

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

8 | Été | 2022

Chercher l'or du temps : surréalismes, art naturel, art brut, art magique

Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art

From the Boundaries of Art brut : between Appropriation and Dependence on the Territory of the Other of Art

Flavie Beuvin

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/813>

DOI : 10.54563/demeter.813

Electronic reference

Flavie Beuvin, « Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art », *Déméter* [Online], 8 | Été | 2022, Online since 15 septembre 2022, connection on 02 février 2023. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/813>

Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art

From the Boundaries of Art brut : between Appropriation and Dependence on the Territory of the Other of Art

Flavie Beuvin

OUTLINE

L'art brut, entre territoires naturels idéels et zones culturelles de dépendance

La magie de la marge : l'art brut comme le lieu d'une métamorphose

L'autre de l'art au féminin

Redéfinir les frontières de l'art brut

TEXT

L'art brut, entre territoires naturels idéels et zones culturelles de dépendance

- 1 La notion d'art brut ouvre une brèche dans le champ de l'art, brèche qui se dessine d'abord par la constitution de textes à vocation théorique écrits par Jean Dubuffet, un corpus de textes qui se nourrit de créations pour prendre corps. Cette brèche rend ces objets créés dépendants de la notion de territoire. La manière dont sont rapportées les premières prospections de Dubuffet apparaissent comme de véritables découvertes, fruits d'une invitation au voyage en création « étrangère¹ », voyages qui offrent la vision d'un Dubuffet conquérant, grand explorateur de territoires encore inconnus. Le peintre inaugure son travail de recherche dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale, vers 1945. Il parcourt la Suisse en premier lieu, sillonne la France ensuite. Les relations particulières qu'il noue avec le milieu asilaire lui font rencontrer ce territoire si particulier qui est le terreau de sa collection. En effet, les créations de la Collection de

l'Art brut constituée par Dubuffet émerge principalement de milieux clos et isolés, en grande majorité du milieu asilaire mais également du milieu carcéral ou encore du milieu rural. Tout territoire en marge semble propice à l'exploration de Dubuffet, marge caractérisée par ses particularités spatiales et temporelles et sa mise à l'écart du flux culturel et social dominant. Comme l'exprime très clairement Céline Delavaux, l'art brut « ne désigne pas un art marginal, mais offre bien plutôt une perspective marginale sur l'art et ouvre la possibilité d'un discours sur l'art à partir des propres marges de ce dernier² ».

- 2 Le territoire discursif et esthétique de l'art brut s'est donc construit par la voix d'un homme, Jean Dubuffet qui, de concert avec d'autres voix – souvent masculines elles aussi – celles de psychiatres ou encore d'intellectuels et d'artistes proches de lui, a produit un savoir artistique, esthétique, politique. Cette voix de l'art brut est encouragée, entre autres, par l'élan politique porté par les institutions asilaires définitivement abandonnées par les pouvoirs en place durant la Seconde Guerre mondiale. À cette période, le milieu asilaire français voit ainsi la résistance politique militer et animer les débuts de la psychothérapie institutionnelle. L'hôpital de Saint-Alban en Lozère, alors en zone libre, est un lieu majeur de ces interactions esthétiques et politiques qui façonnent déjà le terreau de l'art brut. Ce mouvement de résistance est également celui que porte Jean Dubuffet, alors nourri de ses échanges avec les psychiatres François Tosquelles et Jean Oury notamment, lorsqu'il développe l'idée d'un art hors des circuits culturels connus et reconnus. La régénérescence de l'art promue par Dubuffet qui considère que les créateurs et créatrices d'art brut sont « aux prises avec la condition humaine réduite au minimum, à son point élémentaire³ » de la création n'est pas sans faire écho et opposition à l'exposition des « arts dégénérés » organisée par le régime nazi à Munich en 1937 et qui présentait alors des œuvres de l'avant-garde comme preuves d'un monde de l'art décadent. Ce retour au point originel de la création visé par Jean Dubuffet dans son entreprise théorique n'est pas non plus sans faire écho à l'ouvrage *Expressions de la folie* écrit en 1922 par le psychiatre et historien d'art Hans Prinzhorn, œuvre qui circule dans le milieu asilaire et le milieu intellectuel surréaliste de l'époque. Hans Prinzhorn développe dans ce texte le concept de *Gestaltung* qui s'entend comme « poussée [de la forme] originaire au-delà de laquelle on ne trouverait plus qu'un be-

soin d'expression universel, fondement instinctuel de cette poussée⁴ », concept profondément fertile pour la pensée de Dubuffet et dont les écrits se font l'écho.

