

2m 11. 2907.6

Université de Montréal

L'Art brut : récupération et recyclage du  
signe culturel, un bricoleur mythique,  
Serge Delaunay.

par  
Sylvain Thévoz

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès sciences (M.Sc)  
en anthropologie

SEPTEMBRE 2000

© Sylvain Thévoz, 2000



Journal de l'Institut

# L'Art brut : récupération et recyclage du signe culturel, un bricolage mythique, Serge Delaunay.

GN  
4  
U54  
2001  
n.024

Publié par l'Institut  
de l'Art et de l'Essai

Le présent ouvrage a été financé par le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) et le Ministère de la Culture.



1939  
Centre National de la Recherche Scientifique

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**L'Art brut : récupération et recyclage du signe culturel,  
un bricoleur mythique, Serge Delaunay**

présenté par :

Sylvain Thévoz

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président du jury : John Leavitt  
Directeur de recherche : Guy Lanoue  
Membre du jury : Louise Paradis

Mémoire accepté le : .....

## Sommaire

L'Art brut, concept élaboré dans l'immédiat après guerre par le peintre français Jean Dubuffet se veut l'expression d'une nouvelle sensibilité, un art neuf, un art qui ne doit rien aux poncifs culturels. Art autodidacte, profondément original et affranchi de tout héritage historique. C'est du moins ainsi que l'a élaboré et compris Jean Dubuffet et, à sa suite, Michel Thévoz, actuel conservateur de la collection de l'Art Brut à Lausanne (Suisse). Nous démontrons, dans ce travail, que cette position n'est plus tenable. Bien loin de ne rien devoir au milieu qui l'environne, le créateur brutiste s'en sert afin de nourrir son propre mythe personnel. Il joue des signifiants culturels, attribue de nouvelles valences à de nouveaux signifiés. Faisant à leur tour retour au sein du mythe culturel, ceux-ci en modifient la structure. Bref, il s'agit en quelque sorte d'une relation dialectique entre deux univers mythiques. L'un se construit et construit l'autre par un jeu d'inversion, d'oblitération, de soulignement de signifiants culturels déracinés et détournés de leurs significations usuelles. L'autre, par la récupération et l'institutionnalisation de ces formes artistiques novatrices les cautionne ou non, les légitime ou pas. C'est de ce constant processus de digestion et d'assimilation, de rejet des formes marginales que naît ce qui se nomme culture. Par l'analyse du travail de Delaunay, nous interrogeons l'emplacement social et culturel assigné à l'Art brut. Nous ouvrons ainsi à un renouvellement du contenu de cette notion d'Art Brut. Une forme où l'altérité, escamotée par Dubuffet et cie (nous en proposons une lecture critique), fait retour au premier plan. L'autre, même absent, est pure présence dans la construction du mythe personnel du bricoleur brutiste. Nous

posons les jalons d'une compréhension contemporaine et anthropologique, dynamique de l'Art brut, nous aidant pour ce faire des concepts développés dans les travaux de Claude Lévi-Strauss.

## Table des matières

<b>Sommaire</b> .....	<b>iii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>v</b>
<b>Liste des figures</b> .....	<b>vii</b>
<b>Dédicace</b> .....	<b>viii</b>
<b>Avant-propos</b> .....	<b>ix</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
 <b>Chapitre I : Serge Delaunay et la manipulation du signe culturel</b>	
1.1) Du choix de Serge Delaunay.....	6
1.2) Serge Delaunay.....	9
1.3) Jeu et enjeux de l'œuvre .....	12
1.4) Journal de bord (l'écrit) .....	26
1.5) Vers une analyse anthropologique de l'œuvre de Serge Delaunay .....	29
 <b>Chapitre II : Récupération et recyclage</b>	
2.1) Les techniques, les supports.....	37
2.2) Attention fragile.....	39
2.3) Le prix d'une oeuvre.....	41
2.4) Adresse, destinataires, à qui sont destinées ces oeuvres?.....	43

### **Chapitre III : Origine de l'Art brut**

3.1) Bref historique de la constitution du concept de l'Art brut .....	47
3.2) Quelques dates clés marquant le cheminement social et culturel de l'Art brut .....	52
3.3) Antécédent à la création par Jean Dubuffet de l'Art Brut : l'Art brut ...	56
3.4) Un référent définitoire : Adolf Wölfli .....	60

### **Chapitre IV : Marges et limites de l'Art brut**

4.1) Folie et génie, Art brut et création .....	63
4.2) Du Surréalisme comme mouvement et de l'Art brut comme mouvance	68
4.3) L'Art brut devenu culturel, l'Art naïf culturel .....	71
4.4) Le bricoleur brut est un inspiré .....	74
4.5) Critique de la position de Dubuffet et de Thévoz .....	76

### **Chapitre V : Modernité de l'Art brut**

5.1) Limites et frontières de l'Art brut .....	80
5.2) Récupération, re-cyclage de la notion même d'Art brut .....	82
5.3) Modernité de l'Art brut .....	84

### **Chapitre VI : Conclusion .....**

87

### **Annexe.....**

93

### **Bibliographie .....**

114

## Liste des figures

- Figure 1** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 14
- Figure 2** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 16
- Figure 3** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 18
- Figure 4** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 23
- Figure 5** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 25
- Figure 6** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 32
- Figure 7** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 34
- Figure 8** Delaunay Serge; Sans titre; Non daté; feutre sur papier (29,7 x 21);  
Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles  
(Belgique) ..... 36



## **Dédicace**

Nous désirons remercier ici, pour leur aide extrêmement précieuse et l'attention qu'ils ont porté à notre travail, Guy Lanoue, notre directeur de maîtrise, François Pouppez, psychanalyste, mesdames Françoise Henrion et Brigitte Colin de la galerie Art en Marge à Bruxelles, Michel Thévoz, conservateur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, Yves Poelman et Vittorio Bernardi, responsables de l'atelier la Ramée de la reine Fabiola à Neufvilles. Et, bien sûr, Serge et Alain Delaunay, bricoleurs brutistes.

## Avant-propos

Nous avons essayé, dans ce travail, d'aborder l'Art brut d'une manière pluridimensionnelle, c'est-à-dire d'étendre et d'approfondir au maximum le spectre de nos sources bibliographiques, tout en ne nous limitant pas uniquement à celles-ci. Nous avons rencontré des artistes, des galeristes, conservateurs de musée, responsables d'exposition, animateurs d'atelier, thérapeutes, de « simples » spectateurs, passionnés récepteurs des créations brutistes. Par cette méthode, à travers cette démarche, nous avons tenté de croiser les différents angles d'appréhension de ce phénomène social, d'envisager ce sujet éminemment anthropologique (en ce qu'il condense en un point nodal la création individuelle, sauvage, en grande partie rêvée par un autre (Dubuffet), et la construction d'un concept « Art Brut » culturellement opérant). Bref, de faire un travail de déconstruction et de remise en question de ce nom générique « Art Brut » livré par J.Dubuffet ; d'en dissocier la part fantasmatique relevant de l'invention de l'autre (Kilani, 1994) de la part mythique relevant de la parole de l'autre, de son récit, que celui-ci soit pictural, scriptural ou oral. Nous avons choisi d'échanger impressions et idées, de les confronter, de les faire travailler avec le plus grand nombre de personnes qui, de près ou de loin (et souvent de très près, car le sujet ne fait pas partie de ceux qui laissent indifférent) avaient partie liée avec l'Art brut. Ceci dans le but de donner à ce travail une âme, une vibration, un souffle branché le plus possible sur la réalité et battant à son rythme. En un mot, de recueillir et de transmettre un peu de cette sauvage énergie, quelques parcelles, éclats de cette farouche insubordination caractérisant l'Art brut. De ne pas seulement écrire sur la

création, dissenter à vide sur celle-ci, mais d'y participer aussi, avec de l'émotion et des sentiments, si cela n'est pas trop prétentieux de l'énoncer ainsi dans le cadre d'un travail universitaire. De faire oeuvre de poésie donc, de bousculer catégories et dogmes (par exemple la césure entre objectif et subjectif, scientifique et poétique, représentation et traduction, etc.). Nous avons souhaité bousculer les catégories toutes faites, questionner les a priori, pour essayer ensuite d'aller jusqu'à questionner ces questions, ne pas craindre de soulever des paradoxes, même si nous ne disposions pas toujours des clés permettant d'y adjoindre des voies de résolution. Nous nous sommes employés à envisager l'Art Brut dans tous les sens, de le confronter sur ses marges, lui qui en est une ; de le mettre en crise. Car il n'y a à notre avis d'objet (et d'être) qu'en perspective, en rapport, médiation avec une, d'autres entités, qui le constituent et qu'il constitue à son tour. En soulignant les croisements, les intersections, les mélanges, nous souhaitions parvenir à marquer les points communs et les divergences afin de produire du sens, sans néanmoins offrir un travail tellement clair et lisible qu'il en escamote toutes impasses ou contradictions (Hastrup, 1995 : 34). Nous avons cherché à déceler les paradoxes, les contradictions, nous efforçant de les creuser, de les faire jouer, grincer, à la manière dont l'entend Jean Laplanche (1992). De leur faire rendre l'âme, car alors seulement font-elles sens.

Pour Léo Navratil (1978 : 154), l'art est une « *anthropologie progressive* ». Là où il y a des hommes, il y a déjà de l'art même (et surtout) lorsque ceux-ci l'ignorent, s'ignorent pionniers et découvreurs. Dilemme dont Orphée se serait senti frère : comment amener à la lumière et rendre reconnaissable ce qui se définit intrinsèquement par des qualités d'ombre et d'anonymat ? Dilemme dont Dubuffet a

toujours souffert, oscillant entre plus de transparence et un soin jaloux à cacher et dissimuler les sentes et pistes menant à la contemplation de ces productions assemblées le plus souvent au creux protecteur de la solitude la plus exclusive. Nous avons surtout voulu, en rédigeant ce travail, que ceux qui le lisent y prennent plaisir, s'y promènent et s'y amusent comme nous nous y sommes promené et amusé, y avons trouvé source de satisfactions et d'épanouissement personnel.

## Introduction

Jean Dubuffet, « découvreur » de la notion d'Art brut, et, à sa suite, Michel Thévoz, actuel conservateur de la collection de l'Art brut à Lausanne (Suisse), proposent une vision de l'Art brut à travers l'angle surtout de l'histoire de l'art. Il y a là quelque part continuation du mythe de l'artiste maudit, isolé, autiste. Cet artiste, car artiste selon Jean Dubuffet, crée tout à partir de son propre fond. Il est création totale, absolue créativité. Solitaire n'étant redevable en rien de la société qui l'entoure, de la culture qui l'entourne. De celle-ci, il en est complètement exclu, éjecté, rejeté. Il n'en partage pas les mêmes codes et référents symboliques. L'Art brut est placé alors sous le signe de la rupture, de la révolte, de la cassure. Les mots clés sont « autres » et « ailleurs ». Vus sous cet angle, les artistes bruts sont de véritables extra-terrestres, des étrangers au milieu de leur propre société. Bref, il n'y a pas de relation entre eux et le monde qui les entoure. Cette vision nous apparaît simpliste et quelque peu stéréotypée, mythique. Elle construit l'artiste comme une monade isolée, un atome, sans liens ni liaisons, l'enferme dans une identité unidimensionnelle et dogmatique. Elle place surtout Dubuffet comme révélateur d'une forme d'art intouchée, inviolée, nouvelle ; position d'autorité et de pouvoir similaire à celle assumée par les colons français vis-à-vis des créations locales en Afrique (Marcus., Myers, 1995 : 151-165).

Nous inscrivons notre travail dans une démarche anthropologique où nous questionnons ces notions toutes faites d'identité et de représentation. Les bricoleurs

bruts, et notamment Serge Delaunay, utilisent plutôt qu'ils ignorent les référents culturels et symboliques produits par la société pour les détourner de leur sens premier et leur donner de nouvelles significations. Plutôt donc d'un surgissement ex-nihilo, le bricoleur brut pétrit, malaxe, rumine des éclats culturels qu'il réarrange et réorganise à sa guise. Il se construit son propre mythe à partir d'un mythe commun, partagé par la majorité des membres de la société dans laquelle il vit. C'est donc sur la récupération et le recyclage que se porte notre attention, sur le discours et le langage dont l'artiste se sert ou ne se sert pas afin de réorganiser, réinventer son monde, le monde. Le mythe, comme l'a écrit Roland Barthes, est avant tout un langage, une parole (Barthes, 1957). Une mise en ordre de l'univers, du chaos, afin de rendre celui-ci habitable. La manière dont le bricoleur se joue et dé-joue le sens commun donne une nouvelle texture, teneur, à cet artefact. Cet objet est alors à son tour réintroduit dans les circuits culturels sous l'étiquetage « Art brut ». Afin de mener à bien cet effort de déchiffrement, de décodage du déplacement symbolique, nous nous appuyons sur quelques notions amenées par Claude Lévi-Strauss. Celles notamment du caractère mythopoétique du bricolage (« la pensée sauvage »), sur le fait que l'œuvre plastique, artistique, est révélatrice de quelque chose d'autre, qui appartient en propre au domaine mythique. Oeuvres et mythes ont entre eux des liens de correspondances qu'il s'agit, par comparaison et renforcement, d'éclairer. (« la voie des masques »).

Dans le cas des artistes bruts, le mythe individuel, reconstruit à partir de celui partagé par la société, semble l'emporter. Le mythe social est cassé, ou plutôt détissé pour ensuite être retissé. Même laine, mais autre forme, fin. Que des femmes, des vieillards, des malades mentaux en soient les figures de proue va déjà à l'encontre du

mythe d'une société résolument jeune, active, hiérarchisant ses membres sur base de leurs capacités monétaires et productives.

L'artiste brut éclaire donc, par le mythe qu'il se construit, cet autre mythe sociétal qu'il rejette en partie. Partant d'une dialectique entre l'œuvre brute (support du mythe individuel) et le mythe culturel au sein duquel ce mythe particulier a vu le jour, nous cherchons à en éclairer les passerelles, les inversions, les points communs, points d'ancrage et de rupture. L'artiste brut n'est pas a-social, bien au contraire. Ni anti-culturel, ni même contre-culturel comme le voulaient Jean Dubuffet et Michel Thévoz. Il voit le jour au sein d'un temps et d'un espace bien délimités. Il est intérieurité d'une société qui le place à l'extérieur, hors du temps et de l'espace justement. Nous mettons cette notion en parallèle avec celle de la représentation du temps découverte par Lévi-Strauss dans le récit mythique, où celui-ci est à la fois « dans le temps » et « hors du temps » (« anthropologie structurale un, deux »).

Nous éclairons les liens existant entre le mythe culturel et le mythe individuel de Serge Delaunay, proposons une analyse des œuvres de l'artiste comme résolument branchées sur une modernité labile qu'il prend plaisir à manipuler, bricolant à partir d'une souche commune (Europe 1, TF1, Auto-journal, Sciences et vie, la station MIR, Hubble, etc) sa propre histoire mythique. Il assigne au signe, au symbole, une autre valence que celles traditionnellement prescrites. Pourquoi et en quoi Serge Delaunay est-il un artiste brut? Quelle est la finalité de son bricolage? Enfin pourquoi et comment celui-ci nous interpelle? Telles sont les principales questions auxquelles nous nous employons à fournir des réponses dans le premier chapitre.

Les bricoleurs bruts expérimentent une sorte de déconnexion du culturel en ce que, contrairement à d'autres formes d'art (surréalisme, dadaïsme, cubisme), la

finalité de leur création ne semble pas avoir de fonction sociale intentionnellement attribuée. Si l'artiste brut se sert de briques sémantiques à la portée de tous, leur métamorphose semble être sans destinataire attiré. Une œuvre gratuite en quelque sorte, éminemment personnelle. Dans le deuxième chapitre, nous nous employons à cerner cette notion d'œuvre. Quels sont ces objets-détritus, objets placés en position de non-objets, hybrides ostracisés par le mythe culturel dont le bricoleur brutiste s'emploie à multiplier les significances? Quelles en sont les caractéristiques spécifiques, la texture?

Le troisième chapitre sert à situer l'Art brut dans le temps, d'en éclairer la genèse, les figures des premiers représentants. Dans le quatrième chapitre, c'est plus spécifiquement le concept social de l'Art brut que nous questionnons. Nous exposons entre autres les thèses défendues par Thévoz et Dubuffet, cernons à travers leurs écrits la consistance de cette notion d'Art brut. Qu'est-ce exactement que l'Art brut? Qui peut-être estampillé artiste brut et qui ne le peut pas, pourquoi? Est-il possible encore de penser l'artiste brut comme indemne de toute culture? Nous ne le pensons pas, bien au contraire. Il est relié, et c'est par jeu d'inversion et d'opposition, de soulignement ou d'effacement qu'il mobilise et déconnecte des préceptes culturels dont il se sert à des fins qui lui sont propres, individuelles. Le rapport n'en est point un du dehors ou du dedans, de l'intérieur ou de l'extérieur, mais du relié, du dialogue (fût-il sans adresse), de la mise sous tension (d'où la nécessité d'une pluralité de points d'ancrage). Ces originales manipulations individuelles sont partagées. Regroupées en un ensemble dénommée Art brut, elles font alors retour dans le culturel, l'institutionnel, cela même si les individus réunis sous cette bannière ne se sentent membres d'aucun mouvement, récusent fréquemment ce retour à un temps



social. Comment se passe ce trajet du « je » individuel créatif à un « nous » générique estampillé « Art brut »? Par quel coup de baguette magique Dubuffet a-t-il constitué cette « identité brutiste » ayant la particularité de ne point être partagée par ses représentants, enfin quel est le parti pris idéologique et culturel de Dubuffet et de Thévoz ayant concouru à la constitution de l'Art brut? À la fin de cette analyse, dans le cinquième chapitre, suite à l'apport de Serge Delaunay et en regard des thèses historiques développées par Dubuffet et Thévoz, nous posons les bases d'une compréhension contemporaine et anthropologique de l'Art brut. Nous soumettons une synthèse réflexive autour des différentes questions et interrogations soulevées au long de ce travail. Dynamique et dialectique, celle-ci redonne à l'individu, au « je » créatif prééminence sur ce « nous » idéologique constitutif d'une identité en décalage par rapport au refus d'appartenance animant les bricoleurs brutistes.

## **Chapitre I : Serge Delaunay, artiste brut**

« Parabole.- Les penseurs, selon lesquels tous les astres se meuvent de façon cyclique, ne sont pas les plus profonds : qui regarde au-dedans de soi-même comme à l'intérieur d'un immense univers et porte en soi des voies lactées, sait aussi combien irrégulières sont toutes les voies lactées : elle conduisent jusqu'au fond du chaos et du labyrinthe de l'existence. » (Nietzsche, 1982 : 216)

### 1.1) Du choix de Serge Delaunay

Nous nous sommes intéressé à Serge Delaunay, parce que celui-ci figure ce que nous appelons la modernité de l'Art brut. Ce « mouvement » a déjà ses « classiques » : « Aloïse, Wölfli, Robillard, le Facteur Cheval, etc ». Popularisée par Jean Dubuffet, cette première génération de créateurs autodidactes en subit aussi la marque idéologique; ceinturé de près, un certain enfermement intellectuel définit alors l'Art brut qui est récupéré pour servir d'autres buts que les siens propres. Nous le démontrons plus loin (critique de la position de Dubuffet et de Thévoz, p.76). Chair à canons d'une révolution de la conception de l'Art formée par les avants gardes, comme le furent l'art tribal, l'art populaire, les dessins d'enfants (Rhodes, 2000 : 24), l'Art brut, venant à la suite de ceux-ci, assemblé comme concept dans l'immédiat après-guerre est phagocyté, pris dans un discours le plaçant en lévitation libre hors du champ social, en position attenante. Il s'agit néanmoins ici de dissocier l'Art brut du discours tenu sur l'Art brut. De replacer ce même discours dans sa réalité historique.

Nous avons choisi Serge Delaunay, bricoleur contemporain, parce que l'examen de ses créations demande et permet de penser l'Art brut à l'aune d'une lumière nouvelle. En un mot, de changer de discours, de rattacher au culturel, à un

terreau spatial et temporel spécifique le bricoleur brut. Même si celui-ci œuvre à s'en affranchir, il en demeure marqué, et les sillons profondément originaux de sa psyché ne prennent sens que par les processus d'élosion et d'inversion culturels qu'ils soutiennent. Faisant texture et mythe du déracinement, du voyage et de la métamorphose, Delaunay, implicitement, s'inscrit dans un paysage anthropologique spécifique, dont l'analyse est nécessaire, obligatoire, afin de découvrir inversement les correspondances que la labilité des processus d'assemblages artistiques employés entretiennent avec lui. Si donc, pour Dubuffet, le rapport de l'Art brut au culturel est à sens unique (de l'Art brut entendu comme koinè de pratiques diverses vers un centre culturel auquel il est comme étranger), nous cherchons dans ce travail à montrer que cette voie en est une en réalité de double sens (au sens propre comme au sens figuré), et même plus, celle d'une pluri-possibilité sémantique. L'Art brut se place au cœur même du culturel, il en est le miroir, le reflet, en même temps que le (ré)générateur.

L'originalité « brutiste » de Serge Delaunay, par rapport aux autres artistes contemporains, réside dans la non-justification de l'œuvre produite par son propre discours, dans l'abandon total au phénomène créatif. Il n'y a pas d'intentionnalité ironique ou critique à l'encontre du mythe culturel, de technique propre afin de s'en faire le critique ou le héraut. Il se contente d'en déplacer les paramètres, d'en modifier les lignes de structure afin de soutenir et bâtir son propre mythe personnel, accomplir sa propre mission. Tout est ici contenu dans l'objet, l'estampe. Nul besoin de manuel explicatif ou de code d'accès pour pénétrer dans son univers. C'est précisément du brouillage, du parasitage novateur entraînant un déplacement du centre de gravité que naît le code. Le code est donc non pas antécédent à l'œuvre

mais bien subséquent. Le code est non-code, encodage, bris et collages successifs, bricolages sur lesquels l'auteur n'a aucun méta-commentaire artistique à fournir.

Le travail même de Delaunay semble donc lui aussi en voyage, en perpétuel déplacement. Ce travail inachevé et inachevable se poursuit inlassablement de galaxies en galaxies, de véhicules en véhicules, de sauts symboliques en sauts symboliques. De cette mise en actes, en symboles, d'un vécu existentiel, le moment de la réalisation, l'apparition-crédation, demeure trou noir, tache aveugle, au créateur comme à son commentateur. Ces deux personnages ne surgissent que dans l'après-coup, en aval, lorsque fait retour l'œuvre à la relation sociale, au domaine du discursif. Le temps et l'espace sont en quelque sorte désolidarisés de leurs habituelles pistes de lectures. Il n'y a pas un ordre assignable aux œuvres de Delaunay. Par leurs foisonnements et leurs caractères polysémiques, ces successions d'instantanés clos sur eux-mêmes brisent le caractère linéaire du temps en ne soumettant ni le futur ou le passé, mais bien une ouverture sur de multiples possibles : un futur, un passé, à caractères intemporels et pluriels. En quelque sorte, un présent en prolongement, éternisé et en voyage, en déplacement, à « actualité longue ». Ce récit mythique est à la fois dans le temps, et simultanément hors de celui-ci (Lévi-Strauss, 1970 : 165). L'œuvre de Delaunay en est une du déracinement, de l'errance. User du mot « œuvre » semble même abusif tant l'intentionnalité d'en ériger une semble faire défaut. C'est plutôt un travail en perpétuel continuation, une mission répétée jours après jours sans autres points d'ancrages que ceux de la répétition-perpétuation du moment, mouvement entamé. Un soliloque fonctionnant comme un écho face à celui du mythe culturel (publicités, annonces radiophoniques ou télévisuelles).

## 1.2) Serge Delaunay

De nationalité française, Serge Delaunay est né le 25 mai 1956 à Charleroi (Belgique). Il est le fils de Marcel Delaunay, né le 20 juillet 1924 à Allormes, de profession briquetier, et de Marie Dussart, née le 5 septembre 1935 à Roye.

Serge Delaunay a six frères et sœurs.

Le personnage est énigmatique, mystérieux. De lui-même, il ne parle guère. Ne semblant pas utiliser le « je », il répond toujours aux questions en utilisant le « on », comme si il désirait, de cette façon, éloigner les interrogations le mettant trop radicalement en scène. Il s'efface, bluffe, fabule, mélange rêve et réalité afin d'entraîner avec lui, loin de lui, son interlocuteur.

Serge Delaunay emploie avec délectation l'humour et l'ironie, joue d'ombres et de lumières. Il ne refuse ni ne recherche la compagnie des autres. Il conserve dans ses relations sociales une respectueuse distance qui semble faite de déférence et de complicité. Plutôt timide, réservé, parfois emprunté, il donne l'image de quelqu'un d'extrêmement sensible, d'attentif à ce qui se passe autour de lui. Les conquêtes spatiales ainsi que les voitures automobiles ont pour lui valeur de passion. Il passe des journées entières à les représenter, les fusionnant, les unissant les unes aux autres.

De son enfance, nous avons connaissance du fait que sa mère, illettrée, quitte le domicile conjugal pour aller vivre avec un autre homme. En 1968, le père rentre en France. Les enfants demeurent alors seuls. Comme les parents négligent puis abandonnent leurs enfants, la garde en est accordée à Monsieur et Madame Cordier, cette dernière tante maternelle de Serge. Le niveau social est modeste, peu stimulant.

Il est certain que l'abandon dont a été victime Serge a eu pour lui des conséquences traumatisantes.

En 1978, âgé alors de 22 ans, Serge Delaunay arrive au centre Reine Fabiola de Neufvilles. Il y travaille d'abord dans des ateliers de style occupationnel, ce qui ne l'enthousiasme guère. Peu intéressé par le travail manuel, il s'exerce au sabotage, ne remplit pas les tâches qui lui sont assignées. Il n'en perçoit pas la finalité. Il change alors d'atelier et découvre le dessin. Son entrée en institution coïncide avec le début d'une folle activité créatrice. Dès lors, son travail ne cesse plus. Il s'y adonne avec passion jours après jours.

En 1985, le centre l'inscrit en compagnie de son frère Alain à l'académie des Beaux-Arts de Mons. Enseignement qu'il apprécie, mais dont la portée sur son œuvre semble minimale, tant la force et l'authenticité de son style propre prédominent.

