement qu'un an après sa mort, en 1986, que l'exposition *Jean Dubuffet et l'Art Brut*, organisée par la Fondation Peggy Guggenheim à Venise, établira définitivement la notoriété italienne de Dubuffet tout en marquant l'entrée triomphale du concept d'art brut en Italie.

2.4. L'Arte Naïve de Dino Menozzi (1974-2002). Mais c'est avec la revue de Dino Menozzi qu'on voit le plus clairement, je pense, comment le point de vue de l'art brut a fini par l'emporter en Italie. A Reggio Emilia, Dino Menozzi était collectionneur d'art naïf, mais au départ il avait lui-même essayé la peinture, puis s'est ensuite tourné vers le cinéma et a réalisé des documentaires d'abord sur Antonio Ligabue, puis sur Pietro Ghizzardi (en 1968), ce qui l'a amené à créer, avec un groupe d'amis, un *Cercle des amis de l'art naïf*, actif de 1969 à 1976. Il a fait aussi un film avec Cesare Zavattini, le scénariste de Vittorio de Sica et du *Voleur de Bicyclette*, qui était aussi peintre et collectionneur d'art

---

<sup>93</sup> Né en 1907, Anatole Jakovsky devait mourir huit ans plus tard, en 1983, deux ans avant Dubuffet (né en 1901).

naïf<sup>94</sup>. Et c'est dans ce contexte qu'est née, en mars 1974, la revue *L'Arte Naïve*, une petite revue format A5 en noir et blanc sur papier glacé, revue sans grands moyens mais conçue avec amour par un passionné, et qui pendant longtemps a prospecté surtout, en Italie, l'art naïf au sens traditionnel<sup>95</sup>. Jusqu'à l'automne 1995, où allait se produire un grand événement, dont j'aurais tout lieu de me sentir moi-même partiellement responsable, puisqu'il eut lieu à la Halle Saint-Pierre, à Paris : la découverte, pour ne pas dire la révélation du milieu de l'art brut et de tous ses dérivés, à travers l'exposition dont Martine Lusardy, Véronique Antoine-Andersen et moi-même étions responsables, *Art Brut & Cie*, qui présentait ensemble, pour la première fois, les principales collections francophones d'art brut et d'art singulier. Dès la parution suivante, en décembre 1995, *L'Arte Naïve* consacrait un numéro entier, le n° 55, non seulement à notre exposition, que Dino Menozzi était venu visiter avec Arsen Pohribny, un critique d'art allemand jusque-là plutôt spécialisé dans l'art abstrait<sup>96</sup>, mais à tous les fanzines et à tous les lieux qui, en France et aux alentours, étaient consacrés à l'art autodidacte hors-les-normes. Du même coup il allait découvrir aussi le réseau plus large des amateurs anglo-saxons, représenté par la revue *Ram Vision*, dont j'étais, depuis sa création, en 1989, le

---

<sup>94</sup> La collection Zavattini est présentée, depuis 1968, au Musée National des Arts Naïfs 'Cesare Zavattini' à Luzzara, en Emilie-Romagne.  
<http://www.fondazioneunpaese.org>.

<sup>95</sup> *L'Arte Naïve* avait démarré en fait, en 1973, par une première série, éditorialement plus primitive, qui s'arrêta au 5<sup>ème</sup> numéro. Menozzi, à cette époque, n'avait pour ainsi dire aucun contact avec le milieu de l'art brut, les deux traditions restant très séparées, et il cherchait surtout à faire reconnaître, à échelle européenne, les 'naïfs' italiens qu'il avait défendus ou découverts, en particulier dans la plaine du Pô, et à les placer dans les circuits correspondant à cet art. C'est pourquoi il avait été heureux, en 1972, au temps du communisme, de représenter l'Italie à INSITA, la triennale internationale d'art naïf et singulier de Bratislava, et il fut enchanté d'y être à nouveau invité, après la partition de la Tchécoslovaquie, en 1994.

<sup>96</sup> Il faut noter toutefois que Pohribny s'était déjà intéressé aux naïfs de Bohême, avec le fondateur de la triennale d'art 'insitic' de Bratislava, Stefan Tkac, comme en témoigne un catalogue paru en Tchécoslovaquie en 1967, ouvrage qui fut suivi de deux publications italiennes, en 1968 et 1969, à l'occasion de nouvelles expositions : *Naïfs Boemi* (Maria De Giorgi et Arsen Pohribny, Turin, Galleria Viotti) et *Naïfs Cecoslovacchi* (Arsen Pohribny, Reggio Emilia, Galleria del Paiolo, Edizione Gruppo Naïf).

représentant à Paris. Et c'est à partir de ce numéro 55 de décembre 1995 – et jusqu'à sa dernière livraison, le n° 69, en décembre 2002 – que la revue *L'Arte Naïve*, comme le ferait un affluent venant grossir de ses eaux un plus grand fleuve, a rejoint le mouvement général, international, d'intérêt pour l'art 'marginal' sous toutes ses formes, abandonnant presque complètement sa première attache avec l'art naïf au sens courant<sup>97</sup>. C'est donc à Paris que s'est opéré ce changement et, comme dans le cas Jakovsky, c'est une deuxième fois la France qui en a été le moteur et qui a pu exercer son influence sur sa voisine.

2.5. L'Italie, et pourtant... Et pourtant, si l'on excepte la période du fascisme, qui a été culturellement un trou noir, comme en Allemagne, l'Italie a un lien fort avec l'art brut ou, plus généralement, avec l'art populaire hors norme, l'excentrique ou le bizarre. Sans remonter, comme on le fait toujours, jusqu'aux jardins de Bomarzo (1560), dans lesquels le comte Gianfrancesco Vicino Orsini avait fait travailler en fait des artistes très savants, ce qui l'exclut de l'art brut, je m'étonne qu'on ne cite pas plus souvent le *Voyage en Italie* de Montaigne au cours duquel, en 1580-1581, le philosophe visite plusieurs curiosités aux environs de Florence ou de Viterbe, avec des grottes ornées, des automates et toutes sortes de jeux d'eau, dont seule l'image pourrait nous dire s'il ne s'y cachait pas aussi parfois quelque fantaisie d'inspiration populaire : la villa Pratellino et la Villa de Costello par exemple, ou la maison du grand Duc de Florence et la propriété du Cardinal Gambara à Bagnaia, pas loin de Bomarzo. Pour l'art brut pur de l'époque pionnière, au 19<sup>ème</sup>, Francesco Toris (1863-1918), à lui seul, suffirait à illustrer le genre en Italie. Mais on devrait citer aussi Joseph Giavarini (1877-1934), né près de Parme, que la tradition de l'art brut connaît surtout sous le nom du « prisonnier de Bâle », mais qui est bien un Italien. C'est

---

<sup>97</sup> Il est significatif que, à partir du n° 59, en décembre 1997, Dino Menozzi ait jugé bon d'ajouter, en grosses capitales, sur la couverture de L'ARTE NAÏVE, la mention « ARTE MARGINALE », pour manifester clairement l'orientation nouvelle de sa revue, et son ouverture à toutes les formes de l'art populaire contemporain.

donc un Italien qui est peut-être, historiquement, le plus spectaculaire représentant de l'art carcéral. Et puis on oublie souvent de citer aussi un autre Italien extraordinaire de cette époque : Simon (en fait Sabato) Rodia (1879-1965), l'auteur des tours de Watts, à Los Angeles, qui était un émigré, né à Serino, près de Naples, venu à 16 ans rejoindre son frère en Pennsylvanie, en 1895. Et on a de bonnes raisons de soupçonner aujourd'hui que ses tours si inexplicables pourraient bien être une lointaine réminiscence, sans doute inconsciente, des obélisques de bois décorés de la « Fête des Lys » de Nola, qu'il avait dû certainement voir près de son village dans sa jeunesse : 9 tours effilées de 25 m de haut, portées à dos d'homme et aboutissant, au cours d'une fête géante, à une danse spectaculaire devant une foule immense. Si on ajoute Filippo Bentivegna (1888-1967), qui était lui aussi un émigré américain mais revenu au pays, en Sicile, et Giovanni Battista Podesta (1895-1976), qui ont tous deux leur place dans *Banditi dell'Arte*, cela fait beaucoup de grands classiques de l'art brut d'origine italienne. Quant à l'époque de Dubuffet, j'ai noté une exposition Chaisac (1910-1964) chez Pagani à Milan, en 1961, puis deux autres les deux années suivantes, juste avant sa mort. A cette époque-là, et depuis une dizaine d'années, Chaisac n'était plus vraiment considéré comme art brut par Dubuffet, mais ça n'en faisait pas un artiste savant tout de même... Ensuite Pagani est devenu le marchand d'un autre autodidacte français, mort il y a peu et qui est une sorte de cousin spirituel de Chaisac, rattaché à l'art 'singulier', Jean-Joseph Sanfourche (1929-2010). 1962, c'est aussi l'époque où le psychiatre Vittorino Andreoli, qui avait obtenu une bourse d'études pour venir à Paris, rencontre Dubuffet et lui fait découvrir les dessins de Carlo Zinelli, qui entreront dans la Collection de l'Art brut par la suite. Enfin, en 1963, on trouve déjà une exposition Louis Soutter à la Galerie Notizie à Turin. L'art brut, ou ses environs, est donc bien présent déjà en Italie à l'époque où l'on préfère encore parler d'art naïf pour désigner tous les créateurs autodidactes 'ingénus'.

2.6. L'art irrégulier en Italie. Même si la notion n'était pas familière, il y a donc bien de l'art brut en Italie depuis longtemps, et depuis les quinze dernières années, avec Internet et la mondialisation (Europe, USA, Japon), l'Italie semble rattraper le temps perdu et non seulement se mettre au diapason des pays voisins, mais devenir un acteur de premier plan. Pour diverses raisons, que j'aimerais pouvoir approfondir un jour, on semble pourtant vouloir y éviter le mot d'art brut et certains préfèrent, en Italie, parler d'*arte irregolare*. J'ai essayé de retrouver la première occurrence du mot, et il me semble bien qu'il est dû à Bianca Tosatti dans le titre de son exposition de 1998 : *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa*<sup>98</sup>, mais peut-être qu'il existait antérieurement, je ne sais. Bianca Tosatti, pour qui j'ai fait une conférence à Carpi en 2007, et qui depuis quelques années, de 1996 à aujourd'hui, est à l'origine de toute une série d'expositions remarquables, est devenue la grande dame de l'art 'irrégulier' en Italie du Nord, et j'ai trouvé sur Internet son nom lié à un Osservatorio Nazionale per l'Arte Irregolare à l'académie des beaux-arts de l'Université de Vérone<sup>99</sup>. Mais il y a également une autre figure importante de l'art brut contemporain en Italie, c'est Eva di Stefano, la grande dame du Sud, à l'université de Palerme, qui est entre autres, outre son excellent livre sur l'art brut et populaire en Sicile, paru en 2008<sup>100</sup>, à l'origine d'une revue en ligne d'exceptionnel intérêt, *l'Osservatorio Outsider Art*. Et c'est une de ses étudiantes, Roberta Trapani, qui est en train de créer en France, avec tout un groupe de passionnés, français et italiens, une association spécialisée dans la sauvegarde des sites d'art brut français<sup>101</sup>. Cette fois, c'est l'Italie qui prête donc main forte à la France.

---

<sup>98</sup> Cf. *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa*, Palais Ducal, Gênes, du 27 mars au 3 mai 1998.

<sup>99</sup> Il est actuellement animé par Daniela Rosi.

<sup>100</sup> Cf. *Irregolari – Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Stefano (Eva di), Piccola Biblioteca d'Arte, Palermo, Kalos, 2008.

<sup>101</sup> Intitulée le P.I.F. (Patrimoines Irréguliers de France), l'association a été créée en avril 2012 et se propose de constituer un observatoire et un centre de ressources documentaires accessibles sur Internet.

3.1. Carlo Zinelli, victime du modernisme ou de l'antipsychiatrie ? Sur celui que Dubuffet appelait Carlo, je voudrais également faire une remarque. Tout le monde connaît bien aujourd'hui Carlo Zinelli (1916-1974), qui est le classique de l'art brut italien par excellence. Ses dessins se vendent une fortune et sont très recherchés. Il a été exposé partout, de l'Amérique jusqu'au Japon. Il est devenu un personnage régional, sinon national, en Italie. Des livres et catalogues splendides ont été édités sur son œuvre, etc. Mais on devrait attacher plus d'importance à certains détails de sa biographie. En tant que créateur, il est remarqué en 1957, dix ans après son internement à Vérone, par le sculpteur écossais Michaël Noble, chargé par le professeur Mario Marini d'ouvrir un atelier avec des malades : parce qu'il le trouve tout le temps dans la cour en train de graver avec un morceau de brique. « Celui-là, doit penser Noble, a vraiment la 'manie' de dessiner, il est fait pour l'atelier. ». Mais il ne s'agit pas vraiment d'art-thérapie. Sur 1500 malades, Noble n'en sélectionnera qu'une vingtaine, et il aura l'intelligence d'ouvrir juste un espace où il les laissera s'exprimer librement avec les matériaux qui leur sont fournis. C'est un atelier non directif, donc, animé par un artiste. Selon mon expérience, ce sont en général les meilleurs, parce qu'il n'est pas donné à tout le monde de savoir créer le climat de confiance très particulier au sein duquel la personnalité créatrice peut s'épanouir. C'est comme l'éducation et le jardinage : si on arrose trop, la plante pourrit, et pas assez, elle se dessèche. Il faut avoir l'intuition, le doigté, le tact de trouver le juste équilibre. Grâce à cet atelier en tous cas, en douze ans, Carlo réalisera environ 3000 dessins (des gouaches de 50 x 70 cm), où les 'spécialistes' distinguent trois périodes, selon la place qu'y prend l'écriture, entre autres, ou le nombre 4, ou certaines silhouettes, etc. C'est au cours de cette période aussi, je l'ai dit, que, en 1962, Vittorino Andreoli, un jeune psychiatre remarquable qui vient de finir ses études, apporte des dessins de Carlo à Dubuffet. Carlo entrera par la suite dans les collections de l'Art Brut et c'est Andreoli qui écrit sur lui, deux fois, dans les fasci-

cules de l'Art Brut, en 1966 et 1982<sup>102</sup>. Mais en 1969, catastrophe : on ferme le vieil hôpital, donc aussi l'atelier, et toutes les habitudes de Carlo sont bouleversées. Quand on voit déjà chez un artiste ou créateur 'normal' ce qu'implique un déménagement, on peut imaginer ce qu'il en est chez un grand malade, hypersensible et plus fragile. Il est transféré ensuite dans le nouvel hôpital psychiatrique flambant neuf de Marzana où, nous dit Andréoli, il ne se réhabitue pas à l'atmosphère froide et bureaucratique. Il va donc peu à l'atelier et puis, en 1971, sous prétexte qu'il a quelques revenus, il est même expulsé de l'hôpital et confié à sa famille qui, selon le témoignage du psychiatre, semble se disputer sa pension d'invalidité. Il habite finalement chez son frère, où sa santé se détériore au point qu'il meurt finalement de tuberculose dans un sanatorium, refuge qu'il aurait choisi, selon Andreoli, pour échapper aux contraintes de l'environnement familial. Le paradoxe veut donc qu'en tant que créateur, c'est dans l'atelier d'un vieil hôpital psychiatrique, considéré comme épouvantable selon les normes de la nouvelle pharmacologie – mais aussi selon celles de l'idéologie contestataire à la mode, comme nous l'a rappelé 'Peppe' dell'Acqua<sup>103</sup> –, que Carlo Zinelli a pu seulement s'épanouir. Et ce sont finalement les changements, matériels et idéologiques, au nom de la modernité, qui ont eu un impact fatal sur ce type de créateur, ce qui, du point de vue qui nous occupe, devrait nous faire réfléchir.