- 3 Les regards meurtris et les corps bouleversés de cette deuxième partie du xx^e siècle marquée par l'après-guerre construisent un nouveau rapport à la représentation et à l'expression et font de ce temps-là un moment propice à la monstration des créations d'art brut. Citons Céline Delavaux pour de plus amples explications :

Les artistes de l'après-guerre vont bénéficier de ce dialogue entre l'art et la folie (entre l'art et la psychiatrie) qui s'est instauré pendant les premières décennies du siècle. Après 1945, l'intérêt des artistes se tourne à nouveau vers l'art tribal et l'art des malades mentaux, avec le désir d'un retour au point zéro de la création, avec l'espoir d'en analyser les manifestations dans toute leur nudité. Car certains psychiatres du début du siècle ont dévoilé la valeur de l'art des fous ou suggéré ce que l'art de la folie pouvait apprendre à l'art. Cependant, le contexte a changé de manière radicale : l'enjeu de cet intérêt pour l'art des fous n'a plus la dimension scientifique du positivisme, il se charge d'une valeur subversive, devient une réaction *littéralement après-guerre*, une volonté de rupture historique donc ; et de là, une recherche artistique.⁵

- 4 En effet, lorsqu'il développe sa notion et sa collection d'art brut, Jean Dubuffet tente de se saisir d'une marge, d'une périphérie sociale et culturelle encore inexplorée qu'il pense au regard d'un centre, « l'art culturel », plébiscité par l'État, la critique, le public et symbole d'un art patriarcal. Afin de justifier notamment l'écart insoluble entre l'art dit « culturel » et l'art brut, Dubuffet défend l'idée d'un art brut majoritairement féminin où les femmes créatrices seraient maîtresses de leur histoire picturale et artistique là où, en revanche, les femmes ont toujours eu une place de muse, d'objet soumis au regard des artistes hommes dans « l'art culturel ». L'art brut se découvre alors comme un nouvel espace de la création en résistance, en opposition à « l'art culturel ». L'art brut baigne ainsi dans un imaginaire binaire et semble prendre lieu et place en territoire *naturel*. Ce nouveau territoire artistique coïncide avec l'inclination du peintre pour une certaine « sève⁶ » ou « verdure⁷ » qui manquerait à la création, selon lui, depuis bien des siècles. D'après Jean Dubuffet, les créations d'art brut

nous rendent témoins des « processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur⁸ ». Cet idéal de pureté et cette aspiration à un retour au point « élémentaire » de la création seraient la trace de la véritable *nature* de l'art aux yeux de Dubuffet. Le peintre semble en quête d'un éden artistique qui précéderait l'entrée dans le savoir et la connaissance intellectualisée et dans lequel la pulsion vitale serait celle de la création et de la recreation perpétuelles. Son projet artistique s'édifie comme souhait d'un retour vers cette nature édénique caractérisée par sa dimension magique, rituelle, auto-réglée. Le champ de l'art brut, d'abord établi comme un art « indemne⁹ » de culture artistique académique, se déploie rapidement comme un art anti-culturel qui entre ainsi pleinement dans le champ discursif et polémique, s'édifiant à partir d'une longue histoire socio-culturelle marquée par des systèmes d'oppositions qui sont plusieurs à être mis en jeu dans l'écriture de la théorie de l'art brut elle-même. On note, par exemple, les fractures revendiquées par Dubuffet entre nature et culture, citées précédemment, entre Occident et Orient, paysans et bourgeois, sauvage et intellectuel. La *nature* de la connaissance de l'art brut est donc finalement cimentée par son récit polémique et politique, son dialogue et son interdépendance à « l'art culturel ».

La magie de la marge : l'art brut comme le lieu d'une métamorphose

- 5 Les enjeux territoriaux engagés dans la réflexion de l'art brut sont forts et marquent le souhait du peintre Jean Dubuffet d'agrandir le territoire des possibles artistiques et culturels par la valorisation de certains espaces et « faits psychiques¹⁰ », physiques ou symboliques. Cette position de chercheur tenue par Dubuffet l'oriente au seuil de marginalités découvertes par ses pérégrinations en terre asilaire alors que le peintre est mu par le désir de réanimer son regard par la rencontre de nouveaux processus créateurs. Ces corps marginalisés qui créent en dehors de « l'art culturel » récusé par Dubuffet sont, par-là, exotisés comme *autres* du champ artistique. L'écriture théorique de cette quête d'un art en territoire méconnu dévoile la dimen-

sion magique de ces *autres* de la création. Bien que Dubuffet argue en faveur d'une éclosion de la création là où il semble difficile de l'y trouver, ces personnalités du « commun » que sont les créateurs et créatrices d'art brut font pourtant l'objet d'une métamorphose, en *devenant autre* par les voies mystérieuses de la création qui les rendent précisément hors du commun. L'écriture théorique de Dubuffet use de cette rhétorique de la normalisation des créatrices et créateurs d'art brut afin de rendre encore plus détonante et mystérieuse la discordance des créations réalisées sous l'influence d'une « passion enfiévrée¹¹ » comme le dit le peintre.