Serge Delaunay dispose d'une relative autonomie, au niveau de son logement surtout. Néanmoins, tous les matins, un car vient chercher Serge ainsi que les autres résidents pour les amener à l'atelier, les ramener « chez eux » le soir. Son indépendance demeure donc circonscrite à l'intérieur des murs de l'institution. Les escapades hors de ceux-ci, c'est surtout à la renommée que lui offrent ses créations qu'il les doit. Elles lui apportent aussi une certaine reconnaissance sociale, témoignage de valeur auquel Serge est sensible. Son style conserve néanmoins une constance et une marque originale que ne semblent pas affecter louanges et succès. Il demeure en marge, en retrait par rapport à la société au sein de laquelle il occupe un emplacement particulier, celui « d'institutionnalisé ». De par ce statut, il dispose de la totalité de son temps pour travailler à une autre temporalité. Dispensé de toutes

obligations matérielles, il a la possibilité de s'adonner exclusivement à son travail de création.

Comme Delaunay affirme avoir travaillé dans une usine Renault, viennent aussitôt à l'esprit quantité d'interprétations et d'explications, de supputations afin de savoir ce qui a pu se passer là-bas pour marquer à ce point l'imaginaire de Serge Delaunay.

Lorsqu'il est confirmé par le responsable de l'atelier de la Ramée que cela est une chimère, une reconstruction mentale a-posteriori, la labilité des zones de recouvrements entre le monde « réel » et le monde « imaginaire » apparaît comme mêlant, modelant en successifs univers de substitution, un onirique mais véridique réel, un vréal (D'Astorg, 1979 : 11). Celui-ci ne peut être pris à la légère. Serge Delaunay a vraiment travaillé dans cette usine Renault, puisqu'il le dit. Son histoire aussi, il la bricole, au gré de ses envies et de ses interlocuteurs. Il y a aussi ce sentiment de quelque chose de cassé, de troué qui demande réparation, collage. De l'écriture et du dessin pour refermer la plaie, suturer, retaper ces « organes mécaniques » dont on pressent la trop humaine fonctionnalité. Du dessin pour tracer des liens, tracer des lignes et des repères entre ces formes mécaniques désolidarisées vaquant dans un espace éthéré, éternisé. Du dessin comme moyen de s'inventer une nouvelle temporalité, une nouvelle géographie, comme moyen de voyager, flâner, se retrouver et se perdre. Ecrire et dessiner surtout pour réparer les morceaux, fixer les pièces déficientes, remonter la machine, la rendre fonctionnelle, ce qui se réalise par la construction de cet univers de substitution, de remplacement.

### 1.3) Jeux et enjeux de l'œuvre

S'inspirant de ce qu'écrit Claude Lévi-Strauss :

*« Un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de ne pas représenter. Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut. N'en est-il pas de même pour toute œuvre d'art? » (Lévi-Strauss, 1979 :125)*

Considérons alors les dessins de Serge Delaunay comme des fenêtres ouvrant sur le mythe individuel de ce bricoleur symbolique, et voyons ce qu'il oblitère et ce qu'il place au premier plan dans le rapport dialectique qu'il entretient avec le mythe culturel. Tout d'abord, l'être humain, le visage humain est quasi absent des dessins de Delaunay. C'est comme si la machine, l'engin, l'avaient avalé, éliminé. Absent, évacué, l'antropomorphisme direct laisse place à ses symboles : turbines, turbos, moteurs. Les planètes prennent alors indirectement forme d'empreintes digitales (Figure 1, 2). Traces, empreintes d'un passage humain, indices et signes d'une présence plutôt qu'une réelle présence, tatouages plutôt que dessins. Lorsque fait retour le visage humain, c'est sous la forme de deux fillettes violées : Julie et Melissa (Fillettes enlevées par le pédophile Belge Marc Dutroux en juin 1995 et mortes des suites de malnutrition), deux êtres que Delaunay représente comme interrompus en devenir, adultes chimériques qui jamais ne se réaliseront. Sous leurs traits figés, ce sont deux êtres en croissance ayant perdu la face, quittés la surface de la terre. Enigme au faciès figé de poupée, l'être humain est chosifié. L'Homme est là pourtant, absent mais présent à son élision, dissout dans ces pièces éparses, morcelé dans ces sondes et navettes partant vers nulle part chercher réponses, chercher questions, chercher visage, altérité. Là où l'anthropomorphisme s'absente, que reste-



t-il de l'homme? De cette difficile question, ouvrant à une anthropologie négative (Minazzoli, 1996), il est difficilement concevable pourtant de ne pas re-chercher la présence, l'être dans la re-présentation. Absent, l'Homme, à travers cette absence même n'en devient que plus présent. Le visage a disparu, il est interrogation, souterraine question jusque dans son oblitération.

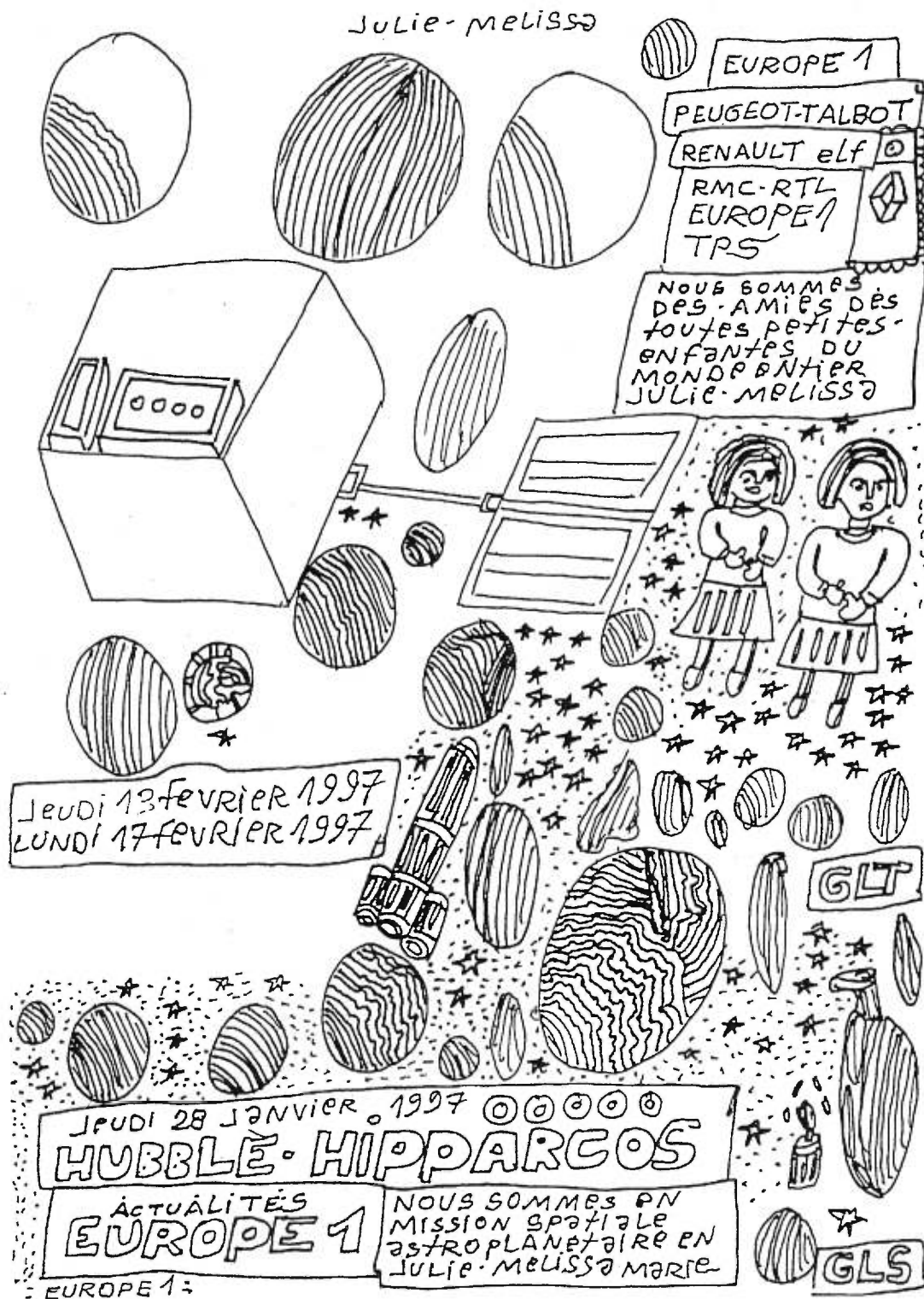


Figure 1

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

Univers où l'Homme, bien qu'absent, se cherche. Univers rempli de ses machines, comme de signatures cherchant à combler un vide, un non-dit, un non-lieu. Le vide est à remplir, le blanc à conquérir. Le noir du trait, sillage d'une pensée conquérante.

Harmonieusement, l'écrit se mêle au dessin. D'ailleurs, ne sont-ce pas deux manières équivalentes de tracer, d'ouvrir passage? Comme une copie négative, un sens donné en creux, a-contrario, rien n'est Homme mais comme pour mieux nous le rappeler. Les planètes sont empreintes, les fusées Arianes (Figure 2), métaphores sexuelles.

Il semble s'opérer un glissement, un saisissement d'objets permettant au fantasme de s'actualiser d'une manière détournée. « Si je ne peux (si je ne m'autorise, si l'on ne m'autorise) dessiner pénis et femmes nues, alors fusées, voitures et galaxies, trous noirs, planètes et moteurs seront mes oeuvres de prédilection ». Agressivité du signe exerçant une certaine violence symbolique. Le bricoleur brutiste contourne l'interdit. Delaunay, tout comme Robillard avec ses fusils (Revue de l'Art Brut, 1982 : 67 et suivantes), se saisit de symboles de puissance : voitures, fusées, dont il est privé dans sa vie de tous les jours, afin de se les approprier. Il met en scène des symboles communément censuré, transgresse les interdits par un grimage de l'image, un déguisement. La fascination de Delaunay pour le lointain semble proportionnelle au rejet du quotidien, à la difficulté d'y trouver marque, place, de s'en accommoder.

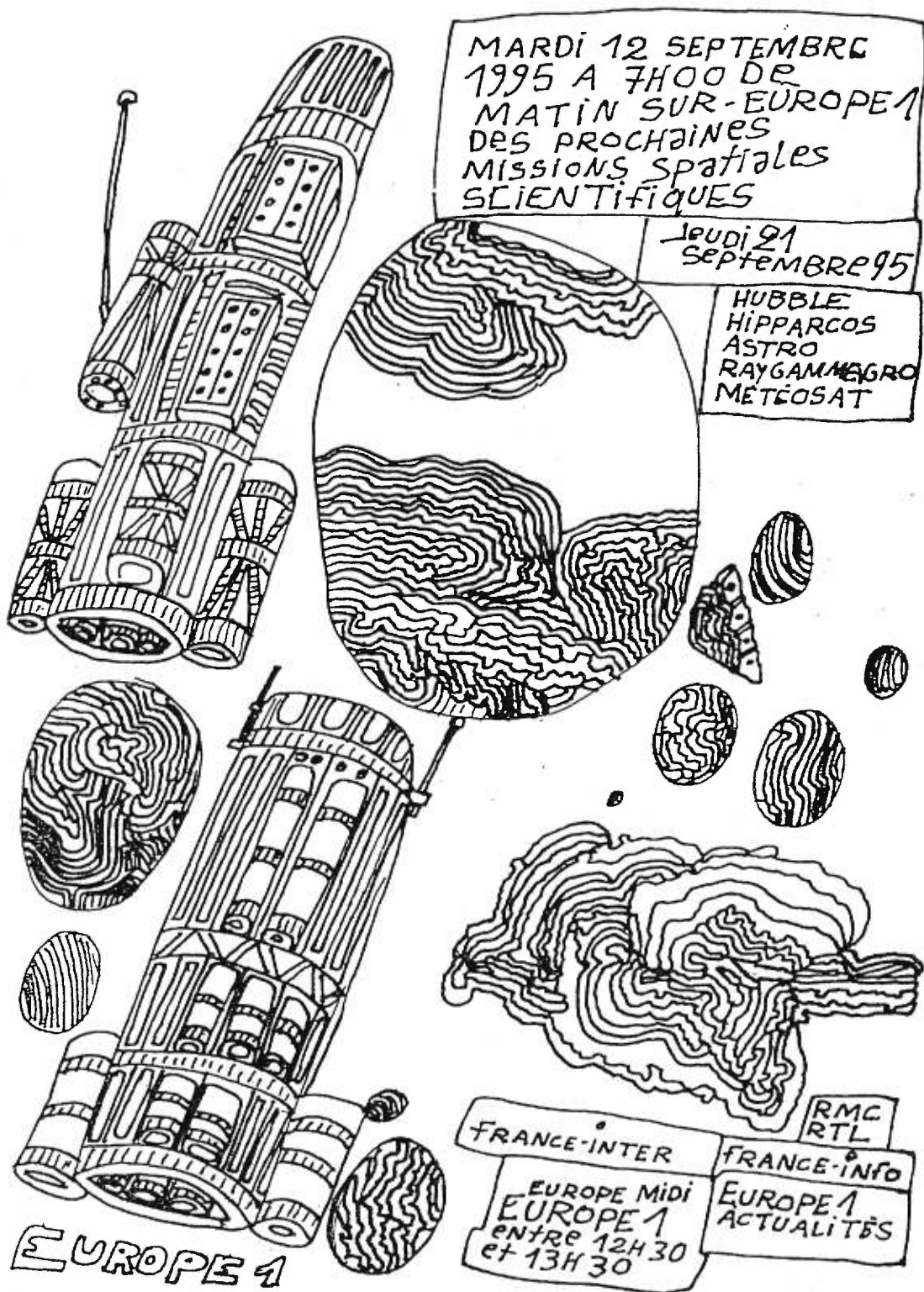


Figure 2

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

Exclu de la proximité, l'espace, le cosmique, deviennent terrains de jeux, lieux de vie, de croissance. Cette quête de l'espace apparaît de l'extérieur comme une forme d'évasion, d'interminable élanement. Une continuelle course. Ce bricoleur, à travers ses voyages astraux, ses chevauchées inter-galactiques, s'envoie en l'air, au sens propre comme au sens figuré. Il joue de la forme et se déjoue du sens. Il ouvre de multiples pistes de lecture, s'amuse beaucoup des interprétations possibles, de l'herméneuticien se risquant à de tels numéros d'équilibrisme. Il laisse dire, écoute, attend la chute ou la provoque en désamorçant par le rire et l'humour toute tentative indue d'interprétation; toute velléité intempestive de vouloir lire cette fresque galactique comme texte ou tableau. Du texte ou du tableau, cette oeuvre ne semble appartenir ni à l'un ni à l'autre, mais à l'un et à l'autre, d'une manière fusionnellement hybride et déphasante.

La nouvelle, le scoop, retranscrits hors l'emphase et le pathos donnés par les media, sortis du champ rituel dans lequel ceux-ci quotidiennement s'inscrivent : « c'est l'heure du 20 heures », semblent anachroniques. Ici, impossible de zapper, de changer de chaîne, il y a arrêt sur image (Figure 3).

Par le débordement des insignes, des logotypes et slogans dont se constellent ses oeuvres, le continuel matraquage auditif que subit l'auditeur est amplifié jusqu'à la caricature. L'inutilité, la vacuité du message mille fois ressassé éclate. Finissant par emplir tout l'espace, un espace déserté de toute signification, le signe, qui ne renvoie à plus rien d'autre qu'à lui-même, tourne dans le vide, en rond, avide de nouveaux espaces à coloniser.



Figure 3

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

Il y a, dans ces dessins, une sorte d'hyperbolisme de la vitesse poussant celui qui y fait face à toujours chercher plus loin les pièces manquantes à une compréhension holiste de l'univers que nous soumet Delaunay. Pas de point d'ancrage, de port d'attache, c'est une œuvre de l'essoufflement qui n'a de cesse de souffler, de sauter d'un référent à l'autre, d'un signifié à l'autre; débridée, décousue, une création composite où le temps et l'espace deviennent valeurs variables, relatives et ludiques. sortes de raccords et de points de suture à la béance du présent, de la présence.

Serge Delaunay impose une certaine immobilité au regard via le cadre qu'il appose autour de sa fenêtre pictu ou scripturale, en même temps qu'il en fait sauter les encarts en en superposant une multitude d'autres dont les liens et les modes d'enchaînement entre eux demeurent indistincts, polymorphes. C'est par cette sorte de répétition de l'identique différentiel que sourd cette inquiétante familiarité de l'œuvre.

La recherche constante d'une plateforme spatiale ou temporelle fixe ne peut qu'être vouée à l'échec puisque l'œuvre de Delaunay se construit comme une course, une avancée perpétuelle et mouvante d'une forme statique, d'un temps d'arrêt quasiment photographique multiplié à l'infini, comme une image stroboscopique.

Une prise de conscience de ce qu'est cette course à l'information, course à l'avenir, course à la course s'effectue. Ce n'est pas un hasard si la plupart des productions incluent des horloges, une forme ou une autre d'échelle de datation. Il faut être à la page, à l'heure, tel est le crédo du mythe sociétal. Il faut tourner la page, changer d'heure, tel serait celui de Delaunay. Cette datation induit et conduit le mouvement des vagabondages futuristes de Delaunay. Elle en est une sorte de point

de repère virtualisé, de référent abstrait, car qu'évoque l'an 10989 (Figure 3), hormis lui-même? Le signifiant n'est signifié que de lui-même, 10989 se lit plus qu'il ne se figure. Oeuvre du désœuvrement et du chronocentrisme mêlés, l'espace s'ouvre alors sur sa propre vacuité. Vide de sa solipsiste plénitude, il renvoie étrangement à la solitude, et les distances entre chaque point de repère n'en deviennent alors que plus virtuelles, abstraites (Figure 6).

D'apparence intemporels, ces éclats du quotidien atteignent à une étrange fixité, densité. Alors qu'ordinairement, face au flot des nouveautés, la latitude de penser est obstruée; la nouvelle nouvelle chassant l'ancienne, la dévorant, finissant même par faire douter de son existence, le temps, ici, de sauts en sauts, s'arrête, se dissout plutôt. Placé, par surabondance temporelle, dans un étrange questionnement sur son propre présent, le contemplateur de cette œuvre en éprouve la valeur et le caractère central. Il en vient à questionner sa propre réalité, temporalité.

Delaunay jouit d'une position sociale lui autorisant un certain désœuvrement. Contemplateur extérieur des rouages de ce mécanisme temporel, il en souligne l'aspect essentiel en même temps qu'il le vide de toute substance. En effet, le signifiant n'est signifié que de lui-même, référent de sa propre référence :

« Renault Elf a Rio Brésilien ce mercredi 3 juin 1992 à 9h30 de matin plus de 260 Nations-Unis internationales en pleine conférence planétaire pendant 11 et 12 jours 1<sup>er</sup> jour aujourd'hui mercredi 3 juin 1992 à Rio à 10h00 11h00 durant cette journée jusqu'à 17h45 et tous les jours à Rio. » (Figure 4)

Par la redondance du terme spatial « Rio », ainsi que du chronocentrisme qui y est accouplé, Delaunay rend le message original : « Il y a une conférence à Rio fixée pour telle date précise » totalement inopérant, illisible, ridicule, illicite presque.



Le temps est vidé de toute substance. La récurrence du topos géographique amène à se poser la question de la consistance exacte de ce toponyme là.

Par la transposition mythique que Delaunay rend des messages télévisuels ou radiophoniques, l'image d'un monde virtuel à la consistance insipide et ludique des jeux électroniques, où la mort est disparition d'un signe sur un écran déjà sursaturé, et très vite remplacement par un autre point de repère, se dessine. Un monde virtuel où un signe neutre (neutralisé?) se substitue à un autre signe, posé comme équivalent du précédent, mais dont la généalogie qui le rattache au sens demeure et devient à chaque tour de roue un peu plus obscure.

Delaunay brouille les notions de temps et d'espace, leur redessine de nouveaux contours, esquisse les formes d'une machine tournant dans le vide, oeuvrant et ouvrant perpétuellement sur d'autres voies, elles-mêmes d'ouverture. Pourquoi tourne-t-elle cette mécanique, et vers quelle fin? Personne n'est très sûr de pouvoir donner réponse, sens, mais tous se font relais, courroies de transmission d'une information « en boucles », vingt quatre heures sur vingt quatre, jours et nuits. Que ce soit sur CNN, France Info, TFI, peu importe. Quelle que soit la chaîne, l'entraînement est identique, la rotondité de l'information mécaniciste et propitiatoire. Ces hypnotiques cercles concentriques apprêtent un message au contenu idéologique redondant. En sus de la radio, branchée en permanence dans l'atelier sur Europe 1, un autre support à partir duquel travaille Delaunay sont les revues et magazines : Sciences à venir (pour Sciences et Avenir), Sciences et Vie, l'Auto Journal, etc. Il n'y a donc pas isolement, claustration. Delaunay est en contact avec l'actualité, et la manière dont il la traite, la réceptionne, éclaire beaucoup sur la manière dont celle-ci est produite. Par le biais de ses dessins, Delaunay illustre les habitudes de notre

propre société, et, en l'exagérant, par l'emphase qu'il y met, démonte le mythe sur laquelle celle-ci est construite. Ainsi, cette phrase : « les éléments mécaniques seront en 2009 plus sûr en toute sécurité » rappelle, par sa redondance, ceux des slogans publicitaires. Rendu inopérant, le contenu du message exacerbe la texture du contenant, caricaturé par Delaunay. Ce n'est finalement plus le contenu du message qui compte, c'est la forme qu'emprunte ce message. Comme on siffle dans le noir pour ne pas avoir peur, comme on se parle à soi seul dans les villes, ce flot continu de paroles désarticulées vise à se rassurer sur l'acte de parole, à éviter le vide, l'absence. Ces virtuels interlocuteurs que sont la radio, la télévision, énoncent un contenu secondaire en comparaison de la rassurante monotonie portée par la fluidité de leur babil. Delaunay, en arrêtant le flot de ce babil, en le re-présentant, l'exagérant jusqu'à la caricature, permet d'éclairer la consistance du mythe culturel. La redondance publicitaire, la matérialisation, instrumentation de l'être humain, se termine dans certains cas par l'élimination complète de celui-ci. Par la densité condensatrice qu'opère Delaunay, l'idéalisation, la déification de la communication, du vecteur transmetteur d'information : le journal, la radio, la revue, le logotype (Figure 4) apparaissent, sans fard ni strass. Les dessins de Delaunay sont effectués sur page A4 ou A2, toujours au feutre noir. Par cette technique, une impression de simplicité, d'humilité, est produite. Stylos feutres et papiers, éléments des plus simples et des plus facilement disponibles pour qui désire faire œuvre créatrice. Delaunay, par cela, est bien bricoleur brutiste. Il se sert de ce qu'il a sous la main, matériellement et symboliquement, de rebuts. Il n'y a pas tentative d'éblouir, de charmer, de proposer au regard de l'autre une image nette et conventionnelle d'une certaine consensuelle réalité. C'est plutôt à une superposition dans le sens de la course qu'aboutit Delaunay.

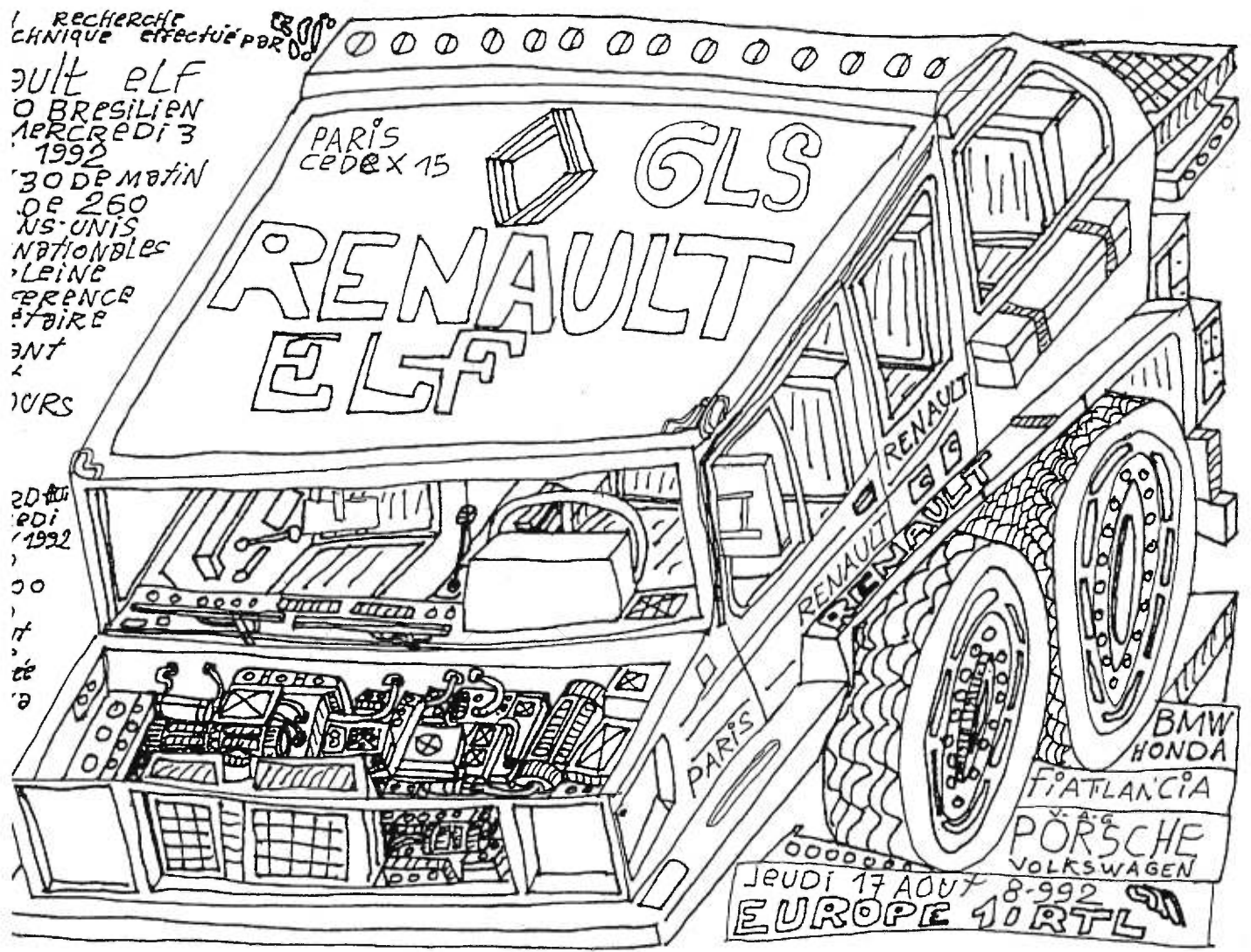


Figure 4

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

De message, nul, si ce n'est une sorte de non-message, d'avancée hors cadre semblant démise de toute visée. Une avancée hors-cadre, voilà tout ce qui pourrait tenir lieu de « message ». Delaunay, bricoleur brutiste, synthétise ainsi à l'aube du deuxième millénaire les vœux de Paul Virilio :

« Asservi au-delà de l'imaginable, le nouvel homme-machine concrétise, il est vrai, les ruptures inaugurées par le futurisme, le cubisme ou le surréalisme, mais il s'agit moins désormais de dissocier les apparences objectives de la réalité, de l'interprétation subjective de l'artiste, que de rompre l'unité de perception de l'homme et de réaliser de manière AUTOMATIQUE cette fois, la permanence d'un trouble de la proprioception qui affectera durablement son rapport au réel. » (Virilio, 1993 : 187)

C'est donc, nous semble-t-il, plutôt à une création très proche de la pensée, de l'idée, que s'adonne Delaunay, à un univers fortement original où le mental, fluide, semble très fortement influencer le tracé, ce dernier parfois pareil à celui d'un encéphalogramme (Figure 5), sans retour sur lui-même, hormis en son centre interrogatif : le trou noir. Le réel, déjà modifié par le jeu des moyens télévisuels et radiophoniques prend la forme d'un vréel, officiel celui-ci, énigmatique et fuyant sur lequel se greffe la démarche individuelle de l'appropriation ou du rejet, du jeu labile opéré par le bricoleur qu'est Delaunay.

