



**HAL**  
open science

# D'une architecture, l'autre : Les habitants paysagistes et le Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq

Véronique Moulinié

## ► To cite this version:

Véronique Moulinié. D'une architecture, l'autre : Les habitants paysagistes et le Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq. [Rapport de recherche] AAP-2005-MOU, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire : l'Institution de la Culture (LAHIC ). 2010. hal-01899487

**HAL Id: hal-01899487**

**<https://hal.science/hal-01899487>**

Submitted on 19 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# AAP-2005-MOU

« Art, architecture, paysage » . Programme interdisciplinaire de recherche  
Sessions 2004 et 2005

**D'une architecture, l'autre : Les habitants paysagistes  
et  
le Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole,  
à Villeneuve d'Ascq**



Responsable scientifique : Véronique Moulinié, Ethnologue, chargée de recherche au CNRS, Laboratoire  
d'Anthropologie et d'Histoire : l'Institution de la Culture (LAHIC)

Mai 2010

Page de couverture : « Beurriand, 75<sup>ème</sup>, 1902, 3<sup>7me</sup> compagnie », graffiti apposé sur le Palais Idéal du facteur Cheval, à Hauterives, dans la Drôme (Cliché Véronique Moulinié)



# **SOMMAIRE**

## **Introduction p 7**

## **1<sup>ère</sup> partie : l'art brut : rapide historique p25**

- I- Les racines p25
  - L'art populaire p25
  - Le primitif p 26
  - Le spiritisme p27
  - La folie p 29
  
- II- L'œuvre de Dubuffet p 31
  
- III- Coups de projecteurs p36
  - 1967 : l'art brut au musée des Arts décoratifs p 36
  - L'impossible donation p 38
  - 1978 : les environnements singuliers sur le devant de la scène p 39

## **2<sup>ème</sup> partie : Le Palais Idéal du Facteur Cheval ou l'art de construire un chef d'œuvre p41**

### **Acte 1 : Le monument avant le monument p42**

- I- Le Palais sous l'égide de son créateur p42
  - Le temps des érudits p42
  - 1905 ou les débuts de la gloire p 44
  - Les vies de Cheval ou le récit de soi au miroir des autres p 47
  - Le facteur prend la pose p53
  
- II- Le Palais après le facteur p 55
  - Brunuis et les surréalistes p56
  - De la vie de Ferdinand Cheval à la légende du Facteur Cheval p 59
  - Nommer et décrire le Palais p67
  - Poussé vers les mondes de l'art p72

### **Acte 2 : La bataille pour le classement p 76**

- I- Des positions irréconciliables p 76
  
- II- Des hérauts pour le Palais Idéal p 85
  
- III- Un heureux dénouement ? p 92

### **Acte 3 : Le monument après le monument p97**

- I- Un architecte au secours du Palais Idéal p 103
  - Une inscription pour le tombeau p104
  - Un programme de restauration pour le Palais Idéal p109
  - Une Bible pour le Palais Idéal p115
- II- Le rôle des « écrivains » p117
  - Ferdinand Cheval : un artiste national p 117
  - Ferdinand Cheval : une gloire locale p 124
- III- Quand la municipalité s'en mêle... p136

### **3<sup>ème</sup> partie : « Environnement singulier » : mode de fabrication p145**

- I- Après les créateurs p 146
- II- Des associations actives p 152
- III- Ce que la presse fait à la création p 155
  - Des inventions sur fond de rotatives p 157
  - Baptiser p 158
  - Biographies et modèles de vie p 159
- IV- Rupture p 161
- V- La place des politiques p 166

### **Conclusion p 170**

### **Bibliographie p 173**

- 1- Publications consacrées au Palais Idéal du facteur Cheval p173
- 2- Publications consacrées à d'autres créateurs p 179
- 3- Bibliographie générale p 187

### **Annexes p194**

#### **-1- Photographies p 194**

- 1.1 : Steenwerk (Nord) : la maison d'Arthur Vanabelle p194
- 1.2 : Steenwerk : Le pavillon Kléber Ringot p 195
- 1.3 : L'église de Wirwignes (Pas-de-Calais) p197

- 1.4 : Les fresques de Rémi Callot à Carvin (Pas-de-Calais) p 204
- 1.5 La maison de Bodan Litnianski, à Viry-Nouveau (Pas-de-Calais) p206
- 1.6 : Le Palais Idéal du facteur Cheval, à Hauterives (Drôme) p209
- 1.7 : Les mots du facteur : la «peine à écrire » ? p214
- 1.8 : Des admirateurs inconditionnels p215
- 1.9 : Ferdinand Cheval face à ses visiteurs : prévenant mais ferme p 218
- 1.10 : Pour les touristes, un belvédère sur le Palais Idéal p 219
- 1.11 : Au mur du Palais Idéal, le poème qui lui donna son nom, gravé par Ferdinand Cheval p 220
- 1.12 : Le tombeau du facteur Cheval p 221
- 1.13 : Hauterives célèbre son facteur p222
- 1.14 : Voir le Palais, voir le buste p 225
- 1.15 : « Coco, peintre du facteur Cheval » p226
- 1.16 : La villa Alicius p 230
- 1.17 : Des affichistes de renom pour le Palais Idéal p 232
- 1.18 : La librairie du Palais Idéal : l'admiration en rayons p 235
- 1.19 : Une billetterie comme un musée p236
- 1.20 : La célébrisissime brouette, en bas de l'escalier qui conduit de la billetterie à la librairie p238
- 1.21 : La maison de Raymond Isidore, dit Picassiette, à Chartres p 239
- 1.22 : Le Petit Paris de Marcel Dhièvre, à Saint-Dizier (Haute-Marne) p 241
- 1.23 : Le jardin de rosa Mir, à Lyon (Rhône) p 242
- 1.24 : La Maison Bleue d'Euclide Ferreira Da Costa, à Dives-sur-Mer (Calvados) p243
- 1.25 : L'église Vivante et Parlante de l'abbé Paysant, à Mesnil-Gondouin (Orne) p 245
- 1.26 : « Sitting Bull et Ramona » : Smilowski dans le hall d'entrée de la mairie de quartier du Vieux-Lille p 249
- 1.27 : Le jardin de Rosa Mir : la pergola p250

1.28 : Le Palais Idéal ou le regard prisonnier p251

1.29 : Le manège de Pierre Avezard, dit Petit Pierre p252

1.30 : Un musée pour le manège de Petit Pierre, projet (AD, Orléans) p 253

1.31 : Tout ce qu'il reste du jardin de René Pecqueur, de Louches (Pas-de-Calais) p 254

# INTRODUCTION

Une nouvelle réflexion sur les environnements singuliers est-elle nécessaire ? Les publications à leur sujet ne sont-elles pas nombreuses ? N'a-t-on pas déjà tout écrit ? Force est de reconnaître que l'on a tenté les approches les plus diverses, afin de percer ce qui peut apparaître comme leur mystère. Dès les années 1960, des précurseurs se penchent sur leur sort, publiant plusieurs ouvrages importants, qui retiennent l'attention (Ehrmann 1962 ; Verroust et Lacarrière 1978). Dictés par l'émotion et l'étonnement que suscite la découverte de tels ensembles, ils sont essentiellement composés d'une courte biographie du créateur, parfois d'extraits d'entretiens avec ce dernier, et surtout de photographies du site. Ces ouvrages, vite épuisés et jamais réédités, constituent souvent tout ce qu'il reste d'ensembles aujourd'hui détruits, comme le jardin de Landreau. Ce souci de conserver une trace de ce que l'on sait menacé n'a sans doute pas été étranger à ces démarches pionnières. Puis vient le temps d'approches dictées par le souci de comprendre ces créations « de l'intérieur ». On célèbre alors la liberté d'inspiration de ces créateurs qui n'hésitent pas à affronter les canons de l'esthétique convenue en gratifiant leur jardin de faux puits faits de pneus usagés, de sirènes de ciment ou d'éléphants de plâtre. Entre autres. Comme autant de moyens d'évasion face à un quotidien asphyxiant d'usine et de cité ouvrière (Lassus 1977). On en appelle à la psychologie voire à la psychanalyse pour tenter de percer le mystère de cette création. L'histoire de l'art s'y intéresse aussi, qui décortique la plus célèbre de ces créations, le Palais Idéal du facteur Cheval, analysant ses sources d'inspiration, ses modèles, cherchant dans sa biographie ce qui a pu conduire un modeste facteur rural à sceller dans le ciment « César, Vercingétorix et Archimède », « La Tour de Barbarie » ou encore un chalet suisse et une mosquée. Plus récemment, de petites revues consacrées à l'art brut, aux moyens logistiques assez faibles (*Gazogène*<sup>1</sup>, *Zon'Art*, etc.), de petits opuscules à diffusion locale voire confidentielle<sup>2</sup>, invitent régulièrement le lecteur à d'excentriques promenades, auprès de sites récemment « découverts » ou auprès de valeurs sûres. Il faut y ajouter les nombreux sites Internet et blogs qui leur sont consacrés et qui fourniraient sans nul doute matière à de nombreux livres qui ne verront jamais le jour. Les échanges y sont parfois vifs, aussi passionnés que leurs auteurs. Ces derniers font également preuve d'une remarquable érudition, tant en ce qui concerne le passé que le présent. Férus de plaquettes anciennes et bien souvent introuvables, que le hasard finit toujours par mettre entre les mains de l'un d'eux, qui s'empresse d'en informer le réseau, à l'affût de la moindre petite exposition, de la dernière publication, quelle que soit son importance, qui sont ensuite abondamment commentées, ils sont de véritables mines qui justifieraient, à eux seuls, une étude spéciale. On n'oubliera pas de signaler quelques « beaux » livres, aux pages de papier glacé, essentiellement publiés au cours des années 1990-2000, dont l'approche critique, souvent légère, est comblée par un très riche appareil iconographique (Von Schaewen et Maizels 2007).

Sans être pléthorique, la littérature consacrée aux architectures singulières est donc importante. Elle nous sera précieuse comme source et non comme modèle. En effet, à parcourir ces écrits, on ne manque pas de relever qu'ils ont un indéniable « air de famille », se

---

1 Cette très intéressante revue, animée par Jean-François Maurice, grand passionné d'art brut et artiste lui-même, est très difficile à trouver. Comme il est précisé sur la troisième de couverture, « on (la) trouve à la Halle Saint-Pierre, rue Ronsard, à Paris, à la librairie Finitude, à Bordeaux, au Musée d'art contemporain des Abattoirs, à Toulouse, chez Calligramme et La Bouquiniste à Cahors. » Une confidentialité qu'accroît encore le fait qu'elle ne dispose d'aucun site Internet.

2 Citons *L'art brut à l'abri*, Epiniac, édité par l'Association l'Abri (art brut rural et industriel), 2001.

ressemblent étrangement. Ils sont souvent le fait d'amateurs éclairés, de passionnés d'art singulier que leur longue fréquentation du sujet, de la plume et de la chambre noire, a fini par imposer comme les plus fins connaisseurs de la question. Des « spécialistes » en somme. Du reste, ces publications se font largement écho. On y retrouve la même attention, ou la même absence d'attention, aux mêmes choses. Ainsi tente-t-on toujours de retracer le parcours du créateur, d'écrire sa biographie. On remet rarement en question ce nécessaire besoin d'évasion qui l'aurait poussé à transformer son quotidien, son indifférence sublime à l'égard des normes esthétiques ordinaires. On célèbre sans retenue les qualités esthétiques, tout à la fois peu communes et bien réelles, de ces créations. On évoque l'émotion qui ne peut qu'êtreindre le visiteur face à elles, etc. Et l'on n'hésite pas à utiliser, à leur égard, le vaste champ lexical de l'art. Ces publications ont plusieurs objectifs : comprendre les ressorts de ces créations, appeler à leur conservation, les « pousser » vers les mondes de l'art.

Ces écrits ont profondément marqué les premiers temps de cette recherche dont les balbutiements, maladroits et incertains, remontent à une quinzaine d'années. Le point de départ était un questionnement sur les relations travail-hors travail. Il s'agissait de saisir comment le monde de l'emploi salarié et le monde des « loisirs » s'articulaient, comment les normes et valeurs, propres à chacun d'eux, évoluaient entre l'un et l'autre espace. Pour ce faire, l'ethnologue avait alors choisi de s'intéresser à des bricoleurs peu ordinaires, qui, parallèlement à leur travail salarié à l'usine, consacrent leur temps libre à réaliser des statues de plâtre, de ciment ou de bois, représentant, par exemple Blanche-Neige, la tour Eiffel ou encore le Manège enchanté<sup>3</sup>, dont ils ornent leur jardin, à restaurer des véhicules anciens, tracteurs, vélos ou voitures ou encore à peindre, sculpter ou graver des créations qui ont pour unique lieu d'exposition leur salon et celui de quelques proches à qui ils en font parfois cadeau. Quelle terminologie utiliser ? Le terrain d'enquête était vaste, incluant aussi bien des figures proches des « habitants paysagistes<sup>4</sup> » que des « mécaniciens de l'inutile<sup>5</sup> ». Tous n'étaient pas affairés à l'ornementation de leur jardin et, concernant ceux qui s'y employaient, il aurait été bien présomptueux de parler à leur sujet d'environnements singuliers, dont la notion commençait à s'imposer. Même si elle n'avait pas fait l'objet d'une définition stricte, il était évident qu'elle s'attachait à des sites de grande envergure, que le créateur avait saturé de ses réalisations jusqu'à le métamorphoser totalement. Il était tout aussi évident que cette expression était, implicitement, une forme de reconnaissance que les « spécialistes » accordaient à certains lieux qu'ils jugeaient particulièrement intéressants d'un point de vue artistique. La terminologie préexistante, et la catégorisation qu'elle suppose, ne convenaient pas à cette recherche. Il fallut recourir à un autre mot. On les qualifia d'« ouvriers », contraction d'œuvre et d'ouvrier (Moulinié 1999). Sans être un néologisme dans sa forme, ce terme avait beaucoup vieilli et pour tout dire était alors tombé dans un quasi oubli. À l'origine, il désignait les tailleurs de pierre qui, au Moyen Âge, construisaient les cathédrales. (Icher 1998) Poussé sans nul doute par le regain d'intérêt que suscite la culture ouvrière, notamment de la part des cercles artistiques qui souvent s'installent sur les lieux orphelins du travail salarié tout en lui empruntant certains de ses supports et de ses gestes, il ressurgit aujourd'hui, paré d'un sens un peu différent. Dans son mémoire de recherche, Virginie Foucault, analysant la conversion des friches industrielles en lieux culturels, l'utilise pour désigner cet « entre-deux », qui part de l'usine et va vers l'art (Foucault 2003). Sur son site Internet, la Compagnie Lubat, du nom de son créateur, le musicien de jazz Bernard Lubat, se qualifie comme une formation musicale composée « d'ouvriers tauliers ». Expression qui sert à mettre en avant le dilemme fondamental qui est le sien : faire de l'art et assurer les

---

3 Dessin animé télévisé de Serge Danot, diffusé au cours des années 1960.

4 Lassus 1977.

5 Moulinié 2002.

indispensables rentrées financières<sup>6</sup> ! Enfin, depuis quelques années, la ville d'Écouflant, dans le Maine-et-Loire, propose les « Jardins d'œuvriers », manifestation artistique basée sur le principe de l'improvisation et mêlant peintres, musiciens et cinéastes. D'abord associé à l'univers du travail, puis disparu, le terme fait donc retour, le plus souvent dans la mouvance des arts. Les œuvriers dont il est question dans l'article de 1999, eux, se tiennent à distance de ces derniers et, pour tout dire, n'entretiennent aucune relation avec eux, s'associant plus volontiers à la sphère du travail.

Cette première recherche ne brilla pas par son originalité, prolongeant l'approche des années 1970-1980. Pourquoi créaient-ils ? De quoi s'inspiraient-ils ? Quelles étaient les techniques mises en œuvre et pourquoi ? Il y a d'abord eu le découragement car les créateurs ne sont pas loquaces quant à leur création et à ses origines. Ils font « ça » « pour passer le temps », « pour s'occuper », pour « bricoler un peu ». Ils se refusent à être qualifiés d'artistes, terme qu'ils considèrent comme péjoratif, lui préférant une série de qualificatifs relevant tous du monde du travail, « bricoleurs », « bons bricoleurs », « doués de leurs mains ». Il fallait se rendre à l'évidence : ils ne se soucient guère de mettre en mots leurs créations. Et lorsqu'ils se hasardent à les « dire » et à tenter d'en expliquer les ressorts, c'est toujours en s'appuyant voire en plagiant quelques écrits de journalistes. Beaucoup conservent les articles qui leur sont consacrés dans la presse locale, écrite ou audiovisuelle. Une sorte de *press book*, plus ou moins riche, fait de coupures de journaux mais aussi d'enregistrements d'émissions télévisées, qu'ils tendent à l'ethnologue lorsque, décidément, celle-ci se fait trop insistante, revenant obstinément à la question des origines de la création, après de multiples détours et digressions. M. B7. expliqua ainsi que ses pulsions créatrices étaient liées au désert affectif qu'il avait connu toute sa vie. Il se définissait lui-même comme un « vieux garçon », voué bien malgré lui au célibat, perpétuellement travaillé par une sexualité condamnée à la solitude, qui n'aurait trouvé d'autres moyens de s'exprimer que ces fantaisies de ciment dont il peuplait son jardin. Or, menant l'enquête dans son entourage, on ne tarde pas à découvrir que le prétendu célibataire est en fait divorcé et père de deux enfants. Une vie qu'il n'ose pas évoquer, qu'il pense « non autorisée » et trop banale sans doute, lui préférant celle, tout de psychanalyse habillée, qu'un journaliste de la presse locale mit en mots quelques années auparavant. En fait, ces créateurs ne disposent guère des cadres du récit de soi comme artiste et préférèrent emprunter à leur *press book* un récit qu'ils jugent plus légitime, plus conforme.

Autre sujet d'étonnement : les travaux des années 1970-1980 avaient beaucoup insisté sur la rupture qui existait entre ces créateurs et la société. Ils créaient pour fuir leur quotidien d'usine, de cités ouvrières. Leur création aurait ainsi été fondamentalement subversive, tournant définitivement le dos au monde du travail, de la cité ouvrière et de sa grisaille. Or, les créateurs rencontrés lors de cette recherche semblaient aux antipodes de cette attitude, empruntant au monde du travail ses critères d'évaluation, quitte à les mettre en œuvre de façon étrange : évaluer une création en nombre de cailloux (« chaque statue, c'est au moins 2000 ou 3000 cailloux ») ou de clous<sup>8</sup> (« Rien que dans la Tour Eiffel, il y a 10 000 petites pointes ! Faut être patient ! »), en kilos ou en kilomètres (« cinq kilomètres d'allumettes mises

---

6 « L'expression est (...) intéressante parce qu'elle rassemble un premier terme idéaliste et un second très matérialiste. L'œuvrier, c'est connu ne pense qu'à la postérité et le taulier qu'au pognon en fin d'exercice. L'œuvrier taulier doit donc tout assumer de sa démarche, la prétention et le risque, la réussite et l'échec, la folie, sans compter et les comptes de fin d'année. Il est ainsi dans le rouge d'une contradiction entre le non-marchand et le marchand. La Compagnie Lubat est aussi une réalité économique, elle a une valeur, un prix et en même temps chaque fois que le marchand veut récupérer le non-marchand, plier la démarche, le dé-marchand, l'œuvrier se rebelle et c'est ce qui se passe à Uzeste », en Gironde, où la compagnie est installée et a créé le festival Uzeste musical (<http://www.cie-lubat.org/Euvriers/>).

7 Son jardin, situé dans le Lot-et-Garonne, avait attiré l'attention de journalistes et d'amateurs, qui lui avaient consacré quelques articles. À son décès, les statues ont été détruites.

8 D'ordinaire, les cailloux sont évalués en volume et les clous en poids.

bout à bout ! »), passer « des centaines et des centaines d'heures, des nuits entières » à réaliser un objet apparemment sans grande difficulté. Ils lui empruntaient aussi ses matériaux et ses savoir-faire, s'approchant là de « la perruque » (De Banville 2001). Loin de s'en échapper voire de la fuir, ils questionnaient inlassablement l'usine et ses valeurs dans le cadre de leurs loisirs, allant jusqu'à les tourner en dérision. Les créateurs des années 1970-1980 semblaient avoir eu du mal à trouver leur place dans la société dont ils auraient été, d'une façon ou d'une autre, en marge. Ceux rencontrés au cours de cette enquête semblaient, eux, n'avoir aucun problème de ce côté-là. Loin de fuir le public, beaucoup entretenaient avec lui une relation privilégiée. M. B., déjà croisé, avait créé un parking afin que les curieux puissent s'arrêter et admirer son jardin, en toute sécurité. Et ses voisins, qui riaient sous cape ou s'offusquaient, en fonction des statues qu'ils voyaient naître, n'en prenaient pas moins la précaution de l'avertir quand ils prévoyaient un nettoyage radical d'un garage ou d'un atelier. Ils le savaient, M. B., à l'imagination réputée débordante, avait toujours besoin de matière première et il trouvait toujours son bonheur dans les amoncellements en partance pour la décharge. Fernand Chatelain utilisait son jardin pour communiquer avec le public qu'il accueillait volontiers, hérissant sa petite clôture de panneaux tels que « Bonjour aux promeneurs », « ne roulez pas dans les descentes » ou encore « attention à l'accident ». Le jardin de Joseph Donadello, dans la banlieue toulousaine, est une sorte de théâtre. Les statues sont toutes tournées vers la route. Seule leur face avant est modelée et peinte. La face arrière, celle qui regarde la maison, est brute. Un panneau, destiné aux automobilistes, a le mérite de l'absolue clarté, qui annonce : « Ralenti Regarde moi<sup>9</sup> ». De la même façon, il semble bien difficile de construire René Escaffre comme un marginal. Maçon prospère comme son père, son grand-père et son arrière-grand-père, il avait travaillé pour la plupart des familles de ce village du Sud-Ouest. Et il faut croire qu'il donna pleinement satisfaction à ses clients puisqu'il fut élu maire et le resta pendant plusieurs mandats. Un maçon prospère et un maire indéboulonnable, il y a plus solitaire et marginal. Et qu'on ne pense pas que sa douce folie artistique ait été un secret bien gardé, tenu hors du regard de ses administrés. C'est dans son jardin, devant sa maison, au cœur même du minuscule village qu'il avait installé ses statues, bien en vue. Mais en y regardant de près, n'a-t-on pas eu tendance à forcer le trait, en faisant de ces créateurs des marginaux ? Charles Pecqueur lui aussi était maire (Verroust et Lacarrière 1978 : 82-87). Quant à André Hardy, « il est connu et apprécié, du moins à Saint-Quentin-les-Chardonnets et plusieurs pelouses du village sont peuplées par ses créations. Consécration suprême, il a réalisé une grande sculpture pour le musée du Cheval de Tinchebray, mais son œuvre terminée, il n'a pas voulu la signer » note Olivier Thiébaud au milieu des années 1990 (Thiébaud 1996 : 53). À y regarder de près, ces jardins à l'esthétique singulière parlent inlassablement du créateur, de son parcours, des petits et grands moments de sa vie, heureux ou malheureux<sup>10</sup>, de ses émotions, de ses colères, de ses passions, de ses lectures, des films qui l'ont marqué<sup>11</sup>. Sorte d'autobiographie en trois dimensions, ils sont de véritables « égo-musées », des musées de soi<sup>12</sup>.

---

9 Orthographe de Joseph Donadello.

10 C'est en souvenir de sa vie parisienne que Marcel avait reproduit, dans son jardin, plusieurs monuments de la capitale française, entre autres la Tour Eiffel et la Pyramide du Louvre. À Lodève, Horace Diaz agrémentait ses statues de ciment de deux sortes de cailloux : les uns viennent de Malaga, que sa famille a dû quitter en 1939, fuyant le franquisme et où il va chaque année s'approvisionner, les autres viennent des torrents de l'hérault où il vit.

11 Un gigantesque et bien insolite dinosaure ornait le jardin de M. B., souvenir du film « Jurassic Park » qu'il avait beaucoup apprécié.

12 Voir la communication de Véronique Moulinié, lors du colloque « Art spontané, art brut, art psychopathologique, organisé le 14 octobre 2000 par la Galerie nationale du Jeu de Paume. Communication consultable à l'adresse suivante : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/19/41/PDF/Veronique\\_Moulinie\\_2000\\_halshs00141941.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/19/41/PDF/Veronique_Moulinie_2000_halshs00141941.pdf)



C'est le hasard d'une double rencontre qui a ouvert à cette recherche de nouvelles perspectives. D'une part, à la suite de la parution de l'article de 1999 sur les « ouvriers », une sociologue de l'université de Lille, Bénédicte Lefebvre, a contacté l'ethnologue afin qu'elle lui serve de guide dans la découverte des jardins singuliers du Sud de la France. Son intérêt relevait moins de sa pratique professionnelle *stricto sensu* que de certaines de ses activités associatives. En effet, elle avait été au cœur d'une « affaire » des plus intéressantes. À la fin des années 1980, à Lille, un pauvre bougre, Jean Smilowski, devait être chassé de la cabane de bois qu'il avait construite, laquelle devait être détruite. Cette expulsion avait suscité un tel émoi, que deux associations, dont Bénédicte Lefebvre était, pour l'une proche, pour l'autre, un membre actif, avaient vu le jour afin de pousser les institutions à intervenir en faveur de celui qui allait devenir un « sans logis ». Il s'agissait d'une part de le reloger et d'autre part de conserver des morceaux de la cabane dont il avait orné les murs de fresques polychromes. L'affaire, qui dura une dizaine d'années, trouva une fin heureuse. Plusieurs éléments avaient été achetés par l'Aracine, à Neuilly sur Marne. Une autre partie du « fonds Smilowski » était alors en possession d'une des associations qui l'avait défendu. D'autres pièces étaient, elles, propriétés de collectionneurs privés. Lors de notre rencontre, Bénédicte Lefebvre avait pris la précaution de se munir du « dossier », un ensemble d'articles, publiés dans les journaux locaux, qui avaient accompagné et porté sur la place publique « l'affaire Smilowski » que l'on pourrait résumer ainsi : un pauvre homme, oublié de tous, dont la cabane, lorsqu'elle est menacée de destruction, reçoit le soutien inespéré de quelques-uns qui finissent par lui obtenir une certaine reconnaissance ! Menacée de destruction et physiquement détruite, elle n'en continue pas moins à exister et à vivre, dans d'autres contextes : la mairie et les collectionneurs. Cette affaire posait, de façon très étonnante, la question du devenir de ces créations. Les cas de destruction, après la mort du créateur, ne sont pas rares. Ils ont même été, pendant longtemps, la règle qui souffrait peu d'exceptions. On peut citer le cas du jardin de Louise Fisher<sup>13</sup>, celui de Camille Renault<sup>14</sup> ou encore de Henri Chéné<sup>15</sup>. Plus chanceux, si l'on peut dire, le jardin de Raymond Guitet, à Sauveterre-de-Guyenne, en Gironde, n'a pas été rasé. Mais il est totalement en ruine. D'autres, orphelins de père comme lui, suscitent aujourd'hui l'intérêt des amateurs d'environnements singuliers. C'est le cas du jardin de Fernand Chatelain à Fyé, dans la Sarthe, de celui de Bodan Litnianski, à Viry-Nouveau, dans l'Aisne ou encore de la maison de Robert Vasseur, à Louviers, dans l'Eure. Tous n'ont pas eu la chance d'être classés ou inscrits au titre des Monuments historiques comme ce fut le cas du Palais Idéal de Ferdinand Cheval à Hauterives dans la Drôme, ou de la Maison de Raymond Isidore, plus connue sous le nom de « Maison de Picassiette », à Chartres, dans l'Eure-et-Loire. Ces quelques exemples posés, on comprenait qu'une piste se dégageait qui ne tarda pas à se confirmer.

Au cours des années 1990, le paysage culturel et artistique lillois vit une petite révolution. On annonce que la collection d'art brut de l'Aracine, créée par Madeleine Lommel à la suite du don de la collection de Dubuffet à la ville de Lausanne<sup>16</sup>, pourrait être confiée au musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq (MAM). Des expositions temporaires sont alors organisées. C'est d'abord « La planète exilée, art brut et visions du monde », en 2001 puis « les chemins de l'art », titre générique d'une série d'expositions thématiques qui en est

---

13 Menacé de destruction, il fait l'objet d'un article dans *Les cahiers de l'art brut*, sous la plume de Bernard Chevassu. (Chevassu 1977) Quelques éléments ont été récupérés par le musée d'Art brut de Lausanne où ils sont exposés.

14 À Attigny, dans les Ardennes, Camille Renault (1866-1954) réalisa deux jardins. Le premier sera vandalisé par les Allemands en 1940. Obstiné, il se remet à l'œuvre et réalise un second jardin qui, lui, sera vandalisé par les enfants du voisinage après son décès. Robert Doisneau fera des clichés des statues brisées, décapitées, à terre.

15 Ses avions ont disparu en 1990, peu de temps après lui (Thiébaud 1996 : 37-42).

16 Pour un bref historique de l'art brut, voir la première partie de ce rapport.

aujourd'hui à son huitième volet. Dans les murs ou hors les murs du musée, mais toujours sous sa férule, on peut admirer les œuvres des valeurs sûres de l'art brut que sont Aloïse Corbaz, Emile Ratier, Scottie Wilson, Auguste Forestier ou André Robillard mais aussi celles de nouveaux venus tels que ACM ou Jules Leclercq. On y découvre aussi quelques éléments épars, issus de jardins singuliers, ceux de Josué Virgili et de Théo Wiesen par exemple. Des travaux d'agrandissement sont prévus afin de créer de nouvelles salles destinées à cette nouvelle collection. À cette fin, il ferme ses portes en janvier 2006.

Mais, ce legs ne va pas sans susciter une double discorde. L'une, que nous n'analyserons pas ici, concerne la légitimité de cette nouvelle collection au sein du musée. Pour le dire vite, certains y voient une chance inespérée, d'autres ne comprennent pas ce que ces « bizarreries », au caractère « artistique » peu évident selon eux, ont de commun avec les œuvres habituellement accrochées aux cimaises du « MAM », acronyme par lequel on désigne le plus souvent le musée : Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinski, Maurice Utrillo, André Derain, Henri Laurens, Georges Rouault, pour ne citer qu'eux. L'autre concerne directement la nouvelle collection, la façon dont il convient de la faire croître et les éléments nouveaux à intégrer. Et, au milieu des années 2000, le feu, qui couvrait sous la cendre, devient incendie. La première mention que nous ayons retrouvée date d'avril 2004. Sur un ton assez neutre, Michel Cabal attire l'attention des « conservatrices » sur l'existence d'un site qu'il conviendrait de sauver :

« J'ai la tristesse de vous annoncer le décès – par suicide – de René Pecqueur, l'habitant paysagiste de Louches. Ses enfants m'ont indiqué qu'ils mettaient en vente la propriété. J'aimerais trouver avec vous une solution pour sauver cet 'environnement'. » (AMAM)<sup>17</sup>

Précisons avant tout qui est Michel Cabal. Psychiatre, il est également un passionné d'art brut. À tel point que, tous les ans, il organise, à l'attention de ses étudiants, un périple dans les départements du Nord et du Pas-de-Calais, de site singulier en site singulier. Comme une sorte de promenade pédagogique. Une promenade pédagogique qui vaut inventaire des sites d'art brut, bien sûr, et qui a aussi pour effet potentiel d'ajouter au cercle de leurs amateurs des nouvelles et jeunes recrues. Du reste, ses connaissances en la matière sont suffisamment reconnues pour qu'il ait activement participé au dossier de classement de l'église de Wirwignes, que nous analyserons plus loin, dossier où il est qualifié de « spécialiste de l'art brut ». On ne sera donc pas étonné qu'il ne demande pas au musée un avis sur le statut de l'œuvre. Lui-même l'a déjà posé. Il s'agit clairement d'une invitation à agir : le créateur est mort, ses enfants ne veulent pas conserver les lieux, le musée doit « sauver » les œuvres.

Quatre mois plus tard, une nouvelle lettre parvient au musée. Désormais, la colère guide la plume :

« Mesdames les conservatrices

C'est avec regret que je vous annonce la seconde mort de René Pecqueur : le jardin insolite qu'il avait créé à Louches (62510) dans les années 1980-1990 vient d'être démoli.

Je ne vous cacherai pas être scandalisé par l'inertie de services comme le vôtre, lorsqu'il s'est agi d'inventorier et de préserver une authentique œuvre d'art brut : aucune interview de l'auteur, aucune photographie, aucun témoignage de son travail.

Reste maintenant à fouiller les décharges et la mémoire de ceux qui ont connu René Pecqueur. » (AMAM)

---

<sup>17</sup> Nous désignons, par cet acronyme, les Archives du Musée d'Art Moderne à Villeneuve d'Ascq.

Et il ajoute la note suivante :

« J'ose espérer que vous comprendrez mon attitude : René Pecqueur avait été client de mon père, médecin de campagne (dont il ne manquait pas d'évoquer le souvenir, dans ses discours où la maladie et/la mort étaient si présentes) ; comme aux amateurs de patrimoine et d'art brut, et aux étudiants, je vous l'avais fait connaître (à une époque où votre amie et bienfaitrice Madeleine Lommel proclamait qu'il n'y avait plus d'habitant paysagiste !) ; je vous avais averti en avril des menaces qui pesaient sur le jardin insolite de Louches (les enfants de Pecqueur ne voulaient plus « en entendre parler », la propriété était en vente) ; M. Boulanger<sup>18</sup>, prévenu par mes soins du désastre du 27 août, est venu le week-end suivant sauver ce qui pouvait l'être (maigre consolation). »

Au travers de ces lignes, on voit très bien dans quelle position se place Michel Cabal, égratignant au passage qui de droit. Il est non seulement un expert, un fin connaisseur de l'art brut, plus sans doute que les sommités en la matière, Madeleine Lommel et le musée en premier lieu. Mais surtout, il est « l'inventeur » du site, au sens où le terme « invention » est utilisé en archéologie. Il est le premier à avoir reconnu en lui un site remarquable. Il l'a fait connaître, si ce n'est au plus grand nombre, du moins à ceux que cette forme de création, de « patrimoine » passionne. Eu égard au contenu de ce mail, on n'est guère étonné de découvrir qu'il rédige, en mai 2007<sup>19</sup>, un article à charge dans une petite revue locale, *Chapelles*, revue de l'Association régionale pour l'aide à la restauration des chapelles et oratoires. On remarquera d'ailleurs que le choix du support n'est *a priori* guère judicieux, *Chapelles* s'intéressant exclusivement au sort des chapelles et oratoires, comme son nom l'indique, et en aucun cas à l'art brut et aux environnements singuliers. Mais Michel Cabal est habile. S'appuyant, pour motiver le choix de son support, sur l'existence d'une chapelle que Pecqueur avait construite, en espérant que ses cendres y seraient déposées, il livre alors un article qui tient autant de l'exercice biographique que de l'acte d'accusation. Exercice biographique car Cabal y explique la vie de Pecqueur, ses créations, la notoriété dont il a joui. Acte d'accusation car il n'est plus temps d'appeler à la conservation. Plus encore qu'un simple article motivé par la tristesse de voir disparaître un témoin de l'art brut, l'article se veut une charge contre ceux qui n'ont pas su agir à temps et comme ils auraient dû :

« Les autorités et les spécialistes de l'Art Brut, avertis à temps des menaces qui pesaient sur le devenir du jardin insolite de Louches, n'ont pas su – hélas – préserver l'œuvre de René Pecqueur. Pourtant, ce sont elles qui se préoccupent d'étendre le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq (...) pour y recueillir à grand frais la collection d'art brut de l'Aracine, elles qui n'ont pas hésité à dépenser des dizaines de milliers d'euros pour acquérir un masque de Pascal-Désiré Maisonneuve, autre créateur d'art brut, elles qui, en 2005, ont monté une exposition – excellente – consacrée à 'Dubuffet et l'art brut'. Mais qu'en penserait donc l'inventeur de l'art brut, dont les liens avec notre région étaient notoires » ? (Cabal 2007 : 15)

L'accusé est clairement désigné : le musée n'a pas fait ce qu'il fallait. Et avouons-le, même si *Chapelles* n'est pas la plus lue des revues du patrimoine et ne bénéficie que d'un faible cercle

---

<sup>18</sup> Il est attaché de conservation au musée d'Art moderne de Lille Métropole, à Villeneuve d'Ascq.

<sup>19</sup> Michel Cabal, qui se présente comme le « défenseur » et le spécialiste tout à la fois de l'œuvre de Pecqueur, ne désarme pas, envoyant un autre mail au musée où l'on sent très bien qu'il adopte une position que l'on pourrait qualifier de surplombante, surveillant, du haut de l'autorité morale et symbolique que lui donne sa double position de « fils du docteur de famille » et d'« inventeur du site », le travail des conservateurs : Avec lui se pose une question, essentielle pour l'art brut mais qui n'a pourtant jamais été analysée, celle de « l'inventeur » du site, de celui qui, le premier, pose le verdict « d'art ». Elle n'est, ici, pas anecdotique. Deux regards, deux constructions s'opposent et ne se recouvrent que très partiellement sur ce terrain, ceux des amateurs et ceux du musée.

de diffusion, semblable volée de bois vert n'est pas pour réconcilier les amateurs d'environnements singuliers et le musée. Elle alimenterait plutôt les rancœurs.

À ne lire que les lignes de Michel Cabal, les raisons de cet échec sont claires : le musée n'a rien fait pour sauver le site. Or, à y regarder de près, l'accusation est on ne peut plus fautive. Le musée s'est démené mais n'y est pas parvenu. Les conservatrices se sont particulièrement intéressées à la maison de René Pecqueur et étaient tout aussi convaincues que Michel Cabal de l'intérêt qu'il y avait à faire entrer ses créations dans les collections du musée. Elles avaient décidé que celles-ci devaient être présentes lors de la réouverture, malgré les problèmes posés par leur exposition. Il faut préciser ce qu'étaient les œuvres de René Pecqueur pour comprendre en quoi leur exposition mais aussi leur sauvetage, dans leur dimension la plus pragmatique, posaient problème. René Pecqueur travaillait le ciment, en de grandes architectures, semblables à des arbres, richement colorées, qui nécessitaient pour tenir debout un solide ferrailage et parfois un non moins solide ancrage au sol. Il fallait donc pour récupérer l'ensemble se munir de solides engins de chantier : meule à béton, grue, camions de transport. Le musée aurait dû prendre des allures « d'entreprise du BTP » pour parvenir à ses fins. À la mort du créateur, des démarches sont entreprises avec les héritiers afin de récupérer quelques-uns des grands mâts. Or, à la faveur des vacances d'été, les choses se sont soudain accélérées : les héritiers ont précipitamment vendu la maison à un acheteur qui, lui, s'est empressé de raser l'ensemble ! À tel point que l'on peut se demander si le choix de l'acheteur n'a pas été précisément dicté par son désir affirmé de tout faire disparaître très vite. C'est du moins ainsi qu'on raconte l'épisode malheureux, dans les couloirs du musée.

Lors d'une visite sur le terrain, conservatrice et attaché de conservation n'ont pu que constater l'étendue des « dégâts ». Dans la maison, qui avait retrouvé une allure convenue, des maçons s'activaient, à la pioche, au marteau-piqueur, détruisant les quelques éléments intérieurs qui survivaient encore. Maçons qui, face à la tristesse de ces étranges visiteurs, leur indiquèrent où ils avaient jeté tous ces « gros machins ». Et c'est face à un tas de gravats polychromes, solidement tenus par des fers torsadés, retenant encore ce qu'il restait ici d'un oiseau, là d'une fleur, que l'on se trouva. On tenta de récupérer quelques éléments : un petit sujet mutilé au point qu'il était impossible de dire ce qu'il représentait, un petit morceau de ciment présentant encore des traces de peintures, un morceau de fer auquel se cramponnait encore désespérément un morceau de ciment. Maigre récolte, en l'absence de solides pinces ou d'engins de levage. Sans commune mesure avec l'espoir nourri. Au lieu de récupérer indemnes des « œuvres » que l'on aurait mis dans le parc du Héron, destinées au public, on ne rapportait que quelques éléments qui serviraient au mieux à la « documentation du site », des éléments permettant d'analyser la technique et destinés à un usage interne de spécialistes de l'histoire de l'art. Le retour au musée fut d'une tristesse infinie. On ne comprenait pas les raisons d'une telle attitude. Pourquoi s'être hâté de tout détruire quand le musée proposait d'en conserver une partie et de l'exposer à l'admiration de ses visiteurs ? Et si les héritiers ne voulaient plus entendre parler de ces créations, pourquoi ne pas avoir laissé le musée opérer et régler ainsi le problème ? Sa proposition de conservation n'est-elle pas pour eux un moyen de se « débarrasser » de ce dont ils ne voulaient pas ? Pour les conservatrices, la cause était entendue : les héritiers avaient détruit des « œuvres d'art » irremplaçables, inestimables pour des raisons pour le moins mystérieuses.

La destruction des œuvres de René Pecqueur n'est pas le seul souci du musée. Et là est bien le problème. On redoute qu'une autre polémique ne voit le jour à propos d'un autre singulier : la maison d'Arthur Vanabelle, à Steenwerk, située à quelques dizaines de kilomètres de Lille, le long de l'autoroute qui mène à Dunkerque (Annexe 1.1). Le conducteur peut difficilement l'ignorer. Comment ne pas voir, en effet, cette étrange ferme transformée en camp militaire de pacotille par son propriétaire ? À l'aide de matériaux de récupération (enjolveurs, tuyaux de construction, bidons, essieux de voitures, etc.), il a construit des chars,

des automitrailleuses, des avions de combat, tous également vert, blanc et rouge, tous braquant leur menaçant canon vers le ruban d'asphalte. Il suffit de l'évoquer pour que les souvenirs affluent. Souvent on la connaît depuis l'enfance<sup>20</sup>, lorsqu'on empruntait l'autoroute, dans l'automobile familiale, pour partir en vacances sur les plages du Nord ; on la désigne à ses propres enfants pour qu'ils l'admirent à leur tour ; on lui trouve de multiples vertus, difficiles à définir en quelques mots, mais qui, toutes, font « qu'on y est très attaché ». Conscients de la place de plus en plus importante qu'est en train de prendre cette maison, soutenue du reste par les médias (articles de journaux, reportages télévisés, etc.), la Direction régionale des affaires culturelles de la région Nord-Pas-de-Calais et le musée de Villeneuve d'Ascq réfléchissent à des mesures de protection. Ils sont conscients qu'il faut agir vite, avant que le propriétaire ne disparaisse et que ne disparaisse avec lui la terrible armada. Il en va de leur crédibilité dans la mesure où désormais la région Nord-de-Palais est une voire la référence en matière d'art brut autant qu'en matière d'architecture singulière. Il serait sans doute mal venu qu'au sauvetage raté des œuvres de Pecqueur s'ajoute un autre sauvetage raté. Protéger donc mais comment ? Certains, parmi les admirateurs de l'armada, verraient avec plaisir tanks et automitrailleuses entrer au musée, considérant qu'ils auraient toute leur place dans le parc du Héron. Mais là est bien le problème. Les conservatrices, elles, ne l'entendent pas de cette oreille, arguant des difficultés de démontage et de remontage des engins, des difficultés voire de l'impossibilité de conserver des œuvres faites de matériaux fragiles et exposées aux intempéries. Derrière les arguments techniques, se faufile un jugement esthétique et artistique qui n'ose pas dire son nom, eu égard au soutien dont la maison bénéficie. Vue depuis le musée, elle n'a pas sa place dans ses murs, elle n'a rien à voir avec l'art. Vue depuis l'extérieur du musée, art ou pas art, peu importe. Le musée se doit de la conserver. Une autre solution est envisagée par la DRAC : engager une procédure d'inscription sur la liste supplémentaire des Monuments historiques. Mais une évidence surgit : cette procédure assure la sauvegarde du site et cela seul. D'autres sites, inscrits eux

---

<sup>20</sup> L'armada de Vanabelle n'est pas en la matière une exception. Ce n'est pas au nom de l'art que certains, qui ne se qualifient pas d'amateurs d'art brut ou d'environnements singuliers, en appellent à la protection des sites mais bien au nom de leurs propres souvenirs d'enfance. C'est cette capacité d'anamnèse qui motive la lettre suivante, envoyée par M. D.-C. à Mme A. D. Celle-ci est actuellement propriétaire d'une maison dont le grand-père de D.-C. avait orné les murs de fresques en vaisselle cassée :

« J'ai vécu dans votre maison, 10 rue Jouffon, une grande partie de ma jeunesse avec ma tante, mon papa et mes cinq sœurs. C'est mon grand père paternel qui a fait construire cette maison et comme beaucoup de maisons, elle a son histoire.

J'ai soixante-sept ans et j'ai entrepris de me raconter pour que mes enfants, mes petits enfants et pourquoi pas mes arrières petits enfants se souviennent de moi, de mes parents, de mes grands et arrière grands-parents (sic) et de l'histoire qui les entoure. J'accompagne ces écrits de nombreuses illustrations. Les murs de votre véranda sont un trésor que j'ai eu beaucoup de difficultés à décrire, toutes ces assiettes cassées enchevêtrées ont une histoire. J'ai beaucoup de difficultés à décrire ce chef d'œuvre de mon grand-père qui n'avait rien d'un maçon ni d'un carrelleur puisqu'il était directeur d'école primaire. Ces murs ont une histoire, chaque fragment d'assiette a été entreposé dans des tonneaux dans votre double cave, ils ont encombré la petite cour sous la vigne, ils ont encombré la table, les buffets et la longue et étroite étagère qui longe les vitres donnant sur la cour avant d'être harmonieusement scellé au mur par les mains de mon grand-père.

Petit enfant j'ai fantasmé sur les dessins que chaque fragment d'assiette représentait, j'aurais voulu pouvoir montrer certains détails (la femme asperge en branche, la fausse horloge tout en haut et bien d'autres) les appareils photos actuels permettent de fixer ces merveilles. (...) »

Notons que cette maison compte au nombre des sites que le MAM a répertoriés, comme présentant un intérêt artistique. Or, dans la lettre de M. D.-C., l'art n'est pas premier et cette qualification, si elle apparaît de loin en loin, n'est que le résultat de tout autre chose : ses souvenirs d'enfance. C'est dans le cadre de cette vaste entreprise d'écriture de soi, de ses souvenirs et de sa famille, que M. D.-C. souhaite voir ses fresques, afin de les faire figurer dans l'ouvrage qu'il destine à ses descendants. On ne manquera pas de remarquer un second point : s'il doit écrire à A. D., qu'il ne connaît pas, c'est que manifestement la maison, avec ses fresques, a été vendue mais celles-ci ont été conservées par le nouveau propriétaire. L'achat gauchit le sens de la réalisation : ce qui, pour les héritiers est l'œuvre, acceptée ou refusée de l'aïeul, devient pour l'acquéreur « l'œuvre d'un autre ».

aussi, ont connu une période d'indifférence de plusieurs années, que celle-ci soit réelle ou supposée, avant de trouver enfin des défenseurs. Et au musée, on en est sûr. Qu'on inscrive l'armada d'Arthur Vanabelle pour donner le sentiment de l'oublier ensuite ou qu'on la laisse aller à la ruine, l'issue sera la même : c'est lui qui en sera tenu pour responsable et fera l'objet d'une violente campagne de critique. La seule solution serait de la récupérer. Mais il n'en est pas question. Pour l'heure du moins. Chronique d'un scandale annoncé, pourrait-on dire en plagiant Gabriel Garcia Marquez. Et c'est bien ce que confirme le mail suivant, adressé à la conservatrice, en mai 2005 :

« Bonjour, j'aimerais savoir si le bâtiment dont je joins une photographie peut être considéré comme de l'art Brut. Il s'agit d'une ancienne bâtisse dont la façade –fort endommagée lors de la 2<sup>nd</sup> GM (sic) – fut refaite dans un style très libre. Je reste à votre disposition pour plus de détails. Merci d'avance pour votre aide. Eric Deghouy ».

Sur la photographie, on voit la façade d'une maison de ville, sur laquelle figure en bas-relief un gigantesque arbre dont les branches serpentent entre les éléments de l'huisserie, des feuilles -de vigne, semble-t-il- ont été peintes à même le mur (Annexe 1.2). Le mail porte l'en-tête suivant : « Association Steenwerckoise des Amis du Patrimoine ». Le travail de cette association porte, d'ordinaire, plus spécialement sur le patrimoine militaire de la ville, durement ébréchée par les deux guerres mondiales. Et la maison en question est dite « pavillon Kléber Ringot » du nom d'un de ses propriétaires, qui mourut en déportation. C'est sans doute ce qui lui valut une première reconnaissance comme en témoigne la plaque apposée sur la façade. Mais la donation de l'Aracine amène l'association à regarder à nouveau la maison avec d'autres lunettes, à s'interroger sur le statut de cette façade. Cet arbre n'aurait-il pas une autre valeur que purement anecdotique comme on l'a longtemps pensé ? Et l'on comprend que, plus habituée à s'attacher à des formes de patrimoine plus conventionnelles, elle ne sache comment l'appréhender. Logiquement, c'est vers le musée qu'elle se tourne. Musée qui devient ainsi un expert, celui qui sait et peut poser un diagnostic. Mais là s'arrête la demande : nul appel à conserver, seulement un avis. Or, ce que ne dit pas ce mail est aussi intéressant que ce qu'il dit. Rien, en effet, sur l'armada d'Arthur Vanabelle. On ne peut expliquer ce silence en affirmant qu'Eric Deghouy ignore tout de cette maison. Comment le pourrait-il ? Il est bien plus probable qu'il n'en parle pas parce que, pour lui comme pour d'autres, il va de soi que cette armada relève de l'art brut. Pas besoin de demander la confirmation de ce dont tout le monde est absolument persuadé. L'expertise a déjà été réalisée, hors des murs du musée, par la population locale. La notoriété de la maison est telle qu'il n'a là plus son avis à donner.

De « Planète exilée » en « chemins de l'art brut », où figuraient des éléments du jardin de Théo Wiesen et de Josué Virgili, le musée a fait bouger les barrières de l'art. Ces lieux un peu bizarres, jardins ou maison hier regardés avec ironie ou condescendance, appartiennent ou sont soupçonnés d'appartenir désormais à une catégorie que le musée d'Art moderne ne cesse de mettre en avant. Leur destruction devient impensable. Comme est impensable la destruction de n'importe quelle œuvre, relevant de l'art ou du patrimoine. Les limites et définitions habituelles de l'art et du patrimoine sont ainsi en train de bouger et de se recomposer. Du moins au niveau local. Et au musée, parfaitement conscient de la situation, on tente d'accompagner et d'encadrer cette redéfinition. En 2004, il prend l'initiative d'une réunion afin qu'une réflexion soit engagée avec la Direction régionale des affaires culturelles.

« Le Musée d'Art Moderne de Lille Métropole abrite depuis 1999 la collection de l'art brut et sera à l'issue du chantier d'extension le premier musée présentant simultanément l'art moderne, l'art contemporain et l'art brut.

Il existe dans notre région des sites remarquables au regard de l'art brut dans la veine de ceux que nous qualifions d'habitants paysagistes dans nos collections.

Ces sites sont bien souvent appelés à la destruction après le décès de leur propriétaire (sic) ainsi récemment à Louches le site de René Pecqueur a été détruit intégralement et nous n'avons que pu en prélever quelques fragments.

Il nous semble donc urgent de réfléchir aux moyens de préserver ces sites et c'est la raison pour laquelle j'ai le plaisir de vous convier à une première réunion de travail (...) » (AMAM)

Sont conviés Renaud Benoît-Cattin, conservateur général de l'Inventaire, Jacques Philippon, conservateur régional des Monuments historiques, Karine Girard du Conseil général. En réalité, cette réunion prend le train en marche, dirait-on familièrement. Parmi les dossiers de la DRAC se trouve alors celui de l'église Saint-Quentin de Wirwignes, dans le Pas-de-Calais. (Annexe 1.3). Pour la décrire, on ne peut mieux faire que de reprendre les premières lignes d'un article paru dans *La Voix du Nord* en 2005 :

« De l'extérieur, l'église de Wirwignes ne paye pas de mine... Un édifice religieux du XIX<sup>e</sup> siècle en briques comme tant d'autres... Mais une fois passé le porche, le visiteur écarquille les yeux d'étonnement. Sous les projecteurs, les murs, les voûtes et les colonnes foisonnent de couleurs et d'ornements : peintures, mosaïques en marbre, sculptures, inscriptions pieuses... » (L'église de Wirwignes 2005)

Celles-ci sont l'œuvre de l'abbé Lecoutre qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, décida de refaire la décoration intérieure de cette église dont il avait reçu la charge. Il la refit à sa façon, afin de catéchiser ses ouailles, de leur rendre le message divin plus accessible, s'éloignant des canons esthétiques ordinaires pour une église. Aidé de quelques paroissiens, il mania habilement le ciment et en extrait des statues qu'il installa dans l'église : Adam et Eve, palmiers, etc. Pendant des décennies, ces installations n'éveillèrent guère l'intérêt des instances culturelles. Le silence obstiné qu'elles maintiennent quant à cette décoration étonnante laisse assez clairement deviner le mépris dans lequel elles les tiennent alors. En 1982, on inscrit ainsi une longue liste d'objets de l'église sur la liste supplémentaire des objets mobiliers. Sans un regard pour les statues de Lecoutre. De même en 1993, une lettre de J. P. Blin, de la direction du Patrimoine, demandant que soit constitué un dossier à son sujet, ne semble pas avoir reçu le moindre écho. Sans doute était-il trop tôt. Le contexte n'était pas favorable. Tout change au début des années 2000. En 2002, une lettre de Patrick Wintrebert, conservateur départemental des objets d'art, adressée à Jacques Philippon, conservateur régional des Monuments historiques, appelle en ces termes son attention :

« J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur l'église paroissiale de Wirwignes qui à mon avis mériterait une protection parmi les monuments historiques. L'édifice vaut surtout pour son décor unique en son genre dans le département. Il est l'œuvre du curé Paul-Amédée Lecoutre qui, à l'instar du facteur Cheval, employa quarante années de sa vie à couvrir les murs de mosaïques, à sculpter près d'une centaine de statues et à réaliser le mobilier. » (AMAM)

L'affaire est rondement menée puisque l'église est inscrite par arrêté du 2 mai 2006. Cependant, son classement sera refusé. La décision prise au sein de la DRAC est la conséquence indirecte du legs de la collection de l'Aracine. Qu'il le veuille ou non, qu'il intervienne ou qu'il reste dans une posture de prudente neutralité, du seul fait de celle-ci, le musée agit.

C'est bien ce que montre l'exemple des fresques de Rémi Callot, à Carvin, dans le Pas-de-Calais (Annexe 1.4). En novembre 2003, un mail, signé Gérard Troël, est envoyé au MAM :

« Je suis intéressé par l'art en général, mais particulièrement par le courant nommé « art brut ». J'ai pris connaissance de l'existence d'un travail important de mosaïque réalisé par un homme qui, malheureusement, est décédé. Sa maison près de la gare de Carvin est entourée de palissades en béton sur lesquelles cet homme avait réalisé un travail conséquent de mosaïques. Son travail de mosaïques est aussi visible de l'extérieur. Cette maison a été rachetée par la mairie de Carvin qui envisage de la détruire. À l'heure actuelle, assez peu de personnes s'autorisent ce genre d'expression et je trouve personnellement que ce travail possède une valeur qu'il serait dommage de supprimer. Je voudrais savoir s'il est possible de faire quelque chose pour sauver cette réalisation. L'auteur de ce travail c'est Rémi Callot. »

Deux mois plus tard, il récidive.

« Je vous avais contacté au mois de décembre à propos d'un travail conséquent de mosaïques réalisé par un homme qui était handicapé et maintenant décédé. Son travail reste menacé de destruction, comme son ancienne maison. Réalisé sur une palissade autour de sa maison, mais avec d'autres créations à l'intérieur, pour plus de concret, je vous envoie quelques photos de ce travail (photos réalisées par Mme Maire Martine, institutrice à Seclin). »

Il joint également les coordonnées de la fille de Rémi Callot. Que faut-il comprendre ? Encore une fois, il ne s'agit pas de demander au musée son avis. Gérard Troël se définit lui-même comme un passionné d'art en général et d'art brut en particulier. « Educateur-psychothérapeute », il est aussi sculpteur, exposant régulièrement ses œuvres. Il a donc lui-même « expertisé » les lieux et conclu à leur intérêt. C'est pour autre chose qu'il sollicite le musée. Il le dit clairement, il voudrait savoir s'il est « possible de faire quelque chose ». Et l'on voit très bien se dessiner en quoi consiste ce « quelque chose » : la récupération par le musée lui-même. Comment pourrait-il en être autrement face au projet de destruction annoncé ? Sous couvert de requête polie se dissimule en fait une présente injonction à agir. Mais le musée ne semble pas donner suite. Du moins, n'engage-t-il aucune démarche clairement affichée en ce sens. Ces échanges resteront confinés au tête à tête entre le musée et l'amateur. Rien ne transpirera à l'extérieur. Et l'affaire fait un retour en fanfare quelques mois plus tard, sur la scène publique. Tout recommence au cours de l'été 2004, dans le cadre des « Beffrois de la Culture », opération qui consiste à installer des « chefs-d'œuvre » dans des villes qui ne disposent pas de musée. Le musée de Villeneuve d'Ascq a proposé une exposition sur Dubuffet. Il désirait ainsi mener une action autour de la collection de l'Aracine qui venait de lui être confiée. L'exposition fut installée à Carvin. Déception de l'adjoint au maire, chargé des questions culturelles. Il avait rêvé de Rembrandt, de Manet, de Van Gogh, de Picasso, de peintres fort connus, auteur d'indéniables « chefs-d'œuvre ». Le voilà avec un peintre peu connu, auteur de tableaux un peu mystérieux. Mais il fait contre mauvaise fortune bon cœur. Il répond favorablement à la proposition des conservatrices du MAM et, en compagnie du conseil municipal, assiste à une conférence sur l'art brut, visite l'exposition qui lui est consacrée. Profitant de ses vacances et afin de parfaire sa connaissance en la matière, il part pour Hauterives. Face au Palais Idéal, c'est alors la révélation, presque au sens religieux du terme. Il y a à Carvin « quelque chose » d'assez proche, une fresque réalisée par un mineur de fond, qui a couvert la palissade de sa petite maison de petits morceaux de carrelage, figurant des paysages de montagne, des chevaliers du Moyen Âge, des scènes inspirées de l'Égypte Ancienne. Il la connaît d'autant mieux que professeur au collège tout proche, il passe quatre fois par jour devant elle ! Mais jamais, jusqu'au voyage à Hauterives, il ne l'avait « vue ». Encore moins avait-il pensé qu'il puisse y avoir là une « œuvre remarquable ». De retour à Carvin, il se démène alors pour faire accepter ce brusque retournement de situation, faire partager son récent enthousiasme à ses confrères et les convaincre de la haute valeur de



la palissade, hier condamnée, sans l'ombre d'un remords. Et il faut croire qu'il a su trouver les arguments ou que son auditoire était prêt à l'écouter puisque ce revirement de situation a une forte incidence sur les projets d'aménagement urbain. Quelques mois plus tôt, le conseil municipal avait, en effet, décidé de la destruction de la maison – et de ses fresques – pour construire à sa place un rond-point ! L'heure n'est alors plus au giratoire, dont le projet est stoppé. On songe désormais à « faire quelque chose » de ce trésor, soudain sorti du néant.

On voit très bien le rôle du musée dans la transformation du regard porté sur la palissade. Parfaitement invisible dans un premier temps, considérée comme sans la moindre valeur, au point qu'elle faillit finir en remblai, c'est sous l'effet de l'exposition Dubuffet, des conférences sur l'art brut, de la visite du MAM et surtout grâce à la rencontre avec le Palais Idéal qu'elle devient remarquable. Mais les choses ne s'arrêtent pas là. L'adjoint désire, dit-il, s'assurer que son opinion est juste, qu'il y a bien là quelque chose d'exceptionnel et se tourne vers le « spécialiste », celui qui a fait, en quelque façon, basculé les choses, le musée de Villeneuve d'Ascq. Les conservatrices, informées du projet de conservation mais en ignorant les contours exacts, eurent quelque inquiétude. N'allait-on pas leur confier le soin de la conserver et de l'exposer ? Or, celle-ci ne faisait pas partie de leurs préoccupations. Du reste, elles ne tenaient pas à créer un fâcheux précédent, donnant du musée l'image d'un lieu capable de prendre en charge toutes les « singularités » dont on refuserait la destruction sans vouloir en assumer la charge. Inquiétude inutile car, en fait, on ne leur demanda qu'une expertise. Bien étrange expertise en vérité. Une conservatrice<sup>21</sup> se rendit sur les lieux. Soucieuse de ne pas laisser à penser que le musée pourrait récupérer les fresques, elle se garda bien de donner un avis trop tranché, assurant que l'ensemble était effectivement intéressant mais insistant aussi sur les difficultés que leur conservation entraînerait. Examinant l'ensemble, elle convoqua un vocabulaire plus technique que celui utilisé d'ordinaire pour la petite maison, celui de l'histoire de l'art par exemple (les « morceaux de carrelage » sont ainsi devenus des « tesselles ») mais aussi les gestes de la restauration, ramassant, par exemple, les petits morceaux de carrelage, que les variations de température avaient décollés, incitant l'adjoint à en faire autant, à chaque fois que ce serait nécessaire. Mais toute cette prudence fut bien vaine. Point n'était besoin de formuler une opinion dûment étayée, de rédiger un rapport ou une simple note. Les mots et les réflexions avaient ici beaucoup moins d'importance que les faits et gestes. En effet, seuls sa venue, son déplacement, sa présence physique étaient importants. C'est en cela qu'a consisté toute l'efficacité de son intervention, de son « expertise ». Il suffit pour s'en convaincre de s'intéresser à l'attitude de l'adjoint et de quelques témoins de la scène. Il n'attendit pas que la « spécialiste » ait fini d'examiner les lieux pour donner *sa* conclusion. C'est pendant qu'elle s'affairait près de la palissade qu'il annonça : « maintenant, on va pouvoir lancer la procédure de sauvegarde et s'adresser au musée pour avoir des précisions » ! La présence de la conservatrice sur les lieux a eu valeur d'approbation, de cachet d'authenticité ou peu s'en faut. Elle va permettre aux langues de se délier. Ainsi, pour cet artisan, sollicité des mois plus tôt pour démolir la maison. Il venait juste vérifier quelques détails tels que le cubage de gravats et la taille des engins nécessaires. Étonné de voir autant de personnes, dont certaines occupées à ramasser de minuscules morceaux, il s'adresse à l'adjoint qui lui précise le tour de passe-passe dont le lieu vient à peine d'être l'objet. Il ne s'agit plus de détruire au boulet et à la pelle mécanique une modeste bicoque qui gêne des projets d'urbanisme mais il s'agit désormais de « démonter » avec toute la prudence et les précautions requises une « œuvre remarquable », en numérotant les morceaux de façon à pouvoir les remonter ailleurs. L'artisan, qui venait ainsi de perdre un marché, sembla soulagé : il applaudissait à ce projet car il y avait là un « patrimoine qu'il fallait absolument conserver », selon lui. Un voisin, attiré par ce rassemblement et informé du

---

21 Elle était accompagnée de l'ethnologue, venue « faire du terrain ».

projet, eut une réaction similaire. Evidemment, le rond-point était indispensable dans cette zone résidentielle et il ne s'y était pas opposé. Mais s'il y avait un moyen pour qu'il soit construit et que la fresque ne soit pas détruite, alors il se disait « bien content » car il l'avait « toujours vue, depuis des années. »

D'un côté, un musée qui voit des œuvres, qu'il juge fort intéressantes, lui échapper définitivement alors qu'il avait engagé des démarches pour les acquérir et qui doit, dans le même temps, faire face à des sollicitations pressantes à récupérer des créations dont il ne veut pas, qu'il estime sans intérêt mais qui bénéficient d'un puissant soutien local. De l'autre, une ethnologue qui, délaissant l'approche des environnements singuliers par le biais de l'origine de la création, s'intéresse de plus en plus aux procédures de reconnaissance de ceux-ci. L'occasion était belle. Une collaboration s'imposait afin de comprendre cet étrange jeu du « qui gagne perd » auquel le musée semble avoir été réduit ces dernières années, depuis qu'il accueille en ses murs la collection de l'Aracine. Le but de la présente recherche est donc de réfléchir sur la façon dont des lieux, des « architectures », ne relevant pas des canons ordinaires en la matière, accèdent ou pas à la reconnaissance. Le chercheur se propose d'analyser les rouages qui « métamorphosent » symboliquement un lieu en un autre. D'une architecture l'autre, en somme.

Il convient cependant d'apporter quelques précisions méthodologiques. Il n'appartient pas à l'ethnologue de décider ce qui est art et ce qui n'en est pas, de décider de ce qui est « patrimoine » et de ce qui n'en est pas. Ce grand partage, cette classification, en quelque façon, il l'observe, en analyse les rouages, les ressorts mais, à aucun moment, il n'a vocation à agir sur celui-ci. À aucun moment, l'ethnologue ne s'est placée dans une position d'experte en art ou en environnement singulier et elle a toujours affirmé ne pas être spécialiste, ne pouvoir donner aucune opinion digne d'intérêt, ne pouvoir agir d'aucune façon sur la situation dont elle se voulait un observateur neutre. Mais il y a loin entre ce que l'un dit et ce que l'autre entend. Du reste, un ethnologue, fût-il débutant, le sait : sa neutralité ne peut être qu'un idéal auquel il essaie de se tenir, tout en sachant que sa présence va agir sur le terrain qu'il observe, que celui-ci va lui assigner une place, qu'il le veuille ou non. Ici, le risque était grand de se voir investi d'une identité d'expert, de se voir doter, à tort ou à raison, d'une parole ayant autorité, qui pourrait, en quelque façon, infléchir le cours des choses, surtout lorsqu'il s'agit de dossier en cours ou en souffrance. Et c'est à ce titre qu'elle fut parfois refusée, parfois recherchée.

Ainsi en va-t-il pour l'enquête menée à propos des environnements situés dans le Nord-Pas-de-Calais, en quelque façon dans la « zone d'influence », dans l'aura du musée de Villeneuve d'Ascq. À l'évidence, pour qui veut entendre, la chose est claire : le legs de la collection de l'Aracine a fait varier les choses. On imagine volontiers que certains sites, particulièrement appréciés du grand public, trouveront, d'une façon ou d'une autre, leur place au musée. C'est le cas pour la maison d'Arthur Vanabelle. La plus élémentaire des logiques aurait voulu que le chercheur s'intéresse à cette émotion-là. Or, très vite, le musée sembla s'inquiéter d'une éventuelle attention, trop poussée. Sans être très clairement formulée, la crainte n'en était pas moins palpable : la présence du chercheur, ses questions n'allaient-elles pas alimenter l'espoir de ceux qui veulent sa conservation et pire encore donner du poids, du crédit à cet espoir ? Il sembla plus prudent de ne pas montrer trop d'attention pour ce site. Hélas !

Et force est de reconnaître qu'il n'avait pas tout à fait tort. Malgré toutes les précautions, oratoires ou physiques, de l'ethnologue, rien n'y fait : le chercheur est comme aspiré, utilisé dans des systèmes d'opposition. Ainsi en va-t-il de la petite fâcherie qui opposa Michel Cabal et le musée de Villeneuve d'Ascq. Le premier reprochait au second de ne pas être intervenu à temps pour « sauver » les grands mâts de René Pecqueur sur lequel il n'avait

eu de cesse d'attirer son attention, le second s'efforçait de ne pas alimenter la polémique, tout en répétant sans cesse qu'il avait entrepris toutes les démarches utiles, en vain. Michel Cabal accepta sans difficulté de modifier son emploi du temps afin d'accorder au chercheur l'entretien qu'il sollicitait mais, qui plus est, proposa de lui consacrer toute une après-midi, pour une découverte des sites de la région. Ainsi fut fait. Une telle proposition n'était pas sans raison ni enjeu : il s'agissait de battre le musée sur son propre terrain, celui de la connaissance de l'art brut. Une sorte de mésentente cordiale réglant entre les parties, le but était de faire de l'ethnologue un allié de l'amateur, à opposer au musée le cas échéant.