- 6 Ceci nous amène à reprendre les mots de Dubuffet pour suivre au plus près la présentation qu'il fait de la créatrice Laure Pigeon, imprégné qu'il est alors des échanges qu'il a entretenus avec Lily, la belle-sœur de Laure Pigeon. « La double vie de Laure Pigeon », texte présenté dans le fascicule de *L'Art brut* n° 6, éclaire ce phénomène presque magique d'entrée en création d'art brut. Laure Pigeon est décrite par Dubuffet comme une femme apparemment estimée de son quartier, « avenante et gaie et, de toute évidence, des mieux équilibrées¹² ». Rapidement, Laure Pigeon est donc dépeinte, comme sa pratique du dessin, par le biais d'une image à la fois *positive* et *négative* au sens photographique du terme – ce que met en exergue le titre de l'article rédigé par Dubuffet qui mentionne la « double vie » de la créatrice. L'image qu'elle donne en société est apparemment lumineuse, littéralement, positive. Alors que le négatif de cette image révèle les aspérités et les ombres de cette femme qui crée à l'abri des regards et de tout soupçon. Dubuffet poursuit sa description, dans laquelle Laure Pigeon est dite « fort bien adaptée à la vie sociale dans laquelle elle montrait bon entrain comme une autre¹³ ». Elle était, d'après Lily, « cultivée, bonne administratrice et bonne ménagère et le seul défaut dont elle lui fait reproche [...] est sa totale inaptitude aux activités artistiques ». On perçoit ici à quel point cet art de la normalisation et la mise en avant d'une absence de compétences dans le champ artistique a pour objectif de rendre encore plus détonnante, mystérieuse et inattendue cette entrée, *a priori* impensable, dans la création. Dubuffet joue la normalisation afin de redoubler non pas exactement la folie mais la dimension *autre*, la marginalité, les territoires autres qu'occupent les créatrices et créateurs d'art brut. Dans le texte de Dubuffet, cela est également redoublé par une mise en op-

position de Laure Pigeon à sa belle-sœur, Lily. Ainsi, Laure Pigeon « formait frappant contraste avec les goûts de Lily elle-même, qui pratiqua naguère le dessin et l'aquarelle, en même temps que le chant et le piano », alors que, de son côté, « Laure fut toujours incapable de tenir un crayon, aussi bien d'ailleurs qu'une paire de ciseaux pour coudre ». Après l'étape de normalisation s'accroît donc cette démonstration d'incompétences visiblement évidentes pour les activités manuelles et artistiques. Dubuffet avance ainsi habilement dans sa rhétorique puisque cette incompétence joue, dans l'argumentation, en faveur d'une marginalisation de Laure Pigeon qui se dessine peu à peu. En effet, d'après le texte de Dubuffet, la créatrice, contrairement aux femmes de son temps comme sa belle-sœur, ne pratique pas d'art d'agrément et ne sait pas coudre. Finalement, Laure Pigeon n'est donc pas tout à fait une femme du commun, une femme « comme les autres ». En valorisant l'inadéquation des créatrices d'art brut aux attendus de leur époque, Dubuffet éclabousse du même coup les femmes de cette même époque qui ne sont pas en mesure de s'écarter des normes hétéropatriarcales de celle-ci. Cette valorisation favorise ainsi une autre exclusion, une autre marginalité. La description des dessins de Laure Pigeon est éloquent à ce sujet, ceux-ci forment un « territoire plumeux aberrant, d'une houle de chiffons figée appartenant à un autre ordre que physique – à un ordre inconnu et impossible¹⁴ ». Dubuffet évoque également la dimension « délibérément absurde » du tracé dessiné, « étranger à l'ordre naturel des choses, incompatible avec la raison, qui se retrouvera désormais dans chacun de ses ouvrages ». Il insiste en expliquant que les dessins de la créatrice ne peuvent être rattachés « à l'ordre naturel ; qu'est là en cause un élément extra-naturel, et que nos concepts d'épaisseur, de poids, de substantialité, n'y sont pas applicables¹⁵ ». La magie du passage de *l'ordre culturel* à « l'ordre naturel » voire « extra-naturel » aurait donc opéré.

- 7 Laure Pigeon est ainsi d'abord décrite dans la banalité, voire la normalité – le terme est employé par Dubuffet – de son quotidien. Puis, l'entrée en création devient un événement qui tout à coup marque la vie sociale de cette femme d'une incongruité. Alors, s'engage ce qui est retranscrit comme une métamorphose révélant un « fond original » déjà là mais encore jamais révélé et que la création fait éclore. Cette métamorphose est marquée par des contrastes, la sauvagerie,