La couleur est celle de la non-couleur, soit le noir et le blanc. Cette bichromie sérielle rappelle les signes plus ou moins sur lesquels fonctionnent les ordinateurs. Elle semble se dérouler sur un mécanisme alterné d'altérité : moi-l'autre-moi-l'autre, irréductible et déphasé.



**Figure 5**

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

#### 1.4) Journal de Bord (l'écrit)

Serge Delaunay tient véritablement un journal de bord de ses pérégrinations extraterrestres. Compte rendu minutieux de son vagabondage libertaire où il mêle données scientifiques et matériel imaginaire. Il commente l'actualité, peu à peu la fait sienne. C'est une métamorphose métisse dans une sorte de permanence scripturale où son imaginaire adhère à l'information originale. Déracinement et greffe semblent être les mots d'ordre de Delaunay, superpositions et chevauchements. L'écrit s'immisce et s'implante au sein de la plupart de ses dessins, rendant les frontières floues entre les genres, parasitant ce qui est de l'ordre du pictural par le scriptural, et vice et versa. Il donne ainsi une forte teneur mentale à ses œuvres. Caractère premier des auteurs réputés bruts. La perspective qu'emploie Delaunay, bien loin des normes académiques en vigueur, inverse le rapport du proche et du lointain. Le « loin » est représenté comme plus large, donc plus « proche ».

Un phénomène de transe, de tournis, est fortement ressenti dans le texte suivant de Delaunay, surtout si l'on prend la peine d'essayer de le lire à haute voix. Le caractère répétitif, récurrent de certains termes comme « opérations », « mécaniques », « technique », produisent un effet d'hypnose, induisent un sentiment de déréalisation, de mise en mouvement (é-motion?). En ritualisant des mots par la décomposition de leurs sons et en établissant des liens entre les sons individuels d'un mot à un autre, Delaunay invite et contraint le public à placer le concept du mot dans un non-espace sémantique afin de libérer le signifiant du signifié. Cette forme d'écrire semble similaire à un acte d'ensorcellement. C'est une incantation. Le sens est oblitéré au profit de la sonorité, de la musicalité profonde produite par l'entrechoquement de termes appartenant tous à la cosmologie mécaniste et

scientifique. Il fige ainsi le sens dans un non-espace sémiotique, libérant le signifié de son signifiant. Mais le véritable propos n'est ni de l'ordre du mécanique ni de celui du scientifique.

Delaunay se sert de ce support, mais le dire est autre, le sens détourné, d'où l'impression d'une perte de repères, d'une déréalisation magique. Etrangeté du texte simultanément connu et inconnu. Oeuvrant à l'intérieure d'une culture et paradoxalement extérieur à celle-ci, par le détournement des signes dont il use, le texte se place sur une frontière, celle de l'intelligibilité et de la reconnaissance. À la limite d'un nouveau langage, Delaunay construit son mythe usant des matériaux dont il dispose : mots et lettres, son et sens.

« AVANT DE PRENDRE

LA ROUTE EN PEUGEOT

IL FAUT SE PREPARER

POUR MIEUX VOYAGER...!

...

Une fois de plus chez PEUGEOT-TALBOT-CITROËN Les services

d'entretiens techniques sont important pour les

opérations technique et reparations techniques mecaniques

lorsque votre peugeot et votre TALBOT est a

preparer avant les vacances par les reparations

des 'organes mecaniques en demontant Le BLOC

cylindre De quatre cylindres ou bien de SIX

cylindres piece par piece lorsque il faut tout démontée

comme les soupapes- pistons- culasses,- Bielles et  
 le circuit de REFROIDISSEMENT en examinant Les  
 pieces Mecaniques POUR VOIR si il y a Des pièces  
 qui sont cassées en effectuant une telle operation  
 en reparation mecanique pendant toute cette  
 réparation DURANT cette opération car si il y a  
 des pieces cassees il faut les remplacees . Les  
 remplacees c'est très important et sur pour  
 votre vie sur les routes européennes efficacement  
 c'est pour cela qu'une telle reparation-mecanique  
 dure quelques jours et plusieurs semaines et  
 plusieurs mois durant Les reparations techniques  
 en examinant avec precision Les organes Mecaniques  
 en prenant Beaucoup de temps également pour les  
 entretiens techniques. en'effet PEUGEOT-TALBOT est  
 au service De clianteles europeenes en mission en  
 effectuant une telle reparation PEUGEOT-TALBOT petit  
 a petit a encore a mélliorer Les qualites D'apres vente  
 comme Par exemple Les peugeot 305GL- GR- SR- GT  
 et les talbot HORIZON GLS – GT – GL – GLD  
 sur Les FRONDS entre plusieurs entretiens  
 et reparations techniques proposée par  
 PEUGEOT-TALBOT en se spécialisant. Sur Les  
 reparations techniques partout Dans Le monde



comme en –afrique et en ‘amerique Latine  
 et Dans Plusieurs Regions DU MONDE  
 comme en Belgique Luxembourg également  
 en ‘allemagne PEUGEOT-TALBOT- RENAULT  
 en pregreton »<sup>1</sup>

### 1.5) Vers une analyse anthropologique de l’œuvre de Serge Delaunay

Si Serge Delaunay n’utilise pas des déchets ou des scories ( feutre et papier, rien de plus au niveau « matériel ») pour constituer ses dessins, il utilise néanmoins un certain matériel culturel symbolique qu’il détourne, recycle et reconstitue à sa manière propre. Voitures, sondes spatiales et satellites délaissés après usage dans l’espace, espace-poubelle, deux fillettes violées et jetées, sont en quelque sorte les grabats repoussés d’une société capitaliste industrielle. Des déchets, tout comme l’est Serge Delaunay lui-même dans l’esprit de certaines personnes, jusqu’à ce que l’acte créatif lui donne place et consistance. Jusqu’à ce qu’il fasse retour au sein du mythe culturel par l’entremise de l’acte de création.

« Les pièces détachées sont toutes exposées pendant 27 jours d’aventure » (Figure 8). Retour donc au premier plan de ces pièces détachées, pièces défectueuses, pièces ordinairement cachées, dissimulées sous le vernis protecteur d’une carlingue aseptysée, d’une consensuelle enveloppe. Retour et renouveau de la pièce marginalisée, éliminée (lat. *eliminare*, faire sortir). Re-cyclage de la pièce éjectée reprenant importance au sein du culturel et de l’ensemble social.

---

<sup>1</sup> Texte fourni par l’auteur. Nous nous sommes efforcé, en reproduisant celui-ci, d’en conserver l’orthographe et la typographie.

Serge Delaunay est artiste brut et bricoleur par le côté profondément original, visionnaire, inspiré et non-conformiste de son œuvre. Il en représente la modernité par la capacité qu'il a de jouer avec les signifiants culturels, par le surajoutement et désenchaînement de sens qu'il additionne aux objets dont il se saisit afin de structurer un univers qui lui est propre.

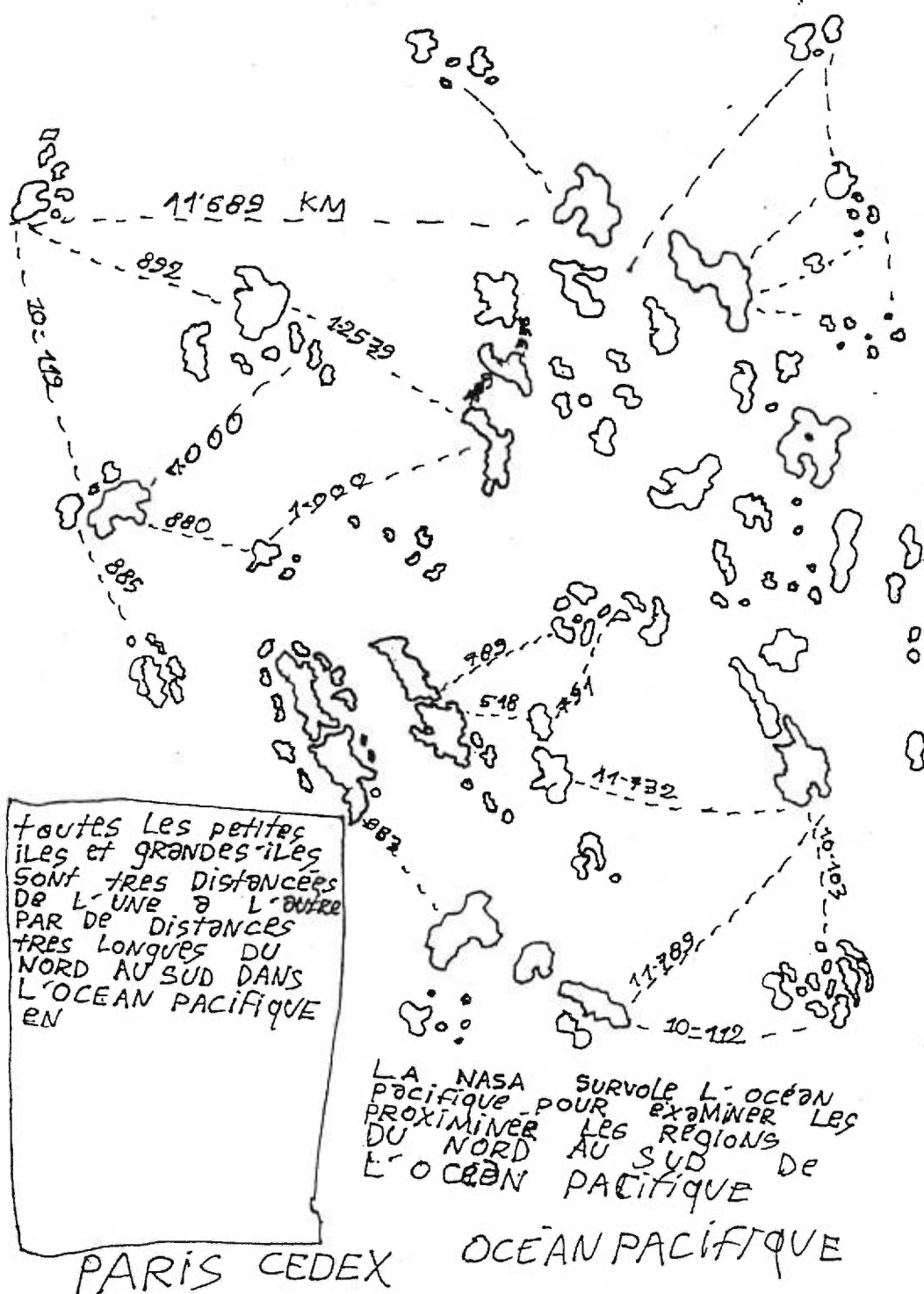
Projetés par Serge Delaunay en 1989, dans un avenir lointain et improbable, nous demeurons pourtant dans le présent. Ces voitures, ces enseignes nous sont trop familières, connues, pour appartenir au domaine de la science-fiction. Elles ne sont ni science, ni fiction, mais hybrides, empruntant à l'une le sens à l'autre le son pour servir d'autres buts que ceux communément attendus à l'évocation de ces termes.

Observant les dessins de Delaunay, nous ne sommes pas transportés dans l'avenir. C'est, chargé de présent, doté d'une puissante énergie psychique, un avenir mutant qui vient à nous. Ni retranscription exacte de ce qu'est la conquête spatiale, ni imagination totale de ce qu'est, sera celle-ci, c'est un mélange des deux fortement inventif à partir de bribes captées ici ou là que propose Delaunay. Il joue de référents connus et communs pour les détourner de leur sens et en proposer une lecture fortement inventive et personnelle. Il en recycle et renouvelle le sens au cœur d'une temporalité déconstruite : une élongation a-temporelle de son présent.

Delaunay mime le discours scientifique (Figures 5 et 6) et ainsi, comme un miroir, réfléchit son contenu arbitraire, variable, idéologique. Il en emploie la terminologie, le langage, mais avec quelque chose de plus, d'autre, de biaisé rendant son énoncé suspect. Il singe le discours de ce qui, dans le mythe culturel, est considéré comme le plus certain, le plus solide (Feyerabend, 1979). Par cela, il fait œuvre subversive, iconoclaste. Cette science sur laquelle le mythe culturel se base

pour établir ses certitudes, ce ciment mythique, il s'en sert comme briques pour son imaginaire. Il inverse ainsi du tout au tout la fonction du « scientifique », l'importance et la valeur communément attachées à celle-ci.

Il y a quelque chose de l'ordre de la litanie, de la transe, de l'incantatoire et de l'hypnotique, dans la répétition toujours pareille mais sans cesse différente de ce paysage de neige sur charbon. Domaine peuplé de machines mi-imaginaires, mi-réelles. Les formes paraissent se mettre en mouvement, bouger les véhicules, errer les sondes, tourner les satellites. L'apparente constance des tracés finit par révéler de nouvelles connexions, nouvelles géométries lorsqu'elles se déroulent les unes à la suite des autres. L'imaginaire prend alors toute la place, le sens devient secondaire. Ainsi (figure 7), se métamorphose une planète en oiseau. Volatile et fragile, le sens labile est sujet aux associations d'idées.

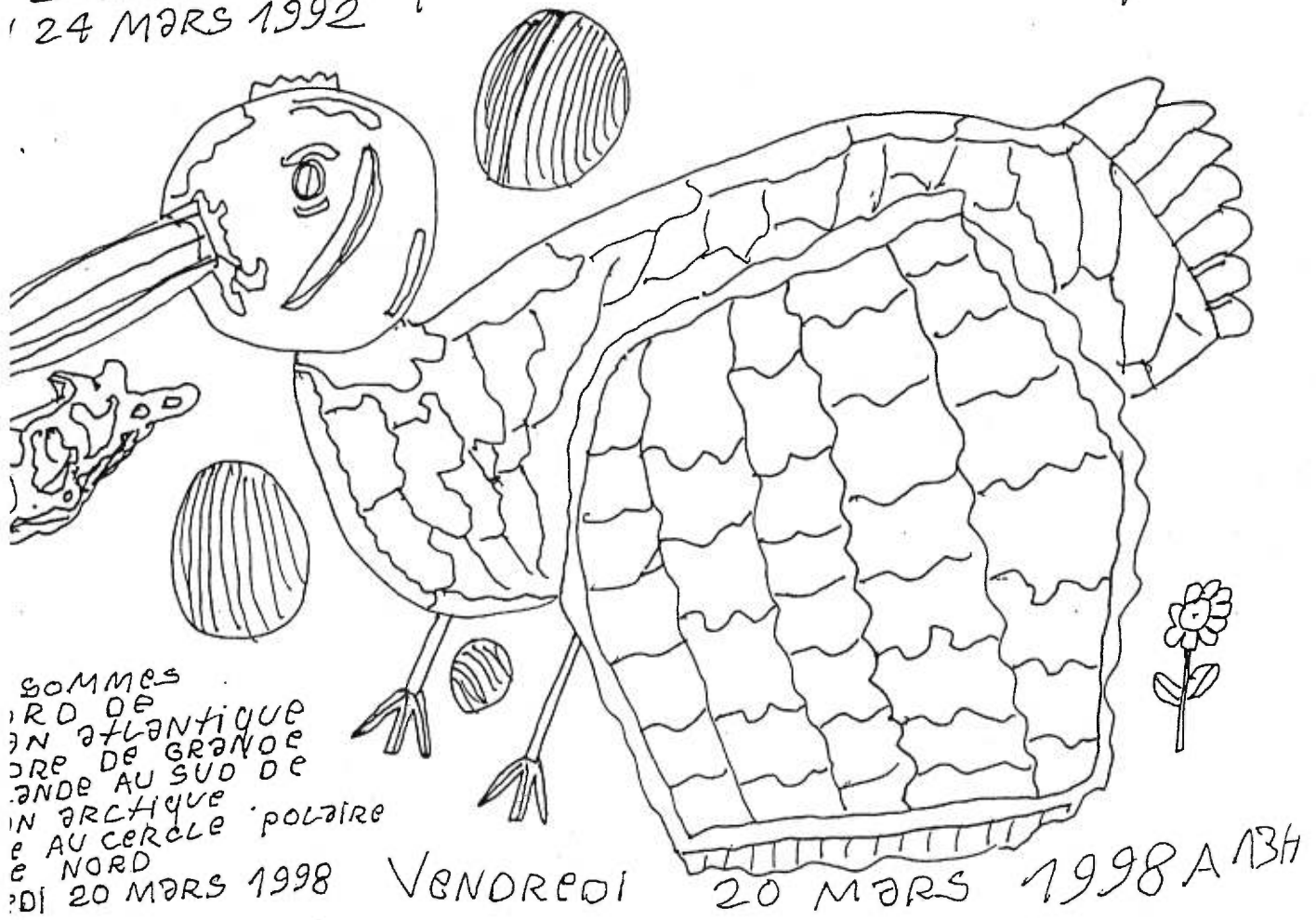


**Figure 6**

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

C'est une écriture très libre que celle de Delaunay, riche de sens nouveau puisque cédant place, espace, à l'imaginaire de celui qui réceptionne cette création. Delaunay ayant brisé le rapport signifiant-signifié en attaquant la frontière sens-non-sens, des segments ainsi libérés leur recombinaison et agencement appartiennent en partie au bon vouloir de ce spectateur participant. Après que Delaunay ait effectivement brisé le lien signifié-signifiant en démontrant que le sens émerge du non-sens iconographique et textuel, chaque lecteur peut, doit, imposer ses schémas interprétatifs individuels sur l'œuvre. Le contemplateur de cette œuvre est en quelque sorte embarqué, pris en otage du voyage, du déracinement symbolique qu'effectue Serge Delaunay. Le temps et l'espace sont deux piliers de ses constructions. Il se charge de les mêler et de les brouiller, de biaiser ces repères. « On survole au dessus de l'océan atlantique et de l'océan pacifique mardi 24 mars 1992 » (Figure 7). « Nous sommes au nord de l'océan atlantique tout près de grande île islandaise au sud de l'océan arctique presque au cercle polaire au pôle nord vendredi 20 mars 1998 » (Figure 7). Il évolue dans une temporalité et une spatialité qui toutes deux sont autres que celles où il réside quotidiennement.

URVOLE AU DESSUS DE L'OCEAN ATLANTIQUE  
 L'OCEAN PACIFIQUE  
 24 MARS 1992



**Figure 7**

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.

Écritures et dessins de l'exil, Delaunay met en jeu une non-présence. Celle de la figure humaine et celle de sa propre personne là où, dans le mythe culturel, l'anthropocentrisme est criant, la représentation du corps humain permanente (publicité, sport, mode, érotisme, etc).

À nouveau, les composantes du mythe de Delaunay se retrouvent en position inverse des diktat du mythe culturel. À la surabondance des corps, il construit son mythe sur la désertion de ceux-ci, sa propre désertion. Au remplissage de l'espace, il instille un étirement et un écrasement simultané des distances, inocule par la monodimensionnalité de ses représentations et l'absence de perspectives une figuration du vide, du non-lieu.

À un temps et à un espace définis, il oppose comme en écho une temporalité floue, imprécise, une spatialité inconnue, non-balisée, ouverte. À la précision du temps (le temps c'est de l'argent), un chronocentrisme ironique, mégalomane, désargenté.

C'est par cette prépondérance du rapport spatial et temporel que Delaunay ouvre sur la modernité anthropologique de l'Art brut. Là où les auteurs bruts « classiques » (Wölfli, Aloïse, etc.) semblent ignorer toute forme de temporalité et de spatialité, laissant même rêver à Jean Dubuffet une forme a-culturelle, autonome de création, Delaunay place le temps et l'espace au cœur même de son temps créatif, mythique; de la dialectique entretenue avec la spatialité, temporalité du mythe culturel, de son rapport à l'altérité.

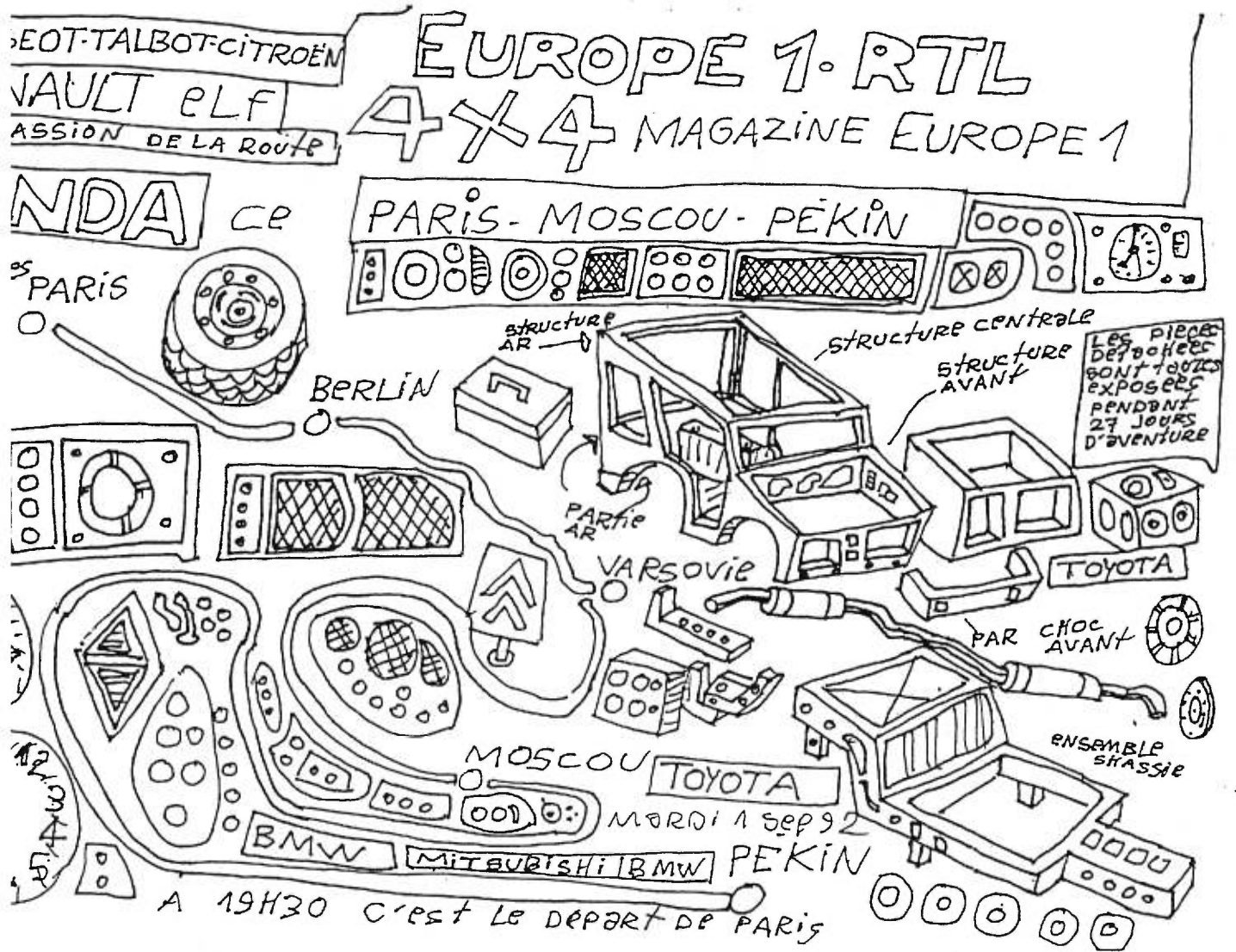


Figure 8

Delaunay, S. Sans titre, Non daté, feutre sur papier (29,7 x 21), Atelier de la Ramée, institution de la Reine Fabiola à Neufvilles, Belgique.