3.2. Une autre victime : Tarcisio Merati (1934-1995). Je ne connaissais pas les peintures, très décoratives et en même temps d'une grande force graphique, de Tarcisio Merati, dit « Cocolone ». On nous parle aussi de sa poésie et de ses improvisations au piano. Sa notice nous apprend qu'il a été interné pour la première fois à l'Hôpital Psychiatrique de Bergame en 1959, et que c'est dans un atelier d'ergothérapie pas comme les autres qu'il a

---

<sup>102</sup> Respectivement dans les numéros 6 et 11.

<sup>103</sup> Cf. « Autour du film *Marco Cavallo* », Giuseppe Dell'Acqua, psychiatre, directeur de l'hôpital psychiatrique de Trieste, colloque *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, Paris, samedi 27 octobre 2012.

pu alors commencer à s'exprimer<sup>104</sup>. C'est là qu'en 24 ans, constamment encouragé par l'animateur, il aurait réalisé environ 1000 peintures, jusqu'aux années 1983 et 1984 où, conformément à la loi Basaglia de 1978, il est autorisé à sortir. Après quoi, comme Carlo, ayant perdu ses habitudes et, surtout, l'entourage humain qui le réconfortait, il est obligé de trouver asile chez sa sœur où il cesse de peindre, ne reprenant ensuite que très sporadiquement ses activités dans un nouvel atelier auquel, apparemment, il n'est jamais parvenu à s'habituer. C'est donc une nouvelle victime collatérale de la politique de fermeture des hôpitaux en Italie et, d'une manière plus générale, de la mutation de tout le système de santé à l'époque contemporaine. Ce désastre, du point de vue de la création, en évoque pour moi un autre, mais différent : la fin lamentable d'Aloïse Corbaz, victime, elle, au contraire, en 1963-1964, des excès de zèle d'une mauvaise art-thérapeute. Mais l'histoire serait trop longue à raconter ici<sup>105</sup>.

### 3.3. Remarques à propos de l'antipsychiatrie des années 70.

Aujourd'hui, avec le recul du temps, on peut mieux mesurer les effets, pas toujours positifs, d'une certaine pratique art thérapeutique et du systématisme souvent naïf de l'antipsychiatrie. Avec Peppe dell'Acqua on a parlé longuement de Franco Basaglia (1924-1980) et on s'est extasiés sur la sortie mythique de Marco Cavallo qui, comme un cheval de Troie à l'envers, le 25 février 1973, à Trieste, a marqué historiquement la sortie des fous dans la ville en Italie<sup>106</sup>. L'antipsychiatrie a été un phénomène de ma génération, et quand j'avais 20 ans, nous avions tous a priori

---

<sup>104</sup> Il s'agissait de l'atelier animé, à l'hôpital neuro-psychiatrique de Bergame, par un homme remarquable, Amilcare Cristini (né en 1928), peintre de formation, devenu infirmier spécialisé par nécessité alimentaire.

<sup>105</sup> Voir « Quelques souvenirs sur Aloïse », entretien de Laurent Danchin avec Jacqueline Porret-Forel, catalogue Aloïse « Comme un papillon sur elle », Shiga, Borderless Art Museum NO-MA, 3 février – 10 mai 2009.

<sup>106</sup> En hommage à Marco, le cheval de l'asile, familier des malades, qui venait d'être réformé, un groupe d'infirmiers, de comédiens marionnettistes et de psychiatres à l'hôpital San Giovanni de Trieste avaient décidé de réaliser, avec des patients, un grand cheval de bois et de papier mâché, peint en bleu comme le dessin d'Angelina, une patiente calabraise. Dans l'enthousiasme de cette création collective, il fut décidé de sortir dans la ville. L'événement devint le symbole de l'antipsychiatrie en Italie.

beaucoup de sympathie pour Ronald Laing (1927-1989), ou même pour David Cooper (1931-1986), qui considérait pourtant que la maladie mentale n'existait pas et n'était, comme les effets induits par la drogue, qu'un Etat Modifié de Conscience (EMC) particulier. On avait tous lu *Nœuds* ou *Le Moi divisé*, vu *Family Life* et regardé avec fascination le livre de photographies qui avait été publié sur l'hôpital de Gorizia<sup>107</sup>. Et puis qui n'aurait pas été d'accord avec une contestation qui s'en prenait à l'étouffoir de la police, de la famille et de l'église, et d'une manière générale à toutes les formes de répression et à l'enfermement asilaire ? Pourtant aujourd'hui, quand j'entends parler avec fierté ou émotion de la « libération des fous », je ne peux m'empêcher d'avoir un pincement au cœur. Parce qu'en effet on a fermé les vieux hôpitaux psychiatriques, qui paraissaient si effrayants, on a vidé les asiles, et cela a été pris et est pris souvent encore pour un immense progrès. Mais en fait, plus de trente ans après, où sont les fous aujourd'hui ? Comme vous le savez, trois cas principaux se présentent. Ou bien ils sont dans la rue, parmi les SDF, comme le fou qui, depuis trois mois, a élu domicile dans une cabine téléphonique sur le chemin entre mon bureau et chez moi, dans le 15<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Ou bien ils sont en prison, parmi les vrais délinquants, et en si grand nombre qu'on est obligé de créer en milieu carcéral, un secteur psychiatrique pour les protéger. J'ai eu l'occasion un jour d'en discuter, à la Halle St Pierre même, avec le psychiatre de Fleury-Mérogis<sup>108</sup>. Ou alors, et c'est le troisième cas qui est le plus terrible, celui sur lequel il est le plus difficile d'avoir des statistiques : s'ils ne sont

---

<sup>107</sup> *The Divided Self* (Le Moi divisé), paru en 1960, était un mythe pour beaucoup d'artistes. *Nœuds* fut publié dix ans plus tard. *Family Life*, de Ken Loach, directement inspiré par les thèses de l'antipsychiatrie est sorti en 1971. C'est un film qui faisait un très fort effet à tous ceux qui se sentaient étouffés par leur univers familial.

<sup>108</sup> Selon une étude de l'Académie de médecine, parue lundi 12 novembre 2012, 20 % des détenus manifesteraient des troubles psychiatriques dans les prisons françaises, et plus de la moitié d'entre eux seraient schizophrènes. Et sur les 200 000 personnes en France 'sous main de justice', plus des deux tiers pourraient « relever d'un suivi ou d'un avis psychiatrique. ». Mais sur 11 000 psychiatres (5200 hospitaliers, 5800 en libéral), seuls 700 à 800 acceptent d'être experts judiciaires, activité qu'ils n'ont le droit de mener qu'en dehors de leur temps de travail. (*Libération* du mercredi 14 novembre 2012).

ni à la rue ni en prison, ils se suicident, et nous connaissons tous personnellement des cas de ce type ou nous en avons tous entendu parler. Quand, malgré tout, ils vont encore à l'hôpital, on ne les garde en moyenne que de 9 à 15 jours, ce dont certains psychiatres sont fiers, et ils se retrouvent à la rue, avec une ordonnance de médicaments, ayant entrepris un traitement qui n'est pas encore stabilisé. Si bien que tôt ou tard il reviennent se faire hospitaliser, pour être à nouveau mis à la porte, et ainsi de suite, ce qu'on appelle la politique du « tourniquet ». En fait, depuis l'époque de l'antipsychiatrie, on a bien réussi la déconstruction du vieux système asilaire, mais sans parvenir à mettre sur pied un système vraiment meilleur, et on dirait aujourd'hui que le monde de la santé mentale est revenu à la case départ, c'est-à-dire à une situation analogue à celle antérieure à l'intervention de Philippe Pinel<sup>109</sup> : quand les fous étaient confondus encore avec le tout venant des petits et grands criminels, les vagabonds, les alcooliques ou les filles de joie, comme aujourd'hui ils se retrouvent pêle-mêle avec les toxicomanes, les prostitué(e)s, les S.D.F. ou les petits et grands délinquants. Je relisais récemment une interview de Ronald Laing sur un site Internet : Laing, qui était beaucoup moins extrémiste et caricatural qu'on l'a en général présenté, faisait remarquer que dans la société moderne, déjà très dure pour les gens bien portants, il manque cruellement de refuges ou de lieux d'asile pour les personnes fragiles et les grands traumatisés. La même remarque serait encore plus vraie aujourd'hui.

3.4. Le grand non-dit des neuroleptiques. Mais surtout, ce qui me paraît étonnant, chaque fois qu'on aborde ce problème historique de l'antipsychiatrie, c'est qu'automatiquement on passe sous silence la vraie cause, objective, de la transformation radicale du monde psychiatrique. Un événement que résume une

---

<sup>109</sup> Nommé médecin-chef de l'hôpital de Bicêtre en 1793, puis en charge de La Salpêtrière, hôpital de femmes, en 1795, le Docteur Philippe Pinel (1745-1826) est considéré comme le père de la psychiatrie moderne en Europe, pour avoir, entre autres, libéré de leurs chaînes les aliénées avec l'aide de l'ouvrier tanneur Pussin, ancêtre des infirmiers psychiatriques.

date historique : 1952, l'apparition des premiers neuroleptiques<sup>110</sup>, sans lesquels toute cette idéologie généreuse de la « libération des fous » aurait été techniquement impossible et serait donc restée lettre morte. Les chronologies bien faites font apparaître certaines concomitances étonnantes. La même année, 1952, marque la naissance de la psychothérapie institutionnelle (Daumezon, Tosquelles, Oury, etc.), mais aussi la publication du premier DSM, le manuel diagnostique, très controversé, de l'Association des Psychiatres Américains, qui fait depuis autorité partout dans le monde<sup>111</sup>. Et c'est également l'année où Mary Barnes (1923-2001), qui deviendra ensuite le cas vitrine de l'antipsychiatrie, est diagnostiquée schizophrène. Or jamais le « désaliénisme » ni la « désinstitutionnalisation » n'auraient été possibles *avant* les neuroleptiques, c'est-à-dire avant ce qu'on a appelé, à juste titre, la « camisole chimique », qui est un progrès sans doute, au sens purement matériel, mais n'est en fait, vue sous un autre angle, qu'une technique sociale nouvelle, plus moderne et plus *soft*, pour tenir les fous sous contrôle. Aussi bien intentionnées soient elles, les Utopies ou les idéologies sont une chose, la réalité technologique en est une autre, et la grande époque des succès apparents de l'antipsychiatrie a été aussi celle de l'hégémonie naissante de l'industrie chimique, à laquelle les idéologies antirépressives et libertaires laissaient la voie ouverte. Aujourd'hui, avec presque 40 ans de recul, cette mutation fondamentale montre son versant tragique et ses résultats ambigus, et l'antipsychiatrie dont le radicalisme avait exalté ma génération peut aussi apparaître comme le rêve d'une époque trop confiante, une illusion éphémère masquant en réalité le passage à une nouvelle forme, beaucoup plus sournoise, de répression.

---

<sup>110</sup> En France, le largactyl (4560 RP chlorpromazine) de Henri Laborit, expérimenté par Pierre Deniker dans le service de Professeur Jean Delay.

<sup>111</sup> Le DSM-1 recense déjà 106 catégories diagnostiques dont l'homosexualité, qui sera retirée ensuite, sous la pression du lobby gay et de celui des compagnies d'assurance. Réactualisé en permanence, il en est à sa quatrième version (392 catégories diagnostiques) et attend la cinquième pour 2013.

4.1. Écrits/images : le cas Nannetti : Pour revenir à l'art brut, des réflexions d'un tout autre ordre me sont venues à propos du mur gravé de Nannetti, qui se trouvait à l'ancien hôpital psychiatrique de Voltera, aujourd'hui en ruine, et dont un *fac-simile* et des photos sont présentés dans cette exposition. En tant que relique d'une époque révolue de la psychiatrie, cette narration obstinée, dans une écriture singulière, accompagnée de quelques dessins ou graffitis, sur les murs de la cour d'un vieil asile abandonné, est un document extraordinaire. Un peu comme le plancher de Jeannot en France, et pour des raisons assez semblables<sup>112</sup>. Mais – et c'est la question légitime que se pose le critique d'art –, de quelle nature est l'intérêt de ce document ? Et d'abord, doit-on le considérer comme une œuvre littéraire ou comme une œuvre plastique, et présente-t-il un réel intérêt en tant qu'œuvre d'art ? Ou alors, n'est-ce pas plutôt pour des raisons extra-artistiques qu'il nous fascine ? Pour ma part – et j'ai revendiqué au départ un point de vue purement subjectif – je ne suis pas très sensible à l'aspect esthétique des gravures de Nannetti et je trouve même ce 'manuscrit' mural plutôt fastidieux dans l'ensemble. Une partie importante en a été reproduite à la Collection de l'Art Brut dans une exposition récente, et c'était une prouesse technique spectaculaire<sup>113</sup>. Cela dit, en tant qu'œuvre d'art, ces pages peuvent-elles rivaliser avec, par exemple, les dessins d'Aloïse ou les cahiers de Wölfli ? Et, à moins de s'engager à les lire, c'est-à-dire à les déchiffrer, ce qui relève d'une forme contemporaine d'épigraphe, peut-on les contempler longuement sans ennui ? Pour moi il ne fait aucun doute que le mur gravé de Nannetti constitue surtout un document psychiatrique, donc humain, exceptionnel, témoignant de la vie, aujourd'hui disparue, dans les grands hôpitaux de la première période de la psychiatrie, à l'époque où les malades étaient encore 'chronicisés'. Et je me demande si, justement, de façon paradoxale, il ne rentre pas une

---

<sup>112</sup> Il s'agit du plancher gravé, en 1971, par un jeune paysan béarnais, peu avant de se laisser mourir de faim après le décès de sa mère, qu'il avait enterrée sous l'escalier de sa maison.

<sup>113</sup> Cf. « Nannetti, 'colonel astral' », Collection de L'Art Brut, Lausanne, du 13 mai au 30 octobre 2011.

part de nostalgie, comme celle de la poésie des ruines, ou un certain goût pour une forme d'archéologie, mais contemporaine, dans la fascination que l'on éprouve à son égard. Comme invention graphique, peut-être le phénomène est-il intéressant, et à ce titre il relèverait davantage de l'histoire de l'écriture que de la vie des images, mais les graffitis eux-mêmes, quand il y en a, sont en général assez pauvres, et même s'ils sont toujours émouvants, comme l'étaient ceux qui fascinaient Brassai ou Dubuffet, ils ne me semblent pas mériter qu'on en fasse un tel cas ni qu'on les élève au rang d'œuvre d'art brut à part entière.

4.2. Une tendance lourde : le retour à l'écrit. D'une manière générale, j'ai constaté justement, au cours des dernières années, qu'il y avait aujourd'hui, dans les expositions d'art brut, une tendance lourde à vouloir réintroduire les écrits et à revenir à tout l'environnement littéraire dont les grandes œuvres étaient sorties. Comme si, de la même manière qu'on peut l'observer dans d'autres domaines également, un cycle historique était en train de s'achever qui, tout naturellement, ramenait les choses à leur point de départ. À l'origine, au 19<sup>ème</sup> siècle, dans ce qu'on pourrait appeler la première phase de l'intérêt pour l'art brut, en France, pays très littéraire, les psychiatres s'intéressaient surtout aux écrits des malades, qui ont toujours été pléthoriques : lettres de protestations, élucubrations mystiques, poèmes érotiques, délires glossolaliques, plans de réforme de la société, etc. Et c'est accessoirement seulement qu'ils se sont intéressés aussi, du moins certains d'entre eux, aux dessins, aux broderies, aux petites sculptures, modelages et assemblages, c'est-à-dire à la *création plastique* des malades mentaux. Même *L'art chez les fous*, le fameux livre de Réja, en 1907, qui est pourtant un modèle du genre dans la mesure où il ne porte plus un regard strictement clinique sur les œuvres de 'fous', s'intéresse autant aux écrits qu'aux dessins des malades, comme l'indique son sous-titre, *le*

*dessin, la prose, la poésie*, qui donne le dernier mot, comme toujours en France, à la littérature<sup>114</sup>.