la brutalité et en même temps la délicatesse des créations sont mentionnées à propos des créations de Juliette Éliisa Bataille également, nous y reviendrons. L'ambiguïté de la métamorphose des créatrices d'art brut dans le discours de Dubuffet lui-même est saillante. Cette métamorphose est à la fois un mouvement émancipateur qui apparemment permet aux créatrices de se trouver au plus proche d'une nature originelle qui les éloigne des diktats de « l'art culturel » et, en même temps, cette *nature originelle* est problématique puisqu'elle essentialise les créatrices et les installe dans un territoire marginal de l'art duquel elles semblent ne plus pouvoir s'extraire une fois que la métamorphose a suivi son cours. Ce fond propre et originel des créatrices et créateurs décrit par Dubuffet est celui-là même qui s'étend sur un territoire en dehors du « règne humain¹⁶ » comme il aime à le souligner à propos de certaines œuvres. La métamorphose engage donc une substitution identitaire, ces hommes et femmes du commun de l'art brut deviennent hors du commun et dépassent les limites du « règne humain ». Le regard d'Anne Creissels qui s'est intéressée au travail des mythes dans l'art aide à penser cette opération de métamorphose dans l'écriture de Jean Dubuffet. Ce phénomène de métamorphose des créatrices d'art brut apparaît à travers la plume de Dubuffet qui ainsi devient le génie créateur de l'art brut en agissant les créatrices et créateurs et en détenant un pouvoir de transformation sur elles et eux. Selon Anne Creissels, « le processus de métamorphose devient une façon de faire l'expérience de l'altérité¹⁷ ». Elle poursuit en indiquant que la métamorphose « s'avère centrale dans ce désir de changement que nourrit l'art et dans la volonté de repousser les frontières, au cœur des pratiques artistiques¹⁸ ». Ces mots résonnent particulièrement avec l'entreprise théorique de Dubuffet qui par son projet décrit un territoire de l'art au-delà de « l'art culturel », un territoire de l'art en dehors de cet art centralisé qu'il souhaite par-là bousculer. Le génie créateur de la Collection de l'Art brut ce serait donc lui, Jean Dubuffet, et c'est cette même idée du génie créateur qu'il réitère dans la narration du processus de création de chaque créatrice et créateur d'art brut. Les créatrices d'art brut notamment deviennent l'agent d'un instinct « sauvage », d'une transcendance, qui les métamorphose en les faisant entrer en création comme on entre en religion.

L'autre de l'art au féminin

- 8 Comme nous venons de le présenter avec Laure Pigeon, certaines créatrices d'art brut sont décrites par les mots de Dubuffet comme des femmes du commun qui deviennent peu à peu sauvages. Cette métamorphose s'insinue progressivement dans leur quotidien pour finalement marquer vivement leurs créations. Cette faculté à la métamorphose opère à la fois comme déification et sacralisation du pouvoir des femmes et comme revendication d'une meilleure représentation de *la* femme dans le monde de « l'art culturel » qui en fait habituellement une muse et non une créatrice. Dubuffet emprunte par instants au registre de l'éloge déifiant et essentialisant en convoquant « la femme » ou « la féminité » et non plus « les femmes », un éloge cependant problématique déplaçant le territoire féminin en dehors du territoire masculin. Ce territoire dans l'écriture de Dubuffet est, pour reprendre les termes de Simone De Beauvoir¹⁹, la région de *l'autre* marqué par l'étrangeté et le sacré. Cet *autre* devient alors objet de fascination, comme l'exprime Dubuffet dans une lettre à l'écrivain Marcel Moreau en avril 1977 :

J'attends avec émotion le Sacre de la femme et la Liberté. Je suis frappé par le fort sentiment que la féminité [...] est extrêmement étrangère à tout homme. Bien sûr que c'est par là – le sentiment de cette profonde, irrémédiable étrangeté – que le statut féminin nous émerveille tant, comme nous fascine et nous attire tout ce qui nous est étranger.²⁰

- 9 Méfions-nous de ces majuscules et de ces propos dithyrambiques à l'égard des femmes qui peuvent teinter d'ironie la rhétorique de Dubuffet. Cependant, posée en ces termes, la pensée du peintre active ici la reviviscence d'un temps perdu, imaginativement primitif et mythique, où les femmes détiendraient une puissance qui manque aux hommes. Une lettre écrite à Michel Thévoz en avril 1981 témoigne de cette majoration du potentiel féminin qui déjà avait émergé dans un texte écrit par Dubuffet dans les fascicules de *L'Art brut* et concernant le travail d'Aloïse Corbaz. Dans cette lettre de 1981, donc, Jean Dubuffet explique qu'il lui a toujours semblé que :

[...] l'art culturel est une invention d'hommes à destination des hommes et que les femmes y sont peu aptes. Mais s'agissant d'art brut [il est] frappé de constater le contraire : les femmes sont bien plus adroites, bien plus à l'aise que les hommes. Probablement parce que moins conditionnées par les normes de l'art culturel²¹.