## Chapitre II : Récupération et recyclage

### 2.1) Les techniques, les supports

« Forcés en général par le dénuement extrême de leur vie, de la misère matérielle, voire la pénurie, de faire appel le plus souvent à des matériaux pauvres tirés de leur environnement immédiat, objets ou matières de rebut, ustensiles extrêmement ordinaires, instruments d'expression prosaïques et courants, et compensant l'extrême simplicité de ces moyens par un surcroît d'invention et d'originalité dans leur maniement, les auteurs d'art brut dessinent ou peignent sur tout ce qu'ils peuvent trouver, contreplaqué, bois flottés, panneaux d'Isorel, pages de cahiers d'écolier, vieux journaux, cartons d'emballage, bidons de plastique, etc., avec presque n'importe quoi : quand ce n'est pas de vulgaires crayons de papier, de vieux feutres ou des stylos à bille, comme Dubuffet lui-même, de Ripolin récupéré ou des fonds d'acrylique, c'est avec la poussière de brique, le sable, la suie de leur fourneau, voire leur sang, leur urine ou les drogues dont on les gave dans les hôpitaux. Et ceux qui ne peignent ni ne dessinent, gravent, sculptent, assemblent tout ce qu'il est possible d'imaginer, rebuts industriels et débris d'animaux ou végétaux confondus, dans un mélange de règne (...). » (Danchin, 1988 : 274)

Les techniques sont donc potentiellement illimitées. Tout support est virtuellement oeuvre en devenir : pierres, feuilles, racines, branches, bois. L'essentiel n'est donc pas de partir d'une idée préconçue et de se servir du matériel le plus adéquat afin de donner corps à celle-ci, mais plutôt de partir de la matière et de la faire parler, s'exprimer (Revue de l'Art Brut, 1983 : 133). De donner voix, voie, à ce qui peut tenir lieu de mise en ordre du monde, de l'univers, du cosmos. Pour cela, peu importe la matière. Tout est bon, et tout y participe, du moment que l'artiste ressent au contact de celle-ci une possibilité d'expression et de libération. Lévi-Strauss parle à ce sujet de la fonction bricolée du caractère mythopoétique :

« Or le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une

sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations que l'on observe entre les deux. » (Lévi-Strauss, 1962 : 26)

« Peu importe le flacon, pourvu que l'on aie l'ivresse; peu importe le support, pourvu qu'il me supporte et laisse place aux développements de mon esprit » pourrait s'écrier un de ces bricoleurs. Même si, dans un second temps, tout le travail portera sur la tentative d'appivoiser la matière (choisie peut-être aléatoirement au départ), de développer techniques et savoir faire personnels permettant de jouer du hasard, de déjouer de la marque et de la spontanéité stéréotypée. Le neuf est à refaire, l'objet est réutilisé, détourné de son sens premier. Il est peu à peu apprivoisé pour servir aux mystérieuses visées de son auteur. Témoin la description d'un mécanisme de création offerte par Gaston Chaissac :

« Après que j'en ai eu fini avec le bonhomme aux épluchures, je suis allé pisser et pendant cette opération mon regard a rencontré des coquilles d'huîtres jetées là et de suite l'idée m'est venue d'utiliser leur empreinte et aussitôt est né un autre bonhomme qui a un nez qui est en même temps la visière de sa casquette. Les ordures sont des éléments picturaux de premier ordre et je pense en utiliser encore mais cette fois de plusieurs sortes pour le même bonhomme. » (Chaissac, 1951 : 37)

La branche n'est plus branche, l'écrou écrou. Il y a mise en mythe, tissage d'une histoire sur l'objet dont l'instrumentalité sert d'autres fins que celles habituellement préconisées par leurs usages communs. Un impératif imaginaire, une nécessité créative servent de détonateur au détournement. Le créateur brut transgresse les codes esthétiques en vigueur d'une manière qui lui est propre. Il ne nie pas le sens, il donne un autre sens, surajoute du sens à un objet dont la valeur devient alors polysémique; dont la position se situe à cheval entre le mythe sociétal et le mythe particulariste, individualiste de celui qui l'a ainsi manipulé. Cette position

médiane de l'objet détourné de son sens premier éclaire à la fois le mythe individuel et le mythe social.

Ainsi Geogine Hue use de feuilles de papiers hygiéniques afin de fabriquer ses propres billets de banque :

« Ce n'est donc pas exclusivement l'utilisation de ce qui est gratuit ou à portée de main mais bien ce qui est en étroite relation avec un univers mental » (Brodzka, 1986 : 15)

que l'artiste saisit, construit, déconstruit, détruit, créant ainsi, éphémère parfois, un nouvel objet, un nouvel univers.

L'objet-déchet saisi aboutit, par l'énergie psychique dont le charge le bricoleur, à un résultat qui ne doit rien ni au hasard ni à aucun autre impératif économique. Par la prédominance alors de l'imaginaire, un détournement, renouvellement significatif du sens attaché à cet artefact culturel s'établit. Nouvel objet gardant trace de son passé, mais à fonctionnalité différentielle, c'est une tri-dimensionnalité temporelle que l'artefact brutiste condense en mêlant passé, présent et futur en un objet mutant se positionnant simultanément sur ces trois frontières aux lignes de partage subitement incertaines. De là découle la richesse sémantique des créations brutistes, la pluralité de leurs voies d'expression.

## 2.2) Attention fragile!

« L'oeuvre d'art brut développe la logique de la reprise. Son auteur n'achète pas : il récupère. Ainsi les artistes bruts manifestent-ils leur rapport à la société de consommation, dont ils sont issus mais relativement exclus. Ils s'approprient l'espace vierge uniquement lorsque celui-ci est marginalisé : verso d'emballage usé, dos de facture réglée, morceau de bel objet brisé, dont l'abandon est insupportable. Un fragment d'assiette de porcelaine trouvé sur une décharge municipale ou un bout de bois ouvragé, délaissé par un artisan, combiné avec d'autres restes, génère des formes et des surfaces polymorphes, multicolores,

parfois articulées. Les oeuvres d'art brut sont élaborées à la manière des nids d'oiseaux.» (Monnin, 1997 : 39)

À la manière de nids d'oiseaux, c'est-à-dire sans souci de permanence. Assemblage de bric et de broc dont la sublimation en une oeuvre cohérente métamorphose déchets et objets de récupération en une nouvelle naissance. Telle le Phénix de la légende, l'oeuvre brute naît et renaît de ses cendres. Le bricoleur brut fait oeuvre avec ce qui lui tombe sous la main, ce que souvent rejette la société dans laquelle il vit : le sale, le cassé, le partiel, l'imparfait, l'usé, démodé, l'ancestral. Les résultats obtenus sont alors très souvent des créations éminemment fragiles, temporaires, produits constitués ni dans le but de durer ni dans celui de servir; non pour être promenes de regard en regards ou exhibés pour la gloire. Il y a là une gratuité de la création, un aban(don).

Il n'existe pas de franche division entre bons et mauvais objets, d'espaces et de temps réservés à la création. Celle-ci s'infiltré partout, oxyde et rouille le quotidien jusqu'à lui offrir une teinte nouvelle. Pas de césure entre ce qui est utilisable et ce qui ne l'est pas. De l'idée, de l'envie plutôt; du désir de constituer l'objet, une matière, la plus adéquate possible, est saisie, sans souci de savoir si celle-ci tiendra le coup au cours des années, si sa structure ne va pas s'effondrer. Les buts qui président à son élection ne sont pas du domaine de l'accrochage aux murs des musées, ni de ceux, mercantiles, liés au fait que le futur acheteur en aie pour son argent. Le musée n'existe pas, l'acheteur non plus. Seul compte le travail en cours, maintenant, tout de suite. Seul compte l'instant, et peut-être la perpétuation de celui-ci dans une oeuvre subséquente.

D'une préparation à l'éternité via l'oeuvre, nenni, puisque l'éternité est uniquement dans le fait de créer, dans le présent, et non dans les retombées

secondaires de cette création. Création faite monde, le calcul et la stratégie paraissent absents des créations brutistes. Lorsque les constructions durent et tiennent le coup, tant mieux, sinon, tant pis, là n'était pas l'essentiel. La prépondérance demeure l'expression et la consolidation d'un univers mental individuel. Le retour au sein du circuit social et commercial demeure un élément hypothétique et secondaire. La position du bricoleur brut en est une proche de l'absentéisme face aux convenances sociales, que ce soit par son style de vie ou celui de son œuvre :

« Mais Scottie, il ne vit que pour le présent. Un exemple : il avait une exposition dans une grande galerie ; mais pendant ce temps-là, il prenait avec lui quelques dessins et il les exposait en plein air et si des passants aimaient bien ses dessins, eh! bien il les leur vendait pour 1 ou 2 livres... tandis que dans la galerie, ils valaient 250 livres! Tout ça pour que vous compreniez pourquoi il faisait le désespoir des marchands. » (Revue de l'Art Brut, 1965 : fascicule 4 : 21)

### 2.3) Le prix d'une oeuvre

Il faut relever et insister ici sur la gratuité de l'oeuvre brute, sur son caractère non-économique, non capitaliste. Lorsqu'elle n'est pas tout simplement offerte en cadeau, elle peut-être vendue pour un prix phénoménal pouvant atteindre des millions. Dans les deux cas, la connexion marchande et monétaire ne s'effectue pas. Le bricoleur brut régenté son univers propre. Il en fixe les règles et les tarifs selon son bon vouloir. Ainsi Wölfli fixait des prix allant de 1,5 francs à plusieurs millions (Revue de l'Art Brut, 1979 : 17).

D'autres établissent leur prix selon un salaire horaire, calculant le nombre d'heures de travail qu'ils ont fournies pour achever l'œuvre. L'ancien mineur Augustin Lesage en est un exemple (Revue de l'Art Brut, 1965 : fascicule 3 : 42).

Une anecdote, racontée par Thévoz, illustre bien cet « oubli » volontaire des normes monétaires conventionnelles chez la plupart des artistes bruts. Thévoz doit se battre et ruser pour essayer de surmonter le refus de vendre, le refus, de la part d'une vieille dame, de considérer le fruit de son travail comme ouvrage de qualité pouvant être exposé au sein de la Collection de l'Art brut. Nous citons cette anecdote, un peu longue peut-être, mais significative du décalage existant entre les deux univers mythiques.

*« -Your knitting is absolutely magnificent! Might I be allowed to put it on display in Lausanne?*

*-My dear sir, what can you be thinking, these are not things to put on show in a museum! I'm just an old lady off her rocker who gets on with her knitting simply to help pass the time.*

*-Not only are these pieces of knitting worthy of being displayed, but with your permission, I should like to purchase some of them for the museum.*

*-No, I could never take money for such rubbish, that would be worse than stealing. In any case, there isn't anything you could take away, because I always unravel what I've been knitting as soon as I've finished, so that I can use the wool over again.*

*-But won't you at least allow me to take this one, which I see you've nearly finished, and then I'll buy you as many balls of wool as you want!*

*-Certainly not, sir! Wool is far too expensive and you've no right to squander your money on such foolish extravagances. » (Ames, 1994 : 73)*

Thévoz finalement céda, repartit sans avoir réussi à acquérir une seule pièce.

Contrairement aux « recycleurs populaires » (Cerny, 1996), le bricoleur brut n'attribue à son œuvre aucune fonctionnalité économique ou pratique. Celle-ci appartient totalement au domaine onirique, mythique, individuel de la personne qui l'a assemblée. Très souvent, elle ne fait sens que pour elle seule. Matériellement inutile, elle ne sert à aucun accroissement de richesse, ni à l'acquisition d'avantages d'aucunes sortes. Si elle est très souvent œuvre de la pénurie économique, elle ne cherche pas à s'y soustraire. Au contraire, elle la revendique même, valorisant ce qui lui tombe sous la main. Le bricoleur élabore son mythe individuel sur les franges

d'une société consommatrice d'une infinité de matériaux. Il récupère les débris des valeurs en vogue dans la société. L'objet auto-référentiel semble alors d'une certaine manière auto-suffisant. Il satisfait prioritairement son créateur, et parfois d'autres personnes, si celui-là tolère et autorise leurs entrées dans son univers bien souvent sanctuarisé et totémisé.

#### 2.4) Adresse, destinataires, à qui sont destinées ces oeuvres?

Selon Dubuffet et Thévoz, il n'y a pas d'adresse, si ce n'en est une abstraite, métaphorique. D'interlocuteur immédiat, il n'en existe pas. L'artiste est seul, se parle à lui-même avec l'intercession parfois de puissances supérieures dont lui seul connaît le langage, d'où le terme d'autistique fréquemment accolé à ce type de création.

Selon Thévoz :

« Les auteurs d'art brut ne se soucient nullement de communiquer et ils ne défèrent à aucun code ni aux règles d'aucun langage homologué. » (Thévoz, 1995 : Genève : 97)

Le bricoleur brut serait donc une sorte d'Ourobouros se mordant perpétuellement la queue (ou la langue). Si cette vision remet totalement en question une certaine conception de l'art où il y aurait, bien séparés, un émetteur, un récepteur et un message (Kris, 1978), il est néanmoins difficile de penser l'écriture, le dessin comme actes solipsistes absolus. L'autre est là quelque part, dissous, diffus, mais présent à la genèse de l'oeuvre. À ce niveau surgit la valeur éminemment anthropologique de l'Art brut, qui n'est pas pur esthétisme, oeuvre créée ex-nihilo, mais construction sur les décombres de signifiants en partie dépouillés de leurs signifiés et vêtus de nouvelles lumières afin de servir un autre sens. À la différence de la rhétorique

qu'entoure l'art classique, l'œuvre d'Art brut ne fait sens que comparée au système culturel dans lequel elle voit le jour, vis-à-vis duquel elle voit jour.

L'oeuvre d'Art brut, bien que prétendument constituée « en circuit fermé », à l'abri de tout regard, de tout visage, en un face à face solipsiste de l'auteur avec lui-même, soulève pourtant la question de savoir à partir de quel moment l'oeuvre est réalisée, se réalise, devient œuvre, retourne à la scène publique, culturelle.

La notion commune de recyclage appelle à un retour à l'identique (Kassovic, 1996 : 108).

### **Objet 1 ⇒ Objet 2 (détrit) ⇒ Objet 3**

L'objet 3 est ici en tous points formels semblables à l'objet 1. Cela est le cas par exemple pour les boîtes de conserves ou autres papiers d'emballage collectés dans les cités par des services spéciaux. Le circuit du recyclage ne sert dans ce cas qu'à re-servir le même objet en en faisant l'économie de la matière. La fonctionnalité de l'objet demeure similaire, absolument identique. Comme l'écrit François Dagognet :

« Ainsi les vieux pneumatiques serviront à l'enrobage des autoroutes, dont ils assourdisent les bruits. Nous sommes mis, ici, en présence d'une boucle : la roue qui use le revêtement ou qui le dénude petit à petit s'avère moins traumatisante lorsqu'elle roule sur des résidus d'anciens caoutchoucs. Similia similibus! » (Dagognet, 1997 : 97)

Ce n'est pas de ce type de recyclage que le bricoleur brut est adepte. Lui se saisit de l'objet 2 pour y superposer un objet 3 à la fonctionnalité et dont le retour au sein du milieu utilitaire dont il a été extrait est plus floue.

Un identique différentiel, polysémique et hybride jouant sur les deux tableaux à la fois. C'est précisément ce brouillage de codes que semble rechercher le bricoleur.



L'objet 3 ainsi créé n'a plus grand chose à voir avec l'objet 1. Il n'en conserve que l'enveloppe, le souvenir métaphorique en quelque sorte, mais le sens est autre, ailleurs. Jean Dubuffet écrit à ce sujet :

« Nous avons en passant un petit mot à dire à propos de l'impulsion qui porte à mêler des inscriptions aux objets figurés. Nous croyons que cette impulsion répond à un désir de faire obstacle à l'objectivation des objets mis en cause, de retenir toute figuration au stade de l'évocation, d'inciter à ce que ne soit pas perdu de vue qu'il s'agit tout au long non des objets eux-mêmes mais de leur reflet dans le miroir mental. Que ce qui est finalement figuré dans l'ouvrage n'est rien autre que le train de ces mirages, l'interminable et uniforme train du mental passant dans son grand bruit de roue. » (Revue de l'Art Brut, 1996 : 125)

Thévoz parle à ce sujet de « travail d'opacification » (Revue de l'Art Brut, 1985 : 35). Comme si, volontairement, le bricoleur se soustrayait aux codes en vigueur afin d'en instaurer d'autres, s'efforçant de rendre son travail moins lisible, plus ambigu, tout en conservant la légitimité sociale de l'objet premier donnant corps et vie à l'acte créatif, fondant l'acte relationnel comme geste autonome. Ainsi s'exclame Hans Krüsi :

« Je ramasse un peu partout des choses qui finiront sur mes dessins ou mes dessins sur elles » (Del Curto, 2000 : 32)

Est-ce alors le bricoleur qui constitue l'objet ou l'objet qui forme le bricoleur?

L'Art brut se différencie à ce niveau des formes d'Arts Africains, pour citer un exemple. Si l'usage hétéroclite des matériaux se retrouve avec de nombreuses similitudes au sein de ces deux formes de création (Geoffroy-Schneiter, 1999 : 134), l'Art brut ne possède pas une fonction sociale ou ritualisée comme en possèdent les créations d'Art premiers (op. cit.). Si il fait retour dans le culturel, c'est sous une forme originale, excentrique, étrangère. La charge mentale que le bricoleur surajoute

à son oeuvre semble en effet plutôt l'éloigner des normes culturelles établies. Comme si celui-ci cherchait volontairement à s'en distancier ? L'accent est alors à placer sur l'individualité du bricoleur, le décalage qu'il actualise par l'investissement de zones et de matières que le mythe culturel occulte ou récuse, rejette. Parti des scories du quotidien, de débris et de déchets, l'adresse et le destinataire demeurent énigmatiques, indéfinis, variables, sans attributions spécifiques. Virtuellement autres.

L'Art brut n'est ni une école ni un mouvement (Cardinal, 1972 : 46). C'est plutôt un rassemblement plus ou moins précis sous un dénominateur commun (ensemble hétéroclite de pratiques et d'objets eux-mêmes divers et difformes dans leurs pluralités) d'indépendantes pratiques individuelles. Si Aloïse ou Wölfli n'avaient pas existé, cela n'aurait rien changé aux créations subséquentes. Cela est contraire à ce que l'on constate dans des mouvements comme le cubisme, le dadaïsme ou surréalisme, où il y a un chef de file, des manifestes, certains codes de création donnés à l'avance. L'Art brut n'est pas un mouvement, mais une mouvance.

Ce sont les individualités qui comptent, la charge mentale qui anime et survolte leurs univers. Difficile alors de considérer ces œuvres comme un tout uniforme, un ensemble franc, si ce n'en est un tissé d'individualités aux mythes personnels desquels découlent néanmoins certaines constances. Celles-ci font retour dans le mythe culturel sous la dénomination « Art brut ».

Combien de chefs-d'oeuvres d'ailleurs ne sont-ils pas restés sous des matelas, à moisir dans des galetas, n'ayant pas effectué ce retour dans le domaine du mythe sociétal ? Combien demeurent obscurs, inconnus, s'immobilisent au strict niveau du mythe individuel, n'effectuent pas ce cheminement du retour vers le centre culturel ?

## Chapitre III : Origine de l'Art brut

### 3.1) Bref historique de la constitution du concept de l'Art brut

« On voudrait réinventer le monde, en écrire de nouveau l'histoire, une nouvelle histoire qui donnerait aux images leur raison, quand ce sont peut-être ces images qui donnent sens à l'histoire par un savant calcul sur lequel la raison n'a que peu de prise. » (Minazolli, 1996 : 33)

Imaginer l'historique de l'Art brut peut, de prime abord, apparaître comme quelque peu paradoxal, puisque nulle autre notion ne peut se targuer d'être plus liée, fille même de la culture que celle d'histoire sus-mentionnée. Fille d'une culture qu'elle prétend engendrer, fondement de celle qui s'en prétend fondée, la maïeutique est ici inversée. De l'apposer, l'accoupler ainsi à cette constellation d'oeuvres rebelles et sauvages dont la réunification, la chosification sous un dénominateur commun analysable et dénommé (puisque'il faut bien savoir de quoi l'on parle) pose déjà problème, est questionnable, bâtard. Si les mots et les concepts sont nécessaires, il ne faut pas oublier leur intrinsèque fragilité et le décalage qu'ils opèrent d'avec la réalité, celle-ci beaucoup plus complexe. En citant Dubuffet :

« Définir une chose –or déjà l'isoler- c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque. Il y a dans les choses une continuité. Définit-on quoi que ce soit jamais? Plus on essaye plus on embrume, et plus on embrouille, et arrivent alors les nieurs, et le beau jeu a-t-on c'est vrai! De nier de nier, de nier. Or ce qu'ils vont guetter les nieurs, c'est les emprunts. C'est les endroits où il y a du trouble, du mélange. Ils n'aiment pas le mélangé. Ils veulent du noir ou du blanc, pas du métis. C'est le noyau de l'artichaut qu'ils réclament, si bien qu'ils ôtent les feuilles une après l'autre jusqu'à ce qu'il n'y a plus d'artichaut du tout. » (Dubuffet, 1996 : 176)

Rédiger l'historique de l'Art brut, « de la clandestinité à la consécration »,<sup>2</sup> n'est-ce pas signifier déjà le rapatriement et la réinscription de cette efflorescence de terrains vagues et de bas talus au pinacle et à la pointe muséale, universitaire, etc., de cette culture tant décriée dont elle se désirait affranchie, dont Dubuffet surtout la voulait affranchie?

La mise en ordre et la mise en boîte du désordonné, la réduction de l'irréductible, mise à plat inévitable exigée par la mise en page, la verbalisation et la description impliquent déjà en amont la constitution d'un objet d'étude unitaire et cohérent : en un mot, la chosification, l'unification sous un même label, une même bannière de forces opposées à toute enrégimentation. « Nous sommes pareils car nous sommes tous différents », voilà un point de convergence, l'axe central autour duquel révolutionnent les rotatives brutes, productrices d'espaces neufs. Acte de violence du langage qui sélectionne, trie, place un cadre, un contenant (l'Art brut), cela même lorsque son objectif est de discourir sur l'hors-cadre, l'en-dehors, l'au-delà précisément. Déjà les frontières ont bougées, l'au-delà est bientôt en deçà, l'inconnu connu d'avoir été identifié inconnu, identifié inidentifiable.

C'est en 1945, lors d'un voyage prospectif effectué en France et en Suisse que débute l'aventure de l'Art brut en tant que tel. C'est au peintre Jean Dubuffet, instigateur et inventeur de cette appellation, que l'on doit d'avoir défriché théoriquement et délimité concrètement, par le rassemblement de centaines d'oeuvres, ce domaine évoluant dans la pénombre de l'art académique.

---

<sup>2</sup> « *L'Art Brut de la clandestinité à la consécration* », exposition présentée à Genève, Sidney, Weimar, Bruxelles, entre 1998 et 1999. « De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1945-1996. » Thèse de doctorat présentée à l'Université de Lausanne par Lucienne Peiry en 1996.

Art récusant l'étiquette d'art, l'art d'école, établi, codifié, normatif, cette aune à laquelle sont jugées et condamnées, se jugent et se condamnent toutes les manifestations dissidentes et par trop novatrices. C'est contre un modèle qu'il considère comme castrateur d'inventivité, négateur de l'art au nom de l'art lui-même, suprême hypocrisie, que Dubuffet va s'élever, et devenir le maître à penser de l'Art brut.

De celui-ci, il donnera plusieurs définitions, dont la teneur sera fluctuante au cours du temps. La plus célèbre demeure celle publiée en 1949 dans son manifeste « l'Art brut préféré aux arts culturels ». L'Art brut c'est :

« [...] des ouvrages effectués par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujet, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. » (Dubuffet, 1996 : 201-202)

Vision éminemment romantique et idéaliste, puriste de la création artistique élaborée en réaction contre une position jusqu'alors dominante envisageant ces oeuvres extra-ordinaires d'un point de vue exclusivement paternaliste, psychanalytique, pathognomonique, porté par un discours positiviste à prétention scientifique. Bref, nullement comme des oeuvres d'art aux perspectives révolutionnaires quant à leurs qualités esthétiques, la densité de leurs charges émotionnelles, mais comme symptômes d'affectations mentales, signes de dégénérescences. Non comme fins, mais en tant que relais, moyens permettant de tenir un discours non sur la production matérielle, mais sur autre chose : la santé

mentale de leurs créateurs et la pertinence, l'adéquation de la nosographie psychiatrique comme modèle explicatif holiste à leur endroit. Ainsi, d'emblée, pour prendre sa place dans cette société française d'après-guerre, l'Art brut tel que le souhaite Dubuffet doit se positionner en opposition.

Dubuffet mettra quand même, au cours des années, un peu d'eau dans son vin.

Ainsi déclarera-t-il en 1959 :

*« Si les ténors du répertoire empruntent à leurs heures à l'art brut –c'est leur honneur- il faut dire que ce dernier dans bien des cas, lui même aussi bâtarde un peu sa sauce et je ne veux pas prétendre qu'on puisse vite prononcer: ceci est de l'art brut et ceci du faux art des singes de l'école. Les choses ne sont jamais si simples. L'aimantation de la coutume s'exerce de manière extrêmement forte, les formes d'art en vogue sont dotées d'un prestige auquel rares sont ceux qui ont la force de se soustraire bien entièrement. D'où mille nuances d'hybrides. Il sera bon de regarder l'art brut plutôt comme un pôle, comme un vent qui souffle plus ou moins fort et qui n'est le plus souvent pas seul à souffler. » (ibid : 515)*

Au cours des années s'opère donc le glissement sémantique d'une conception a-culturelle utopique vers un schème plutôt contre-culturel de l'Art brut. Cela n'empêche pas Dubuffet de cultiver le paradoxe. Provocateur, de demeurer idéaliste en jouant des mots pour édifier une statuare virtuelle à cette forme atypique de création. Art brut que Dubuffet imagine jouer un rôle proche de celui d'un justicier, un Zorro s'avançant toujours masqué, féroce et reconnaissable, mais par le fait même de conserver une identité floue et secrète. C'est sur ce paradoxe d'être reconnu sans l'être tout à fait, paradoxe lié à l'une des caractéristiques majeure de l'Art brut : son élaboration en parallèle (ou plutôt en courbes, en spirales, asymptotes) des circuits communicationnels et mercantiles, que cette forme de création va être amenée, dans l'esprit de ses théoriciens (J.Dubuffet, M.Thévoz) à jouer un autre rôle. Ce rôle, c'est celui d'un cheval de Troie, d'une bombe à retardement, élément destiné

à phagocyter la culture de l'intérieur, en révéler les contradictions internes, la gangréner, tout en restant elle-même plus ou moins pure, authentique : « indemne de toute culture artistique ».

Dubuffet partage des affinités, une commune sensibilité avec ces créateurs contestataires de l'ordre établi. Ces constructeurs élaborent en marge du système élitiste des Beaux-Arts, sélectif du marché, les murs et solives de leurs propres univers imaginaires. Il voit et projette en eux la quintessence de l'artiste idéal, désintéressé, indifférent au tumulte du monde qui l'entoure, hautement original et occupé uniquement à créer, décrypter les mouvements, mouvances de sa psyché. Art de l'absence sociale. Forme d'art romantique, utopique et onirique.