De la même façon, on peut citer le cas de la maison de Rémi Callot. L'ethnologue ne s'y était rendue qu'une fois, lors de la singulière expertise, évoquée précédemment. Quelle ne fut pas sa surprise de recevoir un appel de la chargée de mission de la mairie de Carvin, lui proposant rien de moins que de conduire une recherche sur la perception des fresques par les Carvinois ! Sur les lieux, elle s'aperçut que la situation n'était pas aussi simple que ne l'avait laissé entendre son interlocutrice. Un temps sonnée par le soudain revirement de situation de l'automne 2004, l'opposition avait retrouvé de la voix et de la force. L'affaire piétinait et s'enlisait. Un dossier d'inscription, soutenu par la DRAC, avait été stoppé net et reporté *sine die*. Et toutes les stratégies utilisées par les – rares – défenseurs de la fresque avaient échoué. De façon manifeste, l'ethnologue était la dernière de toutes. Le projet de recherche avait pour but explicite d'analyser la place des fresques. Mais, implicitement, ce travail, basé sur la réalisation d'entretiens auprès des Carvinois, avait surtout pour but de mobiliser l'opinion publique pour la sauvegarde du lieu. Les opposants ne s'y sont pas trompés, qui n'ont jamais donné suite. Mais quel ne fut pas l'étonnement de l'ethnologue, encore une fois, de voir son nom cité dans une série d'articles visant à faire fléchir le maire ! Le terme « œuvrer » fut même utilisé dans un article de *La voix du Nord*. (Wallart 2006b : 17)

Si l'ethnologue s'est intéressée à l'ermitage de Saint-Cyr au Mont-Cindre, réalisé par le père Damidot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il a fait l'objet d'une demande d'inscription qui n'a pas abouti. C'est à Georges Berthon, président de l'association de sauvegarde du site, qu'il faut s'adresser pour obtenir plus de renseignements. Lors du premier entretien, à peine les politesses d'usage échangées et le but de l'appel précisé, la question tombe : ce travail peut-il aider à l'inscription du site ? Comment répondre à cette question sans mentir quant à la position de l'ethnologue par rapport à son terrain, sans laisser trop espérer de sa présence ? À l'évidence, la rencontre dépend beaucoup de cette réponse. L'ethnologue ne saurait intervenir directement sur le déroulement du dossier, il n'en a pas la compétence mais peut-être peut-on considérer que le fait de le voir figurer dans un questionnaire sur la reconnaissance de ces sites peut, au moins, ne pas lui porter préjudice... Telle est, en résumé, la réponse évasive et embarrassée qui a été donnée. Elle a, à l'évidence, convenu au président de l'association qui a accepté l'entretien, invitant la vice-présidente à y participer. Les deux guides ne se montrent pas avares de leur temps, consacrant toute la matinée à l'ethnologue, lui ouvrant les portes du site, lui servant de guide, lui expliquant son histoire et les multiples démarches qui ont, peu à peu, amené à déposer un dossier d'inscription à la DRAC. Et ils insistent lourdement : le lieu est en mauvais état, les statues, grottes et autres chapelles s'effritent dangereusement, des morceaux se détachent régulièrement de l'ensemble. D'ailleurs, rester ainsi sous l'arche de l'entrée est de la dernière imprudence car elle peut s'effondrer d'un instant à l'autre. Et nul ne survivrait à un tel éboulement de quelques tonnes de béton. Tout au long de la visite, les deux guides scruteront les réactions de leur hôte, pour tenter de deviner quelle est son opinion. Et, au moment de la séparation, la question tombe, claire : « qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que cela ne vaut pas le coup d'être inscrit ? » Encore une fois, il faut apporter une réponse sibylline et passablement dénuée de sens, ne laissant pas espérer grand chose sans réellement mettre un terme à l'espoir ! Quelques jours plus tard, l'ethnologue recevait une lettre de Georges Berthon, riche de sens. Après les remerciements d'usage pour la visite, le propos

s'accélère : « Nous avons bien noté votre intérêt pour l'ensemble du site et en particulier pour le jardin de rocailles réalisé par le Père Damidot au début du siècle dernier. » Reconnaissons-le, le sens de cette phrase est ambigu. Il ne s'agit pas seulement de prendre acte de la venue mais bien de pousser l'ethnologue, en quelque façon, du côté des défenseurs. Ce que conforte la suite où Georges Berthon « confirme que les différentes demandes d'inscription faites par la municipalité de Saint-Cyr ont toutes été refusées ». Suit alors une liste de personnes qui « ont témoigné de leur grand intérêt pour cet ensemble ». On y trouve des spécialistes du patrimoine et des hommes politiques. Et la question tombe enfin : « Devons-nous intervenir auprès de la municipalité de Saint-Cyr pour faire une nouvelle demande de classement auprès de la DRAC ? » Et appuyant mais aussi gauchissant légèrement cette demande, la précision suivante : « Des travaux pour sécuriser ces jardins de rocaille sont urgents, les mécènes éventuels ne nous apporteraient leur aide que si ce site est inscrit au pré inventaire. » On le comprend, la question ne porte pas vraiment sur l'opportunité d'une nouvelle demande. En filigrane, ce qui est sollicité, c'est le soutien et l'aide du chercheur dans ce dossier. Et n'en doutons pas, dans la prochaine liste de ceux qui ont montré de l'intérêt pour les lieux, figurera le nom de l'ethnologue !

Ainsi, celle-ci peut parcourir voire cumuler toutes les étapes qui séparent la position d'observateur neutre de la position d'acteur impliqué, bien malgré elle et sans avoir fait quoi que ce soit en ce sens ! L'anecdote suivante le prouve. Le jardin de Bodan Litnianski a fait, ces dernières années, l'objet d'une attention soutenue (annexe 1.5). Une fiche lui a ainsi été consacrée à l'Inventaire. Et la DRAC a été sollicitée. Mais manifestement, ce dossier, qui n'a trouvé que bien peu de défenseurs en son sein<sup>22</sup>, l'embarrasse comme l'ethnologue le découvrit lors d'un premier échange téléphonique. Sa demande d'entretien fut si peu comprise que, lors d'un second appel, elle eut l'étonnement de voir que son nom figurait dans le dossier « Litnianski », au titre des personnes appelant à son inscription ! Le seul fait d'avoir fait preuve d'intérêt pour le lieu valait défense de celui-ci. On ne saurait mieux dire l'impossible neutralité du chercheur sur ce terrain. Point que la suite confirme. Le créateur étant décédé, son petit-fils souhaite vendre la maison, de préférence à un amateur d'art qui saurait la préserver et l'ouvrir au public. À n'en pas douter, ce projet a dû soulager le maire de la petite commune de Viry-Nouveau<sup>23</sup> qui, tout en refusant de l'acheter, ne pouvait ignorer que c'est grâce à elle que son village est « mondialement connu » dit-on, de quelques connaisseurs ajoutera-t-on. Viry-Nouveau appartient à la communauté des communes de Chauny-Tergnier dont Jacques Desallangre est président. Il est aussi maire de Tergnier et député de la circonscription. Il a pris le dossier en main, craignant, dit-il, qu'on « ne passe à côté de quelque chose d'important ». Mais, la situation semble au point mort. Le député assure attendre que la DRAC « expertise » et donne éventuellement un avis favorable pour engager des démarches auprès de l'héritier en vue d'un achat. A la DRAC, on assure, à l'inverse, ne pas pouvoir bouger tant que la communauté des communes n'a pas clairement manifesté son désir de s'impliquer activement. *Statu quo* dont le député-maire croit pouvoir sortir en s'appuyant sur l'ethnologue. Puisque « les gens de la DRAC » ne veulent pas bouger, malgré ses demandes répétées, il va opter pour une façon de procéder, peut-être un peu cavalière, mais, espère-t-il, plus fructueuse. Il accepte volontiers la demande d'entretien formulée par le chercheur mais lui demande, en échange, de rédiger une petite fiche sur la maison qu'il joindra au dossier dont il dispose déjà et qu'il remettra directement au ministre de la Culture, qu'il croise dans les couloirs de l'Assemblée ! Évidemment, il n'attend pas de cette note qu'elle entraîne le classement immédiat. Mais il espère qu'elle appuiera, d'une approche « savante », sa demande administrative, emportant ainsi l'adhésion du ministre qui pourra

---

22 La déléguée aux arts plastiques, à qui on l'avait confié, l'a immédiatement refusé. Ce qui a eu pour effet de faire avorter cette première tentative.

23 Elle compte un peu moins de 2000 habitants.

alors mettre en branle la procédure, obligeant, enfin, « les gens de la DRAC » à prendre le dossier à bras le corps. La stratégie du maire est claire. Il s'agit de jouer d'une institution contre l'autre ou plutôt, au sein d'un même ministère, Paris contre région, en faisant feu de tout bois. Y compris de l'ethnologue.

On le voit, la neutralité axiologique est ici un vœu pieux. Le chercheur s'y est pourtant tenu, autant que cela lui a été possible<sup>24</sup>. Mais sa seule présence battait en brèche ce principe. Certains craignirent que son intérêt ne réveille les passions et ne redonne du souffle à des dossiers en sommeil, au prix de multiples efforts ; d'autres n'hésitèrent pas à tenter de s'en faire un allié, quitte à lui forcer un peu la main. Mais personne ne put ou ne voulut croire qu'il fût neutre.

La réflexion s'est construite autour de trois grandes étapes. Dans un premier temps, nous proposerons un rapide historique de l'art brut. Si cette notion n'est pas au cœur de notre recherche sur les environnements singuliers et les ressorts de leur reconnaissance, elle en constitue, malgré tout, la toile de fond. L'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle est ainsi celle d'une rupture incessante. Nous en retiendrons deux, importantes pour notre propos. C'est d'abord l'émergence de l'intérêt pour des productions jusque-là tenues hors de la sphère artistique ou pensées comme n'en relevant pas : art « primitif », art des fous, art des enfants. C'est ensuite Dubuffet, la collection d'art brut qu'il initie et la théorisation qu'il en propose. Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons très longuement sur le « cas » du Palais Idéal du facteur Cheval. Comment faire autrement ? Premier lieu singulier à avoir été classé Monument historique, il est celui qui fait modèle. Tout se passe comme si son exemple légitimait tous les autres sites. Pour peu qu'on invoque son nom, ce qui ne tarde jamais. Y compris dans les situations les plus étonnantes. De Rémi Callot, un localier affirmera qu'il « est le petit facteur Cheval de Carvin » (Griffon 2009 : 13). L'analyse portera précisément sur cette trajectoire qui a, peu à peu, construit et assuré au Palais la place centrale qui est la sienne aujourd'hui. Ferdinand Cheval n'a pas été le seul à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à s'acharner à réaliser un lieu hors norme. Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter le numéro 24 de la revue *Gazogène*, consacré aux « Rocailleurs du rêve », catalogue de l'exposition « Les urbanistes sauvages » qui a eu lieu au musée de la Création franche, à Bègles, du 27 avril au 2 juin 2002 (Chesné et Maurice 2002). On y découvre une série de cartes postales du début du XX<sup>e</sup> siècle, toutes consacrées à ce qu'on qualifie aujourd'hui d'environnements singuliers. Sont présents, bien sûr, les sites phares que sont en tout premier le Palais idéal mais aussi les rochers de Rothéneuf et la maison de Picassiette. Mais on y voit aussi bien d'autres lieux, connus de quelques fins connaisseurs dans le meilleur des cas, totalement ignorés pour d'autres. Citons-en quelques-uns. En Gironde, entre 1904 et 1928, Alcide Teynac construisit des grottes artificielles, pur chef-d'œuvre de ciment, dont il orna les murs d'une vision très personnelle de la préhistoire, art pariétal et équipement de chasse compris. À Montbard, en Côte-d'Or, un certain Chevreux avait construit sa maison. Modeste dans ses dimensions et son architecture générale, elle n'en présentait pas moins une décoration luxuriante : bas-relief sur les murs, innombrables statues dans le jardin, le tout en ciment. À La-croix-en-Touraine, Camille Jamain avait construit un endroit pour le moins étrange qu'il avait baptisé "Robinson 1000 mottes". Un endroit qui, outre un musée aux murs copieusement décorés de motifs géométriques, comptait aussi une énigmatique « grotte du Prince menu », un « pavillon des Loteries et Souvenirs », un « Aquarium », le « Passage de la Lune », les « Armes parlantes de Robinson » et diverses constructions tout aussi étranges. Camille Jamain précisait d'ailleurs sur les cartes postales que le lieu était « très curieux à

---

<sup>24</sup> Se rendre sur un site, en compagnie d'une personne impliquée dans la gestion de son avenir, et assurer que tout cela ne mérite guère plus qu'un judicieux coup de bulldozer, n'est guère envisageable. Outre que cela ne respecterait pas plus le principe de neutralité que ne le feraient des phrases pétries de louanges, cela aurait aussi l'inconvénient d'être d'une rare cuistrerie.

visiter » ! Pierre Dange avait construit, pour abriter sa passion pour la peinture, une étrange maison, à Rogny-les-Sept-Ecluses, sorte de vaste cube, dont le sommet des murs était orné de meurtrières. Un cas étonnant mais représentatif est celui de la Tour grise de Verneuil-sur-Avre. Édifiée au début du XIII<sup>e</sup> siècle, elle est achetée en 1888 par Duval. Aidé d'un maçon de la commune, il « restaure » les lieux à sa façon, sans se soucier de leur ancienneté. La vénérable tour se voit alors convertie en musée médiéval de la famille Duval. Comment qualifier autrement les modifications que celui-ci lui apporte ? Au rez-de-chaussée, une salle des chevaliers, ornée de trois bustes, celui de Henri 1<sup>er</sup> Beauclerc, de Duval père et de Duval fils. Au premier étage, la salle de réception et le tribunal des gouverneurs. Au deuxième, les appartements privés du gouverneur. Au troisième, le « toit hospitalier » où le propriétaire donnait festins et bals. Au sommet, auquel on accédait par une passerelle, une terrasse panoramique, agrémentée d'une statue de Duval, tendant le bras et affirmant : « je contemple mon œuvre » et d'une sorte de clocheton, de tour ou de lanterne<sup>25</sup>, haut et fin, orné d'une croix portant l'inscription : « j'ai vaincu le monde. » Mais tout cela ne dure guère. Inscrite à l'Inventaire en 1954, elle est alors débarrassée de ces ajouts fantaisistes. Il s'agissait de lui rendre son « authenticité », longtemps menacée par les conceptions artistiques très personnelles de son propriétaire. On n'ose imaginer les commentaires auxquels on se livra alors face cet iconoclaste, ce rustique de la pire espèce qui accrocha ses délires aux flancs et au cœur de la si vénérable tour ! Voilà pour les laïques. Mais les religieux ne sont pas en reste. L'abbé Fouré eut des confrères et contemporains non moins étonnants que lui. Le père Damidot, déjà croisé, ermite au Mont-Cindre près de Lyon, par exemple, qui construisit, avec pierres et ciment, un jardin de grottes, de rochers et de galeries à flanc de coteau ou encore l'abbé Paysant qui, jugeant son église de Mesnil-Gondouin, dans l'Orne, trop dépouillée, la recouvrit, intérieurement et extérieurement, de personnages de la Bible, plus ou moins angoissants, de saints, dont certains ne semblent pas figurer sur les calendriers ordinaires, de messages, édifiants ou sentencieux, ou encore l'abbé Lecoutre, déjà rencontré, qui se contenta de décorer à sa façon l'intérieur de l'église de Wirwignes. Arrêtons là. Lorsque Cheval construit son Palais, il est loin d'être le seul à laisser aller ainsi sa créativité débordante. Mais il est un des rares dont le nom et l'œuvre n'ont pas sombré dans l'oubli. Il sera même classé Monument historique en 1969. Notre attention portera donc sur les ressorts de ce succès de l'un au détriment de tous les autres ou presque, sur le processus qui a permis de faire le premier et le plus important des singuliers, processus fait de silences, d'omissions, de gauchissements mais aussi de mises en exergue. Comme tout grand ancêtre, le Palais Idéal a fait des émules. Ce sera l'objet de notre troisième et dernière partie. Après le classement du Palais, d'autres sites le rejoindront sur la liste des Monuments historiques et cela jusqu'à aujourd'hui. Mais il semble qu'ils aient aussitôt connu une sorte d'indifférence ou de purgatoire, une période assez longue pendant laquelle ils avaient tous les stigmates des lieux laissés à l'abandon. On tentera donc de comprendre ce que révèle cet apparent paradoxe : un environnement singulier inscrit au titre des Monuments historiques et oublié de tous. En d'autres termes, on s'attachera à la façon dont, après le Palais Idéal, on « fait » un environnement singulier.

---

25 Si l'on se réfère aux cartes postales, il semble y avoir eu deux versions successives, sans qu'on puisse en désigner l'ordre : une tour à créneaux puis un clocheton à deux étages et toit pointu.

## L'Art brut : rapide historique

Art brut, art populaire, art des fous, art des enfants, toutes ces expressions sont connues au point que l'on a oublié ou que l'on ne voit plus qu'elles sont oxymoriques, construites sur une contradiction, associant un terme et son contraire. Pourtant, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de l'art est d'abord celle de l'intégration à l'univers artistique de productions qui, jusque-là, en étaient strictement tenues à l'écart. Intégration telle que ces productions « autres » sont venues nourrir la pratique artistique elle-même. Parcourons à grands pas ce siècle qui a vu peu à peu surgir « l'autre de l'art », pour emprunter à Daniel Fabre l'intitulé de son séminaire, à l'EHESS<sup>26</sup>.

### I- Les racines

#### L'art populaire

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que cette modification s'opère. Assez tôt d'ailleurs dans le siècle, dès 1840. C'est une demande de la classe cultivée et non une revendication des producteurs de ces formes d'art. On cherche ainsi à revigorer la création par des forces, nouvelles, jeunes, une sorte de retour aux sources. En premier lieu avec le populaire, censé contenir de multiples vertus. Dans les milieux littéraires et artistiques, se fait jour un mouvement, en réaction contre le romantisme, prônant le réalisme. C'est par exemple le cas, en 1847, pour Flaubert et Maxime Du Camp qui voyagent en Bretagne et découvrent ce que le premier qualifiera d'« art barbare ».

Le peintre, entre autres, a la mission de représenter le réel, ce qui veut dire mettre le peuple en scène mais aussi adopter le style qui est censé être le sien s'il écrivait ou peignait. L'exemple le plus saisissant est celui de Gustave Courbet. Par ses origines sociales. Courbet est issu d'une famille d'agriculteurs, proche des socialistes, il ne cessera d'être perçu par les milieux parisiens comme « provincial et plébéien ». Par sa pratique elle-même et ses sujets. Ainsi *Les casseurs de pierres* ou pire, *L'enterrement à Ornans* pour lequel il fit poser les habitants de son village natal et qui de plus reproduit une gravure sur bois populaire intitulée *Souvenirs mortuaires*, publiée vers 1830, gravure très populaire que les paysans de la région accrochaient chez eux après un enterrement. Du reste, il a lui-même collaboré à la production d'images populaires. Et ce sont pour des raisons exactement identiques que les uns le critiqueront et que les autres le loueront. Ainsi, un critique le disqualifie-t-il, au titre que sa

---

<sup>26</sup> Ce séminaire, qui a débuté en 2003, a permis la publication de deux dossiers dans la revue *Gradhiva*, l'un en 2006, intitulé « Du Far West au Louvre : le musée indien de Georges Catlin », l'autre en 2009, intitulé « Arts de l'enfance, enfances de l'art ».

peinture s'apparente « à la grossière industrie des maîtres imagiers » tandis que Champfleury le félicite parce que sa peinture a les accents des images populaires et de « l'art naïf ». Il semble être le premier à avoir utilisé cette expression.

Il faut s'arrêter un instant sur le rôle de Champfleury (1821-1889), de son vrai nom Jules Husson. Il est le premier théoricien de la naïveté dont le modèle le plus abouti était pour lui l'art populaire. Il consacra ainsi d'importantes études aux chansons traditionnelles (1860), à la caricature (1865), aux faïences patriotiques (1867), à l'imagerie populaire (1869) et contribua à la réhabilitation des frères Le Nain, peintres des paysans.

Champfleury ouvre la voie. D'autres publications suivront, sur les cartes à jouer, sur les ex-votos (Sébillot) ou encore sur les enseignes d'hostellerie, d'auberges et de cabarets. Évidemment, on peut penser que ce travail est comme biaisé. Cette production est remarquable, admirable, digne de susciter l'intérêt des élites mais elle a aussi un autre grand intérêt. Son pouvoir, sa force, sa capacité à émouvoir lui viennent de ce qu'elle ramène vers l'enfance, l'enfance de l'amateur d'art populaire et au-delà une sorte d'enfance de l'art. Mais il y a plus. L'idée est que cette production est condamnée, qu'elle va disparaître avec le progrès. Il faut donc sauver tout ceci. Et d'une certaine façon, on ne peut s'empêcher de songer aux multiples collectes ethnographiques ou plus exactement folkloriques qui commencent alors. Un monde s'en va, il est d'autant plus admirable qu'il s'en va sans le moindre espoir de retour ; il faut en consigner les traces.

Les décennies suivantes (1870-1890) voit un autre regard, que l'on trouve dans les vers de Rimbaud, d'*Une saison en enfer* :

« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes,  
décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ;  
la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe,  
romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance,  
opéras vieux, refrains naïfs, rythmes naïfs » (1873)

Quelque chose a changé désormais : l'art populaire n'est plus une « vieillerie » pleine de charme certes mais une vieillerie tout de même. C'est une chose digne d'inspirer un jeune poète, qui est susceptible d'ouvrir à la création des voies nouvelles. Voici donc le « populaire » comme source d'inspiration pour la création moderne, opposé avec succès aux académismes.

À la catégorie du populaire, il faut ajouter celle du « primitif ».

## **Le « primitif »**

Changement de regard sur les productions artistiques du peuple devenues « artistiques » ; changement de regard aussi, dans un mouvement symétrique sur les productions des « primitifs ». Il y a beau temps que les objets ramenés d'horizons lointains sont exposés mais dans un contexte plus « ethnographique » qu'artistique. Ils ont peuplé par exemple les cabinets de curiosités. Et c'est bien comme des « curiosités » ou des témoins du quotidien qu'ils sont longtemps saisis, mais pas comme des manifestations artistiques. Or en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, quelque chose change qui fait glisser le primitif vers les mondes de l'art. Le cas le plus saisissant est bien sûr celui de Gauguin. Après un voyage au Pérou, c'est en Bretagne qu'il fait la rencontre fondamentale, rencontre avec un art populaire que certains croyaient moribond, rencontre qui le conduira ensuite vers d'autres horizons, Tahiti. Cet art « primitif », cet art « des primitifs » exercera une influence importante au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.



Mais c'est une question parfaitement connue, sur laquelle il n'est pas utile de s'attarder.

## Le spiritisme

Il faut désormais analyser un autre point : la question du spiritisme, car ces autodidactes qui dessinaient sous l'emprise des esprits ont eux aussi joué un rôle dans l'histoire que l'on parcourt ici. Pour le dire vite, c'est en 1847 aux États-Unis, à Hydesville exactement, que pour la première fois des esprits se manifestent, tapant sur les murs. Les habitants imaginent de répondre en claquant des doigts. C'est ainsi que s'instaure le premier système de communication avec les morts. Très vite, le système des tables tournantes remplace les claquements de doigts et c'est ce système qu'Hugo apprendra à partir de 1853. En France, un médecin va tenter de donner une assise théorique à ce mouvement qui prend de l'ampleur. Hippolite Rivail eut personnellement la révélation en 1856, il y consacra le reste de sa vie. Il publia notamment *Le livre des esprits*, en 1857, sous le pseudonyme d'Allan Kardec, fonda la revue *Spirite* où fut notamment publiée la *Maison de Mozart*, œuvre de Victorien Sardou. Ce qui intéressait particulièrement ce mouvement, c'est le cas des écritures ou dessins automatiques. Hugo, on le sait, aimait dessiner et s'adonna au « tachisme ». Mais lors de son exil à Jersey, il rencontre et pratique le spiritisme, surtout lorsque, lors d'une séance, l'âme de Léopoldine se manifeste. De ses séances, Hugo fit un compte rendu dans le « Livre des tables » et parfois l'esprit était invité à dessiner, à l'aide d'un crayon attaché au pied d'un guéridon dont les mouvements trouvaient ainsi immédiatement leur transcription graphique. A partir de 1855, date à laquelle l'un des participants aux séances perd la raison, Hugo arrête d'interroger tables et esprits mais continue à se consacrer aux « tâches ». Le spiritisme connaît un succès d'autant plus grand que deux écoles s'opposent sur l'origine de la chose (esprits ? subconscient ?) et toutes les manifestations sont les bienvenues, matériels pour des expériences. Je n'évoquerai qu'un cas ici, car il a joué un rôle important chez les surréalistes, et qu'il est au reste indissociable de l'art brut, celui d'Augustin Lesage.

Né en 1876, dans un village du Pas-de-calais, à quatorze ans, il devient mineur, comme tous ceux de sa famille. Envoyé à Dunkerque pour le service militaire, il passe du temps au musée des Beaux-Arts, puis revient à la vie civile et à la mine, après s'être marié. En 1911, alors qu'il a 35 ans, il entend, à plusieurs reprises, une voix, au fond de la mine, qui lui annonce : « un jour, tu seras peintre ». Mais dans cette région, le spiritisme connaissait un beau succès, d'autant qu'un guérisseur, Jean Béziat de Douai, qui peignait et guérissait, avait déjà publié plusieurs ouvrages. De sorte que notre homme ne pouvait guère qu'être familiarisé avec cette question. Dès 1912, il participe à un cercle de spiritisme, fait tourner les tables. Très vite, au cours de ces séances, il se met à dessiner. Puis l'esprit demandant toile et pinceaux, il fait l'acquisition de ce matériel, la toile mesurant 3 mètres sur 3, ce qui est tout de même conséquent surtout pour quelqu'un qui n'a jamais pratiqué la peinture ! À la fin de 1912, il s'attaque à la toile, en haut, à droite, pour plusieurs semaines puis au gauche, en haut toujours et comprend tout le parti qu'il peut tirer de cette symétrie. Document psychologique, curiosité dépourvue d'intérêt esthétique pour les uns, chef-d'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle pour les autres, il n'en reste pas moins que l'œuvre est saisissante. D'une part parce que, malgré ses 9 M<sup>2</sup>, elle est peinte à la façon d'une miniature. De plus si l'on lit l'œuvre dans le sens où elle a été peinte, on s'aperçoit que l'on va d'une sorte de magma à un espace plus organisé, plus clair. Enfin, on ne peut manquer de remarquer les nombreux effets de symétrie. Mais arrêtons-là ces propos proches de l'histoire de l'art pour ne retenir qu'un fait très intéressant : cette

toile aura un effet retentissant et appartient aujourd'hui à la collection de l'art brut à Lausanne. La toile est finie en 1914, au moment où la guerre commence. Lesage est mobilisé, il emporte ses crayons, peint des cartes postales. Démobilisé en 1916, il redevient mineur. En 1923, il rend visite à Jean Meyer, le directeur de la revue *Spirite* et grâce à ce mécène, il prend, cette même année, à l'âge de 47 ans, sa retraite de la mine, se consacre à ses seuls pinceaux et cela jusqu'à sa mort, en 1954. Tout au long de sa vie, il peindra ainsi plus d'une centaine de toiles qui, si elles n'ont pas les dimensions gigantesques de l'œuvre originale, n'en ont pas moins de belles dimensions. La symétrie partielle du premier tableau devient le principe fondateur de tous ceux qui suivront. Toutes les toiles sont organisées autour d'un axe médian, mettant en place de gigantesques architectures piquées de figures mystiques ou mythiques, des christes, des bouddhas, des pharaons, etc. Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner de la place des motifs égyptiens, dans l'œuvre de Lesage, la civilisation égyptienne occupe une place importante dans le dispositif spirite. A tel point que Lesage pourra affirmer être guidé dans sa création par Menna, un haut fonctionnaire de la XVIII<sup>e</sup> dynastie dont il avait visité la tombe en 1939. Plus fréquemment, invoque-t-il, pour guide, sa sœur Marie, morte à trois ans, Léonard de Vinci, « patronage » encombrant dans la mesure où l'homme n'est pas un inconnu et que son style n'a rien à voir avec celui de Lesage. C'est en dernier lieu un artiste antique, totalement inconnu, qu'il invoque : un certain Marius de Tyane. Lesage ne tarde pas à bénéficier d'une jolie notoriété, dans les milieux spirites d'abord, puis auprès d'un plus vaste public. La première exposition de ses œuvres a lieu à Paris, en 1925, au cours de laquelle il rencontre Sir Conan Doyle, versé dans le spiritisme depuis la mort de son fils. Lesage est conscient du rôle qu'il joue comme porte-drapeau du courant spirite et il s'efforce, croyons-nous, de coller à l'image que l'on a de lui. Il rédige ainsi son autobiographie, comme le fera Cheval, une autobiographie au cours de laquelle bien sûr il se fait un devoir de ne pas égratigner l'histoire que son entourage a déjà commencé à lui coller à la peau. Ouvrons juste une parenthèse pour avancer l'hypothèse suivante : cette question des autobiographies des singuliers n'est pas sans intérêt : d'abord parce qu'elle joue évidemment un rôle dans l'élection au titre de monument historique de leur œuvre mais aussi parce qu'elle n'est que seconde, c'est-à-dire qu'ils se mettent à écrire leur vie après que d'autres, les journalistes, les amateurs d'art, l'ont fait et évidemment ils font très attention à ne pas dire le contraire de ce que ceux-ci ont écrit. En fait, ils récupèrent l'histoire que les autres ont écrite. Ils font très attention à ne pas se démarquer de la ligne que les autres ont tracée pour eux et avant eux. Et c'est particulièrement évident chez Lesage. Invité en 1927, à Paris, par le docteur Eugène Osty, qui veut étudier le processus de sa création et tirer au clair la question des « guides spirites », Lesage doit, lors d'une séance, peindre dans le noir. Résultat : un gribouillis informe. Ce dont Lesage se tire en affirmant que Marius de Tyane se refusera désormais à travailler dans le noir. On voit très bien comment Lesage joue à merveille le rôle que les autres lui ont assigné, peu à peu. On peut relever le même phénomène chez d'autres créateurs.

Mais les spirites ne sont pas les seuls à s'être intéressés aux œuvres de Lesage. Ce fut le cas aussi, très rapidement, des surréalistes. Breton notamment, tout au long de sa vie s'est intéressé à l'art « médiumnique ». Et c'est d'ailleurs comme tel qu'il pensait le Palais idéal. Né en 1896, Breton est étudiant en médecine lorsqu'il est mobilisé, affecté à Saint-Dizier, dans un centre neuro-psychiatrique, dirigé par un élève de Charcot, le docteur Régis, Charcot qui avait apporté un intérêt non négligeable aux relations art/folie. C'est notamment la thèse de Janet, *L'automatisme psychologique*, qui le saisit. On imagine évidemment qu'il ne pouvait pas être indifférent aux cas analysés, celui de cet homme qui, dans un sommeil hypnotique, rédigea un poème de soixante-quinze vers en -ique ou encore celui de Victorien Sardou et ses eaux-fortes. Très vite, Breton acquiert la certitude de la valeur artistique, esthétique de ces productions, certitude qui ne le quittera plus. Il se livrera lui-même à des séances d'automatisme créateur qui cesseront après que l'on a frôlé de près la catastrophe.

Qu'importe ! Breton est absolument persuadé que pour créer vraiment, il faut accéder à cette spontanéité. La création est indissociable de cette libération. On voit évidemment le genre d'ouverture que cela crée : les autodidactes peuvent ainsi légitimement accéder à la création. Artistique. Et l'on voit là se dessiner le chemin qu'empruntera Dubuffet. Remarquons enfin que c'est précisément à Breton que Dubuffet devra la rencontre avec certains de ces créateurs. Nous ferons une dernière remarque pour en finir avec la question des relations entre art et spiritisme : Breton veut voir dans Lesage un créateur dont la main est uniquement guidée, non pas par les esprits comme l'affirment les spirites qui l'entourent et l'accompagnent, mais par son inconscient. Pour lui, il n'y a rien d'autre, dans ses toiles, que de purs automatismes, sans que la volonté de l'homme intervienne. Et force est de reconnaître que Lesage, jouant à merveille le rôle que chacun voulait lui faire jouer, ne faisait rien pour démentir, qui affirmait : « Je laisse aller ma main », « il n'y a rien de moi dans mon travail, mon travail ne m'appartient pas ». C'est bien sûr oublier les heures passées devant sa toile, deux ans pour la première ! Mais Breton ne veut voir là que des automatismes ; en conséquence, Lesage n'est pas un artiste mais seulement un exécutant, l'interprète de messages qu'il ne maîtrise pas et auxquels il se soumet. Tout ce qu'on voudra donc mais pas un artiste.

## La folie

Un autre chemin nous invite à interroger la question de la folie. En 1907, un petit livre paraît, signé d'un certain Marcel Réja, intitulé *L'art des fous*. L'expression a de quoi surprendre et elle devait être suffisamment sulfureuse d'ailleurs pour que son auteur se dissimule derrière un pseudonyme. En effet, Marcel Réja est en réalité le docteur Meunier, psychiatre. Sans doute ne voulait-il pas encourir trop ouvertement les foudres de sa hiérarchie ou de ses collègues. C'est qu'en effet il associe deux termes contradictoires, art et fou, en relation d'égalité, sans point d'interrogation qui pourrait modérer le propos. L'intérêt pour les dessins d'aliénés n'est certes pas nouveau. Mais il faut reconnaître qu'on ne s'y intéresse guère que depuis 1870, dans la mouvance du développement de la psychologie dite scientifique. Les psychiatres les conservent afin de les joindre aux dossiers des patients, non pour leurs qualités « artistiques » mais pour servir au diagnostic. Ces dessins n'ont alors pas d'autre valeur que documentaire. Ce qui change peu à peu au cours des trois dernières décennies de ce siècle, par des chemins discutables certes. Lombroso par exemple, n'hésite pas à affirmer que le génie artistique n'est rien d'autre que déviation psychopathologique. En somme, on veut bien poser un lien entre art et folie mais pas au point de dire que la folie peut être de l'art.

Avec Réja, les choses changent : lui est véritablement touché par les dessins qu'il peut consulter dans les collections des asiles, dessins dans lesquels il ne veut pas seulement voir un symptôme de la folie mais aussi des qualités proprement artistiques. En schématisant, et pour aller vite, car cela aussi a été analysé, disons simplement que tout ceci converge, mettant les dessins de fous, d'enfants et de primitifs sur un même plan. Les théories évolutionnistes sont passées par là. Les primitifs sont à la « civilisation » ce que l'enfant est à l'âge d'homme. Un début, un commencement que le temps améliorera. La folie n'est pas autre chose, chez l'adulte, qu'une sorte de retour au stade infantile du développement. Finalement, il y a plus de ressemblances entre ces trois types de productions que de différences. Sauvages et enfants nous ramènent tous deux aux origines de l'humanité.

Avec la Première Guerre mondiale, le regard change radicalement. Le choc provoqué par le drame, l'angoisse née de ces quatre années d'horreur modifient la sensibilité européenne. La barbarie, voire la folie semble être devenue la norme. Le pas est franchi avec le mouvement Dada, dont le nom vaut plus que de longues explications. Avec notamment Max Ernst qui se passionne pour les productions des fous. Il fréquente ainsi une clinique des

environs de Bonn qui renferme « une étonnante collection de sculptures et de peintures exécutées par les pensionnaires malgré eux de cet horrible endroit, des figurines en mie de pain en particulier », ce qui le conduit à reconnaître chez ces créateurs « des lueurs de génie ». D'ailleurs, en 1919, lors d'une exposition organisée à Cologne par la Société des Arts, il n'hésite pas à faire côtoyer ses propres œuvres avec celles d'analphabètes et de malades mentaux. C'est sans doute là l'un des premiers exemples de promotion sociale de cet art des asiles.

Breton s'intéresse lui aussi aux maladies mentales, ne serait-ce que par ses études de médecine, son intérêt pour l'hypnose, et l'écriture automatique, sa connaissance des théories de Freud. Je l'ai déjà évoqué à propos de son intérêt pour Lesage.

C'est dans ce contexte de forte effervescence autour des asiles que paraît en 1921 un ouvrage intitulé *Ein Geisteskranker als Künstler*<sup>27</sup> du docteur Walter Morgenthaler, médecin à la clinique de la Waldau, en Suisse. Dans le titre même, « malade mental » et « artiste » sont associés. Cette monographie est destinée à démontrer que dans certaines circonstances un aliéné peut et doit être considéré comme un artiste. On trouve là le souffle ou du moins la ressemblance avec Marcel Réja. Mais Morgenthaler va plus loin, beaucoup plus loin. La vraie nouveauté, c'est qu'il donne le nom de ce patient pour lequel il éprouve une véritable admiration, rompant ainsi radicalement avec la déontologie médicale qui imposait l'anonymat. Il suffit de consulter les archives pour s'en apercevoir : jamais de nom, quelques bribes de biographie et surtout, la description « clinique » de la maladie mentale du créateur. Finalement c'est plus une maladie qui est décrite, qu'un homme, ce qui est assez conforme au fait qu'on considérerait plus volontiers que c'était la maladie qui créait.

Le nom de cet artiste « découvert » par Morgenthaler ? Adolf Wölfli. Né en 1864 en Suisse, dans une famille de prolétaires, il est orphelin très jeune. Commence alors pour lui une vie chaotique, de ferme en ferme, où il est employé comme valet. Accusé à plusieurs reprises d'agressions sur des jeunes filles, il est interné en 1895 à l'hôpital de la Waldau, dont il ne sortira jamais. Il se montre réfractaire à tout traitement et les médecins renoncent très vite à le soigner. De sorte que c'est en lui qu'il trouve les moyens de surmonter sa maladie. Il commence à dessiner en 1899, ce qui apaise ses crises. En 1917, il se voit accorder une chambre où il vit seul. Il y restera jusqu'à sa mort, en 1930.

Wölfli, peu à peu doté par l'hôpital de papier et de crayons, touche à tout : il peint, écrit, compose des poèmes et de la musique, qu'il est le seul à pouvoir déchiffrer. La mesure de Wölfli n'est autre que la démesure. Il écrit ainsi son « autobiographie ». Une œuvre composée sur des cahiers qui, entassés, atteignent deux mètres ! Démesure aussi dans la technique : Wölfli sature l'espace disponible, ne laissant pas une once de toile apparaître. Étonnantes compositions qui font se côtoyer des personnages aux yeux lourdement cernés de noir, des architectures, des portées musicales, des animaux, etc.

L'ouvrage que Morgenthaler consacre à cette œuvre gigantesque influencera fortement Dubuffet.

Un an plus tard (1922), paraît un autre ouvrage, qui ne peut nier ce qu'il doit au précédent. *Bildneri der Geistaskraken*, « expression de la folie », publié en français seulement en 1984, est l'ouvrage d'un médecin de la clinique d'Heidelberg, Hans Prinzhorn. Né en 1886, il partage l'engouement de sa génération pour les arts africains et océaniens. Et c'est parce qu'il pressent chez les psychotiques des formes de sensibilité voisines de celles qu'il attribue aux primitifs qu'il s'intéresse très tôt aux productions plastiques des fous. Après des études de médecine entre 1913 et 1917, il est affecté à la clinique psychiatrique de Heidelberg où il se voit proposer d'étudier un corpus de dessins, qu'il complète, se livrant à une collecte systématique auprès d'asiles suisses et allemands, soit un ensemble, sans doute

---

27 Il sera traduit en français en 1964 seulement.

unique au monde, de 5000 dessins. L'ouvrage de Prinzhorn doit beaucoup à celui de Morgenthaler, ne serait-ce que cette façon d'affirmer que le fou peut être artiste. Or entre le premier et le second, se produit un glissement d'importance : Morgenthaler étudie l'œuvre d'un fou isolé ; Prinzhorn étudie une somme, une collection de cas entre lesquels il faut jeter des ponts, trouver des ressemblances, des analogies. Ainsi naît le concept d'art des fous (spécificité de la *Gestaltung schizophre*nique) que l'on peut désormais opposer à l'art des bien portants. Une telle affirmation sera différemment comprise. On peut y voir une réhabilitation de ces productions : les fous sont capables d'authentiques merveilles. C'est bien ainsi que le comprennent les milieux de l'art et en premier lieu les surréalistes : Ernst l'offre à Éluard qui l'offre à Breton et voilà l'ouvrage « lancé » dans ce cénacle. Le livre y devient une bible et une source d'inspiration (iconographie abondante). Les milieux médicaux reçoivent de tout autre façon l'ouvrage de Prinzhorn : ils trouvent la confirmation du caractère monstrueux de la création psychopathologique, ces créations sont aussi malsaines que la folie qui est censée les engendrer.

Que les uns parlent d'art des fous et que les autres considèrent qu'il peut y avoir de l'art chez les fous, artistes comme médecins utilisent en fait le même postulat : la spécificité de la schizophrénie et l'existence d'un art particulier aux psychotiques. Il s'agit là d'un monde clos sur lui-même et sans rapport avec celui des normaux.

Nous en convenons : cet historique présente bien des défauts. Simplificateur voire simpliste, il ne propose qu'un survol très schématique de ce long siècle qui court depuis Champfleury jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Du reste, s'il convient de le garder toujours à l'horizon de notre réflexion, ce siècle n'en est pas l'objet. Notre intérêt porte sur une période plus récente, celle qui voit Dubuffet faire irruption sur le devant de cette scène.

C'est lui, en effet, qui va faire voler tout cela en éclats. Héritant de ce siècle de réflexion, qui n'a eu de cesse de questionner, de jouer sur cette distance entre art et « art des autres » (fous, enfants, primitifs, spirites), dans un jeu de rapprochement/éloignement, il va battre à nouveau les cartes, les redistribuant d'une façon pour le moins novatrice, qui a pour nom « Art brut ».

## II- L'œuvre de Dubuffet

Né en 1901, grand bourgeois du Havre, négociant en vins, ce qui lui permettra de rencontrer l'un de ses premiers créateurs, sculpteur sur liège<sup>28</sup>, il se forme aux beaux-arts. À plusieurs reprises, il prendra puis abandonnera ses pinceaux. En 1942, face aux horreurs qu'incarne la guerre, il se tourne vers une peinture « pré-culturelle », qu'il croit trouver dans les dessins d'enfants. Avant de les abandonner, les trouvant très répétitifs, peu inventifs. C'est en 1944, à la suite de Queneau et Paulhan, qui viennent de rencontrer Chaissac, qu'il s'oriente vers les adultes autodidactes et les psychotiques. L'exemple de Wölfli, grâce à l'ouvrage de Morgenthaler, est suffisamment connu et l'amène en Suisse où il commence une prospection systématique. Mais c'est surtout dans les espaces clos (asiles, prisons) qu'il prospecte. Il compose ainsi l'ébauche d'un ensemble qui sera exposé dès 1947, dans les sous-sols de la galerie Drouin, à Paris. Ce « Foyer de l'art brut » attirera les intellectuels, dirons-nous, pointus et dans un lieu pour le moins confidentiel. Soucieux de donner une assise juridique à cet ensemble, à son projet, Dubuffet crée en 1948 (11 octobre) la Compagnie de l'art brut, simple association loi 1901, comptant 6 membres à ses débuts. En trois ans, les choses se gâtent, pourrait-on dire. Les finances manquent ; c'est Dubuffet qui paie car il ne faut attendre aucune aide financière des cercles culturels puisque le mouvement, on va le voir, est une

---

<sup>28</sup> Il s'agit de Joaquim Vincens Gironella, qui compte parmi les huit premiers artistes exposés.

réaction à ceux-ci. Le local est complètement saturé par le produit de la quête à laquelle Dubuffet s'adonne frénétiquement et il n'y a pas d'argent pour louer autre chose. L'ardeur, l'énergie de Dubuffet n'ont d'égaux que le désintéret progressif (ou l'intéret mesuré, comme on veut) des autres membres. Dans ce paysage assez sombre, Breton démissionne de la Compagnie, à la suite d'un différend théorique avec Dubuffet qu'on va analyser plus loin. Finalement Dubuffet dissout la Compagnie en 1951 et installe sa collection à New York, chez Alfonso Ossorio qui en 1949, lors d'un voyage à Paris, avait visité la galerie Drouin et montré pour l'ensemble un très vif intéret. C'est là la fin d'un premier temps de cette histoire de l'art brut. Marquons un temps d'arrêt pour comprendre – du moins saisir un peu mieux – ce que cette notion recouvre.

Il faut préciser un point, concernant les rapports que Dubuffet entretiendra avec la notion d'art brut, qu'il a lui même élaborée. Cette notion ne sera pas fixée une fois pour toutes. Bien au contraire. Il mènera de front la collecte et la définition, précisant, affinant celle-ci au gré des publications et des expositions, qui sont autant de tribunes, prenant en considération remarques et objections. Et parfois, il sera conduit à revenir sur ces affirmations, non pas pour les contredire mais pour les pondérer. Comme nous allons le voir.

Pour Dubuffet, l'art n'est pas fait pour plaire mais pour aider à la connaissance ; il ne doit pas s'adresser aux sens mais à l'esprit. On voit tout ce que cette affirmation doit à Breton, qui en 1924 notait que « la peinture ne saurait avoir pour fin le plaisir des yeux ». L'art n'est pas imitation, école ; il est une expression nue, crue, de la vérité intérieure du créateur. Une sorte d'extériorisation sans la moindre barrière.

« L'art fait par les spécialistes professionnels, je le trouve peu intéressant. C'est les productions d'art émanant de personnes étrangères aux milieux spécialisés et élaborés à l'abri de toute influence, de façon tout à fait spontanée et immédiate, qui m'intéressent. Et en effet l'art n'est passionnant – à mes yeux du moins – que pour autant qu'il livre d'une manière très véridique et immédiate – tout chauds, pourrait-on dire, et tout crus – les mouvements d'humeur de l'auteur. Il faut qu'il soit une projection immédiate des humeurs de l'artiste, une projection que rien ne vient fausser.

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 les 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, qui existent exactement en nous-mêmes comme ils existent chez l'artiste, sous-jacents, obscurs, profondément enfouis sous nos écorces successives ; et c'est justement ce face à face avec nos plus profonds mécanismes qui nous apparaît comme une révélation passionnante, et qui jette une lumière sur notre propre être et sur le monde, qui nous procure de voir les choses qui nous entourent avec d'autres yeux que nos yeux habituels. À des yeux (en nombre infini) que nous possédons tous en nous, profondément enfouis, mais qui ne fonctionnent pas d'ordinaire, et dont le surgissement de cette œuvre d'art déclenche subitement le fonctionnement.

C'est la raison d'être de l'art d'être la voie d'expression des couches sous-jacentes, des plans de la profondeur. Ce que nous attendons d'une œuvre d'art, c'est que son auteur y ait découvert, y ait inventé des moyens de faire éclater ses couches de surface, et de livrer passage aux voix de ses couches sous-jacentes – et par là même aussi du même coup des nôtres dès que cette œuvre est devant nos yeux. » (Dubuffet 1967 : 206-207)

Rien ne peut s'interposer entre le créateur et son œuvre. Rien. Dubuffet pousse au maximum cette affirmation. Déçu par l'art des professionnels, il est impressionné par l'inventivité, la force de certains autodidactes. Cela le conduit à réorganiser l'univers artistique.

« Je ressens que notre art classique est un art emprunté et étranger à notre race. Un art plaqué et qui n'est nullement l'art que l'Europe aurait dû se donner et qui correspondrait à ses véritables choix. Il y a là semble-t-il un malentendu ; et peut-être que si l'Europe s'émerveille tant et se glorifie tant de son art et de ses artistes, c'est justement parce que cet art est quelque chose qui lui est étranger et qu'elle n'a pas produit elle-même. Les choses qu'un homme a produites lui-même et qui correspondent vraiment à sa vraie nature, il ne s'en émerveille pas tant. Il les fait sans y penser et plutôt même en cachette, simplement parce qu'il les aime, sans s'en glorifier et sans songer à y rechercher ni une source d'applaudissements, ni une source de profits.

Je crois que c'est dans cet 'art brut' – dans cet art qui n'a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l'autre, cet art sauvage auquel personne ne prête attention, et qui lui-même bien souvent ne se doute pas qu'il s'appelle art – qu'on peut au contraire trouver l'art européen authentique et vivant.

Tous les faits et toutes les raisons que je viens de vous exposer font que depuis longtemps je tiens en grande suspicion et en peu d'estime dans tout son ensemble cet art fait en Occident par le clan – par la caste – cet art dont sont remplis nos musées et qui fait l'objet de toutes ces expositions, publications et commentaires, et qu'on peut appeler en bloc : l'ART CULTUREL. Par contre, je suis au contraire extrêmement curieux de toutes les œuvres relevant de l'ART BRUT, produites par des personnes étrangères à la culture, et ne recevant d'elles aucune information ni influence.

C'est seulement dans cet « art brut » qu'on trouve, à ce que je crois, les processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur. C'est d'assister à cette opération qui me paraît passionnant, et, à ce moment, il m'importe peu que les œuvres créées soient de peu d'ampleur, ne mettent en œuvre que de très petits moyens, se limitent même, dans certains cas, à de petits griffonnages peu élaborés et très sommaires, tracés sur un mur de la pointe d'un couteau, ou, au crayon, sur un mauvais bout de papier de fortune. Tel petit dessin très hâtif m'apparaît souvent d'un contenu bien plus vaste, et d'une signification bien plus précieuse, que la plupart des grandes prétentieuses peintures, si souvent complètement vides, dont sont remplis les musées et les galeries d'expositions. » (Id. Ibid. : 215-216)

D'un côté, l'art culturel avec ses musées, ses expositions, ses félicitations, ses cercles, auquel Dubuffet n'accorde aucun crédit, considérant que ce n'est pas de l'art. De l'autre, l'art brut auquel va sa préférence et qu'il définit ainsi.

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

Le texte qu'il rédige à l'occasion de l'exposition d'octobre 1949, à la Galerie Drouin, intitulé « L'art brut préféré aux arts culturels » se passe de tout commentaire. L'art brut, bien supérieur à l'art cultivé, n'a rien à voir avec le mimétisme mais naît chez celui qui est *indemne de culture*. En somme, chez celui qui, entre autres et en tout premier lieu, ne connaît rien à l'art, ne l'a jamais appris, n'a jamais fréquenté les musées, encore moins les cours dispensés par les Beaux-Arts. Et l'on voit immédiatement ce que ce genre d'affirmation contient de discutable : peut-il y avoir une personne indemne de culture ? D'aucuns ont prétendu que cela était possible lorsque Dubuffet commença sa collecte mais que la source s'était comme tarie avec le temps et le développement des moyens de communication. Cependant Dubuffet lui-même, conscient de ce que cette affirmation avait de cassant et de discutable, a fait une sorte de retour en arrière, modérant grandement son appréciation. Il en convient, il ne peut y avoir d'hommes totalement indemnes d'apprentissage, d'influence.

« La pensée d'un enfant de deux ans est déjà conditionnée. Le langage constitue d'entrée un énorme conditionnement, à partir duquel on ne peut certainement plus parler d'une entière indépendance à l'égard de la culture. Après quoi les objets qui se présentent aux yeux de tout un chacun dès son enfance et les idées reçues dans son entourage donnent à ses regards et ses pensées des formes inévitablement spécieuses. » (Id. Ibid.)

Et finalement, il le reconnaît lui-même, le concept d'art brut est « un archétype idéique. Idéique n'est pas assez dire, il faut dire utopique. » « L'art brut pur, intégralement exempt de toute référence à la culture (à toutes les successives strates de la culture) ne saurait (...) exister, sinon (...) comme un pôle impossible. »

L'art brut désigne alors des productions présentant « un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels ».

Retenons au moins ceci : l'art, selon Dubuffet, est incompatible avec les notions d'apprentissage, d'imitation, de modèle voire même de filiation. Il n'y a ni école, ni maître. Ainsi, Dubuffet est conduit à produire une définition par ce qu'il n'est pas plutôt que par ce qu'il est, ce qu'il ne fait pas plutôt que par ce qu'il fait. Une définition voire une description en creux, en ombre chinoise :

« C'est bien gentil toutes ces fêtes qu'on veut faire à l'artiste, mais qu'est-ce qui arrive ? c'est le bernard-l'ermite qui voyant cela s'en vient à toutes jambes et le voilà qui s'installe dans la coquille de l'art. Où vous voyez des fêtes et des bravos et du champagne autour d'une coquille, soyez tranquille : c'est le bernard-l'ermite qui est là-dedans.

Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt ; alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt du champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est lui qui a le laurier et la pancarte. Le vrai monsieur Art pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors, personne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui-même dont on dit tant de bien. Parce qu'il n'en pas du tout l'air. Vous comprenez, c'est le faux monsieur Art qui a le plus l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en a pas l'air ! Ça fait qu'on se trompe ! Beaucoup se trompent. » (Id. Ibid. : 201)

On pourrait dire que le vrai art est celui qui s'ignore comme tel et fuit « les lits qu'on fait pour lui », pour reprendre l'expression de Dubuffet.

Mais la définition va plus loin. Il n'y a pas d'art des fous et d'art des « normaux » mais il y a d'un côté, l'art des cultivés, sans intérêt car ils se contentent de variations à l'intérieur des formes connues, et les créateurs autodidactes qui suscitent des visions inouïes et nous aident à mieux saisir le réel. Dans la catégorie des artistes cultivés il peut y avoir des fous comme il peut y en avoir dans la catégorie des créateurs bruts. La folie n'est pas pour lui un critère pertinent. La médiocrité règne aussi bien dans l'une que dans l'autre catégorie. De ce fait, la folie n'est plus un critère opératoire. Il n'y a aucune raison d'opposer l'art des fous à celui des normaux. Il décide donc de réunir toutes les productions dignes d'intérêt, de fous ou de normaux, sous une même catégorie, l'art brut.

« La folie allège son homme et lui donne des ailes et aide à la clairvoyance, à ce qu'il me semble, et nombre des objets (près de la moitié) que contient notre exposition sont l'ouvrage de clients d'hôpitaux psychiatriques. Nous ne voyons aucune raison d'en faire, comme font d'aucuns, un



département spécial. Tous les rapports que nous avons eu (nombreux) avec nos camarades plus ou moins coiffés de grelots nous ont convaincus que les mécanismes de la création artistique sont entre les mains très exactement les mêmes que chez toute personne réputée normale ; et d'ailleurs cette distinction normal et anormal elle nous semble insaisissable ; qui est normal ? Où est-ce qu'il est, votre homme normal ? montrez-le-nous ! L'acte d'art, avec l'extrême tension qu'implique, la haute fièvre qui l'accompagne peut-il jamais être normal ? Enfin les 'maladies' mentales sont extrêmement diverses – il y en a presque autant que de malades – et il paraît bien arbitraire de les mettre toutes dans ce même spécieux panier de la Maladie. Notre point de vue sur la question est que la fonction d'art est dans tous les cas la même et qu'il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou » (Id. Ibid. : 202)

Ou pour le dire autrement : « Nous entendons considérer avec les mêmes yeux et sans faire de catégories spéciales les travaux dus à des auteurs réputés sains et réputés malades ». Et c'est précisément là toute la différence avec Breton. C'est aussi la raison du départ de la Compagnie de l'art brut de ce dernier qui tenait les « fous » hors de l'univers des « artistes ».

Ce n'est pas ici le lieu pour se livrer à une analyse des écrits de Dubuffet. Il nous suffira de retenir quelques-uns des traits saillants de cette patiente élaboration qu'est l'art brut : absence de formation notamment artistique, inadaptation sociale, indifférence à toute reconnaissance et à toute promotion commerciale (refus de vendre, d'exposer, indifférence aux honneurs voire refus, hors de toute forme de circuit), création solitaire et clandestine, moyens techniques humbles, inventifs, invention des formes, supports, etc.

Reprenons maintenant le parcours chronologique que nous avons laissé en 1951. Après une existence américaine (expositions, etc.), la collection revient à Paris en 1962 où Dubuffet l'installe dans un immeuble, rue de Sèvres. Au printemps 1967, une exposition de la collection (700 œuvres sur les 5000 qu'elle possède) est organisée à Paris, au musée des Arts décoratifs. Dubuffet, hostile aux musées, aux cercles de l'art, au champagne et aux applaudissements, cède à ce projet pour plusieurs raisons. Il est ami, depuis 1954, avec François Mathey, conservateur de ce musée. Un conservateur qui n'hésite pas à proposer des expositions pour le moins novatrices. De plus, il est désireux de faire taire des rumeurs, qui sont nées de la mise au silence de ces œuvres (on l'accuse de plagier purement et simplement ces créateurs). Enfin, il songe au devenir de la collection. En 1948 il avait opté pour la forme associative comme moyen juridique. En 1967, il espère sans nul doute un soutien plus important des instances culturelles, soutien qui lui permettrait d'assurer un devenir à cet ensemble (pour lequel il continue à se démener, continuant la collecte). De cette exposition qui fut diversement accueillie, chaudement par les uns, fraîchement par les autres, disons simplement qu'elle aura le mérite de sortir l'art brut des sous-sols et hôtels particuliers bien clos où elle a grandi pendant près de vingt ans. Dubuffet peut alors demander la reconnaissance d'utilité publique pour son association, qui évidemment lui aurait donné une existence juridique plus solide que le simple statut de loi 1901. Il ne l'obtiendra pas. Et c'est à Lausanne que la collection sera définitivement installée, inaugurée le 26 février 1976. Dubuffet passe alors le relais au conservateur, Michel Thévoz, qui désormais veillera sur son sort, à qui il revient de continuer la prospection.

Nous ne nous attarderons pas, au cours de cette recherche, sur ce long siècle qui, de Champfleury aux surréalistes, a vu un intérêt croissant porté à ces diverses formes de production, sorties des cabinets de curiosités ou des collections d'hôpitaux psychiatriques, peu à peu élevées au titre d'art et dont la question qui nous intéresse ici est l'héritière. Il constituera la toile de fond sur laquelle se développera notre réflexion. Nous avons déjà précisé que seule nous intéresse la période marquée par la présence de Dubuffet. Il nous faut être plus précis encore. Comme dans un système d'entonnoir, seule nous intéresse, en fait, la

période qui commence avec l'exposition de 1967. C'est sans doute à partir de ce moment que s'articulent la question de l'art brut et celle des architectures singulières. C'est du moins notre hypothèse. On le voit, nous n'avons pas pour but de nous livrer à un « histoire de l'art brut » – l'ouvrage de Lucienne Peiry, *L'art brut*, paru en 1997, nous semble une excellente et suffisante mise au point en la matière – mais bien d'apporter une attention particulière à quelques moments, simplement évoqués dans cet ouvrage, fondamentaux pour saisir le changement de regard. Citons quelques-uns d'entre eux.

### III - Coups de projecteurs

1967 : l'art brut s'expose au musée des Arts décoratifs. Sept cents œuvres, réalisées par plus de soixante créateurs, ont été sélectionnées parmi les cinq mille pièces que compte la collection. Parmi celles-ci, des œuvres du Prisonnier de Bâle, d'Adolf Wölfli, etc. Tous également découverts par Dubuffet lui-même.

2002 : l'art brut s'expose à nouveau, mais cette fois-ci au musée d'Art moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq. Ces « Chemins de l'art brut (1) » ne plongent pas le visiteur au cœur de la collection de Dubuffet mais au cœur de celle de l'Aracine, collection de deuxième génération, créée après le départ pour Lausanne. On y découvre les œuvres de six créateurs : Helène Reimann, André Robillard, Judith Scott, tous trois internés en hôpital psychiatrique, Scottie Wilson, Victor Simon, un spirite, et Théo Wiesen, un prospère scieur de long des Ardennes belges qui gratifia son jardin de totems, de tuiles historiées, qui peignit les murs de sa maison de saynettes polychromes. Et ce sont précisément des éléments du jardin qui sont ici exposés.

Ces deux exemples permettent de prendre la mesure d'une transformation, d'une double modification. Ce n'est pas tant le fait que les jardins soient désormais intégrés dans l'art brut qui nous intéresse ici que le fait qu'ils soient élevés au rang d'art et ont, à ce titre, leur place au musée. Il convient de tenter d'en saisir les raisons en nous appuyant sur trois moments-phares.

#### 1967 : l'art brut au musée des Arts décoratifs

Les premiers temps de la collection de l'art brut furent ceux de la confidentialité, cultivée à plaisir par Dubuffet : quelques initiés, artistes et écrivains, réunis autour de lui, une installation en des lieux difficiles d'accès, dans une galerie des plus confidentielles au sous-sol d'un immeuble ou dans un pavillon au fond d'un jardin auquel on accède en traversant les éditions de la Pléiade. La rencontre avec l'art brut ne peut, alors, rien avoir d'une rencontre de hasard ; il s'agit d'une véritable démarche volontaire, qui suppose une connaissance préalable. Et ce ne sont pas les expositions régulières, notamment celles de 1949 et 1951, qui peuvent braquer les projecteurs sur ces productions. Tout cela reste l'affaire d'initiés, proches de Dubuffet, et de quelques journalistes, qui critiquent le plus souvent, mais cela ne va pas au-delà. Sans nul doute, le premier moment de sortie de l'ombre fut-il l'année 1967, lorsque, de retour des Etats-Unis, la collection fait l'objet d'une exposition au musée des Arts décoratifs. Cette exposition a joué un rôle majeur dans la connaissance et la reconnaissance de l'art brut et elle a sans doute participé, plus discrètement et indirectement, à la reconnaissance des architectures singulières.

On est loin des expositions pionnières puisque, outre le lieu qui n'a rien de confidentiel, cette exposition compte, répétons-le, sept cents œuvres. Elle ne passe pas inaperçue car la presse écrite s'en fait largement l'écho. Toute la presse. Il n'y a rien d'étonnant à ce que *Le Monde*, les *Lettres françaises* ou encore *Les Nouvelles Littéraires* lui

consacrent de longs articles. Il est plus étonnant de voir des journaux très spécialisés tels que *La vie du rail* ou *Mineurs de France* lui consacrer des articles, qui plus est élogieux. La presse parisienne certes mais aussi la presse régionale ouvrent largement leurs colonnes à cette exposition. Enfin, les journaux étrangers sont nombreux à s'en faire l'écho notamment les journaux anglo-saxons. Les articles sont donc nombreux mais les avis sont partagés. Nous disposons de soixante-quatre articles, sur les quatre-vingts recensés par Lucienne Peiry dans les archives de la Compagnie. Certains, assez rares, sont extrêmement hostiles. Ainsi, dans *Ouest-France*, du 28 avril 1967, le journaliste, Guy Hisnard, après avoir reconnu que l'exposition est « extraordinaire par son côté inhabituel », ne lui prédit qu'un faible succès. « En dehors du caractère pathologique et psychiatrique de cette manifestation, je refuse à lui accorder toute sa valeur artistique. 'L'art brut', c'est 'l'anti-culture'. Toutes les formes d'expression ne sont pas forcément de l'art et ces tragiques libérations graphiques et plastiques d'anormaux incultes ne peuvent y prétendre. » Quelques jours plus tôt, c'est un journal belge, *L'Écho de la Bourse*, qui s'acharne sur cette exposition, qu'il qualifie de « fastidieuse », de « choquante ». Et il fait feu de tout bois en appelant pêle-mêle à la morale et à la loi :

« Elle est choquante parce que la majorité des artisans (on peut malaisément leur conférer le titre d'artistes) sont des malades mentaux (...). Nombre d'entre eux sont encore en vie, et internés dans des asiles et hôpitaux psychiatriques. Est-ce que, en divulguant leurs ouvrages, en les imposant à un vaste public, on ne viole pas le secret professionnel ? Il est à craindre que la loi tout court soit muette à cet égard. Mais il est certain que la loi morale tout court condamne ce genre d'entreprise. Je ne sais pas ce que dit le code de déontologie à ce sujet. »

Et c'est à nouveau l'accusation suprême : Dubuffet voit de l'art là où il n'y en a pas.

« En quoi cela concerne-t-il le grand public ? Sous un prétexte artistique tout à fait fallacieux, on excite ce qu'il y a de plus malsain dans la curiosité des visiteurs. Le directeur d'une galerie d'art, qui s'était un temps spécialisé dans les œuvres des fous, m'a dit un jour, en me montrant des racines plus ou moins sculptées : 'N'êtes-vous pas sensible à l'extraordinaire potentiel érotique de ces œuvres ?' C'est surtout au propre délire de cet amateur (!) que j'ai été sensible. »

Mais la plupart des articles n'ont pas cette virulence. Certains se contentent de présenter, de façon « neutre » l'art brut, reprenant scrupuleusement la définition de Dubuffet, se contentant de diffuser l'information, sans prendre parti, en quelque sorte. D'autres cependant sont nettement élogieux, faisant de cette exposition un événement important, fondamental. Ainsi, le journal *Combat*, pour n'en citer qu'un, y voit « une révélation, une prise de position intellectuelle appelée à faire date (...) À l'art à la mode, aux voies du grand nombre, l'Art Brut oppose une multitude de créations solitaires qui, à mesure que le temps passera, vont s'affirmer comme l'expression la plus authentique de l'art. » Cette opinion est largement partagée.

Mais l'exposition n'est pas le seul moyen de découvrir l'art brut. Les publications se multiplient, soutenues par l'activité éditoriale de la Compagnie elle-même qui, dès 1964, publie ses *Cahiers*. Comme un écho à l'exposition, en 1971, paraît le *Catalogue de la collection de l'art brut*, sous la plume de Dubuffet, recensant plus de 4000 œuvres. C'est une évidence, dont chacun conviendra : la fin des années 1960 marque pour l'art brut la sortie de l'univers confidentiel dans lequel il vivait et s'était développé depuis vingt ans. Ainsi, voilà l'art brut lancé auprès du grand public. Mais qui plus est, il reçoit une reconnaissance de la part des milieux « savants » puisque la notion d'art brut entre dans les dictionnaires (*Encycopédia Universalis* en 1968, *dictionnaire Larousse* en 1970.)

Par ailleurs, ces années 1960 ont été également marquées par un autre « événement » qui n'est pas sans conséquence sur les milieux artistiques. Lorsqu'est inaugurée l'exposition, voilà trois ans au moins que les milieux artistiques sont secoués par la question du classement du Palais Idéal. Ils intéressent les mêmes personnes, les mêmes revues, semble-t-il. Ainsi, en va-t-il de *Candide* et du *jardin des arts*, qui se font l'écho enthousiaste de l'exposition et vont jouer un rôle moteur en faveur du classement, le célébrant alors même que la polémique fait rage. Remarquons aussi que Gaëtan Picon, qui par sa position au ministère de la culture, se trouve directement confronté à la question du classement, est lui aussi amené à prendre position lors de l'exposition sur les ondes de France-Culture et dans les pages des *Nouvelles Littéraires* du 13 avril 1967. C'est à lui que revient la charge d'expliquer ce qu'est l'art brut, de relayer en quelque sorte la pensée de Dubuffet. Fausse neutralité en vérité car, par sa seule position au sein du ministère, le fait d'en parler vaut reconnaissance. Nous analyserons plus loin cette bataille pour le classement mais avançons tout de suite une hypothèse : cette reconnaissance du Palais Idéal n'est pas sans lien avec le mouvement, parallèle, qui sort l'art brut de sa confidentialité. Les mêmes phénomènes sont à l'oeuvre dans l'un et l'autre. Tous deux relèvent et désignent tout à la fois un même courant, une même évolution des milieux de l'art, au sens large du terme. Du moins peut-on les imaginer balayés, emportés par le même souffle.

On a là tout le dispositif ou du moins une partie du dispositif par lequel on « transforme en art », qui « fait l'art » (présentation au musée, publications, polémique, implication des mondes de la culture, etc.)

Cependant, une affaire en cache une autre : derrière l'exposition se profile la question, autrement plus épineuse, du devenir de la collection.

## **L'impossible donation**

Dubuffet espérait, par cette ouverture, cette mise à disposition du public, obtenir la reconnaissance d'utilité publique qui aurait assuré à la collection un avenir autrement plus solide que le simple statut d'association loi 1901. Or, elle ne vint pas. Le 11 avril 1967, le conseil municipal de Paris donne un avis défavorable. On ne manquera pas de remarquer que l'avis négatif tombe quatre jours à peine après le vernissage de l'exposition, qui devait jouer un rôle majeur ! Dubuffet en sera indigné. Il se tourne alors vers la Suisse où sa collection est installée en 1975, au château Beaulieu, à Lausanne.

En réalité, l'histoire de cette collection est plus compliquée. Plusieurs propositions ont été faites pour l'installer dans divers lieux, à Paris ou en province mais cela ne convenait guère à Dubuffet. En effet, en 1970, celui-ci, ne désarmant pas, annonce son désir de faire don de sa collection. Le ministère de la Culture lui fait plusieurs propositions. On envisage de l'installer dans le futur Centre Georges Pompidou, alors à l'état de projet depuis à peine un an et qui ne sera inauguré qu'en janvier 1977. Des expositions périodiques seraient organisées afin de la présenter au public. Dubuffet refuse cette proposition qui aurait eu pour effet d'intégrer sa collection à un musée, et aurait entraîné des expositions temporaires et partielles. Et non une exposition permanente et dans son intégralité comme il le souhaite. Puis on lui suggère de l'installer au château de Carouge en Normandie. Nouveau refus. C'est ensuite François Mathey lui-même qui intervient, proposant d'installer la collection au Musée des Arts Décoratifs. Nouveau refus. Par l'intermédiaire de Michel Thévoz, qui prépare alors une étude sur Louis Soutter, des négociations sont engagées avec la ville de Lausanne qui aboutissent le 13 juillet 1971 à un accord de donation. Dans *Le Monde* du 15 septembre de la même année, le départ de la collection pour Lausanne est annoncé. En octobre 1975, œuvres,

archives et documentation partent pour la Suisse. Le 26 février 1976, la collection de l'art brut, installée dans le château de Beaulieu, ouvre ses portes au public.

Que s'est-il passé pour aboutir à ce qui peut apparaître comme un échec, pour la France ? Bien sûr, on peut avancer que la collection étant née, à ses débuts, d'une importante prospection en Suisse, il était normal qu'elle s'y installe définitivement. Comme un retour aux sources. On peut également évoquer le fait que Dubuffet était pris entre deux feux : sa définition de l'art brut (et plus spécialement le refus d'intégrer les mondes de l'art, les musées) et son désir de « mettre à l'abri » sa collection. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est précisément l'autre face de l'histoire : les solutions proposées à Dubuffet, la position du ministère de la culture, des musées, des milieux artistiques, etc. qui font inévitablement penser à ce qu'il advient, dans le même temps ou presque, à propos du classement du Palais Idéal<sup>29</sup>.

### **1978 : les environnements singuliers sur le devant de la scène**

À peine offerte au public, avec le succès qu'on a évoqué plus haut, voilà la collection qui s'en va. L'affaire fera grand bruit et provoquera une véritable commotion, chez certains artistes notamment. Comme une compensation, à l'initiative, entre autres, d'Alain Bourbonnais, sera organisée, en 1978, l'exposition « les singuliers de l'art », au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui aura un immense retentissement, accueillant deux cent mille visiteurs. Mais cette exposition n'est pas la simple répétition de celle de 1967. On y admire bien sûr des œuvres relevant strictement de la définition de l'art brut telle que Dubuffet l'avait composée mais on y admire également – et peut-être surtout – des jardins imaginaires (films ou sculptures). Nombre de ceux qui aujourd'hui se passionnent pour l'art brut l'ont visitée et en font le moment fondateur de leur passion.