4.3. Prinzhorn : *Bildneri der Geisteskranken*. Si l'on excepte Morgenthaler et le cas Wölfl<sup>115</sup>, le premier qui, avant Dubuffet, s'est intéressé spécifiquement non aux écrits mais aux images et aux oeuvres plastiques des malades, c'est Prinzhorn. Et c'est pourquoi on peut regretter qu'on ait si mal traduit, en 1984, le titre de son livre *Bildneri der Geisteskranken*, qui est devenu en France « Expression de la folie », titre beaucoup trop vague, et qui surtout sent l'influence des cercles d'étude de la « psychopathologie de l'expression », autrefois très à la mode, où le mot « expression », mot fourre-tout, permet d'éviter celui, beaucoup plus exigeant, de « création », qui pose en fait des problèmes de jugement. Or les psychiatres en général n'ont pas d'œil, cela ne fait pas partie spécifiquement de leur compétence ni de leurs obligations, et leur jugement artistique est donc sujet à caution. *Bild*, en allemand, c'est l'image. *Bildneri* signifie donc quelque chose comme « imagerie » : la fabrique d'images – les anglais ont un terme qui manque en français : *image making* – des malades mentaux. La traduction la plus précise du titre de Prinzhorn pourrait donc être : « L'activité plastique des malades mentaux », « plastique » pour l'opposer justement à leur activité littéraire, écrite, qui occupait encore la majorité des psychiatres à cette époque-là<sup>116</sup>. Ensuite évidemment, après Prinzhorn, c'est Du-

---

<sup>114</sup> Cf. *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Réja (Marcel), Mercure de France, Paris, 1907. Réédition coll. Le Singleton, Z'édicions, Nice, 1994. Marcel Réja était le pseudonyme du docteur Paul Meunier (1873-1957), assistant du célèbre Docteur Marie, à Villejuif.

<sup>115</sup> Cf. *Ein Geisteskranker als Künstler*, Morgenthaler (Walter), in *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Vol I, 126 p., 22 ill., Ed Ernst Bircher, Berne/Leipzig, 1921. Nouvelle édition augmentée, Neuauflage, Wien-Berlin, Medusa, 1985. Traduit par Henri-Pol Bouché, dans le n° 2 des *Cahiers de l'Art Brut* en 1964, sauf le dernier chapitre, « De l'artistique chez Wölfl et en général », traduit par Mariéline Weber pour *La mesure des irréguliers – Symptôme et création*, Hulak (Fabienne), Z'édicions, Nice, 1990.

<sup>116</sup> De la même façon, au lieu de tourner sans cesse autour du pot et de prétendre qu'il y a dans l'Allemand quelque chose d'indicible qui empêche de traduire le concept mystérieux de *Gestaltung*, omniprésent dans le texte de Prinzhorn, on ferait mieux de le traduire tout simplement par « création », et non par « mise en forme » ou « configura-

buffet – qui avait, lui, clairement le regard du peintre – qui est allé encore plus loin et qui a fait vraiment sortir l'art des fous des asiles et du contexte psychiatrique. Prinzhorn et Dubuffet sont donc les deux représentants principaux de la deuxième phase de cette histoire.

4.4. L'image noyée dans l'écrit. On arrive alors à une troisième phase, qui atteint même son paroxysme actuellement, où l'on a l'impression qu'on voudrait, au nom du rapprochement des genres, ou bien à nouveau noyer les images dans le torrent de tous les écrits ou de tous les documents qui les accompagnent et dont l'œil de Morgenthaler, Prinzhorn ou Dubuffet les avaient précisément tirées, ou bien faire accéder les écrits au statut d'image, et donc considérer l'écriture, quelle qu'elle soit, comme une activité plastique au sens plein. Il y a certainement à cette tendance, concomitante de la reconnaissance officielle de l'art brut dans les institutions, en histoire de l'art, dans les universités et sur le marché, des raisons générationnelles, parmi d'autres liées plus spécifiquement aux mécanismes automatiques de récupération sociale de ce qui dérange. Parce que venant après les pionniers qui, pour faire reconnaître la plupart des grands chefs d'œuvre de l'art brut, ont dû œuvrer à contre courant, la génération montante, avide de se faire une place et de participer au nouveau consensus dans la position la plus flatteuse, est quasiment dans l'obligation de chercher ailleurs et, pour se distinguer, soit d'explorer les archives et les fonds de tiroir du corpus antérieur, soit de tenter d'ouvrir de nouveaux domaines et de faire à tout prix de nouvelles découvertes. A cet égard il serait éclairant de comparer deux expositions, toutes deux consacrées à Wölfli récemment : celle, très médiatisée, qui a eu lieu au LaM de Ville-neuve d'Ascq en 2011, et qui consacrait aux écrits, aux listes, aux collages et aux pages de la Marche Funèbre de Wölfli pratique-

---

tion » comme on le fait habituellement. Du coup, tout s'éclaire, et le sous-titre du livre, *Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, devient tout naturellement : « Contribution à la psychologie et à la psychopathologie de la création ». Si Prinzhorn préfère *Gestaltung*, c'est pour éviter le mot *Kunst*, tout comme, pour parler d'art brut en français, « art » est moins recommandé que « création ».

ment la part principale, reléguant les images aux marges de tous les documents d'archives étalés profusément sur les murs, et celle, un peu antérieure, de la Fondation Wölflî au musée de Berne, où avait été pris le parti radicalement inverse de sélectionner uniquement les images les plus spectaculaires, et donc les plus 'belles', le primat étant donné à l'image<sup>117</sup>. Alors qu'on ressortait du LaM avec l'impression, accablante, que Wölflî était surtout un très grand fou, on était convaincu en sortant, émerveillé, de l'exposition de Berne qu'il s'agissait d'un très grand artiste.

4.5. Un critère simple pour juger la relation image/écrit dans l'art brut. Il est certain que dans l'art brut, plus que dans l'art savant, l'écrit et l'image sont souvent intimement mêlés, ce qui est une caractéristique d'ailleurs, souvent signalée, de l'art populaire, il y aurait beaucoup à épiloguer là-dessus<sup>118</sup>. Et la jeune génération, bien sûr, au nom de l'éclectisme et de l'ouverture, et pensant dépasser le dogmatisme figé de ses précurseurs, croit bien faire d'abolir la frontière entre l'image et l'écrit, ne faisant que suivre en cela d'ailleurs la tendance générale de l'époque qui s'exprime dans le mélange des genres caractéristique du multimédia d'aujourd'hui. Il n'empêche que, face à une oeuvre où se mêle l'image et l'écrit, comme chez Wölflî ou Aloïse, mais aussi le Carlo Zinelli de la dernière période ou, plus récemment, Giovanni Bosco en Sicile, ou quand les images ne sont en partie que l'illustration d'une longue narration ayant son autonomie par ailleurs, comme dans le cas de Darger, de Wölflî ou d'Aloïse, l'amateur d'art brut par prudence devrait se poser la question suivante : est-ce qu'on s'intéresse aujourd'hui aux écrits parce qu'ils accompagnent des images remarquables, déjà bien connues, donc en complément de leur compréhension et de celle de leur auteur, ou est-ce que ces écrits auraient malgré tout autant

---

<sup>117</sup> Cf. *Adolf Wölflî Unîvers*, LaM, Villeneuve d'Ascq, 9 avril – 3 juillet 2011, et *Adolf Wölflî Unîversum*, Kunstmuseum, Berne, 1<sup>er</sup> février – 18 mai 2008.

<sup>118</sup> Voir à ce sujet *L'art populaire en France*, Cuisenier (Jean), Office du Livre, Fribourg, 1975.

attiré l'attention, même s'il n'y avait pas les images qui y correspondent ? Autrement dit est-ce que ce sont les textes d'abord, ou les images, voire les deux, qui ont distingué Wölflli, Carlo, Darger, Bosco ou Aloïse ? Ou encore : est-ce l'intérêt de l'image ou celle des écrits qui prédomine ? À titre de comparaison, on pourrait faire d'ailleurs le même raisonnement, mais dans le sens inverse, à propos des dessins de Victor Hugo : s'il n'y avait pas les poèmes, les romans et les drames de Victor Hugo, s'intéresserait-on à ses dessins au même degré ? Et quelle serait, dans l'histoire de l'art, la place exacte de ces lavis et de ces taches d'encre qui nous fascinent d'autant plus que nous savons qu'ils sont de la main du grand Hugo ?<sup>119</sup>

5.1. Giovanni Podesta. Deux questions : J'arrive à mes remarques finales. Giovanni Podesta (1895-1976) est un des au-

---

<sup>119</sup> Hugo étant un cas presque unique de double génie, l'exemple prête à confusion. A témoin, ces deux jugements de Théophile Gautier : « Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre ; il excelle à mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse ; il sait, au milieu d'ombres menaçantes, ébaucher d'un rayon de lune ou d'un éclat de foudre, les tours d'un bourg démantelé, et sur un rayon livide de soleil couchant découper en noir la silhouette d'une ville lointaine avec sa série d'aiguilles, de clochers et de beffrois. Bien des décorateurs lui envieraient cette qualité étrange de créer des donjons, des vieilles rues, des châteaux, des églises en ruine ; d'un style insolite, d'une architecture inconnue, pleine d'amour et de mystère, dont l'aspect vous oppresse comme un cauchemar. » (« Vente du mobilier de Victor Hugo », *La Presse*, 7 juin 1852). Et, dix ans plus tard, en Préface de l'album Chenay : « Il n'est pas difficile de deviner, au prodigieux sentiment plastique de l'écrivain, qu'il eût été aussi aisément grand peintre que grand poète ; la puissance d'objectivité qu'il possède lui eût servi pour des tableaux comme elle lui sert pour des pages et pour des livres. Mais il n'a pas poussé au-delà du simple délassement cette faculté naturelle, sachant que ce n'est pas trop de tout un homme pour un seul art. Le dessin n'est donc pas une prétention chez Victor Hugo, et si parfois on a vu d'illustres maîtres tirer plus de vanité d'un talent secondaire que de l'art qui faisait leur gloire, ce n'est pas le cas de notre poète ; il a fallu la sainte tentation d'une œuvre charitable pour qu'on pût lui arracher la permission d'éditer ces croquis. » (*Dessins de Victor Hugo Gravés par Paul Chenay*, Paris, Castel Editeur, 1863). Mieux encore : on sait « qu'au cours d'un dîner chez Alexandre Dumas, l'auteur de ce livre au titre évocateur *Les Rayons et les Ombres* affirma qu'il s'était trompé sur la nature de ses dons et qu'il était né peintre beaucoup plus que poète [...] et il précisa : 'peintre et surtout graveur : je vois la nature en blanc et noir ; j'aurais voulu être, j'aurais dû être *un second Rembrandt*' » (d'après les *Mémoires de Mme Judith de la Comédie Française*, ed. Jules Tallandier, 1911, pp. 114-127, cité in *Victor Hugo, dessinateur génial et balluciné*, Jean Delalande, Nouvelles Editions Latines, 1964, pp. 13-14).

teurs les plus forts de cette exposition. Il est déjà bien connu dans le milieu de l'art brut et c'est, avec Carlo, le seul auteur Italien qui ait une vraie notoriété dans ce domaine. Mais le tableau que nous a montré Gustavo Giacosa, une copie assez bien faite d'un *Saint Georges terrassant le dragon*, pose une question intéressante concernant ce que Dubuffet définissait comme art brut : le rapport exact qu'il entretient avec l'art savant. En général, dans le milieu de l'art brut, quand on trouve ce type d'oeuvres qui appartiennent en quelque sorte à la préhistoire d'un auteur, avant qu'il ait découvert le style par lequel il est reconnu comme 'art brut', on se garde bien de le montrer, et par une sorte de processus d'élimination automatique, on le tient pour négligeable ou inintéressant. Or je suis bien d'accord avec Gustavo qu'au contraire, dans l'art brut, il faut tout montrer, comme on le fait pour les artistes 'normaux' d'ailleurs, même si eux-mêmes parfois, comme c'était le cas de Dubuffet, ont une sorte de honte de leur 'préhistoire'. Cela dit, le fait que Podesta ait éprouvé le besoin, avec application, de faire une copie d'un chef d'œuvre de musée, et qu'il s'en soit bien tiré d'ailleurs, ne suffit pas à faire de lui un artiste savant. Il appartient à la famille nombreuse des autodidactes copieurs – le Douanier Rousseau, par exemple, avait une carte pour aller au Louvre – et bien des peintres du dimanche font de même. Mais cela montre d'abord que, contrairement à la théorie orthodoxe de Dubuffet, un auteur d'art brut peut avoir une certaine culture et même une culture proprement artistique, qu'il a donc du même coup certains modèles et certaines références, mais qu'également, contrairement à ce que l'on dit le plus souvent, il y a dans son oeuvre une évolution. Sur cette fascination de l'image savante, il y a un exemple frappant. J'ai visité récemment l'exposition Aloïse actuellement à la Collection de l'Art Brut de Lausanne et j'ai photographié les collages qui, dans ses dessins, montrent qu'elle était fascinée par les images académiques, parfois même par des images très mièvres, comme un petit mouton que l'on trouve quelque part dans un coin. Et je suis persuadé que si Aloïse éprouvait l'envie de coller ces images sur ses propres composi-

tions, c'est qu'elle devait avoir pour elles une sorte de tendresse, comme à l'égard d'images trop jolies, plus jolies que ce qu'elle serait jamais capable de faire elle-même, et qu'elle voulait en quelque sorte ajouter de la beauté à ce qu'elle tentait de faire plus maladroitement et qu'elle devait trouver parfois très imparfait. Dans le cas de Podesta, le document qui nous a été montré prouve donc, à l'origine de son oeuvre, une certaine fréquentation de l'iconographie de musée, et c'est ce que l'on retrouve, entre autres, dans les décors de sa salle à manger, présentée dans cette exposition pour la première fois. Ce thème mériterait d'être beaucoup plus développé et je ne peux que l'évoquer brièvement aujourd'hui.

### 5.2. Podesta et la dimension mystico-religieuse de l'art brut.

C'est une autre question qu'à travers l'exemple de Podesta je voudrais aborder, celle de la dimension spirituelle, mystique ou religieuse de l'art brut. Une dimension que l'on trouve très fréquemment, et de façon patente, chez un grand nombre de grands auteurs d'art brut, et qui est, curieusement, totalement passée sous silence, ou en tous cas sous-estimée dans la critique européenne. Alors qu'aux Etats-Unis par exemple, on n'hésitera pas à mentionner la connotation souvent chrétienne, ou biblique, du Folk Art visionnaire, en Europe, et surtout en France, dans la France je dirais post-marxiste et fortement anti-religieuse d'aujourd'hui, on dirait qu'on répugne à prendre en considération cette dimension, ou alors que l'on veut à tout prix la minimiser comme si elle n'était pas essentielle dans les mécanismes de l'inspiration des auteurs en question. Au niveau de son sens, et non de sa forme, la dimension métaphysique de l'art brut, en somme, est systématiquement passée sous silence ou tenue pour quantité négligeable, alors qu'il s'agit, selon moi, d'une motivation essentielle. C'est particulièrement visible dans le cas de Podesta, qui n'était pas un révolutionnaire au sens politique – il aurait pu prêcher la révolution au sein du P.C.I. et s'en prendre aux riches sur un plan économique et social, comme tant d'autres – mais un moraliste prolétarien se considérant comme

investi d'une mission : rétablir les exigences de la transcendance dans un monde corrompu par l'argent (« il Dio Oro », Mammon) et égaré dans l'erreur fatale du matérialisme. Car les œuvres bavardes de Podesta ne prêchent pas la révolution politique, comme on l'a tant fait en Italie, mais la révolution spirituelle, ce qui n'est pas du tout la même chose, et leur auteur se situe clairement du côté du religieux et non du militantisme social. Comme beaucoup d'autres représentants de l'art brut, Podesta est un fou de Dieu, pas un terroriste révolutionnaire et il s'inscrit dans ce que j'appelle la posture prophétique de l'art brut : comme Lesage, Crépin, ou même Aloïse en un certain sens, ou bien Sister Gertrud Morgan ou Howard Finster, le peintre prédicateur, aux États-Unis. Dans les cas de ce type, il y a donc deux niveaux de lecture possible : ou bien une lecture sociopolitique, où l'auteur est présenté simplement comme un insoumis et un rebelle – c'est la lecture que l'on préfère habituellement –, ou bien une lecture plus philosophique, voire mystico-religieuse, de nature essentiellement antimatérialiste, qui place l'art brut sur le plan de la révolte morale et de la transcendance, ce qui s'exprime clairement entre autres dans l'art médiumnique. C'est cette lecture de l'art brut qui mériterait aujourd'hui d'être prise plus au sérieux et d'être approfondie.