Avec ces énergumènes, ces barbus, bachi-bouzouks exilés, aliénés, non par le fait de leur volonté, mais parce que éjectés, expulsés d'une société leur récusant le fait d'être, d'exprimer leur outrageuse vérité, Dubuffet se sent en rapport de fraternité. Stigmatisés, étiquetés a-normaux, ils créent, en contrepoids de l'exclusion, seuls et silencieux, des univers symboliques de rééquilibrage dont ils sont les maîtres exclusifs et les uniques régisseurs. Ces oeuvres acquièrent ainsi une intense valeur subversive en ce qu'elles récusent l'ordre sociétal non seulement intellectuellement, matériellement (par les objets ou les prétendus non-objets dont ils se servent), mais aussi ontologiquement (dans leurs chairs, dans la trace de leurs destinées chaotiques). Leurs créateurs ne s'exercent pas, comme tant d'autres, à la mode et au snobisme de pose et d'attitudes, à la faconde d'être des artistes maudits. Maudits, ils le sont, pour la grande majorité : exclus, interdits, aliénés, censurés nous dira Michel Thévoz (Thévoz, 1979). Et c'est probablement cela qui frappe tant Jean Dubuffet, lui permet,

en constituant l'Art brut, de le charger de cette puissance prolétaire anti-bourgeoise et anti-culturelle, d'élaborer un discours pour ensuite le placer dans la bouche des bricoleurs brutistes. Elaborées sans concessions ni soucis aucuns pour la bienséance, dans l'ignorance des canons de la mode, irrespectueuses de l'ordre établi, comme de la provocation et de l'ironie, ces oeuvres sont cris, râles, chants, hymnes à la sensibilité exacerbée. Moyens de fuite, elles sont aéronefs et clés forgées derrière les grilles des asiles, les barreaux des prisons; fondues au fond des cachots, haches et armes aux magiques vertus. Elles sont surtout sources de valorisation, sources de réconfort existentiel pour ceux que la société a rejeté sur ses marges, et bien au delà : femmes, vieillards, illetrés, analphabètes, ouvriers, immigrés, les barges, les fous, damnés des limbes sociales. Elles sont, sans le vouloir ni y ajouter d'intentionnalité, claques et scandales à la face des bien-pensants et des nantis de l'ordre sécuritaire. L'Art brut alors se prétend révolutionnaire, en guerre. Guerre symbolique peut-être, mais guerre quand même. Les ponts entre lui et la société qui l'a engendré sont soi-disant coupés. Cette conception d'un Art brut révolutionnaire, Roger Cardinal, en 1972, la fait sienne et la partage au public anglo-saxon. Jusqu'alors strictement limité à la francophonie, l'Art brut se traduit « Outsider Art » ou « Raw Art » et s'ouvre sur un nouveau champ culturel peu après mai 1968.

### 3.2) Quelques dates clés marquant le cheminement social et culturel de l'Art brut

En 1947, le foyer de l'Art brut s'installe dans le sous-sol de la galerie René Drouin. Se déroulent alors les premières expositions et ventes d'oeuvres. Le succès



est relatif, la diffusion restreinte. C'est principalement un public d'initiés : écrivains, poètes, artistes, qui se retrouvent autour de ce lieu.

En juin 1948, la compagnie de l'Art brut est créée. Six membres sont nommés autour de Jean Dubuffet. Il s'agit d'André Breton, de Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié et Edmond Bomsel (Peiry, 1997 : 74). Le but de l'association est définie par ses statuts dans les termes suivants :

« Rechercher des productions artistiques dues à des personnes obscures et présentant un caractère spécial d'invention personnelle, de spontanéité, de liberté à l'égard des conventions et habitudes reçues. Attirer l'attention du public sur ces sortes de travaux, en développer le goût et les encourager. » (*ibid* : 73)

La prospection, la conservation et l'exposition reviennent au premier plan. En 1951, la liquidation de l'association est votée, Dubuffet ayant la sensation de la porter seul à bout de bras. Désireux de se consacrer davantage à sa propre peinture, il met en veilleuse le projet de l'Art brut. La collection quitte la France pour les États-Unis. Elle y demeure jusqu'en 1962 dans la résidence et sous l'égide du peintre Alfonso Ossorio.

En 1962, la compagnie de l'Art brut est reformée. En avril et en juin 1967, une sélection des collections (700 oeuvres de 35 auteurs) est exposée au musée des arts décoratifs de Paris. C'est un succès. L'Art brut déboule sur la scène culturelle au vu et au su de tous.

En 1971, la collection (alors composée de 4104 oeuvres de 133 auteurs différents) est offerte à la ville de Lausanne, en Suisse.

En 1976, la collection se dévoile au public. Le conservateur en est alors Michel Thévoz, digne et dogmatique successeur de Jean Dubuffet dont il recueille le

témoin théorique, adopte les concepts et définitions tout en les affinant. Ainsi, pour lui :

« L'Art brut tel que l'a défini Jean Dubuffet est comparable à ces fleurs sauvages écloses partout ailleurs que dans les plates-bandes de la culture, écloses de préférence là où personne ne songe à les chercher : chez les pauvres plutôt que chez les riches, chez les vieux plutôt que chez les jeunes, chez les femmes plutôt que chez les hommes, chez les fous plutôt que chez les professionnels, etc. C'est un art foncièrement orphelin, c'est-à-dire affranchi de tout modèle venu de la tradition ou de la mode, affranchi surtout de toute compromission sociale, un art indifférent aux applaudissements des initiés, un art procédant de l'enfièvrement mental et d'une nécessité intérieure quasiment autistique –un art qui, par conséquent, a toujours fait suffoquer les galeristes et les directeurs de Kunsthalle. » (Thévoz, 1995 : Paris : 49)

Le pari de cette collection de l'Art brut réunie tout au long des années, sera alors de se soustraire à toute contamination culturelle, à l'appellation muséale, bien qu'elle puisse en apparence en posséder les mêmes fonctions de protection, de présentation et d'exposition des oeuvres. Pour Michel Thévoz, ces ressemblances n'en sont que de surfaces. Les visées ultimes en sont toutes autres. La collection de l'Art brut est une sorte « d'anti-musée, lieu d'accueil de toutes les créations originellement et irrémédiablement déracinées » (Thévoz, 1989 : 65). Un îlot sacré, contre-culturel si ce n'est carrément anti-culturel. Michel Thévoz mise sur « la puissance contestatrice » (Thévoz, 1995 : Paris : 67) des productions pour mettre l'institution muséale en crise, ouvrir des brèches dans une société à ses yeux incapables de proposer, de tolérer des espaces véritables de création en son sein; pire, laminant ceux qui souhaitent y parvenir.

En guise de résumé, ce qui se dénomme Art brut est, au sens strict, constitué uniquement par la collection de pièces rassemblées par Jean Dubuffet, en conformité avec les définitions et théories qu'il en a donné. Les oeuvres lui semblant trop

compromises avec la culture furent reléguées en 1971 dans les « collections annexes ». Ce département secondaire prendra en 1982 le nom de « Neuve Invention. » ( Peiry, 1997 : 143-144)

Par extension et amplification, le terme d'Art brut peut plus ou moins convenir à toutes créations répondant aux critères d'originalité, de non-alignement culturel, de profonde imagination et d'intense tension émotionnelle. Suivant les périodes, Dubuffet aura une position plus ou moins rigide quant à ce qu'il entend par Art brut. Aux conceptions les plus rigoristes succèdent des échappées plus libertaires.

« L'art brut est multiforme, il n'y a pas un art brut mais des arts bruts. C'est par élimination qu'on appartient à ce véritable tiers état de la culture. Est art brut ce qui n'est pas canalisé dans le sens de l'art officiel et l'étiquette peut donc grouper les pratiques les plus diverses. » (Danchin, 1998 : 273)

La discussion autour des limites est sans fin. C'est au cas par cas, individu par individu, suivant l'émotion éprouvée et par recouvrements de sensibilités que peuvent, en pointillé, se tracer des frontières qui supportent passerelles et passages secrets.

Il n'y a pas de critères absolus et Dubuffet, anarchiste, fatigué sans doute de devoir continuellement s'expliquer et intellectualiser une perception, une pratique relevant selon lui plus du domaine du plexus solaire et de la tachycardie s'exclamera :

« Assez d'explications! Ça asphyxie le sens. Le sens est un poisson qu'on ne peut tenir longtemps hors de son eau trouble. Moi je suis peu né pour expliciter mais plutôt amateur de langages implicites. L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris. Pas tout à fait très bien? Bien sûr, c'est pour ça justement qu'on est curieux d'y aller voir. » (Dubuffet, 1996 : 176)

Mais ce raisonnement tautologique, si il possède l'avantage de couper court à toute argumentation, discussion scientifique, en créant un objet pur, une sorte d'essence intouchable et inviolable, demeure réducteur. Il enferme l'Art brut dans une tour

d'ivoire, place arbitrairement ce type de création au pur niveau émotionnel et court-circuite ainsi toute ébauche d'étude. Désirant singulariser l'Art brut face à l'art culturel et bourgeois, Dubuffet l'isole artificiellement. Il procède ainsi de la même manière que le firent les formalistes en parlant de l'art pour l'art au milieu des années soixante (Mc Evilly, 1994 : 35).

### 3.3) Antécédent à la création par Jean Dubuffet de l'Art brut : l'Art brut

Dubuffet n'a pas tout inventé. Des créations atypiques, marginales et profondément originales existaient bien avant lui, mais l'histoire écrème et ne conserve que les oeuvres dignes de la servir, ne laissant que peu de traces et de vestiges à celles que leurs profondes originalités, vues comme excentricités, enfantillages de mauvais goût, provoquent annihilation et rejet. De plus, la fragilité intrinsèque de ce type d'oeuvre ne favorise guère leur conservation. De là découle le peu de « fossiles » ou de traces écrites. Au XIX<sup>e</sup> siècle émergent quelques individualités, l'abbé Cotton notamment (Amrouche, 1990 : 53 et suivantes), mais c'est véritablement au XX<sup>e</sup> siècle que la détonation occurt, que remontent à la surface ces créations du limon.

Marcel Réja, par le biais de son livre « l'Art chez les fous » (Réja, 1994) ouvre la voie en 1907. Cet ouvrage reste teinté par l'évolutionnisme ambiant d'alors. Le fou, le sauvage et l'enfant sont allègrement amalgamés sous le concept commun de primitifs. Néanmoins, Réja possède la caractéristique principale et la qualité, ceci pour la première fois, d'envisager ces productions comme oeuvres d'art à part entière et non comme protubérances pathologiques, excroissances démentielles. S'extrayant

de la gangue idéologique d'alors, il a quelques éclairs de génie, défrichage visionnaire préparant, offrant assise et fondation, au futur travail de Dubuffet. Pour lui :

« le groupement sous la catégorie fous étant un assemblage hétérogène, il n'y a pas de caractère absolument général qui puisse permettre d'affirmer l'origine d'une oeuvre –pas plus qu'il n'y a de signe déterminé et infaillible auquel on puisse reconnaître un fou dans la rue- les caractères généraux qui se rencontrent le plus fréquemment dans leurs oeuvres sont, tout comme chez l'artiste sain : la sincérité, l'ingéniosité et la patience. Peut-être même ces qualités sont-elles ici hypertrophiées. » (Réja, 1994 : 7-8)

Essayant de lier folie et création, il a le mérite de réinscrire celui qu'il nomme le fou au coeur de la société. Possédant place dans cet ensemble, celui-ci n'est plus le paria, l'aliéné ostracisé relégué au rang d'animal et rejeté hors de la polis lors de la période du grand renfermement que décrit Michel Foucault (Foucault, 1972).

Allant plus loin encore, il laisse même entendre que, dans le domaine de l'art, être fou pourrait même éventuellement être un avantage : « Les perturbations psychiques sont susceptibles de déterminer l'apparition d'une activité artistique complexe. » (Réja, 1994 : 76)

Réja échappe au piège du moralisme rédempteur et décèle des qualités aux oeuvres qu'il présente en déplaçant son curseur discursif, analytique, d'un degré vers l'imaginaire plutôt que vers celui de la reproduction exacte, mimétique, photographique, respectueuse des perspectives et des illusions de profondeur.

Il déroge au statu-quo en proposant un renouvellement de la conception de l'art et de l'artiste :

« Certes le dessin de toutes ces compositions est grossier, mais ce qui leur constitue une originalité puissante, c'est précisément, en l'absence de tout métier, cette intuition des groupements et des attitudes et par-dessus tout cette puissance expressive qui transperce malgré les pires imperfections. C'est que l'auteur avait une foi ardente en ce qu'il faisait, ce n'est pas pour lui une

curiosité dont il s'amuse, mais une vérité dont il souffre et qu'il traduit naïvement avec ses pauvres moyens de peuple mal instruit. Il n'y a là aucun métier : tant pis ; il y a mieux : il y a une âme. » (*ibid* : 14)

Les codes sont brouillés, les normes transcendées, quelque chose échappe alors à la graisse et à la craie, c'est l'idée, c'est l'esprit, feux follets tournoyants, virevoltantes buées. En 1921, le docteur Morgenthaler publie à Berne et Leipzig un ouvrage portant le titre « Ein Geisterkranker als Künstler » (un aliéné artiste) (*Revue de l'Art Brut*, 1979). Plus qu'un malade mental, il présente avant tout un artiste, et rompt pour la première fois avec la règle de l'anonymat, l'usage de ne donner que les initiales ou le prénom de la personne internée. Comme si, affligée d'une maladie honteuse, ostracisée, celle-ci se voyait refuser toute appartenance au groupe humain dont elle est issue, même par la bande, le détour de l'art.

Par cela, Morgenthaler fait véritablement oeuvre de pionnier. Il s'attache à décrire minutieusement les multiples créations de Wölfli en évitant adroitement toute psychologisation abusive. La question soulevée par Morgenthaler est celle de savoir si l'autisme, ou toutes autres affectations mentales peuvent être sources de créations, servir à l'éclosion de celles-ci. Si, au lieu d'être uniquement diminuant, certains types d'afflictions ne permettent pas aussi de réaliser des gains à d'autres niveaux : symboliques, esthétiques, inventifs, etc.

Hans Prinzhorn publie son ouvrage, « Bildnerei der Geisteskranken » (Prinzhorn, 1984) (expression de la folie), peu de temps après Morgenthaler, en 1922. Son livre marque définitivement la victoire de la considération artistique sur toutes les autres :

« l'évidence grossière d'une maladie mentale ne sera qu'un élément biographique parmi d'autres, qui, comme tous les autres, doit être apprécié uniquement à partir de l'oeuvre. » (*ibid* : 59)

Il présente dix artistes, leurs oeuvres et une courte biographie de leur vie, décèle entre ceux-ci des points communs : une aversion partagée pour le vide, le blanc sur les pages (*ibid* : 321), une pulsion de jeu, de fortes activités ludiques (*ibid* : 319), une grande richesse dans le déroulement des associations libres (*ibid* : 318), et, surtout, une prédominance des thèmes sexuels et religieux (*ibid* : 325). Mais surtout, il reconnaît la grande qualité des réalisations, de leur mise en forme (*Gestaltung*), et s'attache à essayer de révéler les conditions qui ont concouru à leur émergence. Le livre de Prinzhorn a immédiatement un grand écho. Max Ernst, Paul Klee, Kubin en ont connaissance. Il circule de mains en mains dans le mouvement surréaliste, contribue fortement à infléchir la vision de l'art et la place qui est la sienne dans la société.

En 1937, l'exposition réunie par le pouvoir nazi à Munich « Entartete Kunst und Irrenkunst » (art dégénéré), peut être envisagée à posteriori comme un acte visionnaire, puisque sont rassemblées dans de mêmes salles des oeuvres de Chagall, de Picasso, Braque, et des pièces de la collection Prinzhorn (Aubral, 1992). Si les nazis voulaient démontrer par là l'inanité et la dégénérescence de formes artistiques contemporaines, ils n'ont réussi, par l'amalgame qu'ils ont effectué, qu'à élever aux plus hauts rangs des productions jusqu'alors uniquement décriées comme schizo-phréniques, malades. Ce ne sont pas Picasso, Braque ou Otto Dix qui se sont abaissés à leur niveau, mais plutôt elles qui se sont élevées au rang des plus grandes productions contemporaines.

### 3.4) Un référent définitoire : Adolf Wölfli

Né le 29 février 1864, il passe la plus grande partie de sa vie (de 1895 à sa mort en 1930) dans l'hôpital psychiatrique de la Waldau près de Berne (Suisse). Il commence à dessiner 5 ans environ après son internement.

Considéré aujourd'hui comme un grand classique, un archétype de l'Art brut, Wölfli sert d'assise au concept traditionnel de l'Art brut. Cela par la capacité extraordinaire qu'il a de mêler dans ses oeuvres dessins, écritures et notations musicales là où la culture occidentale les cloisonne traditionnellement en trois catégories bien distinctes. Ces trois catégories, il les mélange en un ballet graphico-scriptural dans lequel le texte-portée, support s'auto-portant, peut être lu, musicalement joué, ou uniquement perçu pour ses qualités picturales. Wölfli, même si il n'en est peut-être pas conscient, si cela n'est pas son but premier, conteste la notion du cadre, du lieu traditionnel d'expression. Le support retourné, l'épanchement artistique se poursuit très souvent au verso de celui-ci. Le lieu attribué à l'expression artistique est démultiplié. L'adresse est indirecte, le message transmis énigmatique. Il y a pléthore d'interprétations envisageables, multiplication des possibles pour le contemplateur, co-érigeur d'un système aux multiples entrées.

Cette oeuvre polysémique par excellence débouche sur une subversion totale du sens, qualité récurrente chez les artistes bruts que l'on retrouve avec une intensité exceptionnelle chez Wölfli. Il invente de nouvelles manières de voir, de faire, de nouveaux systèmes de perception, car il ne s'en assigne aucun au départ et laisse libre cours à une imagination débridée. Libre voyage et libre espace à celui qui pénètre alors dans cet univers et s'en constitue le co-auteur. Liberté de mouvement mental qui



peut être perçue comme un paradoxe puisque Wölfli a l'aversion du vide (subit les affres des pénuries de papier plutôt) et pratique une forme de bourrage de ses œuvres. Il remplit toute surface immaculée. Par surinvestissement de l'espace, le vide se crée. Il y a dépassement de la chose représentée, quelque chose d'autre, d'insaisissable, cherche à se dire. Ce quelque chose, cet inconscient, le récepteur le partage, le reconnaît sans parvenir à l'identifier vraiment. D'où le sentiment de malaise, d'écho flou. Indéfinissable inquiétude soulevée au contact de ces productions.

Wölfli n'est pas esclave du signe, c'est le signe qu'il asservit, détourne vers le sens que lui seul désire lui donner. Le hasard n'est plus hasard puisque intégré à la démarche créative, fondu en expression, en sens traduit.

« Il passe ses journées à dessiner, et lorsqu'il cesse de dessiner, c'est pour écrire; d'écrire pour composer et jouer sa musique. » (Revue de l'Art Brut, 1979 : 8)

Et cela se mêle, fusionne, s'amalgame. Wölfli n'offre pas prise aux chasse-gardées académiques. Il se moque de leurs territoires respectifs, et saute à pieds joints d'un jardin dans l'autre, d'une frontière sur l'autre jusqu'à les rendre méconnaissables, lacis, pelottes d'où l'on croit parfois distinguer la naissance d'une onirique chevelure. Le rêve devient réalité, et le doute de ce qu'est cette réalité s'installe. Morgenthaler parle d'une création autistique :

« On reconnaît chez Wölfli un autisme caractérisé : certes pour ses besoins quotidiens il sait fort bien contrôler ses actions dans le monde extérieur et se tirer avec bonheur de telle ou telle tâche. Mais dès qu'on le laisse à lui-même ou qu'il se détache volontairement de ce qui l'entoure, il rompt aussitôt une grande partie des rapports avec l'extérieur et se construit son propre univers où il vit entièrement. Ce monde selon ses désirs et ses délires est pour lui plus authentique que le monde réel. » (*ibid* : 116)

Gouffre ou entonnoir dans lequel l'artiste se dématérialise pour atteindre à des qualités d'immanence. D'ailleurs, Wölfli ne dit-il pas de lui-même :

« [...] c'est à la suite d'une grave maladie contractée lorsque j'avais huit ans, c'est-à-dire à partir de ce moment là, que j'ai directement et radicalement tout oublié. » (*ibid* : 5)

N'est-ce pas en partie de ce désapprentissage des codes que sourd cette puissance, de cet étoilement-étiolement du sens l'étrange familiarité de l'œuvre?

## **Chapitre IV : Marges et limites de l'Art brut**

### 4.1) Folie et génie, Art brut et création

Tout d'abord, la question qu'il faut nous poser, est celle de savoir ce qu'est donc que la folie, vues les conditions psychiques généralement fragiles et facilement étiquetées « folles » des praticiens de l'Art brut. Jacques Adout (1979) montre à notre avis parfaitement que ce terme même de folie, bien qu'abondamment utilisé, est vide de sens, ne reflète rien d'une réalité plus complexe. C'est en vérité un fourre-tout, une poubelle sémantique où s'entassent fantasmes et légendes sur les accidentés du mythe sociétal. Il faut se garder de généraliser, de regrouper sous un nom générique des histoires individuelles, des césures personnelles. Surtout lorsque le terme employé est si chargé, si lourd d'avoir été tellement utilisé qu'il empêche plus qu'il ne permet de voir clair. Adout laisse apparaître que, finalement, n'est fou que celui qui ne se conforme pas aux normes en vigueur à un moment donné dans une société donnée, soit celui qui dérange, obstrue le fragile déroulement du tapis du quotidien. Il plaide pour un abandon de la non-communication et du réflexe de peur à l'égard de ceux qui poussent plus loin leurs logiques d'hypersensibles, brisent le fragile consensus ambiant autour de valeurs sociales fluctuantes : du raisonnable et du fait d'être sain d'esprit dans une société malade. La folie n'est donc pas ce gouffre béant ou s'annihile tout libre arbitre, toute logique. Elle est question de temps et de lieux, de rapports sociaux. Un terme finalement identique à celui de race, ne servant peut-être qu'à étiqueter et à exclure.

Alors, notre question est-elle mal posée? Il y a-t-il un lien entre Art brut et folie si la folie n'existe pas, et pourquoi alors la nommer? C'est étrange, mais bien que son existence aie été remise en cause par le mouvement nommé anti-psychiatrie dans les années soixante-dix (Szasz, 1977 ; Cooper, 1970), cette notion demeure présente à l'esprit, une référence mythique de repoussoir, épouvantail et exorciste tout à la fois. À Lausanne, le musée de l'Art brut est encore familièrement appelé le musée des fous. Il est visité avec crainte et le sentiment de flirter avec un interdit par les jeunes bambins des classes enfantines. Cela révèle beaucoup des ressentiments, opinions, et angoisses des parents et professeurs. Nous conservons donc ce terme générique de folie, parce que, si il obscurcit, il révèle aussi beaucoup d'une certaine forme d'intolérance, de préjugés.

Pour Roland Jaccard, nous sommes tous malades, malades même lorsque sains d'esprit, car adaptables et adaptés à un mode de vie pernicieux et pathogène :

« absents du monde nous vivons dans une rêverie ininterrompue où les êtres et les choses acquièrent une dimension qu'ils ont perdue dans la réalité; le dialogue ne s'engage plus avec autrui dans son être physique, matériel, mais avec autrui tel que le désire le modèle, le construit dans nos phantasmes; schizoïdes hors des murs de l'hôpital psychiatrique, comment ne serions-nous pas schizophrènes à l'intérieur de ces murs? » (Jaccard, 1975 : 99)

Que devient-il alors de ce concept de folie, si tous nous le cultivons en nous, le faisant naître chez d'autres pour écarter la menace, lui donner corps? Il se vide de son sens comme une baudruche de son air. Il demeure uniquement fétiche, fantoche veillant sur le champ miné de nos peurs. Les frontières en réalité demeurent plus ténues. « *Jardiniers de la folie* », selon le terme poétique d'Édouard Zarifian (1988), à quel niveau le malade mental nous rejoint-il, différentiel identique, et quels organes communs son dessin anime-t-il pour ré-animer en nous avec une telle force cette

fulgurance de l'identique inexprimable? Bouc émissaire, qu'annonce-t-il de notre société, que révèle-t-il de celle-ci et de nous même, lorsqu'est pris le temps de donner corps et vie à sa parole et son discours artistique?

Lorsque l'on observe certains travaux d'artistes internés, ceux de Serge Delaunay, c'est la minutieuse et patiente élaboration, la cohérence de leur cosmogonie qui attire l'attention. La maladie mentale n'est pas perte de logique, elle est plutôt hypertrophie de celle-ci. Bref, les fous ne sont peut-être pas ceux que l'on croit. Si un certain nombre d'artistes bruts furent effectivement internés, passèrent une grande partie de leur existence derrière les murs d'institutions asilaires (Wölfli, Aloïse, etc), d'autres poursuivirent une existence paisible puisée dans la fièvre de leur passion (le facteur Cheval, Augustin Lesage, etc.) (Revue de l'Art Brut, 1965 : 5-45). Les uns pourtant ne semblaient pas plus « dérangés » que les autres. C'est le milieu qui, juge de leurs conduites et de leurs comportements, tolère dans certains cas des excentricités créatrices et dans d'autres les sanctionne. C'est donc plus par un regard de classe s'attribuant un rôle de juge et de bourreau, gracieux ou condamnant à l'envie selon des critères plus sociaux-financiers que strictement médicaux des comportements qui ne sont jamais que valorisés ou déclassés en fonction de..., par rapport à..., mis en balance avec les tolérances et les sensibilités du moment, le consensus du plus grand nombre (Thévoz, 1978 : 57).

En somme, de valeurs relatives on débouche sur un arrêté définitif et un étiquetage dans bien des cas moralisateur et exclusif (et cela dans les deux sens du terme).

« Il n'y a vraiment, dans la plupart des cas, aucun critérium, qui justifie une discrimination des oeuvres qu'on pourrait dire saines et des oeuvres qu'on pourrait dire pathologiques. » (Dubuffet, 1973 : 117)

Placé devant une création artistique, la possibilité d'inférer à partir de celle-ci de la bonne santé ou non de son créateur révèle de l'hypothèse et de la supposition la plus aléatoire, gratuite. Pour Dubuffet, c'est encore plus simple, l'Art brut est fou parce que tout art est fou.

« Bien entendu cet art est fou. Quel art n'est pas fou? Quand il n'est pas fou, il n'est pas art. Il faut revaloriser la folie, si hautement honorée en d'autres lieux et, dans notre monde occidental, bien trop décriée. Abandonnons les idées simplistes accréditées par l'humanisme sur la raison et la déraison ! Ces notions s'évanouissent sitôt qu'on y réfléchit. On appelle sain et raisonnable l'homme qui adhère totalement au mythe collectif. C'est tout. D'ailleurs un tel homme existe-t-il? On en doute. Cet homme sain et raisonnable est plutôt un vague pôle, une idée abstraite. Peut-être est-il bon dans une société que certains y tendent mais c'est sûr qu'il est nécessaire, qu'il est excellent, que d'autres –les artistes notamment, c'est là justement ce que l'on attend d'eux- faussent compagnie à ce mythe collectif et à son sain et à son raisonnable et nous ouvrent grand de nouvelles fenêtres sur d'autres logiques. » (Dubuffet, 1996 : 510)

Il offre comme un écho à la célèbre phrase de Diderot comme quoi il n'est pas de grand artiste sans un coup de hache dans la tête. Dubuffet reprend là le mythe romantique de la folie créatrice, chamanique ou même transcendante.