A la suite de cette exposition, des initiatives privées voient le jour, qui donnent naissance à de nouvelles collections d'art brut. Alain Bourbonnais crée la Fabuloserie en 1983, Madeleine Lommel, Claire Teller et Michel Nedjar, l'Aracine en 1984, Gérard Sendrey le Site de la Création Franche en 1989-1990. Tous nourrissent plus d'un point commun : fortement affectés par le départ de la collection de Dubuffet, ils se proposent de prolonger son travail de prospection, de collecte et de sauvegarde. Se référant à la notion d'art brut telle que celui-ci l'a élaborée, sans pouvoir toutefois l'utiliser ouvertement, ils sont parfois poussés à chercher des expressions synonymes : « art singulier », « art-hors-les-normes », « création franche », etc. Cependant, chacun prendra aussi des libertés avec la « doctrine ». Ainsi, dans la collection de l'art brut tel que l'artiste l'avait patiemment composée ne figurait aucune œuvre issue de jardins singuliers. Il en va très différemment à la Fabuloserie dont la singularité voire la spécialité semble bien être cette capacité à préserver des sites singuliers, qu'elle « déménage », au sens premier du terme, dans l'Yonne. Le cas du manège de Pierre Avezard, dit Petit Pierre, est le plus connu et sert aujourd'hui d'exemple pour tous ceux qui s'intéressent à la sauvegarde de ces environnements. L'Aracine s'est, elle aussi, intéressée aux jardins. À tel point qu'un élément du Jardin de Josué Virgili, « le soleil qui tire la langue », est devenu l'emblème de cette association. Mais elle s'est également intéressée aux totems de Théo Wiesen, que nous avons déjà évoqués, ainsi qu'à la cabane de Jean Smilowski, sur laquelle nous reviendrons plus longuement.

Après quinze ans de collectage, Madeleine Lommel songe à confier la collection à un musée, et ce d'autant que la ville de Neuilly n'ayant plus les moyens de subvenir à son entretien, il a dû fermer. Des démarches sont engagées avec la région Nord-Pas-de-Calais. On

---

<sup>29</sup> Voir 2<sup>ème</sup> partie, acte 2.

envisage de l'installer à Armentières, dans l'espace, désormais vide, de l'hôpital. Et c'est grâce à l'intervention d'un inspecteur des arts plastiques, Henri Claude-Cousseau, qu'en 1999, elle est confiée au musée d'Art moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq, où, pendant plusieurs années et en attendant que soit mené à bien le projet de construction de nouvelles salles destinées à l'accueillir, des expositions temporaires sont régulièrement organisées, largement relayées dans la presse régionale, nationale et internationale, presse aussi bien généraliste que spécialisée.

On pourra objecter que ce parcours historique est trop rapide, qu'il ne plonge pas au cœur de certaines complexités de l'histoire de l'art brut. Nous en avons conscience. Mais faire un historique n'est pas le but ultime de cette réflexion. Il s'agissait simplement de brosser la toile de fond sur laquelle se joue l'acte qui nous intéresse : la conversion de valeur qui peut emprunter deux voies, le classement au titre des Monuments historiques et l'exposition au musée, et plus spécialement au musée d'Art moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq, au côté des œuvres de la collection de l'Aracine.

## 2<sup>e</sup> partie

# Le Palais Idéal du Facteur Cheval ou l'art de construire un chef-d'œuvre

Prononcez « Facteur Cheval » et certaines images surgissent immédiatement. Un homme solitaire et comme enfermé en lui-même, uniquement soucieux de la construction de son Palais (annexe 1.6), auquel il consacra tout son temps libre, totalement ignorant et indifférent aux commentaires peu amènes, aux rires déployés que sa singulière activité occasionnait. Un Palais qui aurait longtemps été ignoré voire méprisé de tous sauf des surréalistes qui, au cours des années 1930, auraient été les premiers à en saisir l'importance et de Malraux qui, trente ans après ces derniers, aurait âprement lutté pour obtenir son classement comme Monument historique. C'est du moins la perception commune, ordinaire, largement diffusée d'articles en publications. Or, cette façon de raconter le destin du Palais Idéal et de son créateur ne résiste guère à l'analyse. Du moins doit-elle être considérablement pondérée.

Dans leur ouvrage, Jean-Pierre Jouve et Claude et Clovis Prévost tentent de dresser la liste des articles qui ont eu le Palais pour sujet et parviennent à établir une bibliographie d'un peu plus d'une quarantaine de titres. Mais, sans doute conscients des lacunes de leur travail, ils notent : « les journaux ou revues qui ont consacré un article à F. Cheval sont innombrables ». À l'appui de cette affirmation, ils citent des supports aussi divers que *Nous Deux*, *La Revue de l'Automobile*, *Fripounet et Marisette*, *Berliet Informations*, *Le Pèlerin du XX<sup>e</sup> siècle*, *Sélection du Reader's Digest*, *Tourisme et Travail*, *Détective* ou encore *Le spécialiste en fermetures*. Et les auteurs de conclure : « Devant leur multitude, il faudrait plutôt rechercher quelque journal ou quelle revue n'a pas publié son article sur Ferdinand Cheval » (Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 301). Volontiers hyperbolique, cette affirmation n'en rend pas moins compte d'un fait qui apparaît en transparent dans les articles consacrés à Cheval mais dont on n'a jamais véritablement tiré les conclusions qui s'imposent : le Palais Idéal a très vite suscité l'intérêt et fait couler beaucoup d'encre. Il est devenu un « sujet d'écriture », et cela bien avant que les surréalistes ne s'intéressent à lui.

Le propos ici n'est pas de proposer une bibliographie exhaustive de tous les articles parus sur le Palais et son créateur. Il s'agit plus simplement de prendre la mesure de l'intérêt qu'ils suscitérent très rapidement et de voir comment ces premières publications vont influencer durablement la façon dont, par la suite, on l'écrira et on le pensera.

# Acte 1 : Le monument avant le monument

## 1 - Le Palais sous l'égide de son créateur

### Le temps des érudits

« Très rapidement », avons-nous écrit. En effet, le Palais n'en est qu'à ses balbutiements, il n'est guère plus qu'une petite construction, bien modeste, qu'il retient déjà l'attention des observateurs. Et les premiers d'entre eux seront membres de la société savante locale, la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme. Ainsi en va-t-il pour Michel-Joseph Bordas (1846-1898) qui, en 1886, publie des *Souvenirs d'un pèlerinage à Notre-dame de Chatenay à Lens-Lestang, canton de Grand-Serre (Drôme)*. Dix ans plus tard, un de ses confrères, André Lacroix (1824-1910), lui emboîte le pas, signant dans le *Bulletin de la Société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme*, un article intitulé « le tramway de la Galaure ». Ce sont là les deux premières publications où figurent le Palais et son créateur.

Mais il n'est sans doute pas inutile de brosser à grands traits le parcours biographique de ces deux savants de province, à la fois proches et différents. Bordas a d'abord été notaire puis il s'est retiré sur ses terres, à Saint-Martin d'Août. Il y passe une retraite studieuse, consacrant son temps libre à l'agriculture et à l'étude, fréquentant le cercle savant valentinois, proposant de loin en loin des brochures sur les villages environnants. Si Bordas n'est qu'un érudit de second ordre, il en va différemment d'André Lacroix, figure centrale et absolument essentielle de l'érudition drômoise, véritable sommité locale. Il est, pourrait-on dire, un « enfant du pays » qui a réussi. Fils de paysans, né à Hauterives, il délaisse immédiatement la terre pour embrasser une carrière de lettré, sans pour autant quitter la Drôme qui sera le théâtre unique de ce qui fut, à l'évidence, perçu comme une ascension sociale prodigieuse. En effet, élève du petit séminaire de Valence puis du grand séminaire de Romans, il sera successivement enseignant (1848-1856), notamment instituteur dans son village natal en 1853, puis journaliste de 1856 à 1860, enfin archiviste de la Drôme de 1863 à 1910. Fêré d'histoire et de paléographie, il publie, comme il se doit, de nombreux articles et ouvrages sur l'histoire locale. Il donne surtout aux travaux locaux un cadre, en créant, en 1866, la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme ainsi que son bulletin.

Que l'intérêt pour le Palais Idéal soit d'abord né dans le cercle savant drômois, voilà qui peut paraître étonnant. On peut bien sûr évoquer la proximité topographique qui leur aurait permis de « voir », dès ses débuts, le Palais. Bordas est installé à Saint-Martin d'Août, à huit kilomètres d'Hauterives où est né et a enseigné Lacroix et où le facteur s'active. Tous trois sont « voisins » et ce serait, en quelque façon, « en voisins » que les deux premiers se seraient intéressés au troisième. Par ailleurs, une autre proximité unit Lacroix et Cheval. Tous deux issus de milieux modestes, populaires, ils ont, chacun à leur façon, accompli un parcours singulier, l'un avec sa plume, l'autre avec sa brouette. Et l'on peut penser que cette communauté de destin n'est pas pour rien dans l'intérêt que l'érudit porta au facteur. Cependant, un point reste en suspens. Autant on parvient à expliquer, même de façon bien bancale, l'intérêt de Bordas et de Lacroix, autant on peine à imaginer comment ils ont pu communiquer ou du moins faire accepter cet intérêt à leurs compagnons d'études. On peine à imaginer cette assemblée, d'ordinaire si sérieuse, fêrée d'obscurs détails de l'histoire locale,

---

30 Cheval, qui naît en 1836, a donc douze ans de moins que lui.



friande d'épigraphie, de vieux documents et d'autographes célèbres, se penchant sur les fantaisies architecturales, inhabitables de surcroît, d'un facteur rural. Ne fallait-il pas quelque courage ou quelque insouciance pour s'approcher d'un tel sujet ? Ne risquaient-ils pas de voir leurs confrères sourire ou s'indigner ou du moins les accuser de manquer de sérieux ? On tente alors de surmonter la difficulté, en appelant à l'identité des érudits. Pour Bordas, la fréquentation du cercle savant n'était guère qu'une douce récréation de bourgeois aisé et retiré. Quant à Lacroix, en 1896, c'est un homme âgé (il a 72 ans) dont la carrière savante est solidement établie et dont la réputation n'est plus à faire. Et sans doute peut-on considérer que cela lui a, doublement, permis, de saisir de sa plume le Palais. D'une part, il peut se permettre quelques sujets originaux, sortant des sentiers habituels de l'érudition locale sans encourir l'ironie de ses confrères. Du moins cette ironie sera sans conséquence sur son parcours et sa réputation de savant. D'autre part, sa position lui permet sans doute d'imposer cette « fantaisie architecturale » dans le bulletin de la société savante. N'en est-il pas le créateur ? Ne peut-on lui reconnaître le droit à quelque excentricité intellectuelle ? Ainsi, parvient-on, bon an, mal an, à expliquer ce petit mystère d'érudits locaux s'intéressant à ce qui fait sourire certains observateurs et déconcertent les autres.

Et si l'on faisait fausse route ? Ne commet-on pas une erreur en considérant qu'en 1896, il était incongru d'évoquer l'existence du Palais dans un bulletin savant ? Erreur qui serait née de la lecture d'articles bien ultérieurs, des années 1960 par exemple, qui nous ont appris à imaginer un facteur taciturne, solitaire, travaillant à son Palais sous l'ironie de ses concitoyens.

Analysons ces deux articles. Comme leur titre le laisse clairement à penser, ils ne sont pas consacrés au seul Palais. Tout au contraire, il s'agit de propos beaucoup plus vastes -un récit de pèlerinage pour l'un, une monographie villageoise pour l'autre – dans lesquels une petite place, quelques lignes à peine, est faite au facteur. Lisons le « Tramway de la Galaure ». Il débute par des considérations générales quant à l'importance de connaître l'histoire en s'appuyant aussi bien sur les documents d'archives que sur les propos recueillis auprès des habitants. Puis, Lacroix brosse un tableau topographique de la vallée de la Galaure semblable à ce que découvre un touriste arrivant à Hauterives.

« Une curiosité attend le voyageur à la sortie-ouest (sic) du village c'est une construction rappelant en petit les âges préhistoriques et la période ogivale dans sa brillante évolution. Tout d'abord apparaît un tombeau avec clocheton, colonnes et ornements variés ; viennent ensuite d'autres groupes dont la destination n'est pas indiquée et qui dans leur ensemble forment une création originale. L'architecte et le maçon de l'édifice entier est un facteur de la Poste, M. Cheval, qui, dans ses tournées à Tersanne, a recueilli toutes les pierres de forme bizarre qu'il a rencontrées et les a placées habilement à l'endroit le plus approprié à l'effet attendu. Il n'est pas permis de passer à Hauterives sans visiter le travail de patience et de bon goût du facteur, ancien militaire, qui n'ayant jamais reçu de leçon d'architecture laissera après lui une œuvre fort curieuse. » (Lacroix 1896 : 155-156).

Et l'archiviste poursuit sa promenade géologico-historique de son village natal. Le passage est bref mais il est riche d'enseignement. Le texte d'André Lacroix apparaît comme une sorte de monographie de Hauterives, où l'on passe en revue son histoire, sa géographie mais aussi ses « curiosités locales ». Et c'est bien à ce titre que le Palais figure dans l'article, au même titre qu'une carrière de lignites appelée « montagne de bois ». Curiosité locale certes mais l'auteur ne montre, à son égard, aucune ironie. Tout au contraire, il en fait un passage obligé pour les visiteurs et, manifestement admiratif, il n'hésite pas à vanter « le bon goût » de l'ensemble. Quelques années plus tôt, Bordas n'était pas moins admiratif que Lacroix, qui en faisait « un monument commencé depuis sept ans et d'une forme originale et absolument moderne » (Bordas 1886).

Bordas et Lacroix offrent ainsi un premier modèle de lecture, de compréhension voire d'appréciation à l'égard de cette étonnante construction. Un modèle que l'on retrouve des années plus tard, en 1904, par exemple lorsqu'un journaliste, Durtein, évoque dans la « Chronique alpine », qu'il signe dans *Le Dauphiné*, ce qu'il appelle « le château du facteur ».

« Les manifestations spontanées du goût artistique parmi nos populations sont du reste loin d'être rares ; on nous en signale un témoignage des plus intéressants à Hauterives, où un facteur a édifié de toutes pièces un château dont le style extraordinairement curieux attire depuis quelque temps l'attention des visiteurs. *Le château du facteur*, vulgarisé par les cartes postales, est l'objet de l'étonnement admiratif des personnes les plus compétentes. Il y a quelques années on pouvait bien admirer ausoi (sic) à Vaulnaveys une reproduction très fidèle, quoiqu'un peu naïve du château de Vizille qu'avait (sic) été fabriqué par un habitant du pays. » (Durtein 1904 : 307-308).

Ces trois premiers articles présentent une ressemblance prononcée. Ils sont écrits exactement sur le même modèle. C'est un observateur qui, au cours d'une errance physique ou intellectuelle, croise une création, qualifiée de « curieuse » et d'« originale » mais dont le lecteur, finalement, ne sait rien. Ou si peu. Mettons-nous à la place de celui qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a jamais vu le Palais et le découvre dans ces articles. Comment pourrait-il s'en faire une idée ? En effet, la description est, pour le moins, succincte. Sur les matériaux, Durtein fait silence et Lacroix nous apprend qu'il est fait de « toutes les pierres de forme bizarre qu'il a rencontrées ». Concernant le style, Lacroix en fait une « construction rappelant les âges préhistoriques et la période ogivale dans sa brillante évolution, (faite) de clochetons, colonnes et ornements variés » et Durtein évoque un « style extraordinairement curieux », expression vague à souhait. On conviendra qu'il n'est pas simple de se faire une idée, aussi petite soit-elle, de l'ensemble à partir de ces bribes de description, surtout lorsque, comme c'est le cas, elles ne sont accompagnées d'aucune photographie. On n'en sait guère plus sur le créateur. Si Lacroix précise son nom et son métier, Durtein se contente de mentionner qu'il est facteur, oubliant de donner le patronyme, oubli qui est sans doute plus de l'ignorance, le journaliste ne semblant pas l'avoir vu. On ne manque pas de remarquer qu'aucun d'eux n'évoque d'éventuelles critiques ou simplement des regards acerbes et désapprouvateurs. Bien au contraire, tous trois s'accordent pour insister lourdement sur l'admiration que provoque cette construction sur le public, appelant les curieux à s'y rendre et à l'admirer eux aussi. Les articles prennent ainsi des allures de guides touristiques, le désignant comme digne, dirait-on aujourd'hui, d'un petit détour.

En somme, dès sa construction Le Palais a suscité l'intérêt admiratif de quelques-uns qui n'ont pas hésité à prendre la plume pour en vanter les qualités. On pourra objecter que ces trois brèves mentions, insérées de surcroît dans des supports à diffusion restreinte, sont bien peu de choses et qu'en fait de notoriété, elle n'excède pas un cercle local. Reconnaissons-le, cela est sans commune mesure avec ce qu'il advient en 1905.

### **1905 ou les débuts de la gloire**

L'année 1905 marque une rupture profonde. Rupture que l'on qualifiera de quantitative d'abord. Si de 1879 à 1904, on n'a retrouvé que trois articles évoquant le Palais, on en compte au moins une dizaine pour cette seule année. Dressons-en la liste. Tout commence avec *La Gazette d'Annonay* et *Le clairon de l'Ardèche* qui lui consacrent un article respectivement en mai et juillet 1905, immédiatement suivis par *L'union des dames de la Poste* en août. À son tour, *Le Matin*, du 16 août, ouvre ses colonnes à Cheval, suivi par le *Daily Telegraph* le 17 août, *La Vie mondaine* le 1<sup>er</sup> septembre, *Les Alpes pittoresques*, le 1<sup>er</sup> octobre, *La Vie Illustrée* le 10 novembre, *The Daily Graphic* le 23 novembre et enfin *La France illustrée*, le 16 décembre. Une sorte de « chevalomanie » semble ainsi se saisir de la

presse. Une « chevalomanie » qui croît comme par cercles concentriques : d'abord la presse locale, puis nationale et enfin internationale (en l'occurrence anglo-saxonne). Le Palais devient un sujet « à la mode ». Et il le restera. En effet, si on compte dix articles en 1905 (dont sept au cours des cinq derniers mois), on en compte quatre en 1906, un en 1907 et trois en 1908. Soit près de vingt articles en quatre ans à peine. Difficile, face à un tel décompte, d'affirmer que les surréalistes ont été les premiers à voir et à admirer le Palais. Mais sans doute cette cécité ou cet oubli avait-il un sens et une efficacité que l'on analysera plus loin.

Quantitative, la rupture est aussi qualitative. Jusque-là, le Palais n'est guère qu'une curiosité locale que l'on conseille aux badauds, habitant ou de passage dans la Drôme. Mais, au cours de cette année, sans doute du fait de l'avalanche d'articles dont il est le sujet unique, il semble changer de nature. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir l'article que lui consacre *Les Alpes pittoresques*, au tout début du mois de septembre, après la publication de l'article dans *Le Matin*. Le texte ne présente guère d'intérêt puisqu'il s'agit, pour l'essentiel, d'une reprise de l'article du journal précité. Cependant, il est précédé d'un préambule, riche de sens. Lisons-le.

« Tout invraisemblable que cela paraisse, cela est cependant exact, et cet édifice bizarre que l'on serait tenté de prendre, à première vue, pour un simple Palais de songe et de féerie, existe, bel et bien, dans la Drôme – où il commence à susciter très vivement la curiosité publique. Il est sorti, tout échafaudé, pour ainsi dire, de l'imagination très avertie, dans ses lentes et obscures poussées, de son auteur. Et l'harmonie de ses proportions, dans l'imprévu et le charme de sa fantaisiste originalité – petite cousine, assurément, d'une quelconque cambodgienne architecture –, n'est pas un des moindres étonnements du visiteur. Depuis quelques semaines seulement – par une inconcevable ignorance – que l'existence de cette construction extraordinaire nous avait été révélée – nous nous propositions, chaque jour, d'en aller vérifier l'exactitude sur place, quand *Le Matin*, par la plume d'un de ses innombrables reporters, est venu, tout récemment, et de la très littéraire façon suivante, nous en confirmer l'authenticité. Nous ne saurions mieux conter sans doute. Voici donc le fort intéressant récit de notre confrère, que nous agrémenterons tout simplement de ces deux photographies, dont la capricieuse et énigmatique formule ne manquera pas de captiver un instant nos lecteurs. » (« Palais fantastique... » 1905 : 16)

Derrière son style, volontiers alambiqué voire boursoufflé, cette phrase a d'évidents accents de *mea culpa*, de justification. Le journal semble présenter à ses lecteurs ses excuses pour n'avoir pas ouvert plus tôt ses pages à cette étrange construction. La cécité à son égard, qui était acceptable dix auparavant, ne l'est plus désormais. Ce qui apparaît, en transparence, dans ces lignes, c'est le statut, nouveau, du Palais Idéal, qui est devenu un lieu suffisamment célèbre et important pour qu'une revue littéraire soit obligée de justifier son absence d'intérêt, désormais coupable, à son égard.

1905 marque aussi une autre rupture, dans la forme, inaugurant un nouveau type de récit, très différent de ceux que nous avons déjà analysés. On en saisit les balbutiements dans l'article paru dans *La Gazette d'Annonay*, le samedi 7 mai 1905. Si le titre des trois premiers articles est vague à souhait, ne laissant en rien imaginer qu'il puisse y être question de la construction, celui-ci est on ne peut plus clair. Intitulé « Les grottes du facteur », cet article est le premier exclusivement consacré au Palais. C'est là une première différence. Il est aussi d'une plus grande précision sur l'allure générale de la construction. C'est là la deuxième.

« Le temple Hindou y voisine avec la blanche maison d'Alger, un château moyen-âge (sic) profile vers le ciel ses tourelles pointues ; des figurines bizarres, des animaux que l'on croirait sculptés depuis mille ans : tout cela étonne et charme aussi le visiteur qui se demande comment cette œuvre naïve, sans soute, mais sûrement extraordinaire, peut être le travail d'un seul et modeste artisan. »

Il est aussi le premier, et c'est là la troisième différence, à lever un peu le voile sur le facteur et son rapport au lieu.

« C'est à 47 ans que le père Cheval commença de réaliser son rêve – voici 27 ans qu'il y travaille. Facteur rural, il recueillait les pierres à formes plus ou moins étranges, qu'il trouvait dans ses tournées. Cet homme qui n'avait jamais touché une truelle, s'improvisa maçon – il fut à la fois son architecte et son manœuvre – et choisissant dans son imagination féconde ses plus belles chimères, il les fixa dans la pierre et construisit, morceau par morceau, cette œuvre magnifique. Maintenant, il a 70 ans, mais c'est un vieillard alerte et vigoureux ; il perfectionne chaque jour son travail et fait lui-même les honneurs de sa maison. » (« Les grottes du facteur... », 1905 : 1)

Cependant, par certains aspects, cet article reste assez proche de ses prédécesseurs. C'est toujours à un observateur extérieur que revient le soin de parler du Palais, sur lequel il ne tarit pas d'éloges, incitant les lecteurs à s'y rendre. Et, comme pour vaincre d'inutiles objections, celui-ci donne même les horaires de train entre Saint-Vallier et Hauterives. Et, il vaut mieux s'y rendre car, encore une fois, aucune photographie n'éclaire le propos.

Trois mois plus tard, *le Matin*, journal parisien de première importance, est le premier quotidien national à ouvrir ses colonnes au Palais, très rapidement imité par ses concurrents et néanmoins amis, pour reprendre l'expression consacrée. Sans y prétendre le moins du monde, il prolonge et amplifie la rupture initiée par *La Gazette d'Annonay*, recourant à un style de récit qui fera florès. S'il ne se trouve pas en couverture, consacrée aux actualités – de la conférence de Portsmouth jusqu'à l'encombrement des services postaux à cause de la correspondance de villégiature – mais en page 4, il s'étale cependant sur deux colonnes, alors que le journal en compte six. Un cliché<sup>31</sup>, sur lequel on peut voir Cheval, accompagné d'un chien et de deux visiteurs, sur fond de Palais Idéal, permet de mettre une image sur le titre : « Le Palais d'un facteur. Un curieux édifice dans la Drôme ». Le journaliste est quasiment absent du propos. Il prend la parole pour introduire l'article, évoquant l'interrogation voire la réprobation que la passion du facteur suscite chez les passants (« On disait à Hauterives, petite commune du département de la Drôme : 'C'est un pauvre fou qui emplit son jardin de pierres.' »), la genèse de sa création (« Mais voici qu'au bout de quinze années, tandis que sa vision s'affaiblissait et que le château de rêve sombrait peu à peu dans les lointains brouillards de l'oubli, son pied, sur la route, heurta une pierre qui faillit le faire tomber. C'était une pierre si bizarre, si bizarre, qu'il la mit dans sa poche pour mieux l'admirer à son aise. »). Il la reprend ensuite, en une conclusion, pétrie de louanges :

« Je regardai M. Ferdinand Cheval. Il me parut grand, extraordinaire, impossible ! C'est qu'il était celui qui a créé, qui a réalisé son rêve, qui a fait jaillir de son cerveau, tout comme un autre, un poème, une mélodie, une statue, un paysage, ce Palais imaginaire, unique au monde, en effet, construit par des mains de facteur, jour à jour, pierre à pierre. C'est qu'il donne aux visiteurs une admirable leçon de patience et de courage. Il démontre, avec mille mètres cubes de maçonnerie, minutieusement sculptés, jusque dans les plus petits coins, jusque sous la terre, ce que peut le travail et la persévérance. Il expose, naïvement, sans s'en douter, à quoi l'on arrive, en entassant chaque jour, chaque heure, selon un plan tracé d'avance, la petite pierre que l'on rencontre, sur son chemin, à chaque pas dans la vie. » (« Le Palais d'un facteur... » 1905 : 4)

Entre ces deux extrémités, la parole est laissée au facteur qui, semblant précéder le journaliste dans le dédale qu'il a construit, lui en expose toutes les subtilités, avec force détails. « J'ai trouvé M. Cheval assis devant la porte de son Palais imaginaire, unique au monde. Il a bien voulu me servir de guide et me décrire son 'chef d'œuvre' en me racontant

---

31 Il est d'autant plus difficile de ne pas voir cet article que la page ne compte que deux clichés, celui du Palais Idéal et celui du Palais de Roumanie, à l'occasion de l'exposition universelle de Liège !

cette histoire ». L'article prend la forme d'une visite du Palais que le journaliste effectue sous l'égide de son créateur. L'essentiel de l'article est supposé reproduire les mots de Cheval, commentant longuement, minutieusement sa création, désignant à son visiteur les subtilités mais aussi la complexité de la tâche. Le style est vif, empruntant à l'oralité certaines de ces tournures : « venez voir ! » « voyez ! », « sortons des hécatombes », « franchissons ces quatre escaliers », « voilà monsieur ». C'est la première fois qu'on « entend », dans un article, le créateur parler de sa création. Mais ce n'est pas la dernière. Loin de là.

Certains journaux vont se contenter de recopier l'article du *Matin*, lui ajoutant parfois un bref préambule. Outre *les Alpes pittoresques*, que nous avons déjà évoqué, c'est le cas de *La Vie Mondaine*, le 1<sup>er</sup> septembre, et du *Daily Telegraph*, le 23 novembre. D'autres vont s'inspirer de cette façon de laisser au facteur le soin de raconter sa création, recourant abondamment aux citations, plus ou moins longues. C'est le cas de *La France Illustrée*, le 16 décembre 1905 mais aussi de *Lectures pour tous*, en juin 1907 ou encore, bien plus tard, de *The Wide World Magazine*, en juin 1919.

L'exemple le plus abouti est celui de *La Vie Illustrée* qui, en novembre 1905, accorde un très long article au Palais, illustré de cinq photographies (un portrait de Cheval en grande tenue de facteur et quatre vues du Palais). Le chapeau, qui n'est pas signé, nous éclaire sur les intentions du journal. Il s'agit de « populariser » « une des choses les plus extraordinaires qui soient », « un aussi étonnant chef d'œuvre de patience et d'ingéniosité ». Il nous éclaire plus encore sur les circonstances de la rédaction de ce texte. « Nous avons demandé à M. Cheval d'écrire, pour nos lecteurs, sa surprenante histoire. Et il nous a envoyé cette manière d'autobiographie que nous reproduisons sans y changer un mot, car M. Cheval, architecte, sculpteur, maçon, peintre facteur des postes, est aussi – sans fâcheux calembour – un très suffisant homme de lettres... » Si *Le Matin* proposait une visite du Palais sous l'égide du créateur, l'article de *La Vie Illustrée* se présente donc comme le récit du Palais par son créateur et comme tel, il est signé « F. Cheval, auteur du Palais Imaginaire d'Hauterives ». Plutôt que de confier à un journaliste le soin de rédiger un article, le journal aurait préféré demander au facteur d'en écrire lui-même l'histoire. Cheval se serait donc assis à sa table de travail, répondant à une sorte d'injonction autobiographique. La démarche surprend. On a plus l'habitude d'imaginer le facteur poussant sa brouette que maniant la plume. Et l'on peut s'interroger. S'agit-il d'un « truc » de journaliste pour donner plus de vie au récit-découverte d'une singularité ? Ou s'agit-il vraiment d'un emprunt à l'autobiographie du facteur ? Les choses sont bien plus compliquées que ne le laissent à penser ces deux questions, mettant en scène deux positions extrêmes. La réalité a sans doute été moins tranchée et plus complexe.

### **Les vies de Cheval ou le récit de soi au miroir des autres**

Le facteur n'a pas attendu que les journalistes parisiens, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, s'intéressent à lui pour songer à écrire le récit de sa vie. Cette injonction, si injonction il y eut et quelle qu'en fût la forme, croise un projet que le facteur caresse depuis le milieu des années 1890 et dont on trouve une trace certaine quelque temps après l'article d'André Lacroix. Quelles étaient les relations entre le facteur et l'archiviste avant 1896 ? Les deux hommes étaient-ils des « familiers » ? Les archives disponibles ne permettent pas de répondre à la question. On peut simplement penser que les deux Hauterivois se connaissaient. Mais la publication de l'article a sans doute permis que des relations plus étroites se nouent au point qu'un projet d'écriture voit le jour. Et c'est peut-être à Lacroix qu'en revient l'initiative. C'est du moins ce que le laisse à penser une lettre que Cheval lui adresse en 1897 :

« J'ai eue (sic) l'honneur de recevoir votre lettre du 10 mars passé sur laquelle vous me demandez une petite notice sur mon Palais Imaginaire seul au Monde. Je veux bien vous la donner

avec plaisir d'autant plus qu'entre vos mains elle sera bien placée. (...) Voici ma petite biographie bien courte que vous arrangerez comme il vous plaira. (...) Je tiens à vous renouveler que les frais occasionnés par la correspondance ou autres seront tous à ma charge. Je vous serais bien obligé de me les faire connaître. Trop heureux que vous vouliez bien consentir à m'adresser une petite biographie dont je garderai pour vous une sincère reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise pour moi. » (Jouve, Prévost et Prévost 1981)

Dans cette missive, afin de lui faciliter la tâche, il tente d'expliquer sa création. On y trouve, entre autres motifs, l'histoire de cette pierre sur laquelle il buta, l'interminable charroi, la description du Palais, élément après élément, l'admiration qu'il suscite chez les visiteurs. C'est, à ce jour, le texte le plus ancien dans lequel Cheval parle de son Palais.

Si l'on peut considérer que Lacroix est à l'origine du projet, le facteur va très vite le faire sien, au point d'élaborer ses propres stratégies pour le mener à bien. En effet, l'érudit tarde à s'exécuter. Et Cheval, lassé d'attendre, n'hésite pas à mettre à profit les visites qu'il reçoit et l'intérêt qu'il suscite pour trouver un scribe plus efficace et plus zélé que l'archiviste. Ainsi en va-t-il pour Émile Roux, journaliste au *Sisteron-journal* et poète-écrivain, plus connu sous le nom d'Émile Roux-Parassac. En 1904, il visite le Palais qui fait sur lui forte impression au point qu'il lui inspire un poème. Et Cheval, considérant que deux biographes valent mieux qu'un, a à l'évidence fait part de façon plus ou moins explicite de son projet au « Barde alpin » – tel est le surnom d'Émile Roux. Dans un ouvrage dédié qu'il envoie au facteur on peut lire : « Mon cher artiste, Dès mon arrivée à Grenoble, je vous adresse à nouveau l'hommage de ma vive admiration et l'assurance de tout le plaisir que j'eus de vous connaître. Je vais m'occuper de la biographie promise. » Cheval en parle également à Charvat, le photographe venu réaliser des clichés du Palais, qui lui-même en parle à un journaliste parisien, Émile Lepage. Dans une lettre adressée au facteur, datée du 11 mai 1904, ce dernier écrit :

« Charvat de Grand-Serre m'a parlé fort élogieusement de votre Palais d'Hauterives. La carte postale qu'il m'a communiquée et que j'ai sous les yeux prouve qu'il n'a point exagéré. Ce monsieur m'a dit que vous aviez l'intention de faire l'historique et la description de votre Palais pour le vendre aux nombreux touristes qui viennent de partout le visiter. Illustrée de photographies, ce serait en effet une brochure très curieuse. Tout cela m'intéresse vivement. Il y a même, je crois, quelque chose à faire pour une revue comme *L'Illustration* ou *Le Monde Illustré*, peut-être même pour un grand quotidien comme le Journal qui recherche beaucoup de ce genre d'articles avec illustrations. (...) Veuillez donc avoir l'obligeance de me dire si vous désirez que je m'en occupe et quelles sont vos conditions. » (*id.*, *ibid.* : 42).

Dans le brouillon de la réponse, on découvre un facteur qui ne se laisse pas abuser par tant d'éloges et feint de demander des précisions sur la proposition, pour le moins ambiguë, du journaliste :

« Je suis très honoré des éloges que vous faites de mon travail. Mon intention est bien de faire comme vous me le dites, c'est-à-dire d'en faire une brochure afin de pouvoir propager de partout mon travail unique en son genre et serais heureux de trouver quelqu'un seulement je ne puis faire aucune dépense et pense conserver mes droits d'auteur. Veuillez m'expliquer si vous en avez l'obligeance ce que vous entendez par la dernière phrase (...) ainsi conçue Veuillez donc avoir l'obligeance de me dire si vous désirez que je m'en occupe et quelles sont vos conditions. » (*ibid.* : 43)

Vraie ou fausse naïveté du facteur ? Ne serait-ce pas une façon dissimulée de suggérer à Émile Lepage qu'il pourrait être ce biographe. A condition, toutefois, qu'il soit parfaitement bienveillant et désintéressé !

Un archiviste, un poète, un journaliste, Cheval semble ne pouvoir se résigner à écrire sur lui-même et préfère chercher désespérément quelqu'un qui pourrait coucher sur le papier

son parcours de vie. Cette délégation de l'écriture de soi à un tiers peut surprendre de sa part. Évoquer une éventuelle « peine à écrire » ne semble guère pertinent. En effet, ne s'est-il pas servi abondamment de son Palais comme support d'écriture, multipliant les maximes, sentences et bouffées autobiographiques ? (Annexe 1.7) Et s'il ne s'était agi que de trouver quelqu'un pour écrire à sa place, tenir la plume et écrire sous sa dictée, pourquoi ne pas avoir recours à son fils, Cyrille, qui apparaît comme son secrétaire ordinaire, notamment dans les échanges avec les journalistes ? Cela aurait été plus simple et à l'évidence plus rapide, Cyrille vivant à Hauterives où il est tailleur depuis 1895. L'explication de ce refus d'écrire est ailleurs. Ce n'est pas dans son entourage que Cheval cherche celui qui dispose d'une maîtrise suffisante de l'écriture pour lui confier le soin de rédiger sa biographie mais dans des cercles qui *a priori* ne lui sont pas familiers, celui des hommes de lettres et du savoir savant. Un archiviste, érudit local de premier plan, un chroniqueur-poète, un journaliste parisien, ce sont là des personnes habituées à fréquenter de leurs plumes les grands sujets, les sujets nobles. Et, inversant la proposition, on peut dire que, d'une certaine façon, ils anoblissent les sujets dont ils se saisissent. Pour Cheval, sans nul doute, confier à l'un de ces lettrés le soin de rédiger sa biographie, c'était, en quelque façon, donner du crédit à son parcours et à son Palais, les faire glisser tous deux du côté des sujets « sérieux », « importants », dignes d'intérêt. D'une certaine façon, l'identité des biographes avait pour vertu de légitimer le parcours du biographié. Et l'on comprend qu'il ait longtemps reculé, préférant la biographie à l'autobiographie, ne s'en remettant pas à Cyrille pour cela. En quoi le récit de la construction par son créateur, facteur, ou son fils, tailleur, aurait-il pu légitimer sa création ? Il n'a pas besoin de quelqu'un pour écrire sa vie mais pour la sublimer. C'est une signature qu'il cherche afin de légitimer et d'authentifier son récit de vie. N'est-ce pas très exactement ainsi qu'il agira lorsqu'en 1924, quelques jours avant son décès, il fera apposer à la fin de la dernière version de son autobiographie, « *Histoire du Palais Idéal, Edifié à Hauterives (Drôme) Ecrite par son auteur Ferdinand Cheval* », une série d'autographes émanant tous de ce qu'il considérait comme des autorités du village. Ainsi lit-on :

« Certifié exact et sincère par les soussignés qui attestent l'authenticité des faits dans la biographie de M. Cheval Ferdinand, facteur des Postes à Hauterives, auteur du Palais Vu pour la législation des signatures de M. Reynaud Paul, directeur de la Laiterie Coopérative, Bret Marius, négociant adjoint au maire, Dessaignes Pierre négociant, Chef de musique, Joud Michel, boulanger, conseiller municipal, tous demeurant et domiciliés à Hauterives. Hauterives, Le 17 août 1924, Le Maire : signé J. Modrin » (*ibid.* : 289)

En somme, Cheval qui, au cours des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, cherche désespérément un biographe, a, vingt cinq ans plus tard, pris les choses en main et endossé les habits d'autobiographe. Que s'est-il passé au cours de ces deux décennies qui justifie un tel changement d'attitude ?

Pour le comprendre, il faut revenir à l'année 1905 qui apparaît comme la croisée des chemins pour Cheval. Lacroix n'a pas été des plus rapides pour écrire la biographie, évoquée dès 1896-1897. Il ne la remet qu'au cours de l'été 1905. Mais il ne s'est pas contenté de plier le récit du facteur aux canons de la langue française. Il a agi tel un censeur. La lettre qu'il lui adresse alors en témoigne :

« Je vous adresse une notice que je crois présentable au public. J'en ai enlevé tout ce qui sentait la présomption, tout en lui laissant une forme simple et populaire. Les vers en ont été exclus. Ce genre de littérature n'est acceptable que perfectionné : on l'appelle le langage des Dieux. Aussi peu de personnes arrivent à le parler, comme en sculpture, bien peu réussissent à imiter la nature. Au surplus, vous avez toute liberté de modifier d'ajouter et de retrancher. J'ai élagué aussi les inscriptions, comme absolument inutiles après les *Maximes* de La Rochefoucauld publiées en 1680. » (*ibid.* : 291)

Lacroix a ainsi fait subir au texte que Cheval lui avait soumis une toilette qui est allée bien au-delà des simples questions d'orthographe et de syntaxe. Elle concerne aussi, et surtout doit-on écrire, le style utilisé. Il a supprimé toutes les tournures et les figures de style qu'il jugeait trop sophistiquées pour être utilisées par un simple facteur ainsi que toutes les intrusions dans le domaine de la poésie, annonçant du même coup à Cheval qu'il n'avait aucun talent de poète. Il a fait de même avec les maximes et sentences dont le facteur était friand comme en atteste son Palais. Et la charge est si violente que l'on peut se demander s'il n'y a pas quelque ironie mordante dans la façon dont l'érudit s'adresse à Cheval, lui donnant du « monsieur le facteur artiste ». Pour l'érudit, le texte produit par un facteur se devait d'être « simple et populaire », ordinaire et sans grand relief. Il ne devait surtout pas, même de façon maladroite, tenter de tutoyer les Muses. Mais c'est aussi, en quelque façon, un code de conduite, qui est ainsi proposé par l'érudit à Cheval, un code en creux, en négatif : il ne doit pas jouer les poètes ou se piquer de littérature, tenter de s'aventurer sur ces sentiers-là. Il doit rester un modeste facteur qui construit sa fantaisie de pierres. Quelle qu'ait pu être la réaction de Cheval à ce qu'il faut bien qualifier d'affront, il n'en reste pas moins qu'il dispose ainsi d'un modèle de récit de soi. Des zones d'ombre subsistent que l'état des archives ne permet pas d'éclairer. Lacroix écrivit-il à la troisième personne du singulier, comme doit le faire d'ordinaire un biographe ? Ou utilisa-t-il la première personne, devenant un autobiographe ventriloque ? Cheval se contenta-t-il de reprendre le texte de l'archiviste, sans y changer une ligne ? Ou y apposa-t-il sa patte ? On peut seulement relever que les premiers articles, à dimension autobiographique, parus dans *Le Matin* et *La Vie illustrée* sont conformes aux recommandations de Lacroix : pas de sentences, pas de poésie. Cheval ne passe pas outre la censure apposée par l'archiviste.

Cependant, 1905 et, dans une moindre mesure, les trois années qui suivront, sont aussi marquées, on l'a vu, par une véritable « Chevalomanie ». Le facteur est courtisé par les journalistes qui lui envoient des lettres élogieuses, qui le pressent de questions et l'invitent à se raconter. Très vite, son nom, son portrait, sa création s'étalent dans la presse nationale, quotidienne ou hebdomadaire. Or, on sait l'intérêt que Cheval avait pour les revues qu'il lisait, collectionnait et dont il s'inspirait largement pour son Palais. Désormais, il figure dans ces supports qu'il révère. Il y a désormais sa place. Et quelle place ! En quelque façon, il est passé « de l'autre côté ». Et cela n'a sans doute pas été sans effet sur sa façon d'agir, tout particulièrement en matière d'écriture de soi. Point n'est besoin, désormais, pour lui, d'un poète ou d'un érudit local pour consigner et légitimer son parcours de vie. Sa nouvelle stature, acquise dans les pages du *Matin*, de *La France illustrée* ou encore de *Lectures pour tous*, lui permet de manier la plume seul et à sa guise, de façon métaphorique du moins<sup>32</sup>. Divers éléments plaident en faveur de cette interprétation. D'une part, une deuxième autobiographie voit le jour, dès 1911. Comme si Cheval, peu satisfait du texte de Lacroix, avait cru bon de livrer, très rapidement, sa version. D'autre part, le temps passant, de version en version, Cheval semble s'émanciper des « conseils » d'écriture que Lacroix lui avait imposés. En effet, les sentences (re)trouvent leur place. Citons celle-ci, par exemple :

L'enfant vient en cette vie les mains pleines d'avenir.  
S'il sait s'en servir il les laissera remplies de souvenirs. (Ehrmann 1962)

La poésie (re)apparaît. Citons ces deux quatrains :

L'hiver comme l'été

---

<sup>32</sup> Cheval n'a qu'une courte maîtrise de la langue écrite, qu'il orthographie à sa façon, le plus souvent empruntée à l'oral, coupant les mots au hasard parfois. Son fils, qui lui sert de scribe, a peut-être vérifié les « mots du Palais » qui, pour la plupart, ne présentent pas de fautes.



Nuit et jour, j'ai marché  
J'ai parcouru la plaine, les côteaux  
De même que le ruisseau  
Pour rapporter la pierre dure  
Ciselée par la nature  
C'est mon dos qui a payé l'écot  
J'ai tout bravé même la mort. » (Friedman 1977 : 21)

Nous avons parlé de plusieurs versions de l'autobiographie de Cheval. Friedman en recense « quatre ou cinq ».

« L'une datée de mars 1905 ne nous est plus connue que par les extraits recueillis et publiés en 1936 par M. Raymond Jean. Une autre, portant le numéro 4, est en grande partie datée de février 1914, sauf les deux dernières pages qui ont été ajoutées avant ou après la mort du facteur, et a été reproduite en 1949 dans '*L'Anthologie de la Poésie Naturelle*'. Une troisième, qui pourrait être la dernière de la série, lui semble largement identique et a été reprise par extraits par le photographe Gilles Ehrmann en 1962 dans '*les inspirés et leurs demeures*' ». (*ibid.* : 15).

Lui-même en publie une, datée de 1924. Cependant, il paraît déconcerté par la forme même de ces textes.

« Ils se présentent comme une juxtaposition de textes d'origine très diverse : appréciations personnelles du mystérieux rédacteur, hommages de visiteurs sur le livre d'or (le plus souvent versifiés) copies d'articles et annonces de journaux contemporains. Quelques passages seulement – autobiographie, poèmes et descriptions- sont prétendus recueillis sous la dictée du constructeur. Même les paragraphes écrits à la première personne (...) sont sujets à caution. Ils offrent d'anormales ressemblances avec l'article du *Matin* (...). Le facteur s'est-il inspiré du journal pour retracer sa propre version des faits ? Le reporter a-t-il largement copié un manuscrit déjà prêt, comme ses successeurs n'allaient pas se gêner pour le faire ? Les deux sources ont-elles puisé l'une et l'autre dans un discours oral que le facteur savait par cœur ? » (*ibid.* : 15)

La question qui apparaît en ombres chinoises est bien sûr celle-ci : considérant l'extraordinaire écho qui existe entre les « vies de Cheval », y a-t-il eu une sorte de discours originel, exempt de toute influence extérieure, du facteur sur lui-même et sa création ? Nous pensons que c'est là une chimère qui ne résiste pas à l'épreuve des faits. En effet, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, il y a beau temps que le facteur n'est pas exactement le créateur isolé que l'on décrit volontiers. Tout au contraire. Bien avant 1905, le Palais attire à lui nombre de visiteurs auxquels Cheval consacre un peu de son temps, se faisant volontiers guide de sa création. On imagine aisément qu'au cours de ces visites, il a dû, à de multiples reprises, affronter les questions suivantes, diversement déclinées : « Mais pourquoi un tel projet ? Pourquoi ce Palais ? » Ainsi se met en place, dans l'échange avec les visiteurs, un récit de soi minimal qui est repris mais également gauchi, de visite en visite. Il l'a « testé » auprès d'eux. Il sait ce qui fait sens et ce qui ne fait pas sens. Ou en termes plus familiers, il sait « ce qui marche » et « ce qui ne marche pas ». Et lorsque naît le projet de biographie, nul doute que le récit qu'il propose à Lacroix est bien ce récit, passablement élaboré, cent fois testé, amendé, modelé grâce, à l'aide et à destination d'un public.

Formatage par et pour l'oral mais aussi formatage par et pour l'écrit. L'intérêt des journalistes pour le Palais, les lettres qu'ils envoient à son créateur ainsi que les projets d'articles sont autant de moments où s'élabore un peu plus le récit de Cheval. Nous ne prendrons qu'un seul exemple, qui vaut un long développement, celui de l'échange de courrier entre Imbert et le facteur. Sans doute le premier songeait-il à un article et avait-il, à cette fin, demandé un petit texte qui n'a pas vraiment convaincu ou qui a semblé bien

imparfait. Et le journaliste de demander un complément d'information qui prend la forme d'un questionnaire, en dix-huit questions. Dont celles-ci :

« Est-ce que vos voisins n'ont pas été étonnés de vous voir construire ce Palais et de le voir se monter peu à peu ? » (question 1), « Avez-vous beaucoup de visiteurs et combien en moyenne par jour ? » (question 3), « Est-ce que dès le moment où vous avez commencé à construire ce Palais vous pensiez lui donner des proportions aussi imposantes ? » (question 4)

Les réponses qu'apporte Cheval font partie de ce récit minimal qui est comme la légende du Palais :

« Ils étaient tellement étonnés que je passais pour un fou, un original mais aujourd'hui il n'en est plus de même car ils voient où peut aboutir le travail et la volonté » (réponse 1), « L'été j'ai une moyenne de 50 visiteurs et le mois d'août j'en ai eu plus de 700 visiteurs dont tous les noms sont inscrits dans un registre. » (réponse 3), « Lorsque j'ai commencé je ne pensais arriver à des proportions pareilles – mais je trouvais toujours quelque chose de nouveau dans mes rêves et je construisais à mesure. » (réponse 4)

L'étonnement des Hauterivois, la présence des visiteurs, une construction sans projet préétabli et qui croît, mue par sa seule dynamique, ces motifs ont été tant de fois repris dans les articles qu'il est bien difficile de dire ce qu'ils doivent à ce questionnaire. Si tant est qu'ils lui doivent quelque chose. Et l'on sera tenté de penser que l'ethnologue force le trait et tutoie la sur interprétation. Or, intéressons-nous à la question 2, assez étrange : « Est-ce que le président Loubet l'a vu, ou en a entendu parler ? ». À quoi le facteur répond : « Le président Loubet ne l'a pas vu mais il a du en entendre parler il est peut-être certain qu'il pourra venir le visiter un jour. » (Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 263) La question est *a priori* doublement saugrenue. Pourquoi, d'une part, évoquer Loubet ? Elle prend sens lorsqu'on se rappelle qu'Émile Loubet est drômois. D'autre part, elle est d'autant plus saugrenue que c'est là un nom que l'on n'a pas l'habitude de voir associé à celui de Cheval. En effet, les articles de 1905 font silence sur l'intérêt éventuel du président de la République pour le Palais. Mais on le voit apparaître dans l'article de *Lectures pour tous*, en 1907. « Des gens viennent de partout pour voir mon Palais ; le nombre des visiteurs est de cinquante par jour, et il y a parmi eux beaucoup d'Anglais et d'Allemands. L'ex-président Loubet a entendu parler de mon travail et j'espère qu'un jour il viendra écrire son nom sur le registre des visiteurs. » Que dit Cheval, si ce n'est que Loubet en a entendu parler – un esprit chagrin dirait que l'inverse serait étonnant, eu égard au battage médiatique de 1905 – et qu'il n'est pas venu – le même esprit dirait qu'il n'est sans doute pas le seul dans ce cas ? En somme, cette mention n'apporte rien. Comment comprendre cette évocation de la non-venue de Loubet, si ce n'est en référence au questionnaire ? N'est-ce pas lui qui a suggéré à Cheval ce non-événement ? Évidemment, cet exemple est comme hypertrophié et il est bien difficile de dire ce qui, dans le texte de 1905 et les suivants, relève uniquement de Cheval et ce qui lui a été inspiré par ces échanges, écrits ou oraux. Quoi qu'il en soit, répétons-le, il est sans doute illusoire de chercher une sorte de récit de Cheval par lui-même, pur de toute influence extérieure, ne relevant que de sa réflexion. Son récit autobiographique s'est construit dans un dialogue permanent avec l'extérieur qui l'a nourri, orienté, structuré.

Cheval, un facteur solitaire et taciturne, replié sur lui-même et sur son travail ? Déjà égratignée par l'intérêt des observateurs extérieurs, journalistes ou simples visiteurs, pour son travail et l'oreille bienveillante qu'il leur a accordée, cette représentation, largement diffusée, est définitivement jetée à terre lorsqu'on s'intéresse aux rapports que le facteur a entretenus avec les images de son Palais.

## Le facteur prend la pose

Intéressons-nous à un article du 5 mai 1907, paru dans *Photo-Revue*. C'est à la rubrique « Jurisprudence photographique », consacrée au « droit de reproduction des propriétés immobilières », qu'on découvre un cliché du Palais Idéal. Il s'agit d'une longue mise au point sur les droits de reproduction. Ou pour le dire avec les mots de l'avocat, auteur de cette réflexion :

« Un photographe peut-il librement photographier et reproduire à son profit une maison, un château, une construction quelconque, un parc, un jardin appartenant à un particulier ? Le droit de la propriété foncière qui, d'après l'art. 552 du Code Civil, emporte la propriété du dessus et du dessous, emporte-t-il aussi la propriété de l'aspect, de cette chose insaisissable qui est l'impression visuelle ? »

C'est cette question pointue qu'a eu à trancher « la Cour d'Appel de Grenoble ». Cependant, on s'interroge. Pourquoi illustrer une réflexion juridique pointue d'un cliché représentant le Palais Idéal ? On en découvre la raison dans le supplément de la revue où se trouve reproduit le jugement qui fait jurisprudence :

« Attendu que Ferdinand Cheval, facteur en retraite, demeurant et domicilié à Hauterives, a assigné devant le tribunal de céans, le sieur L... Ch..., photographe au Grand-Serre, aux fins d'ouïr dire que c'est sans droit et abusivement que ce dernier a mis en vente des cartes postales illustrées, représentant le monument dit 'Palais Imaginaire', construit par lui sur sa propriété à Hauterives ; d'entendre ordonner la cessation de toute exposition, vente ou mise en vente desdites cartes postales, et ce, à peine d'une astreinte de 100 fr. par chaque contravention relevée, ainsi que la destruction de tous clichés représentant ledit monument ; enfin, de s'entendre condamner, en réparation du préjudice causé à ce jour, à payer à titre de dommages intérêts la somme de 1.500 fr. »

Cheval a assigné en justice un photographe qui, selon lui, fait « abusivement » commerce de cartes postales du Palais et il entend obtenir réparation !

Cheval traînant en justice un photographe qui aurait indûment fait commerce des images de son Palais, voilà qui peut étonner. C'est que, au tournant du siècle, l'édifice suscite l'intérêt des photographes, amateurs ou professionnels. Il semblerait que le premier cliché ait été pris par maître Rivoire, notaire à Hauterives, en 1894. C'est du moins la plus ancienne photographie connue qui est aujourd'hui perdue. On y voit Cheval, juché sur un échafaudage de fortune, travaillant à la confection de palmiers. Mais il semble que l'intérêt de Rivoire ait été tout personnel et privé, dénué de toute arrière-pensée commerciale. Ce qui n'est pas le cas de Charvat, qui sera l'un des tout premiers à réaliser des cartes postales du Palais qu'il met en vente dans les commerces locaux. La collaboration s'achève dans un prétoire. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Cheval ne refuse pas les cartes postales. Tout au contraire, dès 1905, afin de produire ses propres images, il s'était assuré les services d'un photographe de Saint-Vallier, Joseph Douzet.

Faut-il penser que le procès repose sur une simple et bien ordinaire question financière, le facteur entendant récupérer une part des bénéfices que génère son Palais ? Mais, si tel était le cas, pourquoi ne pas se contenter de réclamer un fort pourcentage sur les ventes ? Pourquoi demander également la destruction des négatifs ? Faut-il penser qu'il s'est laissé dicter sa conduite par les journalistes qui lui conseillaient d'« avoir des clichés à (lui) personnellement puis (d'entourer) d'arbres (le monument) de façon à être impossible à photographier » (Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 272). Sans doute cela-t-il joué. On note que les clichés que fera réaliser Cheval sont parfaitement conformes aux recommandations que lui donnent ses correspondants. À celle-ci, par exemple, émanant d'un certain Ulliet, datée du

20 septembre 1905. « Quand ces photographies seront prises, assurez-vous qu'il y ait des personnes assises et debout à côté de votre Palais, ne regardant pas l'appareil mais admirant votre Palais et quelqu'un montrant du doigt un des points du Palais. Ils ne doivent pas se tenir comme des pièces de bois, mais doivent avoir une position naturelle. » (Lettre d'Arthur Ulliyet du 20 septembre 1905, in Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 189) Ou à cette autre, émanant d'un certain H. Defontaine, trois semaines auparavant. « Vous pourrez aussi y joindre votre portrait séparé, avec votre képi de facteur, car il est trop juste que le lecteur voit l'ouvrier à côté de son œuvre. » (*ibid.* : 262). Cheval semble avoir suivi ces préconisations à la lettre. Qui ne connaît le portrait du facteur, la casquette vissée sur la tête, le veston soigneusement boutonné et le regard comme perdu au loin ? De plus, sur les clichés qu'il fait réaliser, les personnages semblent littéralement happés par le monument qu'ils désignent parfois du doigt. L'un d'entre eux mérite d'être décrit, tant il prête à sourire. Ignorant résolument l'appareil, absorbé par la contemplation d'un détail situé tout en haut du Palais, il est dans une position aussi inconfortable qu'improbable, le corps plié vers l'arrière, prêt à tomber à la renverse. Mais Cheval va au-delà des préconisations de ses interlocuteurs. Et l'on comprend que ce qui est en jeu, c'est surtout la maîtrise symbolique du Palais, au-delà de son aspect purement matériel.

Regardons plus attentivement les cartes postales. On y voit le Palais Idéal en fond puis en premier plan, le facteur en uniforme et quelques personnes, en grande tenue de ville, robe longue, costume impeccable et chapeau de paille, offrant à l'appareil la posture de l'admiration extrême. Mais, à y regarder de près, on ne tarde pas à s'apercevoir que ces « admirateurs » sont toujours les mêmes : une vieille femme vêtue de noir et portant une coiffe, un homme d'âge moyen, portant moustache et casquette, une jeune fille à la robe claire. Sans oublier un petit chien qui, tantôt sautille près du facteur, tantôt est confortablement installé dans les bras d'un admirateur. Étrange récurrence qui s'explique aisément. Cheval dispose d'un petit groupe de figurants fidèles auxquels il sait pouvoir avoir recours. Et pour cause. L'homme portant moustache et casquette, le corps à la renverse n'est autre que son fils Cyrille. (Annexe 1.7) La femme portant une coiffe n'est autre que Marie-Philomène, son épouse. La jeune fille aux vêtements clairs n'est autre que sa petite-fille, Alice. Le fils, la petite-fille, l'épouse, c'est dans son cercle de parenté que Cheval recrute ses figurants puis, de proche en proche, par cercles concentriques, parmi ses familiers, sa bonne, un employé de son fils, les voisines et amies (Madeleine Sylvestre et Rachel Brochon). Sans oublier sa chienne, Mignonne. Ces clichés sont d'abord, pour Cheval, un moyen de mettre en scène sa famille. Ne le voit-on pas, posant, aux côtés de sa femme, tous deux assis sur une chaise, devant le Palais ? Cependant Cheval sait très bien comment mettre en scène l'admiration venant de plus loin, de très loin parfois. Sur les cartes postales, il y a autant à lire qu'à regarder. On a déjà évoqué le poème que le Palais inspire à Émile Roux. Il ne faut pas oublier celui qu'il inspira à un certain Théodore Deckert, deux ans plus tôt. Si le premier jouit localement d'une solide réputation, qui lui a valu le surnom de « barde alpin », le second est un parfait inconnu, un Parisien, rédacteur principal au ministère de la guerre, poète amateur et sans gloire. Or, Cheval n'hésite pas à faire figurer leurs vers enflammés sur ses cartes postales. On ne saurait mieux dire l'admiration que suscite le Palais, inspirant à des poètes, plus ou moins connus, des vers tout de louanges et d'admiration. Mais Cheval ne se contente pas des mots, aussi formidables soient-ils, que les autres lui adressent. Faisant fi des recommandations de Lacroix qui avait censuré ses fantaisies littéraires, considérant qu'il y avait là un langage qu'il ne savait ni ne devait manier, il (re)prend la plume, rédigeant des strophes poétiques, véritables morceaux d'autobiographie à sa louange le plus souvent qu'il fait figurer sur les cartes postales. Mais, au lieu de signer de son patronyme, il recourt à une expression *a priori* plus énigmatique : « l'auteur du Palais ». S'il recourt à cette manière d'anonymat, c'est précisément pour éviter toute confusion. Signer « Ferdinand

Cheval », c'est courir le risque que le lecteur ne fasse pas le lien entre le créateur du Palais et l'auteur des vers et imagine deux personnes distinctes. Signant « l'auteur du Palais », Cheval joue à « qui perd gagne », en quelque façon. Délaissant son nom, il perd un peu de son identité mais il gagne la certitude qu'on ne commettra pas d'erreur, qu'on associera à la même personne Palais et poèmes.

Dans ces cartes postales, Cheval met en scène l'identité qu'il entend laisser à la postérité. Facteur, maçon, créateur d'un Palais singulier qui suscite l'admiration de ses contemporains, poète à ses heures, il est aussi un homme entouré de sa famille et de ses amis.

Ce long parcours nous place face à une histoire du Palais que l'on n'a pas l'habitude de lire ainsi formulée. Une histoire que l'on pourrait résumer en trois points. D'une part, le lieu a très rapidement connu une notoriété certaine. Il n'est pas terminé que les photographes, amateurs ou professionnels, le couchent sur leurs plaques de verre, que la presse nationale et internationale s'en empare. D'autre part, s'il a travaillé seul à l'édification matérielle du Palais, le facteur n'avait rien du solitaire que l'on se plaît à décrire. Il entretient avec ses admirateurs, qu'ils soient poètes, journalistes ou simples visiteurs ébahis, une correspondance suivie. Il prend bonne note des conseils des uns et des autres qu'il accommode à sa façon. Il multiplie les supports, utilisant son Palais, ses cartes mais aussi ses écrits pour faire entendre sa parole. Enfin, contrairement à ce qu'on a fréquemment écrit, le Palais n'est pas une construction destinée à lui seul mais elle prend sens dans son rapport au grand public. Pour le dire autrement, Cheval veut qu'il soit visité, admiré et il met tout en œuvre, symboliquement mais aussi pratiquement, pour atteindre ce but. Il ouvre son Palais à la visite, se fait très volontiers guide, diffuse des cartes postales, etc. (Annexe 1.9) Mais il fait plus encore. Après avoir construit le Palais, il construit les lieux qui permettront de l'admirer : le belvédère mais aussi le toit-terrasse de la villa Alicius qui devaient permettre aux touristes d'avoir une vue imprenable sur son monument<sup>33</sup>. (Annexe 1.10 )

Joseph Ferdinand Cheval meurt le 19 août 1924, laissant derrière lui son Palais Idéal, dont le nom ne s'est pas encore vraiment imposé sous cette forme<sup>34</sup>, un tombeau, un belvédère et une maison, qui sans avoir la singularité des deux premiers, n'est pas tout à fait ordinaire. Il laisse aussi une collection d'articles, fruit de l'admiration qu'il a suscitée et entretenue. En effet, loin d'ignorer voire de mépriser l'opinion de ses semblables, il s'est plié de bonne grâce aux règles du jeu de la notoriété. Comment comprendre alors que son image ait été à ce point gauchie, qu'on en fasse un solitaire, isolé, esseulé, ignoré de tous ? Pour répondre à cette question, il faut continuer à avancer dans le temps et s'intéresser à la façon dont on écrira sur le Palais et son créateur après le décès de ce dernier.

## II - Le Palais après le facteur

La passion de la presse pour le Palais, exacerbée entre 1905 et 1908, semble ensuite se calmer. On n'a recensé qu'un article au cours de la décennie suivante<sup>35</sup>. Mais le calme journalistique sera de courte durée. Les années trente sont marquées par une renaissance de l'intérêt.

---

<sup>33</sup> Point de vue idéal sur le Palais pour les touristes, ce toit avait cependant l'immense inconvénient de n'être guère étanche, rendant la vie de la famille Cheval un peu compliquée. Il a été très vite remplacé par un toit plus conforme.

<sup>34</sup> Voir plus loin « Nommer et décrire le Palais »

<sup>35</sup> Brandeth, J.B : « How I built my dream », *The Wide World Magazine*, 1919. Il en existe sans doute d'autres, que nous n'avons pas retrouvés.

## Brunius et les surréalistes

À peine cinq ans après le décès du facteur, un article paraît sous la plume de Jacques Brunius. C'est l'un des pseudonymes, le plus utilisé peut-être, de Jacques Henri Cottance, né le 16 septembre 1906, à Paris. Il va jouer, dans la reconnaissance du Palais, un rôle central. Le premier article qu'il lui consacre, intitulé « Ferdinand Cheval facteur constructeur du 'Palais de l'Idéal' », paraît le 15 juin 1929, dans *Variétés*, la revue surréaliste belge, dirigée par Van Hecke. Accompagné de cinq photographies, dont celle du facteur poussant sa brouette, il s'appuie sur de très larges extraits d'une « relation des travaux où interviennent à la fois les déclarations de l'auteur et fort probablement une collaboration plus avisée de littérature », assortis de loin en loin des remarques de Brunius. Les premières lignes sont élogieuses :

« C'est une grâce très rare, dévolue seulement aux poètes, qu'un homme, défiant les pires esthétismes, restitue à quelques vieux mots usés, ainsi rêve, pureté, un sens que le style critique a dispersé. (...) Cheval, n'ayant jamais subi la dégradante promiscuité des mécènes plus ou moins miteux, ni des marchands de tableaux, nous donne l'exemple d'une vie très rigoureusement détachée de cette activité de l'esprit orgueilleuse, de cette culture mal assimilée, de ces interprétations du génie qui, depuis l'enseignement obligatoire, permettent une production cérébrale aussi bien à un Abel Gance qu'au prodigieux Jean Lombard ».

Le propos élogieux brosse un portrait de Cheval qui, pour être exagéré ou trop elliptique, n'en connaît pas moins un succès certain : il serait un créateur authentique parce qu'ayant toujours ignoré les mondes cultivés, savants.

Un an plus tard, « il réalise une série de clichés destinés à être publiés sous forme d'un album chez l'éditeur José Corti, mais ce projet n'aura aucune suite » *Avec le facteur Cheval*, 2007 : 28) C'est alors le début d'un intérêt renouvelé pour le Palais Idéal qui va se développer dans deux directions. La première concerne les surréalistes, c'est là un fait connu. Il semble que ce soit Brunius qui l'ait fait découvrir à Breton. Mais a-t-il personnellement convié Breton à s'y intéresser ? Ou son propre intérêt a-t-il été, en quelque façon, contagieux ? On ne sait. Il n'en reste pas moins qu'en 1931, Breton, accompagné d'une autre figure du surréalisme, Valentine Hugo, s'arrête à Hauterives pour visiter le Palais. Un cliché de Rogi André en témoigne. En fervent amateur du Palais qu'il est, en 1936, Brunius conduit un petit groupe composé d'André Delons, de Denise Bellon et de son épouse Colette<sup>36</sup>. Denise Bellon réalise à cette occasion un vaste ensemble de photographies qui seront ensuite utilisées à plusieurs reprises, diffusant ainsi une image nouvelle du lieu. En 1939, c'est Max Ernst et Leonora Carrington qui s'y rendent. Lieu de « pèlerinage » presque obligé pour les Surréalistes au cours des années trente, le Palais devient aussi pour eux un objet d'écriture. En 1932, Breton publie aux éditions Gallimard un recueil de poèmes, *Le revolver à cheveux blancs*. L'un d'entre eux est un vibrant hommage au « facteur Cheval ». L'année suivante, il persiste et signe, publiant dans *Minotaure* son essai « Le Message automatique », aux éditions NRF, qui sera repris dans *Point du Jour* (Breton 1933 : 55-65.) Comme dans un jeu de dominos, ce texte en suscite un autre. Quatre plus tard, paraît un nouvel opuscule, intitulé *Le Palais idéal du facteur Cheval à Hauterives (Drôme)*. (Jean 1937) Il est signé André Jean. Sans doute est-ce là le pseudonyme de Marcel Jean, proche de Breton et participant à ce mouvement du surréalisme. Dans cet ouvrage, nulle photographie du Palais. Ce qui intéresse l'auteur, c'est le rapport de Cheval à l'écriture. En effet, après avoir brossé rapidement le parcours du facteur, il reproduit ce qui est clairement présenté comme l'autobiographie de Cheval puis dans une troisième partie un riche ensemble des inscriptions du Palais. Le parcours ne serait pas complet si l'on omettait d'évoquer qu'il devient aussi pour le

---

36 Elle est aussi la sœur de Denise Bellon.

mouvement un objet d'inspiration. Outre le poème cité plus haut, Breton lui consacra un photomontage à partir d'un cliché de Denise Bellon, le fameux « Tragic à la manière des Comics ». Max Ernst intitulera « facteur Cheval » l'un de ses tableaux. De même, dans « Mula's Ox », de Leonora Carrington, on peut voir un clin d'œil au Palais (*Avec le facteur Cheval* 2007 : 27-33) Enfin, en 1939, Brunius réalisera « Violons d'Ingres », un documentaire consacré à des créateurs excentriques où il réservera une place de choix à Ferdinand Cheval. C'est que, tout au long de la décennie, de 1929 à 1939, son intérêt pour le Palais Idéal ne s'émoussera pas, signant quatre articles en deux ans, de 1936 à 1938, dans la presse grand public essentiellement. Et c'est là la seconde direction.

Parallèlement à l'intérêt que lui portent les surréalistes, le Palais redevient un sujet d'intérêt pour les magazines à large diffusion. Avec André Delons, Brunius signe, en juin 1936, dans *La revue des sports et du monde*, un article intitulé « Un Palais idéal », abondamment illustré. Il ne diffère guère de l'article de 1929, basé comme lui, sur cette « relation écrite (...) communiquée par M. Lardant de Chateauneuf-de-Galaure ». Le dernier paragraphe doit retenir l'attention :

« Cet esprit, dont le rêve plastique s'est libéré avec une violente panique presque sans égale dans l'art populaire de tous les temps, s'exprime, lorsqu'il parle de lui-même ou de son œuvre avec une sorte de tranquillité encore plus déconcertante. Déconcertante, si l'on songe d'abord à la solitude de ce paysan, inévitablement moqué et considéré comme 'un peu fou'. Voici, d'ailleurs, comment dans le seul texte que nous possédions de sa main, il analyse sa situation morale à l'époque où le Palais fut achevé : 'Dans les environs, l'opinion fut vite faite : c'est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres. L'on riait, l'on me critiquait, l'on me blâmait. Mais comme ce genre d'aliénation mentale n'était ni contagieux, ni dangereux... je pus me livrer à ma passion en toute liberté, malgré les railleries de la foule, car je savais que de tout temps elle tourna en dérision et même persécuta les hommes qu'elle ne comprit pas'. On vit percer ici, à l'évidence, en plus de la sincérité poignante de l'homme seul, les réminiscences historiques gauchement assimilées et l'orgueil naïf et grandiose du paysan qui s'égalé aux Héros du monde, du 'Vaste Monde'. » (Brunius et Delons 1936 : 33)

Qu'on le veuille ou non, l'accent est mis sur la prétendue folie du facteur, qui la reprend bien volontiers à son compte. Quatre mois plus tard, le 21 octobre 1936, Brunius reprend la plume, cette fois-ci, pour *Vu. L'illustré français*. Il signe un article en forme de parcours biographique, article pour le moins conséquent, puisqu'il ne compte pas moins de deux pleines pages, largement illustré de neuf photographies. On y voit un portrait de Cheval, casquette sur la tête et moustache impeccable, en uniforme de facteur, une vue générale du Palais, avec Cheval en premier plan accompagné de sa chienne, Cheval poussant sa brouette, Cheval tout en haut d'un échafaudage de fortune auto-construit, travaillant à l'une de ses « tours », quatre vues du Palais (les Géants, la Tour de Barbarie, le tombeau et le « Bélier ou Minotaure<sup>37</sup> » et un fac-similé d'un texte de la main de Cheval extrait de ses Mémoires ». Deux articles suivront, l'un dans *Architecture Review* en octobre 1936, l'autre dans *Match*, le 29 septembre 1938.