5.3. Luigi Buffo : art brut ou art populaire ? J'arrive à mon dernier point, ma dernière remarque. J'ai été particulièrement sensible aux sculptures en bois de Luigi Buffo (1919-1997), dont on apprend dans l'exposition qu'il s'agissait d'un émigré italien établi dans la région de Toulouse, un ancien ouvrier agricole illettré, devenu maçon, et qui, à la retraite, a commencé à entourer son pavillon de sculptures en ciment et à sculpter le bois (plus de 400 sculptures selon certaines estimations). Or, comme c'est souvent le cas, tout a été détruit par les nouveaux propriétaires après sa mort, et c'est par hasard que les « Amoureux d'Angélique », du musée de Carla-Bayle, qui se trouve en Ariège, dans la région, ont pu sauver une centaine de ces sculptures dont

les plus belles sont présentées ici<sup>120</sup>. J'ai été très touché entre autres de voir que la devise de ce créateur merveilleux était « Ami, sois respectueux de la vie », et il y a, avec évidence, des racines chrétiennes dans tout ce qu'il a produit. En voyant donc ces statuettes, qui font à la fois penser à un certain art roman par leur naïveté, ou à des fétiches africains, mais revus par l'esthétique simplificatrice de l'art moderne, on se demande quelle est exactement la frontière entre art brut et art populaire. Parce qu'au sens strict, il y a clairement une culture et des références populaires, donc collectives, derrière ces créations, et de ce point de vue je pense que jamais Dubuffet ne les aurait acceptées dans ses collections de l'art brut, comme il a rejeté, à un moment donné, les bas-reliefs en liège de Joachim Vicens Giromella, qu'il avait accueillis avec enthousiasme en 1948, pour les rétrograder ensuite dans la collection annexe, baptisée depuis Neuve Invention. Si l'on est tenté pourtant de faire porter à un tel art, de style néo-médiéval, le nom d'art brut, c'est en fait parce que, tout comme les chefs d'œuvre de l'art moderne, il s'agit d'une forme de création historiquement coupée de ses origines et obligée de repartir à zéro, sur ses propres bases, après le déracinement général de l'époque industrielle. C'est parce que les traditions et le milieu de l'art populaire ont été brisés par la mutation technologique moderne que ce type d'œuvre est considéré non pas comme art populaire mais comme « art brut », alors qu'il s'agit plutôt d'une forme émouvante d'art populaire contemporain, orphelin par force, soumis à toutes les ruptures et sans tradition, comme est l'art, sous toutes ses formes, à l'heure actuelle. De ce point de vue, l'art brut serait une forme contemporaine d'art populaire déraciné, sans doute la plus personnelle, individualisée et inventive, et c'est au sein du concept général de l'art populaire, moderne ou contemporain, qu'il faudrait théoriquement toujours l'envisager.

---

<sup>120</sup> Musée "les Amoureux d'Angélique", Association Geppetto, 09130 Carla Bayle.  
Tel : +33 (0)5 61 68 87 45 - amoureuxanges@hotmail.com . Site : [www.arize.fr/Musee-les-Amoureux-d-Angelique.html](http://www.arize.fr/Musee-les-Amoureux-d-Angelique.html)

6.1. Conclusion. Toutes les remarques qui précèdent ne sont que des ébauches de réflexion, mais elles visent à montrer la complexité de toutes les questions soulevées par la notion d'art brut et par les œuvres auxquelles on croit bon de l'appliquer. Comme je l'ai dit en commençant, aujourd'hui, et depuis une quinzaine d'années, l'art brut est à la mode. L'université, les musées nationaux, le marché s'intéressent à l'art brut et, pour la première fois, lui font une place au sein de l'histoire de l'art, ce qui entraîne toutes sortes d'amalgames et de confusions. Comment s'y retrouver ? Comment ne pas perdre le Nord dans un domaine en pleine inflation, devenu un enjeu de carrière et bouleversé par le marketing et la communication ? Mais surtout, dans un tel contexte, quel est l'avenir de l'art brut et va-t-il survivre à la violence de sa vulgarisation ? J'aime souvent citer ce mot de Salman Rushdie, devant qui un critique avait imprudemment évoqué la mort du roman. « Non, avait répondu Rushdie, le roman n'est pas mort, il est enseveli ». Je crois qu'il en va de même pour l'art brut aujourd'hui : l'art brut n'est pas mort, il y aura toujours de l'art brut, mais il est noyé dans la masse de produits médiocres qui, de plus en plus, se font passer pour lui. Pour y voir clair – et on revient ici à ce qui a été dit au début –, tout est une question d'intuition visuelle. Il faut donc ouvrir l'œil, et le bon.



# Le sexe comme si de rien n'était

Remarques sur l'érotisme et la sexualité dans l'œuvre  
de cinq outsiders européens d'aujourd'hui

RAW VISION. Printemps 2013

« Ce qui m'agace fort c'est l'idée (très répandue) que l'érotisme est l'antithèse de la culture, que l'érotisme est subversif. Beaucoup d'artistes (ce fut pour commencer le cas des surréalistes) croient se constituer une position subversive en introduisant – voire en outrant – dans leurs ouvrages un caractère érotique. Or je ressens au contraire que rien n'est plus conformiste, rien n'est plus aguichant, pour le public occidental, que le recours à l'érotisme dans les œuvres d'art. Il n'y a là nulle subversion ; bien au contraire. »

Jean Dubuffet, Lettre à François Gagnon, 16 octobre 1969, *Prospectus et tous écrits suivants, tome IV*, Gallimard, Paris, 1995, p. 275.

Dans l'une de ses fameuses *Lettres à un jeune poète*, Rainer Maria Rilke écrivait : « Au vrai, la vie créatrice est si près de la vie sexuelle, de ses souffrances, de ses voluptés, qu'il n'y faut voir que deux formes d'un seul et même besoin, d'une seule et même jouissance. »<sup>121</sup> À quoi Hans Prinzhorn ajoutait : « Le besoin d'expression ne peut-être conçu que comme un fluide omniprésent, à la manière de l'éros. »<sup>122</sup> A un tel niveau de généralisation, les mots tendent à perdre de leur précision et il est difficile d'extraire le sens exact des choses de l'abus des métaphores.

Incontestablement il y a, à la base de tout processus créatif, un besoin d'expression fondamental - *Ausdrucksbedürfnis* ou *Gestaltungsdrang* (pulsion créative) dans la terminologie de Prinzhorn, *Willen zum Ausdruck* (volonté d'expression) chez Morgenthaler<sup>123</sup> – qui apparaît lié à une sorte d'excès organique de vitalité dont la pulsion sexuelle fait partie. Mais dire – comme l'a fait une tendance psychanalytique hégémonique jusqu'à un passé récent – que toute activité créatrice a nécessairement une connotation sexuelle ou que la vie créatrice est une autre forme de la vie sexuelle paraît largement exagéré, à moins de considérer la vie elle-même comme une manifestation de la sexualité. Tout créateur est quelqu'un dont l'énergie vitale dépasse souvent la norme, ce qui peut, entre autres, prendre la forme du désir sexuel, mais dans le processus créateur lui-même cette énergie opère selon des circuits spécifiques. Parfois la création est associée à la frustration sexuelle ou affective la plus totale, parfois au contraire aux degrés les plus extrêmes d'épanouissement sexuel.

---

<sup>121</sup> Version française d'un texte écrit en juillet 2006 pour un numéro spécial de la revue *Raw Vision* paru, sous le titre *Raw Erotica*, au printemps 2013. Retraduit de l'anglais par l'auteur. Pour la citation : Rilke (Rainer Maria), *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Les Cahiers Rouges, Grasset, 1985, p. 36 (lettre III, du 23 avril 1903).

<sup>122</sup> Cf. Prinzhorn (Hans), *Expressions de la folie - Dessins, peintures, sculptures d'asile*, « Partie Théorique : Les fondements psychologiques de la création plastique, II. Le besoin d'expression et l'organisation des tendances de 'Gestaltung' », édition française, traduction de Marielène Weber en collaboration avec Alain Brousse, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

<sup>123</sup> Il s'agit de l'auteur du livre célèbre qui fit connaître Wölflin en 1921 : Morgenthaler (Walter), *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un aliéné artiste).

Peut-on pour autant faire vraiment la différence entre les œuvres produites par des états si opposés ?

L'art se préoccupe autant de questions formelles que de sentiments, d'obsessions et d'idées fixes, c'est une activité mentale obscure où la logique du matériau – qu'il s'agisse des mots, des images, des sons, du mouvement ou des choses – mène très souvent sa vie propre et l'emporte sur toute autre considération. C'est un jeu où le besoin vital ou le don – l'instinct visuel par exemple – s'essaye à trouver une voie d'expression qui lui soit propre, devenant vite, comme aimait à le dire Dubuffet, une pure manie, une habitude quasi automatique. C'est de création que se préoccupe d'abord la création : que l'on veuille peindre une pomme, comme Cézanne, ou sculpter un nu, comme Rodin, le sujet choisi est relativement sans importance puisque le propos essentiel est de parvenir ou non à produire une peinture ou une sculpture qui soit douée de force et de vie. Ce n'est jamais dans le sujet lui-même par ailleurs que l'on peut mesurer le degré d'érotisme ou de sensualité d'une œuvre d'art et la thématique sexuelle peut se révéler extrêmement plate et ennuyeuse, comme on en fait l'expérience dans certains Musées de l'Erotisme, où les 'lingam' et les 'yoni' sont déclinés en variations sans fin.

Sauf quelques auteurs manifestant une obsession sexuelle évidente, il n'y a semble-t-il pas davantage de sexualité ou d'érotisme explicites dans l'art brut ou dans l'art autodidacte d'aujourd'hui que dans n'importe quel autre domaine de la création. C'est un thème en tous cas beaucoup moins fréquent que d'autres, omniprésents dans l'art brut et singulier : masques et visages, personnages de toutes sortes, architectures, symboles ou éléments décoratifs des plus variés et, bien sûr, plantes et animaux. Forme d'expression extrêmement libre, l'art '*outsider*' ne se préoccupe guère de sa réception sociale : quand un créateur décide de représenter les parties génitales ou l'acte de copulation – comme Edgar Tolson par exemple, le folk artiste américain,

dans certaines de ses représentations d'Adam et Eve<sup>124</sup> –, cela peut être à titre de plaisanterie ou comme une forme de provocation, mais c'est surtout, le plus souvent, parce que ce thème-là aussi fait partie de la vie, parmi beaucoup d'autres, et qu'il n'y a aucune raison de l'en tenir séparé.

Comme le montre clairement la pratique du graffiti<sup>125</sup>, l'obsession sexuelle primaire est une source très courante de l'expression graphique, bien avant toute prétention artistique. Dans son ouvrage célèbre de 1907, *L'art chez les fous*, Marcel Réja écrivait déjà : « La traduction de l'émotion sexuelle, si fréquente chez l'homme normal, n'est pas indifférente au fou. Le nombre de dessins simplement obscènes confectionnés par des fous est prodigieux. Ici encore on retrouve tous les degrés, suivant l'habileté et le sens artistique de l'auteur, de la plus basse obscénité jusqu'à la stylisation la plus élégante. »<sup>126</sup> Mais c'est parce que ce 'sens artistique' précisément fait défaut dans 95 % des cas, que le résultat est en général sans intérêt pour le spectateur. Sans mentionner le fait qu'aucune émotion érotique ne peut être provoquée sans un minimum d'aptitude au réalisme, ce qui exclut automatiquement l'art brut et toutes les formes symboliques d'expression figurative, non réalistes et fortement schématisées.

---

<sup>124</sup> Edgar Tolson (1904-1984) était un sculpteur populaire du Kentucky, ancien fermier et prédicateur à la retraite, vivant dans une caravane sur une colline dominant la ville de Compton. Homme de fort tempérament, il se fit connaître entre autres par ses représentations très touchantes d'Adam et Eve, taillées dans du bois de peuplier avec un simple couteau de poche, et fit aussi quelques sujets érotiques dans le même style, à la fois hiératique et naïf, que le reste de sa production. Pour l'anecdote, c'était aussi un homme qui eut dix-sept enfants, et que son beau-fils vit un jour prêcher un revolver dans une main et une bouteille de whisky dans l'autre. Une autre fois, excédé par l'hypocrisie de ses ouailles, il attendit la fin de l'office pour faire sauter son église à la dynamite.

<sup>125</sup> Voir à ce propos la collection d'empreintes du Musée des Graffiti Historiques, à Verneuil-en-Halatte (à 44 km au Nord de Paris) : plus de 3500 graffiti, moulés par Serge Ramond au cours de vingt ans de recherches dans toute la France. Cf. Claude Arz, *La France insolite*, Paris, Hachette 1995, p. 142.

<sup>126</sup> In Réja (Marcel), *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, chapitre 1, « Les dessins des fous », Paris, Mercure de France, 1907, p. 36.

Si l'on considère les créateurs d'art brut au sens strict, il n'est pas difficile de trouver chez eux des traces de préoccupation sexuelle explicite ou implicite : les *Vögeli* de Wölfli par exemple, allusion à l'acte sexuel en dialecte Bernois, qui sont utilisés uniquement comme motif stéréotypé d'encadrement et font écho, comme un leitmotiv, à l'obsession du viol de très jeunes filles exprimée ici ou là dans son interminable narration, ce qui prouve bien qu'il y avait un sous-entendu sexuel fréquent dans son esprit. Quant aux effrayants profils et visages déformés de Heinrich-Anton Müller, « la signification sexuelle de ce jeu de formes est expressément soulignée par l'auteur du dessin », écrivait Prinzhorn à leur propos<sup>127</sup>. Et d'autres sources prétendent même que Müller passait des heures, au cours des dernières années de son existence, à regarder à travers une sorte de télescope de sa composition un assemblage de matériaux figurant sans doute un sexe féminin. De la même façon, toute l'œuvre d'Aloïse Corbaz parle d'amour et d'érotisme, mais d'une manière purement décorative et symbolique, comme dans la métaphore graphique constante où les poitrines sont des roses, allusion à La Rosière, nom de l'hôpital où elle était internée<sup>128</sup>.

D'autres comme Johann Hauser, Friedrich Schröder-Sonnenstern ou Mose Tolliver en Amérique, avec ses *Sprupe Ladies* ou *Ladies on scooters*, sont des cas évidents d'artistes concernés par le sexe, comme c'était déjà le cas d'Andrew Kennedy à l'asile de Glasgow au 19<sup>ème</sup> siècle, avec son mélange typique de sexe et de religion exprimant le conflit humain universel entre les pulsions physiologiques et spirituelles, ou encore celui, plus récent, de Jules Leclercq, « médium occulte donneur de feu », célèbre patient d'un hôpital psychiatrique du Nord de la France

---

<sup>127</sup> *Expressions de la folie, op. cit.* p. 143.