Il est vrai cependant que les premières œuvres brutistes furent principalement découvertes par Dubuffet dans les asiles psychiatriques. Mais peu à peu, cette veine s'est tarie. Pour Thévoz :

« la généralisation de la chimiothérapie (traitement par calmants) depuis les années 50 tend à asphyxier la créativité et à neutraliser les délires inspirés qui en étaient la source. » (Thévoz, 1978)

Le milieu hospitalier, par l'usage des médicaments, ceinturerait la créativité des patients. Doucement euphoriques, les patients d'institution ne subiraient plus une tension (souffrance?) les poussant à créer, à agir. Néanmoins, Léo Navratil (1978 : 177) laisse entendre que Oswald Tschirtner, pendant ses périodes de création,

était soumis à un traitement médicamenteux anti-dépressif. La théorie de la camisole chimique de Thévoz nous semble un peu restreinte. Il y a là à nouveau romantisation de la souffrance, de la douleur, idéalisation de la claustration, adhésion au mythe encore vivace du poète maudit. Il faut beaucoup de chaos en soi pour accoucher d'une étoile écrivait Nietzsche, mais la qualité d'une oeuvre, fut-elle exceptionnelle, justifie-t-elle la somme des souffrances endurées? Quel est le coût, le prix humain à payer dans le domaine de la création?

Plutôt que de diaboliser la prise de médicaments et les psychiatres, les raisons de la baisse de créativité peuvent être multiples. Elles peuvent résulter directement de la création d'ateliers de thérapie, donc d'un affadissement, affaiblissement des productions, dus entre autre à une standardisation, aseptisation du matériel donné à l'artiste (Weiss, 1992 : 76). Elles peuvent aussi être une conséquence de l'écourtement des séjours hospitaliers. Les causes sont donc potentiellement multiples. Les médicaments ne sont pas les seuls responsables. C'est à mon avis vouloir à nouveau adopter une position par trop dichotomique et exclusive que de nier que certaines œuvres voient le jour en milieu hospitalier. « culturel », avec l'appui de thérapeutes.

Il est possible que le soutien et l'appui reçus en institution libèrent les forces de création de l'individu plutôt qu'elles ne les restreignent. L'histoire de vie de Mary Barnes, par exemple, en témoigne (Barnes, 1973 : 170). Moins de soucis de temps et de matériel peuvent ouvrir à l'acte créatif. C'est en tout cas ce qu'il s'est passé dans le cas de Serge Delaunay, pour la plupart des bricoleurs brutistes du centre de La Ramée à Neufvilles. Est-il possible même de penser que des patients aient commencé à créer grâce à l'emploi de substances chimiques, que les résultats obtenus soient tout

aussi originaux, subversifs et surprenants? Cela mériterait une étude plus approfondie.

Nul ne peut prétendre, à partir des oeuvres de l'atelier de La Ramée, deviner quels auteurs sont sous médicaments et lesquels ne le sont pas. N'en déplaise aux doctrines anti-psychiatriques primaires, tout comme l'adéquation entre folie et génie, l'adéquation entre médicaments et aboulisme ne se vérifie pas dans les faits, et c'est parfois vers une plus grande liberté, un relâchement de l'inhibition favorable à la création que contribuent ceux-ci. À nouveau, la volonté de Dubuffet et de Thévoz de construire un objet Art brut idéal semble en décalage par rapport à l'expressivité et la genèse créative des bricoleurs brutistes. Pluriels et polymorphes, ces artefacts sont, pour un certain nombre, issus d'un rapport et d'un travail répété avec les membres d'institutions : thérapeutes, médecins, éducateurs. Cette relation n'enlève rien à leur force expressive ni à leur authenticité, au contraire, elle peut aussi permettre, comme dans le cas de Delaunay, un accès à du matériel symbolique appartenant à un autre univers mythique que le leur, et donc à élargir le champ de leurs possibles.

#### 4.2) Du Surréalisme comme mouvement et de l'Art brut comme mouvance

La définition donnée par André Breton en 1924 (soit deux ans après la publication du livre de Prinzhorn) dans le premier manifeste du surréalisme est connue. Il nous paraît néanmoins opportun de la retranscrire ici :

« Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » (Breton, 1989 : 36)



Il y a une volonté de ne plus avoir de volonté, un désir de se déconnecter, de se dérationnaliser. Cela dans le but final d'inscription dans un paysage social et artistique cautionné socialement. Plus loin, dans le même manifeste : « Aujourd'hui Desnos parle surréaliste à volonté » (*ibid* : 40). Illusoire volonté de ne plus vouloir avoir de volonté, « d'utiliser l'art et la littérature contre l'art et la littérature » (Janover, 1980 : 110), donc d'encore faire œuvre littéraire.

Une des caractéristiques majeures de l'Art brut est l'absence d'interlocuteur, ou du moins l'oubli, l'élosion de celui-ci. L'escamotage de l'Homme. Travail de non-sédution pourrait-on dire. Le créateur brutiste semble aveugle à sa propre présence. Le mouvement surréaliste (comme le cubisme ou le dadaïsme), par la recherche d'effets, d'une marque stylistique, attend lui de ses pairs une réaction, une reconnaissance. Il se contente d'une oblitération de surface, et, par cela, ne peut à notre avis atteindre les buts qu'il se fixe. Que ce soit celui d'automatisme psychique pur ou celui d'obéir à la pensée en l'absence de toute préoccupation esthétique ou morale. Le mouvement surréaliste est une révolte, établie par des manifestes, ancrée dans un paysage social et qui, malgré tous ses efforts pour s'en distancer, le rattrape et le marque sans cesse puisqu'il se construit sur ses oppositions envers ce dernier. Rimbaud, près d'un demi-siècle auparavant, en 1871 n'écrit-il pas déjà :

« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, -et le suprême Savant. » (Rimbaud, 1984 : 202)

Il demeure dans ce même registre en essayant de défaire par volonté ce qui y est totalement étranger. Ces « recettes pour mieux voir », voir autre, ne surgissent à mon avis que dans l'après coup, en justifications, rationalisations d'une expérience déjà passée. Elles ne sont pas prémisses, mais conséquences, conclusions. Mouvements réflexifs, auto-réflexifs, où le langage rebranche justement sur le commun ce qu'il énonce comme nouveauté et inconnu. Il rapatrie, ramène l'indicible au dicible par ce travail de commentaire, se place en observateur d'une opération où il se considère dissout. L'expérience en perd de sa force et de sa sauvagerie, de son authenticité, pour prendre l'apparence d'un jeu intellectuel, d'un numéro de jonglerie visant à épater la galerie. Comme l'écrit Ribemont-Dessaignes :

« Donc, ce fut l'Art engagé, ce qui veut dire que le délire poétique n'était pas livré à soi-même, il s'engageait à servir. Mais à servir quoi? À servir une entité nouvelle, « l'Homme », avec la libre disposition de soi-même, le respect de la personnalité, et un tas de leurs conséquences, la justice sociale, la libération politique hors de toutes forces d'oppression, tous mots vagues, formules plutôt qu'idées, et dans une extrême confusion qui réunissait, comme l'a chanté Aragon devenu maître en poésie à la fois classique et inspiré, celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas. » (Ribemont-Dessaignes, 1958 : 152)

L'artiste Brut, lui, n'effectue pas ce retour sur lui même, ce re-positionnement l'extrayant du travail en cours. Son éventuel commentaire réflexif demeure intérieur à l'oeuvre. Il n'y a pas de métalangage, de langage sur le langage utilisé. Et quand langage il y a, c'est au contraire comme pour brouiller encore un peu plus les pistes, renforcer le mythe individuel au détriment du mythe sociétal collectif. C'est pour s'enfoncer plus avant dans cette brèche à la raison ouverte. Hors du champ clos de ce logos, on parle alors de délire.

André Breton a fait partie de la compagnie de l'Art brut, jusqu'à ce que des divergences avec Dubuffet le poussent à démissionner. Pour lui, l'Art brut était

spécifiquement lié à l'art des fous, un art de l'inconscient, alors que Dubuffet l'envisageait d'une manière plus large, et surtout plus spécifiquement esthétique. Bref, pour celui-ci, une vision de peintre, alors que Breton, psychologue de formation, possédait une vision plus littéraire, à volonté analytique (Danchin, 1998 : 270).

Néanmoins, que les trajectoires du surréalisme et de l'Art brut se soient à ce point croisées pour que leurs deux principaux théoriciens respectifs aient collaboré un moment sous la même bannière montre bien l'intérêt de l'époque pour la recherche de nouvelles voies, *terrae incognitae*, nouveaux terrains d'expérimentations psychiques. Un renouvellement des manières de faire et de penser en était attendu chez les créateurs. Dubuffet constitue l'Art brut à la suite du dadaïsme, surréalisme, cubisme. La lignée est directe, il accentue plus fortement encore que ses prédécesseurs le rejet des valeurs bourgeoises, de l'académisme, plaçant l'art sur un piédestal, sa mission rédemptrice de pureté. Dubuffet compacte et condense le « je » individualiste pour en faire un « nous » brutiste, créant ainsi une identité mythique, une mouvance artistique. Cette création d'un autre mythique est constituée en opposition directe avec les valeurs traditionnelles de ce qu'est censé être et représenter un artiste en Occident.

#### 4.3) L'Art brut devenu culturel, l'Art Naïf culturel

Si l'Art brut n'est pas hors de la culture, il se distingue néanmoins de certaines formes en apparence plus conformistes envers les normes instituées par celle-ci. Pour Dubuffet néanmoins, les catégories sont irréductibles, ces « peintres du dimanche », rassemblés sous le dénominateur d'Art naïf sont :

« [...] des gens simples pleins de respect pour l'art culturel, et leurs oeuvres sont tout à fait influencées par l'art classique, elles visent à faire partie de cet art, empruntent les mêmes moyens et l'imitent en tout du mieux qu'elles peuvent (mal d'ailleurs, à cause de leur inexpérience, et c'est justement ce qui les rend un peu plus intéressantes que les modèles) –mais les oeuvres que je considère sont beaucoup plus « brutes » que ces peintures « naïves » ; ce sont des oeuvres tout à fait étrangères aux voies de la culture et aux voies classiques et dans lesquels l'auteur ne fait pas le moindre usage de celles-ci mais invente tout –ses thèmes et ses moyens- à partir de son propre fond. » (Dubuffet, 1996 : 446)

Il semblerait donc qu'ils se démarquent des auteurs bruts en ce qu'ils vivraient en conformité, confortables avec le milieu qui les environnent, les sustentent, là où l'auteur brut déracinerait celui-ci pour y semer la graine de la subversion. Alors que ce dernier expérimente une rupture absolue, ses vues ne pouvant être intégrées à la manière de voir ambiante, celui-là vivrait consensuellement d'un compromis social acceptable. Là où le naïf semble donc conservateur, l'artiste brut apparaît novateur, iconoclaste, sauvage. Le bricoleur brutiste est un révolutionnaire, le naïf un pantouflard. Caricature que celle-ci mais pas tellement éloigné de la vision freudo-marxiste présidant à la constitution de l'Art brut.

Cette vision dichotomique et stéréotypique entre le bourgeois et le non-bourgeois, le culturel et le non culturel ne résiste pas à l'analyse. Elle n'est que la résultante des efforts de Dubuffet de constituer un objet « Art brut » bien distinct d'autres formes de création. Le voulant non-culturel il le métamorphose en culturel. Le voulant non-bourgeois, il le métamorphose en brut, indemne de tout héritage, a-historique. Il inverse les paramètres mythiques, joue d'oppositions binaires absolues pour positionner comme révolutionnaire la mouvance brute dans le paysage culturel français d'après-guerre.

Pour Inge Jadi néanmoins, dans la lignée de Dubuffet :

« le peintre naïf présente toujours une structure simple, sans trop de subtilités. Sa vie et sa pensée sont adaptés à son milieu et, en donnant au rapport qu'il entretient avec son monde intérieur la forme de souvenirs nostalgiques, il conserve à ce rapport un caractère superficiel. Le naïf est, à ses propres yeux, un chroniqueur, et comme son oeuvre permet au spectateur de rester dans son monde protégé tel qu'il est défini socialement, il bénéficie presque toujours d'un accueil favorable. En tant que citoyen et en tant qu'artiste, il se sent à son aise. » (Jadi, 1990 : 30)

Cette vision fade et douceâtre de l'Art naïf doit, à notre avis, être modérée. Georges Schmits (1981) montre qu'il existe beaucoup plus de nuances dans l'Art naïf que Dubuffet ou Jadi semblent le laisser croire. De plus, il est à remarquer que la définition donnée par Schmits de l'artiste naïf paraît bien semblable à celle de Dubuffet concernant l'artiste brut :

« Le naïf est un autodidacte, il n'a pas appris à peindre et son regard est vierge (plus ou moins) de toute influence culturelle, comme sa main de tout apprentissage technique. » (Schmits, 1981 : 13)

Lui aussi cherche donc à positionner en opposition aux signifiants culturels (et dans le sens d'un déficit de matière « culturelle » substantifiée) ce qui ne peut se comprendre que par rapport à eux.

La notion de réalisme intellectuel, d'où découle « une obéissance plus complète à une réalité pensée » (*ibid* : 18) soustrait l'artiste naïf à la critique de n'être qu'un triste copiste d'une banale réalité. Pareil en cela à l'Art brut, l'oeuvre naît aussi d'un désœuvrement, d'une solitude, de la prépondérance du mental sur la reproduction figurative. Elle est produite très souvent à un âge avancé, dans des milieux majoritairement ouvriers ou paysans. Les points communs sont multiples, le hiatus entre l'Art brut et l'Art naïf n'en est un, à nouveau, que de degrés. (Ferrier, 1997 : 42)

#### 4.4) Le bricoleur brut est un inspiré

L'artiste brut, très souvent, se décharge de sa création sur une puissance supérieure, étrangère à lui-même. Comme le souligne Colin Rhodes (2000 : 104)

« One of the most striking features of Outsider Art is its general tendency to present the world in transcendent or metaphysical terms ».

Ainsi Adolf Wölfli s'exclame :

« C'est Dieu qui inspire et dicte tout, Adolf Wölfli, cellule n°3 n'est qu'un artisan irresponsable. » (Revue de l'Art Brut, 1979 : 15)

Wölfli s'efface devant l'œuvre créée. Il est personnage secondaire. Sa personnalité sociale, culturelle, est occultée, si ce n'est carrément reniée. C'est son œuvre qui porte la quintessence de son être. Comme si, désirant surajouter au mythe sociétal son propre mythe personnel, il avait besoin, pour ce faire, de l'appui d'une force indiscutable, omnisciente, omnipotente.

L'auteur brut joue aussi souvent le rôle de médium, de transmetteur. Il est relais, entre les vivants et les morts par exemple (Revue de l'Art Brut, 1965 : fascicule 5 : 45 et suivantes), visionnaire. Il nie même parfois être l'auteur de l'œuvre ainsi produite, allant jusqu'à la détruire, s'étonner de ce que des gens bien élevés, intelligents s'intéressent à de pareilles fadaïses (Revue de l'Art Brut, 1977 : 128). Il se place ainsi en retrait, à distance différentielle vis à vis du matériel iconographique ou scriptural auquel il donne le jour. Ainsi l'artiste américain Howard Finster s'exclame :

« God wanted me to take this junk and make something out of it and show people who got things that they could do something where they stand. You see, I'm an example from God. » (Maizels, 1996 : 116)

Jeanne Tripier, elle, reçoit directement ses messages de Jeanne d'Arc, qui est son « double fluïdique » (Revue de l'Art Brut, 1966 : 12). Serge Delaunay n'utilise pas le « je », mais toujours le « on ». Cela est explicite dans l'entretien réalisé avec Serge Delaunay placé en annexe de ce travail (page 93 et suivantes). Il ne s'explique pas sur l'acte créatif. Cela semble lui venir de plus loin que de lui-même. Il a une mission. Son existence est supportée par l'acte créatif. L'acte créatif supporte son existence. L'être ne se distingue de la création, il y est tout autour intimement tissé. Si le lien entretenu avec le milieu environnant n'est peut-être pas absolument direct, il demeure bien réel pourtant, symbolisé, détourné. Le bricoleur brut se saisit d'archétypes culturels. Il parasite les notions de temps et d'espace qui y sont liées afin de s'aménager une résidence, se construire au besoin une parenté, une filiation imaginaire lui donnant force et sentiment d'existence.

Est-ce parce qu'il a si bien intégré le mythe occidental de ce qu'être un artiste, au sens professionnel et économique signifie; parce qu'il craint la critique, la négation de son travail, qu'il va jusqu'à devancer celle-ci afin d'amortir le choc? Est-ce pour se mettre à l'abri? Où alors est-ce dans le but de se déresponsabiliser, de ne pas avoir à affronter directement la vision de ses propres fantasmes, projections inconscientes inintégrables? Confronté à la peur de reconnaître, de pouvoir imaginer son travail reconnu, il en délègue la paternité à un autre que lui. Il se place en dehors de l'univers social et culturel dans lequel il vit, certain de ne pouvoir supporter la comparaison, convaincu d'œuvrer dans un autre registre mythique. Il est le servent, l'humble

ouvrier de Dieu, et le rapport exclusif qu'il possède avec lui lui offre une immunité de créer, un droit illimité de parole. Un blanc seing pour faire retour dans l'univers mythique culturel.

A défaut de Dieu, ce peuvent être les morts ou toutes autres forces magiques qui joueront cette même fonction de force cautionnante de l'acte subversif. Le créateur endosse le rôle de médium : « ça parle à travers moi », et non « je parle ». De l'impératif constitutif : « Ne découpez pas la toile. Elle se fera. Tout s'accomplira. Suis nos instructions, et nous la remplirons dans la perfection. Mets-toi à la peinture! » (Revue de l'Art Brut, 1965 : fascicule 3 : 14) celui qui, comme le mineur Lesage, se soumet : « chers esprits, si je suis peintre, faites-moi travailler car je n'y connais rien » (*ibid* : 15), s'abandonne et accepte de laisser glisser sa main sans chercher à comprendre, freiner ni résister à l'impérieux besoin de créer instaure alors une relation privilégiée avec une force dominante. C'est l'abandon de soi qui permet à l'artiste de se retrouver, mais sur un autre sol. D'ailleurs, l'inspiration n'est-ce pas étymologiquement cela (du latin *inspirare* : souffler dans), et ce mécanisme, avec plus ou moins d'intensité selon les cas, ne se retrouve-t-il pas dans tout acte de création? (Thévoz, 1999 : 142) Le bricoleur brut s'efface devant l'œuvre qu'il crée, même si sa personnalité ou non-personnalité sociale éclaire ainsi l'œuvre créée, y participe fortement.

#### 4.5) Critique de la position de Dubuffet et de Thévoz

Pour ses exégètes, Dubuffet et Thévoz, l'Art brut est contestation ou il n'est pas. Révolutionnaire ou non avenu. La question reste pendante de savoir si ce rôle ne lui a pas été attribué de force, si l'accent placé sous le signe de la rébellion n'a pas été



exagérément grossi pour servir le discours et les visées des deux herméneuticiens de la création brutiste. Dialectique de la lutte, rhétorique de l'exclusion, de la résistance, les auteurs bruts ne sont-ils pas eux-mêmes détournés, infantilisés, aliénés, pour servir un autre discours que le leur? Alors que ce qu'ils semblent vouloir exprimer est de l'ordre de la gratuité, de la libre création, de la joie esthétique et de la jouissance picturale, c'est à un rapport de force et de pouvoir qu'est ramené leur travail. Leur « je » n'est-il pas relégué au second plan pour être assimilé à un « nous » identitaire brutiste mythique?

Faire de l'Art brut une arme de guerre, n'est-ce pas, comme un certain mouvement psychiatrique le faisait jadis, détourner son regard de l'oeuvre pour le poser sur des enjeux différents, prendre la parole à la place de l'autre? Et ainsi lui attribuer un discours que celui-ci est bien loin de cautionner si on prend la peine de l'écouter dans ses différentes tonalités? D'ailleurs, la plupart des auteurs dits bruts récusent cette étiquette, comme ils déniaient fréquemment à leurs créations toutes qualités artistiques.

Par exemple, Nek Chand :

« Nowadays people are calling me 'artist'. I don't like this word 'artist', only God pushed me to do this work. I never knew people would see it, I just made it for my own pleasure. » (Maizels, 1996 : 220)

Et d'ailleurs, un artiste qui réclamerait ce label d'artiste brut deviendrait très vite suspect, puisque cette demande l'en éloignerait (Chaissac, 1951).

D'un autre côté, on ne peut se contenter d'une lecture simple et immédiate, à un premier niveau. Doivent être pris en compte les motivations sous-jacentes des oeuvres, les maëlstroms souterrains posant l'acte créatif, mais avec toute la prudence et la circonspection voulue, qualités dont Dubuffet et Thévoz semblent parfois faire

fi. Dans le contexte historique d'alors, la reconnaissance de l'Art brut devait s'acquérir par l'usage de la polémique et de la provocation, dans la continuation de mouvements d'avant-gardes comme le dadaïsme et le surréalisme. « La société » et « la culture », dans le sillage de mai 1968 avaient encore une consistance archétypique permettant de s'en considérer les victimes. Dubuffet désirait pousser encore plus loin le contre-pied à l'égard des valeurs bourgeoises, valeurs dites « culturelles ».

Thévoz, d'ailleurs, remettra lui même en cause cette scission entre l'Art brut et l'Art culturel :

« L'Art brut n'est pas une nouvelle découverte qui pourrait s'insérer entre les autres formes d'art au prix d'un remaniement parcellaire. L'art brut subvertit ces catégories, non pour prendre leur place, mais, peut-être, pour mettre en cause l'idée même de lieu ou de site assigné à l'art. L'art brut est né dans un espace d'exclusion, et il persiste à se donner comme une création essentiellement délogée. Il se prête même assez mal à l'opposition art culturel / art brut à laquelle nous nous sommes nous-mêmes référé.» (Thévoz, 1995 : Genève : 101)

Pour lui, l'Art brut est inclassable, car il réfute toute notion de classement. N'y a-t-il pas alors contradiction à vouloir poser des limites à un type d'Art s'en voulant justement affranchies? Que penser du travail de Dubuffet qui, comme le souligne très justement Weiss (1992 : 72 et suivantes), s'est acharné à constituer un champ puriste de chefs-d'oeuvre, en appliquant une doctrine élitiste dans le choix de ses critères esthétiques, tout en prônant simultanément le développement d'un art élaboré par l'homme du commun? Il y a fermeture de l'espace, mise en place de critères de sélection extrêmement rigoureux, tout en conservant au niveau discursif, sociologique, un démocratismes et populisme de façade. La critique de Roger Cardinal s'avère pertinente :

« What Dubuffet and Thévoz have ended up doing is to mark out a defensive buffer zone around Art Brut, adding to the problems of taxonomy rather than diminishing them, and setting up what is in effect a two-tier and even elitist distinction between “first class” and “second class” outsiders. » (Ames, 1994 : 27)

Il y a dans cette démarche quelque chose d'identique au dilemme des ethnologues qui, une fois trouvées de nouvelles ethnies, vont s'évertuer à faire de celles-ci des objets de reliquat, pleurant leur contamination par une méchante société capitaliste occidentale. Récusant par là même tout libre choix, jeu d'influences et d'emprunts à ces pauvres victimes de l'ordre mondial. Préférant à cela plutôt parler à leur place, détourner leur discours, et surtout leurs possibilités de jeux plastiques avec et envers ce discours, inventer l'autre de toutes pièces. Il y a construction d'une identité, élaboration d'une pensée identitaire unitaire « Art brut » alors que les bricoleurs et leur travail est essentiellement métisse, faisceaux dialectiques d'emprunts et de substitutions.

Il y aussi survivance du mythe Rousseauiste du Bon sauvage, modernisé et remaquillé en bon artiste. Innocent authentiquement créatif pour autant qu'il demeure seul et silencieux, isolé, cloîtré. Seulement voilà, seul, il ne l'est jamais, et c'est donner bien peu de foi à la valeur de son oeuvre que de supputer cette dernière de moindre valeur si effleurée par un contact culturel. C'est aussi sous-estimer la puissance expressive de l'artiste que de penser celui-ci fragile au point de souffrir d'un simple échange d'informations.

## Chapitre V : Modernité de l'Art brut

### 5.1) Limites et frontières de l'Art brut

Qu'est-ce qui est de l'Art brut et qu'est-ce qui n'en est pas? Cette question, toujours présente, reste pourtant dépourvue de toute réponse univoque. Certains répondent que l'Art brut n'est représenté que par la collection de Lausanne. Approche restrictive, certes, mais historiquement exacte. D'autres, que toutes les formes d'art rentrant plus ou moins dans le cadre de ce que Dubuffet entendait par Art brut peuvent être estampillées ainsi. Mais, étant donné que ce cadre lui-même est flou, a évolué au cours des périodes, qu'aucune oeuvre ne se laisse facilement réduire à une seule interprétation, les avis se croisent et c'est ultimement sur une impossibilité de tracer des frontières exactes qu'aboutit ce genre de réflexion. Il n'y a aucune réponse franche, nette, satisfaisante pour tout le monde. La collection de l'Art brut de Lausanne symbolise néanmoins, par son unité et sa cohérence, une autorité, un pôle symbolique en la matière. Mais pourquoi Soutter (Thévoz, 1990) n'est-il pas rentré dans le panthéon de cette collection brutiste? Et pourquoi pas Ezra Pound (1986), Artaud (1974), Carl-Frederick Hill? (Carpelan, B., G. Johannesen et L. Noren, 1997)

La réponse la plus fréquemment citée est que ces auteurs ont été, à un moment ou à un autre de leur vie, trop impliqué dans le mouvement culturel de leur époque. Pas assez sauvages, authentiques et rebelles à toute forme d'académisme, jouant avec les codes sociaux en connaissance de cause, ne tirant pas tout de leur propre fond. Bref, ils disposaient d'un héritage culturel, intellectuel et social. Mais qui n'en a pas,

et qui n'en joue? Qui ne l'oublie, ne l'escamote, pour le faire ressurgir ici ou là, par périodes, séquences? Et si vraiment le seul point important, central est l'oeuvre, l'impact psychique que celle-ci provoque, quelle importance finalement?