- 10 Suivons encore une fois la pensée de Simone de Beauvoir qui décrit un des phénomènes inhérents à cette intégration des femmes dans la région de *l'autre* : « Quand le rôle de la femme grandit, elle absorbe presque dans sa totalité la région de l'Autre. Alors apparaissent les divinités féminines à travers lesquelles on adore l'idée de fécondité²² ». Cette fécondité féminine est dans le discours de Dubuffet fécondité artistique, elle est cette « pulsation proprement féminine²³ » qu'il trouve dans l'œuvre d'Aloïse Corbaz entre autres mais qui lui fait dire à quel point les femmes auraient un potentiel artistique *plus* grand, *plus* vivifiant que celui des hommes de l'art brut.
- 11 Les univers d'art brut féminins sont ainsi décrits comme des espaces autres, pensons aux termes choisis pour décrire l'œuvre d'Aloïse Corbaz, la « cosmogonie d'une femme²⁴ », pensons également à la « zone fée²⁵ » propice aux « apparitions²⁶ » du champ ouvragé de fils des broderies de Juliette Élisabeth Bataille. Un passage de la description de la robe de mariée de Marguerite Sirvins est également éloquent à ce propos. À travers la description de cette robe, Dubuffet pense le geste qui noue, qui crochète, comme le fruit d'un travail du monde animal ou peut-être même végétal, un travail petit, précieux, à peine visible à l'œil nu. Le peintre « songe à des tissages dus à des oiseaux ou à des bêtes encore plus éloignées de notre ordre²⁷ ». Cet *autre* féminin se cristallise dans un processus créateur qui se formalise dans un « devenir-sauvage » comme le nomment Baptiste Brun et Christophe David. Ce « devenir-sauvage » oscille toujours entre douceur, habileté et brutalité. Le texte du fascicule de *L'Art brut* n° 5 à propos des broderies de Juliette Élisabeth Bataille est paradigmatique de ce devenir à l'œuvre. Alors que Juliette Élisabeth Bataille ne connaît pas encore la création et traverse sa vie professionnelle et personnelle avec énergie, elle est décrite par Dubuffet comme une « diligente ménagère²⁸ » sachant « tenir le logis dans un ordre impeccable », « l'agrémentant avec coquetterie de bibelots et ornements ». Lorsqu'il décrit le travail de broderie de Juliette Élisabeth Bataille internée à l'hôpital de

Ville-Évrard en région parisienne – lieu où le peintre la rencontre pour la première fois vraisemblablement en 1948 – Dubuffet explique que les broderies de la création ne sont pas « sagement fignées²⁹ » mais réalisées de façon « sommaire et précipitée » avec « de gros fils torsés » qui sont « désinvoltement mêlés ». Il souligne alors « l'emploi brutalisé³⁰ » du textile, « le mode désordonné » des points de la broderie tout en insistant sur le « champ sensibilisé » que celle-ci constitue. On retrouve une similarité de ton dans la description des broderies de Marguerite Sirvins. Alors que la technique des tableaux brodés est « disparate³¹ », « aventureuse » et rythmée par un « désinvolte mouvement », les couleurs, elles, sont « fort raffinées », « subtilement » agencées tout en conservant des « éléments discordants ». Cette exception féminine, cet « élément discordant » pour reprendre les termes du peintre, qui teinte les œuvres des femmes n'est par ailleurs pas l'apanage de toutes les femmes mais seulement celui des femmes de l'art brut comme nous l'avons déjà vu précédemment. En effet, alors que Dubuffet valorise le travail original de broderie des napperons d'Anaïs Brindecour dans le fascicule de *L'Art brut* n° 6, il s'insurge contre « l'ordinaire insipidité des "ouvrages de dames"³² ». Cette remarque donne à penser que la tradition patriarcale reprochée à « l'art culturel » n'épargne pas l'art brut.

- 12 L'âge d'or, le territoire d'or féminin est donc à chercher et à trouver dans la marge que Dubuffet investit comme un orpailleur en quête de ce qui brille et détonne dans les flux qu'il rencontre. Les textes de Dubuffet au sein des fascicules de *L'Art brut* qui décrivent avec minutie la vie des créatrices et créateurs d'art brut et leurs créations procèdent à une mise en mots et, par ces mots, à une mise en culture de la marge. Cette mise en culture agit comme nouveau laboratoire sociologique du peintre qui tente alors de cartographier ces espaces de la marge, explorant et inventant de nouveaux territoires sur la carte culturelle de son temps. Cette exploration porte les traces d'une certaine autorité culturelle patriarcale et paternaliste qu'offrent la primauté de la découverte et la construction d'un territoire encore inconnu. L'écriture théorique de l'art brut œuvre ainsi à la découpe d'un territoire marginal sacralisé occupé par Jean Dubuffet et la population des créateurs et créatrices d'art brut qu'il constitue.

Redéfinir les frontières de l'art brut

- 13 Positionner l'art brut à la périphérie du champ de « l'art culturel » c'est poursuivre l'enjeu territorial et social centre/périphérie qui y affleure et créer de nouveaux « exotismes périphériques³³ », selon la formule du philosophe Jacques Soullou. C'est également maintenir un rapport de pouvoir à la fois social et esthétique sur des notions fantasmatiques agies dans le réel, les « refoulés culturels qui n'ont cessé de faire retour : le féminin, le primitif, l'Orient³⁴ » et apparemment menaçantes lorsqu'elles ne sont pas contenues dans un espace délimité, dans une marge circonscrite. Les œuvres réalisées par des créatrices et créateurs internés puiseraient ainsi leur inspiration en d'autres territoires et deviennent par cette rhétorique des figures étrangères, des figures de l'étrangeté. Ainsi ces créatrices et créateurs deviennent l'incarnation de la marge en Occident, ils deviennent les marqueurs de l'étrangeté, des étrangers en leur propre territoire et se trouvent alors en passe de traverser une frontière, de force, au gré de leurs pérégrinations esthétiques. Dubuffet œuvre cependant, avec l'habileté rhétorique qui est sienne, à leur maintien en zone frontalière. À propos de l'exposition de janvier 1951 qui a lieu à la Librairie Marcel Evrard à Lille, regroupant « cinq petits inventeurs de la peinture », « Paul End, Alcide, Liber, Gasdof, Sylvocq » tels qu'ils sont décrits et nommés dans le fascicule de l'exposition, Dubuffet explique que les cinq créateurs ont d'autres préoccupations que celles relatives à l'organisation de l'exposition qui va présenter leurs créations. Il ajoute :