<sup>128</sup> On a longtemps cru – et c'était l'opinion de Dubuffet – que l'érotisme d'Aloïse était purement cérébral, et donc de l'ordre du fantasme, jusqu'au jour où on apprit, par une confidence d'une de ses descendantes, qu'elle avait vécu une relation amoureuse torride avec un jeune prêtre défroqué venu étudier la théologie protestante à Lausanne. C'est la rupture violente, provoquée par la famille, qui serait même à l'origine des troubles psychiques de la future dessinatrice.

qui, entre 1950 et 1964, réalisa d'étonnantes tapisseries mêlant la sexualité à des thèmes patriotiques et religieux<sup>129</sup>. Sans doute un grand nombre de créateurs souffrent-ils d'obsession sexuelle, pas davantage toutefois que bien des gens ordinaires, à ceci près qu'ils trouvent parfois le moyen d'en faire état dans leur œuvre, directement ou indirectement, selon les paramètres variables que sont le tempérament, l'environnement culturel, l'histoire personnelle, la génération, etc.

Pour ne citer que quelques exemples d'artistes marginaux vivant en Europe, même un créateur comme Chomo (1907-1999), le poète mystique, musicien, peintre, sculpteur et architecte, qui vivait en rebelle dans la forêt de Fontainebleau, n'échappait pas à la préoccupation sexuelle, et il l'exprimait parfois dans ses œuvres, non sans une pointe d'ironie et de défi. Ses personnages féminins à multiples mamelles par exemple, avec leur tête minuscule et leur poitrine proliférante, sont comme l'exagération volontaire d'idoles préhistoriques de fécondité dans un siècle où, Chomo s'en plaignait souvent, les femmes n'allaient plus leurs bébés. Par certains aspects il s'agissait donc de sculptures de contestation, si l'on peut dire. De même, lorsqu'il voulait rappeler à son public l'origine corporelle de la vie, Chomo peignait

---

<sup>129</sup> Découvert et encouragé par le Docteur Léo Navratil (1921-2006), fondateur en 1981 du Centre d'Art et de Psychothérapie de l'hôpital de Klosterneuburg, – devenu *Haus der Künstler* à la retraite de Navratil cinq ans plus tard –, Johann Hauser (1926-1996) est, avec August Walla (1936-2001), un des plus célèbres créateurs de Gugging, en Autriche. Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), ancien délinquant, interné à l'âge de vingt ans, puis fondateur de secte à Berlin, gourou et guérisseur, s'était mis à dessiner en 1949, à l'âge de 57 ans, et ses allégories d'un érotisme étrange et cruel ont été rattachées davantage au surréalisme qu'à l'art brut. Elles figuraient, accompagnées d'un texte de Hans Bellmer, dans l'exposition *Eros – Exposition internationale du Surréalisme*, organisée par Marcel Duchamp chez Daniel Cordier, à Paris, en 1959 et ont été montrées dans une galerie d'art fantastique à Tokyo en 1965. Mose Tolliver, dit Mose T (1919-2006), était un des artistes du 'Black Folk Art' présenté à la Corcoran Gallery de Washington en 1982. Les dessins d'Andrew Kennedy (1825-1899), récemment découverts dans les archives de l'Asile Royal d'Edinburgh, illustraient des ouvrages délirants de « philosophie naturelle » dans lesquels ce menuisier presbytérien mêlait l'obscénité à la religion. Sur Jules Leclercq, artiste phare de la collection de l'Aracine, interné à Armentières en 1943, voir le catalogue de l'exposition *Jules Leclercq (1894-1966)*, *Les Chemins de l'Art Brut* (5<sup>ème</sup> édition), Musée d'art moderne hors-les-murs, Lille, septembre 2006.

d'énormes fessiers d'une obscénité rayonnante. Mais sa principale provocation était ce qu'il appelait les 'culs de Chomo' : un mur de plâtre, présenté en plein air sur un chevalet et recouvert d'un grand plastique laissant voir, quand on le soulevait, toute une série de moulages de postérieurs, grands ou petits, peints de couleurs pâles. « Chomo va mouler les culs de toutes les personnalités mondaines ! », aimait dire l'auteur pour se vanter, et dénoncer à la fois la trivialité de la vie actuelle et la décadence de la société occidentale.

Un autre créateur utilisant le sexe à des fins de provocation est l'artiste Miguel Amate (né en 1944), dont les poupées hermaphrodites grandeur nature sont visibles à La Fabuloserie. Bien qu'ayant bénéficié d'une formation artistique, comme Chomo, lui aussi fut considéré comme un *outsider* parce qu'il s'était montré incapable de trouver sa place dans la prétendue avant-garde de sa génération. Fils d'un officier de marine, élevé dans l'Espagne du Général Franco, Amate a passé toute sa jeunesse dans des écoles religieuses. Ses poupées, effrayantes et obscènes, réalisées au cours de la première période de sa production, dans l'atmosphère de libération sexuelle des années 1970, expriment sa révolte, à la fois post-surréaliste, anticléricale et antimilitariste, contre l'ordre moral qui avait manqué étouffer en lui les pulsions de vie. Le sexe et la mort semblent être les deux faces de la même médaille dans ces exemples de ce qu'aujourd'hui Amate nomme son 'art brutal', dont il aime faire des installations pour le cinéma, soit sur la plage, soit dans un contexte urbain. Il n'est pas étonnant qu'Alain Bourbonnais, le père de La Fabuloserie, auteur lui-même de figures de carnaval et de collages exprimant ce qu'il appelait son 'érotisme farfelu', ait immédiatement aimé ces œuvres qui pour nous évoquent davantage Buñuel ou Arrabal, voire les momies de Palerme et de St. Bonnet-le-Château, que les chefs-d'œuvre du Prado.

Les peintures, encres et dessins d'Ody Saban sont à des années lumière de l'expressionnisme violent et grotesque de Miguel

Amate. Née à Istanbul en 1953, dans une famille juive séfaraïde, Ody a fait très tôt l'expérience d'un mélange d'influences culturelles : sa mère, divorcée, était une styliste élevée en Espagne, son père faisait des tissus et venait de Bursa, la capitale de la soie, et elle fut élevée dans une école catholique italienne jusqu'à l'âge de seize ans. Puis elle apprit beaucoup de son beau-père musulman, peintre, musicien et poète, renommé pour la restauration des miniatures ou porcelaines, et qui voulait lui apprendre à copier les motifs floraux traditionnels. Mais l'imaginaire d'Ody, depuis son âge de dix ans, ne cessait de tourner autour de l'amour et, après la mort de son père, encore adolescente, elle choisit de partir pour Israël, avant de venir s'installer à Paris où elle vit encore aujourd'hui, après bien des pérégrinations. C'est là qu'elle a développé un art où l'image du couple, le profil d'un homme et d'une femme en train de s'embrasser ou de faire l'amour, est son principal leitmotiv, une sorte de schéma général dans les espaces intérieurs duquel se développent les détails ornementaux ou figuratifs qui apparaissent spontanément sous sa plume. Militante de l'Eros et de l'égalité amoureuse, plutôt que du féminisme au sens habituel, Saban à travers son art se bat pour le triomphe de l'amour physique partagé, par réaction contre les abstractions religieuses et les frustrations que l'on imposait aux femmes dans sa jeunesse. Afin de contrebalancer l'influence de la lettre hébraïque *zayin* (*penis* en Arabe et en argot hébreu), elle s'est sentie poussée récemment à inventer une nouvelle lettre pour les femmes : le *kous*, mot argot désignant le sexe féminin<sup>130</sup>.

Né en Algérie en 1946, Serge Vollin est encore un cas différent. D'origine Berbère, forcé de remplacer son nom d'origine de Cherif Benamor par un nom à consonance française, pour des raisons liées à la guerre d'indépendance au cours de laquelle son père et son beau-père ont été assassinés, il vit aujourd'hui à

---

<sup>130</sup> La dernière série de peintures d'Ody Saban représente de grands bateaux volants qui la relient à son passé oriental et célèbrent, à sa façon érotique et amoureuse, le thème de l'émigration.

Munich, en Allemagne, et pourrait être considéré comme un artiste 'naïf brut' : naïf parce que son art est plus narratif et extraverti que l'est ordinairement l'art brut, et 'brut' parce qu'il est beaucoup plus primitif et, stylistiquement, élémentaire que ce que l'on voit dans les galeries d'art naïf habituelles. En 1998, Vollin a perdu sa mère, après quoi il a dû passer plusieurs mois dans des cliniques pour se débarrasser de l'afflux des cauchemars et des visions qui mettaient sa vie en danger. La peinture et le dessin sont devenus pour lui le seul moyen d'appivoiser ces images mentales, dont certaines ont un contenu sexuel terrifiant. Environ cinquante peintures de nus sont nées de ces obsessions inattendues. « Ce qui m'intéresse », dit Serge, commentant sa peinture *Nu sautant de joie en l'air*, « ce n'est pas la partie intime du corps – le bas ventre –, c'est plutôt l'expression du visage et l'air du personnage nu, quand il quitte l'autre après l'amour, pour ne pas se sentir attaché. » Selon Vollin, cette forme d'inspiration provient de la longue frustration sexuelle des premières années de son existence, qui fait retour chaque année, en novembre, sous forme d'images cauchemardesques très vivaces, au cours d'une période de deux ou trois semaines de profonde mélancolie pendant lesquelles il est incapable de peindre autre chose que des nus. Après quoi, ayant retrouvé la paix, il peut revenir à ses sujets de départ. « Quand je suis déprimé, je suis brut. Je suis naïf quand je suis positif ! », dit Serge, bien conscient de l'audace formelle de ses nus par rapport à ses autres productions.

Un dernier exemple d'érotisme dans l'art singulier est celui de Marilena Pelosi (née en 1957), une artiste Brésilienne vivant en France dont les dessins – des chambres de torture énigmatiques où dorment des beautés nues, soumises à des sessions rituelles d'exorcisme ou de *rebirth*, au milieu de femmes crucifiées, de fleurs et d'ovaires géants, ou d'abeilles à tête humaine et de divers instruments en forme de pénis – pourraient *a priori* sembler l'expression de formes inhabituelles de perversité. Forcée de fuir un pays où son père voulait la marier à un prêtre Vaudou, Marilena, enfant, était en fait une personne soumise et quasi autiste

qui ne découvre la richesse de son monde intérieur qu'en fumant sa première cigarette de marijuana et en se libérant du même coup de la malédiction malfaisante qui l'avait paralysée depuis l'origine. Loin d'être perverses, les images ésotériques au stylo bille ou au crayon qu'elle a l'habitude de dessiner sur des feuilles blanches ou du papier calque, sont donc un processus de guérison par lequel, jour après jour, elle matérialise davantage la distance qui la sépare de son passé malsain.

Rien n'est jamais malsain sur le plan où commence l'art véritable, tout sujet peut être exprimé, dans toutes les directions ou dimensions de la vie, et l'obscénité elle-même disparaît dès qu'émerge un style personnel. Seul l'ordre social, obéissant à des critères extra artistiques, décide de ce qui peut ou non être montré au public et l'exercice de sa censure est la projection d'un dégoût ou de peurs qui n'existent pas dans l'esprit de l'artiste. Comme le montrent clairement les quelques exemples ci-dessus, la vraie création est un processus obsessionnel, innocent et détaché, en rapport avec une tentative de maîtriser les pensées ou les désirs même les plus lourds. Elle ne vise rien d'autre qu'à donner du sens au chaos ou au gâchis de l'existence. Les créateurs sont aux antipodes de ces individus qui n'ont que le passage à l'acte pour réaliser leurs fantasmes et trouver une issue à leurs conflits personnels.

# L'art naïf avant l'art brut en Italie

OSSEVATORIO OUTSIDER ART N° 6.  
Octobre 2013

Comme beaucoup de visiteurs de l'exposition *Banditi dell'arte*, j'ai été extrêmement frappé par les œuvres de Rosario Lattuca (né en 1926 en Sicile), et c'est pour moi une découverte complète<sup>131</sup>. On nous apprend qu'il était ébéniste, restaurateur de meubles, sourd muet. Il a fait des bêtes fantastiques et aussi des peintures très étranges. Le tout est fascinant par l'alliance d'un étonnant savoir faire, d'une réelle complexité formelle, chose plutôt rare dans l'art brut, et d'une inspiration, manifestement obsessionnelle, hors du commun. Or je lis que les travaux de cet auteur ont été assimilés à l'art naïf par Dino Menozzi. Il faut donc s'interroger sur le statut de l'art naïf en Italie.

---

<sup>131</sup> Extrait de la conférence « Banditi della critica - Quelques questions qui dérangent », colloque Hors des sentiers battus avec les *Banditi dell'Arte*, Halle Saint-Pierre, dimanche 28 octobre 2012.

Gustavo Giacosa nous a abondamment parlé des ateliers dont certains, en Italie, ont noué des liens depuis longtemps avec l'art brut<sup>132</sup>. Mais en fait, l'intérêt général pour ce domaine est très récent en Italie, et l'Italie ne s'est ouverte que très tardivement à la notion d'art brut.

J'ai consulté chez moi une base de données chronologique et je me suis aperçu que c'était l'art naïf qui avait d'abord été la notion essentielle en Italie, et qu'en particulier un homme y avait joué un rôle très important, bien plus important que celui de Jean Dubuffet, au moins jusqu'en 1975 : à savoir Anatole Jakovsky (1907-1983), qu'en France on considérait un peu comme le pape de l'art naïf, mais qui était aussi, depuis une tentative avortée de collaboration avec lui, au printemps 1945, l'ennemi juré de Dubuffet et de l'art brut. Après la parenthèse du fascisme, qui est évidemment une période morte pour les questions qui nous occupent, on dirait que c'est dans l'Italie de l'après guerre, et non en France, que Jakovsky a essayé de trouver l'audience et la reconnaissance que la concurrence de Dubuffet, et la force de ses écrits sur l'art brut, l'empêchaient d'obtenir pleinement dans son pays. Ce qui lui permettait aussi à l'occasion de mener, contre l'art brut, des offensives en quelque sorte venues de l'extérieur, comme dans deux documents très amusants dont j'ai retrouvé la trace : deux articles anti Dubuffet, publiés par Jakovsky en Italie, dans la revue *Arterama*, en 1973 et 1975<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Cf. « *Banditi dell'arte*, rêveurs d'Autres mondes », communication de Gustavo Giacosa, comédien, metteur en scène et commissaire de l'exposition, colloque *Banditi dell'Arte*, Paris, Halle Saint Pierre, dimanche 28 octobre 2012.

<sup>133</sup> Le titre du premier, paru en novembre 1973, à l'occasion de la rétrospective Dubuffet au grand Palais, à Paris, où était présentée la seconde version de l'opéra *Coucou Bazcar*, résume à lui seul tout le contentieux : « *La mostra fin troppo trionfale del fin troppo sottile Dubuffet* ».

## Quelques dates significatives

Sur cet intérêt pour l'art naïf en Italie, voici, à titre d'information, quelques dates que j'ai relevées et qui me semblent significatives.

En 1950, une salle Henri Rousseau figure à la 25<sup>ème</sup> Biennale de Venise<sup>134</sup>.

En 1964, ouvre au Palazzo Barberini, à Rome, une exposition *Pittori Naïfs* dont le catalogue est préfacé par Anatole Jakovsky.

En 1969, c'est à Milan que Jakovsky présente *Les peintres de la semaine des 7 dimanches*. Il est cette fois commissaire de l'exposition.

En 1970, à nouveau à Rome, il montre *Les grands naïfs yougoslaves*, et c'est peu après, en 1974, que Dino Menozzi lancera sa revue *L'Arte Naïve*, dont je parlerai plus loin.