Quelle importance que Soutter ait été un peintre académique, bien intégré au mouvement culturel de son époque, puisqu'il finit par tracer avec ses doigts des oeuvres qui n'en portent plus qu'indirectement les traces? De même pour Carl-Frederick Hill. Où sont passées les réminiscences de ses années parisiennes dans les déchirures célestes de ses dernières années d'internement? Quelle importance qu'Artaud ait fait partie du mouvement surréaliste, fondé un nouveau théâtre? Bien malin celui qui, à partir seulement de certains de ses poèmes, pourrait en retracer la généalogie. Exclure ces artistes du mouvement brutiste, c'est avoir à l'idée une vision identitaire unidimensionnelle de ceux-ci basée sur des termes d'inclusion ou d'exclusion a-temporels faisant fi de toute notion d'évolution ou de régression, bref, de changement. C'est envisager une identité congelée, vision figée de la création, alors que celle-ci bouge et change à travers le temps, est perpétuel dynamisme.

L'Art brut, si on le prend au sens large, est dénué de frontières franches. Ses limites sont liminaires, n'en sont que de ponctuelles sensibilités, fluctuantes au cours du temps et toujours soumises à un certain arbitraire. Si l'Art brut peut être uniquement ramené à la collection de Lausanne, il faut alors se résoudre à multiplier les étiquettes : création franche, Aracine, indomptés de l'Art, Art en marge, Art-hors-normes, Art différencié, etc. Chacune délimitant un petit espace, un petit jardin, par opposition à celui de son voisin, mais ne parvenant toujours pas à saisir exactement l'essence de ce qu'il découpe ainsi en de minuscules tranches (puisque'il le découpe justement). Si nous nous plongeons dans le domaine des frontières, des

limites, des catégories et des étiquettes, très vite nous y perdons pieds, car celles-ci se chevauchent et se mêlent. Il nous faut faire marche arrière, marche ailleurs, individuellement, avec néanmoins les grandes lignes géographiques des pôles esquissés par Dubuffet et Thévoz comme appui, structures théoriques.

L'Art brut, un insaisissable, un innomable, cela même qui échappe à la limite, à la frontière? Un concept du non-concept, identité du non-identitaire? En tout cas, de tâter de trop près ces limites, nous en créons nous-même de nouvelles, devenant limites à notre tour. Limites à la perception, à l'émotion, par le découpage et le quadrillage en catégories de créations ne demandant avant tout qu'à être abordées en toute simplicité, humilité. Cela ne veut pas dire qu'une mise en ordre de ce domaine magique de l'art est impossible, mais plutôt que ces frontières et conservent toujours un caractère relatif et fluctuant, approximatif.

### 5.2) Récupération, recyclage de la notion même d'Art brut?

Sous le titre Art brut, on peut lire, dans le Petit Larousse (1998 : 158), la définition suivante : « Art brut : art spontané pratiqué par des personnes ayant échappé au conditionnement culturel : autodidactes, déviants mentaux ou médiums. »

Plus ou moins exacte (les caractères de spontanéité et de non-conditionnement culturel étant, nous pensons l'avoir montré, toujours très relatifs), cette définition, parce qu'elle est définition et trouve place dans un dictionnaire, peut amener à se poser des questions sur la digestion opérée par la culture de ses formes déviantes et marginales. Dans un autre dictionnaire, celui de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle (Dictionnaire de la contestation, 1999), l'Art brut trouve aussi sa place, sous la plume de Michel Thévoz, ici en tant que représentant le « retour du refoulé socio-culturel de

l'Occident » (*ibid* : 51). Que ce refoulé s'exprime dans les dictionnaires, que ses oeuvres se vendent en galerie, amène à se poser des questions sur le caractère encore rebelle, refoulé de ces productions. Quelle est encore leur charge dérangeante, lorsque si bien acceptées par les média, recyclées par les artistes intégrés aux circuits mercantiles? (Peiry, 1997 : 236 et suivantes) Quelle est encore leur charge discordante lorsque constituées en tant qu'objet unitaire et fédérateur?

Dans une galerie d'art de Bruxelles, en avril 2000, un totem de Gaston Chaissac se vend 3,5 millions de francs Belges (environ cent mille dollars). De plus en plus, l'œuvre d'un artiste brut se monnaie, plutôt chèrement même. Il existe une mode pour ce type d'art, un engouement. Forme d'altérité culturelle, l'autre est autre, s'expose différent au cœur même du monde occidental. Comme si, confronté à l'identique et à la répétition mécanique, le quidam cherchait un peu d'oxygène, d'originalité et d'authenticité en se tournant vers ces créateurs de l'ombre.

Le bricoleur brutiste, recycleur recyclé fait alors son entrée en force dans les musées, les galeries et les expositions. Il est à la mode, prisé, recherché. Peut-être est-ce dû à la certaine accessibilité relative de ses matériaux et techniques, laissant entrevoir à chaque spectateur qu'il est lui aussi potentiellement un créateur, que le fait artistique n'est point un monopole réservé à une élite ou une clique professionnelle. Le bricoleur brutiste séduit par ce côté démocratique, « simple », en même temps que par sa force expressive reliée à l'intensité psychique accompagnant toute œuvre.

### 5.3) Modernité de l'Art brut

Si Dubuffet et Thévoz placent l'artiste brut en position de déficit culturel, d'imperméabilité au rapport de l'altérité culturelle, et si cette façon de construire le concept de l'Art brut était tenable dans l'immédiat après-guerre, force est de constater aujourd'hui que cette vision appartient au passé. La position univoque d'une identité brutiste monodimensionnelle couplé à une représentation figée de celle-ci n'est plus soutenable aujourd'hui (Laplantine, 1999).

Plutôt que d'un déficit de sens, c'est à une surabondance de celui-ci qu'est aujourd'hui confronté le bricoleur brutiste. Plutôt donc que d'un créateur magique, c'est la vision d'un manipulateur, d'un bricoleur producteur de métamorphoses qui prédomine. Serge Delaunay marque le tournant opéré vis-à-vis de la compréhension de l'Art brut, de son inévitable ouverture au regard de l'autre et de ses conséquences sur l'œuvre ainsi créée. À travers son travail, c'est à un requestionnement de la différenciation et de l'altérité, que celle-ci soit intra ou extra culturelle, que nous amène Delaunay. Le bricoleur brut n'est point cet autre absolument autre producteur d'imaginaires révélés. Bien plus proche des manifestations significatives et signifiantes de notre propre univers culturel, il en est le chamane, le manipulateur, le réorganisateur, se recréant ainsi son propre univers mythique tout en éclairant par inversion et soulignement la texture de celui dont il se sert et manipule les symboles. Surabondance du son, surabondance du sens, envahissement du signe et du symbole, du son et du sens, c'est avec un trop plein de molécules symboliques que joue et se démarque le bricoleur brutiste plutôt qu'avec un vide magnifique et autistique. Avec le tri et la récupération, le détournement et le recyclage plutôt que le surgissement ex-nihilo d'atomes créatifs désolidarisés. La modernité de l'Art brut se place résolument



dans le sens d'une continuité avec le terreau culturel au sein duquel elle voit le jour, d'un usage pluriel et polymorphe de signifiants culturels désolidarisés de leurs signifiés d'origine. Dans le sens d'une réutilisation des rebuts et déchets matériels ou symboliques détournés de leurs sens premiers et réattribués à une cosmologie mythique individuelle. Et si l'Art brut, aujourd'hui, trouve sa place et une certaine reconnaissance au centre même de cette culture dont, par détournements et métamorphoses, il se place d'abord en marge, c'est que, comme le constate Paul Virilio (1993 : 55) :

« Avec l'accélération, il n'y a plus d'ici et là, seule la confusion mentale du proche et du lointain, du présent et du futur, du réel et de l'irréel, mixage de l'histoire, des histoires, et de l'utopie hallucinante des techniques de communication, usurpation informationnelle qui longtemps s'avancera masquée par les oripeaux de ces idéologies de progrès, purifiées de tout jugement. »

L'Art brut répond alors peut-être à un certain besoin d'innocence, de non-message et de non-idéologie. Il touche peut-être plus directement, émotionnellement le spectateur que l'art contemporain, où l'objet est placé en position seconde par rapport au message allié à celui-ci. Où, intellectualisé, secondé, l'objet ne prend sens qu'assisté de l'appui du message. L'Art brut se caractérise essentiellement par ce caractère de non-communication intentionnelle, relative anarchie langagière; par ce refus de dire, par le dit qui, en quelque sorte se dit et délire de lui-même. Délire. Délit? Par la rupture apparente des codes admis, la déliquescence de ceux-ci. Le bricoleur brut questionne alors, dans cette mouvante fixité qu'est sa modernité, ce qu'est l'Homme au sein de cette multiplication des possibles et accroissement exponentiel de sa capacité à se reproduire comme de produire déchets et pièces défectueuses.

Supprimant l'Homme, il le replace au centre. Éliminant celui-ci, le générique, il redonne à l'individu, monade, moyen d'être au monde.

Attrait alors pour ces objets de bric et de broc, objets surgis de nos déchets, objets de l'éphémère qui nous ressemblent. Le bricoleur brutiste ne propose pas d'explication, et c'est peut-être là la meilleure explication qu'il donne, que recherchent les foules, le petit monde de l'Art. Ce parfum de mysticisme, cet appel à une transcendance, dé-raison, déboulonnage involontaire, déboulonnage de fait, touche et rebondit sur un mythe culturel où suspicieuses sont devenues les grandes idéologies, les grandes religions. Le bricoleur brutiste ne revendique pas de techniques, d'écoles, de langages, d'identité brutiste. Pas étonnant alors que celui-ci trouve écho et reconnaissance, résonance au sein du mythe culturel, où la mission individuelle, pour ne pas dire l'individualisme forcené, devient la norme, la conduite à adopter au milieu du grand brassage unvier-seul. Séduisant en cela est le bricoleur brutiste qui soit disant « tire tout de son propre fond », se construit lui-même à partir des débris de sa psyché, seul se bâtit en même temps qu'il élabore son œuvre sur les déchets des autres. Tout un chacun peut être artiste, tout un chacun bricoleur, tout un chacun chacun, autre. Confronté à cette interchangeabilité des rôles, fluidité des possibles, le bricoleur brutiste, par sa mission, sa capacité à être plusieurs, évoque comme dans un miroir cette fluidité du « je » fort créant en n'étant qu'un « on », « nous » autre, différentiel et anonyme, par le biais de la récupération, du re-cyclage. Delaunay symbolise l'accessibilité retrouvée envers l'art descendu de l'empyrée, une certaine simplicité, proximité au cœur d'une société de consommation tendant à prôner l'uniformisation et limitant la capacité créatrice individuelle.

## **Chapitre VI : conclusion**

Nous avons, dans ce travail, présenté un artiste : Serge Delaunay, ainsi que l'acte particulier de désolidarisation du signifiant et de son signifié à travers un surajoutement de sens opéré lors d'une opération de brouillage de codes, de réaménagement de ceux-ci. L'englobant dans la trajectoire de l'Art brut et de certains de ses auteurs les plus renommés, nous avons analysé ce travail de bris et de collages, de bricolage qu'il pratique et qu'exercent au quotidien ces marginaux. Nous avons replacé ce travail dans une époque, celle de sa naissance, questionné sa modernité, l'engouement actuel pour cette forme de création. Mettant en rapport le mythe culturel et le mythe individuel du bricoleur brutiste, nous avons cherché les axes de résonance, d'inversion et de permutation entre ces deux domaines mythiques ; à souligner le caractère dialectique et dynamique de ces formes de création. Nous nous sommes efforcés de conserver une position de relativisme critique, de mettre en cause cette notion d'Art brut comme un tout uniforme et bien constitué, questionnant le rôle politique et social monolithique que ses deux exégètes les plus célèbres ont désiré lui faire tenir, soit celui d'une forme a-culturelle suspecte de création.

Il s'agissait surtout, pour nous, à travers ces trois grandes questions concernant l'origine de l'Art brut, la nature de l'Art brut, et, plus spécifiquement, la nature d'une oeuvre d'Art brut, de mettre en lumière les particularités et les spécificités de cette forme de création. De proposer une modernité anthropologique de l'Art brut, ou une modernité du travail anthropologique par l'analyse de l'Art

brut ; de remettre en cause son concept, objet identitaire unitaire et unifié, en relevant l'apport individuel, le retour du « je » et cela par la mise en exergue de l'oeuvre de Serge Delaunay. Nous avons éclairé le fait que le prétendu caractère hermétique, autiste de l'artiste brut, est très relatif. Il y a de l'altérité dans ce rapport entretenu par le bricoleur brutiste envers le milieu environnant, il y a même de l'altérité envers sa propre création. Il y a des ponts, des passerelles ouvrant sur le monde. Le bricoleur brutiste joue de ceux-ci, joue des signes et des symboles. Il est inadéquat et démagogique de le conformer au paradigme romantique et mythique de l'artiste indemne de toute influence artistique ou culturelle. L'artiste brut est dans le monde et joue de celui-ci pour créer, s'amuser, au besoin s'en échapper. La compréhension de cette altérité est au coeur même de la démarche anthropologique. Figurer l'identité du bricoleur brutiste vise à simplifier une démarche dont ce travail se veut une première tentative de décodage, d'ouverture.

Nous nous sommes efforcés de questionner au plus près ce concept de l'Art brut, tout en interrogeant en sous-main ce concept de concept. Nous nous sommes trouvés alors placés au coeur d'un paradoxe assez anthropologique qui est de parler d'un objet, d'un sujet « Art brut » qui peut-être n'existe pas comme tel, ne peut se laisser réduire à un objet, un concept ; que le langage trahit. Nous nous sommes attachés à conserver un certain rapport ludique au langage, poétique. De ne surtout pas parler de cet Art brut là comme d'une pièce de viande froide sur l'étal du boucher, mais de faire oeuvre de co-création, et d'entraîner le lecteur à notre suite.

La principale critique qu'il nous fût donnée d'affronter tout au long de ce travail fut celle du manque apparent de contenu anthropologique, voir, pire, de son caractère par essence non-anthropologique. Cette critique nous a placé dans un état de

questionnement profond et de doute intense sur ce qu'est précisément l'anthropologie. Cette question, nous avons aussi essayé indirectement de la soulever et de la traiter dans ce travail. Peut-être, tout comme Dubuffet, nous sommes nous servis de l'Art Brut comme pré-texte pour tenir un discours sur autre chose, à savoir : qu'est-ce que cette discipline anthropologique, quels sont les moyens qu'elle nous offre et nous autorise pour appréhender l'autre en tant qu'autre et non uniquement miroir de nous-même, reflet de l'identique.

Ce travail se voulait aussi un travail sur les mots. Car s'ils ouvrent au monde, ils clotûrent l'horizon. S'ils concrétisent l'infini potentiel, ils le réduisent au possible. Ils établissent d'entrée de jeu un cadre à la perception, un code événementiel, un ordre culturel. Etre anthropologue impliquait donc pour nous un travail sur ces mots créateurs de mythe (gr.muthos, récit) visant via un effort de rigueur (mise en perspective, analyse historique), de remise en question de ceux-ci, à une interrogation sur ce qu'ils re-présentent. Les mots sont nos outils permettant le travail d'analyse sur ces mythes qui sont paroles (Barthes, op.cit). Paroles qui sont mythes et constitutives de notre manière d'appréhender le réel. En cela, ils fondent la place et la pesanteur de ces mots. Il en résulte une certaine circularité dont il est à se demander si de s'affranchir est souhaitable, possible. De ceci découle la difficulté d'être « scientifique », « objectif », de re-présenter une « réalité », usant de matériaux, les mots, dès le départ « contaminés », marqués, faisant sens pluriels, kaléidoscopiques. Nous nous sommes donc interrogés sur la difficulté de retranscrire l'incompréhensible, l'émotion, le silence, les larmes, crises, de ces créateurs brutistes. En même temps, pour ne pas perdre toute l'énergie et la vie de la parole, sur l'impossibilité de renoncer à transcrire cela. Nous avons essayé alors de transmettre

un peu plus que le sens, une sorte de musicalité, de son, faisant écho pour celui qui le réceptionne, individuellement, dans le but de pousser l'anthropologie sur la voie d'une « excentricité délibérée » comme le propose Hastrup (Hastrup, op.cit : 8). De cette façon, la co-crédation serait à la fois en amont (sur le terrain) et en aval (ce mémoire) et l'anthropologue se départirait de cette image le voulant comme unique possesseur d'un savoir qu'il a « découvert » et qu'il va « révéler ». Nous avons surtout voulu faire vivre l'émotion, les tonalités, accents, plutôt que de les retranscrire ; de restituer aux mots leurs sens dans leur temporalité vive, plutôt que d'en être les pâles copistes (Laplantine, op.cit : 91). Nous nous sommes interrogés sur l'écrit, l'interprétation, sur l'exercice périlleux de traduction par l'anthropologue de ce qu'il a écouté, de ce qui lui a semblé faire sens (filtres déjà à l'audition), et de l'interprétation inévitable que déjà cela sous-tend (Clifford., Marcus, 1986). De ce passage de l'oralité-audibilité à l'écriture, nous nous sommes demandés avec Augé (Augé, 1998 : 23), si l'on entend vraiment ce que l'autre énonce, ou uniquement ce que l'on désire entendre de ce que l'autre énonce. De ce travail permanent de traduction ou de création (co-, si l'on veut, quoique peut-on prétendre faire abstraction de la dyssimétrie de la relation, du pouvoir et de l'autorité qu'exerce le chercheur, supposé chercher, du cherché, supposé lui, révéler ?), il découle cette fiction créée par l'anthropologue qu'est la monographie (Kilani, op.cit : 60). Fiction que l'académisme en vigueur ne tolère que si lui sont révélées quelles ont été les trames constituantes de celle-ci. L'anthropologue doit jouer cartes sur table en quelque sorte. Cartes et tables étant toujours néanmoins relatives à un lieu et à un temps, et peu mises en question avant l'irruption radicale de Foucault (Foucault, 1966). Elles sont variables, historiquement déterminées.

Notre point (poids) d'interrogation, tout au long de ce travail, a aussi concerné la forme qu'allait prendre ce mémoire, cet exercice de décoction par une parole d'autres paroles. Dans quel genre nous allions positionner celui-ci, quelle était la latitude de mouvement qu'autorisait l'histoire de notre discipline, l'académisme en vigueur : à qui se destinait notre récit et comment cela allait (consciemment ou inconsciemment) conditionner ce que nous allions écrire. Nous avons essayé de nous interroger sur ce que sont les frontières de cette discipline. Voilà enfin où se situait le noeud de notre démarche anthropologique, l'endroit d'où nous écrivions et écoutions les voix qui s'adressaient à nous.

Concernant l'Art Brut, il demeure une grande question qui n'a été que fugitivement abordée, c'est celle concernant les perspectives futures de ce domaine. Quel est son avenir, quels en sont les futurs constructeurs, alors que l'on parle de plus en plus de standardisation de comportements, de régulation des conduites? Serge Delaunay marque cette modernité de l'Art brut, concept à réinterpréter du moment que ce n'est plus d'un déficit de culture que paraissent marqués ces bricoleurs, mais d'une surabondance de sens et de signifiants culturels. Qu'en sera-t-il à l'avenir?

Ce type de création, fortement inventif, relevant plus du domaine du don que de celui de l'échange monétaire, oeuvre du désœuvrement et de la gratuité, a-t-il encore sa raison d'être, et quels sont ceux, celles qui vont s'y atteler, s'y attellent, de quelle façon? Enfin, et pour terminer, que laisse présager ce phénomène de récupération, de recyclage des artistes bruts eux-mêmes? Leur force subversive, profondément originale, n'en ressort-elle pas altérée? Est-ce alors dans les maisons pour personnes âgées qu'il faut maintenant aller chercher de nouvelles créations?

C'est sur ces questions d'actualité que nous terminons ce travail, conscient de ses limites et des nôtres face à l'infini mystérieux de la création, l'imprévisibilité totale de ceux qui s'y soumettent. À travers les limites des limites et l'arbitraire de celles-ci, nous espérons néanmoins avoir pu aider à percevoir la consistance de l'Art brut, texture dynamique en perpétuel renouvellement, dont l'analyse ne peut faire l'économie d'une considération de l'altérité et du domaine mythique dans laquelle celle-ci voit le jour.

Enfin, pour en « finir », cette phrase de Lacan (Lacan, 1966 : 242) qui est, pour nous, comme un mantra, une phrase riche d'infinies interprétations, de sens inépuisables. Deux choses nous ont interpellées. La première concerne le lieu qui est ici décrit comme un espace de parole, et non plus stricto sensu géographique, celui-là étant constitué par l'un avec l'autre. La deuxième, c'est qu'en ce lieu, la relation serait ternaire, car c'est à ce carrefour verbal que résiderait l'Autre.

« L'Autre est donc ce lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend, ce que l'un dit étant déjà la réponse et l'autre décidant à l'entendre si l'un a ou non parlé »

A méditer...



## Annexe

Entretien avec Serge Delaunay (Recueilli à la Ramée, centre de la Reine Fabiola, à Neufvilles, Belgique, le mercredi 26 janvier 2000.)

**Sylvain Thévoz** : Tu disais que c'était important l'espace...

**Serge Delaunay** : C'est important la découverte spatiale des autres systèmes solaires.

**S. T.** : Et pourquoi? Je vois que c'est toujours présent dans tes dessins, l'espace, les voitures. Je me demande pourquoi, pourquoi toujours cela?

**S. D.** : Parce que l'on aimerait voyager toujours plus loin, on voudrait voyager beaucoup dans l'imaginaire aussi en faisant toutes sortes de découvertes pour mieux voir les galaxies, les étoiles nébuleuses autour de l'univers.

**S. T.** : Et quand tu dis on, c'est toi, ou c'est tout le monde?

**S. D.** : Tout le monde aussi.

**S. T.** : Mais toi surtout?

**S. D.** : Oui, aussi.

**S. T.** : Et la dernière fois, tu m'avais dit que tu avais travaillé dans une usine Renault?

**S. D.** : Oui, dans une usine Renault à Boulogne Billancourt pendant quelques semaines.

**S. T.** : C'est vrai, tu as réellement travaillé là-bas?

**S. D.** : Oui, on s'occupait beaucoup du sablage des pneus, on montait les pneus sur les jantes. Après on les montait sur des Renault. Il y a beaucoup des versions des Renault TL TX.

**S. T.** : Et pourquoi es-tu parti, as-tu décidé d'arrêter?

**S. D.** : Renault a préféré parce qu'il voulait quelque chose d'autre à la place, une nouvelle gamme Renault. Beaucoup plus comme ça. Des nouvelles Renault qui sont arrivées.

**S. T.** : Alors ils ont changé les modes de fonctionnement?

**S. D.** : Oui beaucoup les chaînes de montage sont devenues robotisées électroniques, beaucoup beaucoup beaucoup plus partout dans toutes les chaînes de montage.

**S. T.** : Cela aussi, les robots tu aimes bien?

**S. D.** : Oui, beaucoup.

**S. T.** : Pourquoi?

**S. D.** : Parce que c'est beaucoup plus facile pour assembler les éléments mécaniques. Les éléments de carrosserie dans la gamme Renault camion ce sont de gros camions Renault. C'est beaucoup plus facile, ce sont des pièces mécaniques, des pièces de carrosserie qui pèsent beaucoup trop lourds. On était à plusieurs pour assembler tout cela aussi, c'était beaucoup trop lourds.

**S. T.** : Vous les assemblez ensemble?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Et tout seul, tu n'y arrivais pas?

**S. D.** : Non.

**S. T.** : Et les robots, ils aident à tout mettre ensemble?

**S. D.** : Oui, beaucoup, un peu partout comme ça.

**S. T.** : Les robots, c'est drôle car ce n'est ni une machine ni un homme, c'est un peu entre les deux?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : As-tu déjà fait des dessins en couleur ou c'est toujours en noir et blanc?

**S. D.** : On a déjà fait en couleur une fois.

**S. T.** : Et cela t'intéresse moins?

**S. D.** : En blanc et noir cela va beaucoup plus vite parce qu'on sait mieux faire aussi le journal de bord pour suivre les vaisseaux spatiaux scientifiques.

**S. T.** : La vitesse c'est important, il faut que cela aille vite?

**S. D.** : Oui, beaucoup plus.

**S. T.** : Plus vite que vite encore?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Et cela, c'est toi qui les achète, auto-journal, les magazines?

**S. D.** : On achète au magasin aussi, un peu partout en Europe. On essaie des nouvelles Peugeot, des prototypes, des nouvelles Renault aussi, tout cela en même temps, ensemble aussi. L'auto-journal c'est une très grande société de communication, ils ont beaucoup de garages beaucoup de moyens pour faire des expériences techniques sur les Peugeot, les Renault, les Mercedes aussi.

**S. T.** : Et les voitures, toi tu aimes juste Peugeot Renault ou aussi les japonaises : Nissan?

**S. D.** : Mitsubishi aussi, Chevrolet...

**S. T.** : Toutes les voitures, tu n'as pas de préférences?

**S. D.** : Non.

**S. T.** : Et cela, c'était déjà lorsque tu étais petit ; lorsque tu étais jeune tu aimais déjà les voitures?

**S. D.** : Oui, du genre Renault aussi. Toujours Renault aussi c'était plus facile aussi de s'embarquer dans une aventure technique comme cela.

**S. T.** : Et écrire, tu aimes écrire aussi, tu as vu toutes les pages que tu as écrites?

**S. D.** : Oui, aussi, ce sont les journal de bord scientifique.

**S. T.** : Et tu mets des dates?

**S. D.** : Oui, aussi, comme cela on va s'y retrouver beaucoup plus.

**S. T.** : On se retrouve dans quoi, le journal?

**S. D.** : On se retrouve beaucoup plus dans le journal.

**S. T.** : Et les dates, c'est pour s'y retrouver?

**S. D.** : Oui, beaucoup plus.

**S. T.** : Ce jeudi 6 juin 4615...

**S. D.** : C'est dans le futur. Toi aussi tu aimerais bien voyager dans le futur?

**S. T.** : Oui. Cela te fait plaisir d'aller dans le futur comme cela?

**S. D.** : Oui, beaucoup plus.

**S. T.** : Et cela, lorsque tu dessines cela, tu as une idée de ce que tu vas faire, ou tu te laisses simplement aller?

**S. D.** : Oui, on a une idée aussi un petit peu et puis on se laisse aller un peu partout.

**S. T.** : Un peu partout?

**S. D.** : Dans l'univers.

**S. T.** : De la page ou imaginaire?

**S. D.** : Imaginaire très lointain à des années lumières de distance.

**S. T.** : Et cela fait combien de temps que tu travailles ici, dans cet atelier?

**S. D.** : Cela fait plusieurs années, on ne se rappelle plus. Cela fait plusieurs Mitsubishi qui sont passées un peu partout. De l'autre côté de l'océan Atlantique, il y a des usines de Chevrolet aussi Chrysler à Cap Canaveral, la Nasa présente de nouvelles futures vaisseaux spatiales astronomiques pour aller explorer Saturne.