D'ailleurs ils ne savent même pas que cette exposition a lieu. De telles choses les laissent parfaitement indifférents. Ils ont des préoccupations beaucoup plus immédiates et bien plus pressantes que de gagner de l'argent avec leurs dessins ou de jouer aux vedettes dans des cercles mondains. [...] Tous les cinq sont en effet, pour l'heure, enfermés dans un asile d'aliénés. Et quand on se trouve dans cette situation, on a des sujets de réfléchir plus graves que de voir son nom mentionné avec avantage par les critiques d'art de la presse. On a des sujets de réfléchir si graves et si préoccupants que des questions de

cette sorte comme de montrer ses dessins au public, apparaissent comme futilités complètement dénuées d'importance.³⁵

- 14 Si le secret médical justifie l'anonymat des créateurs exposés, Dubuffet les maintient cependant volontairement dans une méconnaissance du devenir de leurs œuvres et ne les informe volontairement pas de cette exposition qui présente leurs créations puisqu'il juge, à leur place, que cela n'a vraisemblablement aucune importance pour eux. Dubuffet maintient ces créateurs à la frontière de l'art en cultivant cette marge qu'il s'approprie en expropriant les créateurs ici exposés du territoire artistique qu'ils ont créé. Dubuffet adopte une position d'extériorité et donc de domination face à ces créateurs dont il s'approprie le territoire artistique. Les créations d'art brut deviennent ainsi les témoins de territoires asilaires étrangers, des « périphéries géographiques lointaines³⁶ ». Pour reprendre la pensée de Deleuze et Guattari³⁷ et nous repérer dans cette cartographie de l'art brut, la territorialisation des créations d'art brut, c'est-à-dire leur appropriation par Jean Dubuffet, est évidemment liée à la marginalisation territoriale de la folie elle-même, comme il semble tout à fait nécessaire de se le rappeler grâce aux mots de Michel Foucault :

Cette navigation du fou c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation *liminaire* du fou [...] d'être *enfermé* aux portes de la ville : son exclusion doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre *prison* que le *seuil* lui-même, on le retient sur le lieu du passage.³⁸

- 15 C'est ici que se localise l'inaccomplissement du processus de déterritorialisation de l'art que Dubuffet avait initié par sa théorisation de l'art brut. Jean Dubuffet ouvre une mise en culture écrite tout à fait pertinente quand il pense le travail de Marguerite Sirvins, de Laure Pigeon, ou de Juliette Élisabeth Bataille comme proche de figures ou de représentations animales. Mais ce devenir qu'il œuvre à développer dans son récit de l'art brut redouble la position marginale de l'art brut lui-même, dialectisé à « l'art culturel » et qui pose ainsi l'art brut et les créatrices et créateurs qui habitent cette notion à la marge, dans un territoire autre, hors du règne de la culture, « hors du règne hu-

main », dans un rapport de discontinuité au champ artistique culturel.

- 16 Guidé.es par l'impulsion élémentaire et originelle de la création qu'on leur prête, les créateurs et créatrices d'art brut apparaissent finalement comme des artistes sans généalogie artistique, en dehors de toute filiation culturelle, si ce n'est celle de Jean Dubuffet qui leur donne un nom en les affiliant à une collectivité politique et esthétique. Ceci nous amène alors à reconsidérer la *nature* du savoir de Dubuffet sur les créatrices et créateurs d'art brut. Cette mise en culture de l'art brut est marquée par la redevabilité artistique de Dubuffet à l'égard de ces *autres* de l'art dont les œuvres peintes, brodées, construites, assemblées ont cimenté le *devenir-peintre* de Dubuffet qui trace ainsi les contours de sa filiation artistique. Le territoire artistique dessiné par le peintre est désormais difficile à penser en dehors de sa position de domination structurant une pensée et une collection sur laquelle il règne en maître mais également en dehors de sa position de dépendance vis-à-vis de ces œuvres qui participent au *corpus* de son propre travail artistique. Poursuivant l'association de notre pensée à celle de Deleuze et Guattari, il est possible de faire l'hypothèse qu'en dessinant le territoire de l'art brut c'est son désir d'art, son désir de peintre que Dubuffet a tenté de cartographier. Pour reprendre les termes de Guillaume Sibertin-Blanc,

Les géographes et les hommes d'État, les explorateurs et les états-majors tracent des cartes ; mais ce sont d'abord les collectivités et les peuples qui cartographient leurs manières d'occuper leurs territoires, par leurs pratiques, leurs organisations matérielles et symboliques, par leurs mythes et leurs rêves mêmes³⁹.