La même année 1974, à Milan une fois de plus, a lieu une exposition de *Naïfs*, parmi lesquels on trouve Anselme Boix-Vives, qu'aujourd'hui on considérerait plutôt comme faisant partie de l'art brut. C'est donc encore le point de vue de l'art naïf qui l'emporte à cette date-là.

En 1975, enfin, s'ouvre, au Palazzo Braschi, à Rome, la *Pre-mière Biennale Nationale d'Art Naïf* dont, tout naturellement, le catalogue est préfacé par Jakovsky, comme l'est, la même année, celui de *I naïfs Italiani* à Parme.

Jakovsky est donc partout en Italie chaque fois qu'il est question d'art naïf des années 1950 aux années 1970.

Et puis soudain, en 1975, la situation semble se retourner, et à partir de cette date-là, on n'entend plus parler de lui<sup>135</sup>. En

---

<sup>134</sup> Une salle Henri Rousseau figurait déjà au cinquante-sixième Salon des Artistes Indépendants à Paris en 1945, et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris avait présenté une exposition *Henri Rousseau, le Donatier*, l'année précédente. Quelques années après, le 1<sup>er</sup> juillet 1948, devait y être inaugurée une salle Wilhelm Uhde (1874-1947), en l'honneur du découvreur de Picasso et de Séraphine de Senlis, et du défenseur des « peintres du cœur sacré ». Quant à Jakovsky, il venait tout juste de publier *La Peinture Naïve* (1949), le premier livre sur l'art naïf paru en France.

revanche on s'aperçoit que c'est l'année suivante, en 1976, qu'il est très fortement question de Dubuffet, lorsque le célèbre critique Renato Barilli publie son *Dubuffet, le cycle de l'Hourloupe*, à Milan et à Paris. Et puis surtout la FIAT, en juin-juillet 1978, organise à Turin la grande exposition Dubuffet, au cours de laquelle est jouée la troisième version de *Coucou Bazar*.

Dubuffet avait déjà eu une rétrospective en Italie en 1960, et son Hourloupe avait été exposée au Palazzo Grassi à Venise, en 1964, mais c'est là qu'il devient véritablement une star en Italie, et il est difficile désormais pour Jakovsky de rivaliser avec lui. Et puis ce ne sera finalement qu'un an après sa mort, en 1986, que l'exposition *Jean Dubuffet et l'Art Brut*, organisée par la Fondation Peggy Guggenheim à Venise, établira définitivement la notoriété italienne de Dubuffet tout en marquant l'entrée triomphale du concept d'art brut en Italie.

### ***L'Arte Naïve de Dino Menozzi (1974-2002)***

C'est avec la revue de Dino Menozzi qu'on voit le plus clairement, je pense, comment le point de vue de l'art brut a fini par l'emporter en Italie. A Reggio Emilia, Dino Menozzi était collectionneur d'art naïf, mais au départ il avait lui-même essayé la peinture, puis s'est ensuite tourné vers le cinéma et a réalisé des documentaires d'abord sur Antonio Ligabue, puis sur Pietro Ghizzarda (en 1968), ce qui l'a amené à créer, avec un groupe d'amis, un *Cercle des amis de l'art naïf*, actif de 1969 à 1976. Il a fait aussi un film avec Cesare Zavattini, le scénariste de Vittorio de Sica et du *Voleur de Bicyclette*, qui était aussi peintre et collectionneur d'art naïf<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Né en 1907, Anatole Jakovsky devait mourir huit ans plus tard, en 1983, deux ans avant Dubuffet (né en 1901).

<sup>136</sup> La collection Zavattini est présentée, depuis 1968, au Musée National des Arts Naïfs 'Cesare Zavattini' à Luzzara, en Emilie-Romagne. Cf. <http://www.fondazioneunpaese.org>.

Et c'est dans ce contexte qu'est née, en mars 1974, la revue *L'Arte Naïve*, une petite revue format A5 en noir et blanc sur papier glacé, revue sans grands moyens mais conçue avec amour par un passionné, et qui pendant longtemps a prospecté surtout, en Italie, l'art naïf au sens traditionnel<sup>137</sup>. Jusqu'à l'automne 1995, où allait se produire un grand événement, dont j'aurais tout lieu de me sentir moi-même partiellement responsable, puisqu'il eut lieu à la Halle Saint-Pierre, à Paris : la découverte, pour ne pas dire la révélation du milieu de l'art brut et de tous ses dérivés, à travers l'exposition dont Martine Lusardy, Véronique Antoine-Andersen et moi-même étions responsables, *Art Brut & Cie*, qui présentait ensemble, pour la première fois, les principales collections francophones d'art brut et d'art singulier.

Dès la parution suivante, en décembre 1995, *L'Arte Naïve* consacrait un numéro entier, le n° 55, non seulement à notre exposition, que Dino Menozzi était venu visiter avec Arsen Pohribny, un critique d'art allemand jusque-là plutôt spécialisé dans l'art abstrait<sup>138</sup>, mais à tous les fanzines et à tous les lieux qui, en France et aux alentours, étaient consacrés à l'art autodidacte hors-les-normes. Du même coup il allait découvrir aussi le réseau plus large des amateurs anglo-saxons, représenté par la revue *Raw Vision*, dont j'étais, depuis sa création, en 1989, le représentant à Paris.

---

<sup>137</sup> *L'Arte Naïve* avait démarré en fait, en 1973, par une première série, éditorialement plus primitive, qui s'arrêta au 5<sup>ème</sup> numéro. Menozzi, à cette époque, n'avait pour ainsi dire aucun contact avec le milieu de l'art brut, les deux traditions restant très séparées, et il cherchait surtout à faire reconnaître, à échelle européenne, les 'naïfs' italiens qu'il avait défendus ou découverts, en particulier dans la plaine du Pô, et à les placer dans les circuits correspondant à cet art. C'est pourquoi il avait été heureux, en 1972, au temps du communisme, de représenter l'Italie à INSITA, la triennale internationale d'art naïf et singulier de Bratislava, et il fut enchanté d'y être à nouveau invité, après la partition de la Tchécoslovaquie, en 1994.

<sup>138</sup> Il faut noter toutefois que Pohribny s'était déjà intéressé aux naïfs de Bohême, avec le fondateur de la triennale d'art 'insitic' de Bratislava, Stefan Tkac, comme en témoigne un catalogue paru en Tchécoslovaquie en 1967, ouvrage qui fut suivi de deux publications italiennes, en 1968 et 1969, à l'occasion de nouvelles expositions : *Naïfs Boemi* (Maria De Giorgi et Arsen Pohribny, Turin, Galleria Viotti) et *Naïfs Cecoslovacchi* (Arsen Pohribny, Reggio Emilia, Galleria del Paiolo, Edizione Gruppo Naïf).

Et c'est à partir de ce numéro 55 de décembre 1995 – et jusqu'à sa dernière livraison, le n° 69, en décembre 2002 – que la revue *L'Arte Naïve*, comme le ferait un affluent venant grossir de ses eaux un plus grand fleuve, a rejoint le mouvement général, international, d'intérêt pour l'art 'marginal' sous toutes ses formes, abandonnant presque complètement sa première attache avec l'art naïf au sens courant<sup>139</sup>. C'est donc à Paris que s'est opéré ce changement et, comme dans le cas Jakovsky, c'est une deuxième fois la France qui en a été le moteur et qui a pu exercer son influence sur sa voisine.

### **L'Italie, et pourtant...**

Et pourtant, si l'on excepte la période du fascisme, qui a été culturellement un trou noir, comme en Allemagne, l'Italie a un lien fort avec l'art brut ou, plus généralement, avec l'art populaire hors norme, l'excentrique ou le bizarre. Sans remonter, comme on le fait toujours, jusqu'aux jardins de Bomarzo (1560), dans lesquels le comte Pier Francesco 'Vicino' Orsini avait fait travailler en fait des artistes très savants, ce qui l'exclut de l'art brut, je m'étonne qu'on ne cite pas plus souvent le *Voyage en Italie* de Montaigne au cours duquel, en 1580-1581, le philosophe visite plusieurs curiosités aux environs de Florence ou de Viterbe, avec des grottes ornées, des automates et toutes sortes de jeux d'eau, dont seule l'image pourrait nous dire s'il ne s'y cachait pas aussi parfois quelque fantaisie d'inspiration populaire : la villa Pratellino et la Villa de Costello par exemple, ou la maison du grand Duc de Florence et la propriété du Cardinal Gambara à Bagnaia, pas loin de Bomarzo.

Pour l'art brut pur de l'époque pionnière, au 19<sup>ème</sup>, Francesco Toris (1863-1918), à lui seul, suffirait à illustrer le genre en Italie.

---

<sup>139</sup> Il est significatif que, à partir du n° 59, en décembre 1997, Dino Menozzi ait jugé bon d'ajouter, en grosses capitales, sur la couverture de L'ARTE NAÏVE, la mention « ARTE MARGINALE », pour manifester clairement l'orientation nouvelle de sa revue, et son ouverture à toutes les formes de l'art populaire contemporain.

Mais on devrait citer aussi Joseph Giavarini (1877-1934), né près de Parme, que la tradition de l'art brut connaît surtout sous le nom du « prisonnier de Bâle », mais qui est bien un Italien. C'est donc un Italien qui est peut-être, historiquement, le plus spectaculaire représentant de l'art carcéral. Et puis on oublie souvent de citer aussi un autre Italien extraordinaire de cette époque : Simon (en fait Sabato) Rodia (1879-1965), l'auteur des tours de Watts, à Los Angeles, qui était un émigré, né à Serino, près de Naples, venu à 16 ans rejoindre son frère en Pennsylvanie, en 1895. Et on a de bonnes raisons de soupçonner aujourd'hui que ses tours si inexplicables pourraient bien être une lointaine réminiscence, sans doute inconsciente, des obélisques de bois décorés de la «Fête des Lys» de Nola, qu'il avait dû certainement voir près de son village dans sa jeunesse : 9 tours effilées de 25 m de haut, portées à dos d'homme et aboutissant, au cours d'une fête géante, à une danse spectaculaire devant une foule immense. Si on ajoute Filippo Bentivegna (1888-1967), qui était lui aussi un émigré américain mais revenu au pays, en Sicile, et Giovanni Battista Podesta (1895-1976), qui ont tous deux leur place dans *Banditi dell'Arte*, cela fait beaucoup de grands classiques de l'art brut d'origine italienne.

Quant à l'époque de Dubuffet, j'ai noté une exposition Chaissac (1910-1964) chez Pagani à Milan, en 1961, puis deux autres les deux années suivantes, juste avant sa mort. A cette époque-là, et depuis une dizaine d'années, Chaissac n'était plus vraiment considéré comme art brut par Dubuffet, mais ça n'en faisait pas un artiste savant tout de même... Ensuite Pagani est devenu le marchand d'un autre autodidacte français, mort il y a peu et qui est une sorte de cousin spirituel de Chaissac, rattaché à l'art 'singulier', Jean-Joseph Sanfourche (1929-2010). 1962, c'est aussi l'époque où le psychiatre Vittorino Andreoli, qui avait obtenu une bourse d'études pour venir à Paris, rencontre Dubuffet et lui fait découvrir les dessins de Carlo Zinelli, qui entreront dans la Collection de l'Art brut par la suite. Enfin, en 1963, on trouve déjà une exposition Louis Soutter à la Galerie Notizie

à Turin. L'art brut, ou ses environs, est donc bien présent déjà en Italie à l'époque où l'on préfère encore parler d'art naïf pour désigner tous les créateurs autodidactes 'ingénus'.

Même si la notion n'était pas familière, il y a donc bien de l'art brut en Italie depuis longtemps, et depuis les quinze dernières années, avec Internet et la mondialisation (Europe, USA, Japon), l'Italie semble rattraper le temps perdu et non seulement se mettre au diapason des pays voisins, mais devenir un acteur de premier plan<sup>140</sup>.

Bianca Tosatti, pour qui j'ai fait une conférence à Carpi en 2007, et qui depuis quelques années, de 1996 à aujourd'hui, est à l'origine de toute une série d'expositions remarquables, est devenue la grande dame de l'art 'irrégulier' en Italie du Nord, et j'ai trouvé sur Internet son nom lié à un Osservatorio Nazionale per l'Arte Irregolare à l'académie des beaux-arts de l'Université de Vérone<sup>141</sup>. Mais c'est Eva di Stefano, la grande dame du Sud, qui est aujourd'hui, à l'université de Palerme, la figure importante de l'art brut contemporain en Italie, avec entre autres ses recherches et son excellent livre sur l'art brut et populaire en Sicile, paru en 2008<sup>142</sup>, et la revue en ligne, d'exceptionnel intérêt, dont elle est à l'origine, *L'Osservatorio Outsider Art*. Et c'est une de ses étudiantes, Roberta Trapani, qui vient de créer en France, avec tout un groupe de passionnés, français et italiens, une association spécialisée dans la sauvegarde des sites d'art brut français : *Patri-moines Irréguliers de France*, le PIF. Cette fois, c'est l'Italie qui prête donc main forte à la France.

---

<sup>140</sup> Pour diverses raisons, que j'aimerais pouvoir approfondir un jour, on semble pourtant vouloir y éviter le mot d'art brut et certains préfèrent, en Italie, parler d'*arte irregolare*. J'ai essayé de retrouver la première occurrence du mot, et il me semble bien qu'il est dû à Bianca Tosatti dans le titre de son exposition de 1998 : *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa*, Palais Ducal, Gênes, du 27 mars au 3 mai 1998.

<sup>141</sup> Il est actuellement animé par Daniela Rosi.

<sup>142</sup> Cf. *Irregolari – Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Stefano (Eva di), Piccola Biblioteca d'Arte, Palermo, Kalos, 2008.

# Laurent Danchin : mon parcours dans l'art singulier.

Paru dans le catalogue du festival du **Grand  
Baz'Art** 2016

1/Ma passion pour les arts visuels, savants ou autodidactes, n'est pas partie de l'art brut ni de Jean Dubuffet, que je n'ai connus que très tard (mon livre sur *Dubuffet, peintre-philosophe* est paru au printemps 1988<sup>143</sup>), mais de l'art classique et moderne que j'ai fréquenté et dans lequel j'ai baigné toute mon enfance, ayant été élevé dans une famille très cultivée, éprise de peinture, où on visitait beaucoup les églises et les musées.

2/J'ai beaucoup dessiné et peint moi-même dans ma jeunesse, de l'âge de dix à dix-huit ans. Mon grand-père maternel était un écrivain et peintre amateur qui m'avait offert, pour mes dix ans, un nécessaire complet de peinture à l'huile, avec une

---

<sup>143</sup> Danchin (Laurent), *Dubuffet Peintre-philosophe*, Lyon, La Manufacture, mars 1988 (réédition illustrée, Paris, Terrail, septembre 2001 et l'Amateur, texte seul)..

palette et un chevalet, et j'ai passé mon adolescence à faire des reproductions de chefs d'œuvres de maîtres que j'aimais, et que je réalisais, souvent sur commande, pour des amis de ma famille (la *Ruelle* de Vermeer par exemple, d'après une carte postale). J'étais le seul de ma sorte dans une famille de scientifiques et j'étais considéré alors comme l'artiste de la famille. Le clown aussi, qui faisait rire tout le monde, mais qu'on ne prenait jamais vraiment au sérieux. Mais mon père avait un grand-oncle, Léon Danchin, qui était, dans le Nord, un dessinateur et peintre animalier assez réputé, aujourd'hui encore bien connu des chasseurs pour ses lithographies de chiens à l'affût. Nous avons, lui et moi, les mêmes initiales : L. D., mais on ne faisait aucun cas de Léon Danchin dans ma famille, c'était une curiosité familiale, sans plus. .