**S. T.** : N'y a-t-il pas une sonde qui est récemment allée sur Mars?

**S. D.** : Elle n'a pas réussi, parce que explorer 99 s'est écrasée sur la surface de Mars.

**S. T.** : Tu as suivi tout cela toi?

**S. D.** : Oui, c'est bizarre.

**S. T.** : Tu as une explication, tu sais pourquoi?

**S. D.** : Parce qu'il y avait des ennuis techniques à bord, aussi parce que cela a été mal calculé les distances. Les ennuis mécaniques à bord, cela c'est passé beaucoup trop tôt.

**S. T.** : Trop tôt?

**S. D.** : Oui, trop tôt, il fallait seulement que cela arrive dans les années 9986 dans 9000 ans.

**S. T.** : Les ennuis?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Et ton frère Alain, il est ici au centre?

**S. D.** : Oui, ensemble depuis plusieurs années aussi.

**S. T.** : Tu t'entends bien avec ton frère?

**S. D.** : Oui, aussi beaucoup.

**S. T.** : Tu ne parles pas beaucoup de toi, tu n'aimes pas beaucoup parler de toi Serge?

**S. D.** : Un petit peu quand même.

**S. T.** : Je ne te connais pas encore très bien, j'aimerais bien savoir, quand tu es arrivé, ce que tu as fait avant, tu es allé à l'école, tu as appris un métier?

**S. D.** : Oui, on est allé à l'école, on a appris toutes sortes de choses.

**S. T.** : C'est quoi qui t'intéressait à l'école?

**S. D.** : Technique chez Renault aussi.

**S. T.** : A l'école tu étudiais déjà la technique chez Renault?

**S. D.** : Oui cela nous a intéressé tout de suite, cela nous a inspiré.

**S. T.** : Cela t'a inspiré, et les professeurs disaient quoi?

**S. D.** : Ils disaient important le progrès d'avancer dans les recherches techniques chez Renault.

**S. T.** : Donc ils étaient contents?

**S. D.** : Oui, beaucoup.

**S. T.** : Et tes dessins, tu les regardes, tu les reprends, tu relis un peu ce que tu as écrit?

**S. D.** : Oui, parfois.

**S. T.** : Et tu en penses quoi?

**S. D.** : C'est extraordinaire.

**S. T.** : Extraordinaire?

**S. D.** : Il y a beaucoup à traverser dans l'univers aussi.

**S. T.** : Il y a beaucoup à traverser là-dedans et dans l'univers, c'est cela que tu dis?

**S. D.** : Oui, c'est ça.

**S. T.** : C'est un beau voyage.

**S. D.** : Oui. Il y a aussi des émissions sur Europe 1. Tu écoutes parfois des émissions sur Europe 1?

**S. T.** : Oui.

**S. D.** : Cela m'intéresse beaucoup aussi.

**S. T.** : Ils parlent d'espace?

**S. D.** : Oui. A Europe midi aussi, au journal de midi sur Europe 1 aussi.

**S. T.** : Et là, dans l'atelier, c'est branché sur Europe 1?



**S. D.** : Oui, Europe 1.

**S. T.** : Et il n'y a pas d'autres chaînes de radio?

**S. D.** : Oui, c'est mieux Europe 1.

**S. T.** : « Galaxie spirale » as-tu écrit?

**S. D.** : Il y a trois systèmes solaires dans chaque galaxie spirale. Il y a plusieurs planètes qui sont en mouvement autour des astres soleils qui sont de très grosses étoiles.

**S. T.** : Je pensais qu'il n'y avait qu'un soleil. En fait il y a plusieurs systèmes solaires?

**S. D.** : Oui, il y a plusieurs systèmes solaires presque partout dans la galaxie spirale les satellites tournent autour de leurs planètes.

**S. T.** : Et cela, tu te rappelles lorsque tu l'a fait ce cahier?

**S. D.** : Oui, un petit peu, c'était le jeudi 26 mars 1992 presque.

**S. T.** : Et sur Julie et Mélissa, tu as fait beaucoup de dessins, pourquoi?

**S. D.** : Oui, beaucoup. C'était pour lutter contre les maltraitances enfantines, en faisant toutes sortes de choses pour elles aussi.

**S. T.** : Et cela c'était quand, il y a longtemps?

**S. D.** : Oui, il y a longtemps.

**S. D.** : Quand approximativement?

**S. T.** : Plusieurs années aussi. Il y a aussi d'autres comètes qui voyagent à travers le système solaire, on en a explorées plusieurs.

**S. T.** : Des comètes?

**S. D.** : Des comètes. Il y aura encore d'autres qui vont venir au-dessus de la terre bientôt.

**S. T.** : « Queues de comètes » écris-tu...

**S. D.** : Il y en a beaucoup qui traversent le système solaire, il y en a beaucoup qui se sont écrasées sur Mars, sur la terre aussi, depuis des milliards d'années.

**S. T.** : Et tu mets aussi souvent des marques comme RTL, TF1, Europe1?

**S. D.** : Oui, beaucoup. C'est plus facile comme ça aussi. On se retrouve beaucoup mieux aussi, c'est mieux comme ça.

**S. T.** : Qu'est-ce qui se retrouve mieux?

**S. D.** : On écoute beaucoup Europe 1 aussi.

**S. T.** : Et ils parlent beaucoup de TF1, Antenne 2?

**S. D.** : Oui, beaucoup. Chaque fois.

**S. T.** : Ils en parlent chaque fois?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Il y a RMC aussi.

**S. D.** : Il y a un télescope spatial qui a été encore une fois réparé en décembre 1999, ça continue vers d'autres galaxies en janvier 2000. C'est reparti pour Hubble, jusqu'en l'an 2005, 2006.

**S. T.** : Tu es bien renseigné, c'est Europe 1 qui te communique tout cela?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Il y a des journaux aussi?

**S. D.** : Le Figaro, Sciences Avenir, Sciences et Vie, Ciel Espace.

**S. T.** : Et tu lis tout cela?

**S. D.** : Oui, beaucoup, cela nous inspire beaucoup. Cela ce sont de nouvelles Renault renversées au GTX GTX avec des fauteuils qui se retournent vers l'arrière.

**S. T.** : C'est toi qui les a inventées?

**S. D.** : Oui, aussi.

**S. T.** : Et tu as envoyé cela à Renault?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Et qu'est-ce qu'ils t'ont répondu?

**S. D.** : Oui, ils disent que c'est très bien, on observe les plans techniques.

**S. T.** : Ils l'étudient?

**S. D.** : Oui. Cela ce sont des coffrets pour mettre des affaires, des outils aussi.

**S. T.** : Pourquoi faire, des outils?

**S. D.** : Pour démonter les pneus, pour quand on a des pneus crevés sur les routes, et tout cela. Et cela ce sont les coffres forts qui se trouvent en dessous du compartiment.

**S. T.** : Il y a cinq places.

**S. D.** : Oui, cinq. On va bientôt se rencontrer.

**S. T.** : Avec?

**S. D.** : Avec les Veronique.

**S. T.** : Cela veut dire quoi se rencontrer, discuter?

**S. D.** : Oui, toutes choses de sortes comme cela aussi. C'est une Véronique que l'on a fait connaissance depuis plusieurs semaines.

**S. T.** : Les Veronique et les Christophe, c'est quoi cela?

**S. D.** : Ce sont des gens qui se rencontrent, qui voyagent beaucoup aussi.

**S. T.** : On m'a dit que tu appelais tous les garçons des Christophe et toutes les filles des Veronique, est-ce que c'est vrai?

**S. D.** : Oui, c'est beaucoup plus facile comme cela.

**S. T.** : Cela fait que les gens perdent un peu de leur individualité, il y a deux gros ensemble.

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Et cela te suffit?

**S. D.** : Oui, c'est plus facile comme cela, on se retrouve beaucoup mieux aussi. Cela nous permet de voyager partout.

**S. T.** : Tu as déjà voyagé, tu es déjà parti dans d'autres pays?

**S. D.** : Oui, d'autres régions.

**S. T.** : Où cela?

**S. D.** : On a été aux Baléares aussi, on a été en Floride, on a été à Cap Canaveral aussi. On a été voir les prochaines missions spatiales.

**S. T.** : Tout seul? Quand tu dis on, c'est toi tout seul?

**S. D.** : Il y avait toutes sortes d'Européens aussi. On a vu aussi les entraînements des astronautes, des cosmonautes aussi.

**S. T.** : Et c'était intéressant?

**S. D.** : Oui, beaucoup. C'était pour réparer Hubble parce que Hubble tournait n'importe comment autour de la terre. On dirait qu'il allait s'écraser quelque part dans l'océan pacifique. Il fallait le réparer d'urgence dans l'espace.

**S. T.** : Et c'est toi qui as fait cela?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Oui?

**S. D.** : On a suivi toutes les missions spatiales.

**S. T.** : Et tu l'as réparé?

**S. D.** : Avec les cosmonautes aussi, plusieurs fois.

**S. T.** : Et les Russes, les russes c'est fini n'est-ce pas?

**S. D.** : Mir orbitale.

**S. T.** : Cela fonctionne encore?

**S. D.** : Un petit peu. Pas beaucoup. Cela devrait encore continuer jusqu'en avril 2000.

**S. T.** : Nous sommes déjà en janvier 2000.

**S. D.** : Oui, normalement, cela devrait continuer encore plus longtemps parce qu'il faut un endroit pour dormir à bord de quelque chose, parce qu'on a pas encore fini de préparer la future alpha ISS orbitale internationale ; alpha orbitale ISS sera bientôt terminée en l'an 2004. Il y a encore 5000 pièces techniques à assembler. Il y a encore beaucoup de pièces à assembler. C'est parce que beaucoup on n'aura pas fini avant l'an 2004. C'est pour cela qu'il faut garder Mir orbitale le plus longtemps possible.

**S. T.** : Et ici, tu es bien, tu aimes bien cet atelier?

**S. D.** : Ah oui, partout en Europe aussi. On aimerait bien changer aussi. On voudrait bien aller plus souvent à Paris, au Figaro. Toi aussi, tu aimerais bien aller au Figaro aussi.

**S. T.** : Aller à Paris, oui. Tu voyages beaucoup Serge, où es-tu déjà allé?

**S. D.** : Oui, beaucoup, oui, un peu partout.

**S. T.** : Tu as voyagé cette année?

**S. D.** : Oui, on est allé en Afrique du nord aussi, du côté de Alger, on est resté quelques semaines.

**S. T.** : Ce n'est pas dangereux Alger maintenant?

**S. D.** : Oui, Alger c'est encore dangereux.

**S. T.** : Mais toi tu es allé là-bas?

**S. D.** : On est pas resté longtemps, on est seulement vite revenu comme prévu, après on est allé, après on est allé à Brest, à 10 kilomètres de Brest aussi, c'est en Bretagne, dans le Finistère, on est resté plusieurs mois.

**S. T.** : Tu étais avec quelqu'un?

**S. D.** : Avec des professeurs techniques aussi.

**S. T.** : Et que faisiez-vous durant tous ces mois, c'était des vacances?

**S. D.** : Oui, des vacances aussi, on s'est beaucoup promené, on a fait des découvertes planétaires, on s'est beaucoup promené en bateau Peugeot.

**S. T.** : Peugeot fait des bateaux?

**S. D.** : Beaucoup Peugeot.

**S. T.** : Pourtant tu n'as jamais dessiné des bateaux?

**S. D.** : Pas encore, bientôt.

**S. T.** : Ce sera une révolution.

**S. D.** : Oui. Après on est allé à Nîmes, à Montpellier, à Lausanne aussi.

**S. T.** : Qu'est-ce que tu es allé faire à Lausanne?

**S. D.** : On est allé exposer des tableaux aussi.

**S. T.** : A l'Art brut?

**S. D.** : Oui, aussi.

**S. T.** : C'était intéressant, cela t'a-t-il plu?

**S. D.** : Oui, beaucoup.

**S. T.** : C'est impressionnant la quantité de dessins que tu as réalisé.

**S. D.** : On est allé à Toulouse aussi, on organise une participation spatiale dans le système planétaire, on est allé voir la future Ariane R25.



**S. T.** : R25. qu'est-ce?

**S. D.** : Ce sont de futurs lanceurs spatiaux Européennes.

**S. T.** : Là, tu écris « c'est important pour mieux sauver le monde terrestre », la conquête spatiale?

**S. D.** : Oui, beaucoup.

**S. T.** : Comment, pourquoi?

**S. D.** : Oui, beaucoup, parce qu'on espère d'établir des bases spatiales sur la lune, sur Mars, la NASA et l'Esa, de gros bazars spatiaux comme ça, pour embarquer beaucoup de monde.

**S. T.** : Et tu crois que les gens veulent aller là-bas?

**S. D.** : On espère, toi aussi tu aimerais aller là-bas?

**S. T.** : Je ne sais pas, et toi?

**S. D.** : Oui, aussi. Sur la lune et sur Mars aussi.

**S. T.** : Tu aimerais mieux partir que de rester ici?

**S. D.** : Beaucoup de choses à la fois.

**S. T.** : Les deux, et partir et rester?

**S. D.** : Oui.

**S. T.** : Il vient de se terminer le salon de l'auto à Bruxelles.

**S. D.** : Oui. Les futures Mitsubishi aussi, ils ont présenté plusieurs futures Mitsubishi qui commencent à transmettre des renseignements sur les éléments électroniques. De plus en plus beaucoup. Pour l'instant, ce sont des prototypes Mitsubishi qui sont exposés qui commencent à transmettre des renseignements techniques. Ce sont des Mitsubishi qui parlent.

**S. T.** : Qui parlent?

**S. D.** : Oui, beaucoup, cela commence. Il y en aura de plus en plus dans les années 2026, 2027.

**S. T.** : Qu'est-ce qu'il y aura dans ses années 2026, 2027?

**S. D.** : Des Mitsubishi qui vont de plus en plus parler, donner des renseignements météorologiques sur les bouchons des routes et tout cela. Ce sont des recherches techniques Mitsubishi Sony avec Hitachi, Philips, avec les autres sociétés aussi.

**S. T.** : Tous ensemble?

**S. D.** : Ensemble.

**S. T.** : « Ensemble », c'est un mot important pour toi?

**S. D.** : Oui, beaucoup.

**S. T.** : À Montréal, y es-tu déjà allé?

**S. D.** : Oui, plusieurs fois, on a fait aussi des découvertes. Au musée d'histoire naturelle. Il y a aussi des musées d'histoire naturelle à Montréal. Cela ce sont des futurs villages sur d'autres planètes.

**S. T.** : Tu penses que cela va se faire un jour?

**S. D.** : Oui, un jour. Dans les années 5000 aussi. C'est bientôt cela 5000.

**S. T.** : Alors, tu trouves que c'est bientôt. Sera-t-on encore vivant?

**S. D.** : Peut-être bien, on aimerait bien.

**S. T.** : Ce dessin ressemble un peu à ta sculpture.

**S. D.** : Oui, un petit peu, un peu partout comme cela. Cela c'est des futures Renault Mitsubishi. Cela, c'est des futurs villages spatiaux aussi.

**S. T.** : Cela paraît complexe.

**S. D.** : Oui, beaucoup, un peu plus de lumière partout, toutes sortes de couleur partout, ça devrait s'allumer très fort.

**S. T.** : Pourtant le dessin est en noir et blanc.

**S. D.** : Oui. On imagine des futurs très lointains toujours dans les années 5000. Tu aimerais bien voyager dans le futur, jeudi 7 août 5009 pour voir ce qui va se passer?

**S. T.** : Que va-t-il se passer, as-tu une idée Serge?

**S. D.** : Paris va devenir beaucoup plus centrée sur l'Europe entière. Il y aura beaucoup de petites villes, des villages au centre de l'Europe. Il y aura presque plus

de grandes villes dans les Alpes, en Ardèche, parce qu'il n'y aura plus personnes qui voudra habiter en Ardèche à ce moment là.

**S. T.** : T'es-tu déjà rendu en Ardèche?

**S. D.** : Oui, plusieurs fois.

**S. T.** : Qu'y faisais-tu?

**S. D.** : On faisait toutes sortes de choses.

**S. T.** : Par exemple?

**S. D.** : On est allé chercher des morceaux de bois pour faire des étagères avec. On espère aller à Kourou aussi.

**S. T.** : En Guyane?

**S. D.** : Oui, en Guyane de l'autre côté de l'océan Atlantique aussi. Tout au sud de l'océan Atlantique, au sud de la Floride. C'est presque tout près. Ce n'est pas très loin des mers Caraïbes, des îles Caraïbes. Il y a aussi Cuba, Tahiti et tout cela. Tu es déjà allé?

**S. T.** : Non, et toi?

**S. D.** : Une fois.

**S. T.** : À Cuba?

**S. D.** : À Tahiti aussi.

**S. T.** : C'était bien?

**S. D.** : Oui, c'était bien aussi.

**S. T.** : Qu'y as-tu fais?

**S. D.** : C'était aussi les vacances aussi. On faisait beaucoup de promenades, on s'est beaucoup promené, beaucoup. On faisait des découvertes.

**S. T.** : Tu te rappelles de ces découvertes?

**S. D.** : On a ramassé des coquillages sur le bord de la mer

**S. T.** : C'était une découverte?

**S. D.** : Un petit peu quand même. Il y avait aussi des poissons. Ce sont des îles, mais beaucoup trop petites pour faire des essais spatiaux. On devrait les dessiner beaucoup plus grandes. Pour envoyer des Mitsubishi spatiales. Toi aussi tu aimerais bien partir dans l'espace?

**S. T.** : Oui.

## Bibliographie

Adout, J., *Les raisons de la folie*, Éditions Flammarion, Paris, 1979.

Amrouche, P., Coquet, M., Boisrond, F., Broca, R., Jadi, I., Hubert, J., Hulak, F., Izard, M., Levailant, F., Morgenthaler, W., Morel, G., Kaltenbeeck, F., Perrois, L., Thévoz, M., Vereecken, C., Vermeersch, P., Volmat, R., Weber, M., *La mesure des irréguliers: symptôme et création*, Z'éditions, Nice, 1990

Ames, K.L., Cardinal, R., Cubbs, J., Danchin, L., Davis, G.L., Gisbourne, M., Hall, M.D., Harrison-Pepper, S., Lippard, L.R., Navratil, L., Nonas, R., Mac Iagan, D., Metcalf, Jr, E.W., Owen Jones, M., Perrin, C., Robbins, D., Sherlock, M.P., Thévoz, M., Zug III, C.G., *The artist outsider: creativity and the boundaries of culture*, Smithsonian Institution, Washington and London, 1994.

Artaud, A., *Oeuvres complètes, tome XII*, Éditions Gallimard, Paris, 1974.

D'Astorg N., De Certeau, M., Compagnon, A., Consoli, S., Kristeva, J., Meffre, P.M.G., Petitot, J., Polattini, C.B., Prieur, J.M., Ribettes, J.M., *Folle vérité, vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

Augé, M., *Les formes de l'oubli*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 1998.

Aubral, F., Palmier, J-M., Rowley, A., Vallaud, P., Von der Weid, J-N., *Une exposition sous le IIIe Reich: L'art dégénéré*, Éditions Jacques Bertoin, Paris, 1992.

Barnes, M., Berke, J., *Mary Barnes un voyage à travers la folie*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

Barthes, R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957.

Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

- Brodzka, P., Caire, J.C., Hulak, F., Lehman, B., Maclagan, D., Maizels, J., Preszow, G., Vereecken, C., Weiss, A., *L'Art Brut et après...expériences et réflexions (Suisse, France, États-Unis, Grande Bretagne, Belgique)*, Art en Marge, Bruxelles, 1986.
- Cardinal, R., *Outsider Art*, Studio Vista, London, 1972.
- Carpelan, B., Johannesen, G., Noren, L., *Vivre en dépit des jours*, Éditions François Maspero, Paris, 1977.
- Cerny, C., Cubs, J., Cosentino, D., Gundaker, G., Kassovic, J.S., Koron, F.J., Mauldin, B., Metcalf, E.W., Jr., Nunley, J., Pido, D.K., Roberts, A.F., Schildkraut, E., Seriff, S., Thompson, R.F., Turner, K., *Recycled Re-seen : Folk Art from the global scrap heap*, Harry N. Abrams Publishers, New-York, 1996.
- Chaissac, G., *Hippobosque au Bocage*, Éditions Gallimard, Paris, 1951.
- Clifford, J., Marcus, G.E., Asad, T., Crapanzano, V., Fischer, M.J., Pratt, M.L., Rabinow, P., Rosaldo, R., Tyler, S.A., *Writing culture, The poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- Cooper, D., *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Dagognet, F., *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1997.
- Danchin, L., *Jean-Dubuffet peintre philosophe*, La Manufacture, Lyon, 1998.
- Del Curto, M., *Les clandestins sous le vent de l'Art Brut*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 2000.
- Dictionnaire Le petit Larousse 1999 grand format*, Éditions Larousse-Bordas, Paris, 1998.

- Dictionnaire de la contestation au Xxe siècle: Le siècle rebelle*, Éditions Larousse-Bordas, Paris, 1999.
- Dubuffet, J., *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Éditions Gallimard, Paris, 1973.
- Dubuffet, J., *Prospectus et tous écrits suivants 1*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.
- Ferrier, J-L., *Les primitifs du Xxe siècle: Art Brut et art des malades mentaux*, Éditions Pierre Terrail, Paris, 1997.
- Feyerabend, P., *Contre le méthode, esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.
- Geoffroy-Schneiter, B., *Arts Premiers*, Éditions Assouline, Paris, 1999.
- Hastrup, K., *A Passage to anthropology, between experience and theory*, Routledge, London, 1995.
- Jaccard, R., *L'exil intérieur, schizoïdie et civilisation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
- Janover, L., *Surréalisme, art et politique*, Éditions Gallilée, Paris, 1980.
- Kilani, M., *L'invention de l'autre, essais sur le discours anthropologique*, Éditions Payot Lausanne, Lausanne, 1994.
- Kris, E., *Psychanalyse de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1978.
- Lacan, J., *Ecrits 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- Laplanche, J., *Le primat de l'autre en psychanalyse: Travaux 1967-1992*, Éditions Flammarion, Paris, 1992.



- Laplantine, F., *Je, nous et les autres, être humain au-delà des appartenances*, Éditions Le Pommier-Fayard, 1999.
- Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale un*, Éditions Plon, Paris, 1958.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale deux*, Éditions Plon, Paris, 1970.
- Lévi-Strauss, C., *La voie des masques*, Librairie Plon, Paris, 1979.
- Maizels, J., *Raw creation: Outsider Art and beyond*, Phaidon Press Limited, London, 1996.
- Marcus, G.E., Myers, F.R., Feld, S., Foster, H., Goldstein, J.L., Hart, L.M., Kirshenblatt-Gimblett, B., Mullin, M.H., Steiner, C.B., Sullivan, N., Vance, C.S., *The Traffic in Culture, refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.
- Mc Evilly, T., *Art, contenu et mécontentement, la théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Éditions Jacqueline Chambon, Nice, 1994.
- Minazzoli, A., *L'homme sans image: une anthropologie négative*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- Monnin, F., *L'Art Brut*, Édition Scala, Collection tableaux choisis, Paris, 1997.
- Navratil, L., *Schizophrénie et art*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1978.
- Nietzsche, F., *Le gai savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1982.
- Peiry, L., *L'Art Brut*, Éditions Flammarion, Paris, 1997.
- Pound, E., *Les Cantos*, Éditions Flammarion, 1986.
- Prinzhorn, H., *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asiles*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.

- Réja. M., *L'Art chez les fous (1907), la nudité de l'Art*, Z'éditions, Nice, 1994.
- Revue de l'Art Brut., Morgenthaler, W., *Fascicule 2, Adolf Wölfli*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1964, rééd. Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1979.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 3, Augustin Lesage, Salingardes, le cabinet du docteur Ladame, et autres*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1965.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 4, Scottie Wilson, Emmanuel le Calligraphe, Guillaume, Paul End, Moindre l'Egyptologue, Florent, L'écrit du comte du bon sauveur, Jacqueline*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1965.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 5, Le Philatéliste, Broderies d'Elisa, Joseph Crépin, Rose Aubert, Gaston le Zoologue, Sylvain, Xavier Parguey*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1965.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 6, Carlo, La double vie de Laure, Simone Marye, Anaïs, Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1996.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 8, Messages et clichés de Jeanne Tripiet la planétaire, la fabrique d'Auguste, Gustav le démoniste, François, Olive, Pièces d'arbre historiées de Bogosav Zivkovic*, La compagnie de l'Art Brut, Paris, 1966.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 10, Jules Doudin, Vojislav Jakic, Gaston Teuscher, Pierre Jain, Albino Braz, Samuel Failloubaz, Katharina, Louise Fischer, Solange Lantier, Louise Tournay*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1977.
- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 11, Léontine, Sylvain Fusco, Alois Wey, Edmund Monsiel, André Robillard, Carlo (2), Joseph Vignes, Italo Perugi, François Portrat, Samuel Daiber, Thérèse Bonnelalbay*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1982.

- Revue de l'Art Brut., *Fascicule 12, Gugging*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1983.
- Revue de l'Art Brut, *Fascicule 13, Reinhold Metz*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1985.
- Rhodes, C., *Outsider Art, spontaneous alternatives*, Thames and Hudson, London, 2000.
- Ribemont-Dessaignes, G., « *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait* », Éditions René Julliard, Paris, 1958.
- Rimbaud, A., *Poésies complètes*, Le livre de poche, Paris, 1984.
- Schmits, G., *L'Art Naïf en Wallonie et à Bruxelles*, Éditions Labor, Bruxelles, 1981.
- Szasz, T., *Le mythe de la maladie mentale*, Payot, Paris, 1977.
- Thévoz, M., *Le langage de la rupture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1978.
- Thévoz, M., *Ecrits Bruts*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
- Thévoz, M., *Détournement d'écriture*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.
- Thévoz, M., *Louis Soutter*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1990.
- Thévoz, M., *Requiem pour la folie*, Edition de la Différence, Paris, 1995.
- Thévoz, M., *L'Art Brut*, Éditions Albert Skira, Genève, 1995.
- Thévoz, M., *Art Brut, psychose et médiumnité*, Edition de la Différence, Paris, 1999.
- Virilio, P., *L'art du moteur*, Éditions Galilée, Paris, 1993.
- Weiss, A.S., *Shattered forms: Art Brut, phantasms, modernism*, State University of New York Press, Albany, 1992.
- Zarifian, E., *Les jardiniers de la folie*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1988.