- 17 De la même manière, si Dubuffet trace la carte de l'art brut, ce sont d'abord les créateurs et créatrices de cet art brut qui cartographient leurs manières d'occuper le territoire de l'art. Outre cette matière à penser que Dubuffet a constituée comme territoire d'apparition de ces créateurs et créatrices, leurs œuvres poursuivent leur transformation, leur devenir, au-delà de la *nature*, parfois essentialiste, du savoir que Jean Dubuffet porte sur elles.

BIBLIOGRAPHY

- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tomes I et II, Paris, Gallimard, 1986.
- Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besoin de l'art brut : critique du primitivisme*, Paris, Presses du Réel, 2019.
- Baptiste Brun, Christophe David, « "Femmisme" et sauvagerie, un aspect de la critique de la culture de Jean Dubuffet », *La Femme sauvage dans les arts et les lettres (Moyen-Âge - XXI^e siècle)*, Bruno Boerner, Christine Ferlampin-Acher, Marie Jacob (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
- Anne Boissière, Christophe Boulanger, Savine Faupin (dir.), *Mythologies et mythes à partir de l'art brut*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- Christophe Boulanger, Savine Faupin (dir.), *Aloïse Corbaz en constellation*, cat. expo. (Villeneuve d'Ascq, LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 14 février – 10 mai 2015), Villeneuve d'Ascq, LaM, 2015.
- Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008.
- Philippe Collin (réal.), « Dubuffet le "Coucou Bazar" », *L'homme en question*, France Régions 3, 1977.
- Anne Creissels, « Mythe/métamorphose », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2016.
- Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantasme de peintre*, Paris, Flammarion, 2018.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Jean Dubuffet, « Broderies d'Élisa », fascicule de *L'Art brut*, n° 5, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1965.
- Jean Dubuffet, « Robe nuptiale de Marguerite », fascicule de *L'Art brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1966.
- Jean Dubuffet, « La double vie de Laure », fascicule de *L'Art brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1966.
- Jean Dubuffet, « Anais », fascicule de *L'Art brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1966.
- Jean Dubuffet (dir.), *Aloïse*, fascicule de *L'Art brut*, n° 7, Paris, La Compagnie de l'Art brut, 1966.
- Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tomes I, II et III, Paris, Gallimard, 1967.
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome IV, Paris, Gallimard, 1995.
- Michel Foucault, (éd. abrégée), *Histoire de la folie*, Paris, Librairie Plon, 1961.
- Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie, dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984, trad. par Marielène Weber et Alain Brousse.

Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires : la spatialité géogra-

phique comme analyseur des formes de subjectivités selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, Paris, Belin 2010/3 (tome 39).

Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Éditions Klincksieck, 1990.

NOTES

1 « [...] mais les œuvres que je considère sont beaucoup plus "brutes" que ces "peintures naïves" ; ce sont des œuvres tout à fait étrangères aux voies de la culture et aux voies classiques », Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 217.

2 Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantasme de peintre*, Paris, Flammarion, 2018, p. 17-18.

3 Jean Dubuffet, *op.cit.*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 206.

4 Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie, dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984, trad. par Marielène Weber et Alain Brousse, p. 49.

5 Céline Delavaux, *op.cit.*, p. 162.

6 Philippe Collin (réal.), « Dubuffet le "Coucou Bazar" », *L'homme en question*, France Régions 3, 1977.

7 Ibid.

8 Jean Dubuffet, *op.cit.*, tome I, p. 215.

9 Ibid., p. 201.

10 « À mon sens l'art consiste essentiellement dans cette extériorisation des mouvements d'humeur les plus intimes, les plus profondément intérieurs de l'artiste. Et comme ces mouvements internes nous les avons tous aussi en nous-mêmes, alors c'est pour nous très émouvant de nous trouver face à face avec leur projection. Nous y voyons en effet, concrétisés devant nos yeux, des faits psychiques que nous possédons en nous-mêmes », *ibid.*, p. 206-207.

11 Jean Dubuffet, « La double vie de Laure », fascicule de *L'Art brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art Brut, 1966, p. 70.

12 Ibid., p. 69.

13 Ibid., p. 70. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.

14 Ibid., p. 73. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.

15 Ibid., p. 91.

16 En référence à l'article écrit par Jean Dubuffet à propos de Marguerite Sirvins : « où la texture elle-même du tissage prend l'air d'appartenir à un ordre étranger à notre ordre humain », Jean Dubuffet, « Robe nuptiale de Marguerite », fascicule de *L'Art brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art Brut, 1966, p. 135.

17 Anne Creissels, « Mythe/métamorphose », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 394.

18 Ibid., p. 395.

19 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tomes I et II, Paris, Gallimard, 1986.

20 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome IV, Paris, Gallimard, 1995, p. 361.

21 Ibid., p. 404.

22 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, tome I, p. 122.