Brunius apparaît ainsi comme la cheville ouvrière du grand retour de Ferdinand Cheval sur le devant de la scène. Il est aussi ce trait d'union posé entre les cercles artistiques et le grand public.

La Seconde Guerre mondiale ne met pas un terme aux publications sur le Palais. Et cela bien que l'heure n'y soit guère favorable. En 1941, dans le numéro 69 de *Sciences et voyages* paraît « Le Palais idéal du facteur Cheval » sous la plume d'André Lédard. L'article ne brille pas par son caractère novateur. Il s'inscrit dans le droit fil de tous ceux qu'on a déjà parcourus. Mais sa seule existence fait sens. En effet, avec l'installation du régime de Vichy,

---

37 C'est la question que posé Brunius en guise de légende.

les tenants d'une architecture nettement traditionnelle retrouvent de la voix pour faire valoir leur opinion et des oreilles pour les écouter, s'opposant ainsi à une pensée plus novatrice de la construction (Monnier 1978 : 261-278). En conséquence, le Palais Idéal n'est, provisoirement, plus à la mode. L'éjard met en lumière un site devenu suspect à plus d'un titre. Il ne s'inscrit dans aucune tradition architecturale connue. Il peut être perçu comme un projet relevant d'un cerveau quelque peu perturbé, point sur lequel certaines publications antérieures s'accordent, particularité que l'air du temps n'entend pas associer à la notion d'art. De plus il a été célébré par les surréalistes que le même air du temps regarde d'un œil soupçonneux. En somme, si publier un article sur le Palais Idéal en 1941 ne fait pas courir des risques mortels, cela n'en reste pas un geste culturel et politique dont le sens n'échappe à personne. Son auteur ne partage pas les thèses défendues par le régime de Vichy et entend le faire savoir. Du reste, L'éjard est un coutumier du fait. La même année, il s'attaque à la conception de l'art qui prévaut alors, en organisant, avec Jean Bazaine l'exposition « Vingt jeunes artistes de tradition française » qui réunira des œuvres de Desnoyer, Lapique, Pignon, Le Moal, Bertholle, Manessier et une pléiade d'autres artistes dont beaucoup seront, une dizaine d'années plus tard, très impliqués dans le mouvement de la peinture non figurative. Le titre est bien sûr un pied de nez magnifique. Cheval devient donc l'emblème d'une certaine forme de résistance aux normes culturelles défendues par Vichy.

En 1949, paraît *L'anthologie de la poésie naturelle* de Camille Bryen et Bernard Gheerbrant, recueil de textes écrits par des personnes étrangères au monde des lettres qui refusa de les reconnaître. On y découvre, entre autres, des écrits d'enfants (rêves et petits plaisirs par exemple), des contes collectés par Jean Rouch, des textes de Jean-Pierre Brisset, inventeur<sup>38</sup>, écrivain et auteur d'une nouvelle théorie sur l'origine de l'homme<sup>39</sup>, d'Auguston Boncors, l'auteur des « Odes triomphales », horloger passionné de deux-roues, qui connaîtra la déportation en 1944, avant de devenir druide sous le nom d'East Bongorz, de Gaston Chaissac, du douanier Rousseau et l'une des versions de l'autobiographie du facteur Cheval. La même année, un journal de l'Isère, *Les Allobroges* publie, sous la plume de Pierre Hermange, un article intitulé « le poème de pierre du facteur Cheval » (Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 300).

On arrêtera là l'énumération. On le voit, le Palais Idéal et son créateur ont fait couler beaucoup d'encre, bien avant que ne débute ce qu'on appellera « la bataille pour le classement ». Tous ces articles ont eu un effet double. D'une part, largement diffusé par la presse grand public, le Palais s'est « popularisé ». D'autre part, saisi par les milieux artistiques et surréalistes, il est devenu un modèle, un exemple, un objet de réflexion pour l'art. Mais, les années de l'immédiat après-guerre marquent aussi une rupture dans la production éditoriale à laquelle Ferdinand Cheval a donné lieu. La façon dont les auteurs vont se saisir de la question va se modifier, de proche en proche. Une modification qui va mettre en place un facteur Cheval un peu différent de ce qu'on a vu jusqu'alors. Analysons cette rupture et ses effets.

---

38 Il a notamment inventé la « ceinture-caleçon aërifère de natation » et la planchette calligraphe, deux échecs commerciaux.

39 Théorie toute batracienne selon laquelle l'homme descendrait de la grenouille.



## De la vie de Ferdinand Cheval à la légende du Facteur Cheval

Coqueluche de la presse, pourrait-on dire familièrement, au cours des années 1900, puis au cours des années 1930, le facteur le redevient au cours des années 1950-1960. Même si la liste que nous allons en dresser ne se veut en rien exhaustive, elle permettra tout de même de prendre la mesure de cette troisième « chevalomanie ». Ainsi a-t-on dénombré pas moins de 16 publications en douze ans dont onze en seulement huit ans. Pour la seule année 1964, le facteur a eu six fois les faveurs de l'édition. Et encore ce décompte n'inclut-il que les articles qui ne prennent pas partie dans la bataille pour le classement. L'article de Jean Dutourd, dans *le Figaro*, en 1968, n'est donc pas compté. Voyons cela en détail. La presse hebdomadaire s'intéresse à nouveau à lui. La presse grand public tout d'abord. En 1961, Anatole Jakovsky publie dans *La revue du Touring-club* un article sobrement intitulé « Le Palais idéal du facteur Cheval ». Trois ans plus tard, au cours de l'été 1964, Alexandre Vialatte consacre une de ses « promenades littéraires » du *Spectacle du monde*, au Palais. En 1966, Claude Boncompain analyse « le rêve de pierre du facteur Cheval », dans la rubrique « Art » de *Le monde et la vie*. L'année suivante le journal satirique *Le hérisson* lui consacre, à son tour, un long article. N'oublions pas *Le pèlerin du XX<sup>e</sup> siècle* qui ajoute sa pierre à l'édifice en 1968<sup>40</sup>. La presse spécialisée n'est pas en reste, notamment celle qui compte en matière d'art. En 1956, c'est *le jardin des arts* qui, sous la plume de Marie-José Gérard, propose une réflexion sur « le musée imaginaire du facteur Cheval ». Puis en 1962, la revue *Architectures d'aujourd'hui* consacre un numéro spécial aux « Architectures fantastiques ». Un photographe, Gilles Ehrmann, signe le texte et les clichés consacrés au Palais Idéal, sous le titre « Demeures inspirées ». On y entend la claire référence à l'ouvrage qu'il publie quelques mois plus tard, *Les inspirés et leurs demeures* (Ehrmann 1962). Ouvrage qui fait une très large place au plus célèbre des Hauterivois. Des revues plus confidentielles participent, elles aussi, à ce mouvement d'écriture. Ainsi, deux ans avant l'article paru dans *Le monde et la vie*, Claude Boncompain avait publié un très long article dans *La revue de l'Alpe* dont le sous-titre, « Revue culturelle, économique et sociale des activités dauphinoises, savoyardes, provençales et vivaroises », laisse clairement imaginer l'espace de diffusion. Il peut sembler logique que *Postes et télécommunications* s'intéresse, en 1964, à la construction du plus célèbre de ses employés. On s'étonnera peut-être un peu plus de l'article paru dans *Tourisme et travail* en 1964. Mais proposer des destinations insolites ne s'inscrivait-il pas dans les objectifs de la fédération dont la revue était la vitrine ? Est-ce parce que l'entreprise Berliet est située à Vénissieux, dans la banlieue lyonnaise, à 80 kms d'Hauterives, que la revue *Berliet Info* lui ouvre, elle aussi, ses colonnes ? Mais l'argument de la proximité géographique ne peut être avancé pour *Le spécialiste en fermetures*, revue des établissements Mischler, situés à Besançon. Il n'en reste pas moins qu'en 1966, elle lui consacre, elle aussi, un article, utilisant pour sa couverture un cliché du Palais. Il vaut la peine d'analyser finement cette troisième période de l'écriture car elle va opérer, avons-nous dit, une série de modifications par rapport aux deux premières. Modifications qui ne sont pas sans intéresser directement notre réflexion.

Les articles du début du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que ceux de Brunius faisaient la part belle au récit de Cheval par lui-même, signalant, de façon très explicite, l'existence de l'autobiographie à laquelle ils empruntaient de larges extraits. Le rôle des journalistes se limitait, le plus souvent, à introduire ou à encadrer le récit de Cheval par lui-même. Au cours des années 1950-1960, une profonde modification a lieu. Le rapport entre la place faite aux

---

40 *Le Hérisson* et *Le pèlerin du XX<sup>e</sup> siècle* ne sont pas exactement des journaux grand public, l'un étant satirique, l'autre visant les catholiques. Il n'en reste pas moins qu'ils disposent d'une large audience, du fait, par exemple, du bouche à oreille.

mots de Cheval et celle faite aux mots des journalistes s'inverse soudain. Certes, le récit autobiographique de Cheval est toujours présent, notamment sous forme d'extraits. Mais on n'en précise que très elliptiquement l'origine ou on oublie de la préciser clairement de telle sorte qu'on pourrait les croire issus de quelque conversation engagée au cours d'une visite. L'existence de ces cahiers disparaissant peu à peu ou devenant de moins en moins explicite, c'est ainsi Cheval comme autobiographe qui sombre dans l'oubli. Ne reste plus alors de lui qu'une double qualification : un « facteur maçon » dont les journalistes se chargent désormais d'écrire la biographie, d'expliquer le parcours. Puisant, à l'évidence, dans les cahiers de Cheval, ils vont sélectionner quelques passages qu'ils vont mettre en avant, longuement commenter, les posant comme des éléments fondateurs dans la compréhension du personnage, réalisant ainsi une véritable anamorphose. Voyons quelques-uns de ces éléments.

Dans ses écrits, Cheval évoque le scepticisme voire l'ironie que sa singulière passion a d'abord provoqués chez ses contemporains. Mais il s'empresse de préciser que tout ceci appartient au passé puisque son Palais est désormais visité et admiré. Cette simple mention va devenir un des axes majeurs de la biographie qui va alors être mise en place, d'article en article. *Le jardin des arts*, dans un des sous-titres, le présente comme « un solitaire exalté », *Berliet info*, dans son titre, comme « un facteur illuminé ». Pour Romi, il travaillait « sous les quolibets (...) De Hauterives à Tersanne, on se moquait de lui. » (Romi 1964 : 136) Moins affirmatif est *Postes et télécommunications* qui se contente d'écrire qu'il « (passait) pour un illuminé aux yeux de ses concitoyens », que « les railleries des villageois ne l'épargnaient pas, même de son vivant », qu'il faisait face aux « sarcasmes qui accompagnaient ce charroi inutile et la construction d'une maison inhabitable » mais qu'il « les écartait avec dédain » (« Le facteur Cheval... », 1964 : 22-23) Dans *Tourisme et travail*, on assure que « les voisins le tenaient pour un original », une opinion qui s'aggrava lorsque commença l'improbable chantier. « Pour les voisins, cette fois, le facteur était fou » (Vareille 1964 : 30-31). Mais les journalistes ne se contentent pas de paraphraser Cheval, ils s'adonnent volontiers à la glose. Le scepticisme premier des Hauterivois face à la singulière activité de leur facteur ne va pas tarder à devenir l'état même de celui-ci. En d'autres termes, pour les journalistes, il n'est plus simplement regardé comme un fou ; il est fou. Mais, qui plus est, cette folie ne serait pas née avec le Palais lui-même ; elle aurait été bien antérieure, dans la nature même du facteur. Et l'on va chercher dans sa jeunesse les signes avant-coureurs de cette étrangeté qui, d'abord latente, aurait soudain éclaté avec la création. Or, si le facteur est disert quant à sa création, il l'est beaucoup moins quant à sa vie. Qu'à cela ne tienne ! Les journalistes comblent les vides. Et de quelle manière ! Lisons un extrait du *Jardin des arts*, paru en 1956, qui peut être appréhendé comme une sorte de pivot dans la façon dont les journalistes perçoivent, construisent et donnent à lire et à imaginer le facteur.

« Ferdinand Cheval est né à Charmes, sur l'Herbasse (sic), en 1836. Il passe pour un lunatique dès sa jeunesse. On sait qu'il se passionne pour les 'Magasins Pittoresques' ; tant et si bien que les fournées brûlent dans sa boulangerie de Romans. Les disputes se multiplient : il quitte sa femme et va tenter l'aventure en Algérie.

De retour, six mois après, il est veuf, sans argent et déconsidéré. Son beau-père prend pitié de lui. Il lui obtient un poste de facteur. Cheval galope d'abord pour aller prendre son sac à Romans et à Saint-Rambert-d'Albon, à plus de vingt kilomètres. Bientôt titulaire d'Hauterives, il fera pendant vingt-neuf ans la tournée de Tersanne.

Cheval, dans le droit chemin, devient aussi rigoureux qu'il était fantasque. Il gourmande la jeunesse qui perd son temps au bistrot. Pour se punir de ses écarts, il mène une vie d'ascète tout au culte de sa volonté.

En 1879, Ferdinand Cheval entreprend son Palais, seul, et pour sa propre délectation. Il le veut unique au monde, tout comme il se juge unique lui-même. Il vit un monde transcendant où les affections familiales ne comptent plus, ni aucune autre occupation (sa tournée de facteur mise à part).

Il dîne de pain noir, d'oignon et de vin sucré. Parfois, pour se sentir 'maître de sa gueule', il se prive de la fin de son repas. » (Gérard 1956 : 60)

Pour bien saisir ce singulier revirement dans la façon d'écrire et donc de penser la vie du facteur, il faut revenir quelques années en arrière. En 1941, dans *Sciences et Voyages*, André Lédard considère que c'est « une bien merveilleuse histoire que celle de Ferdinand Cheval qui, après avoir été boulanger, devint facteur rural, puis bâtisseur du Palais le plus étrange sorti de l'imagination d'un homme » (Lédard 1941 : 117). L'article de Marie-José Gérard et celui d'André Lédard portent une égale attention au parcours professionnel de Cheval mais le traitent de façon bien différente :

« Depuis sa prime jeunesse, il a travaillé comme ouvrier boulanger. Il décide soudain de changer de métier. Il en a assez de passer ses journées et ses nuits à soulever dans un pétrin la pesante masse de pâte, puis à griller son visage au brasier du four. Il a besoin d'exercice, de grand air. Quoi de mieux, en ce cas, que la profession de facteur rural ? Il devient donc facteur à Hauterives. Une place de facteur se trouve justement vacante dans la Drôme à Hauterives, un assez gros village de l'arrondissement de Valence. Ferdinand Cheval pose sa candidature. Elle est aussitôt acceptée, Cheval abandonne son fournil et troque définitivement la pelle à enfourner le pain contre le sac et la canne de facteur rural. Son métier est un dur métier ; il lui faut accomplir à pied chaque jour le double trajet d'Hauterives à Tersannes, plus de 32 kilomètres. (...) Il fait son travail avec ponctualité, mais c'est un des avantages du métier de facteur, l'esprit demeure libre durant qu'on accomplit sa tâche. (...) Ainsi, pendant dix ans, cet humble, comme il se dénomme, lui-même, s'en ira à travers les saisons, indifférent à ce qu'il se passe autour de lui, bâtissant dans son cerveau une merveilleuse féerie dont l'image ne cesse de hanter ses moindres instants. Il vit ainsi à mi-chemin entre le réel et le rêve, tout près des plus pures hauteurs poétiques. » (Lédard 1941 : 117)

Lédard fait ainsi du parcours professionnel de Cheval un choix réfléchi car celui qui lui permettra de donner libre cours à sa complexion d'esprit. Gérard, elle, le place sous le double sceau de l'échec (il laisse brûler les pains) et de la contrainte (son beau-père le pousse à devenir facteur). Mais ce n'est pas le seul point sur lequel ces articles divergent. La plume de Lédard fait absolument silence sur la vie privée de Cheval, celle de Marie-José Gérard en fait un mari et un père inconséquent et fugueur. Le glissement vers la singularité, la bizarrerie est évidente entre ces deux articles et cela va aller crescendo dans les publications ultérieures, ces motifs étant hypertrophiés, augmentés, commentés jusqu'à tutoyer la caricature. Lisons quelques extraits.

En 1960, *Berliet Info* en fait « un facteur pas comme les autres », faisant son travail à l'envers, plus chargé à la fin qu'au début de sa tournée<sup>41</sup>, de toutes sortes de petites choses insignifiantes et sans valeur (« chargé de cailloux, de fil de fer tordu, de pierres et de gravillons ramassés le long des chemins »), occupant ses loisirs à un travail de Titan<sup>42</sup>, construisant obstinément une architecture inutile à laquelle il prédisait la gloire.

« Il fit tant et si bien que les villageois intrigués par ce manège le traitèrent de fou. Par désœuvrement, le dimanche, ils allaient voir le facteur entasser ses pierres au beau milieu de son jardin. Nulle moquerie ne le détournait de son curieux travail poursuivi avec un affairément de fourmi. Plus il avançait dans ses travaux moins sa construction paraissait cohérente. Elle ne ressemblait à rien de ce qu'on était habitué à voir : ce n'était ni une maison, ni un tombeau. Aux sceptiques, il répondait

---

41 « Contrairement à tous les facteurs du monde qui commencent leur tournée quotidienne, lourdement chargés et reviennent la sacoche vide, le facteur au nom prédestiné de CHEVAL était encore plus chargé au retour qu'à l'aller. (« Le 'Palais Idéal' d'Hauterives... », 1960 : 15)

42 « Loin de s'arrêter les dimanches et les jours de fête, il redoublait alors d'activité et ramenait de véritables blocs de pierre ou de béton dans sa brouette de paysan. » (*ibid.* : 15)

que cette construction s'appellerait : le 'Palais Idéal' et que ses visiteurs viendraient le voir des quatre coins du monde. Il ne s'est pas tellement trompé. » (« Le Palais Idéal d'Hauterives... », 1960 : 15)

*Postes et Télécommunications*, dans son article de 1964, ajoute deux autres particularités : un facteur sans scrupule et un père tyrannique.

« La sacoche d'un facteur, à cette époque, ne regorgeait pas d'objets de correspondance et la sienne, paraît-il, contenait plus de pierres que de journaux. Quelques voix cassées racontent même que sa distribution se faisait en grande partie... à l'école, où il confiait les lettres à des cartables plus légers. Les railleries des villageois ne l'épargnaient pas, même de son vivant. On imagine les sarcasmes qui accompagnaient ce charroi inutile et la construction d'une maison inhabitable. Il les écartait avec dédain et interrompit un instant son œuvre pour élever autour des premières sculptures un haut mur de clôture qui les coupait des curieux. On lui prête un esprit torturé, un caractère obstiné. Sa vie de famille elle-même ne fut pas empreinte de la plus grande sérénité. Cheval fit une fugue en Algérie, pendant six mois. Et, s'il entoura d'une grande affection sa fille née quelques mois avant qu'il n'entreprit l'édification de son monument, il ne pardonna pas à son fils, né d'un premier lit, de n'être pas resté au séminaire. Cheval, en effet, était catholique : 'Il pratiquait régulièrement, déclare Charles Lardant, un de ses descendants, mais un jour il se fâcha avec le curé de la paroisse. Dès lors, et tant que ce prêtre resta à Hauterives, Cheval ne mit plus les pieds à l'église. Mais le dimanche, quand la cloche annonçait l'office, il prenait son missel et se mettait en prières'. » (« Le Facteur Cheval et son Palais Idéal », 1964 : 23)

La même année, sous la plume d'Alexandre Vialatte, on voit un facteur Cheval traversant la vie sans la voir, ignorant jusque au sentiment :

« Tout jeune, à l'école, au travail, il se manifestait déjà par un isolement hermétique, un mutisme tenace et un air hébété, une indifférence souveraine, un comportement d'arriéré. Du moins en apparence. Solitaire comme Moïse. Ses enfants naissaient, sa femme mourait, le pain brûlait dans le four de son patron ou de sa boulangerie personnelle, rien ne l'arrachait à ses songes. C'est le rêve préliminaire, la période de maturation. Elle dura quarante ans. (...) Avec trente francs de salaire par mois, il acheta cinq mille francs de ciment. Toute sa famille criait au fou. Il la ruina avec délices. » (Vialatte 1964 : 70-72)

Et c'est sans doute Claude Boncompain qui, dans les *Cahiers de l'Alpe*, en brosse le portrait le plus saisissant. Il reprend tous les motifs des articles précédents, les durcit et les complète jusqu'à faire de Cheval un être inquiétant, vivant comme hors du monde :

« De ses origines et de sa jeunesse nous ne savons rien, sinon qu'il était fils de paysan et ne fréquenta guère l'école. Les traits qui plus tard marqueront sa physionomie ont dû se dessiner dès l'âge tendre : un regard gris d'acier, intense et lointain, sous les sourcils épais, un front buté, une bouche silencieuse et défiante aux lèvres minces. Toute l'intériorité du personnage secret, orgueilleux, voué aux songes, séparé des autres au point d'en paraître stupide. Les souvenirs conservés de lui par sa famille et ceux qui l'approchèrent marquent le particularisme, la volonté d'isolement avec, pour corollaire, une incapacité pratique presque complète. Mis en apprentissage dans une boulangerie, il se maria tôt avec une jeune fille active et fort intéressée, Rosalie Revol, qui le poussa à s'établir à son compte à Romans et là nous le voyons comme sur une image d'Epinal boulanger distrait, laissant ouverte la porte du four et s'asseyant devant la lueur de la flamme, usant une partie de la nuit à lire, avide de contes et de légendes mais surtout fasciné par les gravures de ces Veillées des Chaumières (également chères au jeune Arthur Rimbaud), qui le plongeaient en d'interminables contemplations, déclenchaient en son esprit des chaînes de rêves, l'arrachaient si fortement à la réalité qu'il en oubliait sa besogne jusqu'à ce que l'odeur du pain brûlé ou les invectives de sa femme réveillée avant lui par cette odeur, ne l'y rappellent. Ces poétiques journées ne pouvaient conduire qu'à une faillite commerciale. Le fonds fut vendu et pour échapper à toute contrainte, Cheval s'enfuit jusqu'en Algérie

où il résida deux ans et d'où il rapporta seulement le souvenir des minarets découpés sur le ciel que, seuls éléments faciles à identifier, nous retrouverons plus tard dans sa construction.

Sa femme abandonnée, emportant l'enfant qu'elle venait d'avoir, trouva refuge auprès de ses parents à Hauterives, petit village du nord de la Drôme où elle devint garde-malade. Elle contracta la variole et sur le point de mourir fit rappeler le fugitif qui, dans cette grave circonstance, scandalisa l'entourage par son indifférence. Il devait, peu d'années après, se remarier. Cette nouvelle union ne sembla pas avoir été plus heureuse que la première, malgré la naissance d'une petite fille. Bien que robuste, Ferdinand se montrait incapable de gagner sa vie. Il ne s'intéressait à rien. On lui procurait une place. On le harcelait de conseils. Il était docile, sans refus, sans consentements non plus, lourd de cette passivité des êtres qu'absorbe un monde intérieur incommunicable. Livré à lui-même, il s'en allait à travers la campagne pour de longues randonnées méditatives. C'est ainsi que ses proches en vinrent à penser que 'bon à rien' sinon à la marche, on pourrait le charger de distribuer les lettres dans les villages et grâce à la protection du maire, il fut promu 'piéton', c'est-à-dire facteur rural. Pour une fois on le vit content. Il acceptait avec empressement ce merveilleux cadeau du sort : la solitude. Il devait chaque jour rejoindre Saint-Rambert-d'Albon, distant d'une vingtaine de kilomètres, d'où il commençait sa tournée et s'en revenait chez lui le soir après un circuit de 50 à 60 kilomètres. Quand le temps était mauvais, il lui arrivait de coucher en route, dans les granges. Vagabond salarié, il marchait, marchait sans trêve et songeait à travers les routes drômoises comme Rimbaud dans les chemins ardennais. » (Boncompain 1964 : 266-267)

Et comme si le tableau n'était pas assez chargé, il précise que le facteur « se (réjouissait) fort de ruiner sa famille qui ne l'aimait pas et le déclarait fou. » Plantant une dernière banderille, il ajoute, dans une note au paragraphe :

« Notons ici que pour la psychanalyse l'interprétation n'est pas douteuse : l'insatisfaction de la vie et sans doute l'échec sexuel provoquent une régression de la libido poussée jusqu'au complexe de retour à la vie intérimaire (sic) qui provoque le rêve du mur vivant. Celui-ci représente la paroi de la matrice maternelle. »

En 1967, l'auteur anonyme de l'article paru dans le journal satirique *Le Hérisson* reprend tous les motifs évoqués par ses prédécesseurs, comblant les vides par une imagination débridée et parfois d'un goût douteux :

« Ferdinand Cheval naquit (...) à Charmes, le 10 avril 1836. Ses parents cultivaient la terre. Il les aide jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Puis, un beau jour, une irrésistible envie de courir le monde le fit s'embarquer à Marseille, comme apprenti boulanger.

Pendant seize ans, il navigua. En 1871, las de bourlinguer sur les mers, il rentre au pays natal. Il se marie et endosse la tunique de facteur. Son horizon se borne désormais à sa tournée, mais il a vu l'Afrique, l'Australie, l'Extrême-Orient. Les Amériques peut-être ? Nul ne le sait. Cheval est un taciturne, un solitaire. Il ne se confie pas.

Déjà, à la fin des escales, lorsqu'il rejoignait ses compagnons au poste d'équipage, il ne trouvait rien à leur dire. Pouvait-il leur expliquer l'enchantement qui l'avait saisi devant le bas-relief d'un temple, ou à l'ombre bleue d'une tour de mosquée ?

Ils auraient ri, comme d'habitude, en se tapotant le front de l'index. Son nom, déjà, les amusait.

- Cheval ! s'exclamaient-ils, ce n'est pas un homme. Il ne vient même pas boire avec les copains ! Les moukères ne l'intéressent pas. Les 'gna-koues' non plus. Son seul plaisir, c'est de rôder autour des vieilles pierres, de les caresser de la main comme une croupe... s'il pouvait les emporter, dans son sac, il le ferait... C'est un fou.'

Ce jugement hâtif préfigurait déjà celui qu'alliaient formuler les paysans d'Hauterives » (« Le château de l'impossible » 1967 : 10).

Et c'est au cœur du Palais que l'on va aller chercher les indices ultimes de sa singularité d'esprit. Celui-ci est autant un monument de mots qu'un monument de pierres,

mots qui vont être autant de pièces à verser au dossier. « Il a 76 ans. Il détache de ses mains les restes de mortier, recule et enfin contemple son œuvre. On le voit alors saisi d'une crise d'orgueil immense, paranoïaque, vaticiner et couvrir d'inscriptions chaque surface plane de sa fantastique pyramide, exalter son propre courage, défier les plagiaires ». (Boncompain 1964 : 270) Et Boncompain de sélectionner l'une des sentences, pétrie de grandiloquence et d'auto-satisfaction : « 'Si le feu du génie brûle en toi visiteur, approche. Si les scènes de la nature peuvent t'émouvoir, verse une larme, Mais si tu n'es sensible ni au génie, ni à la nature, retire-toi.' » (*ibid.* : 270) Il ne sera pas le seul à agir ainsi. De l'abondante série de maximes, de sentences et de vers qui ornent les murs, les articles n'en retiendront que quelques-uns. Le bilan que dresse le facteur des efforts que lui coûta son Palais (« 10 mille journées 93 000 heures, 33 ans d'épreuves ») mais aussi certains de ses vers en forme de fanfaronnades, semblant défier le spectateur, dont le célèbre « plus opiniâtre que moi se mette à l'œuvre ».

Par touches plus ou moins grossières, au fil des journaux, le facteur devient, peu à peu, un être totalement en marge de la société dans laquelle il vit comme en apesanteur, une sorte d'autiste social, indifférent au monde qui l'entoure, jusqu'au scandale. Ils brossent le portrait d'un homme dont le repli sur lui-même, manifeste dès l'enfance, fait le désespoir de sa famille, et va *crescendo*. Et cette singularité de Cheval, les journalistes la déclinent sur différents niveaux. Au niveau professionnel d'abord. Il se montre incapable de tenir l'emploi de boulanger qui aurait fait de lui l'un des pivots du village. Ces pains qu'il laisse brûler sont la métaphore même de l'indifférence de Cheval à l'égard des autres. On finit par lui octroyer le seul emploi supposé convenir à sa singularité : courir la campagne en solitaire pour distribuer le courrier. Un emploi dont, de surcroît, il ne se serait pas acquitté avec tout le sérieux requis, confiant le courrier aux enfants de l'école ! Au niveau affectif ensuite. Il se marie puis fuit en Algérie, abandonnant femme et enfant aux prises avec de terribles difficultés financières dont il est seul responsable. De retour en France, il reste indifférent au décès prématuré de son épouse. Au niveau physique enfin. Un regard gris, un front buté, des lèvres minces. En somme, tout son corps dit son refus de communiquer, de participer à la vie sociale. Le physique de Cheval n'est que la traduction de son état mental.

On est là, très loin, du Cheval que nous avons vu, au début de cette réflexion, recevant les visiteurs, entretenant une correspondance avec les journalistes dont il écoute attentivement les conseils, posant avec sa famille devant le Palais. On peut s'interroger sur les raisons de ce dérapage biographique. Faut-il y voir les échos des travaux de Dubuffet<sup>43</sup> qui, dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, a mis en avant les créations de personnes en marge de la société, repliées sur elles-mêmes ? Cette réécriture de la vie du facteur doit-elle quelque chose à l'art brut qui, au début des années 1960, bien qu'encore confidentiel, n'en a pas moins mis en avant un certain lien en isolement et création ?

Autre motif récurrent : l'origine de l'œuvre. Cheval l'écrit lui-même dans les différentes versions de son autobiographie :

« Mon pied avait accroché un obstacle qui faillit me faire tomber ; j'ai voulu savoir ce que c'était. C'était une pierre de forme si bizarre que je l'ai mise dans ma poche pour l'admirer à mon aise. Le lendemain, je suis repassé au même endroit, j'en ai encore retrouvé de plus belles, je les ai assemblées sur place, j'en suis resté ravi. (...) Je me suis dit : puisque la nature veut faire la sculpture, moi, je ferai la maçonnerie et l'architecture. Voici mon rêve. À l'œuvre, me suis je dit. » (lettre du 15 mars 1905 in Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 292)

Un rêve ancien, longuement différé et puis le destin, sous la forme d'une pierre, telle serait l'origine du Palais selon Cheval. L'histoire est belle. Elle est, à l'évidence, le produit d'un premier travail d'élaboration, né du dialogue entre Cheval et ses admirateurs dès la fin

---

43 Voir la première partie de cette réflexion.

du XIX<sup>e</sup> siècle. Les commentateurs, dont on vient de voir qu'ils étaient prompts à disséquer la vie du facteur pour lui donner un sens, semblent, soudain, perdre de leur acuité intellectuelle, se contentant de reproduire d'article en article, cette belle histoire, sans jamais l'interroger. En 1962, dans l'article qu'il signe dans *Architectures d'aujourd'hui*, aussi bien que dans l'ouvrage qui paraît quelques mois plus tard, Gilles Ehrmann se contente de reproduire l'extrait d'une des versions de l'autobiographie. Sous la plume de Romi, il semble que la biographie de Cheval puisse se résumer au seul motif de la pierre :

« Ferdinand Cheval, né à Charmes, en 1836, commença son œuvre en 1879. Il avait quarante-trois ans lorsqu'il ramassa un caillou de forme bizarre. Il l'emporta chez lui, revint le lendemain au même endroit et découvrit une si grande quantité de pierres ressemblant à des bêtes qu'il crut voir le signe du destin. 'Puisque la nature fournissait les sculptures, je devais me faire architecte et maçon et je pensais tout en cheminant, à Napoléon 1<sup>er</sup>, qui disait que le mot 'impossible' devrait ne pas exister.' » (Romi 1964 : 136)

Parfois un peu plus diserts, les journalistes ne sont guère plus inspirés ou plus critiques. Ainsi dans *Le spécialiste en fermeture* :

« Un jour en chemin, son pied bute contre une pierre. 'C'était une pierre de forme si bizarre que je l'ai mise dans ma poche pour l'admirer à mon aise.' N'a-t-il pas rêvé il y a plus de dix ans qu'il bâtissait un Palais fabuleux, à la fois grotte et château fait de pierres semblables ? Et voici qu'il bute contre un fragment de son rêve. Ma foi, dit-il 'puisque la nature veut faire la sculpture, moi, je ferai la maçonnerie et l'architecture'. (...) Dès lors, on le voit parcourir tout le pays, rapportant chaque soir de curieux échantillons dans son mouchoir. » (H 1966 : 4)

« Lui-même affirmait que ce Palais lui était apparu en songe et qu'il en avait conservé l'image en mémoire. Jusqu'au jour où sur le chemin de sa tournée quotidienne, il ramassa un caillou aux formes étranges, un second et un autre encore. Bientôt il en remplit ses poches, puis des paniers qu'il emportait en même temps que sa sacoche. Il décida de matérialiser son rêve : 'Puisque la nature fournit les sculptures, je me ferai architecte et maçon.' » (« Le facteur Cheval et son Palais Idéal », 1964 : 22)

« Et puis, certain jour, en cheminant, Ferdinand Cheval buta contre une pierre. Il faillit tomber, considéra l'obstacle, le ramassa. La pierre était 'de forme si bizarre' qu'il la rapporta chez lui 'pour l'admirer à l'aise'. Le choc avait suscité le rêve. Le lendemain le facteur revint au même endroit. 'J'en ai encore trouvé de plus belles – écrit-il- je les ai rassemblées sur place, j'en suis resté ravi. Pour que ce ravissement demeure, Ferdinand Cheval, désormais, rapporterait des pierres de ses tournées.' » (Vareille 1964 : 30)

Alexandre Vialatte en donne une version très personnelle :

« Rien ne l'arrachait à ses songes. C'était le rêve préliminaire, la période de maturation. Elle dura quarante ans. Ensuite, il y eut le coup de foudre. Il découvrit le caillou sur la route. Il s'aperçut qu'il était beau. Que la terre songeait comme lui. Qu'elle produisait des pierres en forme de tête de caniche, de bélier, de prophète, de penseur du Larousse, de comptable mélancolique, de tout et de n'importe quoi. Il décida d'être l'architecte de ces sculptures, de les agglomérer en un Palais de féerie : dans un délire de cimentier ; une hallucination de maçon. Dans son jardin. » (Vialatte 1964 : 70)

Différents dans le détail, ces articles n'en présentent pas moins un air de famille très évident avec l'extrait de l'autobiographie, qu'ils reproduisent ou améliorent. Le Palais n'est pas un projet mûrement réfléchi, longuement pensé et élaboré mais une sorte de signe du destin, une révélation qui s'impose soudain à Ferdinand Cheval qui ne peut faire autrement

que de s'y soumettre et de se laisser habiter et absorber par elle. Et jamais les commentateurs ne la discutent, jamais ils ne la critiquent, jamais ils ne la remettent en question.

Soyons honnêtes. Certains, fort peu nombreux, semblent prendre quelque distance avec l'histoire de la pierre qu'ils écrivent au conditionnel, sans toutefois oser clairement la mettre en doute. Ainsi en va-t-il pour *Le jardin des arts*. « La légende veut en effet qu'en 1879 il heurte une pierre molasse, 'sa pierre d'échappement', dont la forme bizarre le retient. Il en assemble d'autres sur place : elles font un merveilleux effet. Il entrevoit alors la possibilité de réaliser son Palais : 'Puisque la nature, dit-il, fournit les sculptures, je me ferai architecte et maçon – du reste, qui n'est pas un peu maçon ?' » (Gérard 1956 : 61) Le terme de « légende » laisse à imaginer tout le scepticisme de Marie-José Gérard à l'égard de ce schéma explicatif, trop commode. Mais elle ne se hasarde pas à le discuter. Encore moins essaie-t-elle d'en proposer un autre. Un autre texte se démarque de l'autobiographie. Certes, il en garde la trame essentielle, la rencontre soudaine avec le rêve devenu réalité. Mais, autour de celle-ci, il construit un véritable scénario, digne d'un film à grand spectacle, riche d'effets spéciaux, où se mêlent détails hyperréalistes et surnaturel débridé. Un scénario que l'auteur intitule, très justement, « la vision ».

« 21 avril 1879. Cinq heures du matin. Un pas sonne sur la route d'Hauterives à Tersane. Le facteur des Postes, Ferdinand Cheval, commence sa tournée. À cette époque, le facteur a quarante-trois ans. C'est un homme de haute stature, anguleux, sec, au visage étroit, barré d'une moustache épaisse. Sous des sourcils touffus, le regard est clair, discret. Rien d'un illuminé. Autour de lui, la campagne dort encore. De temps à autre, le chant d'un coq, le cri rouillé de la chaîne d'un puits rayent le silence. Mais Cheval n'entend pas. Il poursuit son rêve, les yeux fixés sur l'horizon. Et, soudain, son regard se charge d'une telle force magnétique que, subitement, le ciel semble s'entrouvrir pour laisser voir un édifice étrange. Cheval reconnaît le château qu'il doit construire. Pour la première fois, tous les détails sont là, précis, innombrables : des tourelles, des créneaux, des gargouilles, des minarets, des oiseaux aux postures bizarres... Il voit tout cela, et se promet solennellement de transposer sa vision, en entier, dans la pierre. Lentement, le rêve s'efface. D'un coup d'épaule, le facteur remonte la bandoulière de sa sacoche et, le front pensif, poursuit sa tournée. (...) Il y a trois ans que l'idée de cette construction l'obsède, mais jusqu'à ce matin d'avril, il n'avait pas eu la vision complète de l'ensemble de l'œuvre. Maintenant, c'est fait. Il peut se mettre au travail... Le terrain l'attend. Il ne manque plus que les matériaux. Pas besoin de plan, ni de dessin : tout est inscrit dans sa tête. Quant aux outils, une truelle, un seau et une brouette suffiront. » (« Le château de l'impossible », 1967 : 10)

Le Palais ne naît pas d'un pas mal assuré qui bute sur une pierre dans laquelle le facteur voit un signe ; il naît d'une fulgurance telle qu'elle se matérialise dans le silence du petit matin. Cheval en avait fait une sorte d'appel du sol. *Le Hérisson* en fait une injonction quasiment céleste, divine. On se surprend à penser que le trait est un peu gros tout de même, que cette manifestation ectoplasmique est, pour le moins, caricaturale. Mais n'est-ce pas exactement le but de l'auteur de ses lignes ? Ne s'agit-il pas d'ôter toute valeur au schéma explicatif, sans cesse repris, en le poussant jusqu'à la caricature ?

Les écrits des années 1960 imposent un troisième point. Les journalistes ont-ils eu la mémoire courte ? Ignoraient-ils l'intérêt de leurs confrères des années 1900 pour le Palais ? Ont-ils préféré faire silence ? Mystère. Il n'en reste pas moins que c'est à ce moment que se met en place un autre motif important : l'intérêt des Surréalistes, gommant impitoyablement tout ce qui avait précédé. « Pourquoi une telle entreprise ? Où l'auteur a-t-il puisé son inspiration ? Que représentent les divers éléments absolument étrangers l'un à l'autre mais merveilleusement amalgamés ? Passant pour un illuminé aux yeux de ses concitoyens, le facteur Cheval est tenu par les surréalistes pour un maître d'œuvre. » (« Le Facteur Cheval et son Palais Idéal » 1964 : 22) « Mais s'étonnerait-il des propos dithyrambiques tenus par les poètes surréalistes, les reporters des télévisions et les commentateurs de films à son sujet, lui



qui grava jadis : ‘Ce rocher dira un jour bien des choses’, ou, plus lyrique : ‘A la source de la vie, j’ai puisé mon génie.’ » (Vareille 1964 : 30) Claude Boncompain sera le plus précis de tous, citant des passages des écrits de Breton.

« Lorsqu’en 1932 le Revolver à cheveux blancs d’André Breton fit éclater ces images, combien put-il se trouver de lecteurs pour voir sous le titre bizarre ‘Facteur Cheval’ non pas une insolite alliance de vocable, mais le visage d’un homme dont la destinée fut à la fois humble et magnifique puisque lui fut accordé le rare privilège d’édifier de ses seules mains, d’extérioriser, d’accomplir et de fixer durablement le rêve profond qui l’habitait. (...)’Il y a lieu d’admettre, écrit Breton dans *Le point du jour*, que le facteur Cheval, qui demeure le maître incontesté de la sculpture et de l’architecture médianimiques, a été hanté par les aspects de planchers de grottes, de vestiges de fontaines pétrifiantes de cette région de la Drôme.’ » (Boncompain 1964 : 266-270)

Voici donc Cheval placé sous la protection bienveillante des surréalistes, à l’exclusion de tout autre. Et l’on comprend bien quels sont les effets de ce jeu d’ombre et de lumière. Il s’agit de donner à ce Palais, réalisé par un demi-fou ou presque, par un excentrique de la pire espèce en tout état de cause, des parrains on ne peut plus brillants, dont le jugement fait autorité, que nul n’ose mettre en doute, les parrains légitimant leur filleul. Et il n’y a pas à hésiter entre les journalistes du début du XX<sup>e</sup> siècle et les surréalistes. Qui oserait prétendre qu’un lieu, prisé, soutenu, célébré par ceux-ci n’est rien d’autre qu’un vulgaire agrégat de pierres, sans valeur aucune ? Ce serait attaquer leur jugement et il faudrait être courageux pour s’y risquer. Remarquons également que c’est inévitablement Breton que l’on évoque, et rarement Brunius, alors même qu’on a vu que le second avait été un défenseur beaucoup plus actif que le premier. Mais sans doute n’avait-il pas sa notoriété...

Un homme un peu (ou totalement) fou, poussé vers la création à la suite d’une révélation, d’un appel, un homme ignoré de tous sauf des surréalistes, tel est le portrait du facteur qui se met en place au cours des années 1950-1960. C’est aussi le moment où le nom de sa création commence à se fixer définitivement. En effet, jusque là, un certain flou régnait, chacun y allant de son invention sémantique.

### **Nommer et décrire le Palais**

Ce n’est pas le facteur qui a donné au Palais le nom sous lequel il est passé à la postérité. Il semblait plus soucieux de le construire que de le nommer. Mais la question commence à se poser dès l’instant où il devient un monument tourné vers le public, dès l’instant où des articles paraissent. Ainsi en 1896, Lacroix utilisera successivement quatre termes : « curiosité », « construction », « création originale », « édifice ». Voilà bien un lexique imprécis qui pourrait désigner toute autre construction. C’est ce même Lacroix qui, le premier, eut l’intuition de la nécessité de donner un nom au lieu. Idée pertinente que celle-là car baptiser, en quelque façon, le lieu, c’est le faire exister dans sa singularité et lui permettre d’être immédiatement identifié. Cependant, la demande qu’il adresse à Cheval ne connut qu’une réponse des plus évasives. « Comme il faut que je donne un nom à mon travail, je vous prie, Monsieur, de lui donner vous-même un nom d’ensemble ou détaillé comme vous le jugerez à propos. Vous êtes à même de le trouver mieux que personne. » (Lettre de Cheval à Lacroix, 1897 in Jouve, Prévost et Prévost 1981). Est-ce Lacroix ou est-ce Cheval qui donna au lieu son premier nom, « le temple de la Nature » ? Difficile de le savoir. Cependant, il ne sera guère utilisé. D’autres lui seront préférés. En 1902, Deckert ne parle pas de « Palais », encore moins de « Palais idéal ». Dans la lettre qu’il envoie, le 19 août 1902, au facteur, pour lui dire toute son admiration, il parle « *de vos grottes originales* », renvoyant ainsi la création du côté du minéral, du naturel, mais aussi l’associant, d’une certaine façon, à ces constructions fantaisistes, très à la mode dans les jardins aristocratiques et bourgeois du

XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas le seul. L'auteur anonyme de l'article paru dans *La Gazette d'Annonay* fait de même. C'est ainsi qu'il est appelé sur certaines cartes postales, sans doute les plus anciennes. Le journaliste Durtein, dans *Le Dauphiné*, en décembre 1904, évoque « le château du facteur », terme qui, lui, renvoie à la notion de construction pensée, élaborée. Mais « grottes » et « château », bien que renvoyant à des registres différents, peuvent être utilisés dans le même article. Ainsi, dans *La Gazette d'Annonay*, « les grottes du facteur » dans le titre deviennent, dans le texte, « le château du facteur ». Sur les cartes postales que Charvat édite, il devient « Palais imaginaire, seul au monde ». On assiste ainsi à une sorte d'errance sémantique au cours de ces quelques années qui le voient glisser vers une notoriété certaine. Mais l'éventail, d'abord très large, va peu à peu se resserrer. On a déjà évoqué la visite du poète Émile Roux-Parassac. Elle a lieu le 26 octobre 1904. Saisi par cette création, il rédigea immédiatement un poème qu'il remit au facteur, l'engageant à la reproduire sur ses cartes postales. Un poème intitulé « Ton idéal.Ton Palais ». Et Cheval ne tarde pas à s'approprier ce titre, qui, au prix de quelques modifications, va devenir, le nom de baptême de sa singulière création. (annexe 1.11) Sur les cartes postales qu'il édite; sans qu'on puisse vraiment en préciser la date, il fait figurer la mention « Hauterives (Drôme). Palais idéal ». Mais il faudra attendre avant que cette expression ne s'impose et ne soit adoptée par tous, dans son entièreté. Ainsi, tous les articles parus en 1905 et au cours des années suivantes utilisent le substantif « Palais », parfois placé entre guillemets, comme pour mieux prendre ses distances avec ce terme, qui semblait sans doute bien ronflant<sup>44</sup>. Mais il est alors rarement suivi de l'adjectif « Idéal » ! On lui en préfère d'autres, « fantastique<sup>45</sup> », « singulier »<sup>46</sup>, « fantasmagorique »<sup>47</sup>. Rares sont ceux qui l'adoptent immédiatement. *The Daily Graphic* et *La vie Illustrée* sont parmi ceux-ci.

C'est sans aucun doute au cours des années 1930 que cette expression va être largement diffusée. Certes, dans son article, paru dans *Variétés*, en 1929, Brunius évoque « Ferdinand Cheval facteur constructeur du 'Palais de l'idéal ». Mais, dans ses écrits suivants, la préposition disparaît. Il n'est plus question que du « Palais Idéal du facteur Cheval ». C'est le titre de l'ouvrage que publie, en 1932, André Jean ; c'est aussi l'expression qu'utilise Breton pour légèrer un cliché de son « message automatique ». C'est enfin le titre de l'article d'André Léjard, paru en 1941, dans *Sciences et voyages*. Cependant, des hésitations et des inventions, comme autant de retours en arrière, ne sont pas exclues. En 1956, la terminologie utilisée par Marie-José Gérard est hésitante. Dans le titre, elle évoque « le musée imaginaire », puis dans l'article utilise le substantif « Palais » mais sans le qualificatif « Idéal ». En 1964, le titre de l'article paru dans *Tourisme et Travail*, « un fantasque Palais imaginaire », n'est pas qu'une accroche. Le journaliste semble ignorer l'expression qui de plus en plus s'impose, utilisant à plusieurs reprises l'expression « Palais imaginaire ». En 1967, *Le Hérisson* évoque, lui, le « château de l'impossible ». On peut penser que c'est le classement qui fixera la terminologie, et non l'inverse<sup>48</sup>. Il est évident qu'une fois acceptée, l'expression « Palais Idéal » ne va pas tarder à s'orner de majuscules. Ferdinand Cheval, lui aussi, recevra sa majuscule. Comme un signe de reconnaissance supplémentaire. Le « facteur Cheval » est fréquemment orthographié « Facteur Cheval ».

Nommer le Palais est une chose, le décrire en est une autre, non moins importante. Au cours de cette période, seule Marie-José Gérard tentera une approche du Palais avec les outils

44 Dans l'article paru dans *Lectures pour tous* en 1907, le terme est systématiquement placé entre guillemets.

45 *Les Alpes pittoresques*.

46 *La France illustrée*.

47 *Lecture pour tous*.

48 Dans certains courriers échangés au cours de la bataille pour le classement, le terme ne figure pas. Voir 2<sup>ème</sup> partie, Acte 2.

de l'histoire de l'art. Elle cherche d'abord à en saisir l'organisation générale, à saisir l'ordre derrière l'apparent désordre.

« Le plan général du monument paraît simple : une cascade centrale, flanquée du temple de la Nature et de la tour de Barbarie. Sur la façade opposée, une colonnade soutient la terrasse. Certaines parties sont inspirées d'anciens édifices, d'autres, très inventées. Pourtant, Cheval en a réalisé un assemblage dont les lignes générales pourraient séduire un architecte : il bâtit par 'paliers', en intercalant ses volumes sur des plans successifs, avec un sens inné de la composition. Il faut admirer la manière avec laquelle il insère six escaliers tournants dans la masse du Palais. » (Gérard 1956 : 59)

Puis elle s'interroge sur le « style », pourrait-on dire, du facteur.

« Selon son goût du pittoresque, Cheval recherche le contraste : faons, crocodiles, temples et châteaux s'entremêlent. Chaque sujet lui-même (de pierre et de ciment) est taillé, modelé, trituré. On y sent le plaisir du vieillard autodidacte d'en rajouter et de parfaire. (...) Quand il vise au pittoresque, il atteint une beauté certaine par surcroît, car il est doué : les trois Géants en témoignent. » (*ibid.* : 59-60)

Enfin, loin d'en faire un créateur en apesanteur, à l'œuvre inclassable et hors du temps, elle lui assigne une place dans l'histoire de l'art : totalement ignorant des interrogations et des recherches qui secouaient alors le monde de l'architecture, il n'en devient pas moins une parfaite illustration de son temps.

« Contemporain de Gaudi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Cheval vit une époque de transition où l'architecture en mal d'invention ressuscitait tous les styles, du gothique au mauresque. S'il ne voit pas les œuvres contemporaines, du moins il en subit le courant à son insu. Cette frénésie d'imitation allait entraîner la 'chasse' au nouveau qui continue encore. Le symbolisme allait prendre la pente du surréalisme. Cheval marque un temps. » (*ibid.* : 62)

Si elle ne compare pas explicitement Cheval et Gaudi, elle n'en note pas moins qu'ils sont contemporains, laissant entendre que les ressemblances entre leurs réalisations n'ont rien de fortuit, entrouvrant une porte qui se refermera immédiatement et le restera pendant plusieurs décennies. En effet, les articles qui suivent ne prolongent pas la réflexion engagée par Marie-José Gérard. Et c'est là un doux euphémisme.

La première façon que ses successeurs ont de le décrire consiste à l'évaluer dans sa matérialité la plus déconcertante. On évoque souvent le temps qui fut nécessaire à sa construction, empruntant à Cheval son propre bilan : « '10 mille journées, 93 000 heures, 33 ans d'épreuves' » D'autres se livrent à de savants calculs, dignes d'un artisan maçon réalisant un devis. On évalue le volume et les sacs de ciment. « Pour élever ce monument, qui représente quelque 1000 m<sup>3</sup> de maçonnerie, Cheval a employé 3 500 sacs de chaux et de ciment » (« Le facteur Cheval et son Palais Idéal » 1964 : 22). Puis, on en évalue le coût et on rapporte l'ensemble à son salaire mensuel. « Il gagnait une trentaine de francs par moi et dépensa 5 000 f pour l'achat des 3 500 sacs de ciment et de chaux qui lui furent nécessaires. » (Boncompain 1964 : 270) Marie-José Gérard qui, on l'a vu, est la seule à tenter d'approcher le Palais comme « œuvre » n'échappe pas à cette comptabilité de boutique. « Son Palais mesure 26 mètres de long sur 12 mètres de large et 10 mètres de haut. Au total 1000 mètres cubes de maçonnerie. C'est un travail gigantesque. (...) Le coût de la chaux et du ciment pour la grosse maçonnerie s'élève à 5000 francs d'avant 1900. Il gagnait alors 38 francs par mois. » (Gérard 1956 : 60) Voilà pour le coût financier du Palais. Reste encore à évaluer d'autres sortes de coût qui, pour ne figurer dans aucun bilan comptable, n'en restent pas moins de puissants moyens de le représenter : la distance parcourue, le poids des charges transportées, les nuits écourtées. « Il rassemblait les plus grosses (pierres) en tas qu'il revenait chercher le soir, avec

une brouette. Les plus proches étaient à quatre ou cinq kilomètres et il lui arrivait d'ajouter allègrement 20 km aux 32 de sa tournée quotidienne. Il partait parfois à 2 heures du matin. » (« Le facteur Cheval et son Palais Idéal », 1964 : 22) « Ferdinand Cheval, désormais, rapporterait des pierres de ses tournées. Au fardeau du courrier s'ajouteraient 40 kilos de cailloux, dans un panier. Il en ferait des tas et le soir, avec sa brouette, repartirait les chercher, charriant ainsi, jusqu'aux premières lueurs de l'aube. » (Vareille 1964 : 30). Et c'est sans nul doute Vialatte qui représente le mieux cette singulière façon d'évaluer ce Palais, avec cette formidable avalanche de chiffres. « Trente-trois ans de travail, dix mille journées, quatre-vingt-treize mille heures, mille mètres cubes de maçonnerie, trois mille cinq cent sacs de ciment. Ou de chaux. Tout seul. En rapportant chaque jour, de ses cinquante à soixante kilomètres de tournée (...) trente à quarante kilos de cailloux. » (Vialatte 1964 : 70-72)

Évalué en temps, en distance, en sacs de ciment, en poids et en volume, le Palais est ainsi renvoyé du côté du travail manuel, de l'effort physique. Et c'est bien ainsi que l'entend Jo Vareille, dans l'article paru dans *Tourisme et Travail*, qui affirme « Plutôt qu'un chef d'œuvre de l'art des médiums – traduisant inconsciemment de prétendus messages de l'au-delà – le Palais Imaginaire est donc un monument du Travail au Travail. » (Vareille 1964 : 31)

Parallèlement à l'appréhension par les quantités voire la quantification, apparaît une appréhension par la description. Mais une description qui n'est que comparaison et accumulation. Visiblement décontenancés par la structure du Palais dont ils ne parviennent pas à saisir une éventuelle unité, les journalistes le découpent en éléments immédiatement reconnaissables. « Aujourd'hui on vient de loin pour visiter ce monument bizarre qui évoque à la fois un mausolée antique, un temple hindou, une grotte artificielle, un coin de parc zoologique, des catacombes et un tombeau. » (« Le 'Palais Idéal' d'Hauterives... » 1960 : 15) Il se résumerait ainsi à six grands ensembles, posés côte à côte. Cependant, certains ont tenté d'approcher, par leur plume, sa complexité, s'attachant, au delà des grands ensembles, à restituer les détails. C'est notamment le cas de Romi :

« Il commença par construire une cascade qui exigea vingt-deux mois de travail. Ensuite il s'attaqua à l'aménagement d'une grotte, gardée par trois géants ; il y ajouta deux momies sculptées. L'ensemble l'occupa durant trois ans. Entraîné par une sorte de délire, le facteur ne s'arrêta plus. Autour d'une mosquée arabe, d'un temple hindou, d'un château féodal et d'un chalet suisse, s'élevèrent des cactus, des palmiers et des aloès. Des animaux exotiques, flamants, guépards, autruches, éléphants, crocodiles, entourèrent des personnages de la Bible. Des Anges, des pèlerins, les quatre Évangélistes, la Vierge Marie peuplèrent des galeries et des labyrinthes. Des escaliers menèrent à des terrasses inutiles, de vingt mètres de longueur. » (Romi 1964 : 136)

Une attention plus soutenue aux détails entraîne-t-elle une plus grande précision dans la description ? Rien n'est moins sûr. Mais, ce qui apparaît de façon évidente, c'est qu'accumulant les détails, les rédacteurs égarent d'autant le lecteur. Qu'on en juge à la lueur de l'extrait suivant :

« Un haut mur de clôture, une porte au loquet sonore, et c'est là... Là, au centre d'une végétation luxuriante, une masse de grise rocaille, trouée de milliers d'alvéoles comme un fruit mangé des guêpes ; un monstre d'architecture, mi-sanctuaire, mi-château, recouvert de sculptures extravagantes, creusé de toutes parts de grottes et de galeries, coupé de terrasses et de belvédères auxquels on accède par des escaliers aux rampes chantournées. C'est là le Palais du facteur Cheval. Un Palais parfaitement inhabitable d'ailleurs, mais un travail de Titan : 26 m de long, 12 à 14 m de large, 10 à 12 m de haut. Quatre colonnes admirables, piliers d'un temple khmer, et trois géants (César, Vercingétorix, Archimède) constellés de débris de roche rouge, encadrent la façade-est. A l'ouest, surmontés d'un minaret et d'un petit château féodal, se succèdent un temple hindou, un chalet (sic) suisse, la Maison-Blanche et la Maison carrée. Chaque approche est l'occasion d'une nouvelle

découverte : dans cette cavité sont sculptées sept figures d'antiquité et, au-dessous, des autruches, des flamants (sic), des oies, des aigles ; plus loin, voici la grotte de la Vierge, la Mort et l'Abondance, des pèlerins, des anges... En maints endroits sont gravés dans la pierre des maximes, défis, lieux communs solennels, sentences où Cheval affirme sa fierté de l'œuvre accomplie et rappelle sa qualité de fils de paysan à qui Dieu a confié le soin d'accomplir un de ses 'dessins impénétrables' (sic)'. » (« Le facteur Cheval et son Palais Idéal » 1964 : 22)

Mais ceux qui ont décrit le Palais ont-ils vraiment cherché à restituer une vision d'ensemble cohérente ? L'auteur des lignes suivantes ne s'est pas encombré de précision. Tout au contraire, sa plume semble courir d'un élément à un autre, passant de l'un à l'autre à toute allure, accordant à peine plus d'un mot à chacun d'entre eux, rendant ainsi compte du mouvement des yeux qui, face au Palais, la première fois, sont attirés dans toutes les directions à la fois, sautent d'un point à un autre, tentent de tout voir en même temps, sans regarder quoi que ce soit avec précision.

« Au cours des ans le facteur se laisse emporter par son imagination. C'est ici un grouillement d'animaux, de personnages et de plantes, là des colonnes contournées, plus loin une cascade, une 'mosquée', des statues monumentales : 'le grand défenseur de la Gaule, le grand savant grec, le grand conquérant romain'. L'intérieur est percé de grottes, de labyrinthes, de galeries décorées, aménagé en tombeau ou en niches où reposent les outils familiers du constructeur. Quatre escaliers tournants se faufilent à travers la maçonnerie ajourée, pour conduire à la grande terrasse que surplombe la 'tour de Barbarie' en un foisonnement de palmiers en ciment et de minarets, et le donjon où s'entassaient les symboles chrétiens » (H. 1966 : 4-5)

On imagine tout autant la perplexité du lecteur du *Spectacle du monde* qui découvre, pour la première fois, le Palais Idéal sous la plume d'Alexandre Vialatte.

« Il décida d'être l'architecte de ces sculptures. De les agglomérer en un Palais de féerie : dans un délire de cimentier ; une hallucination de maçon. Dans son jardin. Avec trente francs de salaire par mois, il acheta cinq mille francs de ciment. Toute sa famille criait au fou. Il la ruina avec délices. La chose commença en fontaine, en vasque, en grotte, et continua en château fort, en temple hindou, en vespasienne, en chalet suisse et en manoir breton. En 'musée antédiluvien'. En temple grec, en minaret, en hutte gauloise et en tombeau des Pharaons. Entre-temps, le Facteur Cheval réfléchissait. Il se demandait ce qu'il avait voulu faire. À quoi bon ? Il se subissait. Il se bâtissait au cimetière un monument avec jet d'eau, sans poissons rouges (qui épouvantait le curé de l'endroit), ou ajoutait une façade de vingt-six mètres à son Palais (ce fut l'époque 'du grand charroi'). Une autre fois, une de dix mètres (il était un peu fatigué) ; (...) Il encastra dans une muraille, entre les fûts, une maquette de la Maison-Blanche (de Washington), une mosquée et une maison druidique. Il ajouta une loutre et un guépard, en gargouilles, et fit supporter toute une partie de son édifice par trois géants filiformes, velus, nés d'on ne sait quelle Afrique, où il voyait César et Vercingétorix, Archimède, Velléda (la druidesse des 'Martyrs'), et 'Juize', déesse de la liberté, que personne n'a jamais connue. Ensuite, et une fois de plus, 'il essaya de comprendre'. Puis il enterra sa truie dans l'hypogée pharaonesque qui reliait la vasque et 'Le Plan des Géants'. Il ferma par une grille scellée. Il avait alors soixante-treize ans. C'était fini. Il ne put supporter l'inaction. Il attaqua la façade de l'ouest, et creusa comme une taupe une galerie souterraine pour entrer dans son Palais clos. Comme un blaireau. Dans le Palais Idéal. Il voûta cette galerie, il la garnit de modelages, d'inscriptions et de coquillages, l'orna de vasques et de jets d'eau. Puis il déboucha au grand jour, ayant traversé toute sa nuit. Alors, il grava sur la porte, à l'intérieur de la galerie, cette inscription : 'la fin d'un rêve'. Puis il mourut. » (Vialatte 1964 : 70-72)

Ces descriptions tiennent plus de l'inventaire de Prévert que de la description raisonnée d'une architecture, fût-elle singulière. Mais cherchait-on vraiment à en faire une description raisonnée ? Le but n'était-il pas de traduire par la plume son foisonnement saisissant ? Au fil de ces lignes, le Palais semble se lézarder, perdant définitivement son unité

pour se décomposer en une série d'éléments disparates, d'un point de vue chronologique (le château féodal tutoie la Maison Blanche), aussi bien que géographique (le chalet suisse est voisin d'un temple khmer) et stylistique (le minaret et le temple hindou). Il devient une simple addition de morceaux sans cohérence, puisés ça et là, copiés, imités, posés les uns à côté des autres, vaguement liés entre eux, au hasard des lubies de Cheval, morceaux que l'on peut démonter et remonter comme on veut, du bout de la plume du moins. Il devient ainsi une sorte de kaléidoscope dont on peut faire varier l'image à l'infini, en jouant sur l'agencement de ses parties. Prisonniers de leur propre façon d'écrire et de décrire le Palais, les journalistes sont partagés quant au sens à lui donner. Pour les uns, on est aux antipodes de l'art. Au mieux peut-on être ému par ce discours de pierres d'un homme comme emmuré en lui-même.

« Œuvre d'art ? sûrement pas. Tous les styles s'y mêlent avec une incohérence totale : une fresque ('Adam et Eve au paradis terrestre'), inspirée d'un bas-relief roman, y voisine avec un chalet suisse, des niches latérales abritent l'une une reproduction de la 'Maison Carrée' d'Alger, l'autre une silhouette de temple hindou. L'auteur a copié délibérément. Les inscriptions nombreuses expriment une fierté naïve. Par elles, le facteur a voulu se justifier, s'expliquer, s'imposer. Malgré soi on est touché par cette volonté tenace, cette imagination débordante. Qui sait, le facteur Cheval deviendra peut-être un jour le 'douanier Rousseau' de la sculpture... » (« Le 'Palais Idéal' d'Hauterives » 1960 : 16).

Pour d'autres, malgré (ou grâce à) son désordre apparent, il relève bien de l'art. Mais ils ne vont jamais au-delà de l'affirmation. « *On serait tenté de sourire. Et pourtant ce qui aurait pu n'être qu'un amoncellement de détails bizarres, une simple curiosité, se présente comme un ensemble monumental imposant et équilibré, une véritable œuvre d'art* ». (H 1966 : 5)

## **Poussé vers les mondes de l'art**

Les journaux ne sont pas les seuls à s'intéresser à Cheval. Des ouvrages voient également le jour : *l'art magique* de Breton, en 1957, *Les inspirés et leurs demeures*, du photographe Gilles Ehrmann, préfacé par Breton, en 1962, *Eros du dimanche* d'Anatole Jakovsky et *Histoire de l'insolite* de Romi, tous deux en 1964.

Certes, aucun d'eux n'est exclusivement consacré au Palais et à son créateur. Il faudra attendre le tournant des années 1970-80 pour cela. Mais tous lui accordent une place de choix dans un ensemble plus vaste, aux critères variables selon les publications. Pour Breton, il s'agit d'une foule de créateurs, indifférents à « l'art officiel européen ». Et Cheval a pour voisin de papier et de réflexion Van Gogh, Paul Gauguin, Gustave Moreau, Wassily Kandinsky, Edvard (sic) Munch, André Derain, Giuseppe Arcimboldo, Ucello, Francisco de Goya, Jan Van Eyck, Antoine Watteau, Antoine Caron, Piero di Cosimo, et surtout Jérôme Bosch, Albert Dürer, Pieter Breughel l'Ancien, pour ne citer que quelques noms. Gilles Ehrmann porte plus spécialement son attention sur les amoureux de la pierre et du ciment<sup>49</sup>, qui s'attachent à métamorphoser leur environnement, essentiellement leur lieu de vie, en fonction de critères très personnels. « Adolphe-Julien Fouéré (sic). L'ermite de Rotheneuf », « Frédéric Séron, boulanger de Pressoir-Prompt », « le passeur Hippolyte Massé en Vendée », « Raymond Isidore, employé à l'entretien du cimetière de Chartres », « le maraîcher Joseph Marmin en Vendée », « Adolphe Wallart, la maison de la couture », « le meunier de Lacoste », « l'énigme de Bomarzo », chacun d'eux dispose d'un chapitre. Mais le plus long est incontestablement celui qu'il accorde au « facteur Cheval à Hauterives », illustré de 19

---

<sup>49</sup> Les pinceaux ne sont pas oubliés puisque Gaston Chaissac se voit consacrer un chapitre.

clichés. Dans *Eros du dimanche*, Cheval prend place aux côtés des naïfs, tels que Henri Trouillard ou Maurice Loirand, dont Romi n'envisage que la production fortement inspirée par les corps en liberté. Il en fait un « maître de l'insolite », siégeant aux côtés de « Hiéronymus Bosch, l'incongru systématique », « Paracelse, l'insolite scientifique », « Giuseppe Arcimboldo, le singulier et... les portraits allégoriques », « Granville, l'illustrateur des rêves et des cauchemars », « Edward Lear, l'absurde spontané », « Louis II de Bavière, l'halluciné », « Alfred Jarry, le poète extravagant », « Hélène Smith, la visionnaire », « Raymond Roussel, le mathématicien de l'incohérence », « Salvador Dali le paranoïaque conscient » (Romi 1964 : 116-145). Hors de l'art officiel, bâtisseur singulier mais non unique en son genre, naïf, insolite, Cheval ne manque pas de catégories dans lesquelles se glisser. Et c'est là une première différence entre les articles des journaux et ces publications. Alors que les premiers traitent du facteur et de son Palais comme s'ils étaient seuls, uniques au monde, et sans exemple, les seconds s'efforcent de les insérer dans des ensembles plus vastes, tout en préservant leur singularité. Périlleuse articulation que celle-ci. Mais ce n'est pas là la seule différence entre ces deux styles de publications. Alors que les journalistes se délectent de la vie de Cheval, qu'ils glosent et complètent jusqu'à la caricature, ces ouvrages font quasiment silence sur ce point. Du moins, en font-ils un usage bien différent. Pas de glose pour Gilles Ehrmann qui, dans *Les inspirés et leurs demeures*, assoie son important appareil iconographique non sur sa prose personnelle mais sur les mots du facteur lui-même, reproduisant de larges extraits de l'une des versions de son autographie. Sous la plume de Romi, nulle allusion à la vie de famille, nulle allusion à la psychologie mais une biographie au pas de charge : sa naissance, la rencontre avec la pierre providentielle, le long charroi, une description du Palais, le tombeau. Rien de plus. (Romi 1964 : 136-137) Jakovsky est le seul à s'appuyer sur le parcours biographique de Cheval, en un jeu de clair-obscur. (Jakovsky 1961 ; Jakovsky 1964) L'objectif de l'auteur est double.