3/Ma véritable entrée dans le monde de l'art des marges s'est faite en novembre 1975, avec la découverte du village d'Art Préludien de Chomo, à Achères-la-Forêt ; amené par mon ami le dessinateur Jean de Maximy (le père d'Antoine de Maximy, le réalisateur de l'émission « Ce soir j'irai dormir chez vous », à la télévision). Jean habitait Samois-sur-Seine, où est enterré Django Reinart, et moi en face, à Fontaine-le Port, un joli petit village sur la Seine, à deux pas de Valvins et de Samoreau, où est enterré Stéphane Mallarmé. Le village suivant était Héricy, où était retiré le Docteur Gaston Ferdière, le psychiatre d'Artaud, grand collectionneur d'art populaire et de curiosités de toutes sortes, dont j'ai publié les archives et avec lequel je suis devenu par la suite très ami<sup>144</sup>.

Ferdière avait alors pour compagne le peintre Jane Graverol, l'hégérie du surréalisme belge, et mon épouse, Maïthé, était elle-même peintre et décoratrice. Le « Royaume » de Chomo était à environ une demi-heure de voiture de chez nous, mais nous n'aurions jamais parlé d'art « singulier » à son propos,

---

<sup>144</sup> Voir mon livre *Artaud et l'asile*, avec André Roumieux, éditions Séguier, réédition janvier 2015

l'expression n'existait pas encore<sup>145</sup>. On parlait d'art « marginal » et de culture « *underground* », pour désigner tout ce qui était extérieur au *mainstream* de l'*establishment*. C'était le versant hippie de la contre-culture, celui des artistes, dont l'autre était le gauchisme révolutionnaire qui s'exprimait en France par le maoïsme de la Gauche Prolétarienne et par toutes les sectes trotskistes, c'est-à-dire communistes dissidentes anti-staliniennes. C'est dans ce contexte de recherche d'autres formes de vie quotidienne, fortement teintées de folk music, de rock n' roll et de culture californienne, que le village de Chomo pouvait apparaître comme une sorte d'ébauche de communauté idéale ou de tentative de vie parallèle que les Japonais sont venus filmer à la Toussaint 1982<sup>146</sup>.

Mais Chomo avait été un brillant élève des beaux-arts de Paris dans les années 1920/1930, c'était un artiste savant qui savait parfaitement dessiner et, à une époque antérieure, il aurait fait un excellent sculpteur animalier. Quant à sa formation en peinture, c'était celle de l'art moderne (de l'art nouveau au cubisme et au post-impressionnisme), et ses dessins de captivité, qui viennent d'être montrés pour la première fois au Château de Tours (exposition « Faites un Rêve avec Chomo ! », du 4 décembre 2015 au 14 février 2016), ne sont pas sans évoquer une certaine BD. C'est donc à tort qu'on l'a ensuite superficiellement assimilé à l'art brut, à cause de son mode de vie extrême et de son côté contestataire, d'une part, et surtout parce qu'il utilisait des matériaux de récupération trouvés dans les décharges, et donc des matériaux « bruts ». C'est le même amalgame qui a fait classer ensuite dans l'art brut ou l'art singulier toutes sortes de créateurs, en fait n'appartenant pas du tout à la même famille de sensibilité, mais qui avaient pour seul point commun de ne pas correspondre à l'idéologie hégémonique de l'Art Contemporain.

---

<sup>145</sup> Voir *Chomo - Un pané dans la vase intellectuelle*, propos recueillis par Laurent Danchin, Paris, Editions Jean-Claude Simoën, février 1978.

<sup>146</sup> Un film de Norihiro Nishimatsu, pour une émission de la NHK intitulée « A la recherche de la communauté idéale (diffusée en avril 1983).

Or l'art de Chomo, comme celui de quantité d'artistes restés de purs dessinateurs, sculpteurs, graveurs ou peintres, est le contraire de l'art brut et n'a aucun rapport avec lui. C'est un art non pas « académique », mais très savant – on peut être savant sans être académique et académique sans être savant, et c'est ce type d'art, issu en fait de l'art moderne et qui a été la formation de départ de tous les artistes sortis des beaux-arts avant Mai 68, qui a été brutalement marginalisé et laissé sur le bord de la route, pour ne pas dire carrément jeté dans le fossé, au cours du grand tournant qu'a pris l'art contemporain dans la décennie 1970/1980. Quand l'art moderne, jusque-là plutôt centré sur Paris et l'Europe, est devenu international, est passé au marché américain, au marketing, à la com' et aux nouveaux médias urbains (Andy Warhol), mais surtout a basculé de l'approche littéraire traditionnelle de l'art (les grands critiques d'art étaient des poètes et des écrivains), à l'approche universitaire, c'est-à-dire à une approche théorique, analytique et à prétention pseudo-scientifique (le « concept »), largement calquée sur le monde de l'industrie, de l'ingénierie, du design et de la publicité, oubliant au passage, ou refusant par parti pris, tous les vieux savoir-faire pré-68 (dessiner, sculpter, modeler, etc. ). A cet égard, Chomo appartient à la cohorte des vrais artistes humiliés et laissés pour compte par le mouvement même de l'histoire, pour être tout simplement restés fidèles à leur vraie vocation de départ, à leur nature et à leurs dons. C'est en ce sens que son cas est exemplaire, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles je lui suis resté si attaché jusqu'à aujourd'hui.

Pour ma part, au moment où j'ai rencontré Chomo, je venais de voir, en novembre 1975, au Musée des Arts Décoratifs à Paris (dirigé alors par le génial François Mathey), la fameuse exposition de Jean Dethier, *Architectures marginales aux USA*, qui venait de créer un scandale diplomatique majeur entre la France et les Etats-Unis, et je m'aperçois avec le recul du temps que ce sont surtout les architectures et les jardins de sculptures, ce qu'on a appelé par la suite les « environnements » d'art singulier, aux-

quels j'étais surtout sensible, passion qui ne m'a jamais quitté depuis<sup>147</sup>.

4/ Ensuite, c'est l'exposition des *Singuliers de l'art* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (organisée par l'ARC de Suzanne Pagé, en janvier-avril 1978), qui a été pour moi, et pour tous ceux de ma génération, la révélation du monde de l'art des autodidactes<sup>148</sup>, et c'est elle, qui, par l'intermédiaire de la presse, a lancé en France l'expression d'art « singulier ».

.Mais on restait toujours en dehors du périmètre de l'art brut de Jean Dubuffet, puisque c'était surtout la collection d'Alain Bourbonnais (aujourd'hui à La Fabuloserie), qui constituait le point fort de cette exposition, avec quelques installations, sans grand intérêt, des « habitants-paysagistes » de Bernard Lassus, et des audiovisuels de Claude et Clovis Prévost (auxquels j'ai indirectement collaboré en rédigeant la notice sur Chomo). Et c'est de cette manifestation extraordinaire, tombée dans le monde des arts comme un O.V.N.I., qu'est venue l'habitude en France de parler d'art « singulier » pour qualifier toutes les formes de dérivés de l'art brut qui n'auraient jamais été homologuées par Jean Dubuffet (lequel, on l'oublie trop, a exercé jusqu'à sa mort, en mai 1985, un pouvoir d'intimidation considérable). Mais

---

<sup>147</sup> *Architectures marginales aux Etats-Unis*, exposition du Centre de Création Industrielle et de l'Institut de l'Environnement, inaugurée au Centre Culturel Américain de la rue du Dragon le 19 novembre 1975, puis, après un incident diplomatique, au Musée des Arts Décoratifs, à Paris (15 000 visiteurs les trois premières semaines), du 28 novembre 1975 au 12 janvier 1976.

<sup>148</sup> Exposition *Les Singuliers de l'Art. Des Inspirés aux habitants-paysagistes*, sur l'initiative d'Alain Bourbonnais et de Michel Ragon. ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 19 janvier au 9 mars (prolongé jusqu'au 20 avril). Elle regroupait, aux frontières de l'art brut, plusieurs centaines de créateurs. sélectionnés par Suzanne Pagé, Alain Bourbonnais, Michel Ragon et Michel Thévoz, avec la participation de Bernard Lassus, des audio-visuels de Claude et Clovis Prévost et 345 œuvres prêtées par la Galerie Jacob. Le succès public fut considérable : plus de 200 000 visiteurs et une prolongation de plus d'un mois. Après l'exposition historique de l'Art Brut de Jean Dubuffet au Musée des Arts Décoratifs au printemps 1967, une seconde génération d'amateurs passionnés a commencé à se manifester en France, qui devait, au fil des ans, constituer tout le réseau de l'art singulier qui a duré jusqu'à aujourd'hui.

l'expression d'art *outsider*, elle, datait déjà de 1972 (comme traduction anglaise du livre de Roger Cardinal consacré à l'art brut de Dubuffet<sup>149</sup>, et c'est un livre qui, à l'époque, a marqué énormément le milieu des beaux-arts en Angleterre, comme j'en ai encore un vif souvenir.

5/En ce qui me concerne, c'est seulement en 1986 que j'ai commencé à m'intéresser vraiment à Jean Dubuffet, parce que j'avais une amie, Gabrielle Rolin, qui travaillait aux Editions de La Manufacture et qui m'a proposé, au cours d'un dîner, d'écrire sa biographie. Et j'ai accepté parce que, justement, c'était une occasion pour moi d'explorer le domaine d'un artiste que je ne connaissais que très indirectement. Et c'est ainsi que je suis passé, par une sorte de régression, de l'art singulier ou de l'art des marges à l'art brut. Après quoi j'ai fait, pour France Culture, sous le titre de « Art Brut & Compagnie », une série d'émissions « historiques », pour les Chemins de la Connaissance de Claude Mettra. J'y présentais la Collection de l'Art Brut de Lausanne, avec Michel Thévoz, la Fabuloserie d'Alain Boubonnais, l'Aracine de Madeleine Lommel et Michel Nedjar, et un projet, resté sans suite, de musée d'art « originaire » du peintre Jean Revol, qui animait des ateliers avec des autistes dans le Midi. C'était la première fois qu'on donnait en France une visibilité globale à ce domaine et c'est cette émission qui, entre autres, a fait connaître l'Aracine, ce dont Madeleine Lommel m'a été très reconnaissante.

Entre-temps, grâce à Jean-Paul Vidal, le photographe le plus atypique et sans doute le mieux documenté sur l'art des marges et les singuliers, rencontré chez Chomo, et avec le soutien de mon ami Jean-Paul Favand, le créateur du musée d'art forain des Pavillons de Bercy, j'avais sauvé du feu toute l'œuvre d'un peintre naïf génial de Pithiviers, le jardinier Germain Tessier, que j'ai eu l'occasion de présenter il y a quelques années au MIAM

---

<sup>149</sup> Cardinal (Roger), *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, Praeger Publishers, New York – Washington, 1972,

d'Hervé Di Rosa à Sète<sup>150</sup>. J'ai toujours adoré les vrais naïfs ou ceux que j'appelle les « naïfs bruts », et combattu la barrière absurde, souvent artificielle, qu'on tente d'élever entre deux secteurs de l'art populaire contemporain, qui sont en fait complémentaires plutôt qu'opposés, comme peut l'être le sacré au profane ou le figuratif et le narratif à l'informel ou à l'abstrait.

C'est à partir de cette époque que j'ai commencé à m'intéresser activement à l'art brut, à l'art « outsider » et aux environnements : en menant une campagne pour la sauvegarde du manège de Petit-Pierre, qui a été finalement donné à La Fabuloserie (1984-1988), en écrivant un programme spécial de télévision pour l'émission de Pierre De Lagarde, « Chefs d'œuvre en péril », habituellement consacrée à la sauvegarde des vieilles églises et des châteaux<sup>151</sup>, et en devenant, fin 1989, le correspondant français de la revue *Raw Vision*, qui est encore aujourd'hui « la » revue internationale de l'art brut, de l'art « outsider » ou de l'art des autodidactes (*selftaught art* en anglais), ou de ce que les anglo-saxons appellent volontiers l'art visionnaire, terme peu utilisé en France, sinon par l'écrivain Michel Random, et qui est concurrencé ici par la notion pourtant bien différente, d'art « médiumnique ».

C'est Madeleine Lommel et Michel Nedjar qui m'avaient fait connaître Roger Cardinal, et c'est lui, parce que je parlais mieux anglais à l'époque que la plupart des gens du petit milieu de l'art brut, qui m'a fait connaître ensuite John Maizels, le créateur de *Raw Vision*, qui est devenu aussitôt mon ami. John à l'époque ne jurait que par Nek Chand, le génial créateur du *Rock Garden* de Chandigarh, et il en avait fait, dès le premier numéro, l'emblème de son magazine. Chez John, à Londres, puis aussi à Paris, j'ai

---

<sup>150</sup> « Aux marges de l'art brut », *Les Territoires de l'Art Modeste*, MIAM, Sète, novembre 2010. Avec Emile Ratier, Marcel Storr, Germain Tessier, Raymond Reynaud, Mister Imagination et un grand totem de Chomo à l'entrée.

<sup>151</sup> *L'art naïf*: huit hauts lieux de l'art singulier (Chomo, Tatin, Rothéneuf, Cheval, Chatelain, Petit-Pierre, Irial Vets, Picassiette), dans la série « Chef d'œuvres en péril » de Pierre De Lagarde, Antenne 2, diffusion mardi 30 octobre 1984, 23h 10.

rencontré alors le photographe excentrique Seymour Rosen (1935-2006), qui avait fait partie, en 1958, des premiers défenseurs des tours de Watts à Los Angeles, et c'est dans *Artension* que j'ai publié, en août 1988, une interview de Seymour assortie d'un article présentant pour la première fois en France, et sans doute en Europe, les environnements d'art singulier américains<sup>152</sup>.

Cette ouverture anglo-américaine a été pour moi décisive et a changé mon regard sur le monde de l'art brut, de l'art singulier et de l'art populaire, en me faisant sortir, définitivement, du petit cercle étouffant, purement franco-français, de tous les fans du domaine. Ce qui m'a laissé parallèlement les mains libres pour mener une croisade intermittente contre l'autre mal français, que combattait déjà inlassablement Pierre Souchaud<sup>153</sup> : la collusion entre les services officiels de l'« Etat culturel » et l'Art Contemporain (l'AC de Christine Sourgins), dont l'hégémonie officielle a été vécue comme un fléau et une forme d'oppression pendant trente ou quarante ans par tous les créateurs que je connais.

6/Je commençais à rêver de trouver un lieu, non pas pour réaliser une nouvelle exposition générale de l'art des marges, mais un festival de films montrant tous les créateurs extraordinaires qui me fascinaient et, par l'intermédiaire de mon ami Vincent Grousseau, qui était maquettiste à *Télérama*, j'ai pris contact avec le directeur, Pierre Bérard, que je savais collectionneur d'ex-votos et amateur d'art populaire, et il m'a proposé une collaboration, C'est alors que j'ai été contacté, grâce à Pascal Hecker et Laurence Maidenbum, les libraires de la Halle Saint-Pierre, qui me connaissaient bien, par la nouvelle directrice, Martine Lu-

---

<sup>152</sup> « Créateurs singuliers aux USA : une rencontre avec Seymour Rosen, directeur de l'Agence Spaces », par Laurent Danchin, *Artension* n° 5, Rouen, août 1988.

<sup>153</sup> Voir Danchin (Laurent) et Rivière (Philippe), *La métamorphose des médias - Sens et non-sens de l'art contemporain*, Paris, La Manufacture, décembre 1989.