23 Jean Dubuffet (dir.), *Aloïse*, fascicule de *L'Art Brut*, n° 7, Paris, La Compagnie de l'Art Brut, 1966, p. 16.

24 Ibid., p. 15.

25 Jean Dubuffet, « Broderies d'Élisa », *op.cit.*, p. 25.

26 Ibid.

27 Jean Dubuffet, « Robe nuptiale de Marguerite », *op.cit.*, p. 135.

28 Jean Dubuffet, « Broderies d'Élisa », *op.cit.*, p. 22. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.

29 Ibid., p. 23. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.

30 Ibid., p. 26. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.

- 31 Jean Dubuffet, « Robe nuptiale de Marguerite », op.cit., p. 134. Toutes les citations suivantes dans le texte font appel au même extrait de l'ouvrage déjà mentionné jusqu'au prochain renvoi de note.
- 32 Jean Dubuffet, « Anaïs », fascicule de *L'Art Brut*, n° 6, Paris, La Compagnie de l'Art Brut, 1966, p. 131.
- 33 Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008, p. 14.
- 34 Ibid.
- 35 Jean Dubuffet, op.cit., tome I, p. 205-206.
- 36 Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Éditions Klincksieck, 1990, p. 43.
- 37 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- 38 Michel Foucault, (éd. abrégée), *Histoire de la folie*, Paris, Librairie Plon, 1961, p. 22.
- 39 Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivités selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, Paris, Belin 2010/3, (tome 39), p. 226.

ABSTRACTS

Français

En nous ressaisissant des mots dont Jean Dubuffet use pour nommer et construire l'art brut qu'il idéalise et qu'il découvre, il s'agit pour nous d'interroger la place apparemment marginale que l'art brut occupe et ainsi les frontières que Dubuffet dessine autour de lui. Nous souhaitons ainsi revenir à la *nature* du discours théorique de Dubuffet notamment à travers un des rapports dialectiques fondateurs de la pensée du peintre, celui opposant l'art brut et l'art dit « culturel ». Le regard et le récit portés sur les créations des femmes de l'art brut décrites par Dubuffet dans les nombreux fascicules de *L'Art brut* précisent ensuite la façon dont celui-ci envisage la marge qu'occupent les créateurs et créatrices de l'art brut. Les textes de Dubuffet semblent ainsi relater le destin exotique de créatrices qui sont les figures magiques d'une métamorphose : par les voies de la création, ces femmes du commun deviennent des créatrices *autres*, hors du commun. Cette métamorphose par l'expérience de la création fait sortir les créatrices de leur « normalité » – terme que Dubuffet utilise pour décrire Laure Pigeon – quotidienne et fait advenir chez elles des impulsions mêlant sauvagerie et animalité. Cette rhétorique récurrente de Dubuffet nous amène à considérer sa

quête d'art brut dans un réseau de connexions qui hybride à la fois l'exercice de son pouvoir sur ces créations, fruits d'une expropriation, et son rapport de dépendance aux créateurs et créatrices d'art brut qui nourrissent son travail de peintre.

English

By taking hold the words Jean Dubuffet uses to name and construct the Art Brut he idealizes and discovers, we want to question the apparently marginal place that Art Brut occupies and thus the boundaries that Dubuffet draws around it. We wish to return to the *nature* of Dubuffet's theoretical discourse, notably through one of the founding dialectical relationships in the painter's thought, that between Art Brut and so-called "cultural" art. The view and account of the creations of the women of Art Brut described by Dubuffet in the numerous fascicles of *L'Art brut* then specifies the way in which he envisages the marginal position occupied by the creators of Art Brut. Dubuffet's texts thus seem to relate the exotic destiny of women creators who are the magical figures of a metamorphosis : through the paths of creation, these ordinary women become creators who are *other*, out of the ordinary. This metamorphosis through the experience of creation takes the women creators out of their everyday "normality" – a term Dubuffet uses to describe Laure Pigeon – and brings out in them impulses that combine savagery and animality. This recurring rhetoric of Dubuffet's leads us to consider his quest for Art Brut in a network of connections that hybridizes both the exercise of his power over these creations, the fruits of expropriation, and his relationship of dependence to the creators of Art Brut who nourish his work as a painter.

INDEX

Mots-clés

art brut, marge, métamorphose, sauvagerie, territoire

Keywords

art brut, margin, metamorphosis, wildness, territory

AUTHOR

Flavie Beuvin

Docteure en arts et esthétique diplômée de l'Université de Lille, Flavie Beuvin a cheminé ces dernières années aux côtés des œuvres d'art brut et notamment des créations des femmes de la collection de Jean Dubuffet. Ces rencontres esthétiques ont donné lieu à la thèse *L'Art brut au féminin : la végétalité à l'œuvre* soutenue à l'automne 2021. Ce travail de recherche s'est nourri et continue de s'imprégner de sa pratique professionnelle d'art-thérapeute en milieu

Aux zones frontières de l'art brut : entre appropriation et dépendance au territoire de l'autre de l'art

psychiatrique, dans le champ social et médico-social, et de sa pratique artistique personnelle.