« Certains le croient spirite, sinon initié. Ce sont les surréalistes, André Breton en tête, qui ont accredité cette version, qui, à première vue, est tout aussi plausible qu'une autre. D'autres, par contre, et surtout parmi ses concitoyens, n'ont vu en lui qu'un primaire, un minus, un fou pour tout dire qui faute de connaissances indispensables, se contentait de la superposition laborieuse de divers styles et copiait tant et plus les architectures du monde entier. » (Jakovsky 1961 : 707)

Mais les « concitoyens » de Cheval ne sont pas les seuls et peut-être pas les premiers qu'il vise dans sa charge. Trois ans plus tard, dans *Eros du dimanche*, il se fait plus précis :

« Personne ne prenait l'édifice au sérieux – pas plus son créateur – et les habitués touche-à-tout ne décrivaient que son insolite et son pittoresque, sans avoir la moindre idée d'essayer d'élucider ses sources. Même récemment, un scribouillard n'a-t-il pas parlé des trois 'Géantes' de ce Palais, qui, en réalité, ne sont autres que (...) les trois 'Géants' de la mythologie personnelle du Facteur. » (Jakovsky 1964 : 169-171)

Ce que dénonce ainsi Jakovsky, et c'est là son premier objectif, c'est tout à la fois l'indifférence coupable des contemporains de Cheval et l'intérêt des « touche-à-tout » que sont les journalistes qui en ont fait un « pauvre type », un « cinglé », dirait-on familièrement, seulement capable de se livrer à l'imitation. Il se lance alors dans une véritable entreprise de réhabilitation de l'homme et de l'œuvre. Et l'on comprend alors mieux le second objectif, exprimé sous forme d'une série de questions dont on ne citera que les deux premières. « Pourquoi (le Palais) a-t-il été bâti ? Où le facteur a-t-il puisé son inspiration ? » (Jakovsky 1961 : 707) Il s'agit donc de percer les mystères de l'origine de la création. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la lecture de la littérature consacrée à Cheval jusqu'au début des années 1960 ne nous avait pas familiarisés avec l'explication qu'il propose.

[Le facteur] « insiste à plusieurs reprises sur le fait que la vision de ce Palais lui est apparue dans un songe. (...) Il ne (le) commence virtuellement qu'en 1875 – coïncidence troublante !- l'année de la naissance de sa fille (...) qu'il avait plus qu'aimée, adorée. Voulait-il édifier un monument digne de ce grand amour ?- Afin de perpétuer son souvenir ? (...) Après avoir achevé son Palais, le Facteur entreprend presque aussitôt la transformation complète du tombeau de famille où reposait déjà sa fille<sup>51</sup> (...) Un souvenir de plus ? Un impérissable souvenir qui clôt, et son œuvre et sa longue et si laborieuse vie ? En réalité, il s'agirait, vraisemblablement, de toutes ces hypothèses à la fois, c'est-à-dire d'un assez net vagabondage quasi mystique, mêlé à un orgueil sans borne d'un simple paysan qui accède soudain, pour la première fois, à la possibilité de créer. » (*ibid.* : 707)

Cheval n'est pas ce « fou » replié sur lui-même, ignorant le monde et ne vivant que pour son Palais, véritable matérialisation de son trouble intérieur, que met en scène une certaine presse mais un père très voire trop aimant qui célébra sa fille par ce poème de pierre. Et Jakovsky poursuit son œuvre de déconstruction du schéma explicatif ordinaire en s'attaquant à la question de l'imitation. Certains fondent leur hypothèse d'un facteur, non pas créateur, mais simplement « copieur » sur la présence dans ses archives de nombreux numéros du *Magasin Pittoresque* aux pages cornées, d'un Marc Aurèle annoté. Argument que Jakovsky balaie d'un revers de manche.

« On n'y découvre rien, absolument rien de ce qui pourrait s'apparenter de près ou de loin à ses propres créations. Mais est-ce que cela ne dénote pas plutôt une certaine affinité, un commun état d'esprit que le penchant vers la copie pure et simple, comme c'est le cas du douanier Rousseau qui se contentait de décalquer ses bêtes sauvages d'après un livre d'images édité par les Galeries Lafayette ? Soit, mais le 'Châlet Suisse' ? Et le château du Moyen Âge ? Et la 'Maison Carrée d'Alger' ? Je pense, pour ma part, que nous ne connaissons jamais leurs prototypes. Ils sont ailleurs que dans les livres. Ils sont issus directement de son cerveau, si ce n'est de son improvisation purement manuelle.» (*ibid.* : 707)

Évidemment, le propos tient plus de l'affirmation de principe et de la conviction personnelle que de la démonstration solidement étayée. Et que penser de cette défense du facteur au détriment du douanier qui devient, lui, le « vrai » copieur ? Quant à la fin de sa plaidoirie, destinée à mettre un terme aux accusations de plagiat, elle repose sur un petit arrangement avec l'histoire. « Quant aux prétendues colonnes hindoues, en qui on voit l'image d'Angkor-Vat, cela relève carrément de la fantaisie. D'ailleurs, le temple d'Angkor-Vat était loin d'être découvert à l'époque. » (*ibid.* : 707) Or, le récit d'Henri Mouhot a fait l'objet d'un très long article, en 1863, dans *Le tour du monde* puis d'un ouvrage en 1868<sup>52</sup>. Le facteur est alors âgé d'une trentaine d'années. Grand amateur de revues, il peut très bien, au cours de ses lectures, avoir croisé les images du temple cambodgien. Ignorance, difficilement explicable, de la part de Jakovsky ? Ou pieux mensonge justifié par le but louable ? Notre faveur va à la seconde hypothèse.

Le facteur et son Palais trouveront d'utiles relais, ailleurs que dans la presse écrite. Au début des années 60, la radio et la télévision lui ont déjà ouvert leurs ondes, lui consacrant quatre émissions en trois ans dont deux pour la seule année 1961, à quinze jours

---

50 Il s'agit d'Alice Marie Philomène Cheval, né en 1879, le 11 octobre, et non en 1878.

51 Alice décède le 2 juin 1894, à l'âge de 14 ans.

52 Mouhot, Henri : « Voyages dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine », *Le tour du monde*, 1863, 2<sup>e</sup> semestre, pp 220-253. En 1868, il signera, chez Hachette, un *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine*, qui connut un réel succès puisqu'il fut réédité en 1882.



d'intervalle<sup>53</sup>. L'une d'entre elles retiendra notre attention. Le 11 août 1961, l'ORTF<sup>1</sup>, la première chaîne de télévision, propose un film de 24 minutes, réalisé par Pierre Mignot, consacré aux constructeurs insolites<sup>54</sup>. L'ensemble peut paraître hétéroclite puisqu'il fait succéder les monstres de Bomarzo, la rigueur architecturale de Nicolas Ledoux et la fantaisie de ciment et de pierres de Ferdinand Cheval. Mais, plus encore que le film lui-même, c'est la série dans laquelle il s'inscrit et son producteur Max-Pol Fouchet qui font sens. Critique d'art, grand voyageur et homme de télévision, son activité est tout entière inscrite dans le souci de diffuser le savoir auprès du plus grand nombre. Il produit ainsi deux émissions de télévision qui feront date, *Lectures pour tous* (1953-1968), consacrée à la littérature, et *Terres des arts* (1959-1971), consacrée, comme son nom l'indique, à la production artistique. Dans ce cadre, de façon régulière, il propose de découvrir des peintres (Cézanne, Picasso), des époques (le Baroque, Vélasquez et son temps, Courbet et le réalisme français, etc.), des lieux (l'art en Inde, la Bavière), tous également reconnus. Mais il propose aussi des sujets moins parcourus, plus originaux, plus novateurs tels que le douanier Rousseau<sup>55</sup>, Dubuffet<sup>56</sup>, Sur les chemins de l'art populaire : la Bretagne<sup>57</sup>. Diffusé dans le cadre de cette série, le Palais est en quelque façon hissé au rang de ses prédécesseurs et de ses successeurs sur les ondes. Il intègre ainsi, sur la pointe des pieds, l'univers de l'art.

Parallèlement à cette effervescence audiovisuelle, on note aussi un intérêt renouvelé des photographes pour le Palais. Après Denise Bellon dans les années 1930, c'est autour de Brassai, de Doisneau<sup>58</sup>, Ehrmann et d'autres photographes connus ou « en vue », de se rendre à Hauterives dans les années 1950-1960. C'est là une chose suffisamment connue pour qu'il ne soit pas besoin de s'y attarder. Mais des photographes, que leur réputation ne précède ni ne protège, vont, eux aussi, placer leur objectif devant le Palais. C'est le cas d'une photographe lyonnaise, Marcelle Vallet. Elle réalisera une série de 67 clichés du Palais. Ensemble aujourd'hui oublié.

Au cours des années 1950-1960, on assiste donc à un retour du facteur et de son Palais sur le devant de la scène. Des journaux grand public lui ouvrent leurs colonnes ; la télévision lui ouvre ses ondes. Des photographes, reconnus ou plus confidentiels, le couchent sur la pellicule. Sous la plume de « penseurs de l'art », des ouvrages voient le jour. Mais, derrière cette effervescence, deux camps s'opposent. Il y a ceux qui voient dans le facteur un fou dont le délire se matérialisa dans une extravagance de pierres et de ciment, pâle imitation de modèles préexistants. Et il y a ceux qui y voient un homme, habité par un désir de création hors norme, à tous les sens du terme, qui le poussa à construire un monument où il réinventa de multiples architectures dont il ignorait tout. D'un côté, un regard au mieux pétri de compassion et d'amusement, de l'autre un hommage au génie, à l'homme libre de toute convention. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ces deux opinions ne sont guère réconciliables. Et on les retrouve, quasiment inchangées, au cœur même de ce qu'on appellera « la bataille pour le classement ».

---

<sup>53</sup> *Le dimanche en France*, Télévision Lyon, de Marc Chevillot et Maurice Montons, diffusée le 31 juillet 1960 ; *L'histoire des civilisations*, émission de l'ORTF, réalisation de Max Gérard, Télé Hachette Production, diffusée le 30 juillet 1961 ; *Terre des arts*, émission ORTF de Max-Pol Fouchet, réalisée par Pierre Mignot, producteurs délégués Jean-Luc Denjean et Pierre Mignot, diffusée le 11 août 1961 ; *Le château de cailloux du sensationnel Facteur Cheval*, émission ORTF, de Jean Nohain et Henri Tisot, diffusée en 1962 (Jouve 1981 : 302).

<sup>54</sup> Elle sera rediffusée le 12 novembre 1961.

<sup>55</sup> 30 septembre 1960.

<sup>56</sup> 30 janvier 1961.

<sup>57</sup> 27 février 1961.

<sup>58</sup> Dans *À l'imparfait de l'objectif*, Doisneau consacre un chapitre aux singuliers (Doisneau 1989 : 129-134).

## Acte 2 : La bataille pour le classement

En 2007, paraît aux éditions Le Dauphiné, dans la collection « Les patrimoines », un ouvrage intitulé *Le facteur Cheval Un rêve de pierre*, préfacé par Pierre Chazaud<sup>59</sup>. Il propose au lecteur qui ignore tout du Palais une excellente première approche. La page 47 retiendra notre attention. Sous une photographie en plan large du Palais, se trouve le célèbre portrait de Malraux, les coudes sur une table, la main droite soutenant sa joue droite, une cigarette à la main gauche. Le titre expose au lecteur ignorant les raisons de ce rapprochement : « Malraux, un classement controversé ». Lisons le texte.

« Le Palais Idéal fut classé Monument historique par André Malraux en 1969, contre l'avis de la plupart des fonctionnaires du ministère de la Culture. Ceux-ci, dans un rapport de 1964, le présentent très négativement et écrivent : 'Le tout est absolument hideux. Affligeant ramassis d'insanités qui se brouillaient dans une cervelle de rustre'. Pourtant Malraux, qui tient à protéger toutes les formes d'une architecture populaire extrêmement rare, décide le classement. Malraux, qui est d'abord un écrivain et un artiste avant d'être le ministre de la Culture, considère le Palais Idéal comme le seul exemple d'architecture naïve. Par ce classement, il donne enfin raison à Breton, Picasso, Tinguely. Ce classement a un effet très bénéfique puisqu'il permet la conservation du monument et lui évite toute détérioration, modification fantaisiste ou rajout de la part des différents propriétaires ».

Suit un extrait des propos de Malraux, donnant sa définition, en forme de plaidoyer.

« Qu'est-ce que le Palais Idéal ? C'est le seul exemple en architecture de l'art naïf. L'art naïf est un phénomène banal, connu de tous, mais qui n'a pas d'architecture. (...) En un temps où l'art naïf est devenu une réalité considérable, il serait enfantin de ne pas classer, quand c'est nous, Français, qui avons la chance de la posséder, la seule architecture naïve du monde, et attendre qu'elle se détruise. » (Chazaud 2007 : 47).

Ainsi donc, le livre, consacré à la présentation du facteur et de son Palais, se clôt sur la mise en avant de ce coup de force mené par Malraux. On ne saurait mieux dire que l'épisode est, aujourd'hui, devenu central dans l'histoire du Palais. Analysons-le.

### I - Des positions irréconciliables

Les plus anciennes mentions que nous ayons retrouvées datent d'avril 1964. Il s'agit de deux lettres. L'une, manuscrite, datée du 3 avril, est un brouillon un peu mystérieux, sur papier à en-tête du ministère des Affaires culturelles. Il est adressé à André Coumet, alors sous-directeur des Monuments historiques et des sites et est signé de deux initiales « CB » ou peut-être « CR ». « Vous savez que le Premier Ministre a demandé d'examiner s'il convenait de protéger au titre de la loi de 1913 le Palais Idéal du facteur Cheval. Je vous adresse pour le

---

<sup>59</sup> Maître de conférences à l'université de Lyon et critique d'art, Pierre Chazaud est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le Palais parus au cours des années 1990-2000. Nous reviendrons sur son importance dans l'acte 3 de cette deuxième partie.

dossier, ce n° du *Jardin des arts* qui contient un article à ce sujet. »<sup>60</sup> L'autre, datée du 7 avril, est adressée par Claude Robin, alors conseiller technique auprès du ministre délégué auprès du Premier ministre, à Domerg, chargé de mission au cabinet du premier ministre, pour lui confirmer qu'il a lancé la procédure ordinaire.

« Le Conservateur régional des Bâtiments de France (M. Hiriart) a été invité à constituer un dossier photographique sur cet immeuble pour que l'affaire soit soumise à l'examen de la Commission supérieure des Monuments historiques dont la consultation est obligatoire en matière de classement ou d'inscription sur l'Inventaire supplémentaire. Je ne manquerai pas de vous tenir informé de la décision prise après que cette Commission m'aura fait connaître son avis ».

Arrêtons-nous un instant sur cet échange, banal en apparence mais plus bavard qu'il n'y paraît. Aucune allusion n'est faite au ministre des Affaires culturelles. La demande est présentée comme relevant du Premier ministre lui-même. C'est dans l'entourage de Georges Pompidou, en apparence du moins, que l'on s'inquiète du sort du Palais et que l'on souhaite son classement. « *Vous savez* », affirme le rédacteur, ce qui laisse donc à penser que le tout jeune ministère des Affaires culturelles – il n'a alors que cinq ans- va hériter d'un dossier qui n'est pas tout à fait vierge et qui, de surcroît, va vite devenir plus que brûlant. Cela permet de penser que des démarches, peut-être informelles et officieuses, avaient déjà été tentées. En tout état de cause, peut-on penser que la chose est depuis quelque temps en suspens et que l'on souhaite ardemment qu'elle s'accélère. Sinon comment comprendre que l'entourage du Premier ministre prenne la plume pour soutenir le classement ? Il faut se garder d'imaginer un débat feutré, tout entier inscrit dans les couloirs du ministère, opposant, en une lutte interne, des « spécialistes maison ». Est-ce tout à fait un hasard si les traces écrites débutent en 1964, année où, on l'a vu, six articles paraissent ? Et si l'on peut objecter qu'un texte paru dans *Les Cahiers de l'Alpe* ou dans *Postes et Télécommunications* n'a pas une influence majeure, il n'en va pas de même lorsque celui-ci paraît dans *Le spectacle du monde*, signé, qui plus est, par Alexandre Vialatte. Il ne s'agit pas d'affirmer, contre toute évidence, que ces articles vont avoir une influence directe et centrale sur les débats. Mais on peut raisonnablement penser qu'ils vont contribuer à entretenir un climat passionnel, soufflant sur les braises. On note également que le rédacteur joint à sa lettre le numéro du *Jardin des arts* que nous avons rencontré. Est-ce pour lui montrer que le lieu commence à susciter de l'intérêt et qu'il est temps de passer à l'action ? Mais alors pourquoi choisir un texte aussi ancien puisqu'il a déjà huit ans ? Pourquoi ne pas avoir opté pour le numéro d'*Architectures d'aujourd'hui*, bien plus récent et présentant le texte et les photographies de Gilles Ehrmann ? Son nom ne devrait-il pas peser dans la balance ? Simple ignorance ? Ou alors faut-il inverser causes et conséquences ? Le nom de Gilles Ehrmann n'est peut-être alors pas des plus connus. Il n'est qu'un de ces nombreux photographes qui s'intéressent au Palais. Et ce n'est qu'ensuite, lorsque celui-ci prendra l'importance que l'on sait, qu'il poussera tous ceux qui se sont intéressés à lui sur le devant de la scène. Dont Ehrmann. Sans doute le Palais a-t-il aidé à la notoriété du photographe et non l'inverse.

Les lettres suivantes montrent assez combien dans les divers bureaux, on s'efforce de faire diligence. Le 7 avril, le directeur de l'Architecture, Max Querrien, en la personne du chef du bureau des travaux et classements, envoie au conservateur régional des bâtiments de France, Hiriart, une lettre ainsi rédigée :

« Comme suite à ma communication téléphonique du 19 mars courant, je vous serais obligé de bien vouloir faire constituer un dossier de recensement sur la construction du facteur CHEVAL à

---

<sup>60</sup> Sauf mention particulière, les documents dont il est question dans cet acte 2 sont tous issus des archives du ministère de la Culture.

HAUTERIVES (Drôme). Je souhaiterais recevoir ce dossier le plus rapidement possible afin de me permettre de saisir, éventuellement, la Commission Supérieure des Monuments historiques d'une proposition de protection au titre des Monuments historiques. »

Mais à peine Hiriart a-t-il le temps de prendre connaissance de cette première lettre que les services de Querrien lui en adressent une seconde, le 22 avril, soit à peine quinze jours plus tard ainsi libellée<sup>61</sup>.

« Par lettre du 7 avril courant, je vous avais demandé de constituer un dossier de recensement sur la construction édifiée par le facteur CHEVAL à HAUTERIVES (Drôme). Mon attention étant appelée sur cette affaire à laquelle s'intéresse particulièrement Monsieur le Premier Ministre, je vous serais obligé de me faire parvenir d'urgence le dossier dès qu'il sera constitué. »

Le même jour, Claude Robin adresse à Coumet, sous-directeur des monuments historiques et des sites, une note qui tient en une seule phrase : « Peut-on accélérer l'instruction des deux affaires signalées dans la lettre jointe du 18 avril 1964 par M. Domerg, chargé de mission au Cabinet de M. le Premier ministre ? » Certes, ces lettres sont extrêmement redondantes. Mais elles mettent clairement en scène l'importance et l'urgence que revêt soudain, au printemps 1964, le dossier « Cheval ».

Qu'on n'imagine pas, face à cette insistance, qu'Hiriart ne fait rien. Il a transmis la demande à ses services et manifestement elle suit son cours. Avec plus ou moins de bonheur. On trouve ainsi un « dossier sur le Palais Idéal demandé d'urgence »<sup>62</sup> et daté du 20 mai 1964. L'auteur n'a apposé que ses initiales, d'un geste rapide, de sorte qu'il n'est pas possible de savoir s'il faut lire « L.B » ou de « I.B ». Dans le premier cas, on peut imaginer qu'il s'agit de Louis Bernard, que nous retrouverons plus loin. C'est du moins notre hypothèse. Le rapport concerne trois sites, présentés successivement. On y apprend que le propriétaire du château de Cornillon ne veut pas de protection pour son bien, que le toit de l'église de Marsanne<sup>63</sup> prend dangereusement l'eau et a un urgent besoin de réparation. Se fiant à la lecture du titre, on imagine qu'à la rubrique « Hauterives », on lira un avis sur l'œuvre de Cheval. Et c'est bien un avis sur le Palais qu'on lit mais un avis en creux. « Le maire d'Hauterives vient d'acheter pour la commune un château du XVII<sup>e</sup> siècle assez joli, dans le bourg. Il m'a demandé s'il pourrait être inscrit. Il y a pour 10 millions de travail dans les toitures. M. Bourbon a, paraît-il, fait un dossier. Je prépare sur ce château un petit rapport que je vous envoie. » Annonçant un dossier sur le Palais Idéal, « L.B » décrit un château du XVII<sup>e</sup> siècle ! L'erreur est telle qu'elle semble caricaturale, prêtant à rire. Que s'est-il passé ? Comment expliquer cette méprise, plus que grossière ? On peut avancer diverses hypothèses. Celle-ci : ignorant ce qu'était le Palais, que peut-être personne localement ne lui a désigné comme tel, il s'est concentré sur une autre construction, plus immédiatement « monumentale ». Ou celle-là : il n'a pas su résister à l'insistance du maire qui tient à voir l'achat communal classé. Ou encore celle-là : face à la construction de Cheval, il a cru commettre une erreur, persuadé que jamais on n'attirerait son attention sur semblable chose. Ou enfin celle-ci : il a bien compris qu'il s'agissait du Palais mais horrifié, il a préféré faire silence. Quelle que soit l'explication qu'on voudra bien choisir, il n'en reste pas moins qu'il n'a pas « vu » le Palais Idéal ou il n'a pas voulu « voir » dans le Palais Idéal le monument pour lequel le ministère avait sollicité son déplacement. Cette cécité se passe de tout commentaire. Ce dossier resta confiné à la DRAC de Lyon dans les archives de laquelle il se

---

61 Il semble que Querrien lui ait envoyé une troisième lettre en ce sens, à la date du 5 mai. On trouve une allusion dans un échange entre Robin et Querrien mais elle n'a pas été retrouvée.

62 ADRAC, Lyon.

63 Cornillon et Marsanne sont des villages de la Drôme.

trouve encore. On imagine qu'Hiriart dut se faire plus précis quant au « Palais » en question. Le rapport de Louis Bernard, délégué au recensement, arrive enfin, en mai 1964<sup>64</sup>. Certes, on ne lui demande pas son avis quant au classement. Il est seulement chargé du dossier de recensement. Il n'en reste pas moins que les rubriques « historique » et « Description sommaire » sont pour lui l'occasion de se lancer dans un violent réquisitoire contre le classement. Il vaut la peine d'être reproduit.

« Le Palais Idéal a été construit de 1879 à 1912 par un facteur d'Hauterives, Ferdinand Cheval (1836-1924). Tous les jours il apportait des cailloux et travaillait à son monument qui est en ciment, avec des cailloux incrustés<sup>65</sup>. 'Mon rêve me paraissait résulter d'une imagination malade', a-t-il dit, et André Breton écrit que le facteur est 'le maître incontesté de l'architecture et de la sculpture médianimiques'. Le tout est absolument hideux. Affligeant ramassis d'insanités, qui se brouillaient dans une cervelle de rustre. Mieux vaut de ne pas parler de 'l'art' en question. Les visiteurs sont nombreux et beaucoup repartent émerveillés de toutes ces splendeurs. Ensemble en ciment armé, de 16 m de long sur 12 à 14 de large et 10 à 12 m de hauteur. Une galerie intérieure court dans l'axe au rez de chaussée, et deux escaliers permettent de monter à un premier étage. C'est la traduction dans le ciment d'une sorte de cauchemar théosophique. Le facteur prenait des idées dans la Bible et dans l'Histoire. Il construisait à la façon d'un château de sable en incrustant des pierres dans le ciment. Une multitude de grottes, de niches, de châteaux, de pinacles, de dômes, d'arbres, d'animaux, de personnages, de divinités, le tout agrémenté de 62 inscriptions. Ce sont des devises morales, et des saluts au travail, au génie du facteur et de sa fidèle brouette. Il y aussi un tombeau 'à la manière des rois 'Pharaons' pour Cheval lui-même, qui changera d'avis et se construisit un tombeau du même acabit au cimetière.

On lit : 'Cette merveille dont l'auteur peut être fier  
Sera unique dans l'univers'  
'Ce rocher dira un jour bien des choses'  
'Moi sa brouette j'ai cet honneur  
D'avoir été 27 ans sa compagne de labeur' ».

Sans doute ce rapport fit-il l'effet d'une douche froide, si l'on songe à la pression exercée sur les services du ministère de la Culture. Une telle prose n'est pas de celles qui permettent d'obtenir de la Commission supérieure un accord pour le classement. Les choses ne s'engagent pas sous les meilleurs auspices d'autant que l'avis de l'architecte des Monuments historiques, Jean-Claude Rochette, daté du 16 janvier 1965, est pour le moins mitigé.

« Donner un avis est quelque peu déroutant pour un architecte. En effet, il ne s'agit pas, malgré le nom de 'Palais Idéal' donné par son auteur, d'une œuvre architecturale à proprement parler mais plutôt d'un modelage concrétisant les obsessions du facteur.

J'ai pu constater, après avoir pris l'avis de nombreux interlocuteurs, que l'œuvre intéressait particulièrement deux catégories de personnes.

Tout d'abord, celles qu'une manifestation 'artistique' intéresse d'autant plus qu'elle relève de l'insolite et de la psycho-pathologie. En effet, à ce point de vue, l'œuvre est particulièrement remarquable.

D'autre part, les personnes à émotion facile qui sont touchées par le labeur solitaire et opiniâtre (sic) du facteur ; celui-ci n'a d'ailleurs pas manqué d'entretenir sa propre émotion à grand renfort de maximes édifiantes et égocentristes.

Personnellement, et il m'a semblé n'être pas le seul de cet avis, l'œuvre est avant tout une accumulation d'éléments hétéroclites rappelant à la fois – par son échelle et son caractère cauchemardesque – les 'galeries enchantées' ou 'maudites' que l'on visite dans les foires et – par ses

---

64 Du moins porte-t-il cette date.

65 L'expression soulignée a été ajoutée à la main.

éléments de construction et d'esthétique – les grottes artificielles où (sic) les rocailles de banlieue du plus mauvais goût.

Aussi, mais il s'agit toujours de mon avis strictement personnel, je redoute que l'on ne puisse éviter que la protection au titre des Monuments historiques, ne donne à cette œuvre, essentiellement excentrique un caractère exemplaire.

Je signalerai, sur le plan technique, que la construction n'est pas excellente, l'eau s'infiltré dans les replis multiples, les mortiers se dégradent et certains décors sont fragiles (galets, coquillages ou petites sculptures) se détachent, notamment, nous a dit le gardien, à la suite des 'bang' des avions à réaction. Un entretien constant bien que peu coûteux est nécessaire, les propriétaires semblent l'assurer consciencieusement.»

Certes, les mots sont moins durs, l'opinion plus maîtrisée quant à sa formulation. Mais il n'est pas loin, manifestement, de partager les idées de Bernard quant au fond. Et s'il est dérouter, c'est sans nul doute par le fait qu'on ait dépêché un architecte pour évaluer une telle construction ! Recenseur et architecte sont bien d'accord : c'est là la réalisation d'une personne à l'esprit totalement dérangé, un cauchemar devenu monstre de pierres. Il n'y a pas une once de dimension artistique dans tout cela, seulement les délires d'un facteur mentalement instable. Le monument attire des visiteurs mais ils ne viennent pas pour s'approcher de l'Art, seulement voir une étrangeté d'un goût douteux ou donner libre cours à une compassion facile. Dans le texte de Rochette plus nettement encore que dans celui de Bernard, on entend clairement les échos des articles parus dans la presse. La façon de présenter le facteur comme une personne psychologiquement affaiblie et la façon de décrire le Palais, comme un amalgame improbable et sans cohérence, sont absolument identiques.

On imagine sans difficulté la position, plus qu'inconfortable, d'Hiriart, conservateur régional des Bâtiments de France. Il est pris entre deux feux : d'un côté, une injonction à classer qui ne souffre guère de discussion et de l'autre le refus catégorique des « spécialistes » de terrain. Pourtant, le 23 janvier 1965, dans une lettre adressée à la direction de l'Architecture, il tente de ménager une troisième voie, d'arrondir les angles, dirait-on familièrement.

« De toute évidence, l'idée de protéger cet édifice a surpris MM. BERNARD et ROCHETTE : l'un y voit un 'affligeant ramassis d'insanités qui se brouillaient dans une cervelle de rustre' l'autre, qui n'est pas loin de partager l'avis du premier, redoute le 'précédent' que consisterait la protection de l'œuvre. À mon avis, et je regrette que l'observation ne figure pas au dossier, l'œuvre du facteur Cheval, qui n'est pas la traduction d'une 'conception' architecturale élaborée, trouve cependant des prolongements bien connus, tout au moins des correspondances, dans les manifestes de Bruno Taut et de Gropius, dans les études de Finterlin et dans les œuvres de Gaudi et de Le Corbusier. En ce sens, du point de vue de l'histoire, l'œuvre du facteur CHEVAL pourrait être intégrée dans un 'mouvement' qui possède d'illustres défenseurs et tendant à la synthèse des arts dans l'acte de 'bâtir'. Cette remarque me paraît devoir compléter le présent dossier. ».

En somme, pour lui, le classement ne peut aboutir si la demande repose sur les qualités intrinsèques du Palais. La solution consiste à l'insérer dans l'histoire de l'architecture, à le placer dans une continuité, à l'associer à des noms plus connus, dont Gaudi et Le Corbusier, à l'inscrire dans un courant, particulièrement illustré par les architectes allemands Bruno Taut et Walter Gropius. L'idée n'est pas tout à fait nouvelle. Marie-José Gérard s'y était essayée dans son article de 1956, associant Cheval et Gaudi. La proposition n'avait guère eu d'écho jusqu'à cette lettre d'Hiriart. Mais nul n'avait encore évoqué Taut, Gropius et Le Corbusier. Et l'on peut sourire de cette filiation étonnante. Cependant, le but est de lui ôter toute singularité, fût-ce au prix de quelques acrobaties particulièrement compliquées. Car, Hiriart l'a compris ou l'espère, c'est là la seule façon d'obtenir le classement qu'on lui réclame avec la dernière

insistance. C'est du moins ce que laisse à penser les deux lettres qu'il envoie à la direction de l'Architecture, le 4 août 1965 puis le 30 mars 1966. Lisons la première :

« J'ai l'honneur de vous demander de bien vouloir me faire connaître si le dossier de recensement concernant le château d'HAUTERIVES a été soumis à la Commission supérieure des Monuments historiques. Cette affaire m'étant rappelée d'une manière toute particulière, il m'est indispensable de pouvoir donner une réponse précise aux intervenants. »<sup>66</sup>

Notons, sans s'y attarder, que Hiriart évoque le « château d'Hauterives » et non le « Palais Idéal », ce qui en dit long sur la notoriété du lieu dont le nom est encore fluctuant. Il ne s'est pas encore imposé, pas suffisamment, du moins, pour que le conservateur régional des Bâtiments de France l'utilise !

Pendant qu'Hiriart subit la pression d' « intervenants » dont il ne donne pas le nom, à Paris, les choses avancent. À vitesse mesurée. En janvier 1965, Jullien, inspecteur général des monuments historiques, a été à son tour prié de se prononcer. Il lui faudra neuf mois, et une lettre de rappel un peu sèche<sup>67</sup> datée du 5 août, pour répondre. S'il a tant tardé à s'exécuter, c'est que le dossier était désormais épineux et qu'il ne brûlait guère d'envie de prendre position. En conséquence, il adresse une lettre d'une rare diplomatie. Ou du moins peut-on dire qu'elle a pour but de trouver un terrain d'entente, de concilier les parties, celle qui souhaite ardemment la reconnaissance du Palais par les instances culturelles et celle qui s'y refuse absolument. Commentons-la, pas à pas. « Étant donné le caractère particulier du Palais idéal nous avons tenu à nous rendre sur place afin de donner un avis motivé sur ce curieux monument. » Évidemment le monument est singulier, reconnaît-il, mais on ne peut le juger depuis Paris, à l'aune des grandes théories, des grandes lignes directrices. Il faut aller sur place, en faire et en vivre l'expérience. Et sur place il faut bien reconnaître que l'étonnement est au rendez-vous. « Si certaines parties sont d'un effet plus que douteux, et que les statues, notamment, soient d'une exécution enfantine, on ne peut dénier à cet ensemble un aspect quelque peu monumental rappelant de loin les temples d'Extrême-Orient. » Après avoir payé son tribut à ceux qui n'y voit qu'un délire de psychotique (« plus que douteux », « exécution enfantine »), il évoque son « aspect monumental » l'associant aux « temples d'Extrême-Orient », non sans avoir recours à quelques termes modérateurs, tels que « quelque peu » et « rappelant de loin ». Mais on ne peut s'empêcher de s'interroger : que signifie « monumental » ? Grand ? Étonnant ? Saisissant ? Ou simplement le qualificatif est-il de circonstance quand il s'agit de classer « Monument historique » ? Et que signifie ce magnifique oxymore « quelque peu monumental » ? Un terme aussi vague sous la plume d'une personne habituée à un vocabulaire beaucoup plus précis ne peut manquer d'étonner et d'apparaître comme une stratégie d'évitement. Il continue. « Dans la galerie du rez-de-chaussée il règne une ambiance presque religieuse. Il est difficile de décrire la manière dont est constitué cet ensemble. Il y a des parties en pierre, d'autres en béton, des incrustations de cailloux, de coquillages, etc. » Difficile de décrire le Palais ? Ou simplement n'est-il pas utile d'en percer les mystères de la construction, celui-ci devant rester mystérieux pour ne rien perdre de sa valeur, de sa qualité intrinsèque ? D'où il ressort que « si ce Palais idéal est ridicule par certains côtés, l'œuvre d'ensemble n'est pas dénuée de tout intérêt, et mérite, à notre avis, d'être conservée ». Là encore, Jullien tente de concilier les deux parties, accordant à l'une le côté « ridicule » du Palais, ce qui n'est pas peu, accordant à l'autre la nécessité de le conserver, et donc sa valeur. La conclusion suit : « Nous proposons donc de l'inscrire à

---

<sup>66</sup> À l'exception du rappel de la date et de la référence, la lettre du 30 mars 1966 est exactement semblable à celle du 4 août 1965.

<sup>67</sup> À la rubrique « Objet des pièces », on lit : « Dossier réclamé avec insistance par le Conservateur Régional », mention précédée d'un « Rappel », écrit en gros, et souligné de trois traits rageurs.

l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques ». Ou comment on contente tout le monde. Du moins comment on essaie de contenter tout le monde. Sage proposition que celle-là, proposition de la demi-mesure, de la conciliation, du compromis : certes, on protège mais à demi, pas tout à fait. Le Palais recevra une consécration mais pas la suprême consécration, que l'on réservera aux vrais chefs-d'œuvre, aux monuments indiscutables. Évidemment, comme tous les compromis, celui-ci a sans nul doute mécontenté tout le monde. Ou n'a été entendu et retenu de personne. Ce qui revient au même.

Que se passe-t-il pendant les mois qui suivent ? On l'ignore. Les archives n'ont pas été retrouvées. Mais à l'évidence, si le dossier n'a pas progressé d'un pouce, l'impatience, elle, s'est accrue. C'est ce que laisse à penser une lettre datée du 30 septembre 1966 :

« Monsieur le Directeur et cher ami,

Je me permets d'appeler votre attention sur l'état du Palais idéal du facteur Cheval (Hauterives, Drôme). Ce très intéressant monument d'art naïf du XX<sup>e</sup> siècle ne cesse, me dit-on, de se dégrader. Serait-il possible de faire établir un dossier de protection pour cet ensemble ? La remarquable valeur artistique et documentaire du 'Palais' me fait souhaiter une prompte intervention. »

Encore une fois, sous des apparences banales, elle apporte un fort intéressant éclairage sur la situation. Intéressons-nous d'abord à son auteur et à son destinataire. C'est Gaëtan Picon lui-même, directeur des Arts et des Lettres, l'un des fondateurs du ministère et proche de Malraux, qui prend la plume pour s'adresser au directeur de l'Architecture, Max Querrien. C'est la première lettre que nous ayons retrouvée qui met clairement en scène l'entourage du ministre des Affaires culturelles<sup>68</sup>. Jusque là, le dossier suivait une procédure relativement classique. Simplement peut-on considérer qu'insistance et refus étaient plus marqués que d'ordinaire. Par cette lettre, on voit le dossier sortir symboliquement du champ où il devrait être normalement traité, la direction de l'Architecture, pour intégrer une sphère plus inhabituelle, la direction des Arts et des Lettres. Et ce glissement n'est pas peu. L'avis de Gaëtan Picon en matière d'art fait autorité. Son soutien, même informel, même apporté au moment où il est sur le point de quitter le ministère, vaut, à lui seul, reconnaissance. L'hostilité, le peu d'empressement ou encore la lenteur, comme on voudra, de Querrien face à ce dossier ne pèse plus guère. D'autant que la lettre n'a que les apparences d'une interrogation émue quant à l'état du Palais, d'une simple quête de renseignement et d'une suggestion polie concernant une « protection », terme moins précis mais tout aussi clair que « classement ». En réalité, elle sonne comme un rappel à l'ordre, une injonction à agir. Vite et bien. En effet, Picon ne demande pas son avis à Querrien. Il lui « dit » ce qu'est le Palais : un « très intéressant monument d'art naïf du XX<sup>e</sup> siècle », à « la remarquable valeur artistique et documentaire ». À charge pour lui de diffuser voire d'imposer cette représentation dans les couloirs du ministère. Comme une réponse, dans la marge de la lettre, au crayon, une sobre mention « le dossier existe ».

Et décidément le directeur de l'architecture a à peine le temps de respirer et c'est le directeur de cabinet de Malraux, Antoine Bernard, qui lui adresse une missive, trois semaines plus tard (24 octobre 1966). Cette fois-ci, il ne s'agit plus seulement de feindre de s'émouvoir mais c'est véritablement le moyen de parvenir au classement, la stratégie – au sens militaire ou peu s'en faut du terme – qui est indiquée.

« Le ministre souhaite qu'on protège aussi efficacement que possible la maison du facteur Cheval qu'il considère comme un chef d'œuvre de l'art naïf du 19<sup>e</sup>. Il est prêt à le classer et à faire étudier les moyens d'en arrêter la dégradation. Il est évident que la plupart de nos architectes seront

---

<sup>68</sup> 28 Septembre 1966, c'est aussi le moment où Gaëtan Picon démissionne du ministère.



très réticents. Il faut donc choisir pour étudier cette affaire celui d'entre eux, s'il en est un, qui est d'accord pour une telle protection. Cet architecte pourrait entrer en contact avec les héritiers du facteur Cheval grâce à M. Tresson, directeur général des Postes de Lyon. Il serait bon qu'il se rendît sur place pour faire un devis des réparations indispensables. Après quoi nous pourrions discuter avec les Postes et télécommunications qui ne seraient pas opposées à participer financièrement à l'opération. »

Remarquons, à nouveau sans nous y arrêter, que le Palais, après avoir été « château » pour Hiriart devient « maison » pour Bernard. La lettre du directeur de cabinet présente la situation comme idéale et sur le point d'aboutir : le ministre soutient le classement, en vérité le porte à bout de bras, il est prêt à engager les crédits nécessaires à la réalisation de travaux urgents. Les Postes et Télécommunications collaboreront financièrement. Il suffit donc de trouver l'architecte qui acceptera de faire un rapport favorable. On remarquera d'ailleurs qu'il n'est pas question de demander véritablement à l'architecte son avis sur l'opportunité de classer. On ne lui demande que d'évaluer les frais nécessaires pour la réparation. Antoine Bernard convient que cela ne sera pas chose facile. Tout serait donc pour le mieux. En réalité, derrière l'optimisme de façade, on comprend très bien que la situation n'a pas évolué d'un pouce en plus de deux ans. La seule nouveauté qu'introduit cette lettre, c'est le saisissement du dossier par le cabinet du ministre des Affaires culturelles dont le nom apparaît, pour la première fois, dans les échanges.

La stratégie suggérée par Antoine Bernard paraît pétrie du plus élémentaire bon sens : puisque le plupart des architectes sont hostiles au Palais et qu'il faut obtenir un avis favorable de ce corps, il convient de s'adresser à celui qui ne l'est pas ! Mais cette logique implacable n'est pas la plus simple à mettre en œuvre. Et Bernard le reconnaît lui-même, s'interrogeant sur l'existence de cet homme providentiel, de cette perle. Et il n'est pas le seul puisque dans la marge, une note manuscrite confirme la perplexité de celui-ci quant au fait de trouver un architecte favorable au classement : « Oui mais lequel ? » Autant dire que nul n'en connaît ou peut-être qu'il n'en existe pas...

Et à qui confie-t-on l'évaluation ? À Rochette, celui-là même qui, en mai 1964, avouait être dérouté par l'idée de devoir donner un avis et craignait que la protection « ne donne à cet (sic) œuvre essentiellement excentrique un caractère exemplaire ». Comment faut-il penser la chose ? Comment comprendre qu'alors que l'on cherche un architecte favorable au Palais c'est à l'un de ses adversaires que l'on confie le soin de l'évaluer ? Avait-on échoué à trouver un architecte favorable ? Ou s'agissait-il d'une manœuvre discrète du directeur de l'Architecture pour ne pas classer le Palais, sans avoir l'air de le refuser, confiant à un architecte violemment opposé au classement le soin de faire obstacle ? On notera simplement que, dans la lettre qu'il adresse à l'architecte afin qu'il procède à l'évaluation, Querrien prend ses distances quant à la demande, précisant qu'il agit « conformément aux instructions de M. le Ministre d'État ». Rochette s'exécute prestement, puisque son évaluation est datée du 19 janvier 1967. Mais le chiffre qu'il propose est, pour le moins, inattendu. En effet, on aurait pu aisément imaginer qu'une façon efficace, pour lui, d'influencer la décision finale, aurait été d'avancer des sommes énormes pour décourager tout le monde. Les sceptiques quant à la valeur architecturale du Palais auraient eu d'autant moins de mal à faire valoir leur opinion que celui-ci se serait avéré être, de surcroît, un gouffre financier. Or, il évalue à 20 000 francs les travaux nécessaires dans l'urgence pour consolider l'ensemble et lutter contre les infiltrations puis à 1 000 francs la somme à engager annuellement pour l'entretien des lieux. Des sommes très faibles si l'on songe qu'un cadre moyen, en 1967, percevait 45 095 francs et un ouvrier 12 371 francs<sup>69</sup>. Rochette a-t-il renoncé à faire obstacle ? Ou s'est-il convaincu que cela ne servirait à rien, la pression des uns et des autres ne laissant pas planer le doute sur l'issue ?

---

69 Il s'agit des salaires annuels nets masculins (Baudelot et Lebeaupin 1979 : 16).

C'est donc un dossier assez étrange qui est soumis à la délégation permanente de la commission supérieure des Monuments historiques, lors de sa séance du 13 février 1967. Étrange car le dossier de recensement est un violent réquisitoire contre le classement et l'avis de l'architecte des monuments historiques, s'il est moins violent dans les mots, est tout aussi mordant et ironique sur le fond. Quant au rapporteur, Jullien, afin de ménager toutes les opinions, il a, dirait-on familièrement, coupé la poire en deux, proposant une simple inscription ! Mais, tant de refus et de scepticisme s'opposent à la volonté farouche de quelques-uns, dont le ministre, de le classer. On ne sera donc pas étonné d'apprendre que, face à une situation aussi complexe et explosive, la délégation permanente de la commission supérieure des monuments historiques préfère ne pas trancher : « Étant donné le caractère particulier présenté par cet édifice, la délégation permanente, tout en ne se montrant pas défavorable à la protection de la construction, demande que cette affaire soit soumise à l'examen de la commission supérieure ». Prudence est mère de sûreté. Le dossier est sans doute trop brûlant pour prendre position : elle n'est pas contre mais elle ne fait rien pour et elle confie à d'autres, la commission supérieure en l'occurrence, le soin de poser un jugement. Commission supérieure qui ne plie pas le genou devant les demandes et les insistances des ministres. « Considérant que le caractère spécial présenté par cette construction ne saurait justifier, à lui seul, l'application, en sa faveur, des dispositions de la loi du 31 décembre 1913, donne, à la majorité de ses membres, un avis défavorable à la protection du 'Palais' au titre des Monuments Historiques » (10 mars 1967). Trois ans de travail pour rien en somme. Au cours de l'année qui suit, on ne trouve plus de courrier entre conservateur régional, inspecteur général, direction de l'architecture et cabinet du ministre, comme si le dossier avait été enterré ou mis en sommeil. Les archives ne conservent qu'une « note à l'attention de Monsieur Max Querrien, directeur de l'architecture », datée du 21 septembre 1967, ainsi libellée. Mais elle nous éclaire sur l'atmosphère qui entoure alors la question du classement.

« Cette construction de rêve, qui demanda à son auteur quarante ans d'efforts, dont la structure est assez rudimentaire, mais qui est débordante d'imagination poétique et plastique, a été publiée dans le monde entier. Elle représente un exemple unique. Elle mériterait d'être classée (de même que le tombeau de la famille Cheval au cimetière). Des parties se dégradent, des inscriptions s'effacent. Il faut l'entretenir si l'on ne veut pas un jour se trouver devant une tâche compliquée et coûteuse. »

Ce soutien soudain n'est pas l'œuvre d'un admirateur ordinaire mais de Pierre Dalloz dont il convient de brosser, en quelques mots, le portrait. Élève de l'Institut polytechnique de Grenoble, il devient, en 1939, secrétaire général de la présidence du Conseil. Après la défaite, il se retire à Sassenage près de Grenoble avant de prendre une part active dans le maquis du Vercors. À la Libération, il devient membre du cabinet d'Émile Claudius-Petit puis chef du service architecture au ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme. Il sera ensuite urbaniste conseil de la ville d'Alger. En 1967, c'est un homme âgé – il est né en 1900 –, un peu à l'écart de la vie des ministères, certes, mais qui en connaît très bien le fonctionnement et dont le nom n'est pas sans écho. Son parcours et ses amitiés dans le monde de l'architecture l'autorisent à tenter cette démarche personnelle assez singulière. D'autant qu'il est un ami et un proche de Perret, fort apprécié et fort écouté au sein du service de l'architecture<sup>70</sup>. Son avis devrait avoir du poids ! Et l'on se surprend à penser qu'il pourrait être cet architecte, évoqué par Antoine Bernard, qui prendrait la défense du Palais dans le cadre d'une nouvelle demande de classement. On se trompe. On ne connaît pas la réponse, si réponse il y eut, de Querrien. Mais la note manuscrite, apposée en marge de la lettre de Dalloz, nous éclaire sur le

---

70 En seulement deux ans (1965 et 1966), la commission classe ou inscrit neuf créations d'Auguste Perret.

sens qu'elle aurait pu avoir. « Avis déjà confirmé par la CSMH (ou peut-être mieux par le ministre ?) En tout cas, en l'état, nous ne couvrons pas cette opération qui, pour des raisons 'culturelles', ne peut relever que du mécénat privé (ou de l'album photographique). » C'est clairement affirmé : le Palais n'est plus l'affaire du ministère, il ne relève pas du champ culturel mais il est définitivement inscrit du côté du pittoresque, de la bizarrerie émouvante, de la curiosité touristique et de la générosité privée. Cependant la phrase est un peu mystérieuse. Quelle est donc cette « opération » qu'il est hors de question de « couvrir » ? Quelques-uns, loin de se satisfaire de la décision du 10 mars 1967, auraient-ils caressé le projet de revenir à la charge, s'appuyant sur l'opinion favorable de Dalloz ? Projet peut-être informel, fait de conversations ordinaires, d'échanges téléphoniques, de prises de contact préalables et sans engagement, qui ne laissent pas de traces écrites ? Quoiqu'il en soit, pour Querrien, l'extravagante proposition appartient définitivement au passé. La cause est entendue. La page est tournée. Du moins, en sera-t-il ainsi jusqu'au mois de mai 1968.

## II – Des hérauts pour le Palais Idéal

Mais le dossier « Cheval » est comme une voiture dont le moteur qui ne fonctionne pas très bien : il avance par à-coups. Début mai, tout s'accélère à nouveau. Le 6, Maurice Ramon, chargé de mission auprès du ministère des Affaires culturelles adresse la lettre suivante à Max Querrien.

« L'attention du ministre a été attirée par une chronique de Jean Dutourd, dans *Le Figaro* du 2 mai 1968, relative au 'Palais' du facteur Cheval. Le Ministre demande si cet édifice bénéficie d'une protection de la part des Affaires Culturelles, et, dans le cas contraire, de faire prendre d'urgence des dispositions en ce sens. Je vous serais très obligé de bien vouloir m'adresser le plus rapidement possible les éléments que vous possédez sur cette affaire, et de faire engager éventuellement une procédure de classement. »

Faut-il accorder quelque crédit à cette demande de renseignement concernant le classement ? Comment le ministre pourrait-il ignorer que la démarche qu'il a personnellement soutenue, un an et demi plus tôt, a échoué ? Fausse naïveté que celle-ci, qui permet de poser clairement l'essentiel : le temps n'est plus à la consultation des uns et des autres pour savoir s'il est opportun de classer. Il faut classer. Point. Ce regain d'intérêt, aussi soudain qu'inattendu, n'est pas né dans les couloirs du ministère mais d'un article de Jean Dutourd, paru quatre jours plus tôt. Alerté par la polémique qui commence à enfler, Dutourd s'est rendu à Hauterives en mai 1965 (Riband sd : 5). Il est scandalisé par l'état du Palais. Il n'est pas tout à fait démuni. Murette, alors ministre des Postes, n'est-il pas son gendre ? Mais il lui faut se rendre à l'évidence, la situation est telle qu'il faudrait bien plus que l'avis d'un ministre des Postes pour la débloquer. Là où un ministre n'est d'aucune efficacité, peut-être un journaliste le sera-t-il plus ? Le 2 mai, il publie dans *Le Figaro* un article intitulé « Le sublime facteur Cheval ». (Dutourd 1968 : 1) Qu'écrit-il, qui puisse ainsi ranimer un projet enterré, au grand soulagement du plus grand nombre, au sein du petit monde qui, rue de Valois, a la charge de l'architecture ?

C'est évident, son but est bien d'agir en faveur de la protection du Palais. Or, il ne choisit pas comme support une revue spécialisée dans la question des arts ou de l'architecture mais son journal, un quotidien à grand tirage, largement diffusé, en première page qui plus est. C'est là une façon fort efficace de sortir « l'affaire » des couloirs feutrés du ministère pour la porter sur la place publique, de façon à impliquer le plus de personnes et à susciter de

nombreuses – et vives – réactions<sup>71</sup>. Du reste, il ne se place pas vraiment dans la posture du critique d'art, apportant un éclairage nouveau, proposant une argumentation solide sur la valeur artistique du Palais. Il prend les habits du polémiste ou plus exactement la toge de l'avocat. En effet, la stratégie en deux temps qu'il adopte est aussi simple qu'efficace : plaider pour le Palais, réquisitoire à l'égard du ministère des affaires culturelles et plus particulièrement à l'égard de sa politique en matière de Monument historique.

L'article débute sur un vibrant appel aux sentiments de ses lecteurs.

« À Hauterives, village du Bas-Dauphiné, il y a un *chef-d'œuvre en péril* : c'est le Palais du facteur Cheval. Je suis allé pieusement revoir cette merveille la semaine passée. Peut-être est-ce la dernière fois que je la contemple. En effet, d'année en année, le Palais s'effrite et se dégrade. Tel oiseau de pierre a perdu ses ailes ; tel serpent a perdu sa peau et n'a plus que son squelette de fer rouillé ; les figures sont rongées de lupus ; une grande fissure coupe en deux la façade est. Il faudrait aussi, sans doute, abattre un énorme sapin qui pousse ses racines sous l'édifice, le couvre d'ombre et contribue à sa ruine. Pauvre vieux facteur, sublime et génial, qui croyait que son ouvrage défierait les siècles ! Si l'on n'y prend pas garde, le Palais sera par terre dans trois ans. »

Parcourant ces lignes, les lecteurs ont sans doute été affectivement ébranlés. Et c'était bien là le but. En effet, quoi de plus efficace, pour en appeler à la compassion, à la pitié du plus grand nombre, que d'utiliser le registre de la pathologie (« peau », « squelette », « lupus ») ? Le Palais devient un corps malade, rongé par différentes affections, presque à l'agonie et que la mort, assurément, ne tardera pas à emporter. Après avoir attendri ses lecteurs, Dutourd les culpabilise. Par une sorte de testament non écrit, Cheval espérait pour son Palais une existence des plus longues. C'est donc une sorte de devoir commun que de respecter sa volonté. Puis vient la phrase-clé.

« Que diable attendent les Beaux-Arts pour classer ce bijou, cette œuvre compliquée et délicieuse qui coûta trente-trois ans d'efforts surhumains à son auteur, lequel y a mis toute sa philosophie, sa métaphysique, sa représentation du monde ? »

Dutourd fait silence sur les réticences des services de l'architecture, sur le refus de la commission supérieure et agit comme si l'absence de protection n'était due qu'à un retard, une lenteur, ou à une ignorance certes coupables, mais au fond beaucoup moins graves que le rejet pur et simple. En d'autres termes, il ne laisse aucune place pour que s'établisse avec la direction de l'Architecture un échange contradictoire sur la nature du Palais. C'est ainsi une façon de la placer au pied du mur : soit elle accélère le processus de classement –et se déjuge– soit elle campe sur sa position qu'elle rend, de ce fait, publique.

Vient ensuite la plaidoirie :

« Le facteur Cheval était un bonhomme dans le genre de Saint-Simon, c'est-à-dire un vieillard bougon emporté par une vocation d'artiste irrésistible. De même qu'il était inconcevable au XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris qu'un duc et pair fût écrivain, il était scandaleux, à Hauterives, en 1900, qu'un employé des P.T.T. bâtit une cathédrale dans son jardin. Saint-Simon et Cheval ont édifié leurs œuvres pareillement gigantesques dans la solitude la plus complète et, pour ainsi dire, contre la société. Ces œuvres-là, d'ordinaire, après avoir rendu leur créateur bien malheureux, font leur salut. Sera-t-il dit que le facteur Cheval qui, pendant plus de quarante années de son existence, fut en butte au sarcasme et à l'hostilité n'aura même pas sa récompense posthume ? Cela est à craindre. Ce Jérôme Bosch du ciment, ce Michel Ange de la chaux lourde, ce Fra Angelico rustique va sombrer corps et biens. Le nouveau préfet de la Drôme, M. Patault, est venu avec moi visiter le Palais. Les gardiens, M. et Mme

---

71 Il publiera ensuite son article dans l'hebdomadaire *Candide*, une façon de lui assurer un auditoire plus étendu.

Rebattet, qui s'occupent avec dévouement et désespoir du monument, n'en croyaient pas leurs yeux : c'était la première fois qu'une personnalité officielle se montrait. »

On le remarque immédiatement : ce n'est pas du Palais et de son architecture, farfelue ou remarquable, dont il est question, mais seulement de l'homme et de son parcours ! Ce glissement de l'un à l'autre n'a rien de fortuit. Il est beaucoup plus simple de mettre en scène le parcours du facteur que de discuter des qualités architecturales du Palais. Mais défendant l'un, il défend l'autre. En fin stratège, il ne s'oppose pas au ministère sur son terrain, où il sait ne pouvoir remporter de victoire, mais il contourne l'obstacle et s'attache au seul facteur sur le parcours duquel il va apporter un éclairage nouveau et pour le moins insolite. Il n'ignore pas qu'on le tient pour un esprit dangereusement dérangé. Qu'à cela ne tienne ! Il n'était pas le seul ! Et, sous la plume de Dutourd, voilà « le pauvre vieux facteur, sublime et génial » assis à côté de Saint-Simon ! La seule comparaison possible entre eux tient bien sûr à leur biographie, à cette inflexion du destin qui poussa chacun d'eux à faire ce que normalement dans leur « milieu » respectif, on ne faisait pas, quitte à affronter les moqueries de leur temps avec indifférence. Oserait-on rejeter l'œuvre de Saint-Simon au seul motif qu'il ne vécut pas comme son rang et son temps l'exigeaient ? La réponse va de soi. Puisque les deux hommes, par delà les siècles, sont si proches, comment peut-on refuser à l'un ce que l'on accorde à l'autre ? Et l'argumentation continue, accumulant les comparaisons étonnantes et prêtant à sourire. « Cela est à craindre. Ce Jérôme Bosch du ciment, ce Michel Ange de la chaux lourde, ce Fra Angelico rustique va sombrer corps et biens. » On peut sourire de ces associations étranges voire douteuses, de ces envolées lyriques, hyperboliques et pour tout dire oxymoriques. Mais peut-être est-ce là la stratégie la plus utile malgré son caractère artificiel. Pour ceux qui souhaitent le classement, l'argument fort et le seul est le caractère unique du Palais, le fait qu'il soit le seul exemple de ce type d'architecture. Son unicité fait sa valeur et, à elle seule, justifierait le classement. Or, c'est pour la raison symétrique et inverse que l'autre camp refuse : il est seul, il n'y a pas d'autre exemple (ce n'est d'ailleurs pas vrai !), il n'entre dans aucune catégorie préexistante et, à ce titre, ne peut être classé. En effet, depuis la création du ministère, la Commission des Monuments historiques, qui s'intéresse désormais à l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle, s'est fixée une règle : s'intéresser aux « monuments témoins, à l'origine de certains mouvements de l'histoire de l'architecture moderne » et à cela seulement, sélectionner des « époques caractéristiques d'un certain art de bâtir ». Ou, pour le dire avec les mots de Xavier Laurent, qui a longuement étudié la question :

« Le directeur de l'architecture Max Querrien (insiste) sur la nécessité de ne retenir que des bâtiments qui reflètent les tendances économiques, sociales et esthétiques de leur temps. (Il) veut se limiter à la protection de 'monuments témoins'. L'intérêt artistique ne lui paraît pas le critère le plus déterminant. Ce qui n'est pas de son époque n'est pas digne d'être conservé. (...) Les spécialistes réunis rue de Valois ne doivent pas chercher à recenser toutes les tendances de l'architecture de ces cent dernières années. On ne leur demande pas un échantillonnage représentatif. C'est la généalogie imaginaire du mouvement moderne qu'il faut conforter. » (Laurent 2003 : 248-249)

On comprend alors que le Palais, dont tout l'intérêt réside dans la singularité, n'ait pas été retenu. Il faudrait donc créer une catégorie. Laquelle créer sinon celle-ci du délire psychologique, peu conciliable avec la notion de « MH » ? Ou celle des fantaisies de banlieue, tout aussi peu conciliable avec les « MH » ? Récupérant, dans sa démonstration, cette logique de la classification et la poussant à l'extrême – peut-être pour montrer ce qu'elle a de discutable et d'arbitraire – Dutourd le fait entrer dans deux catégories : celle des singuliers, des originaux par rapport à leur milieu social (Saint-Simon) mais aussi celle des artistes reconnus et singuliers. Jérôme Bosch est appelé à la rescousse parce que son travail,

bien qu'unanimement reconnu, paraît à l'évidence relever d'états dirons-nous de « conscience modifiée », comme le Palais pour certains. Voilà pour la plaidoirie.

Il reste à analyser le réquisitoire qui commence par une précaution de langage. « Certes, on ne peut demander à l'administration des Beaux-Arts de mettre toute la France sous globe, et il faut bien que le passé meure. » Autant le dire immédiatement pour donner plus de crédit à la suite de l'argumentation : on ne va pas demander à classer tout et n'importe quoi. Et si exception il y a, comme tout le monde l'espère, ce n'est pas dans le but de la voir devenir la règle. C'est, bien sûr, une façon de ménager la commission, en l'assurant qu'accepter le Palais ne remet pas fondamentalement en question sa ligne directrice. Ceci posé, Dutourd passe à l'attaque :

« Certes, on ne peut demander à l'administration des Beaux-Arts de mettre toute la France sous globe, et il faut bien que le passé meure. Mais enfin, il existe des choses uniques et irremplaçables. Le Palais idéal du facteur Cheval en est une. Cet « ouvrage d'un seul homme », comme il disait, est une *Divine Comédie* naïve et raffinée, qu'on déchiffre avec émerveillement, où l'on trouve le Bien et le Mal, le Paradis terrestre, l'Orient, l'Occident, le cœur humain, la nature, les bêtes, les hommes. Tout cet univers vivait dans la grande âme du vieux facteur rural, et il l'a intégralement exprimé. Cela vaut bien le Ceramic Hôtel de l'avenue de Wagram, que les Beaux-Arts ont classé en jubilant parce qu'il représente le style nouille dans toute sa splendeur. Cela vaut bien les entrées de métro 1900 que collectionne le musée d'art moderne de New York. C'est, à la 'Cité du Soleil', de Le Corbusier, classée elle aussi, ce que le théâtre de la Fenice est au T.N.P. »

Un instant ménagée, la commission est très vite assise sur le banc des accusés. C'est son travail, sa ligne directrice en matière de classement que Dutourd critique ainsi, sans le moindre égard. Les deux exemples ne sont pas pris au hasard. Le 23 décembre 1963, la commission s'est majoritairement prononcée en faveur de l'inscription du Ceramic Hôtel, parfait exemple d'Art Nouveau. Or, cette décision a pu en heurter plus d'un, hors du ministère, le style de l'hôtel étant alors peu goûté, volontiers critiqué pour sa prétendue niaiserie. L'expression « style nouille » a ici manifestement des accents péjoratifs. Le « style nouille » contre un « Jérôme Bosch du ciment », un « Michel Ange de la chaux » ou l'humour comme arme. Et puis, on le sent, la phrase a aussi des accents de lutte des classes – dans un journal qui n'est pas particulièrement associé à la gauche ! : le ministère se démène pour un hôtel rue de Wagram et méprise le Palais d'un obscur facteur, dans un fin fond de province. Scandale ! Quant à la référence au musée d'art moderne qui collectionne les entrées de métro, c'est aussi et surtout une habile allusion, comme un clin d'œil, à l'intérêt soutenu que la commission leur porte. La dernière phrase du paragraphe se veut, à l'évidence, une façon de prendre la commission à son propre piège. Deux catégories se font face : l'architecture et le théâtre. L'allusion au théâtre ne doit rien au hasard. Dès sa création, le ministère a accordé au théâtre en général et au TNP en particulier une place éminente, rouage essentiel du nouveau dispositif culturel, fer de lance de sa politique culturelle, s'appuyant largement sur lui pour faire exister un ministère dont les jours n'étaient pas assurés. Le TNP incarne la modernité, a le soutien du ministère, TNP qui n'a pas grand chose à voir avec la Fenice. Et pourtant il ne viendrait à l'esprit de personne de lui refuser une once de prestige. La référence à la Cité du Soleil<sup>72</sup>, qu'il faut sans doute comprendre comme la Cité Radieuse, ne doit rien au hasard. Tout comme Perret, Le Corbusier bénéficie d'un soutien sans faille du service de l'architecture et plus largement du ministère. Ainsi la Cité Radieuse a été inscrite sur la liste supplémentaire des Monuments historiques quatre ans plus tôt. (26 octobre 1964).

---

<sup>72</sup> Dutourd confond à l'évidence « La Cité du soleil », titre d'une utopie de Tommaso Campanella présentée sous forme d'un dialogue entre un marin génois et un chevalier de l'Ordre de Malte, dont une version sera publiée en 1623, et la Cité Radieuse, à Marseille, ou peut-être la Maison Radieuse à Rezé, toutes deux réalisations de Le Corbusier.

Et cela bien que cet ensemble ait été l'objet d'une vive controverse dans la presse mais aussi au sein de la population qui l'avait rebaptisée « la maison du fada ». Et ce n'est là qu'un exemple parmi beaucoup d'autres puisque, entre 1964 et 1966, dix créations de Le Corbusier seront classées ou inscrites. Opposant La Fenice et le TNP, le Palais et la Cité Radieuse, comparant le Palais et La Fenice, le TNP et la Cité Radieuse, Dutourd met en place, de façon fort habile, un système de relations étroites entre les quatre protagonistes tel qu'il n'est pas possible de toucher à l'un des termes sans que l'édifice s'écroule. Bien qu'épris de modernité, le ministère ne saurait juger la Fenice à l'aune du TNP, encore moins peut-il disqualifier l'une au profit de l'autre. En conséquence, il ne peut juger le Palais à l'aune de la Cité. Le mépriser, c'est aussi mépriser la Fenice. Impensable !

Un bon avocat sait qu'une plaidoirie ne doit pas s'achever sur une attaque frontale à l'égard de la partie adverse. Il doit ramener son client dans la lumière compassionnelle afin de lui attirer les faveurs du jury. Il doit aussi brandir les oripeaux de l'erreur judiciaire. Et c'est bien ce que fait Dutourd qui, après avoir tiré une larme de l'œil de ses lecteurs en mettant en scène un pauvre facteur sur lequel le sort s'acharne jusqu'aux portes de la mort, annonce la disparition, plus que probable, du Palais !

« Le facteur Cheval voulait que son Palais fut son mausolée. Mais la mairie d'Hauterives s'y opposa. Alors le facteur s'enterra symboliquement : il creusa une niche où il mit sa brouette avec laquelle il avait transporté tant de tonnes de pierres et de mortier, et traça cette inscription qu'on ne peut lire sans avoir les larmes aux yeux :

Je suis la fidèle compagne  
Du travailleur intelligent  
Qui chaque jour dans la campagne  
Cherchait son petit compagnon

Maintenant son œuvre est finie  
Il jouit en paix de son labeur  
Et chez lui, moi, son humble amie,  
J'occupe la place d'honneur

Si le Palais du facteur Cheval s'effondre, comme il est probable, je pense que c'est un peu de notre âme qui, encore, sera perdu. »

On le voit, la défense du Palais est totalement inscrite dans la référence au passé. Il ne fait pas de Cheval un avant-gardiste ou un précurseur. Il n'a de cesse de l'opposer à la modernité, le présentant comme une sorte d'héritier des siècles précédents. Cet argument, seul et dans le contexte d'un débat d'idées dans une réunion ou une commission, avait bien peu de chances d'être entendu. Mais au fond, Dutourd ne voulait en rien provoquer un débat d'idées. Son but était bien de jeter un pavé dans la mare afin d'extirper l'affaire des couloirs de la rue de Valois et de ses échanges de spécialistes pour la porter à la connaissance du plus grand nombre. Son but est bien sûr d'émouvoir ses lecteurs et de les inciter à agir. Et, lisant la lettre de Maurice Ramond, on comprend qu'il l'a pleinement atteint. Le chargé de mission aurait-il été aussi prompt à prendre la plume si l'article n'avait eu aucun écho ?

L'épineux dossier du « Palais Idéal du facteur Cheval » retrouve ainsi sa place sur le bureau de Querrien qui a à peine le temps de reprendre son souffle que les partisans du classement reviennent à la charge, cette fois-ci, à l'Assemblée nationale. Le 7 mai, Jacques Marette, qui n'est plus ministre des P et T depuis un mois<sup>73</sup>, prend le relais de son beau-père et interpelle Malraux en ces termes :

---

73 Il l'a été du 14 avril 1962 au 1<sup>er</sup> avril 1967.

« Il s'agit d'une œuvre d'art, curieuse, unique en son genre, sur laquelle on a publié une foule d'études, tant en France qu'à l'étranger. (...) Il y a là, incontestablement, un 'chef d'œuvre en péril'. (...) Il y aurait lieu, pour l'administration des Beaux-Arts, de classer le Palais idéal du facteur Cheval, qui fait partie du patrimoine artistique français. Si l'on n'y prend garde, cette œuvre unique, étrange, infiniment plus riche et diverse que les sculptures baroques italiennes de la villa d'Este de Bomarzo ou de la villa Borromée, abandonnée aux mains irresponsables, ira de mutilations en mutilations et disparaîtra. Ce serait une perte irremplaçable dont nous porterions la responsabilité devant l'opinion française et étrangère. »

La question prend la forme d'un dithyrambe. Marette insiste, comme tous ceux qui ont défendu le Palais avant lui, sur l'unicité et l'étrangeté de cette création, arguments qu'il juge suffisants pour une inscription mais dont on a vu que le ministère les retournait comme un gant, en faisant précisément les raisons d'un refus. Or, il va plus loin que ses prédécesseurs, utilisant des mots chargés de sens qui n'avaient pas été prononcés auparavant : une « œuvre d'art », un « chef d'œuvre en péril »<sup>74</sup>, faisant partie du « patrimoine artistique français », battant à plate couture les très renommés monstres de Bomarzo et la villa Borromée. C'est ainsi l'escalade dans les termes entre partisans et adversaires. Au « ramassis d'insanités » des uns répond le « patrimoine » des autres. Ce patrimoine concerne non seulement la France mais qui plus est « l'étranger ». Le cénacle des juges, en cas d'abandon du Palais, s'élargit singulièrement. La responsabilité s'alourdit d'autant. La réponse de Malraux surprend. Se limitant au seul domaine technique, il se contente de faire un constat d'échec et d'en tirer les conséquences.

« La question de la protection éventuelle au titre des Monuments Historiques du 'Palais Idéal' du facteur Cheval à Hauterives (Drôme) a déjà été soumise à l'examen de la Commission supérieure des Monuments historiques. Après un examen attentif de cette affaire et discussion, cette assemblée, considérant que le caractère présenté par cette construction ne pouvait justifier l'application en sa faveur des dispositions de la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques, a donné un avis défavorable à la protection de cet édifice au titre de la loi. Les propriétaires ne pourront donc pas bénéficier du concours financier du Ministère des Affaires Culturelles pour l'entretien et les réparations que peut réclamer cette construction qui n'est qu'originale mais ne présente pas les caractères dont fait état la loi de 1913. Ces propriétaires qui tirent des revenus substantiels de cet édifice doivent d'ailleurs être en mesure d'assurer la conservation de cet élément de leur patrimoine personnel ».