Également « La critique cultivée de l'art contemporain », ma conférence du Sénat du 23 janvier 2013 qui, sur youtube, vient de dépasser 15 000 vues : <https://www.youtube.com/watch?v=x9OICmXYeDE>

sardy et, avec Véronique Antoine-Andersen, qu'elle venait d'engager, nous avons monté l'exposition *Art Brut et Compagnie - La Face cachée d'art contemporain*, dont le titre était repris de mon émission de France Culture de 1986<sup>154</sup>. Une exposition fédérative, réunissant pour la première fois toutes les collections francophones d'art brut ou singulier, et dont le génie n'était pas la conception, en fait très élémentaire, mais les trésors de diplomatie qu'il a fallu déployer pour que les différents protagonistes, pour la plupart en guerre les uns avec les autres, à cause de vieux problèmes d'égos et de territoires, acceptent de figurer ensemble dans un même lieu. Et c'est ainsi qu'a commencé, toujours en tant que commissaire indépendant, ma longue collaboration avec la Halle, qui l'a accompagnée sur le chemin qu'elle a suivi jusqu'à aujourd'hui.<sup>155</sup>

Quant au festival de films sur les singuliers, je n'ai jamais eu l'occasion de le réaliser, sauf sous une forme restreinte, dans l'auditorium de la Halle Saint-Pierre, en mars 1996<sup>156</sup>, mais l'idée en a été reprise, quelques années plus tard par mon ami Pierre-Jean Würtz, qui a créé au MAMAC de Nice le Festival Hors Champ, qui en est à sa 18<sup>ème</sup> édition aujourd'hui.

7/En septembre 2006, j'ai fini par pouvoir prendre ma retraite de l'enseignement, car tout ce qui précède n'a pu être réalisé que dans les temps libres d'une activité de professeur de Lettres dans un lycée de banlieue où j'ai aussi je crois, laissé ma

---

<sup>154</sup> *Art Brut et Cie : la face cachée de l'art contemporain*, Halle Saint Pierre, Paris, 25 octobre 1995-30 juin 1996 (prolongé en juillet). Exposition commémorative des dix ans du décès de Jean Dubuffet et des 20 ans de la Collection de l'Art Brut de Lausanne. Catalogue : Martine Lusardy, Véronique Antoine-Andersen et Laurent Danchin, Paris, Editions de la Différence. Ce catalogue, où dans le « Livre des vies », j'avais rédigé une centaine de notices biographiques de créateurs, encore vivants, dont environ 60 % n'avaient jamais été documentés, est aujourd'hui assez recherché par les amateurs.

<sup>155</sup> J'ai été le co-commissaire de sept expositions importantes à la Halle Saint-Pierre : *Art brut & Compagnie* (1995-1996), *Civilisations imaginaires* (1997-1998), *Aux Frontières de l'Art Brut I* (1998), *Art Outsider et Folk Art des Collections de Chicago* (1998-1999), *Aux Frontières de l'Art Brut II* (2001-2002), et *Chomo - Le Débarquement spirituel* (2009-2010),

<sup>156</sup> Avec l'assistance de Catherine Leray, nous avons pu quand même programmer deux semaines non-stop de projections, souvent en présence des réalisateurs, quand je les connaissais.

trace, et je n'ai pas chômé depuis. Pour la petite collection Découvertes de Gallimard, j'ai réalisé d'abord le n° 500, *Art Brut - L'instinct créateur*, qui a été un *best-seller* dans sa catégorie, et cette petite « compil gallimardesque », comme l'a appelée aimablement l'un de mes adversaires les plus obtus, est sans doute l'ouvrage qui m'a demandé le plus de travail de toute ma vie. Lassé du milieu de l'art brut, qui commençait à devenir la proie des gale-ristes, des collectionneurs et des petits universitaires en mal de carrière, mais aussi de la notion d'« art singulier » qui finissait par justifier n'importe quoi et ne plus vouloir rien dire du tout, je suis revenu, tout doucement, à mes premières amours, l'art sa- vant et la culture, et avec mon vieil ami Jean-Luc Giraud, dessi- nateur virtuose, mais également pionnier de l'image numérique en France, nous avons fondé, en septembre 2010 le site [www.mycelium-fr.com](http://www.mycelium-fr.com), réseau amical de créateurs des arts vi- suels, auquel nous avons consacré, lui et moi, par pur plaisir et en toute gratuité, un temps infini.

Ayant désormais plus de disponibilité ou, plutôt, étant moins souvent *interrompu*, j'ai commencé à éprouver le besoin de « mettre de l'ordre dans mes affaires », au cas où... et j'ai com- posé encore trois ouvrages réunissant les textes que j'avais pu- bliés ici et là sur divers sujets : un recueil de mes textes « poli- tiques » contre l'art officiel et la mainmise de l'Etat français sur les arts et sur la culture<sup>157</sup>, le résumé d'une conférence, « Eloge du dessin », donnée à la Halle Saint-Pierre en l'honneur de mes amis Jean-Luc Giraud, Davor Vrankic et Benoît Chieux, virtuose du dessin animé<sup>158</sup>, et surtout, un très gros livre réunissant les 109 essais, articles et préfaces de catalogues ou d'expositions, publiés par moi, en français ou en anglais, sur l'art brut et singu-

---

<sup>157</sup> Danchin (Laurent), *La fin de l'apartheid ? - Pour un art post-contemporain*, Paris, Leli- vredart, mars 2008.

<sup>158</sup> Danchin (Laurent), *Médiums et virtuoses - Le dessin à l'ère des nouveaux médias*, Paris, lelivredart, juin 2009. Un ouvrage que je tiens pour ce que j'ai écrit de plus lucide et de plus complet sur les arts visuels de la période moderne et contemporaine, parce que c'est le dessin qui est la clé de la compréhension de la peinture et des images nouvelles depuis la naissance de la photographie,

lier depuis... 1978<sup>159</sup>. Parallèlement à quoi je continuais à donner de nombreuses conférences là où l'on voulait bien m'inviter<sup>160</sup>. Comme on le voit donc, une vie bien remplie où je n'ai jamais eu l'occasion de m'ennuyer...

Aujourd'hui, frappé à l'improviste par un assez sérieux « pépin de santé », pour finir ma « mission », je reviens à Chomo, dont nous sommes en train de sauver l'héritage pour le transmettre aux générations qui nous suivent<sup>161</sup>, et les épreuves, inattendues, qu'il me faut traverser semblent ouvrir devant moi, de façon aussi surréaliste que paradoxale, au gré de séries de « hasards objectifs » que je constate sans chercher à les expliquer, des perspectives de travail et de collaboration amicale que je n'aurais jamais imaginées.

---

<sup>159</sup> Danchin (Laurent), *Aux frontières de l'art brut – Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Lelivredart, octobre 2013.

<sup>160</sup> Environ 300 conférences sur l'art brut, l'art contemporain, les médias, le dessin, Artaud ou Chomo, depuis le début des années 1990 : dans plus de 90 villes françaises, une trentaine de lieux à Paris et une quinzaine de grandes villes à l'étranger.

<sup>161</sup> Association des Amis de Chomo : [danchin@chomo.fr](mailto:danchin@chomo.fr)



CHOMO, sculpture

# L'abécédaire de Mycelium

*En guise de préface aux entretiens avec Laurent Danchin.*

Depuis près de 25 ans, j'ai le privilège d'être l'ami de Laurent Danchin et notre amitié est une interminable conversation.

Nous envisagions d'en garder quelques traces sous une forme ou une autre (livre, enregistrements audio, vidéo). La maladie qui l'a frappé en avril 2015 a donné à notre projet son urgence.

De janvier à août 2016, j'ai rencontré neuf fois Laurent.

Je n'avais jamais touché à une caméra.

Au début, je venais avec mes questions que Laurent ne connaissait pas. Peu à peu, il m'a proposé tel ou tel thème qui lui tenait à cœur ou un point sur lequel il souhaitait revenir pour clarifier voire corriger son propos. Derrière la caméra, je notais un mot, une idée qui venait de faire naître une autre question que ni lui ni moi n'avions imaginée.

Parfois, je bouillais d'intervenir et peu s'en est fallu que le cameraman ne bondisse dans le cadre pour participer directement à la conversation.

Laurent a écrit beaucoup d'articles et plusieurs livres mais c'est avant tout un homme de l'oral, un improvisateur qui réinvente constamment ses morceaux de bravoure et retravaille ses obsessions en des variations éblouissantes.

Incoercible bavard, diront les ouïes mesquines, les êtres de petite écoute. Les autres se régaleront car Laurent se met tout entier dans ses mots, tout vif, tout cru. Il parle toujours à bout portant. Rien de gratuit chez lui, rien de luxueux. La richesse d'une parole directe où les anecdotes et les souvenirs, les paradoxes de la pensée et les aveux du cœur se mêlent, profonds, cocasses.

Laurent nous offre dans ces vidéos le bilan d'une vie, le meilleur de son expérience. On y retrouve le professeur, le conférencier, le lecteur et l'écrivain, le polémiste et l'ami de la sagesse, le découvreur d'artistes et l'homme curieux de tout.

Au fil de ces enregistrements, j'ai mesuré combien était fort en lui le besoin de transmettre, en particulier à des jeunes souvent déboussolés, le meilleur de ce qu'il avait pu recevoir et construire.

En racontant sa vie, en revenant sur son parcours, en nous entraînant sur ses chemins, Laurent n'en finit pas de questionner le monde et de nous inviter à le réparer.

Alain Golomb  
9 août 2016



Laurent DANCHIN dans son bureau. 2013  
*Photographie : Hany TAMBA*



# Ouvrages de Laurent Danchin

## Chez lelivredart :

*Nuit d'éveil à Sainte-Anne*, novembre 2017 (édition posthume).

*Chomo – Un pavé dans la vase intellectuelle*, nouvelle édition revue et corrigée, septembre 2017.

*Aux frontières de l'art brut* – Un parcours dans l'art des marges, octobre 2013.

*Médiums et virtuoses – Le dessin à l'ère des nouveaux médias*, juin 2009.

La fin de l'apartheid ? - Pour un art postcontemporain, mars 2008.

## Collection **Les bonbons de Mycelium** :

*Mai 68 – Entre Pierre Grappin et Benny Levy* ( May 1968, between Pierre Grappin and Benny Levy), mai 2017

*Doigts de fée* (Fairy fingers), avec Jean-Luc Giraud, novembre 2016

*Chomo – L'ange du dernier cri*, septembre 2016

*Méditation sur le pont Charles* (meditation on Charles Bridge), avril 2016.

## Chez d'autres éditeurs :

*Artaud et l'asile*, avec André Roumieux, Paris, Séguier, janvier 2015.

*Art brut – L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, « Découvertes » n° 500, novembre 2006.

*Jean Dubuffet*, Paris, Terrail, octobre 2001.

*Jean Dubuffet, peintre philosophe*, Paris, réed. L'Amateur, septembre 2001 ; 1ère édition, Lyon La Manufacture, avril 1988.

*L'art contemporain, et après...*, Paris, Phénix Editions, avril 1999.

*Artaud et l'asile 2 – Le cabinet du docteur Ferdière*, Paris, Séguier, novembre 1996.

*Artaud et l'asile 1 – Derrière les murs la mémoire*, Préface du livre d'André Roumieux, Paris, Séguier, novembre 1996.

*La métamorphose des médias : sens et non-sens de l'art contemporain*, avec Philippe Rivière, Paris, La Manufacture, décembre 1989.

*Linguistique et culture nouvelle*, avec Philippe Rivière, Paris, Éditions Universitaires, octobre 1971.

## Catalogues d'exposition :

*Mycelium Génie savant-génie brut*. Catalogue et commissariat de l'exposition. Abbaye d'Auberive. Juin-septembre 2014

*Chomo*, Paris, Editions de la Halle Saint Pierre, septembre 2010.

Art Outsider et Folk Art des Collections de Chicago, catalogue d'exposition, avec Martine Lusardy, Paris, Editions de la Halle Saint Pierre, septembre 1998.

*Art Brut & Cie : la face cachée de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, avec Véronique Antoine-Andersen et Martine Lusardy, Paris, Editions de la Halle Saint Pierre/La Différence, octobre 1995.

## Éditions critiques :

*Cher Monsieur Dubuffet* – 50 lettres de Jean-Joseph Sanfourche à Jean Dubuffet, 1971-1985, préface et notes de Laurent Danchin, Coulounieix, Jean-Luc Thuillier/Encres&signeS, novembre 2009.

*Génie ou folie ? La théorie de l'Aliénation Créatrice dans les écrits d'un psychiatre libre penseur*, Gaston Ferdière (1907-1990), DEA de Philosophie de l'Art, Paris, Panthéon-Sorbonne, septembre 2000. Inédit.

*La ponte de la langouste : lettres de Jean Dubuffet à Alain Pauzié*, édition critique, avec André Roumieux, Paris, Le Castor Astral, mai 1995.

## Propos recueillis :

*Louis Chabaud : D'Aubagne à Praz sur Arly*, illustré, Saxoprint, printemps 2013.

*Pierre Grappin : L'île aux peupliers*. De la résistance à Mai 68 : souvenirs du doyen de Nanterre, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, juin 1993.

*Chomo – Un pavé dans la vase intellectuelle*, Paris, Jean-Claude Simoën, mars 1978 (réédition poche à paraître au printemps 2011).

## Radio :

*Art brut et Compagnie*, France Culture, « Les Chemins de la Connaissance », diffusé du lundi 26 au vendredi 30 mai 1986.

*Le cabinet du docteur Ferdière*, France Culture, « Les Chemins de la Connaissance », diffusé du lundi 13 au vendredi 17 janvier 1986.

## Cinéma, télévision :

*Lucien Mouchet – La poésie de l'exactitude*, idée, entretien et traduction anglaise dans un documentaire d'Alan Govenar, Dallas, Texas, Documentary Arts, avril 2008. 8'.

*Jaber – « Happy Idiot » et Jaber – « Art Brut »*, idée, entretien et sous-titrage anglais dans un film d'Alan Govenar et Bob Tullier, Dallas, Texas, Documentary Arts, avril 2002. 5' et 8'.

*Raphaël Lonné, dessinateur médiumnique*, un film de Bernard Gazet et Laurent Danchin, série « Créateurs Singuliers », production Octa Vidéo, août 1987. 13'. Diffusé par la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

*L'art naïf, huit hauts lieux de l'art singulier*, un film de Pierre De Lagarde, sur une idée de Laurent Danchin, dans la série « Chef d'œuvres en péril », Antenne 2, diffusion mardi 30 octobre 1984. 26'.

# L'association Mycelium

**Mycelium** : nc. appareil végétatif des champignons, formé de filaments ramifiés. Ramifications souterraines, prélude à l'éclosion multiple. Réseau de connections fécondes. Tissu créatif.

L'association Mycelium a été fondée par Laurent Danchin et de Jean-Luc Giraud, deux amis de toujours.

Réseau amical de créateurs, savants ou bruts, dans le domaine visuel d'abord mais aussi dans d'autres secteurs possibles de la création (musique, littérature, philosophie, etc.), Mycelium entend faire partager ses valeurs qui reposent essentiellement sur l'amitié, la générosité et le partage désintéressé, en accordant une attention particulière aux notions de gratuité et de bénévolat.

Ses activités s'appuient sur toutes les formes de manifestations artistiques ou culturelles telles que : concert, conférences, expositions, édition, films, etc.

Parmi ces moyens de communication et d'expression, Mycelium développe aussi, parallèlement à l'animation de son site, un secteur éditorial consacré à la publication d'une série de textes de ses deux fondateurs, Jean-Luc Giraud et Laurent Danchin, illustrés par les auteurs, professionnels ou autodidactes, que l'on retrouve régulièrement sur ses pages (les Amis de Mycelium).

Vifs remerciements à Francine DANCHIN  
pour son soutien sans faille à l'aventure Mycelium ainsi qu'à  
Raphaël KOENIG, dont les relectures attentives et rigoureuses  
ont grandement contribué à la finalisation de ce recueil.

MYCE  
LIUM

*MYCELIUM*

88 quai de la Fosse. 44100 Nantes  
Tél : 02.40.73.82.59

[Mycelium@rocketmail.com](mailto:Mycelium@rocketmail.com)  
Site : [mycelium-fr.com](http://mycelium-fr.com)