En somme, la commission ayant refusé de classer, c'est aux héritiers que revient le soin d'entretenir leur bien qui, par ailleurs, leur est une source de revenus non négligeable. Est-ce là la réponse que l'on attend de celui qui est supposé défendre le classement ? Comment comprendre qu'il n'ait pas profité de l'occasion pour abonder dans le sens de Marette ? Sans doute faut-il faire un pas de côté pour comprendre. On a l'habitude de présenter cette question écrite comme une initiative toute personnelle de Marette, une sorte de guet-apens dans lequel Malraux serait tombé. Mais ne peut-on pas penser que c'est là une stratégie pensée, élaborée en commun entre deux hommes, membres du même gouvernement et proches par ailleurs ? Poser une question écrite à l'Assemblée, c'est prolonger l'onde sismique provoquée par Dutourd mais c'est aussi donner au classement une autre dimension, une importance et un sérieux décuplés. L'affaire ne s'étale plus dans les pages des journaux, elle s'installe au cœur même de la République. Et que ce soit Marette qui défende le Palais tandis que Malraux se contente d'une réponse sans passion, c'est aussi une façon de montrer

---

74 On reconnaît là un clin d'œil à l'émission du même nom.



qu'elle n'est, désormais, plus une affaire de spécialistes de l'architecture mais qu'elle concerne tout le monde.

Deux jours plus tard, une lettre du préfet de la Drôme, Patault, arrive au ministère des Affaires culturelles, appelant, lui aussi, au classement. Il insiste d'abord sur le caractère unique de l'œuvre, sur la souffrance qu'elle a nécessité :

« L'œuvre ne manque pas d'originalité et de pittoresque. Construite au début du siècle, elle est le travail patient et solitaire d'un homme qui, en trente années de labeur, concrétisa ses rêves, sa représentation du monde en un édifice où vit tout un univers insolite et fantastique. Œuvre parfois naïve, mais unique. »

Cependant, immédiatement, il change de stratégie ou plus exactement il en ajoute une autre :

« En dehors de l'émotion qui naît de la vue de cet ouvrage d'un homme seul, édifié dans l'élan de sa vie intérieure, en dehors même de son incontestable attrait touristique, le Palais du facteur Cheval est considéré comme une forme nouvelle de l'art de bâtir. N'est-il pas cité dans de nombreux ouvrages français et étrangers, au même titre que les œuvres de Le Corbusier ou de Perret, comme exemple de l'évolution de l'architecture actuelle ? Quand ce ne serait qu'à ce dernier titre, il me paraît justifier une mesure de protection, classement ou tout au moins inscription à l'inventaire supplémentaire. »

Voilà le solitaire et laborieux Cheval, devenu inventeur d'une « forme nouvelle dans l'art de bâtir » ! Le voilà associé, de façon un peu acrobatique il est vrai, à Le Corbusier et Perret, les deux architectes en vogue au sein de la direction de l'Architecture ! Voilà une nouvelle catégorie pour Cheval : celle des architectes en vogue ! Et tant pis si l'on ne peut pas exactement comparer les réalisations des uns et des autres ! Avouons-le, le préfet sait choisir ses expressions, ses concepts et ses références. De deux choses l'une. Ou le hasard est décidément une curieuse chose, qui permet qu'au bon moment soit rédigée la bonne lettre. Ou son auteur était bien renseigné. Mais il faut bien le reconnaître, l'extraordinaire acuité intellectuelle du préfet, qui sait exactement choisir les termes qui pourront être entendus – à défaut d'être acceptés – par la direction de l'Architecture n'a d'égale que son ignorance absolue quant à l'état d'avancement du classement. Si l'on s'en tient à sa prose, le Palais « a fait l'objet d'une demande de protection, actuellement soumise à l'examen de la Commission supérieure des Monuments historiques ». En conséquence, il prie le ministre « d'appeler sur l'intérêt qu'offre ce monument l'attention » de cette assemblée. Comment peut-il ignorer que l'heure n'est plus, malheureusement pour ses défenseurs, à l'examen du dossier, alors que l'affaire s'étale dans la presse ? Par ailleurs, un préfet n'est pas réputé être un franc-tireur qui se permet des libéralités à l'égard des ministres. Ne peut-on penser que cette lettre n'est qu'un prétexte pour ramener, par la voie officielle du préfet, le classement à l'ordre du jour ? On se souvient de la lettre envoyée le 6 mai, par Ramond à Querrien. Dussaule, sous-directeur des Monuments historiques, y répond le 16 et s'il a bien conscience de l'agitation des jours écoulés, il se contente de réitérer le refus de la commission. Mais peut-il faire autrement, du reste ? Quoiqu'il en soit, malgré la pression exercée sur la direction de l'Architecture, la situation est bloquée. Et elle est d'autant plus compliquée que la seule réponse possible au battage médiatique est un classement rapide. Mais, présenter une deuxième fois le dossier à la commission nécessite du temps et il n'est pas certain que la démarche soit accompagnée de succès. Finalement Malraux optera pour la seule issue possible.

La commission refuse, bec et ongles, de classer ? Qu'à cela ne tienne. On se passera d'elle ! Le 3 juillet, le même Ramond envoie cette lettre au directeur de l'architecture :

« Après avoir examiné le dossier relatif à la protection au titre des monuments historiques du 'Palais idéal' du facteur Cheval à Hauterives, le ministre a décidé de passer outre à l'avis émis en majorité par

les membres de la Commission supérieure des monuments historiques lors de sa séance du 10 mars 1967. Je vous serai obligé de bien vouloir donner le plus rapidement possible les suites administratives que comporte cette décision et d'en tenir informé le cabinet. »

Exit la commission ! Le directeur de l'architecture est ainsi invité à « oublier » son refus et à engager, non plus la procédure, mais la rédaction des pièces administratives de cet étonnant classement ! Et pourtant, on sait que l'arrêté est daté du 23 septembre 1969. Il faut donc attendre quinze mois pour que le coup de force du ministre soit traduit dans les faits. On peut, bien sûr, arguer de la lenteur des procédures administratives. Mais cela n'explique pas tout. A l'évidence, les opposants au classement tirèrent leurs dernières cartouches. Et la première apparaît immédiatement. Trois semaines après que Malraux ait pris sa décision, Ramond écrit à Querrien une lettre aussi brève qu'explicite. « Je vous confirme que la mesure de protection que demande le Ministre en ce qui concerne le Palais idéal du facteur Cheval à Hauterives est le classement ». Le nom « classement » est rageusement souligné de cinq traits épais, au stylo feutre. Le directeur de l'architecture aurait-il feint d'avoir oublié l'injonction précise de Malraux ? Aurait-il tenté de négocier en avançant la possibilité d'une simple inscription, une façon de concilier les deux positions, accordant à ceux qui la désiraient tant la reconnaissance « MH » mais une reconnaissance en demi-teinte, comme en seconde catégorie, faisant ainsi plaisir à ceux qui s'y opposaient ? Quoi qu'il en soit, la proposition est balayée d'un trait de plume. Sans doute Ramond était-il excédé de ces stratégies car il n'y a pas la moindre formule de politesse, pas la moindre salutation. Pas de « cher collègue », pas de « cher ami », même pas de « monsieur ». Une sécheresse de style évidente. Sans appel. Comme la décision et la détermination du ministre elles-mêmes.

Redoutait-on, à juste titre, que les choses ne traînent en longueur ? Voulait-on donner un caractère un peu plus officiel à la décision de Malraux ? On peut le supposer car, le 1<sup>er</sup> août 1968, le préfet de la Drôme reçoit une lettre d'Antoine Bernard, signant à la place du ministre lui-même, ainsi rédigée :

«Vous avez appelé mon attention sur l'intérêt qui s'attacherait à ce qu'une mesure de protection au titre des Monuments Historiques soit prise en faveur du monument connu sous le nom de 'Palais Idéal du Facteur Cheval' à HAUTERIVES. J'ai tenu à examiner tout particulièrement cette affaire, et je puis vous dire que j'ai décidé de prononcer le classement parmi les Monuments Historiques du 'Palais Idéal'. Le Conservateur Régional des Bâtiments de France a été invité à mettre au point le dossier en vue de l'intervention de l'arrêté prononçant cette mesure. »

Copie est envoyé à Hiriart, Jullien, Rochette et Joulié. Tous ceux qui ont été impliqués dans l'affaire sont ainsi au courant. Mais, il ne s'agit pas d'une simple réponse à la question posée quelques semaines plus tôt par Patault, d'une simple lettre d'information pour les autres. La page porte, en haut, à gauche, la mention « MINUTE », suivie de la date : « 22 juillet 1968 ». Un acte qui authentifie la décision, qui lui apporte une dimension un peu plus officielle. En attendant le décret.

### **III – Un heureux dénouement ?**

Le coup de force a donc eu lieu. La machine administrative est en marche pour le traduire en actes, en « papiers » officiels. Rien ne peut l'arrêter. Que se passe-t-il pendant toute l'année qui s'écoule encore entre la décision de Malraux et la parution de l'arrêté de classement le 23 septembre 1969 ? Pour incroyable que cela puisse paraître, il semble bien

que d'autres aient tenté de s'opposer à l'inéluctable. Nous disposons de deux lettres, fort intéressantes. Le 20 novembre, Dussaule s'adresse à Hiriart en ces termes.

« J'ai l'honneur de vous rappeler ma communication du 16 juillet 1968 concernant le classement parmi les Monuments Historiques du 'Palais Idéal' du facteur Cheval à Hauterives (Drôme). Mon attention étant de nouveau rappelée sur cette affaire, j'attacherais du prix à recevoir dans les plus brefs délais le projet d'arrêté correspondant. »

Tout dépend de ce que l'on entend par « bref délai » puisque presque un an plus tard, une nouvelle lettre est rédigée en ce sens. Une lettre où la pointe la colère, l'agacement du moins.

« Je vous rappelle, à toutes fins utiles, qu'il s'agit d'une affaire pour laquelle le Ministre ayant décidé (chose exceptionnelle...) de passer outre à l'avis défavorable de la commission Supérieure des Monuments Historiques. »

En marge, cette remarque :

« À l'attention de Monsieur le directeur, Ce délai entre la décision du ministre et la présente proposition est dû aux longues démarches qu'a dû poursuivre M. Hiriart pour avoir l'adhésion des propriétaires. 18/9/69 ».

Qui écrit à qui ? Mystère. Les signatures sont totalement illisibles, guère plus qu'un trait de plume. La seule certitude que l'on ait, c'est qu'elle émane du ministère des Affaires culturelles, comme en témoigne le papier à en-tête. En somme, le refus de classer des services de l'architecture neutralisé, ce sont désormais les propriétaires qui font obstacle. Il est évident que la machine patrimoniale ou artistique s'est emballée alors même que les héritiers n'y étaient guère favorables. On notera que, dans l'échange épistolaire que nous avons suivi, ils brillent par leur absence. On ne précise jamais leur avis. A peine évoque-t-on le fait qu'en 1963, ils avaient repoussé la proposition commune d'achat du ministère des P et T et de la société savante de la Drôme. On a beaucoup insisté sur ce coup de force de Malraux vis-à-vis de la Commission. Mais c'est tout autant un coup de force vis-à-vis des héritiers qui, autant que la Commission mais pour d'autres raisons sans doute, le refusaient, eux aussi.

Quelques courriers nous permettent de saisir leur situation. Le 29 juillet 1968, Hiriart écrit à Mme Juveneton moins pour l'informer du classement que pour lui demander les pièces nécessaires à la préparation de l'arrêté. C'est la première trace écrite d'une relation entre le ministère et les héritiers. Nous n'avons, par exemple, retrouvé aucune lettre leur demandant officiellement leur accord. Certes, les héritiers ne pouvaient ignorer l'agitation qu'avait provoquée, bien malgré lui, leur grand-père. Des échanges téléphoniques, qui ne laissent pas de traces, ont pu avoir lieu<sup>75</sup>. Notons simplement cette absence. C'est donc par la demande de pièces administratives que commencent, pour nous, les relations entre les descendants et les services du ministère des affaires culturelles, à Lyon. Demande éludée. Et pour cause !

« Nous avons toujours assumés (sic) nous mêmes l'entretien et je précise que ce monument ne peut être considéré comme historique en raison de son édification relativement récente. De toute façon nous ne pouvons prendre *aucune décision* concernant votre demande avant d'être mis au courant des avantages et des inconvénients d'un classement. En tout état de cause il s'agit d'un bien familial édifié par le Grand-Père de Mesdames Juveneton et Lardant et nous n'envisageons, en aucune façon, de l'aliéner au profit de qui que ce soit, en

---

<sup>75</sup> Aucune lettre ne fait cependant allusion à un coup de téléphone donné aux descendants.

réservant la propriété entière à nos enfants et petits enfants après nos décès. » (A. DRAC. Lyon)

On a évoqué l'intérêt financier pour expliquer ce refus des descendants. Cette lettre ouvre la voie à deux autres explications. D'une part, deux conceptions, radicalement différentes, s'opposent. Malraux a inscrit l'architecture du XX<sup>e</sup> dans l'aura des Monuments historiques, incluant même les œuvres de certains artistes, bien qu'ils soient encore vivants<sup>76</sup> On songe, bien sûr, à Le Corbusier dont certaines réalisations seront immédiatement classées. Mais, pour les héritiers de Cheval, le monument « historique » est celui qui existe depuis longtemps, qui est « ancien ». Et quelques décennies ne suffisent pas à qualifier le Palais d'ancien. Tout au contraire, il est récent. D'autre part, c'est un bien strictement familial, fait par le grand-père et destiné aux générations suivantes. Il n'est pas question que « qui que ce soit », fussent-ce les services de l'État, s'en mêle. D'autant qu'un troisième argument est avancé, sans être présenté comme tel : les héritiers n'ont jamais failli en matière d'entretien du Palais, l'assumant seuls. C'est une façon polie mais claire d'inviter le ministère des Affaires culturelles à ne pas s'occuper de ce Palais qui, pour diverses raisons, ne le concerne en rien. Il faut enfin noter que le dialogue, de sourds parfois, se nouera toujours entre Hiriart et les descendants. Et si celui-ci écrit à Mme Juveneton, la réponse est signée des trois noms : les deux petites-filles du facteur et l'époux de l'une d'elle, l'autre étant veuve. Et il en sera toujours ainsi, dans tous les courriers suivants. Jamais l'une d'elles ne prendra la plume en son seul nom. La famille fait donc bloc face au ministère. On le sait, l'argument ne sera d'aucune utilité. Et les héritiers finiront pas consentir à ce classement le 8 octobre 1968<sup>77</sup>. (Friedman 1977 : 87) Que pouvaient-ils faire d'autre ? S'opposer aurait, à l'évidence, pris des allures de lutte du pot de terre contre le pot de fer. Mais l'on ne peut manquer de relever la rapidité avec laquelle ils changent de position : trois mois à peine. Ils ont sans doute été rassurés par le fait que le classement ne changera rien à leur titre de propriété, pas plus qu'à leur possibilité de l'exploiter ou de le transmettre à leurs descendants. On peut aussi penser qu'ils n'étaient pas insensibles à une telle reconnaissance qu'ils n'avaient jamais imaginée pour le Palais de leur grand-père, persuadés qu'ils étaient qu'elle ne concernait que des ouvrages plus anciens. Les questions financières semblent n'être intervenues que par la suite, quand la situation va se tendre, ce qui ne tarde guère. Ignorant manifestement tout du déroulement d'une procédure de classement, de ses étapes et du temps nécessaire, surtout lorsque celui-ci est décidé dans des circonstances aussi singulières, les héritiers finissent par s'interroger. Dans les courriers qu'ils adressent au conservateur régional, on s'aperçoit qu'ils n'ont pas compris quelle est la situation, à savoir que les dés sont jetés, que le Palais est classé.

« Vous m'obligeriez en voulant bien me faire connaître où en sont les démarches en vue du classement que vous avez proposé du 'Palais Idéal du Facteur Cheval'. Nous avons reçu une visite de M. Joulié le 2 octobre 1968 et nous n'avons eu aucun renseignement depuis, ce qui semble curieux étant donné que nous avons eu l'affirmation par un Ingénieur des Ponts-et-Chaussées que le Palais était classé. De plus ce jour dans l'émission ORTF Lyon 'La route des merveilles' il a été fait état de ce classement. » (A. DRAC. Lyon)

Et pour eux, la situation est d'autant plus incompréhensible que leur demande de renseignements reste lettre morte. Ce qui ne les empêche pas de revenir à la charge, d'autant qu'ils ont l'impression que tout le monde est au courant de ce qu'il se passe. Sauf eux !

---

76 Une sorte de loi, non écrite mais très appliquée, a longtemps prévalu : on ne classe les œuvres qu'après la mort de l'artiste. Ce « tabou de l'artiste vivant » (Laurent 2003: 250) cèdera peu à peu au cours des années 1960.

77 Nous n'avons pas retrouvé la lettre d'accord.

« J'ai l'avantage de vous confirmer ma demande de renseignements par ma lettre du 2 mai, restée sans réponse. À titre documentaire je vous adresse, ci joint, une coupure du journal *Le Dauphiné libéré* du dimanche 8 juin qui fait état, dans une annexe à un reportage régional du classement du Palais Idéal, Il nous serait agréable d'être renseigné à ce sujet, cela nous permettrait de répondre aux personnes qui nous interrogent sur ledit classement. » (lettre du 9 juin 1969 adressée au conservateur par les héritiers ; A. DRAC. Lyon).

On remarque qu'étrangement, alors même qu'ils évoquent le Palais construit par leur grand-père, et que, quelques mois plus tôt, ils présentaient comme un bien strictement familial, ils utilisent l'expression convenue « Palais idéal du facteur Cheval », mettant ainsi à distance le lien qui les unit au créateur, se présentant en somme comme des 'étrangers', des personnes extérieures à sa généalogie. Est-ce là un effet induit du classement ?

Que faut-il retenir de cette bataille, dont le survol peut apparaître fastidieux tant les courriers sont redondants, chacun essayant, autant qu'il le peut, de camper sur ses positions ? Celles-ci sont si irréconciliables qu'elles induisent des conduites et des attitudes qui prêtent à sourire. Une habitude d'écriture s'est imposée, pour cet épisode, qui accorde tout le mérite du classement à Malraux. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que le ministre devient ainsi une sorte de double de Ferdinand Cheval. L'un a construit seul le Palais, sous le regard réprobateur de ses contemporains, l'autre a imposé, seul contre tous, sa reconnaissance et sa sauvegarde, ignorant l'hostilité de ses services, se fiant à sa seule intuition. En somme, le Palais n'a pas un mais deux « pères ». On note que la ligne de front entre les deux camps n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît. Des partisans et des opposants, on en trouve aussi bien au sein du ministère que parmi les architectes. Certes, les premiers sont plus nombreux que les seconds. Ils sont aussi beaucoup plus proches du dossier. Mais les défenseurs ne sont pas quantité négligeable. Malraux n'est pas seul, loin de là. On peut citer l'architecte Dalloz dont l'opinion n'est pas tout à fait nulle, Marette dont on a dit combien l'intervention à l'Assemblée avait des allures de soutien à peine voilé, Dutourd qui dispose, avec sa plume, d'un puissant moyen d'action. Et qu'on y songe. Hiriart lui-même a toujours obtempéré, relayant inlassablement la demande de classement, semblant ignorer la guerre de tranchées qui se jouait à Paris. Dans un tel contexte, le seul fait de ne pas bloquer le dossier mais au contraire de toujours transmettre, obstinément, n'est-il pas un soutien à peine dissimulé ? On insiste à plaisir sur le coup de force d'un Malraux, qui tient tête à la Commission. Mais on passe le plus souvent sous silence un autre coup de force, celui que le même ministre impose aux descendants. On a évoqué, très brièvement, le fait que le propriétaire du château de Cornillon ne voulait pas, en 1964, de protection pour son château. Et on n'a guère cherché à le faire changer d'avis. Il n'en va pas de même pour les descendants de Cheval dont on a vu que le classement leur a été imposé.

Nous avons déjà évoqué que l'une des pierres d'achoppement entre partisans et opposants est la question de la « catégorie » dans laquelle placer le Palais et indirectement celle du nombre de représentants dans cette catégorie. Les partisans veulent un classement parce que c'est là un exemple unique. C'est précisément parce qu'il est le seul qu'il faut le classer. S'il disparaît, s'il ne fait pas rapidement l'objet d'une procédure de conservation, on ne pourra réparer l'erreur en conservant une autre construction du même genre. Pour les opposants, c'est précisément là qu'est le problème. Il est seul, singulier, ne peut être associé à rien ni personne, aucun courant, aucune philosophie, rien. Il n'est représentatif que de lui-même. Il ne participe en rien à l'histoire de l'architecture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. On ne classe pas la singularité mais l'exemplarité. Il y a bien d'autres points d'opposition. Les partisans avancent comme arguments la personnalité de Cheval, son travail obstiné, la durée de la réalisation, la pauvreté de ses moyens, l'incroyable force qui l'a poussé à réaliser un

Palais démesuré avec des moyens dérisoires, etc. C'est ici l'homme lui-même, autant que la création, qui devient remarquable et justifie le classement. Or, les opposants ne l'entendent pas de cette oreille. D'une part, on ne classe pas un homme mais son monument. D'autre part, Cheval leur apparaît moins remarquable que « délirant », « fou », psychotique, « pas normal » en somme. Or, la folie ne fait pas bon ménage avec l'art. Et sans nul doute avec le patrimoine. Si l'on veut bien reconnaître que les fous peuvent réaliser des œuvres remarquables, il n'en reste pas moins qu'ils font de l'art des fous et pas de l'art tout court. Qu'on songe à ce que nous évoquions concernant la dispute Breton-Dubuffet. Qu'on songe également au refus d'accorder à la collection de l'art brut le statut d'« utilité publique » puis l'incapacité à lui offrir un lieu d'exposition, affaires à peu de choses près contemporaines du classement du Palais.

Enfin, loin de ces débats d'experts, l'affaire s'est étalée complaisamment aux yeux du grand public, dans la presse écrite ou sur les ondes. Et c'est bien le propre de « l'affaire Cheval » : elle a pris rapidement des allures de polémique. Ne peut-on penser que celle-ci est un élément important, peut-être central, dans l'élection au titre de Monument historique ? Sans polémique, point de monument. Du moins de monument singulier. Mais une fois devenu « Monument historique », le Palais Idéal est-il devenu monument pour autant ? En d'autres termes, en a-t-on fini avec les critiques, les regards sceptiques et l'ironie mordante ? Rien n'est moins sûr.

### Acte 3 : le monument après le Monument

Il faut se garder de penser que, le classement traduit par un arrêté, la cause est entendue : le Palais Idéal devient chose remarquable pour tous. Il suffit pour s'en convaincre de lire la presse. Cinq articles paraissent de juillet 1968 à juillet 1969. Et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'ils n'ont pas tous la même opinion du Palais. Certains préfèrent ne pas prendre ouvertement part à ce débat d'experts. Mais ils n'en constituent pas moins une discrète défense de celui-ci. C'est le cas du *Le Pèlerin du XX<sup>e</sup> siècle* qui, le 7 juillet 1968, lui consacre un article, intitulé : « Le Palais Idéal du facteur Cheval étonne le monde entier ». Semblable titre parle de lui-même et n'a pas besoin de longs développements complémentaires pour faire sens. L'essentiel est dit. En conséquence, l'article prend la forme d'une conversation entre Rebattet et le journaliste dans laquelle on n'apprend rien que l'on ne sache déjà, instruit par la lecture des articles des années 1960-1965. On note cependant une certaine inflexion dans le propos. En effet, la description qui en est faite est des plus élogieuses. Le facteur cesse d'être un fou pour devenir un besogneux, le Palais n'est plus un délire de pierres mais un ensemble saisissant qui attire des milliers de visiteurs dont des célébrités.

« Dès les beaux jours, il défile ici des milliers de visiteurs venant de tous les continents. Parmi les plus célèbres qui nous ont rendu visite, je veux citer Michel Simon qui a été un des plus admiratifs. En arrivant, le grand artiste a lancé un soupir et crié : 'Formidable ! Sensationnel ! Enfin, voilà cette œuvre que je désirais voir depuis bien longtemps !' Ce jour-là, le Palais n'était pourtant pas à son avantage, il pleuvait et faisait très froid. Cependant, Michel Simon ayant visité le Palais durant trois heures en est revenu bouleversé, la larme à l'œil. Puis il me dit : 'Quand on sort d'ici, on s'aperçoit qu'on est bien petit à côté de l'œuvre de ce facteur.' Il a même ajouté : 'C'est l'œuvre d'un pur.' Cette architecture extravagante et naïve l'a emballé. » (« Le Palais Idéal du facteur Cheval étonne le monde entier » 1968 : 67)

L'évocation de l'acteur vieillissant ne doit rien au hasard. L'admiration qu'il a ressentie légitime le Palais. Tout ceci, convenons-en, est relativement prudent. Mais prudence ne signifie pas forcément silence. En effet, le dernier échange nous ramène à l'actualité patrimoniale de ce début de l'été 1968.

« Q : Les Beaux-Arts envisagent-ils de protéger cet unique édifice de la ruine ?

R : Les Beaux-Arts pensent qu'il faudrait prévoir dès maintenant un important budget pour les travaux de restauration, mais rien n'a été décidé pour le moment, et cela risque de durer longtemps ! Il reste donc à souhaiter que les propriétaires actuels colmatent bien vite les brèches pour éviter qu'une œuvre aussi touchante et exemplaire soit à jamais dégradée. » (*ibid.* : 69)

Le journaliste ignorait-il la décision de Malraux ? Ou feignait-il de l'ignorer ? Peu importe. L'essentiel est ailleurs. C'est de la nécessité d'une restauration qu'il est ici question, nécessité qu'énonce, non pas le journaliste, mais le gardien, familier des lieux. Et qui, mieux que lui, peut le savoir ? Voilà une parole à qui l'expérience donne tout son poids.

Ce n'est certainement pas un hasard si les Sociétés mutualistes de la Drôme organise, le 11 mai 1969, leur congrès départemental à Hauterives. La controverse a sans nul doute contribué à attirer leur intérêt sur le Palais, dont la visite est inscrite au programme de la journée, au même titre que celle des Salines et du château. Comme il se doit, l'événement est annoncé dans le journal de liaison, *Le mutualiste drômois*, en avril 1969. Deux photographies du Palais illustrent la couverture. Et pour allécher les congressistes, un premier article est

consacré au village, une sorte de monographie au pas de charge où l'auteur parcourt l'histoire depuis les origines jusqu'à 1970, décrit les monuments et énumère ses « grands hommes ».

« Sur la place, devant l'église, est érigée entre quatre canons de bronze, la statue du général de Miribel, qui fut Chef d'Etat-Major, général de l'armée. Natif d'Hauterives, nous trouvons Antoine Ferclay, qui fut Préfet de la Drôme, et André Lacroix, Archiviste départemental. Et le facteur Cheval !... Il est passé à la postérité en nous laissant l'œuvre de sa vie, son Palais 'idéel', monument unique en son genre, l'un des plus visités du département. »

Ferdinand Cheval, que l'on présente souvent sous les traits d'un singulier de l'espèce la plus aboutie, assis aux côtés d'un général, d'un préfet et d'un archiviste dans le cercle plus que fermé et étroit des célébrités locales ! Mais ce paradoxe n'avait sans doute pas échappé aux mutualistes. Toujours dans le souci d'instruire les congressistes, Gilbert Reynard consacre au Palais un article dont le titre est suffisamment clair : « Le 'Palais Idéal' du facteur Cheval, œuvre d'un GENIE, d'un IDEALISTE ou d'un SAGE qui, vers 1900, organisait déjà ses loisirs ? ». Les trois qualificatifs utilisés, sans rapport avec la folie, sont en fait élogieux. Et, comme le journaliste du *Pèlerin*, l'auteur va s'attacher à déconstruire cette prétendue singularité de Cheval, en l'associant à d'autres situations, qui lui semblent superposables.

« Où commence le génie de l'homme et où s'arrête-t-il avant d'être appelé folie ? Le Corbusier, en construisant l'immeuble qui porte son nom à Marseille, ne fut-il pas taxé de fada ? Et pourtant, qui oserait prétendre aujourd'hui qu'il n'a pas contribué à l'évolution de l'architecture ? Et combien d'autres, peintres, musiciens et écrivains n'ont-ils pas essuyé les critiques les plus amères avant de devenir des maîtres incontestés ? Ne discerne-t-on pas aujourd'hui la folie d'un Van Gogh dans des toiles dont la valeur n'est pas à dire ? Pour ma part, il me serait impossible de considérer ce brave facteur Ferdinand Cheval, d'Hauterives, comme un génie, il me serait encore plus difficile de penser que son œuvre, faite de chaux, de ciment et de cailloux, baptisée par lui-même « le Palais Idéal », est celle d'un homme mentalement déficient... et pourtant... » (Reynard 1969 : 16)

Ni fou ni génial, il serait, selon Reynard, un bricoleur de talent. « Son Palais Idéal, objet de ses désirs, de ses pensées profondes, pouvait pour lui n'être pas autre chose qu'un moyen d'occuper des loisirs comme d'autres cultivent leur jardin ou collectionnent des timbres-poste. » (*ibid.* : 16) Il n'est pas sûr qu'un Palais de la semaine des sept dimanches aurait emporté l'adhésion de la Commission. Et qu'importe à l'auteur. Refusant de prendre partie dans la controverse qu'il ne peut ignorer, Gilbert Reynard n'en affirme pas moins le caractère exceptionnel et méritant l'admiration de la construction.

« Quelle que soit la valeur que l'on puisse donner à ce 'PALAIS IDEAL', il nous serait difficile de ne pas nous incliner devant une œuvre réalisée par un seul homme qui, de la même façon, avec le même cœur et suivant les mêmes inspirations devait construire son propre tombeau visible dans le cimetière d'Hauterives ; ce tombeau qui fut pour lui le moyen d'exprimer sa révolte intérieure contre une Administration incompréhensive, quelque peu inhumaine pour lui avoir refusé le droit de se faire inhumer dans ce Palais Idéal qui devait, selon les volontés du facteur, être aussi 'le tombeau du silence et du repos sans fin' ». (*ibid.* : 16)

Cette mention d'une « administration incompréhensive, quelque peu inhumaine » a, dans ce contexte, de bien étranges échos. Certes, il s'agit de celle qui refusa au facteur le droit d'être inhumé dans son Palais. Mais comment ne pas y voir, en transparence, la silhouette de cette autre administration, « incompréhensive, quelque peu inhumaine », qui refusa bec et ongle de classer ?

C'est de Suisse que vient le soutien le plus franc, le plus clair au Palais. En octobre 1968, le journaliste et écrivain Georges Gygas signe dans *L'Illustré pour tous*, publication à



grand tirage, un article intitulé « Un rêve, monument historique ». Il ne cache pas sa satisfaction de voir l'œuvre enfin classée, pas plus qu'il ne cache la controverse qu'elle suscite. Comme si la polémique participait encore de la valeur de ce lieu.

« Un rêve devenu monument classé... Étrange mais vrai ! Parce que ce rêve qu'un humble habitant de la Drôme réussit à matérialiser au prix d'une constance, d'un courage et d'un effort surhumains, s'appelle le 'Palais Idéal' ; parce qu'il est célèbre dans toute la France et bien au-delà ; parce qu'enfin ce monument 'dont la laideur est telle qu'elle devient beauté' est le témoin d'une histoire extraordinairement touchante. Ferdinand Cheval a accompli un long voyage. (...) M. Malraux a ainsi rendu un hommage mérité à la ténacité d'un homme et à son indiscutable génie. Certes, les détracteurs sont nombreux qui rient sous cape et font le tour du monument avec des mines dégoûtées. Mais il faut voir les choses avec honnêteté. Il en a fallu du génie – le mot est à sa place – pour qu'un pauvre facteur de campagne consacra tous ses instants de liberté à ramasser des pierres soigneusement choisies, à les cimenter sur de solides fondations, à construire des murs faits de mille éléments fantastiques : personnages, animaux, plantes, etc. ; des tours de 12 mètres de hauteur, des salles réunies par des portes et des couloirs... le tout bourré de statues, de figurines souriantes ou grimaçantes, de personnages surréalistes. Visions de rêve ou de cauchemar... Un tel entassement est prodigieux, et le brave facteur à barbiche pointue y procéda au gré d'une fantaisie qu'il avait délirante et d'un esprit d'invention débordant. (Gygax 1968 : 54)

Et à la fin de l'article, il le répète, pour ceux qui n'auraient pas compris. « Quarante-quatre ans après sa mort, le suprême honneur lui est rendu : son œuvre est classée. Elle est désormais monument historique. » (*ibid.* : 56)

Ceux qui se tenaient au courant de l'actualité Cheval à travers la presse pour tenter de voir plus clair et de se forger leur propre opinion ont peut-être été déconcertés. Les applaudissements, plus ou moins affirmés des uns, ne font pas taire les sceptiques. L'attaque la plus redoutable vient d'*Historama*, une revue d'histoire, destinée à un large public d'amateurs éclairés, particulièrement appréciée des enseignants et dans laquelle des universitaires reconnus n'hésitent pas à publier leurs analyses<sup>78</sup>. De sorte qu'elle fait autorité, que ses opinions sont de celles qui comptent. En juillet 1969, avant que l'arrêté ne paraisse, Robert Chaussois y publie un article sobrement intitulé : « Le Palais Idéal du facteur Cheval ». Intéressons-nous à son auteur. Son intérêt porte essentiellement sur l'histoire de Calais pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>79</sup>, à laquelle il consacre une étude en six volumes, parue entre 1974 et 1980. Il est connu des lecteurs d'*Historama*, dont il est un des collaborateurs les plus actifs au cours des années 1960. Il y propose régulièrement des analyses sur les deux guerres mondiales, l'aviation, la marine, quelques grandes figures militaires ou civiles en relation avec le Nord-Pas-de-Calais, sans s'interdire pour autant quelques articles sur l'architecture<sup>80</sup>. C'est donc une figure ambiguë, connue et reconnue des lecteurs, qui s'aventure là bien loin de son domaine de prédilection. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il ne comprend pas la décision de Malraux. S'il ne peut la critiquer frontalement, il n'en laisse pas moins aller sa plume.

« Par décision de M. Malraux, ministre d'État chargé des relations culturelles, le Palais Idéal du facteur Cheval, à Hauterives (Drôme), a été classé Monument historique. Placé sur la route ensoleillée des vacances, le Palais Idéal est surtout visité par les touristes qui savent prendre leur temps et préfèrent la tranquillité de la RN 538 à l'affairement de sa grande sœur parallèle, la Nationale 7, ou de l'autoroute. Entre Vienne et Romans, de modestes panneaux indiquent aux automobilistes

---

78 Voir Chevalier 1992.

79. Quelques années plus tard, il publiera une étude sur les *Géants du Nord-Pas-de-Calais* (1998) puis une autre sur *Les maires de Calais de 1885 à nos jours* (1999).

80 Coup d'œil sur le château de Grignan, *Historama*, 256, mars 1973

sureurs cette curiosité qui a poussé à Hauterives, commune de 1 200 âmes. Dans l'écrin d'une végétation luxuriante, l'étonnante construction se dresse dans son énigmatique grandeur. Elle n'est pas sans rappeler, à première vue, la célèbre ruine du temple d'Angkor-Vat.

S'approche-t-on ? La surprise fait place à la stupéfaction tellement l'ensemble est déconcertant : 'mi-sanctuaire, mi-château, recouvert de sculptures extravagantes, creusé de toutes parts de grottes et de galeries, coupé de terrasses et de belvédères auxquels on accède par des escaliers aux rampes chantournées.' Serait-il de carton-pâte qu'il ferait la fortune du forain qui le promènerait de ville en ville. Ce Palais dédalien (sic) vaut le dérangement. » (Chaussois 1969 : 15)

Formule évidemment ironique, un modèle d'antiphrase. Et d'ailleurs, le titre qui suit immédiatement est clair, qui affirme en caractères gras : « **une œuvre totalement inutile** ». Les défenseurs balayeront la critique en affirmant qu'une œuvre n'est pas destinée à être utile. Mais on comprend très bien ce que veut signifier Chaussois : tout cela est affreux et n'a aucun sens. Après avoir copieusement disqualifié le Palais, Chaussois s'attaque à l'homme.

« Des maximes et des inscriptions émaillées de fautes d'orthographe font sourire les visiteurs : La reine des grotte (sic)<sup>81</sup>, Défense de rien toucher, Hauterives, Drôme, Monument original, 1879-1912. – Dix mille journées, 93 000 heures, 33 ans d'épreuves, plus opiniâtre que moi se mette à l'œuvre. Quel est donc l'auteur fantasque de cet embrouillamini de rocaille grise, le créateur de ce monstre tarabiscoté, où la finesse côtoie le pompier, la frise délicate voisine avec la balustrade lourdaude ? Un sculpteur imaginatif au talent surréaliste ? Un bâtisseur de temple pour une religion énigmatique dont le symbole serait caché dans le bric-à-brac farfelu et malgré tout captivant du mortier tourmenté ? (...) Imbu de sa propre valeur, il versa dans un narcissisme aigu. Sur les murs de son Palais, il a gravé, sans modestie et en vers de mirliton : À la source de la vie, J'ai puisé mon génie, De ce breuvage Mon âme a trempé son courage. (...) Sur les galeries s'alignent des phrases orgueilleuses et sibyllines (*ibid.* : 10-15).

Faire du Palais une construction farfelue, digne d'une baraque de foire où elle ferait le ravissement des badauds, et du facteur un créateur ridicule et mégalomane est une façon, peu discrète mais très efficace, de donner son avis, sans avoir à le formuler clairement. Et comme pour mieux discréditer cette décision que décidément il n'accepte pas, il la réduit à sa portion congrue, faisant du classement une sorte de compensation, une façon de gommer l'ignorance qui avait jusque-là entouré le lieu.

« Peu de douaniers ont atteint la gloire qui entoure le nom de Henri Rousseau. Faudra-t-il en dire autant des préposés des Postes quand on évoquera le nom de Ferdinand Cheval ? Il est certain qu'en admettant l'œuvre du facteur de la Drôme à l'inventaire des monuments historiques, M. André Malraux lui aura donné la seule récompense qu'il ait jamais reçue en même temps que le satisfecit posthume qui le hisse sur le piédestal réservé aux gens célèbres. De là, il peut mieux claironner son défi, modelé dans la pierre du Palais Idéal :

Au champ du labeur  
J'attends mon vainqueur. » (*ibid.* : 15)

Le classement, qui n'avait pas fait l'unanimité au sein du ministère, ne la fait pas plus à l'extérieur. Et sans doute les sceptiques n'étaient-ils pas moins nombreux ni moins bruyants que les défenseurs. L'heure était venue, si ce n'est de les faire taire, du moins de leur opposer des arguments pensés comme solides et irréfutables. Dès le mois de septembre 1970, un article paraît qui, à l'évidence, est une arme de guerre face aux sceptiques et aux opposants, destinée à affirmer la haute valeur artistique du Palais aux yeux de tous. Le support, à lui seul, fait sens. Il paraît en effet dans *La Gazette des Beaux-Arts*. Fondée en 1859 et depuis

---

<sup>81</sup> Le « sic » figure dans l'article : Chaussois veut montrer ainsi que ce n'est pas lui, mais Cheval, qui a oublié le « s » à « grotte »

1928 propriété des Wildenstein, une famille de collectionneurs et de marchands d'art, elle occupe une place centrale sur la scène artistique européenne. Elle est la référence. Si le support est des plus prestigieux, l'auteur, Maurice Vérillon, lui, ne semble pas à la hauteur. Il n'appartient pas au monde de l'art. C'est un homme politique drômois important. Pharmacien de profession, il a été maire de Dié de 1947 à 1974, il sera sénateur de la Drôme de 1959 à 1980. Il y occupe la fonction de secrétaire de la Commission sénatoriale des affaires culturelles. Et c'est, paradoxalement, cette double caquette d'homme politique, impliqué dans les questions culturelles dont il n'est en rien un fin connaisseur, qui va lui permettre d'asseoir sa stratégie. Il prend, avec une délectation évidente, les habits de l'ignorant, du béotien qui ne voit dans le classement du Palais qu'un avantage matériel dont le bénéfice rejaillira sur l'élus local qu'il est. Mais, hôte du Palais du Luxembourg, il doit aussi prendre un peu plus de recul et chercher à comprendre quel est l'intérêt plus global du Palais. Ce passage vaut d'être repris.

« Informé de l'intention de M. André Malraux, alors ministre d'État chargé des Affaires culturelles, de classer le '*Palais idéal*' du facteur Cheval parmi les Monuments historiques, je désirais vivement interroger notre Ministre à ce sujet. L'occasion me fut offerte le 20 novembre 1968, lorsque M. Malraux vint au Sénat, devant la Commission des affaires culturelles dont je suis membre, présenter son budget pour l'année 1969.

À dire le vrai, j'étais un défenseur de ce monument, mais plus pour des raisons de propagande touristique en faveur de notre département que par conviction artistique. Je dois avouer que les arguments du Ministre m'ont convaincu, et ont affermi et nuancé mon avis. On voudra bien me pardonner de résumer ici cette intervention :

M. Vérillon : Monsieur le Ministre, je désire vous poser une question un peu particulière..., qui intéresse la Drôme, département que j'ai l'honneur de représenter. Elle concerne un monument insolite qui présente un intérêt touristique réel : je veux parler du *Palais idéal du facteur Cheval*. (*Sourires*) Peut-être nos collègues ne savent-ils pas ce qu'est ce *Palais Idéal*. Il a été construit pierre à pierre à la fin du siècle dernier par un facteur, qui, au cours de ses tournées, ramenait des pierres du sol hauterivien avec lesquelles il a édifié un monument fantastique, qui attire de nombreux touristes et particulièrement des visiteurs étrangers. J'ai entendu un jour un Américain dire : 'Maintenant que nous avons vu le Palais du facteur Cheval, nous allons voir Versailles.' (*Rires.*)

Vous avez, monsieur le Ministre, beaucoup de mérite à en proposer le classement, car ce n'était pas, je crois, l'avis de la Commission des Monuments historiques. Pour ma part, j'en suis heureux. Mais je voudrais vous prier de définir les raisons qui vous conduisent à ce classement, afin de le défendre auprès de ceux qui en sont parfois les détracteurs.' Les rires de l'aréopage ministériel et de la commission sénatoriale apaisés, M. le ministre Malraux me faisait la réponse suivante : (... )» (Vérillon 1970 : 159-160)

On la connaît, pour l'avoir croisée précédemment. Résumons-la en quelques phrases empruntées à son auteur.

« Qu'est-ce que le Palais Idéal ? C'est le seul exemple en architecture de l'art naïf. (...) Le phénomène n'est pas français, il est mondial. Par conséquent, les Américains qui arrivent devant une architecture naïve, complétement stupéfaits, ne sont pas pour m'étonner, car, s'ils l'avaient aux États-Unis, ils y courraient. La réponse à votre question est donc très simple : en un temps où l'art naïf est devenu une réalité considérable, il serait enfantin de ne pas classer, quand c'est nous, Français, qui avons cette chance de la posséder, la seule architecture naïve du monde, et d'attendre qu'elle se détruise. » (*ibid.* : 160-161)

Le béotien a donc poussé le ministre à expliquer et donc à vanter les mérites du Palais. Quel poids aurait eu une défense du Palais Idéal faite par un obscur sénateur, non spécialiste de la question et totalement partisan par ailleurs ? Il en va différemment lorsque c'est Malraux lui-même qui prend la parole et que ses mots enflammés figurent dans *La Gazette des Beaux-*

*Arts* ! Qui osera le contredire ? Mais comme si le ministre écrivain n'y suffisait pas, Maurice Vérillon fait appel à un autre figure, non moins importante.

« Sans doute ne doit-on pas, en effet, voir ici une œuvre d'inspiration surréaliste mais naïve ; c'est l'avis du photographe Lucien Hervé, qui est allé l'étudier pendant une semaine, et qui en a rapporté des centaines d'images, dont un certain nombre figurent ici. M. Hervé, photographe et esthéticien d'architecture, jeune ami de Le Corbusier, a essayé de comprendre cet étrange monument. Il nous dit que le Palais Idéal est, comme toute œuvre d'art authentique, l'expression de son temps et du peuple qui l'a suscité. 'C'est le fruit d'une longue assimilation dans l'incomplet. Et précisément pour cela, Cheval va plus loin qu'aucun architecte savant, ayant assimilé des formulations, des cultures, sans avoir eu l'occasion d'être déformé et avec toute la naïveté de ses yeux neufs. Il a repensé une expression globale de l'architecture et de sa fonction qui est essentiellement d'émouvoir. Dans l'euphorie d'un exploit sportif exceptionnel, il a poussé l'inconscience jusqu'à prendre fait et cause pour l'humanité entière, avec laquelle il s'est identifié. Monument exceptionnel de l'histoire humaine, d'envergure shakespearienne.' » (*ibid.* : 165-166)

C'est en 1949 que ce photographe, qui avait goûté de la chambre noire avant la guerre, est envoyé à Marseille, pour photographier l'Unité d'Habitation de Le Corbusier. Il réalise 600 clichés qui vont séduire l'architecte au point qu'il lui demande de devenir son photographe. Débute alors une complicité que seule la mort de Le Corbusier, en 1965, interrompra. Sa très grande proximité avec ce dernier ne l'empêche nullement de s'intéresser à d'autres architectes (Niemeyer et Aalto, entre autres), à d'autres types d'architectures (l'architecture populaire espagnole, l'abbaye de Thoronet) et à d'autres périodes (les grandes heures de Palmyre, de Persépolis). Il est également l'auteur de nombreux articles, au cours des années 50-60, dans des revues importantes telles que *L'Architecture aujourd'hui*. En 1970, sa réputation n'est plus à faire. C'est donc une éminence qui est ainsi conviée par l'homme politique à se pencher sur le Palais Idéal. De plusieurs manières. Le photographe qu'il est en a fait des clichés. Sa signature joue en faveur de son excentrique modèle, bien sûr. Il est aussi invité par Vérillon à proposer une analyse du Palais. Et, à la façon dont Vérillon écrit, insistant sur sa relation avec Le Corbusier, on a le sentiment que le photographe devient une sorte de ventriloque. À travers ses mots, ce sont ceux de l'architecte que l'on entend. C'est du moins ainsi que l'homme politique le laisse entendre. Et que font ces deux hommes du Palais, si ce n'est le replacer dans l'histoire de l'art, lui faire une place de choix, sans pour autant lui ôter une once de singularité ? Après Malraux, c'est le tandem Hervé-Le Corbusier ! Qui oserait s'opposer ? Qui oserait prétendre ensuite que tout ceci n'est pas de l'art ?

Après cette série d'avis dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils sont autorisés, Vérillon prend enfin la plume. Et la première question qu'il aborde est celle des influences possibles de Ferdinand Cheval, ses lectures, son possible mais non certain voyage à Paris. Puis vient l'approche biographique. Pour cela, il s'aide des écrits antérieurs, notamment ceux de Boncompain, dont il donne les références. Sous sa plume, le facteur cesse d'être ce farfrelu, misanthrope et inquiétant que les articles des années 1960 avaient mis en scène. Il devient un homme on ne peut plus ordinaire qui, parallèlement à son métier de facteur, se consacra, corps et âme, à la construction d'une architecture féerique qu'il décrit minutieusement. Ensuite, Vérillon s'intéresse à la notoriété du Palais au cours de son siècle d'existence. Comme d'autres avant lui, il convoque Breton et les surréalistes. Mais il est surtout le premier à évoquer « Le tramway de la Galaure », l'article du *Matin* et l'article de Brandeth en 1919, lézardant cette façade d'ignorance passée, pourtant solidement établie. Enfin, il propose une bibliographie, composée de vingt-deux références, s'étirant entre 1905 et 1969. Délaissant les habits du béotien qu'il endosse dans les premières lignes de l'article, il se fait, au fil des paragraphes, historien, remplaçant la vie de Cheval dans le contexte de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, historien d'art, réfléchissant sur les influences, décrivant le Palais avec minutie et

se gardant de toute approche psychologisante. Enfin, il n'oublie pas l'indispensable esprit critique que suppose cette forme d'exercice, y compris quand il s'agit de mettre en doute un élément absolument central de la légende, puisé dans les écrits du facteur.

« On a peine à croire le facteur lorsqu'il dit qu'il y travailla seul, avec ses mains, et en se servant de pierres toutes sculptées roulées dans les ravins de la Drôme. (Le charroi de certains blocs, les grandes statues de droite par exemple d'un seul morceau, semble supposer une voiture, et non une brouette. L'égalité des pierres prouve qu'elles sont travaillées, et qu'elles ne sont pas trouvées telles quelles sur les routes.) » (*ibid.* : 176)

Il est bien le premier à avoir osé un tel scepticisme. Mais n'est-ce pas le propre de l'histoire que de déconstruire, parfois, les fausses certitudes ? Une approche raisonnée du créateur et de son œuvre, un photographe prestigieux, une revue non moins prestigieuse, l'ensemble est une sorte de « manifeste » du Palais. L'article se veut une référence en la matière. Il ne restera pas lettre morte. On ne compte plus aujourd'hui les publications dans lesquelles figure le Palais Idéal. Et, consécration des consécrations, en 2007, il fait l'objet d'une exposition à Paris, organisée par le Musée de la Poste et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. C'est l'occasion pour les visiteurs de découvrir l'hommage que les artistes lui ont rendu, qu'ils soient peintres ou photographes. Mais le Palais a depuis longtemps débordé du monde des Beaux-Arts. On le retrouve dans les contextes les plus divers. Il a inspiré à Michel Fugain une chanson. Un épisode de la série *Louis La brocante* a été tourné à Hauterives<sup>82</sup>. Loin d'être relégué au rôle de décor, le Palais est au cours de l'intrigue.

En quarante ans, donc, les choses ont grandement évolué. Pour le dire de façon elliptique, le coup de force de Malraux a laissé la place à un « Monument historique », reconnu comme tel, admiré, salué, saisi depuis les horizons les plus divers. Il convient d'analyser les ressorts de ce glissement, de cette « patrimonialisation » du Palais Idéal qui doit beaucoup à la décision du ministre mais qui, en aucun cas, ne peut se résumer à cela. Certes, elle a joué le rôle de déclencheur mais d'autres éléments, tout aussi importants, ont permis cette métamorphose. Nous en retiendrons trois : le rôle, polymorphe, de Jean-Pierre Jouve, l'intérêt des « écrivains » et enfin celui de la municipalité d'Hauterives. Pour la commodité de la rédaction, nous les avons séparés. Mais il va de soi que ces trois aspects ont fonctionné en totale synergie, étant tout à la fois causes et conséquences.

## **I – Un architecte au secours du Palais Idéal**

Jean-Pierre Jouve est nommé architecte en chef des Monuments historiques en 1970, à l'issue de débats tendus<sup>83</sup>. C'est un homme certes controversé mais qui bénéficie de soutiens personnels. Il reçoit immédiatement la charge de la Drôme qu'il gardera jusqu'en 1980. Et avec elle, bien sûr, son tout nouveau et très contesté « Monument historique ». Il en sera un des plus ardents défenseurs, agissant dans trois domaines fort différents mais complémentaires.

---

<sup>82</sup> Il a été diffusé le mardi 2 Mars 2010, sur France 3.

<sup>83</sup> Voir Laurent 2003 : 77-78.

## Une Inscription pour le tombeau

Il va d'abord se concentrer sur le tombeau, jouant un rôle majeur dans son inscription. (Annexe 1.12) Il faut noter que, dans les échanges épistolaires des années 1964-1965, si son existence est toujours évoquée, il n'est jamais clairement fait mention de sa protection. Est-ce parce que, comme certains auteurs l'assurent, les descendants s'y opposaient ? Ou a-t-on décidé de se concentrer sur la construction principale, sachant la situation suffisamment compliquée pour ne pas en ajouter une autre, alliant facture et fonction ? Il faut noter également que le tombeau a moins pignon sur rue que le Palais. Certes, depuis les années 1930, les articles n'en cachent pas l'existence mais leur appareil iconographique se concentre généralement sur le Palais, n'accordant qu'une portion congrue au tombeau.

Quoi qu'il en soit, les premières traces que nous ayons retrouvées datent de l'hiver 1972. Mais ce n'est, à l'évidence, que l'aboutissement de démarches plus anciennes qui n'ont pas laissé de traces. Du moins n'ont-elles pas été retrouvées. Le 21 janvier, l'inspecteur des Monuments historiques, Christian Prévost-Marcilhacy, s'adresse au conservateur régional des Bâtiments de France, lui relatant sa récente visite à Hauterives. Relation en forme de pressante invitation à agir.

« À l'occasion de ma dernière tournée dans le département, je me suis rendu le Mardi 18 Janvier à HAUTERIVE (sic), afin d'examiner avec Mr JOUVE, Architecte délégué dans les fonctions d'Architecte en Chef des Monuments historiques, les problèmes posés par la restauration du Palais idéal du facteur Cheval. À cette occasion, j'ai visité également le cimetière où se trouve la tombe du célèbre facteur. Elle est tout aussi intéressante que le Palais lui-même, peut-être même exécutée dans une verve encore plus délirante, et je pense qu'il serait opportun d'établir pour cette œuvre un dossier de protection au titre des Monuments historiques, puisque le Palais a été classé. Je crois, ce faisant, ne pas trahir la pensée de l'un des précédents Ministres d'État chargé des Affaires Culturelles qui s'intéressait au plus haut point à ces réalisations. » (A. DRAC. Lyon)<sup>84</sup>

Il vaut la peine de s'attarder un peu sur cette lettre et de la commenter. Jouve, nouvel architecte en chef des Monuments historiques, en poste depuis deux ans, n'est pas resté inactif. Il a si bien attiré l'attention de l'Inspecteur sur les fantaisies de pierre et de ciment d'Hauterives que celui-ci ne rédige pas une simple requête sur l'éventuelle opportunité à classer le tombeau mais une véritable expertise. Et instruit des difficultés qu'avait rencontrées le classement – comment pourrait-il en être autrement – il multiplie les justifications, empruntant à différents registres. On peut considérer que la première relève de l'histoire de l'art puisqu'il s'agit de la « facture » du tombeau qu'il qualifie de « tout aussi intéressante », car d'une « verve plus délirante ». En somme, le Palais était singulier mais le tombeau l'est plus encore. Ce qui, hier, suffisait à justifier le refus, le « délire » du facteur, suffit aujourd'hui à justifier le soutien. Il n'est d'argument qui ne se retourne comme un gant ! Il s'est écoulé presque dix années depuis les débuts de la controverse qui, manifestement, ont fait varier les critères d'appréciation. Le second argument relève de la pure logique : le Palais étant classé et le tombeau présenté comme plus abouti, il convient d'en faire autant pour lui. À ces deux registres de justification, qui concernent les qualités intrinsèques de l'édifice, s'ajoute un autre troisième, que l'on qualifiera « d'autorité morale ». L'argument est inhabituel : ce n'est pas seulement parce que le tombeau est ce qu'il est qu'il faut le classer mais également par fidélité aux goûts et aux orientations imposés par l'ancien ministre. De ces quatre successeurs et de leur avis sur la question, il n'est point question ici. Comme si, au fond, il était toujours là. Comme si seules ses opinions comptaient.

---

<sup>84</sup> Cet acronyme désigne les archives de la DRAC, à Lyon.

Apparemment, tout semble aller pour le mieux puisque, dans une lettre du 20 mars 1972, adressée au conservateur régional des Bâtiments de France, Jouve se montre on ne peut plus favorable au classement. On n'en attendait pas moins de sa part.

« Ce monument construit après 1913, fait apparaître d'une manière encore plus probante que sur le Palais idéal, le tempérament de sculpteur de Ferdinand Cheval. Sa position à l'angle du cimetière, au débouché de l'allée d'arrivée, son intérêt de complémentarité par rapport au Palais méritent que cet édifice soit classé parmi les monuments historiques et que l'on envisage dès à présent sa sauvegarde et sa restauration. L'état actuel de cet édifice est bien meilleur que celui du Palais. Toutefois, il sera nécessaire de procéder le plus rapidement possible à de petits travaux de restauration et à des travaux généraux assurant sa bonne conservation dans le temps. » (A. DRAC. Lyon)

L'argumentation est dans le strict prolongement de celle de Prévost-Marcilhacy. Il ne s'agit pas de classer le tombeau parce qu'il serait une sorte de « Palais Idéal bis » ou simplement parce qu'il est, lui aussi, l'œuvre de Cheval. Il est à la fois proche et différent : certes, il est d'une facture semblable (« complémentaire ») mais exhibe ce qui, au Palais, n'est qu'ébauché, ses qualités de sculpteur. Il faut donc le classer lui aussi car il apporte quelque chose de plus, que le Palais n'enferme pas dans ses dédales et ses tours. À ne lire que la fiche de « Recensement des Édifices anciens de France », on a le sentiment que le tombeau fait, autour de lui, une belle unanimité. Les deux autorités sollicitées, l'architecte en chef, Jouve, et le conservateur régional des Bâtiments de France, Sauvebois, ne sont-ils pas parfaitement d'accord ? « Cet édifice mérite d'être classé parmi les Monuments historiques, puisqu'il constitue et matérialise la 'dernière manière' du Facteur », assure le premier. Quant au second, il donne son « Avis favorable pour le classement en raison de la complémentarité de ce monument avec le Palais Idéal » (A. DRAC. Lyon, 2 mai 1972). Il faut cependant apporter un bémol dans cette belle harmonie et ce concert de louanges. Bémol qu'on découvre dans le dossier de recensement, établi en février 1972 (A. DRAC. Lyon). À la rubrique « Historique », on lit : « Lorsque le facteur eut terminé son Palais Idéal en 1912, il songea à se bâtir un monument du même acabit pour lui servir de tombeau. Il semble qu'il l'ait terminé en 1920. Il mourut en 1924. » L'ensemble de l'appréciation est apparemment neutre. Mais un détail met à terre cette neutralité de façade. Là où ses confrères parlent de « *manière* », tirant l'ensemble vers le monde de l'art, le rédacteur recourt à l'expression « *du même acabit* », nettement péjorative. Il ne partage guère leur engouement. Leur divergence éclate à la rubrique « Description sommaire ». « Même style tarabiscoté que le Palais Idéal. Phallus et croix encadrent l'entrée de la petite salle funéraire où un lustre pend au plafond. L'extérieur rappelle les temples d'Angkor en plus intime. Le tout est en ciment et galets. Incontestable chef d'œuvre de loufoquerie. » Reconnaissons que l'auteur de ces lignes, pour manifester son opposition, utilise un style peu commun en semblables circonstances, tout à la fois humoristique voire ironique et passablement désabusé. Pensait-il vraiment emporter la décision de la commission ? Nullement ! L'auteur de ces lignes le sait mieux que quiconque puisqu'il s'agit de Louis Bernard, déjà croisé : il est vain, pour lui, de s'opposer à Cheval, ses arguments sont d'une inutilité absolue. N'a-t-il pas, dès 1964, donné son avis sur ce qui n'était pas encore en projet, qualifiant d'abord le Palais d'« absolument hideux », d'« affligeant ramassis d'insanités, qui se brouillaient dans la tête d'un rustre » et poursuivant sur sa lancée, en affirmant qu'« il y aussi un tombeau 'à la manière des Pharaons' pour Cheval lui-même, qui changea d'avis et se construisit un tombeau du même acabit au cimetière » ? Devrait-il, huit ans plus tard, revenir sur cette expertise, qui se voulait sans appel ? La marge de manœuvre est nulle. Et il choisit la seule issue possible. Puisque désormais le facteur est perçu comme un artiste, il consent à filer la métaphore, parlant de son « style » pour peu qu'il soit « tarabiscoté » et de son « chef-d'œuvre » pour peu qu'il soit « de loufoquerie ».

En 1972, tout semble prêt pour que le tombeau soit protégé. Pourtant, il faudra attendre trois ans pour que la décision soit prise. Que s'est-il passé, qui justifie un tel délai ? On s'en doute, ce n'est pas l'avis de Louis Bernard qui freina le mouvement mais bien plus sûrement la position des héritières. On l'a dit, elles n'étaient guère favorables au classement du Palais. Mais leur accord a été assez facile à obtenir. Par la suite, il semble qu'elles aient été un peu déroutées par la lenteur de la procédure elle-même, répétant leurs demandes d'éclaircissements qui resteront sans réponse. Et leur ressentiment, que l'on sent poindre dans les lettres, n'a certainement pas disparu lorsque se pose la question du classement du tombeau. À cela, il faut ajouter un autre type d'argument, d'une autre nature.

Le 3 mai 1972, alors que le dossier de recensement est bouclé, le conservateur des Bâtiments de France leur demande leur accord. Dans une lettre datée du 30 mai, elles sont on ne peut plus claires : elles ne veulent pas en entendre parler.

« Nous avons bien reçu en son temps votre lettre du 3 mai 1972 relative au classement éventuel parmi les monuments historiques du tombeau de notre Grand-Père, Monsieur Ferdinand Cheval. Vous pensez en effet, que ce monument est complémentaire du Palais Idéal. Sans vouloir discuter cette opinion, votre souhait ne nous paraît pas réalisable, car mon mari, moi-même et Madame Veuve Lardant envisageons d'être enterrés dans ce même tombeau, où son mari est inhumé. Dans cette perspective, le classement nous semble gênant. Au surplus un monument classé sera fatalement l'objet de visites qui ne se conçoivent pas dans un cimetière. Actuellement des familles se plaignent déjà que les quelques visiteurs qui vont au cimetière, bien malgré nous, troublent le repos et le recueillement auquel leurs défunts ont droit, et auquel nous tenons nous-mêmes pour nos morts, et bientôt pour nous. Je pense que vous comprendrez les motifs exposés. (...) » (A. DRAC. Lyon)

Comparant l'avis favorable de Jouve et Sauvebois et le refus de la famille, on comprend toute la distance qui oppose les deux perceptions. Pour les hommes du ministère, Cheval est un artiste, tout le champ lexical utilisé le prouve : « œuvre », « manière », « sculpteur ». Le tombeau a même perdu tout lien avec sa fonction première, Jouve utilise le terme « d'édifice » et Sauvebois de « monument ». Il n'en va pas de même pour les héritières, qui assoient leur refus sur deux types d'arguments, l'un relevant de l'intime, l'autre du collectif. Remarquons d'abord qu'est immédiatement évacuée de la réflexion la question artistique ou monumentale. Elles ne s'aventurent pas sur le terrain, délicat et qu'elles ne maîtrisent pas, des qualités artistiques du lieu. On a vu que, leur accord pour le classement donné, elles semblent prendre de la distance avec leur héritage, utilisant l'expression « Palais Idéal du facteur Cheval ». Or, cette lettre de mai 1972 nous place face à un revirement de leur part. A aucun moment, dans celle-ci, elles ne font allusion à « l'artiste » Cheval. Utilisant le terme de « grand-père », elles se placent de nouveau dans l'optique de la parenté, et qui plus est d'une parenté très proche et encore « active », pourrait-on dire. Ferdinand Cheval n'est pas un lointain ancêtre, totalement désincarné, que l'on connaît parce qu'il est passé à la postérité mais qui se perd dans les limbes de la mémoire familiale. Tout au contraire, il est inscrit dans leur propre histoire, celle de leur enfance. Ce ne sont donc pas les descendantes de « Cheval, l'artiste singulier » qui prennent la plume mais bien les petites-filles de Ferdinand Cheval, facteur à Hauterives. Et cette position légitime tout à fait leur double argumentation. Elle repose d'abord sur la nature même du tombeau. Là où Jouve et Sauvebois voient un édifice ou un monument, les héritières voient un tombeau de famille où reposent les proches (le « grand-père » mais aussi le mari de Mme Lardant) et où elles-mêmes désirent être inhumées. Ce n'est donc pas un lieu sans affectation, sans fonction mais bien un lieu de famille qui relève de la plus stricte intimité, qui est comme le prolongement de la maison familiale. Les valeurs artistiques n'ont aucun sens dans ce contexte. Seuls comptent l'investissement affectif et familial, la commémoration généalogique. Le second argument se base sur un élargissement, au propre comme au figuré, de la réflexion, passant du tombeau au cimetière, de la famille



Cheval à l'ensemble du village. En effet, le classement induirait une confusion des genres, discrète mais inacceptable. Qu'on y réfléchisse. Le cimetière réunit une communauté des vivants qui ont un seul point commun : être descendants de personnes inhumées en ce lieu. En quelque façon, le cimetière met en place une sorte de « famille symbolique », unie par le sol. De plus, tous partagent le même code de conduite, qui implique silence, affliction et recueillement. Si le tombeau est classé, il n'en ira plus de même. Le cimetière sera désormais un lieu de « visite » pour des « étrangers » qui viendront étancher là leur soif d'émotions culturelles, appareil photographique en bandoulière, propos élogieux aux lèvres.

Commence alors une partie de ping-pong entre les services du ministère et les petites-filles de Ferdinand Cheval, chacun campant, comme il se doit, sur ses positions, essayant de faire valoir son opinion et d'amener l'autre à la partager. Analysons quelques-uns de ces échanges. La réponse à la lettre des descendantes tarde à venir. Ce retard est sans doute en partie lié au fait que le conservateur régional des bâtiments de France change. Raymond Villermoz hérite d'un dossier compliqué. A charge pour lui d'obtenir l'accord de ces dames. C'est ce qu'il fait dans une lettre du 11 mai 1973 (A. DRAC. Lyon). Analysons ses arguments, dans l'ordre où il les avance. Et l'on verra que les deux parties ne sont pas sur le point de trouver un terrain d'entente. La première phrase est une évidente concession aux cadres de pensée des héritières. « Lors d'un précédent courrier datant du 3 mai 1972, mon prédécesseur avait eu l'honneur de vous demander votre accord au classement parmi les Monuments Historiques du tombeau de votre Grand-Père. Votre réponse me semble tout à fait justifiée (...) ». Il n'utilise ni le prénom et le nom (Ferdinand Cheval), ni le terme sous lequel il est désormais connu (« le facteur Cheval ») mais bien le lien de parenté (« Grand-Père ») comme le font les descendantes elles-mêmes. Et, ce faisant, il engage la réflexion dans le domaine de la parenté, dont on a vu combien, pour elles, il s'oppose à la patrimonialisation du site. Ainsi formulée, la missive laisse espérer que Villermoz va se rendre à leurs arguments. Il n'en est rien car, immédiatement, il change de registre.

« Votre réponse me semble tout à fait justifiée, mais le Palais Idéal étant déjà classé, et même fort connu, il est difficile d'empêcher l'approche du public, de même que la visite du cimetière par les touristes. L'intérêt d'un monument réside tout autant dans son classement que dans sa notoriété pour toute autre cause. »

Autant dire qu'il est trop tard pour reculer, le classement attirant l'attention et la curiosité sur le Palais et, par un ricochet logique, sur le tombeau. Cependant, il juge opportun d'apporter immédiatement la précision suivante :

« Il est dit dans les principales dispositions de la loi du 31 décembre 1913 que 'le propriétaire d'un édifice protégé peut l'utiliser selon les lois à sa convenance' 'le propriétaire d'un édifice protégé est libre d'en organiser la visite (dans les conditions qu'il détermine souverainement) ou *de s'y opposer*'. »

Conscient que tout ceci n'était guère de nature à emporter l'adhésion, il ajoute deux autres arguments, qu'il veut sans doute décisifs, également soulignés : « L'État apporte son secours financier et technique à la réalisation des (...) travaux » de restauration. Les propriétaires d'édifices protégés peuvent bénéficier des allègements fiscaux prévus par le Code Général des Impôts. » Il conclut en renouvelant sa demande d'accord. Les héritières qui, d'ordinaire, répondent au courrier avec une grande rapidité, prennent, là, le temps d'une décision mûrement réfléchie qui arrive en juillet 1973 : c'est toujours « non » ! À l'évidence, elles prennent de l'assurance, discutant pied à pied les arguments. Villermoz a commis une grave erreur en évoquant les questions financières car, ce qui devait être l'argument massue devient un piège qui se referme sur lui. Elles rappellent qu'elles sont sans nouvelle d'un projet

de travaux, datant de 1971, et elles invitent le ministère à préciser « ses intentions », « la nature et l'importance des projets envisagés et leurs modalités de réalisation » ainsi que leur « coût ». « Je ne vois pas quelle prise de position nous pourrions prendre avant d'avoir des éléments d'appréciation suffisamment complets. Je vous demande en conséquence de bien vouloir examiner le problème dans cette optique et de faire en sorte et que nous soyons tenus au courant des projets envisagés ». Cette exigence posée, elles renouvellent leur refus, reprenant les mêmes arguments.

« En ce qui concerne la tombe de notre Grand-Père, vous conviendrez aisément que nous n'envisageons pas de gâité de cœur le classement qui est envisagé. En effet, pour des raisons morales et affectives, faciles à comprendre, nous sommes opposés à ce que la tombe de notre Grand-Père devienne un lieu de promenade pour touristes, et ce d'autant plus qu'elle est située dans un cimetière qui abrite d'autres sépultures. Je relève d'ailleurs dans votre lettre la remarque fort justifiée qu'il vous paraît difficile d'empêcher l'approche du public de cette tombe, de même que la visite du cimetière par les touristes, et, en même temps, un extrait de la loi du 31 décembre 1913, déclarant que le propriétaire d'un édifice 'protégé' est libre de s'opposer à sa visite. Personnellement, dans la mesure où le cimetière est un lieu public, je ne vois pas par quel moyen il serait possible de s'opposer à quoi que ce soit. (...) En conclusion, je suis au regret de vous indiquer que nous ne pouvons pas donner notre assentiment au projet que vous envisagez au sujet du classement du tombeau de notre Grand-Père, et ce pour des raisons pratiques<sup>85</sup> et de principe exposées ci-dessus ».

Leur refus obstiné fait le désespoir du conservateur régional qui, dans une lettre adressée au ministère de la Culture, en février 1974, songe à faire donner l'artillerie lourde. « Étant donné la position très ferme des héritiers qui perçoivent d'importants droits d'entrée pour le Palais sans se préoccuper de son entretien, je ne puis que vous laissez le soin d'apprécier s'il ne faudrait pas poursuivre la procédure et obtenir une protection par décret après avis du conseil d'État » (A. DRAC. Lyon). Loin d'accepter leurs arguments, il les accuse de cupidité et d'indifférence à l'égard du Palais et, en quelque façon, le classement forcé du tombeau serait justifié par cette attitude, devenant une sorte de « punition » ! Notons que les petites-filles n'assuraient pas elles-mêmes la gestion du lieu, les visites par exemple. De telle sorte que tous ceux qui, dans les années 1960-70, ont visité le Palais, les journalistes en premier lieu, ont eu affaire à Rebattet. Ce fait a certainement grandement contribué à la constitution de cette image négative des descendantes, présentées comme moins soucieuses du Palais lui-même que des revenus qu'il générerait, sans qu'elles aient à lever le petit doigt.

Cependant, ne tenant pas compte de ce refus, pour le moins catégorique, la commission réservera un accueil favorable au tombeau, lors de sa réunion d'octobre 1974. L'arrêté paraît le 12 décembre 1975. Mais les héritières ne désarment pas et, en réponse à une lettre du préfet leur annonçant la « bonne nouvelle », elles renouvellent leur refus, un peu vain tout de même, posant, par là même, une sorte de code d'usage des lieux.

« Nous accusons réception à votre lettre du 26 janvier 1976, nous notifiant le classement du tombeau du facteur Cheval, notre grand-père, dans le cimetière d'HAUTERIVES.

Nous avons refusé, à plusieurs reprises d'accepter ce classement, pour diverses raisons, notamment :

-1°) Le cimetière d'un petit village n'est pas un lieu à rendre touristique. Les touristes y créeront un certain désordre, peu compatible avec le respect dû aux morts. C'est pour cette raison que le préposé au PALAIS IDEAL ne doit pas faire état de ce monument aux visiteurs.

-2°) Le classement fait contre notre gré, d'une façon très arbitraire, ne pourrait être fait, à notre avis, qu'après le décès des héritiers du Facteur CHEVAL, qui doivent y être inhumés (...) Nous

---

<sup>85</sup> Entre « raisons » et « pratiques », un « de » a été rajouté lors de la relecture mais sans rétablir l'accord grammatical.

faisons donc toutes réserves sur ce classement et nous vous informons que les trois inhumations ci-dessus seront effectuées dans ce tombeau, où repose la famille des trois personnes désignées ci-dessus. » (A. DRAC. Lyon, lettre du 25 février 1976)

Ce n'est pas à une mais à deux batailles que le classement de l'œuvre de Cheval a donné lieu. La première est connue de tous. Elle fait aujourd'hui partie de l'histoire du Palais, au même titre que « le grand charroi » et « la fidèle brouette ». Elle a vu s'opposer Malraux à la direction de l'Architecture. La seconde, sans être passée sous silence, est toujours abordée de façon rapide, comme si elle n'avait qu'une importance et une portée très limitées. Or, elle est riche de sens. Elle opposa la famille au ministère. Ce que nous proposons, en négatif et sans y prétendre, les descendantes, c'est une sorte de définition du Monument historique. Il ne peut exister si l'ouvrage concerné n'a pas derrière lui une longue histoire. Malgré les dispositions juridiques qui ont été prises, cette qualification s'oppose, symboliquement, à la notion de « propriété privée » et ne peut intervenir que lorsque la longue chaîne des descendants est rompue, par absence d'héritiers, ou absence de volonté. Elle ne peut être apposée sur un édifice qui a encore une fonction. Une définition que nous verrons, plus loin, se traduire dans les faits.

### **Un programme de restauration pour le Palais Idéal**

La présence de Jean-Pierre Jouve au poste d'architecte en chef des monuments historiques n'est pas pour rien dans l'« heureuse » conclusion du dossier d'inscription du tombeau. Mais il en est un autre, tout aussi brûlant, qu'il aura plus de difficulté à mener à bien : celui de la restauration du Palais Idéal. L'idée de le restaurer suit immédiatement la décision de classement. Et c'est à Jean-Pierre Jouve, encore une fois, en sa qualité d'architecte en chef des Monuments historiques que revient la charge de cet épineux dossier. Épineux dossier car il cumule les difficultés. La première est d'ordre technique. Elle a sans doute accompagné la controverse pour le classement. Ainsi, dans un rapport, daté du 18 octobre 1969, trouve-t-on un excellent résumé de la situation : « Il est (...) difficile de déterminer techniquement les dispositions à prendre pour prévenir tout effondrement possible. Il s'agit de techniques qui ne relèvent en rien de celles employées en matière de monuments historiques. » (Magliozzi 2008 : 263) Le Palais est décidément un lieu bien singulier : non content de ne correspondre à rien du point de vue artistique, il ne correspond à rien du point de vue de la restauration. Et l'on avance alors une solution qui n'a pas de précédent mais qui, en quelque façon, est assez conforme à l'ambiance de singularité dans laquelle baigne le Palais :

« Une restauration traditionnelle, outre qu'elle serait fort coûteuse, ne tarderait pas à priver de toute authenticité ce singulier monument (...) Il faudrait donc mettre l'édifice complètement hors d'eau au moyen d'un dôme en plexiglas ou quelque chose d'équivalent. » (*ibid.* : 263)

Le Palais Idéal sous cloche ! L'idée peut paraître totalement farfelue. On verra cependant, plus loin, qu'on songera exactement à la même idée pour un autre monument singulier. Et on l'abandonnera. Mais la question de la restauration ne reste pas une affaire d'experts, de spécialistes dans leur cabinet. Jacques Véric, soucieux de l'avenir du Palais, s'adresse à Duhamel, alors ministre des Affaires Culturelles. La réponse de ce dernier laisse clairement entendre que la solution n'est pas sur le point d'advenir :

« Cet édifice éminemment original pose des problèmes qui ne le sont pas moins, et que mes services s'efforcent de résoudre. Sur le plan technique, la conservation du monument soulève des difficultés considérables car il a été construit au jour le jour, avec des cailloux liés par des ciments de composition très inégale, sans soucis des charges et des poussées ». (*ibid.* : 263).

Mais les problèmes techniques, considérables, ne doivent pas pour autant faire oublier la dimension financière, qui n'est pas pour arranger les choses. On voit le Palais s'immiscer dans les négociations budgétaires. Entre le directeur régional des affaires culturelles et le préfet de la Drôme par exemple (A. DRAC. Lyon). En septembre 1971, le premier demande au second "d'envisager un relèvement de (la) participation financière (de l'assemblée départementale), en la portant de 10 000 à 20 000 francs, aux travaux d'entretien des monuments classés parmi les monuments historiques ». L'occasion est trop belle pour ne pas être saisie et le mois suivant, le second y pose une condition :

« J'ai l'honneur de vous faire connaître qu'il ne m'apparaît pas possible de solliciter du Conseil général l'effort dont il s'agit, alors que, dans le même temps, je ne pourrai pas lui présenter des propositions concrètes pour la sauvegarde du Palais Idéal du Facteur Cheval, à HAUTERIVES. »

Les termes de la négociation sont clairs : aucune augmentation de budget si le Palais ne bénéficie pas en partie de l'enveloppe. Comme il se doit, le préfet refuse de céder à ce chantage.

« Je ne pense pas (...) que les difficultés exceptionnelles que nous rencontrons pour le sauvetage de cet édifice puissent avoir une influence sur l'entretien des autres monuments du département et soient de nature à entraver le programme des travaux qu'il serait indispensable d'exécuter en 1972 à ce titre. Aussi je vous demande de vouloir bien transmettre à votre assemblée départementale la demande formulée (...) tendant à porter à 20 000 frs la participation forfaitaire du département à l'entretien des monuments classés. »

Citons aussi celles qui surgissent entre les services délocalisés du ministère des Affaires culturelles et les descendants. Si en 1972, ceux-ci refusent toute participation<sup>86</sup>, ils semblent se montrer légèrement plus conciliants par la suite, tout en se montrant très prudents. Il est inutile et fastidieux, de suivre, pas à pas, le cheminement de la réflexion. Il suffira d'en donner un exemple. En 1978, les choses semblent se préciser un peu : des travaux de « stabilisation des sols » ont été programmés et le conservateur régional des Bâtiments de France, Renaudin, envisage très sérieusement « un programme pluriannuel de restauration à long terme de cet édifice dont l'état actuel, tant au regard de la sécurité que de l'intérêt architectural, laisse beaucoup à désirer »<sup>87</sup>. Il s'adresse à « Monsieur Savelle propriétaire du Palais Idéal du Facteur Cheval », afin de connaître sa position. « Ces travaux s'élevant à 100 000 F, l'Etat a décidé d'y participer pour 50 000 F. Seriez-vous en mesure de m'indiquer quel sera le montant de votre participation ? »<sup>88</sup> Une autre suivra que nous n'avons pas retrouvée. Mais, ce qui est sûr, c'est que ces courriers, loin de convaincre, troublent les héritiers. D'une part, ballottés entre directeur régional des Affaires culturelles, conservateur régional, architecte en chef, ils ne comprennent pas vraiment quel est leur interlocuteur. C'est là leur première question. La réponse donnée ne les éclairera guère. Mais là n'est pas l'essentiel. D'autre part, ils s'inquiètent du montage financier, qu'ils décrivent à la façon d'un imbroglio.

---

86 Note à l'attention de M. Dollfus, 8 février 1977 (A. DRAC. Lyon).

87 Lettre du 25 septembre 1978 de Renaudin au préfet (A. DRAC. Lyon).

88 Lettre du 12 septembre 1978, lettre de Renaudin aux héritiers (A. DRAC. Lyon).

« Avant toute décision, je voudrais connaître de façon précise la nature et l'ampleur des travaux qui sont envisagés, concernant le Palais Idéal. En effet, des divers entretiens que j'ai eus avec différents fonctionnaires de la conservation des Bâtiments de France, il résulte que des travaux considérables seraient envisagés, dont le coût global serait de plusieurs millions de francs. De façon évidente, le devis pour lequel vous sollicitez mon accord ne constitue qu'une première tranche, de faible importance. Or, vous souhaitez voir la succession du Facteur CHEVAL supporter 50% du coût des travaux. Vous conviendrez aisément que la réponse des héritiers du Facteur CHEVAL puisse être différente selon que les travaux atteindront une centaine de milliers de francs ou plusieurs millions de francs. Au cours d'entretiens que j'avais eus avec Monsieur JOUVE, ce dernier m'avait indiqué que le Conseil général était susceptible de prendre à sa charge 25% des dépenses, ce qui déchargeait d'autant les héritiers du Facteur CHEVAL. Il apparaît maintenant qu'il n'en est rien. (...) Je vous remercie donc de bien vouloir me préciser :

- La nature et le coût de l'ensemble des travaux envisagés et l'étalement de leur exécution dans le temps,

- La place de la première tranche de F.100 00, 00 dans cet ensemble
- si la participation de 50% des héritiers du Facteur CHEVAL ne vise strictement que la première tranche ou, au contraire, si elle est susceptible d'être reconduite pour d'autres tranches.
- les délais de paiement susceptibles d'être accordés à mes mandataires. » (A. DRAC. Lyon)

La réponse n'est certainement pas de nature à apaiser leurs craintes. D'une part, Renaudin se montre très insistant, réclamant « la lettre d'engagement et les huit exemplaires de la Convention dûment signés ». D'autre part, il les renvoie vers Jouve, qu'ils connaissent parfaitement, pour obtenir plus de précisions. Quant à une approche globale et planifiée à l'avance des restaurations et de leur coût, comme l'espère Savel, il ne faut pas y compter.

« Vous désirez 'être préalablement informé de l'ensemble des données du problème, à savoir connaître 'la nature et le coût de l'ensemble des travaux envisagés'. Il faudrait pour cela disposer d'un devis général détaillé, qui risquerait de n'être réalisé qu'en partie et dans les délais non fixés faute d'une assurance de financement. Je n'ai donc pas pour le moment l'intention de commander un tel devis, mais vous en avez vous-même la possibilité en en prenant l'exécution en charge. Je crois préférable, lorsque la première opération sera engagée, de fixer avec vous-même les objectifs et les limites d'un prochain devis, dont le montant serait tel que l'on pourrait espérer sa réalisation dans les 2 ou 3 ans à venir » (A. DRAC. Lyon)

Ces difficultés sont-elles exceptionnelles ? Aucun dossier n'est simple d'un point de vue financier. Aucun dossier n'est techniquement enfantin. Mais, peut-être, ces difficultés sont-elles d'autant plus insurmontables qu'elles concernent un monument peu compris ? Quant aux héritiers, il ne faut pas oublier que, dix ans plus tôt, on a classé le Palais contre leur avis et que, deux ans plus tôt, on a inscrit le tombeau alors qu'ils y étaient totalement opposés. On imagine aisément l'agacement qui, peut-être, parfois les a saisis.

Affaire de spécialistes qui tentent de percer les secrets organiques du ciment et de la pierre modelés par Cheval et jonglent entre les colonnes de chiffres et les attermoissements des uns et des autres, la difficile restauration du Palais Idéal trouve vite un écho à l'extérieur de ces cercles. Dans la presse tout d'abord. On se souvient de l'article du *Pèlerin*, en 1968, qui appelait, fort discrètement, à sa restauration. Il n'est ni le premier ni le seul à agir en ce sens. L'arrêté n'est pas publié que, déjà, dans l'article que publie *Le Dauphiné Dimanche*, du 8 juin 1969, on trouve un appel à peine voilé à la restauration. En effet, écrivant l'histoire à sa façon, le journaliste fait du classement une décision dictée par l'état de dégradation du Palais.

« Fragile comme le rêve le matériau, par endroit s'est effrité, n'a pas résisté à l'usure d'une soixantaine d'années. Faute d'entretien et de réparations le 'Palais Idéal' serait voué, sinon à la destruction totale, du moins à la ruine progressive. C'est pour y remédier que M. André Malraux a

déclaré le monument 'historique' et l'a fait classer comme tel. Souhaitons que tout soit mis en œuvre pour conserver intact ce 'Palais Idéal' que, à peine sa construction terminée, un milliardaire américain voulait acheter, 'démonter', transporter et 'remonter' en Amérique ! 89» (« La fragilité d'un rêve », 1968).

La diffusion de l'émission *Bonnes adresses du passé*, le 25 septembre 1971, est l'occasion, pour un journal local<sup>90</sup>, de lancer une campagne de soutien à la restauration, sous la forme d'un gros article, occupant toute la page. Épargnant les héritiers, c'est le ministère, et dans une moindre mesure, le ministre lui-même, Jacques Duhamel, qu'il assoit sur le banc des accusés.

« En 1968, (...), passant outre l'avis défavorable de la Commission des sites et des monuments historiques, André Malraux décidait de classer le Palais Idéal : la chose était officialisée, le 23 septembre 1969. Il y avait six mois que Malraux, suivant l'exemple de de Gaulle, avait démissionné du gouvernement. Aurait-il été plus efficace que son successeur ? Nul ne peut le savoir. L'affaire ne se joue sans doute pas à un si haut niveau... Toujours est-il que le Palais Idéal comme beaucoup d'autres monuments historiques, se dégrade un peu plus chaque année et que rien n'a encore été fait. Les propriétaires seraient prêtes à participer aux travaux, mais attendent une proposition de l'État. Celui-ci ne paraît pas pressé, estimant peut-être que les héritières de Ferdinand Cheval réagiront quand le risque de voir disparaître leur source de revenus sera trop grand ; l'État attend peut-être aussi qu'un amateur désintéressé se déclare prêt à sauver ce 'chef d'œuvre en péril' et fasse appel à la générosité des Français. »

L'attitude supposée de l'État ainsi copieusement conspuée, il se prend à rêver. « Ce n'est pourtant pas l'équipe de TV de Pierre de La Garde, spécialiste de ce genre de sauvetage, mais celle de Jacques Bloch et Roland Bernard pour *Les Bonnes adresse du passé* qui est venue tourner cet été à Hauterives ». On sent bien, dans cette phrase, les soupirs et les regrets de l'auteur. *Bonnes adresses du passé* n'est pas *Chefs-d'œuvre en péril*. Et on ne peut attendre de la première la même efficacité que de la seconde. En effet, au cours des années 1960-1970, l'émission de Pierre de Lagarde<sup>91</sup>, qui connaît un succès considérable auprès du public, offre une fenêtre sur certain patrimoine oublié, ignoré ou méprisé comme on voudra. Son audience, son principe qui fait alterner dénonciation de scandales et célébration d'actions méritoires ainsi que les relations, complexes mais réelles, entre le journaliste et le ministère des Affaires culturelles, font d'elle l'un des rouages possibles, et non des moindres, dans la conversion de lieux et d'édifices en « patrimoine à sauvegarder ». Mais il n'est pas sûr que le Palais Idéal ait été de ces « chefs-d'œuvre en péril » auxquels Pierre de Lagarde était alors si sensible. Il ne figure pas dans son *Guide*, paru en 1967. Se contentant sagement de ce qu'il a, le rédacteur de l'article n'en espère pas moins que l'émission de Roland Bernard et JJ Bloch aura des effets similaires à celle de Pierre de Lagarde, attirant l'attention sur Hauterives.

« Cette *Bonne adresse* diffusée ce soir permettra à beaucoup de téléspectateurs de découvrir le monde étrange du facteur Cheval, à d'autres de faire le point sur l'état actuel du monument. On y verra de larges fissures qui sillonnent les voûtes ou tranchent les façades, on y verra des tourelles dont le ciment (dans lequel le facteur Cheval avait sculpté des ornements polymorphes) a disparu sous l'action de la pluie, du gel et du vent et laisse apparaître une armature métallique rouillée... »

---

89 De ce projet d'achat, nous n'avons trouvé, on s'en doute, aucune trace. Mais il est aujourd'hui en train de se faire une petite place dans le dispositif discursif qui prend pour objet le facteur et sa création.

90 On ignore le nom de ce journal, l'article figurant dans les archives de la DRAC, à Lyon, mais ne portant qu'une référence fort incomplète.

91 Laurent 2003 : 207-210.

Et le journaliste se prend à rêver : « La télévision est capable de bien des miracles : c'est l'instrument le plus efficace pour sensibiliser l'opinion. La *Bonne adresse du passé* de ce soir devrait donner le petit coup de pouce nécessaire pour mettre en branle le puissant appareil de l'administration. » Un rêve en forme d'appel aux lecteurs pour qu'ils agissent en faveur du Palais. Mais comment ? Rien n'est dit. Manifestement, cet appel à l'insurrection patrimoniale n'aura guère d'écho.

Le 27 juillet 1980, *Le Progrès Dimanche* publie un article qui se veut un coup de semonce. Un gros titre barre le haut de la page de couverture. On y lit : « Hauterives : le temps ronge le 'Palais Idéal' du facteur Cheval et le 'message de pierres' du visionnaire drômois menace ruines' ». Une photographie accompagne ce cri d'alarme auquel la dernière page est totalement consacrée. Deux phrases, en très gros caractères rouges, comme des sous-titres, attirent nécessairement l'œil et résument l'article : « 33 ans de travail 10 000 journées 93 000 heures Le rêve de pierres du facteur Cheval attire encore 100 00 visiteurs par an », « Mais aujourd'hui le 'Palais Idéal' (bien que classé) menace ruine... Sera-t-il sauvé ? » Jean-Paul Ruchon, après une présentation « classique » et que l'on connaît pour en avoir suivi la lente élaboration dans les pages précédentes (biographie, lente et pénible construction, attrait des artistes<sup>92</sup>), il passe à l'attaque, renvoyant dos à dos le ministère de la Culture qui impose un classement, inutile puisque non suivi d'effets, et les héritiers, qui vivent grassement d'une Poule aux œufs d'or à qui ils refusent des soins élémentaires.

« Il ne se passe guère de temps sans qu'une pierre, sapée par le vent ou la pluie, minée par le gel des hivers, ne se détache de l'édifice. Et ce n'est pas, semble-t-il, la louable décision prise en 1969, par le Ministre de la Culture d'alors, de procéder au classement du Palais parmi les monuments historiques qui aura fait avancer les choses. Depuis cette date, rien ou si peu en vérité, a été entrepris pour contribuer à sauver de la destruction l'œuvre de Ferdinand Cheval. On avait pu espérer, l'an dernier, qu'à l'occasion de la célébration du centième anniversaire du début de la construction, les héritiers, propriétaires privés de l'ensemble, se seraient mis d'accord avec les Monuments Historiques pour que soit entreprise l'indispensable restauration. Il semble bien hélas qu'il n'en soit rien. (...) Pauvre facteur Cheval ton rêve de pierres est-il condamné à retourner dans la poussière des chemins d'où tu avais su l'en faire sortir ? (Ruchon 1980)

Au-delà du vibrant appel à la restauration, on notera que le Palais et son créateur commencent à faire l'objet d'un souci de commémoration. Indice évident de la place de plus en plus importante qu'ils occupent, ou qu'on voudrait leur voir occuper, dans l'espace public.

Parallèlement à ces campagnes, certains essaient de peser de tout leur poids dans la balance. C'est le cas du Cercle d'études architecturales qui, en mars 1983, envoie une lettre au ministre de la Culture, l'appelant à « prendre les mesures urgentes qu'appelle la sauvegarde de ce site, témoignage exceptionnel d'un imaginaire bâti, d'une architecture naïve construite ». (A. DRAC. Lyon) Il le félicite par ailleurs du récent classement de « la maison PIQUE-ASSIETTE à Chartres » et en profite pour lui demander « le classement de la maison de Max ERNST et de Lady CARRINGTON à Saint-Michel d'Ardèche ». Une lettre comme un tir groupé, en somme. Fondé au début des années 1950, le Cercle d'études architecturales a été, dans les années 1950-1960, un très important centre de réflexion sur l'art de bâtir et ses rapports à la ville, entre autres, dont les conceptions doivent beaucoup à Le Corbusier et Perret. Dans les années 1960, c'est un intense foyer intellectuel, aux idées novatrices, organisant des conférences, distribuant des prix et publiant une revue<sup>93</sup>. Dans les années 1980, il y a fort à parier que l'innovation s'est émoussée et que le foyer de rencontres

---

<sup>92</sup> Jean-Paul Ruchon innove, ne citant pas Breton mais Eléonore Fini, artiste peintre proche des surréalistes et Françoise Mallet-Joris, dont le nom reste attaché, à Hauterives, à l'émission *L'invité du dimanche* qui, le 4 octobre 1970, fut consacrée au Palais.

<sup>93</sup> Une revue sobrement intitulée *Cahiers d'études architecturales*.

turbulentes est devenu une paisible association, un peu à la façon des cercles savants. Mais il reste une autorité, ne serait-ce que du fait de ce prestigieux passé. Et on peut espérer que son appui aura du poids. C'est du moins ainsi que l'entend Claude Harlaut, son président, qui écrit, non pas sur une banale feuille de papier, mais sur une feuille de papier à en-tête, portant mention de l'adresse historique au bas de celle-ci. Dix-huit jours plus tard, le ministre reçoit une autre lettre de soutien, celle-ci émanant d'une mystérieuse Association des amis du Palais Idéal, sise 109 rue du Faubourg Saint-Honoré. On ne sera pas étonné, vu son intitulé, qu'elle appelle, elle aussi, à la restauration. Une phrase cependant retiendra notre attention, par laquelle s'ouvre la lettre. « Vous avez certainement reçu la lettre écrite sur mon conseil, par le CERCLE D'ETUDES ARCHITECTIURALES, le 1<sup>er</sup> Mars attirant votre attention sur la dégradation du PALAIS IDEAL ». (A. DRAC. Lyon) C'est donc cela ! Le cercle d'études architecturales était en service commandé ou presque. On peut bien sûr sourire de cette étrange stratégie qui consiste, en apparence, à scier la planche sur laquelle on est assis. En fait, elle est plus habile qu'il n'y paraît. Ce que met ainsi en scène l'association, c'est sa capacité à sortir du périmètre ordinaire des associations patrimoniales pour mobiliser jusqu'aux cercles les plus fermés, les plus indifférents en apparence au Palais Idéal. C'est sa force et son importance, réelle ou supposée, qu'elle donne ainsi à voir au ministre. Mais qui est donc cette mystérieuse association ? Une lettre, adressée le 1<sup>er</sup> novembre 1977 par Michel Friedman, un éditeur, au conservateur régional des bâtiments de France, ne nous éclaire qu'à moitié. « Il apparaîtrait même que vous inspireriez une Société des Amis du facteur Cheval à laquelle je me ferais un devoir et un honneur d'apporter mon adhésion ». (A. DRAC. Lyon) On peut considérer que ces deux terminologies, à la fois différentes et très proches, désignent une seule et même association. Le conservateur régional des Bâtiments de France serait donc à l'origine de cette initiative ? Ou faut-il penser que Michel Friedman a commis une erreur ? Nous penchons pour la seconde hypothèse. Il semble en effet plus raisonnable d'attribuer à Jean-Pierre Jouve<sup>94</sup> la paternité de cette association. Lorsque ces échanges ont lieu, Jouve n'est plus architecte dans la Drôme mais dans le Doubs et le Jura. Le Palais ne fait plus officiellement partie de ses attributions. Cependant, avant son départ, il va organiser, avec Claude et Clovis Prévost, une exposition itinérante, inaugurée à Paris, à la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, à la fin de l'année 1980. Une façon, évidemment, d'attirer l'attention sur le Palais et sa nécessaire restauration et de continuer à avoir de l'influence sur ce dossier, bien qu'il ne soit plus officiellement de son ressort. C'est à cette occasion que le 11 septembre 1980 l'association verra le jour. Le catalogue de cette exposition est d'ailleurs pour elle l'occasion d'une véritable profession de foi.

« Nous ne sommes pas seuls à vouloir sauver l'œuvre du Facteur Cheval. Ce n'est pas le travail d'un seul homme, c'est notre volonté à tous, chacun portant sa pierre, empêchera la disparition du Palais Idéal. Sauvons ce rêve-réalité. Les amis du Palais Idéal. » (Jouve, Prévost et Prévost 1980 : 31)

On le comprend aisément. Jouve s'est fortement impliqué dans le dossier de restauration au point que l'un et l'autre semblent indissociables, le second s'incarnant dans le premier. C'est là une sorte de mise en garde à l'égard de tous ceux qui pourraient espérer que le départ de l'un pourrait entraîner l'enterrement – du moins la mise en sourdine – de l'autre. La passion de l'architecte a été contagieuse. Il a fait des adeptes, aussi déterminés que lui. Constitués en association, ils entendent agir hors du cadre administratif.

Le but n'est pas seulement de faire du lobbying, comme on pourrait le penser. Il s'agit de donner une existence tangible à l'attention, à l'intérêt qui, de plus en plus, se fait jour au sein du public. Il s'agit, *in fine*, de sortir le Palais du cercle assez fermé où l'on réfléchit à la façon et aux moyens de mener à bien la restauration pour en faire un objet commun et

---

94 Avec Claude et Clovis Prévost.



partagé. Et quelle meilleure façon, pour faire d'un lieu un objet partagé, que de publier un ouvrage ?

## Une Bible pour le Palais Idéal

L'exposition sera accompagnée d'un catalogue, intitulé *Le facteur Cheval, images pour un Palais imaginaire*, paru en 1980, qui apparaît comme la préfiguration d'un autre ouvrage, *Le Palais Idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*, qui paraît, en 1981, aux éditions du Moniteur, signé de trois noms : Jean-Pierre Jouve mais aussi Claude Prévost et Clovis Prévost. Après des études d'architecture, Clovis Prévost se tourne vers le cinéma. Après des études de sciences humaines, Claude s'est, elle aussi, tournée vers le cinéma. Dans le courant des années 1970, tous deux se passionnent pour ce qu'on n'appelle pas encore les environnements singuliers. En 1977, ils organisent, au musée des Beaux-Arts de Chartres, une exposition consacrée aux « bâtisseurs de l'imaginaire »<sup>95</sup> qui connaîtra un formidable retentissement. En 1978, ils publient, aux éditions du Chêne, un ouvrage sur *Raymond Isidore dit Picassiette de Chartres*. La même année, on les retrouve fort impliqués dans « les singuliers de l'art ». Ce sont donc deux connaisseurs, qui n'en sont pas à leur coup d'essai, qui cosignent l'ouvrage aux côtés de l'architecte.

C'est un « beau livre », de grandes dimensions (28,5 x 23,5), à la couverture puissamment cartonnée, aux pages de papier glacé, abondamment illustrées. Regardant attentivement la couverture, on comprend immédiatement quel en est l'objectif. On y voit un montage fait d'une superposition d'images : le Palais Idéal en arrière-plan et une série de « monuments », reconnus comme tels par tous, dont les pyramides d'Égypte, l'Arc de Triomphe et les tours de Notre-Dame de Paris. On ne saurait être plus clair : le Palais Idéal est un « monument » au même titre que tous ceux dont la silhouette a été apposée devant lui. Parcourant l'ouvrage, on découvre une façon d'écrire sur le facteur et sa création dont on n'est pas encore familier. Et pour cause ! Le titre du premier chapitre, écrit par Jean-Pierre Jouve, a le mérite de la clarté : « Pour une restauration ». Derrière l'écriture un peu aride de l'architecte, qui jongle avec les dimensions et les descriptions un peu laborieuses, c'est en réalité un vibrant appel qui est lancé. Quant aux deux autres chapitres, signés de Claude et Clovis Prévost, ils proposent, entre autres, une vision nouvelle de la vie du facteur. Ils sont parmi les premiers à déconstruire cette image d'un être isolé, solitaire et quelque peu « fada » pour en faire un homme au parcours tout à la fois ordinaire mais infléchi par sa création qui l'amena à fréquenter, physiquement ou épistolièrement, un vaste public. Ils sont ainsi les premiers à avoir publié une somme importante d'archives, notamment les lettres que Cheval recevait ou envoyait.

Manifestement, la publication de cet ouvrage est, pour Jouve, un point essentiel, un moment crucial dans sa carrière, d'un point de vue symbolique. Il entend être le premier à publier un livre uniquement consacré au facteur Cheval et qui fera date, se positionnant comme « l'inventeur », même s'il n'a sans doute pas utilisé ce terme, du Palais Idéal. Le problème est que, au cours des années 1970, il n'est pas le seul dans ce cas. Michel Friedman, que nous avons déjà croisé, caresse le même projet. Les deux hommes sont en compétition mais leurs armes ne sont pas égales. Pour publier du nouveau sur le Palais, il faut pouvoir accéder à des documents inédits, à des archives, plus ou moins confidentielles, être tenu au courant des dernières évolutions, même minimales. Jouve est au cœur des discussions, des réunions, des échanges. Sa fonction lui permet d'approcher tous ceux qui, de près ou de loin, ont un lien avec le Palais, depuis les hommes du ministère jusqu'aux descendants de

---

95 7 novembre 1978-21 janvier 1979.

Ferdinand Cheval. C'est une position on ne peut plus favorable. Pour Friedman, les choses sont plus compliquées. Il n'appartient pas au cercle où se discute le sort du Palais. Il doit donc se démener pour se tenir informé, multiplier les courriers aux uns et aux autres. Et ce n'est pas si simple. Son ouvrage est « *achevé d'imprimer le 4 mars 1977* » et pourtant le 1<sup>er</sup> janvier 1977 il écrit à Mme Lauverjat, à la conservation régionale des Bâtiments de France :

« Par pli du 17 décembre dernier, vous avez eu l'obligeance de communiquer à notre collaborateur Jean-Pierre SPILMONT le contenu de vos archives au sujet du facteur Ferdinand CHEVAL. Malheureusement ni l'article de magazine ni le texte d'émission radiophonique ne portent de référence. Nous vous serions donc extrêmement reconnaissant de nous en préciser les auteurs et les dates de diffusion. » (A. DRAC. Lyon)

Cinq jours plus tard, ne renonçant toujours pas à une once de nouveauté supplémentaire, c'est au directeur de la même conservation régionale qu'il adresse une nouvelle demande.

« Préparant la publication d'un livre consacré au 'Palais Idéal' du facteur Cheval, situé dans votre circonscription, j'ai appris que vos services avaient entrepris plusieurs démarches en faveur de la sauvegarde de cet édifice, et notamment l'envoi de lettres en date du 4 Août 1965 et du 30 Mars 1966 au ministère d'Etat chargé des affaires culturelles. Souhaitant rendre hommage à ces actions, je vous serai extrêmement reconnaissant de bien vouloir me préciser :

- 1°) Quels responsables ont pris l'initiative de ces démarches ?
- 2°) Quelles autres démarches ont été entreprises auparavant ou depuis lors ?
- 3°) Quels ont été les résultats de ces différentes démarches ? » (A. DRAC. Lyon)

On imagine aisément que ce type de demande n'est pas traité en priorité. La quête d'information est d'autant plus compliquée pour Friedman qu'il doit faire face à une opposition, aussi discrète que résolue, de Jouve. Celui-ci feint d'ignorer ses demandes pour ne pas avoir à les refuser clairement. L'architecte refuse obstinément de lui ouvrir ses archives. Et l'affaire s'est envenimée au point que certains ont cru nécessaire d'intervenir. On n'a pas retrouvé la lettre que Pierre Dussaule, le sous-directeur des Monuments historiques, lui a adressée, simplement une allusion à celle-ci, accompagnée de quelques commentaires. « J'écris par ailleurs à M. JOUVE pour l'inviter à permettre à M. FRIEDMAN de consulter les archives qu'il détient sur l'œuvre du facteur Cheval. » Et dans une note manuscrite en bas de page, dont le renvoi ne correspond à rien, on lit : « En vérité, M. Jouve écrirait lui-même un ouvrage sur le Palais Idéal (ceci explique sans doute cela). J'interviens tout de même auprès de M. Jouve. Je précise que M. Friedman en réalité par l'intermédiaire de M. Spilmont a pu librement consulter les archives de la centrale. » (A. DRAC. Lyon, Note du 8 février 1977 de Dussaule à Dolffus). La lettre de Dussaule n'a servi à rien puisque c'est ensuite le directeur de l'architecture en personne qui prend la plume pour ramener Jouve à de meilleurs sentiments. Et, pour s'assurer qu'il pliera enfin le genou, on convoque l'autorité suprême.

« M. Michel FRIEDMAN vous a demandé par écrit, à plusieurs reprises, de consulter les archives que vous détenez sur le Palais Idéal du facteur Cheval. En exécution d'instructions du Cabinet de Mme la Secrétaire d'Etat à la Culture<sup>96</sup>, je vous demande de bien vouloir donner à M. FRIEDMAN toutes facilités pour la consultation de ces documents. » (A. DRAC. Lyon)

Pour expliquer l'attitude de Jouve, on peut évoquer le fort sentiment d'appropriation personnelle que génère fatalement la situation dans laquelle il se trouvait. Il reçoit la charge

---

<sup>96</sup> La seule femme à avoir occupé ce poste est Françoise Giroud, du 27 août 1976 au 30 mars 1977.

d'un site, classé contre l'avis de la Commission, en butte à des oppositions multiples, relevant autant de l'appréciation esthétique que des difficultés techniques et financières, des services du ministère que des descendants. Et pourtant, l'architecte qu'il est sait qu'il y a urgence à débloquer la situation, le temps travaillant contre lui. Par ailleurs, il sait que la reconnaissance du Palais est fragile, qu'elle ne tient, au début des années 1970, qu'à la décision d'un ministre qui, de plus, a démissionné ! Il lui faut donc transformer ce « monument par décision personnelle » en « monument reconnu par tous », indiscutable, inattaquable. Et quelle meilleure façon que de publier un livre, un « beau livre », uniquement consacré au Palais, richement documenté, somptueusement illustré, signé du nom de l'architecte en chef des Monuments historiques qui a veillé sur lui durant les premiers temps héroïques ? Et, si possible, d'être le premier à publier un tel livre ?

De cette compétition, Friedman sort vainqueur dans un premier temps. Son livre paraît en 1977. Il a écrit le texte, Daniel Czap<sup>97</sup> en a réalisé les clichés. C'est alors un ouvrage très novateur, qui relate avec précision les péripéties du classement, reproduit une des versions de l'autobiographie de Cheval, propose une biographie du facteur, très contextualisée, ainsi qu'une compilation des sentences et maximes, gravée sur les murs du Palais, une chronologie raisonnée de 1806 à 1975 et une bibliographie. Mais l'objet « livre » lui-même reste modeste : un petit format (17x21,5), un peu moins d'une centaine de pages, un papier de qualité moindre et des clichés en noir et blanc. Il sera assez vite oublié. S'il figure dans toutes les bibliographies à ambition exhaustive consacrées au facteur, il n'est pas rare qu'il soit oublié dans des approches plus légères. Mais s'il est un ouvrage que nul n'oublie, que l'on retrouve dans toutes les bibliographies, succinctes ou plus complètes, c'est bien l'ouvrage de Jouve et Prévost. Il s'est imposé comme LE livre, la référence incontournable et indépassable sur le Palais Idéal. À tel point qu'on le voit surgir dans les contextes les plus inattendus. Dans un épisode de la série *Louis la Brocante*, diffusé en 2010 sur FR3, c'est précisément cet ouvrage que le brocanteur feuillette et commente, pour faire découvrir le lieu à son amie Yvonne.

Le travail de Jean-Pierre Jouve, en tant qu'architecte, mais surtout avec Claude et Clovis Prévost, en tant qu'auteur, a joué un rôle central dans le changement de regard porté sur le Palais. On pourrait ainsi mettre en place une trilogie presque « parentale » : le facteur qui le construisit, le ministre qui le classa et l'architecte qui le métamorphosa. Presque une sainte Trinité du Patrimoine. Mais celle-ci n'aurait rien pu, son action aurait été vouée à l'échec si elle n'avait eu d'autres relais, forts différents et variés mais tout aussi puissants et nécessaires.

## II – Le rôle des « écrivains »

### Ferdinand Cheval : un artiste national

Prêtons attention à ce qui pourrait apparaître comme un détail sans importance. En juillet 1978, Grégoire Tsigoian, directeur de production chez Création9Information, adresse la lettre suivante à Jouve.

« Nous réalisons pour le compte du Ministère des Affaires Etrangères un magazine filmé mensuel de 26 minutes en 16 mm couleur et dont la diffusion est assurée à l'étranger par le Bureau des Moyens audiovisuels. Le numéro en cours de préparation a pour thème 'L'architecture et les jardins'. Pour une séquence de ce film, nous avons l'honneur de solliciter de votre part, l'autorisation de

---

<sup>97</sup> Daniel Czap a très vite abandonné les photographies d'architecture pour devenir un photographe culinaire, illustrant de nombreuses revues et ouvrages gastronomiques.

tourner à HAUTERIVES, 'le Palais Idéal' du facteur Cheval. La réalisation de ce tournage a été confiée par nos soins à Monsieur Alain SCHWARZSTEIN. L'équipe sera composée d'un opérateur et d'un assistant avec du matériel léger de reportage et n'apportera aucune entrave à la circulation des usagers. Les dates pressenties pour ce tournage, si elles vous conviennent, seraient les 26 et 27 juillet.» (A.DRAC. Lyon)

Ce film est une petite révolution, à plus d'un titre. D'une part, le Palais Idéal va trouver sa place dans un film consacré à l'architecture et aux jardins, aux côtés d'autres exemples, bien différents, d'une tout autre facture et d'une tout autre esthétique. Cela vaut reconnaissance. Mais on pourra toujours objecter qu'il y figure peut-être au titre de repoussoir, d'exemple farfelu, pour ne pas dire plus, le plus abouti. Or, cette objection ne saurait être retenue. Il suffit pour s'en convaincre de s'intéresser au sort du film. Financé par le ministère des Affaires étrangères, il n'est pas seulement destiné à un public français mais il sera aussi diffusé à l'étranger. Aussi et surtout, devrait-on écrire. Ce « magazine filmé » n'est rien d'autre qu'une vitrine, une sorte de publicité de la France à l'étranger, où elle donne à voir ce qu'elle a de plus représentatif, de plus remarquable. On voit mal comment un monument critiqué, peu apprécié et pour tout dire unanimement moqué trouverait place dans semblable projet. Il faut donc croire que le Palais est désormais un « Monument historique » de plein droit. Pour certains du moins. Ce projet est un indice, fort révélateur, de la révolution du regard qui s'est accélérée avec le classement. Mais on en trouve les signes avant-coureurs quelques années plus tôt. Voyons-en quelques étapes, sans prétendre à l'exhaustivité. Ce passage de l'ombre à la lumière, et plus exactement d'un cercle de connaisseurs, particulièrement pointus, à un vaste public, s'appuie sur une intense activité de recherches et de publications qui va voir le jour au cours des années 1970-1980.

Il devient d'abord un objet de recherches pour chercheurs, plus ou moins débutants. Ce sont deux étudiantes en psychologie qui ouvrent le bal. En 1969-1970, Josiane Meacci et Brigitte Tivollier<sup>98</sup> mènent une enquête auprès des visiteurs du lieu, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Nous ne retiendrons ici que deux éléments, qui nous semblent essentiels. D'abord, le champ du savoir de ces jeunes femmes, la psychologie et non l'histoire de l'art. Ce n'est pas la création en tant que telle qui est posée au cœur de la réflexion mais la question de ses ressorts notamment en liaison avec les différents états de conscience. D'autre part, l'étrange justification du classement que l'on découvre dans un échange de lettres. Légitimement, elles s'interrogent sur ses motivations. Mais il n'est pas simple, en 1969, de répondre à semblable interrogation. Le modèle de récit canonique, celui du coup de force qui est aujourd'hui sans cesse mis en avant, ne s'est pas encore imposé. Une première réponse arrive, dans laquelle le ministre, qui s'exprime à la première personne du singulier, ne cache pas le caractère très personnel de la démarche. « Personne ne m'a demandé de classer le château du Facteur Cheval. Au contraire..., ma décision, banale, tenait à ce que l'architecture populaire est extrêmement rare, et qu'il s'agissait de protéger une œuvre exceptionnelle à maints égards." (Lettre d'André Malraux du 2 février 1970 à Josiane Méacci et Brigitte Tivollier<sup>99</sup>) Si Malraux assume la responsabilité de son geste frondeur, avec d'autant plus de facilité qu'il n'est plus ministre, il n'en va pas de même pour tout le monde. Invitée à apporter aux jeunes femmes plus de précisions sur « les critères d'un monument historique et plus particulièrement ceux retenus, dans le cas du 'Palais Idéal du facteur Cheval' », la direction

---

98 « Nous sommes deux étudiantes en psychologie qui avons choisi pour sujet de mémoire de maîtrise un travail sur le 'Palais Idéal' du facteur cheval (sic) à Hauterives dans la Drôme. Nous savons que ce monument a été classé dernièrement et Monsieur Malraux nous conseille de nous adresser à vous pour connaître les critères de classement d'un monument historique ; et plus particulièrement ceux retenus dans le cas du 'Palais Idéal' du facteur cheval. (...) » (A. DRAC. Lyon).

99 <http://facteur-cheval.fr/news/?p=6>

générale de l'Architecture confie la tâche au directeur régional des Affaires culturelles. Comme si, à Paris, on ne voulait plus entendre parler de cet épineux dossier. Il suffit de lire sa réponse pour comprendre que la question est, pour lui, fort embarrassante. Il ne peut pas – ou n'ose pas – évoquer les circonstances exactes du classement, le refus de la Commission supérieure dont Malraux ne tient aucun compte, mais il ne peut pas plus, et pour cause, décrire une procédure classique et sans heurt, s'appuyant sur une argumentation limpide et évidente. Il va donc mettre en place une explication en forme de mosaïque, posant côte à côte des « morceaux » disparates, puisés dans la polémique.

« Peuvent être classés parmi les monuments historiques 'les immeubles dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire de l'art, un intérêt public'. M. André Malraux a apporté une innovation en décidant du principe de la protection d'immeuble sdu XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle témoignant de l'évolution de l'architecture. La protection du Palais Idéal a donné lieu à des controverses fondées sur l'argument selon lequel il ne s'agit pas d'une conception architecturale élaborée. André Breton écrit que le facteur Cheval est 'le maître incontesté de l'architecture et de la sculpture médianimiques'. La raison principale de la protection de cet édifice tient au fait que l'œuvre a des prolongements bien connus ou des 'correspondances' dans les manifestes de Bruno Taut et de Gropius, dans les études de Finterlin et dans les ouvrages de Gaudi et de Le Corbusier. Le Palais Idéal s'intègre dans un mouvement qui possède d'illustres défenseurs et préconise la synthèse des arts dans l'acte de bâtir. L'on y fait référence dans plusieurs traités sur l'évolution de l'architecture contemporaine. » (A. DRAC. Lyon)

Tout est vrai. Tous ces arguments ont effectivement été avancés mais ils n'ont pas forcément été retenus. *In fine*, il écrit et invente une nouvelle justification pour le classement, très éloignée de la réalité. Au tout début des années 1970, le coup de force ministériel est un secret de Polichinelle. Tout le monde est au courant, bien sûr, mais tout le monde cultive un silence gêné. C'est que la toute nouvelle qualification en terme de « Monument historique » est encore trop fragile pour que l'on ose faire état de ses circonstances. Surtout à l'égard d'un public non spécialiste et fort éloigné des sphères culturelles pointues comme le sont ces deux étudiantes. On préfère réécrire une histoire plus conforme. Seul un monument reconnu par tous, indiscutable, peut se permettre le luxe d'exposer des origines conflictuelles. Dans le même temps, un étudiant en sociologie, Jean-Charles Depaule, tourne lui aussi son regard vers Hauterives. En 1970, dans le cadre d'un contrat avec la Délégation générale à la recherche scientifique et technique, il propose une réflexion sur « l'architecture sauvage » dans laquelle il place côte à côte Cheval et un autre singulier, qui commence à faire beaucoup parler de lui, Raymond Isidore, plus connu sous le nom de Picassiette. Il la poursuivra tout au long de la décennie, faisant des *sauvages de l'architecture* le sujet de sa thèse, soutenue en 1979<sup>100</sup>, sous la direction du sociologue Henri Lefebvre. Il déclinera cette recherche, sous des formes on ne peut plus classiques pour un travail universitaire (publications d'articles par exemple<sup>101</sup>) mais aussi sous une forme un peu plus inattendue. En 1993, il publie *Opéra Cheval* qui, quatre ans plus tard, sera adapté par Jacques Vincey et donné à Schiltigheim, dans le cadre du festival Turbulences. Une tournée suivra qui s'achèvera au théâtre de L'Échangeur à Bagnolet en 1998. C'est ensuite, en 1987, une étudiante de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, Constance Tournay, qui soutient son diplôme de fin d'études sur « le Palais idéal et Hauterives », sous la direction du plasticien Marc Gruais<sup>102</sup>. Le choix du

---

100 La même année, une étudiante de l'École centrale de Lille, Pascale Herman, soutient son mémoire de fin d'études sur « diverses formes de prises en charge de l'habitat par les habitants ». Elle s'intéressera à une construction, alors totalement ignorée : la maison d'Euclide Ferreira Da Costa, à Dives-sur-Mer, dans le Calvados. Ce travail s'inspire, à l'évidence, des recherches de Bernard Lassus.

101 Depaule 1980

102 Né en 1932, cet artiste, enseignant à l'école d'architecture de Grenoble, obtient le prix Abd-el-Tif en 1958.

sujet est, sans doute, lié à un heureux hasard : Constance Tournay est hauterivoise, Marc Gruais se passionne pour le Palais qu'il ira visiter de nombreuses fois au cours de la recherche. Constatant que le village tourne le dos à son Monument historique, elle va réfléchir sur des stratégies de réappropriation. S'adressant aux enfants des écoles, avant de les accompagner dans le cadre d'une visite, qui était bien souvent la première pour eux, elle les fait auparavant dessiner le Palais. Un fond de dessins d'enfants, parfaitement inédit, est ainsi constitué, qui est encore en sa possession. Par ailleurs, elle suggérera la réhabilitation d'un petit édifice dans le parc du château afin d'y exposer des œuvres de facture singulière. Finissons ce rapide parcours avec Mohamed Korbi, étudiant en histoire de l'art, à Paris I. En 1989, il prend, lui aussi, le Palais Idéal pour objet de sa thèse portant sur l'art naïf et ses problèmes de restauration<sup>103</sup>, sous la direction de Marc Le Bot, spécialiste de l'art contemporain, notamment de Picabia, auquel il consacre sa thèse de troisième cycle en 1967. Une université prestigieuse, un directeur de recherche non moins prestigieux, il faut croire que le « ramassis d'insanités » n'est plus ! Du moins a-t-il gagné du galon. Et c'est bien le moins que l'on puisse dire.

En effet, pour faire ses premières armes dans la recherche, un étudiant se doit de trouver un objet, suffisamment original pour prouver sa capacité à innover, à apporter une vision nouvelle tout en se gardant de jeter son dévolu sur un objet trop original voire illégitime, ce qui ne manquerait pas d'avoir de funestes conséquences sur l'appréciation de son travail. Fragile et périlleux équilibre que celui-là. Pour les deux étudiantes en psychologie, le risque est moindre. Certes, le Palais n'est pas un objet ordinaire mais la façon de mettre en regard création et folie est une approche déjà ancienne et largement éprouvée pour cette discipline. Mais qu'en est-il pour ceux qui évoluent dans l'aura des sciences humaines ou encore de l'architecture ? Au cours des deux décennies, bien des choses ont changé concernant le Palais. L'intérêt de ces étudiants a été, si ce n'est suscité, du moins accompagné par un intérêt similaire, venu de cercles extérieurs au monde universitaire *stricto sensu*, le plus souvent d'amateurs éclairés qui ne vont pas tarder à s'imposer comme des spécialistes, de fins connaisseurs de la question qu'ils inventent ainsi de leur regard. Revenons au début des années 1960. En 1960, Gilles Ehrmann organise à la galerie Les deux Îles, à Paris, une exposition consacrée aux « Inspirés et leurs demeures ». Deux ans plus tard, paraît *Les inspirés et leurs demeures* qui recevra, l'année suivante, le prix Nadar. Le mouvement est lancé. L'œil du photographe a attiré l'attention sur des créateurs singuliers à l'œuvre imposante. Prolongeant cette quête tout en s'en éloignant, d'autres vont mettre en avant des ensembles tout aussi étonnants par leur forme mais de dimensions bien plus modestes. On songe bien sûr aux recherches de l'architecte paysagiste, Bernard Lassus. Ses travaux sur la couleur l'amènent à s'intéresser à la question des jardins et à leur décoration, parfois surprenante. En 1967, soutenu par la Délégation générale à la recherche scientifique et technique, il commence une enquête sur l'habitat pavillonnaire, petit sujet s'il en est à l'époque, qui prend alors des allures d'inventaire de ces jardins singuliers, ornés de puits faits de pneus, de maquettes diverses, de petits sujets de plâtre, de ciment ou de métal, parfois clos de murs aux chatoyantes couleurs, agrémentés de quelques saynètes. « Les habitants paysagistes », tel est le nom qu'il donnera à ces jardiniers et auxquels il consacra plusieurs publications. C'est, en 1975, *Paysages quotidiens : de l'ambiance au démesurable*, catalogue

---

103 Il présente son projet en ces termes à Marc Botlan. « Je suis étudiant en histoire de l'art à l'université de Paris I et je prépare une thèse de 3<sup>e</sup> cycle intitulée : 'L'art naïf et ses problèmes de conservation', sous la direction du professeur Marc Le Bot. Par ailleurs, je porte à votre connaissance que j'ai choisi le Palais Idéal du facteur Cheval en tant qu'échantillon de travail. Pour ceci, je vous demande, si c'est possible, de m'envoyer des copies des rapports de restauration et tout document qui concerne la conservation de cette œuvre naïve, et qui peut m'éclairer certains aspects de l'architecture, des matériaux utilisés et leur résistance aux différents phénomènes qui causent leur dégradation ». (A.DRAC. Lyon).

de l'exposition du même nom qui a lieu au musée des Arts décoratifs, à Paris, du 8 janvier au 9 mars, puis, en 1976, *Un poétique du paysage : le démesurable*. La plus connue de toutes est *Jardins imaginaires*, parue en 1977, ouvrage largement illustré et qui a valeur d'archives aujourd'hui, nombre d'entre eux ayant été rasés. Sous sa plume, ces jardiniers deviennent la figure même de la liberté de créer, et en premier lieu de créer son environnement, l'emblème d'une superbe indifférence à l'égard des modèles culturels diffusés par de multiples canaux tels que « sociétés artistiques, 'concours de maisons fleuries', ou diverses revues traitant du jardinage. » (Lassus 1977) Cette longue enquête auprès des habitants paysagistes marquera du reste fortement sa pratique de paysagiste.

La seconde moitié des années 1970 verra cette question des créateurs singuliers occuper le devant de la scène culturelle et artistique. Rappelons que l'année 1977 verra la publication des *Secrets du facteur Cheval*, de Michel Friedman ainsi que l'organisation de l'exposition *Les bâtisseurs de l'imaginaire* à Chartres. L'année suivante, du 19 janvier au 5 mars<sup>104</sup>, « Les Singuliers de l'art », organisée par Suzanne Pagé sous l'égide scientifique de Michel Thévoz, d'Alain Bourbonnais et de Michel Ragon, s'expose au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cette manifestation doit beaucoup, à l'évidence, aux recherches menées quelques années plus tôt, par Ehrmann et Lassus. Son sous-titre n'est-il pas : « Des inspirés aux habitants paysagistes » ? On a dit ailleurs le succès qu'elle a rencontré et le rôle qu'elle a joué dans la reconnaissance des singuliers. Il est inutile d'y revenir, la chose est suffisamment connue. Contentons-nous de remarquer que le Palais Idéal y figure, aux côtés d'autres créateurs, ce qui a un double effet. Il perd ainsi de sa singularité puisqu'il n'est, à l'évidence, pas le seul constructeur mais, en une sorte de pirouette, il en devient le porte-bannière, l'exemple le plus abouti. 1978 voit aussi la publication, aux éditions du Seuil, de *Les inspirés du bord des routes* de Verroust et Lacarrière. Il prend la forme d'un vaste panorama photographique d'environnements singuliers, de dimensions fort variables (depuis la simple boîte à lettres jusqu'au Palais Idéal), avec quelques portraits serrés de créateurs, soit sous forme d'interviews (Robert Vasseur de Louviers, Marcel Landreau, dit « Le Caillouteux », à Mantes, dans les Yvelines, Charles Péqueur, à Ruitz, Frédéric Paranthoën à Royan)) soit sous forme de reportages plus convenus (les rochers gravés de Rothéneuf, le manège de Petit Pierre). Ferdinand Cheval se taille la part du lion : neuf pages lui sont consacrées. Ces auteurs ne sont en rien des spécialistes de l'architecture ou de l'art. Jacques Verroust est photographe. Quant à Jacques Lacarrière, c'est alors un écrivain fort connu, grand voyageur par ailleurs. Des amateurs éclairés, en somme. Tout comme Claude et Clovis Prévost dont on a vu le rôle au cours de cette période. On ne saurait en dire autant de Michel Thévoz, historien de l'art, auteur d'une thèse sur *Louis Soutter ou l'écriture du désir*, soutenue en 1974. En 1975, il devient conservateur de la collection de l'art brut à Lausanne, à la suite du legs de Dubuffet. Cette même année, il publie, chez Skira, *L'art brut*. Le Palais Idéal y figure ; quatre pages, dont deux clichés, lui sont réservées. Les années 1970 jouent ainsi un rôle clé dans la conversion du regard. Venus d'horizons très divers, de la photographie, du cinéma, de la littérature, de l'architecture, du paysage, de l'histoire de l'art, amateurs ou professionnels, nombreux sont ceux qui se saisissent de la question des créateurs (extra)ordinaires. Certains s'intéressent exclusivement au Palais Idéal tandis que d'autres installent, en quelque façon, la toile de fond sur laquelle le facteur va régner en maître : celle des environnements singuliers.

Au cours des années 1980-1990, ces derniers vont connaître un succès considérable. Des passionnés se lancent dans de véritables quêtes, parcourant la France ou leur région, appareil photographique en main, traquant le long des routes, au cœur des villages, au fond des impasses, les jardins peu ordinaires. Le résultat prend des formes assez différentes. La

---

<sup>104</sup> En 1984, le Palais figure dans l'exposition « Images et imaginaires en architecture » organisée au Centre Georges Pompidou en 1984.

publication d'un « livre », chez un éditeur local ou national, est bien sûr l'objectif de chacun. Bénéficiant d'un tirage assez limité, ils sont assez souvent épuisés et rarement, pour ne pas dire jamais réédités. Mais d'autres optent pour la solution de la revue, locale (*Gazogène*), parfois de simples fanzines (*Zon'art* créée en 1999). Les ouvrages vont se multiplier. Et tous feront, comme il se doit, une place à la création du « plus célèbre facteur de France ». Une liste exhaustive de ceux-ci n'aurait aucun sens et l'on courrait le risque d'en oublier. Donnons quelques repères pour en saisir toute la diversité. Certains ouvrages prennent des allures d'inventaire, à l'échelle nationale. Citons, pour l'exemple, *La France insolite*, de Claude Arz, un écrivain. (Arz 1995). Le Palais Idéal y côtoie des valeurs désormais sûres tels que la maison de Picassiette ou les rochers de Rothéneuf mais aussi des « petits nouveaux » tels que le jardin de Nous-Deux, dans la banlieue lyonnaise ou encore la maison de Bodan Linianski, dans l'Aisne. C'est aussi à un inventaire, mais à l'échelle mondiale (Europe, Amérique, Asie), que se livrent John Maizels, créateur de la revue *Raw Vision*, et Deidi von Schawen, photographe<sup>105</sup>, dans leurs *Mondes imaginaires*, paru en France en 2007<sup>106</sup>. Cheval y croise le jardin de Chandigarh et les Tours de Sam Rodia. Entre autres. C'est un « gros » et « beau livre », proche, dans sa facture, de celui de Jean-Pierre Jouve et Claude et Clovis Prévost. Mais là s'arrête la ressemblance. Essentiellement basé sur un appareil iconographique d'une grande richesse, il n'accorde, à chaque créateur, qu'une bien brève présentation. D'autres auteurs sont beaucoup moins ambitieux, conduisant leur inventaire à l'échelle d'une région, qui n'est pas toujours inscrite dans les limites de sa définition administrative. Parcourant le Nord-Pas-de-Calais et la Picardie, le photographe Francis David livre, en 1984, *Un guide de l'art insolite*, aujourd'hui épuisé. En 1996, Olivier Thiébaud, artiste peintre, lance un *Bonjour aux promeneurs*, qui prend la forme d'une quête des sites singuliers, dans un quart nord-ouest de la France très élargi. Bodnan Litnianski, encore lui, est là, accompagné de Robert Vasseur, Emile Tagourdeau, Euclide Ferreira Da Costa, Gabriel Albert, Fernand Châtelain, Arthur Vanabelle et quelques autres. Une longue théorie de créateurs originaux précédée, comme il se doit, d'une préface qui commence par une citation de Cheval, lequel occupe l'essentiel de l'iconographie : trois des six clichés<sup>107</sup>. À l'automne 2002, les Amis de la Grive<sup>108</sup> consacrent un numéro spécial aux « Bizarres et z'art brut en Ardenne et alentour ». Les contributions sur Le Petit Paris à Saint-Dizier, sur Camille Renault, Auguste Bourgoïn, Bodnan Litnianski, Marius Martinez, entre autres, tous créateurs de jardins singuliers, plus ou moins vastes, sont précédées d'une introduction, de Marc Décimo, linguiste et historien d'art. Intitulée « De l'art psychopathologique à l'Art tout court (via l'art 'naïf' et l'art 'brut') : un itinéraire dans le temps et l'espace », elle est un véritable morceau d'érudition sur l'émergence de l'intérêt pour ces créations dans lequel il n'est fait qu'une brève allusion, trois lignes à peine, au Palais Idéal. Mais s'il est réduit à la portion congrue en ce qui concerne les mots, il se taille la part du lion en matière d'illustration : les quatre photographies qui éclairent le propos concernent toutes Hauterives. En somme, si l'on se contente d'un coup d'œil rapide, lisant le titre et parcourant l'iconographie, on en retire le sentiment suivant : cet art, psychopathologique, naïf ou brut, est tout entier inscrit dans la figure du facteur ! Enfin, un nouveau support est apparu depuis une quinzaine d'années : Internet. Des sites, des blogs

---

105 Son travail d'abord axé, dans les années 1960, sur les réalisations des architectes contemporains, porte aujourd'hui sur l'excentricité ordinaire, notamment sur les habitations.

106 L'ouvrage est paru huit ans plus tôt en anglais sous le titre *Fantasy World*.

107 Les trois autres se répartissent ainsi : un cliché de l'abbé Fouré en soutane, entre deux de ses sculptures ; les deux autres concernent une « nouvelle venue », dans l'univers des environnements singuliers, l'Église Vivante et Parlante de Mesnil-Gondouin, dans l'Orne. Son ornementation originale avait alors disparu. Il ne restait que quelques cartes postales. Elle a aujourd'hui retrouvé ses habits chatoyants, à l'initiative du maire de la commune.

108 *La Grive*, revue ardennaise de littérature et d'art, voit le jour en 1928 et paraîtra jusqu'en 1973. Après sept ans de silence, elle reparait en 2000, rebaptisée pour la circonstance *Les amis de la grive*, et disparaît à nouveau en 2003.



voient le jour. Mais, sur toute cette production, une ombre veille : celle du facteur et de son Palais. Il devient ainsi le grand ancêtre, le modèle le plus abouti de la création singulière, le chef de file d'une catégorie d'artistes qui ne se revendiquent pas comme tels. Ces quelques exemples sont suffisamment explicites pour qu'il ne soit pas utile d'en rajouter. Au cours des années 1980-1990, le Palais Idéal fait école, moins en ce qui concerne les vocations de maçon frénétique<sup>109</sup>, qu'en ce qui concerne l'attention portée à ce style de réalisations qui peu à peu changent de nature. Longtemps ignorées ou méprisées, détruites sans le moindre remords, considérées comme relevant d'une absence évidente de « goût », si ce n'est celui du « grand n'importe quoi », elles deviennent peu à peu une nouvelle forme artistique, injustement moquée. On passe de la sphère de la « construction douteuse et risible » à celle de la « création inspirée » par des muses à l'esprit taquin.

On l'a vu dans la seconde partie, le Palais Idéal est, dès sa création, pris dans un double mouvement. Il est l'objet de nombreux articles dans la presse grand public qui s'intéresse plus spécialement au labeur, à l'abnégation de l'homme que cette création implique. Dans le même temps, il fascine tout autant les intellectuels les plus pointus, dont les surréalistes, qui trouvent là un axe nouveau pour la réflexion sur l'art et la création. Après le classement, cette tension va se perpétuer et peut-être s'amplifier, sous certains aspects.

Il va d'abord devenir une figure familière, presque « populaire ». Ainsi, en 1975, du 6 au 16 juin, se déroule, au Grand Palais, l'exposition Arphila 75. Gigantesque manifestation philatélique, réunissant des collectionneurs du monde entier, elle a pour thème « art et philatélie ». À cette occasion, une petite place est faite au facteur le plus célèbre de France : un film est réalisé qui sera diffusé sur le mur d'images<sup>110</sup>. Des films, le facteur en a inspiré de nombreux. Depuis *Violons d'Ingres* de Brunius jusqu'au tout récent épisode de *Louis la brocante*, l'éventail est on ne peut plus large. Mais reconnaissons-le, les documentaires constituent l'écrasante majorité de cette production. Les œuvres de fiction sont extrêmement rares et récentes. Ainsi, depuis ses balbutiements à aujourd'hui, la télévision n'a cessé de s'intéresser à la construction d'Hauterives. Dès les années 1950, elle lui ouvre ses ondes et ne les lui refermera jamais. On a cité quelques-unes des émissions qui, dans les années 1960-70, le prennent pour sujet. Le mouvement va aller crescendo au cours des décennies suivantes. Aujourd'hui, sans être devenu un « marronnier », le Palais Idéal est accommodé à toutes les sauces et trouve sa place dans les émissions les plus diverses. Que le journal de 13 heures, sur TF1, lui fasse, de temps en temps, une petite place dans les diverses déclinaisons de son axe régional, n'est pas pour nous surprendre. Ferdinand Cheval est bien de ces personnages originaux et attendrissants qui peuplent ces rubriques. Mais on le retrouve aussi dans des contextes plus surprenants, les émissions de bricolage ou encore de jardinage par exemple, qui ont connu un fort développement ces dernières années. De la télévision à la presse écrite, il n'y a qu'un pas que le Palais a franchi avec aisance. En effet, outre les revues de bricolage ou

---

109 Il faut cependant préciser que la notoriété de Ferdinand Cheval est telle qu'il est, aujourd'hui, revendiqué par certains petits créateurs comme un ancêtre, une instance de légitimation et un modèle. Celui-ci, par exemple, qui a peuplé son jardin de statues de ciment affirme : « Mais je suis pas le seul à faire ça. Il y en a un autre, je sais pas où exactement, qui a construit un château, le 'Palais Idéal', ça s'appelle. Il est célèbre. Il y a des livres sur lui. Il y a plein de gens qui vont le visiter. J'y suis pas allé mais un jour peut-être... »

110 La DRAC Rhône-Alpes conserve un courrier d'Engerran, chef du Service du Cinéma et des expositions, à Villermoz, conservateur des Bâtiments de France, datée du 5 mars 1975 dont l'objet est on ne peut plus clair : « Mur d'images 'le Palais idéal' destiné à l'exposition Arphila 75, qui aura lieu au Grand Palais du 6 au 16 juin ». « Je vous serai obligé de bien vouloir autoriser l'équipe de cinéastes des PTT à effectuer les prises de vues photographiques et cinématographiques (35 mm scope) au Palais du facteur Cheval, à Hauterives (Drôme). Ces prises de vue se dérouleront du 17 au 21 mars et seront réalisées par une équipe de six ou sept techniciens. Toutes précautions seront prises afin de ne pas gêner les visiteurs qui circuleront dans le Palais ». (A. DRAC. Lyon)

de jardinage, on le croise aussi dans les magazines féminins<sup>111</sup>, le plus souvent sous la forme de suggestions d'« escapades pour le week-end » ou encore dans ceux consacrés à la décoration d'intérieur qui se présentent comme des guides du bon goût. Quelle pirouette en quelques décennies ! Le facteur « fou », indifférent au monde, et à la mort de son épouse en premier lieu, maladivement habité par son désir de construire une architecture sans la moindre utilité, disparaît de ces pages. C'est désormais un bricoleur surdimensionné, peut-être un peu excessif mais auquel on pardonne volontiers, que l'on célèbre et que l'on propose à l'admiration des lecteurs. Mais on peut s'interroger. Que donne-t-on à voir ? Le Palais Idéal ? La vie de son créateur, devenue modèle édifiant ?

Au cours des années 1990, le Palais idéal connaît une nouvelle carrière en matière éditoriale : les ouvrages Jeunesse. En 1990, c'est le poète Adrian Henry qui publie *Le Palais du facteur Cheval*, illustré par Simon Henwood, aux éditions Centurion jeunesse. La revue *Le petit Léonard*, qui se définit comme « le magazine d'art des plus de 7 ans » et se veut « le magazine d'art qui passionne les enfants... et les parents », lui consacre, de temps en temps, un article. Ce fut le cas en 1999 et en 2010. En 2005, les éditions Bilboquet, maison d'édition pour enfants, publie *Une fleur, un caillou*, rencontre étrange entre le douanier Rousseau et le facteur Cheval (Alessi et Battut 2005). Les éditions du Palais idéal ont elles-mêmes publié *Mon facteur en couleurs*, un ouvrage au sous-titre évocateur : « Carnet de coloriage et de souvenirs ».

Il n'est jusqu'au monde de la chanson qui ne se soit emparé du facteur d'Hauterives. En 1996, dans l'album « Plus ça va », Michel Fugain propose-t-il un morceau consacré à « La casquette du facteur Cheval », devenu depuis un exercice classique destiné aux apprentis guitaristes. On pourrait aussi citer le cas de l'Affaire Louis Trio ou encore de Kent.

Dans le parcours que nous venons de réaliser, tous les auteurs cités, à l'exception de Constance Tournay, sont étrangers à la Drôme. Ils appartiennent à des cercles artistiques et savants, parisiens pour l'essentiel. Tout se passe donc comme si la métamorphose de Cheval était étrangère au local. Est-ce à dire que celui-ci s'est toujours tenu à distance du mouvement, qu'il en a seulement été spectateur, jamais acteur ?

### **Ferdinand Cheval : une gloire locale**

Nous avons vu qu'en 1970, Maurice Vérillon avait pris la plume pour défendre le Palais Idéal. Jouant à merveille le rôle de l'homme politique ignorant, il avait laissé à Malraux le soin d'en énoncer la valeur sans égale. La stratégie était à double tranchant. Si elle avait l'avantage de donner la parole à la personne la plus autorisée qui soit, elle avait aussi l'énorme inconvénient de faire du Palais l'invention du seul ministre, comme si le local ne s'y était jamais intéressé. Et cela ne dut pas plaire à tout le monde. En effet, avant même que ne paraisse cet article, des voix se sont élevées dans le but de rendre le lieu aux Drômois. C'est du moins ainsi que l'on interprètera le fait suivant.

---

<sup>111</sup> Sur ce terrain, Cheval connaît la concurrence efficace d'un autre singulier : Raymond Isidore et sa maison recouverte d'assiettes, à Chartres. Depuis quelques années, les magazines féminins mais aussi de bricolage et de jardinage proposent régulièrement à leurs lecteurs de s'inspirer de cet exemple pour personnaliser leur environnement. Après une présentation du lieu, une courte fiche permet de « customiser » pots de fleurs, tables de jardins et petits murs. Mais reconnaissons que la technique et la réalisation de Raymond Isidore sont plus faciles à imiter et à transposer que celles de Ferdinand Cheval !

La première de ces voix est celle d'Alain Borne (1915-1962). Brossons sa biographie à grands traits pour comprendre l'importance de ce poète. Il a cinq ans, en 1922, lorsque sa famille s'installe à Montélimar, à une centaine de kilomètres d'Hauterives. Parallèlement à ses études de droit, à Grenoble, il se consacre à l'écriture poétique. Dès 1939, il publie *Cicatrices de songe*, couronné par le prix Saint-Pol-Roux. Il est un proche de Pierre Seghers avec qui il fonde *Poésie 40*, d'Aragon et de René Char. Devenu avocat à Montélimar, il continue à se partager entre plaidoiries et littérature. Il est un des fondateurs, en 1957, de l'Académie drômoise des lettres, des sciences et des arts. Il est aussi un auteur extrêmement fécond, publiant un recueil par an. Aujourd'hui totalement oublié, il n'en a pas moins occupé une place centrale, au cours des années 1950-60, dans le petit monde des lettres drômoises, autant pour son éloquence au barreau que pour ses publications. À sa mort, survenue en 1962, dans un accident de voiture, il laisse derrière lui un nombre conséquent de manuscrits qui seront publiés à titre posthume. C'est le cas de cet ouvrage qui paraît aux éditions Robert Morel, en 1969, intitulé *Le Facteur Cheval* et illustré des photographies d'Henriette Grindat. Ce n'est pas en historien de l'art qu'écrit Borne, bien sûr, mais en écrivain et en poète : une sorte de très long poème en prose, aux accents élégiaques, qui tente de percer le mystère de cette création singulière. Il brosse le portrait d'un « homme simple, bon père, bon fonctionnaire », qui s'est « jeté à son extraordinaire monument par un mouvement violent contre la mort. » (Borne 1969) On s'intéressera moins à la prose de Borne qu'aux deux textes qui l'ouvrent et la ferment. L'ouvrage a tout du testament de l'auteur et de l'hommage de l'éditeur à celui-ci. Dans l'introduction, la parole est laissée à Alain Borne. Bien que longue, elle vaut d'être reproduite en entier car elle développe une double argumentation. Comme une voix d'outre-tombe, elle explique la genèse de cet ouvrage, longtemps mûri, longtemps différé. Mais elle est également une entreprise de réhabilitation du Palais.

« Il a beaucoup été écrit sur le facteur Cheval et sur son monument plus souvent d'ailleurs dans des journaux que dans des revues, bien que je ne connaisse pas encore un ouvrage qui leur ait été consacré. Depuis bien longtemps, je songe à écrire sur ce cas unique et héroïque ; presque depuis que j'en ai eu connaissance, et en tout cas depuis 1939. Je me suis ouvert de mon projet à quelques amis. Et certains en parurent très captivés. Mais je suis lent à réaliser. D'autres travaux prirent le pas sur cet essai. Puis des années bouleversantes m'enlevèrent la plume. Cheval resta dans mes cartons à l'état d'ébauche. Je destinai l'essentiel de ce qu'on va lire au mensuel de Skira *Labyrinthe* où l'œuvre de Cheval me semblait bien chez elle, lorsque le transfert de Genève à Paris de ce périodique irremplacé, lui fut fatal.

Je ne pouvais songer à un livre aveugle, je veux dire dépourvu d'illustrations, et sans me résigner d'avance au premier objectif venu, il me semblait que le problème de la photographie serait résolu en son temps. Mais plus s'approchait le moment de la réalisation, plus s'avancait mon livre, moins j'admettais la possibilité d'une collaboration avec un photographe sans flamme. Je savais plusieurs susceptibles de se passionner pour le 'Palais Idéal' chanté par Breton mais je retardais ma démarche, craignant toujours de solliciter. C'est alors qu'il y a deux ans une amie m'indiqua le désir d'Henriette Grindat de réaliser un livre avec moi. En effet quelques mois ensuite Henriette m'écrivait elle-même, se plaçant d'emblée sur le plan de l'amitié indispensable à une collaboration véritable. Je n'hésitai plus à lui confier mon projet et à demander le concours de sa jeune gloire et de son grand talent au monument que j'élevais au monument d'Hauterives. Aussitôt elle fit sien mon enthousiasme lorsque je la menai devant la prestigieuse pierraille.

Man Ray, Brassai, Izis, Grindat, quelques autres, dans ces quinze dernières années, l'expression photographique a gagné ses lettres de noblesse.

Henriette Grindat, certes, donne à voir le Palais Idéal, et en le transfigurant.

J'oserais presque dire que plus que ma collaboratrice, elle a été celle de Ferdinand Cheval et que dorénavant il ne suffira plus pour connaître vraiment le monument de faire le voyage d'Hauterives, il faudra encore se pencher sur les œuvres de Grindat ici réunies, véritable exaltation, véritable radiographie de ce chef-d'œuvre insolite dont j'entreprends de parler. » (Borne 1969 : sp)

C'est d'abord à une mise au point que se livre l'auteur. Ne nous attardons pas sur le mépris évident qu'il affiche pour les écrits journalistiques qui l'ont précédé, qu'ils jugent sans intérêt. L'essentiel est ailleurs. Le Palais Idéal, il le connaît depuis longtemps. Il n'a pas attendu qu'il devienne un objet d'écriture pour se passionner pour cette « pierraille ». Précédant la mode, il a toujours caressé un projet de publication, toujours différé pour diverses raisons : un emploi du temps trop chargé, les défections d'un éditeur, un photographe introuvable. À présenter ainsi les choses, il se donne le rôle de précurseur : il est le premier à avoir eu l'idée d'écrire quelque chose de sérieux, digne de figurer dans la revue surréaliste *Labyrinthe* sur le Palais. Il est le premier à avoir songé à l'extraire de sa gangue d'excentrique pour le conduire, du bout de sa plume, vers un autre horizon. Il s'agit, pour lui, d'introduire une rupture fondatrice qui, comme toujours, s'inscrit dans la continuité : il est le premier à avoir vu le Palais après Breton mais avant Malraux ! Cette affirmation, à peine déguisée, d'une antériorité fondatrice, on la retrouve dans les lignes qui ferment le livre, signées de l'éditeur :

« C'est à Lyon, en 1942, dans les rues vides où nous rodions après le couvre-feu, qu'Alain Borne me parla du facteur Cheval pour la première fois. C'est en 1962, qu'Odette Ducarre me fit explorer le Palais Idéal, à Hauterives, pour la première fois. Et si j'ai donné ce livre à l'imprimerie de France, d'après le manuscrit qu'Alain Borne m'avait donné et selon les maquettes d'Odette Ducarre, c'est pour faire partager à quelques-uns les dimensions de cette œuvre inouïe et c'est aussi pour rendre hommage à mon ami Alain Borne, poète et disparu. » (*ibid.* : sp)

Qu'un éditeur publie un ouvrage dont le sujet lui semble digne d'intérêt, voilà qui n'a rien d'une attitude révolutionnaire ! Est-il besoin de consacrer à cela une postface ? Du reste, ne se présente-t-elle pas comme un écho au préambule de Borne ? Robert Morel a découvert le Palais voilà vingt-sept ans, au cours d'une conversation avec son ami poète. Puis, c'est sous l'égide d'Odette Ducarre qu'il le visite. Laquelle n'est pas seulement sa compagne mais aussi architecte, élève de l'école des Beaux-Arts de Lyon puis de Paris, dont les réalisations sont alors très prisées. Reconnaissons-le, entre préambule et postface, c'est là une belle collection d'éminences qui sont convoquées au chevet du Palais. Personne ne manque à l'appel, ni les surréalistes en la personne du plus connu d'entre eux, Breton, adossés à la défunte revue de prestige, *Labyrinthe*, ni les artistes de la chambre noire qu'ils se soient ou non intéressés au Palais, dont Henriette Grindat (1923-1986), grande amie de René Char entre autres, ni le monde de l'architecture en la personne d'Odette Ducarre. Rien de bien nouveau en somme. On a déjà croisé ce procédé. On remarquera cependant qu'il manque un nom dans cette liste, celui de Malraux. Mais, plus qu'un oubli, c'est un silence volontaire. Ce qu'affirment, haut et fort, l'auteur et l'éditeur, c'est qu'ils n'ont pas attendu le coup de force du ministre pour apprécier le Palais Idéal. Tout au contraire, ils l'ont précédé de deux décennies au moins. Affirmation qui vaut petite révolution. L'ouvrage revendique, pour le Palais Idéal, une genèse autre que celle qui s'étale alors dans les journaux. Non ! Malraux n'est pas le premier à avoir vu et admiré le Palais. Bien avant lui, des personnes de premier plan, des intellectuels pointus, avaient su reconnaître dans cette « pierraille » un monument de premier ordre. Et ces intellectuels n'appartiennent pas aux cercles parisiens mais sont des provinciaux, plus ou moins voisins d'Hauterives. L'un est un poète drômois, fort apprécié, qui occupe une place de choix sur la scène littéraire « rhônalpine ». L'autre, né en Lorraine, s'est installé à Forcalquier, dans les Alpes-de-Haute-Provence d'où rayonne sa petite mais prestigieuse maison d'édition. Cette publication à titre posthume relève bien d'une stratégie de réappropriation du Palais Idéal par le local, à l'égard de tous ceux, journalistes ou hommes de l'art, qui seraient tentés de poser rapidement l'équation suivante : « Palais Idéal = Malraux ». Mais elle fonctionne aussi dans l'autre sens. L'intérêt, très ancien, d'Alain Borne

métamorphose, en quelque façon, le Palais. Il n'est pas seulement un objet de curiosité pour touristes en quête de bizarrerie amusante ; il devient un sujet de réflexion, d'analyse pour un écrivain dont il est convenu de dire qu'il est « trop tôt disparu ». La publication devient alors son testament, comme une invitation à poursuivre ce que lui n'a pas eu le temps de faire. Et force est de reconnaître que le message sera entendu. La fortune éditoriale de cet ouvrage se prolongera tout au long des quatre décennies qui suivront. En effet, dix ans, plus tard, une réédition, chez le même éditeur, voit le jour, désormais intitulée *Le facteur Cheval et son Palais Idéal*, et illustrée des clichés de Célestine Dablan. En 1993, c'est aux éditions Curandera que paraît à nouveau le texte de Borne, illustré cette fois-ci par Fabian Da Costa, un photographe lyonnais. Ces clichés feront l'objet d'une exposition l'année suivante au Conseil général de la Drôme. Enfin, en 2007, les éditions du Palais Idéal publieront à nouveau le texte, accompagnées des clichés d'Emmanuel Georges et de Hidehiko Nagaishi.

Alain Borne a montré la voie. D'autres auteurs locaux vont suivre. En 1988, paraît *Le Facteur Cheval, piéton de Hauterives*, sous la plume de Claude Boncompain. Son nom ne nous est pas tout à fait étranger. Il est l'auteur de deux articles qui nous avons déjà croisés, l'un paru en 1964 dans *Les Cahiers de l'Alpe*, l'autre dans *Le Monde et la vie*, en 1966. Ecrivain, il est aussi historien, fin connaisseur de Stendhal. Ses contributions sont saluées à leur juste valeur. Que le Palais Idéal figure dans sa bibliographie au même titre que *Stendhal ou la double vie d'Henri Beyle*, voilà bien qui fait de lui un sujet important. Le contenu de l'ouvrage est assez attendu et, sous bien des aspects, se rapproche de celui de Borne. Comme lui, il cherche à comprendre les raisons de cette singulière folie qui habita le facteur, mettant en parallèle sa vie et sa création. Mais il va plus loin, ajoutant un résumé rapide de la bataille pour le classement – le livre de Jean-Pierre Jouve est paru sept ans plus tôt ! –, un relevé des inscriptions figurant sur le Palais ainsi que deux textes, l'un de Vialatte, l'autre de Lawrence Durrell, tous deux élogieux, ainsi que quelques reproductions d'une des versions de l'autobiographie de Cheval. Cependant, on ne manque pas de remarquer qu'il lui faudra plus de vingt ans pour passer à la rédaction de cet ouvrage. Un délai plus que conséquent pour celui dont on dit qu'il « a hérité (des) papiers et (de la) pensée » de Ferdinand Cheval<sup>112</sup>. Et sans doute l'auteur en a-t-il conscience. Une petite mention sonne en effet comme une justification peu élégante. « Il y a bien des années, les éditions Skira avaient projeté un livre dont je devais écrire le texte et Jean-Marie Marcel, photographe d'art, eut fait les photos. Il passa plusieurs jours et des soirs et des nuits à en percer le secret. 'À la fin, me dit-il, j'éprouvais un malaise profond.' » Et le photographe ne donna pas suite, désarçonné par le sujet à photographier. Mais, on peut le comprendre. Ce portraitiste avait habituellement pour modèle des personnalités de premier plan, écrivain ou hommes politiques, dont de Gaulle qu'il immortalisa à plusieurs reprises ! Il est notamment l'auteur du portrait officiel de ce dernier, en 1959. Le projet fut un échec mais du moins le photographe, qui en porte ainsi l'entière responsabilité, était-il prestigieux !

On peut également s'intéresser à une publication très récente, puisque datant de 2009, *Le mystère Cheval - Un château sur la tête*. Son auteur, Dominique Errante, est photographe et « poète ». Et c'est comme tel qu'il s'empare du Palais et de son créateur, mettant en regard ses clichés pris à Hauterives, au Palais ou dans la campagne, et ses textes, dans lesquels il s'adresse à Cheval, lui racontant sa vie. Ainsi, face à une photographie, prise en 2002, du château de Charmes sur l'Herbasse, lit-on :

« Vous êtes né avec un château sur la tête. Autant le dire d'emblée : une injustice, un privilège perturbé par la noblesse, alors que vos ancêtres pataugent dans la boue depuis la nuit des temps. Vous passez toute votre enfance dans cette vallée de l'Herbasse, rivière au cours capricieux, qui inonde et parfois emmène les cultures que les paysans s'acharnent à vouloir y planter. » (Errante 2009 : 4)

---

112 <http://www.facteurcheval.com/Views/media/uploads/DossierDePresse.pdf>

Puis c'est au tour d'un universitaire, Pierre Chazaud, d'entrer en scène. Maître de conférences à l'université de Lyon 1, spécialiste du sport et du tourisme, il se passionne, dès les années 1980, pour le Palais auquel il va consacrer plusieurs publications. Le sociologue qu'il est sort là de son champ d'investigation ordinaire. Loin de proposer une réflexion sur la façon dont le Palais pourrait devenir un atout supplémentaire dans le développement touristique local, par exemple, comme on pourrait s'y attendre en se référant à ses travaux ordinaires, il se fait, pour l'occasion critique d'art. Sa première publication à ce sujet, en 1991, intitulée *Du Facteur Cheval à l'art moderne*, essaie de sortir Cheval de sa singularité pour l'inscrire dans un courant plus vaste, où l'on croise les surréalistes bien sûr, mais aussi l'art naïf, l'art brut, le tout accompagné d'une biographie du facteur et d'une description du Palais. Le titre de la deuxième, parue en 1995, est assez clair et se passe de tout commentaire : *Pourquoi le facteur Cheval est un artiste ?* C'est également lui qui, en 1998, signe l'ouvrage publié par les éditions du Dauphiné, dans la collection Les Patrimoines, que nous avons déjà croisé. Enfin, il va s'attacher à mettre en miroir la création de Cheval avec celle d'un autre architecte, tout aussi singulier, Antonio Gaudi. En 2003, il s'occupe de l'exposition « A. Gaudi et F. Cheval, architectes de la nature », financée par la Région Rhône-Alpes et la Communauté européenne, exposition dont il signe le catalogue (Chazaud 2003a). L'importance des écrits de Pierre Chazaud tient, évidemment, à la complexité de sa situation, qui se révèle très vite. S'il sort là de son champ de compétence reconnu pour se saisir, en amateur éclairé, d'un sujet qui ne lui est pas familier mais dont il épouse la cause, il n'en reste pas moins un « scientifique ». Il n'a rien d'un poète ou d'un écrivain. Si la plume de ces derniers est guidée par l'imagination, la sienne reste associée à la « science ». Dans le même temps, alors que ses travaux sur le sport et le tourisme ont tous une dimension nationale, il n'a de cesse, dans ses publications sur Hauterives, de s'adresser à un public local. Il choisit des éditeurs locaux, publie des articles dans *Études drômoises*<sup>113</sup>, donne des conférences dans la Drôme. En somme, il prend ainsi un « petit objet » qu'il métamorphose, du seul fait de son identité d'universitaire, de son importante bibliographie, en sujet digne d'intéresser la Faculté, objet métamorphosé qu'il destine et restitue essentiellement au local, désormais paré de ces habits nouveaux.

Certes, la plume de Chazaud ne peut être confondue avec celles d'Alain Borne, de Claude Boncompain ou de Dominique Errante. Malgré leurs différences de nature, toutes œuvrent dans le même sens : elles tentent de comprendre le Palais et son créateur, de donner sens à cette étrange folie de pierres. D'autres ont une approche bien différente, faisant du facteur et de son Palais les héros d'œuvres de fiction.

En 1999, paraît *Meurtre au Palais*, de Pierre Barachant. Un meurtre a été commis au Palais Idéal, celui d'un « certain Georges Surant. Cinquante-six ans. Marié, sans enfant. Journaliste *frilance*. (...) Un habitué du Palais Idéal (qui) y venait souvent, (...) depuis des années ». (Barachant 1999 : 10) C'est à Paule, policier au parcours atypique, que revient le soin d'enquêter. Après une licence d'histoire de l'art, appuyée sur un mémoire traitant de l'œuvre de Ferdinand Cheval, elle intègre la « brigade spécialisée dans la recherche d'œuvres d'art volées ». Le narrateur, lui, a une autre mission. « On m'avait tout simplement assigné pour tâche de découvrir, plus que l'assassin, quel trésor recelait la cache secrète. Autant dire retrouver les boulons de la croix du Christ, un amusement... » Car, bien sûr, outre le cadavre, et sans doute en liaison avec lui, imagine-t-on, on a aussi retrouvé « une cavité secrète sur une des façades du Palais Idéal » (Barachant 1999 : 12-13) L'intrigue est alors double : qui est l'assassin ? que contenait cette mystérieuse cache ? Voilà pour l'intrigue dont on se gardera

---

113 Chazaud 2003b.

bien de dévoiler la fin. C'est en s'intéressant à l'éditeur, JOTIM éditions, installé à Chateaudouble, dans la Drôme, que l'on comprend la genèse de ce polar. La ligne éditoriale de la collection « Noir sur site », celle où a paru *Meurtre au Palais*, est ainsi résumée sur la quatrième de couverture : « des auteurs, des sites touristiques, des éléments de fiction. Une collection de polars d'un nouveau genre qui vous propose de prolonger différemment votre visite ou de découvrir, avant d'y aller, un site particulier ». Sur le site Internet, c'est plus explicite encore :

« Un lieu, un sujet, un roman, c'est le concept de la collection " Noir sur site " des éditions JOTIM. Dans cette collection, le "héros" est un site ! Chaque auteur s'est imprégné de l'atmosphère des lieux, de son histoire, des gens qui y travaillent, y vivent, pour écrire une histoire policière qui mêle très étroitement réalité et fiction. Ici, les événements, les personnages peuvent être réels et cela peut même bien être vous. Ils alimentent l'intrigue et donnent au roman sa teinte. Au fil des pages, on découvre ou on reconnaît une rue, un paysage, un visage, une histoire ... Les héros nous sont, ou nous seront familiers ... Lier tous ces ingrédients constitue (la mayonnaise) l'idée éditoriale des livres de la collection, qui donnent aux lecteurs une nouvelle vision des lieux ou de la visite. Grâce au livre une continuité est possible entre l'avant et l'après fréquentation et le souvenir se prolonge... »<sup>114</sup>

À ce jour, quatre romans sont parus. Outre *Meurtre au Palais*, la collection compte aussi *La vengeance de l'orang-outan*, *Le bâton de Sobek*, *Mourir d'amour à Grignan* et *À l'ombre de l'aqueduc*, qui se déroule respectivement au safari à Peaugres, à la ferme aux crocodiles à Pierrelatte, au château de Grignan et à Saint-Nazaire-en-Royans. Il s'agit là des sites les plus visités et les plus connus de la Drôme. Sans être véritablement des guides touristiques, ces romans policiers mettent en avant les sites phares du département qu'ils se proposent ainsi de faire découvrir aux lecteurs. Cette façon de « confier le monument » à des écrivains se retrouve ailleurs, notamment dans les Pyrénées-Orientales où un train très particulier, le Train Jaune, fait l'objet d'une demande de classement au titre du patrimoine mondial de l'Unesco. Alors qu'il n'avait jamais inspiré d'écrivains, nationaux ou locaux, il est le décor de trois romans, publiés au cours de ces dix dernières années. Deux sont parus chez un éditeur du département, Blazac Editeur. Le premier, *Mata Gossos*, est signé par Serge Dounovetz, un auteur de romans noirs salué par la critique, l'autre, *Le canari fantôme*, par Joëlle Wintrebert, dont les œuvres de science-fiction ont été plusieurs fois primées<sup>115</sup>. (Dounovetz 2003 ; Wintrebert 2005) Le troisième roman, *On a volé le train jaune*, lui, est le fait d'un érudit local de second ordre, qui ne s'était jusque-là illustré que par la publication d'un ensemble d'historiettes, collectées dans le village où il vit. (Blaise 2000 ; Blaise sd) Plus que modestes, ces textes n'ont pas trouvé de maisons d'éditions, seulement l'appui financier de la communauté des communes. Quant au pont du Gard, site classé au patrimoine de l'Unesco, il est l'objet d'un concours annuel de nouvelles, ouvert aux classes de cinquième de sept académies<sup>116</sup>. Un écrivain reconnu rédige les premières lignes d'une intrigue. A charge pour les élèves d'en inventer la fin. Ce ne sont là que quelques exemples de cette « injonction à écrire le monument ». Mais il en existe bien d'autres. On sait le rôle que l'écriture littéraire joue dans la transformation de sites, architecturaux ou naturels, en « patrimoine ». Elle en est un des vecteurs essentiels. Mais le fait présente, dans ce cas, quelques particularités peu banales. D'une part, tout se passe dans un espace extrêmement réduit : la Drôme pour l'exemple qui nous intéresse. Les intrigues ont pour « héros » des sites majeurs de ce département où se trouve la maison d'édition et où vivent les auteurs. D'autre part, cela n'a

---

114 [http://www.jotim.com/NSS\\_accueil.htm](http://www.jotim.com/NSS_accueil.htm)

115 Elle a reçu à trois reprises le Prix Rosny aîné en 1980, 1988 et 2003, ainsi que le Grand Prix de la Science-Fiction Française en 1989.

116 Il s'agit des académies d'Aix-Marseille, Bordeaux, Lyon, Grenoble, Montpellier, Nice et Toulouse.

rien à voir avec le coup de cœur d'un écrivain qui découvrirait soudain le lieu et s'empresserait de consigner sa découverte par écrit pour la partager avec ses lecteurs. Même si les auteurs peuvent se passionner pour le lieu sur lequel ils écrivent, il s'agit d'une action qui n'a rien de fortuit. Elle est délibérée, orchestrée par des institutions locales, une maison d'édition par exemple. C'est au fond le local qui fait et met en scène son patrimoine. Une histoire de l'entre soi en somme.

En 2006, les éditions Glénat publient *Le Palais idéal du facteur Cheval - rêves de pierres* qui a tout d'une nouvelle fiction. Sa forme d'abord, puisqu'il s'agit d'une bande dessinée. Son scénario ensuite : un journaliste au nom prédestiné, Jean-Philippe Lauteur, se rend à Hauterives pour voir le Palais, rencontre Ferdinand Cheval, les habitants du village et écrit un long article sur sa « découverte ». Derrière ses faux airs de fiction, cette bande dessinée apparaît comme largement mâtinée d'histoire. C'est de la « chevalomanie » de l'année 1905 qu'elle parle et plus exactement de l'article paru dans *La vie illustrée*, dont le texte est partiellement reproduit.

Source d'inspiration pour les poètes et les écrivains, thème de réflexion pour un universitaire qui se fait, pour la circonstance, critique d'art, le tableau ne serait pas complet si l'on omettait les historiens locaux. En 1901, paraît le *Dictionnaire biographique et bibliographique de la Drôme*, où Justin Brun-Durand consigne « la biographie de toutes les personnes du département de la Drôme qui se sont fait remarquer par leurs actions ou par leurs travaux, avec l'indication de leurs ouvrages et de leur portrait » (Brun-Durand 1901). À cette date, Ferdinand Cheval commence à susciter l'intérêt et à recevoir du public. Il a fait l'objet de deux mentions élogieuses de la part de savants locaux. Il faut croire que tout ceci n'est pas grand-chose, que le facteur ne s'est pas encore fait suffisamment remarquer car il ne figure pas. Sa notoriété n'est pas assez grande pour qu'il puisse pousser les portes de ce type de publication, véritable catalogue des gloires locales, petites et grandes. Et pourtant, il semble qu'aux yeux de certains de ses contemporains, Brun-Durand ait ouvert grand les portes de son dictionnaire. Trop grand. Auguste Prudhomme, qui en fait un compte rendu dans la *Bibliothèque de l'École des Chartres*, en 1903, lui reproche ainsi « d'avoir admis trop facilement au nombre des illustrations de la Drôme de braves gens qui ne méritaient peut-être pas cet excès d'honneur ». (Prudhomme 1903 : 395) Il faut donc croire que, dans la course à la renommée locale, Ferdinand Cheval est loin, très loin derrière les moins légitimes des participants. Chaussons les bottes de sept lieues, franchissant, à grandes foulées, les décennies et les articles, pour nous arrêter à l'année 1974. Il y a alors cinquante ans que le facteur est décédé. Et certains s'en souviennent, qui vont alors construire autour de cette date un véritable événement : l'anniversaire du cinquantenaire de la mort du facteur Cheval. C'est d'abord un journaliste, Yves Leers, qui rédige, avec l'aide de Jean-Pierre Jouve, une dépêche AFP, immédiatement reprise par certains journaux (A.DRAC. Lyon). C'est le cas du tout jeune *Quotidien de Paris*<sup>117</sup>. Mais la plume de Nicolas Domenach est comme désorientée, hésitant entre célébration poétique et sourire ironique.

« Cet homme fruste a laissé derrière lui une des œuvres les plus somptueuses qui soient et que seuls les surréalistes ont su tirer de l'oubli (...), réceptacle grandiose de tous ses rêves et cauchemards (sic), résumé tumultueux de l'histoire des civilisations et de la diversité du monde. Échoué dans un jardin, provincial jusqu'à la caricature, ce Palais semble sortir du chapeau d'un magicien, avec ses grottes et ses terrasses, ses escaliers et ses passages souterrains, ses tours et ses détours qui ne mènent nulle part, sinon ailleurs. Les copies littérales d'architectures préexistantes voisinent avec des motifs naïfs, animaux, plantes ou hommes avec des formes sans nom qui semblent hurler à la mort. Travaillées par le temps, l'eau et la main du 'voyant' qu'était Cheval, les pierres soutiennent ou ornent le tout, comme des corps ployés par la souffrance, tordus par la douleur, et qu'une prière ultime ou un

---

<sup>117</sup> Il a été créé en avril 1974.



dernier refus de la mort arrache à la pesanteur. Le monument de Ferdinand Cheval se décrit difficilement tant il échappe à toute classification artistique, tant il bouscule nos critères et nos cloisonnements esthétiques. Ce Palais n'a sa place dans une anthologie des Beaux-Arts, à moins qu'à l'instar du dictionnaire, on lui mette un bonnet d'âne. » (Domenach 1974 : 7)

Cet extrait en dit long sur la situation du Palais et de son créateur en ce milieu des années 1970. Qu'il apprécie l'œuvre ou qu'il la regarde avec ironie, un journaliste du *Quotidien de Paris*, journal qui se veut à la pointe de l'actualité culturelle, ne peut faire autrement que de consacrer quelques lignes au cinquantenaire de la mort du facteur. Un autre journal va, lui aussi, célébrer comme il se doit cet anniversaire, le *Dauphiné libéré*. Là, point d'ironie mais une admiration, mâtinée de tendresse que l'on découvre dès les premières lignes.

« Il y a cinquante ans, le 24 août 1924, mourait le plus célèbre facteur des PTT du monde, Ferdinand Cheval, l'auteur du château singulier d'Hauterives, dans la Drôme. Généralement, dans son jardin, un facteur fait pousser des salades. Mais lorsque le facteur se nomme Ferdinand Cheval le jardinage prend une dimension magique, et, à l'emplacement d'un immense carré de choux, il cultiva en trente trois années le fabuleux château qui dérouta par Hauterives des milliers de voyageurs accourus de toute la planète. » (*Les Drômois célèbres* 1974 : 5)

L'auteur, Pierre Vallier, y passe sous silence tout ce qui pourrait jeter la suspicion sur le facteur, notamment les spéculations psychologiques auxquelles il a donné lieu, préférant évoquer l'étude de Claude Boncompain, et surtout l'admiration du « poète André Breton et (de) ses amis » dont il n'hésite pas à affirmer qu'ils « étaient de la même eau mystérieuse, de la même trame nuageuse » que le facteur. Il conclut par la suggestion suivante : « ce cinquantenaire serait une bonne occasion pour consacrer un timbre au facteur Cheval, juste hommage des P.T.T. de France au plus merveilleux employé des postes de la terre. » Vibrant hommage que celui-ci. Un de ceux que l'on rend à quelque « illustration » locale, pour emprunter à Prudhomme son terme, catégorie vers laquelle, peu à peu, en effet, le facteur s'achemine. Évidemment, *Paris-Drôme*, le bulletin de l'association des Drômois de Paris, ajoute sa voix à ce concert de louanges. En novembre 1974, sous le titre « Les Drômois célèbres : Ferdinand Cheval », la revue salue, elle aussi, l'anniversaire. De façon bien étrange tout de même. Au lieu de rédiger un article, elle se contente de reproduire ceux de Domenach et Vallier, dûment référencés. Étonnant mais habile. N'est-ce pas une façon de multiplier l'hommage ? Mais la route qui conduit, doucement, Ferdinand Cheval vers le panthéon local n'est pas sans embûches, ni opposants. En 1977, une « Notice biographique » lui est consacrée dans la *Revue drômoise*, nouveau nom du Bulletin de la Société d'archéologie, d'histoire et de statistique de la Drôme depuis l'année précédente. Sous la plume de Pierre Vidal, on découvre la vie du facteur telle qu'elle apparaît à l'état civil – il se fait alors généalogiste – et dans les archives des PTT (Vidal 1977). Mais il doit avouer que des zones d'ombre persistent, concernant aussi bien son service militaire que son voyage en Algérie et sa faillite en tant que boulanger. Une notice biographique, qui plus est dans un bulletin de société savante, voilà bien de ces détails qui font et signent, tout à la fois, l'homme important. Ne nous laissons pas abuser par cette apparence de célébrité locale. Cette notice aurait-elle été diversement appréciée par les membres de la société savante drômoise ? Certains se seraient-ils montrés réticents quant au fait d'ouvrir les pages de leur bulletin au facteur d'Hauterives ? On peut raisonnablement supposer que le texte de Vidal n'eut pas que d'ardents défenseurs. C'est du moins ce que laisse à penser le fait que Gérard Ermisse, alors directeur des Archives départementales, ait pris la plume pour rédiger quelques lignes, qui suivent immédiatement la notice et ont d'évidentes allures de justifications.

« Qu'on le veuille ou non, le facteur CHEVAL est devenu un Drômois célèbre qui attire la curiosité de nombreux chercheurs, et les Archives de la Drôme étaient de plus en plus souvent sollicitées pour éclaircir tel ou tel point obscur de sa vie privée ou professionnelle, pour confirmer ou infirmer d'anciennes traditions colportées le plus souvent sans preuves. Il faut donc savoir gré à Gérard VIDAL d'avoir établi la vérité qui pouvait l'être par une compilation souvent fastidieuse des documents officiels conservés aux Archives départementales de la Drôme. Il reste maintenant à faire appel aux témoignages oraux, aux souvenirs, aux documents privés s'il en reste, qui pourraient éclairer les dernières périodes inconnues de sa vie. »

Cette publication est riche d'enseignement, tant elle met en évidence la tension qui, en ce milieu des années 1970, se noue autour de la figure de Ferdinand Cheval. L'intérêt qu'il suscite est tel qu'il devient nécessaire d'en brosser la biographie et de la publier dans le bulletin de la société savante. Mais dans le même temps, ses membres, certains du moins, peinent à voir dans le facteur un personnage important de la Drôme, un personnage dans lequel elle pourrait reconnaître une de ses figures éminentes. Et il ne faut rien de moins que l'autorité du directeur des archives, sorte de gardien du trésor du local, et son soutien clairement affiché pour légitimer cette contribution. Gageons que le rapport de force va s'inverser au cours des deux décennies suivantes. C'est du moins ce que l'on en déduit lorsqu'on feuillète *La Drôme - Les Drômois et leur département. 1790-1990*, paru en 1995, sous la plume d'Alain Sauger. L'ouvrage n'est pas un dictionnaire biographique mais un traité d'histoire locale, spécialité de son auteur<sup>118</sup>. Ferdinand Cheval y fait l'objet d'un véritable portrait, dans un contexte inattendu. L'auteur s'intéresse à l'œuvre de la Troisième République dans son département et, plus spécialement, dans une des subdivisions de cette partie, à ce qu'il intitule « une nouvelle culture populaire ». Mais il ne se lance pas dans de grandes démonstrations théoriques sur le rôle de l'école ou des journaux, le nombre d'enfants scolarisés ou le taux d'abonnement des Drômois à des publications quotidiennes ou mensuelles. Il fait de Ferdinand Cheval l'exemple le plus abouti de cette « nouvelle culture populaire », évoquant brièvement sa vie et sa construction, citant un extrait de son autobiographie et joignant deux clichés, très connus<sup>119</sup> (Sauger 1995 : 197-199). Voilà donc le facteur devenu, sous la plume de l'historien, le type même du Drômois de la Belle-Époque !

Dans ce concert de voix, fort différentes mais qui toutes célèbrent, à leur façon, le Palais Idéal et son créateur, il serait injuste d'oublier les journaux. En effet, on les voit, de loin en loin, s'activer, eux aussi, et parfois de façon très étonnante. Commençons un peu loin des rotatives. À peine inscrit, le tombeau donne lieu à ce qu'il est convenu d'appeler une « émotion patrimoniale », orchestrée par Jouve et relayée par un habitant d'Hauterives, Christian Dumas. C'est d'abord un double projet de création d'une HLM et d'une extension du cimetière qui pose problème. On en trouve la trace dans une lettre du 16 novembre 1977, de l'architecte des Bâtiments de France au directeur départemental de l'équipement (A. DRAC. Lyon). Le projet d'HLM abandonné, il est remplacé par un projet de lotissement, qui ne plaît guère plus. Christian Dumas prend alors la plume pour adresser des doléances à Jouve.

« Ce lotissement prend place dans le cadre d'un terrain initialement destiné à la construction d'une HLM, qui avait été programmé par notre municipalité, projet qui n'a pas pu voir le jour suite à une plainte massive des habitants d'Hauterives et en raison de la proximité du Tombeau du Facteur Cheval. Je me permets de vous rappeler que celui-ci appartient à la catégorie des Monuments Protégés (Monument Historique inscrit à l'Inventaire Supplémentaire du 12.12.1975) Or la loi du 2 mai 1980

---

<sup>118</sup> Alain Sauger est inspecteur d'académie et inspecteur pédagogique régional en histoire-géographie dans l'académie de Grenoble. Il a co-écrit plusieurs manuels scolaires dans cette discipline. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs présentations dans *Études drômoises*.

<sup>119</sup> Il s'agit de Ferdinand Cheval poussant sa brouette et posant assis, avec son épouse, devant le Palais Idéal.

stipule que toute transformation (construction, démolition ou route...) située dans un site classé doit être expressément autorisée par l'Architecte des Bâtiments de France, représentant le Ministère de l'Environnement. Dans l'affirmative, je me permettrais de vous faire part de mon grand étonnement sachant combien vos services sont vigilants, pour ce qui concerne la protection des sites tel que celui-ci qui, je vous l'assure, risque de perdre toute son harmonie et sa grandeur (...) Sans risquer mon analyse, j'ajouterais que ce lotissement suscite une désapprobation générale à Hauterives ; de surcroît des problèmes sérieux risquent de survenir du fait de l'absence de station de régénération. Cette réalisation me paraît donc quelque peu teintée d'irrationnel ; elle compromet en tout cas la qualité du patrimoine français à l'honneur en cette année 1980. » (A. DRAC120. Lyon, lettre du 18 juillet 1980).

Cette polémique nous apprend-elle quelque chose sur le regard posé par les Hauterivois sur les créations du facteur ? *A priori*, non. On l'a bien compris, les habitants de la commune ne veulent pas plus entendre parler d'une HLM que d'une extension du lotissement et ils cherchent par tous les moyens à s'opposer à ce projet. En appeler à l'inscription du tombeau peut alors être appréhendé comme un simple prétexte, qui se voudrait imparable. Il pourrait s'agir d'une simple stratégie juridique, sans lien avec une émotion patrimoniale, réellement vécue, ressentie et partagée. Loin de nous l'idée de barrer d'un trait de plume cette instrumentalisation du tombeau. Mais il nous semble tout aussi faux de n'y voir que cela. En effet, l'une va-t-elle sans l'autre ? L'une peut-elle exister sans que l'autre soit, d'une façon ou d'une autre, mise en œuvre ? Le recours à l'argument juridique se nourrit, forcément, d'un investissement patrimonial local, plus ou moins partagé, mais en retour, il le diffuse et l'ancre dans les représentations. Et c'est bien ce que laisse à penser trois polémiques, qui surgiront au cours des années suivantes. En juillet 1987, la revue *Vieilles Maisons Françaises* propose un numéro spécial consacré au département de la Drôme dans lequel figure « Le rêve de pierre du facteur Cheval », illustré de six clichés. La revue est nationale mais les auteurs de cet article, eux, sont des « hommes du lieu » ou ont fini par le devenir puisqu'il s'agit de Claude Boncompain – et non de Clovis Prévost – et de Jean-Pierre Jouve. Rien qui ne puisse, en apparence, mettre le feu aux poudres. Au contraire, n'est-ce pas l'indice d'une certaine reconnaissance du Palais que de figurer dans une revue qui est, d'ordinaire, plus friande d'une architecture plus convenue, plus conventionnelle ? N'est-ce pas là l'indice d'une normalisation de la situation du Palais Idéal, qui perd de son excentricité rebutante pour gagner en excentricité consensuelle et patrimoniale ? Mais, dans ce cas, pourquoi Botlan, conservateur régional des Monuments historiques, prend-il la plume pour s'élever, poliment mais fermement, contre la publication de cet article. Il suffit de lire la lettre pour comprendre.

« Je ne peux (...) m'empêcher de vous faire part de mes regrets devant la façon dont a été traité un sujet important s'il en est, celui du Palais Idéal du Facteur Cheval. Le court article qui est consacré à ce monument important, reprend pour l'essentiel des extraits du livre que Messieurs Prévost et Jouve lui ont consacré en 1981. Mais, même si cet ouvrage a fait date, et s'il constitue encore une référence essentielle, beaucoup de choses se sont passées en sept ans, bien heureusement. Aussi bien, nous n'en sommes plus au stade des vœux que Monsieur Jouve formulait à l'époque, et qui sont rappelés dans l'article, pour qu'une concertation s'engageât et qu'un sauvetage fut entrepris. Voilà déjà quelques années, six exactement, que d'importants travaux, à l'initiative de mon administration, sont menés chaque année au Palais Idéal pour en assurer la conservation et en améliorer la présentation. (...) À ce rythme, la restauration du Palais lui-même devrait être achevée en 1989. (...) Sans se voiler la réalité qui a des aspects bien souvent préoccupants, l'exemple du Palais Idéal, de la concertation à laquelle il a donné lieu et des compétences diverses qu'il réunit, me semble au contraire extrêmement encourageant. C'est ce message qu'il m'aurait été agréable de voir figurer

---

120 Nous désignons par cet acronyme les « Archives de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, Rhône-Alpes, à Lyon ».

dans votre revue à son sujet. » (A. DRAC, Lyon, lettre du 5 août 1987 de Botlan à Mme d'Andigné, déléguée départementale de Vieilles Maisons Françaises).

Situation véritablement problématique que celle-ci. *Vieilles Maisons Françaises* publie une sorte d'appel à la restauration alors que celle-ci est en cours. On imagine l'onde de choc qu'a pu susciter un tel article paru, rappelons-le, dans un numéro spécial consacré à la Drôme. Comment expliquer une telle erreur ? La revue ne vérifie-t-elle pas les informations ? Ne s'assure-t-elle pas de la justesse de ce qu'elle publie, surtout quand il s'agit d'un « détail » de cette importance ? Les auteurs, fervents défenseurs du Palais, pouvaient-ils ignorer que les travaux avaient commencé ? Ne se tenaient-ils pas informés des dernières évolutions d'un dossier qui leur tenait à cœur ? Étrange, tout de même. Comme est étrange un autre article, qui paraît l'année suivante. En 1987, le maire d'Hauterives décide d'installer un tourniquet aux abords du Palais afin de comptabiliser avec précision le nombre de visiteurs. Il prévoit « de faire réaliser ces travaux pendant la fermeture du mois de janvier (1988) » (A. DRAC. Lyon, lettre du 22 décembre 1987 de Biancheri à Botlan) Le conservateur régional des Monuments historiques donne son accord, sous réserve que l'engin se fasse aussi discret que possible. « Je souhaite pour ma part que ce dispositif, dont je ne conteste pas l'intérêt, soit installé le plus loin possible du Palais Idéal et qu'il soit le plus possible dissimulé par la végétation avoisinant l'entrée du site. » (A. DRAC. Lyon, lettre du 6 janvier 1988, de Botlan à Biancheri) Cette affaire n'a rien d'exceptionnel, chacun des protagonistes défendant sa position, sans acrimonie. Et pourtant, c'est sous les traits d'une polémique virulente qu'elle apparaît, en juin 1988, dans *Lyon Culture*, édition locale du *Figaro*. Sous un titre un peu énigmatique et faussement consensuel, « le tourniquet 'idéal' du Facteur Cheval », se cache en fait un article au vitriol qui débute avec des lignes d'un goût douteux.

« Ce n'est pas une histoire de pissotière, c'est une histoire de tourniquet et l'on pourrait en faire tout un roman. Sont à planter dans le décor un maire, un gardien de musée, 1100 habitants et une poignée de fonctionnaires siégeant hors des limites de la commune. En toile de fond, un Palais. Celui, Idéal, du Facteur Cheval » (Bloch 1988).

Nul n'en sort indemne, ni le maire, ni les héritières de Cheval, ni le gardien, tous également accusés de vivre grassement des subsides générés par le Palais mais se montrant beaucoup plus pingres dès qu'il s'agit de dépenses, ni les « Bâtiments de France », accusés de faire profil bas face à un maire bénéficiant de puissants soutiens, ce qui lui permettrait de n'en faire qu'à sa tête, plaçant l'engin exactement à l'endroit où il ne faut pas ! Lisant ces lignes, on est profondément troublé et l'on se surprend à penser que le Palais n'a plus besoin d'opposants déclarés. Ceux qui veillent sur son sort – ou sont supposés le faire – les auraient ainsi avantageusement remplacés. Il ne lui reste plus guère que le soutien du public. Et quel soutien ! Et quel public !

« Si l'on s'en tient aux 100 000 touristes annuels, avancés par le Syndicat d'Initiative, le Palais Idéal serait bien le monument le plus visité de la Drôme si ce n'est du Dauphiné. (...) Par cars entiers débarquent régulièrement Français et étrangers. La notoriété du Facteur Cheval a franchi toutes les frontières. Les intellos y vont en pèlerinage, saluer une œuvre quasi surréaliste, les autres suivent. Lorsque Elia Kazan fait étape à Valence, pour cause de festival du cinéma, c'est là qu'il se fait conduire et le livre d'or égrène les signatures prestigieuses. (...) En attendant, les lettres de protestation s'accumulent doucement à Valence. Elles proviennent de Suisse ou des Etats-Unis et, au nom du patrimoine français, elles disent qu'il s'agit bel et bien d'un scandale. » (*ibid.*)

En somme, tout le monde s'émeut du sort du Palais. Sauf ceux qui, par leur position, sont supposés en avoir la charge. Le même scénario se reproduit en 2004. Dans un journal

national, une figure drômoise tente d'engager une polémique à propos du Palais. Et quelle figure puisqu'il s'agit de Pierre Chazaud ! Le 12 décembre, il signe dans *Le Monde* un article intitulé « L'anniversaire oublié du Facteur Cheval » dans lequel il déplore que « les 80 ans de la mort du facteur Cheval (n'aient) guère été évoqués en cette année 2004 ». La suite laisse songeur, reconnaissons-le. Il affirme ainsi que « peu d'hommages posthumes ont été rendus à ce personnage étrange, paysan sans terre, fugueur déraciné. (...) Les seuls hommages depuis sa mort solitaire et incognito viennent d'une kyrielle d'artistes. » « Kyrielle », c'est bien le moins qu'il pouvait écrire, lui qui énumère Breton, Ernst, Malraux, Picasso, Tinguely et Schwitters. On s'aperçoit que Cheval gagne une nouvelle approche de sa vie. Il devient un « ancien ouvrier agricole (...) libre et (...) étrangement moderne », un « paysan sans terre », qui « partageait l'extrême pauvreté de cette classe paysanne dont les rapports de police égrenaient les malédictions : maladies, crimes, révoltes », « un homme ne maîtrisant qu'une écriture phonétique, sans aucune culture littéraire ou artistique, isolé dans un milieu rural extrêmement pauvre, non politisé ». Rejetant sans appel l'image d'excentrique voire de fou qu'on lui a souvent accordée, il en fait un exemple de prolétaire rural. La conclusion de cet article est un appel pour repenser et surtout pour reclasser le Palais Idéal.

« Une relecture politique et artistique s'impose. (..) Il n'est plus possible aujourd'hui de réduire sa trajectoire à celle d'un excentrique, relégué au mieux dans un coin de l'art naïf ou de l'art brut alors qu'il est plus proche des surréalistes et de Schwitters. Cette grande composition (...) n'a en effet plus rien à voir avec le système figuratif et architectural de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre préfigure dès 1886, lorsqu'il construit la façade est, ce siècle de ruptures où la peinture et la sculpture se séparèrent progressivement des règles artistiques transmises depuis la Renaissance. » (Chazaud 2004)

À la lecture de cet article, toute personne un peu informée de la situation ne peut que s'interroger. Il débute sur la dénonciation d'une coupable indifférence à l'égard du facteur Cheval. Or, la restauration du Palais Idéal s'est achevée dix ans plus tôt, celle du tombeau, plus récente, l'est aussi. De plus, classement et inscription de certaines parties de son œuvre sont alors à l'étude. En fait d'indifférence, on connaît situation plus dramatique. Du reste, est-ce bien là un article de journal ? N'est-ce pas plus exactement l'amorce d'un ouvrage d'histoire de l'art qui ne demande qu'à être rédigé ?

Tous ces articles ont donc en commun de s'indigner face à une situation qui ne semble pas si désespérée qu'ils le prétendent, de procéder à un tour de passe-passe, qui rebat les cartes et les positions de chacun, posant face à face, et sans conciliation possible, les instances culturelles et politiques qui n'auraient aucune considération pour le Palais et le public qui serait son seul et fidèle soutien. Et c'est bien là l'essentiel. Il s'agit de mettre en scène une menace, plus ou moins fictive, plus ou moins grossie, et d'orchestrer en conséquence une opération de défense. On peut penser que ce sont là des gesticulations aussi vaines que risibles et que leurs hérauts ont décidément du temps à perdre. En effet, est-il bien nécessaire de rappeler à l'architecte des Bâtiments de France et au conservateur régional des Monuments historiques l'existence d'un article que forcément ils connaissent mieux que personne ? Est-il nécessaire d'engager une campagne de défense du Palais au moment précis où celle-ci semble, enfin, assurée, les campagnes annuelles de restauration ayant commencé ? Est-il bien judicieux de déplorer qu'aucune manifestation n'ait eu lieu pour commémorer une date anniversaire, en toute fin d'année, quand plus rien n'est possible ? Est-il bien judicieux de déplorer ce silence quand on est soi-même un ardent défenseur du lieu et qu'on aurait légitimement pu prendre la tête d'un ensemble de manifestations ? À quoi servent donc tout ce bruit, tous ces articles, toutes ces polémiques montées en épingle ? Il n'est pas inutile de se replacer dans le contexte des années 1970-1980. L'histoire du classement, telle qu'on la raconte, telle qu'on l'écrit, laisse peu de place à la population locale. Pour ne pas dire aucune.

C'est une affaire qui se joue entre quelques spécialistes, Malraux en tête. Et l'on peut dire que les Hauterivois et plus largement les Drômois se sont réveillés un certain matin de 1969 avec sous leur nez un « Monument historique » qu'ils n'étaient pas supposés avoir vu comme tel jusque-là. Au cours de ces deux décennies, d'« Année du patrimoine » en « Journées du patrimoine », quelque chose change dans la perception des ensembles architecturaux remarquables. On glisse doucement des « Monuments historiques » au « patrimoine ». Ce sont là deux notions éminemment riches et complexes dont on ne gardera ici qu'un aspect, fort caricatural, reconnaissons-le. Les premiers « sont des témoins de l'histoire qu'une volonté centrale a élus et imposés réglementairement ». (Fabre 2000 : 1) C'est là une reconnaissance accordée à des sites dont le nom est indissociablement lié à quelques grands noms ou quelques grands événements, par des spécialistes dûment estampillés et reconnus comme tels. La notion de patrimoine ne recoupe que partiellement cette définition tout en la débordant. Elle y ajoute, en effet, une notion d'ancrage local lié à des entités sociales ou topographiques plus restreintes qui se reconnaissent en lui et le soutiennent, bec et ongles, constituant des associations, multipliant les manifestations. À Hauterives, comme ailleurs, deux solutions étaient alors possibles. Soit continuer comme si de rien n'était, comme si le coup de force de 1969 n'avait pas eu lieu, laisser le Palais dans une position d'extériorité, de monument de et pour les « autres ». Soit se l'approprier, le faire sien. Mais comment faire lorsque les dés sont jetés ? La marge de manœuvre, avouons-le, n'est pas large. La seule solution est bien cette agitation répétée, à contretemps et sans objet, si ce n'est symbolique : faire du Palais Idéal du facteur Cheval le haut lieu patrimonial d'Hauterives, ardemment défendu par le local.

Mais les journalistes ne sont pas les seuls à agir en ce sens. Bien des choses ont changé, dans le village, depuis une vingtaine d'années.

### III - Quand la municipalité s'en mêle...

Pour visiter le Palais Idéal, il faut d'abord le trouver dans Hauterives. Et ce n'est pas si simple. Comme tapi derrière les constructions environnantes qui le dépassent souvent de toute la hauteur de leur toit, on ne le voit pas depuis le petit parking, à l'entrée de la rue qui y conduit. Mais on ne tarde pas, l'empruntant, à se rendre compte qu'on est sur la bonne voie. Un bistrot s'appelle *L'Idéal resto du Palais*, un autre *Au palais des glaces*, un troisième *La halte du facteur*. La devanture d'une boulangerie arbore la silhouette du facteur poussant sa brouette. Tous ces commerces sont situés dans ou à proximité de la « Rue du Palais ». Nul n'est besoin d'avoir un plan du village pour comprendre que l'on n'est plus très loin. Nul n'est besoin, non plus, d'être un expert en matière de développement local pour comprendre qu'Hauterives s'est pleinement approprié son facteur d'antan et plus encore de son Palais. Les commerçants ont su en faire l'axe fort de leur communication. Ce fait, qui n'échappe à personne, certains le déplorent.

« Hauterives, maintenant, c'est les marchands du Temple », « c'est Lourdes, la Vierge en moins mais pour le reste, c'est la même chose », « C'est n'importe quoi. C'est complètement bousillé. C'est plus culturel, c'est touristique. Vous avez vu tous ces magasins de souvenirs, les tasses, les tee-shirts, les casquettes, les porte-clés. Mais ça a complètement perdu son âme. Le Palais Idéal, aujourd'hui, c'est du commerce. Point ! »

On pourrait multiplier les exemples de ces propos qui vouent aux gémonies ces quinze ou vingt dernières années qui ont vu le développement d'un véritable commerce autour de la création du facteur. Pour critiquable que ce soit pour certains, cela n'en est pas moins riche d'enseignement pour notre propos : c'est l'indice d'un changement radical.

Lorsque Constance Tournay a commencé ses recherches, au milieu des années 1980, elle s'est aperçue que le Palais était comme inexistant à Hauterives. On l'ignorait totalement. La population locale semblait lui tourner le dos plus ou moins délibérément. Les écoles, pour ne prendre que cet exemple, n'en faisaient pas un objet pédagogique. Et son premier geste fut précisément d'organiser des visites à destination de ces mêmes enfants. Une gardienne du Palais nous le confirmera. Agée d'une quarantaine d'années, elle a vécu cette indifférence, l'a vue disparaître et en livre une possible explication.

« Le Palais, avant, c'est pas qu'on s'en fichait mais ça ne nous regardait pas. C'était pas notre affaire. Par exemple, moi, enfant, je l'ai jamais visité. À l'école, par exemple, on ne nous emmenait pas le visiter. Maintenant, c'est pas pareil. Je suis bien placée pour le savoir ! Peut-être des fois, quand il y avait des amis qui venaient, qui demandaient à aller le visiter, alors oui, on le faisait, on leur disait pas 'non' quand même ! Mais nous, on l'aurait pas proposé. Donc voilà, longtemps, on s'en fichait un peu quand même. Et puis, le Palais, il appartenait à la famille Cheval. C'était à une petite-fille de Cheval, je crois, ou à une arrière-petite-fille de Cheval, je ne sais pas. C'était son bien à elle. Alors, nous, on avait rien à voir dans cette affaire. Et puis, il faut dire aussi qu'elle était pas sympathique comme femme. Elle était...un peu méprisante, hautaine vis-à-vis du village. Eh oui, c'était la petite-fille du facteur quand même ! Et nous, on était rien ! Enfin, moi je l'ai pas connue personnellement mais je sais qu'on le disait, qu'elle était pas sympa, qu'elle se prenait pour quelqu'un. Et puis, petit à petit, ça a changé. Je crois que c'est dû beaucoup au fait que le Palais appartient à la mairie maintenant. À un moment, la mairie, je sais pas pourquoi, l'a acheté. Alors, bien sûr, ça change les choses. C'était plus à une famille. Je crois que c'est ça qui a tout changé. »

Notre interlocutrice associe l'achat par la commune du Palais et l'évidente appropriation contemporaine. Voyons cela de plus près.

Pendant longtemps ignoré de la population, le Palais Idéal est aujourd'hui le centre, le poumon d'Hauterives. Ce glissement, de la marge au centre, il faut aller en chercher les raisons dans un double mouvement, l'un extérieur à Hauterives, l'autre intérieur.

Le Palais Idéal est longtemps resté la propriété pleine et entière des descendants de Ferdinand Cheval qui, on l'a vu, n'entendaient pas s'en séparer, espérant qu'il resterait un bien familial, de génération en génération. Rien d'original à cela, la fiction d'une succession ininterrompue a, pendant très longtemps, accompagné la perception commune de l'héritage. Au sein d'une fratrie, quelqu'un était ainsi désigné pour garder le lieu familial, héritant du bien en lui-même mais aussi de sa charge symbolique (Gotman 1988). Mais ce ne peut qu'être une fiction et la chaîne, fatalement, se brise. Les descendants de Ferdinand Cheval ne font pas exception.

Présentons sommairement sa descendance. Sa vie sera marquée de deuils fréquents (Friedman 1977). Il épouse en 1858 Rosalie Revol dont il a deux fils, Victorin qui naît en 1864 et meurt à l'âge d'un an et Cyrille, qui naît en 1866. Son épouse décède en 1873. En 1878, il épouse Marie-Philomène Ruchaud, dont il a une fille, Alice, née en 1879 qui décède en 1894. Cheval n'a donc qu'un seul héritier, Cyrille, dont on a vu qu'il fut son secrétaire et aussi son figurant favori. Cyrille aura deux filles, Eugénie, née en 1892 et Alice, née en 1893. Son fils meurt en 1912 de sorte qu'au décès du facteur, ce sont ses deux petites-filles qui héritent du Palais Idéal.

Le sort semble s'acharner sur la famille. En effet, pour qu'il y ait transmission aux héritiers, il faut qu'il y ait des héritiers. Or, Alice Lardant n'a pas d'enfant. Au début des années 1980, elle lègue sa part du Palais à la commune. Sa décision en a surpris plus d'un. Beaucoup suggèrent en effet que sa sœur n'étant pas sans descendance, elle aurait pu trouver là son héritier. Choix perçu comme étrange, auquel on ne trouve d'explication que dans le registre de la discorde. Et c'est ainsi que dans *Lyon Culture*, en 1988, les dissensions supposées sont complaisamment étalées. Sous le sous-titre « Pour embêter la famille », on lit :

« Aux dernières nouvelles, les parts des propriétaires se définiraient ainsi : une moitié à l'arrière-petite-fille du facteur, citoyenne de Romans, et l'autre, à la municipalité d'Hauterives. Il semblerait d'ailleurs que l'ancien détenteur de la part rachetée par la mairie ne se soit défaussé ainsi rien que pour embêter la famille... » (Bloch 1988)

Si l'on ajoute que l'article est une charge violente contre tous ceux qui gravitent autour du monument, du maire aux architectes en passant par les descendants, et cela sur fond d'opposition concernant l'installation d'un « tourniquet », on comprend que la position d' « héritier du Palais Idéal » devient de plus en plus intenable. C'est peut-être ce qui explique partiellement l'ultime étape de cette succession. Au décès d'Eugénie Cheval-Juveneton, sa part est transmise à son petit-fils, Roland Savel, qui semble plus embarrassé que ravi. En effet, dans une lettre datée du 8 novembre 1993, Gabriel Biancheri, maire de Hauterives, interroge le directeur régional des Affaires culturelles, Patrice Beghain, sur une aide éventuelle dans la perspective d'un « achat par la commune des droits indivis de propriété sur le Palais Idéal du facteur Cheval dont est titulaire Monsieur Roland Savel, descendant du Facteur Cheval ». (A. DRAC. Lyon) L'arrière-arrière-petit-fils du facteur a engagé des négociations, très avancées, pour se séparer du Palais ! Il liquide l'héritage de son aïeul ! Ce sera chose faite, le 1<sup>er</sup> janvier 1995, date à laquelle la municipalité d'Hauterives devient l'unique propriétaire du Palais Idéal. Avancer la perspective d'une transaction financièrement très avantageuse pour seule explication de cette vente serait réducteur. Un autre aspect doit être évoqué. Le lien de parenté entre Roland Savel et Ferdinand Cheval est très évanescent. Il est l'arrière-arrière-petit-fils. Il ne l'a évidemment jamais connu, n'a aucun souvenir personnel le reliant à lui. Si dans les familles bourgeoises ou aristocrates, la profondeur généalogique, véritable capital symbolique, est un élément essentiel de l'identité familiale – et sociale –, ici, elle dissout le lien familial. Sorti du cercle de parenté de Roland Savel, du fait de cet éloignement généalogique, Ferdinand Cheval en est aussi sorti du fait que, happé par les publications, les émissions de radio ou de télévision, il a finalement trouvé sa place dans l'espace public. En d'autres termes, « l'artiste » a tué l'arrière-arrière-grand-père, ne laissant plus qu'un vague ancêtre dont on n'a aucune peine à se séparer. D'une certaine façon, Roland Savel a hérité d'une partie d'un Palais auquel fort peu de choses – pour ne pas dire rien – ne l'attachent, dans lequel il peine à voir un bien de famille car son créateur, pour son ancêtre qu'il soit, n'appartient plus à sa famille. Par delà l'héritage, dans sa dimension juridique, une sorte de vide symbolique s'est créé entre l'héritier et son héritage. Un vide qui commence à être occupé par un autre que lui : la commune d'Hauterives. En effet, cette transaction n'intervient pas à la façon d'un coup de tonnerre dans un ciel bleu. Elle n'a pas dû étonner grand monde à Hauterives. Depuis quelques années, les observateurs pouvaient noter que le village semblait redécouvrir et d'intéresser à son facteur d'antan.

Gabriel Biancheri, élu maire en 1983, sera l'artisan de cette (re)découverte dont il fera un des axes forts de ses mandats successifs. Et cela débute dès l'année suivante, au cours de laquelle on fête le soixantième anniversaire de la mort du facteur. Au niveau national, l'événement est salué par l'édition d'un timbre, sur lequel figure une des façades du Palais Idéal. Enfin, pourrait-on dire ! Le projet date de 1970, tout de même ! Un an après le classement, une première démarche est entreprise auprès de M. Robert Gallery, ministre des PTT. Elle échoue. Tout comme celle menée l'année d'après auprès de Georges Duhamel, ministre des Affaires culturelles. La demande effectuée à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Cheval n'aura guère plus de succès, tout comme celles effectuées en 1977, 1980 et 1983. Une telle constance voire un tel acharnement finissent peut-être par émouvoir Louis Mexandeau qui accède à la demande. 1984 verra donc l'édition d'un timbre en hommage à



Ferdinand Cheval. Cette discrète commémoration nationale a-t-elle donné des idées aux Hauterivois ou a-t-elle simplement croisé leur propre projet ? Faut-il y voir les effets des nombreuses publications locales que l'on vient d'évoquer ? Ou ceux du legs annoncé d'Alice Lardant ? Peu importe au fond. L'essentiel est de constater que la municipalité va saisir l'occasion pour célébrer comme il se doit son facteur. Un buste, réalisé par Nicole Algand, est alors inauguré. (annexe 1.13)<sup>121</sup> Reconnaissons-le, c'est là un geste un peu désuet. Si au XIX<sup>e</sup> siècle, élever une statue au « grand homme », local ou national, est un geste édifiant, aux visées pédagogiques, il y a beau temps, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, que la pratique a perdu de sa pertinence, de son ampleur (Agulhon 1978 ; 1998 ; 2003)<sup>122</sup>. C'est donc par un geste vieillot qu'on décide de rendre hommage à Ferdinand Cheval. Hommage qui, à l'analyse, s'avère tout de même en demi-teinte. Deux hommes ont été célébrés à Hauterives, le facteur Cheval et, bien avant lui, le général de Miribel (1831-1893). Ce dernier n'a jamais vécu à Hauterives<sup>123</sup>. Il n'y est même pas né. Militaire, il s'illustra au cours des nombreuses campagnes dont le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ne fut pas avare (Crimée, Italie, Mexique, Commune de Paris). C'est au cours d'une campagne d'inspection dans les Alpes qu'il meurt à Hauterives. Que le village ait choisi de l'honorer laisse clairement imaginer le « déficit de grands hommes » de cette commune. Mais que son choix se soit d'abord porté sur cet étranger de passage plutôt que sur l'autochtone qu'est Ferdinand Cheval laisse aussi imaginer le peu de place qu'on lui a longtemps accordé. Mais il y a plus. Comparons les statues. Celle du militaire est de dimensions importantes. On y voit un Miribel en pied, dominant de toute sa splendeur le spectateur. Du reste, elle se trouve devant l'église, bien au cœur du village. Au facteur Cheval, on a réservé un buste, installé dans un petit square, devant le bureau de poste. Empruntant à Maurice Agulhon des éléments de son analyse, on pourrait affirmer que cette mise en scène, loin de placer les deux hommes sur un pied d'égalité, les hiérarchise en réalité. Au grand homme, la part du lion, avec sa statue en pied, installée en une place de choix. Au facteur, la portion congrue, avec ce buste, placé en un lieu bien secondaire et peu glorieux. Mais, cette hiérarchisation est, en quelque façon, pondérée par le lieu même. En effet, le buste se trouve devant le bureau de poste, dans un espace vert, rebaptisé pour la circonstance « Square Ferdinand Cheval »<sup>124</sup>. Quelles que soient les critiques que l'on veuille bien en faire, il n'en reste pas moins que le geste est d'une importance indiscutable. Il extirpe le facteur de la masse des Hauterivois, d'hier et d'aujourd'hui, pour en faire une figure emblématique, centrale, dans laquelle la population se reconnaît. Mais, qui plus est, cette reconnaissance fait l'objet d'un processus de monstration à l'attention des nombreux touristes. En effet, il bénéficie d'une signalisation au même titre que le Palais et le tombeau eux-mêmes. (annexe 1.14) Bien que ne portant pas une signature illustre, il fait partie du circuit touristique au même titre que les créations. Mais la mise en scène de la reconnaissance ne s'arrête pas là. Au hasard d'une promenade dans Hauterives, outre une « rue du Palais Idéal », on trouve une « rue André Lacroix », dont l'important travail d'archiviste a beaucoup moins de sens, localement, que son « tramway de la Galaure », une « rue Malraux » dont il n'est pas difficile de penser qu'elle doit tout au geste inaugural du ministre et enfin une « rue Alice Lardant » dont il n'est pas permis de douter qu'elle doit son nom au don de 1984.

---

121 Courriol 1999 : 11.

122 Les travaux sur le phénomène commémoratif sont extrêmement nombreux. Ils se sont multipliés au cours de ces dernières années. La nécessité de choisir quelques titres dans cette abondance nous amène à opter pour les travaux de Maurice Agulhon qui les initia en renouvelant profondément la réflexion, à partir des années 1970.

123 Il est né à Montbonnot, dans l'Isère.

124 Hors de Hauterives, le patronyme du facteur est aussi utilisé pour baptiser l'espace urbain. On trouve ainsi un Square du facteur Cheval à Guyancourt (78) ainsi qu'une rue du facteur Cheval à Evry, dans le périmètre de la faculté. Enfin, à Versailles un magasin d'antiquités a pour nom « Au palais Idéal », à Paris un autre s'appelle « au facteur Cheval ». Mais cela reste encore très marginal.

Mais, la municipalité ne s'arrête pas là. En 1987, c'est à son initiative et dans ses locaux qu'a lieu l'exposition « La couleur en plus ». Une artiste drômoise autodidacte, connue sous le nom de « Coco », réalise une trentaine de tableaux, véritable réinterprétation polychromique des images les plus connues du Palais Idéal et de son auteur, largement diffusées par l'ouvrage de Jean-Pierre Jouve, Claude et Clovis Prévost : les portraits les plus connus du facteur, au fil des décennies, le facteur posant en majesté avec sa fille et son épouse, le facteur avec son fils devant le Palais, le facteur avec sa brouette, le facteur construisant son Palais mais aussi le célèbre portrait de Malraux, la cigarette entre les doigts, celui du barde alpin, Emile Roux Parassac ainsi qu'une scène bien moins connue pour ne pas dire inventée pour la circonstance, des touristes venant admirer le Palais. Que dit cette exposition sinon l'histoire longue du lieu, depuis sa construction jusqu'à l'objet d'admiration, et plus encore sa transformation, du « labeur » obstiné d'un homme à l'objet d'admiration ? Elle fera l'objet d'un accompagnement médiatique conséquent. Une vingtaine d'articles lui sera consacrée dans la presse locale. Prenant à bras le corps ce saisissant retour en grâce du facteur, le Conseil général de la Drôme fait de cette exposition la couverture de son journal d'information de juin 1987. (Annexe 1.15)

Au cours des années 1980-1990, on assiste à un double mouvement, parfaitement complémentaire : la famille Cheval s'éloigne, peu à peu, du Palais Idéal qu'elle remet, au propre comme au figuré, à la municipalité qui, dans le même temps, a multiplié les gestes d'appropriation. Ferdinand Cheval cesse d'être l'ancêtre d'une famille pour devenir le « grand homme » du village, la célébrité locale. Le Palais, lui, cesse d'être un héritage familial pour devenir un monument mais aussi un patrimoine, vécu comme tel par le plus grand nombre ce dont témoignent les polémiques mises en mots et en scène par les journalistes locaux, comme on l'a vu précédemment.

Gabriel Biancheri n'aura de cesse de s'activer autour de l'œuvre de Ferdinand Cheval. Au début des années 1990, la restauration du Palais est sur le point d'être achevée. Mais les services de la Drac n'en ont pas fini pour autant avec Hauterives. En effet, le maire décide alors de lancer une campagne en faveur de la restauration du tombeau. Quoi de plus naturel, dans la mesure où le temps ne l'a pas plus épargné que le Palais ? Faut-il voir, derrière ce geste, autre chose que le légitime intérêt d'un élu pour l'un des monuments de sa commune ? Avançons de quelques années pour nous arrêter en 2000, année où cette restauration fait l'objet d'un article dans *Études drômoises*. Rappelons-le, elle est la revue de l'association universitaire du même nom, lointaine héritière des sociétés savantes du XIX<sup>e</sup> siècle, créée en 1960, qui se donne pour but l'étude du patrimoine de la Drôme et des départements environnants. C'est donc une publication qui prend le local pour unique objet d'étude. En conséquence, sa sphère de diffusion et d'influence est nettement locale, elle aussi. C'est là, entre analyse des « Peurs ancestrales : la peur de la peste à Die (1721) » et considérations « Sur quelques chemins huguenots d'Ardèche » que paraît « la dernière demeure du facteur Cheval : son tombeau à Hauterives », un article de huit pages, richement illustré et signé de pas moins de six noms. Parmi ceux-ci, les noms d'Alain Tillier, architecte en chef des monuments historiques, et Manuelle Véran, architecte du patrimoine. Quoi de plus naturel puisque ce sont eux qui, en spécialistes, veillent sur les travaux ? Que Pierre Chazaud soit cité parmi les auteurs de l'article n'étonne guère plus. Ses publications successives en ont fait le « spécialiste local » de la question. On y lit aussi les noms de Gabriel Biancheri et de Pascal Cambrillat, alors directeur du Palais. Qu'est-ce à dire, sinon que la commune revendique, elle aussi, une place d'importance, au même titre que les architectes ? C'est ainsi une façon de ne pas laisser le Palais dans un tête-à-tête avec les services de l'État mais de montrer que désormais la commune est un interlocuteur essentiel, que c'est elle qui a pris les rênes du Palais. C'est sans doute là la réaction à une publication antérieure. En effet, en 1992, la conservation régionale des Monuments historiques édite, dans la collection « Patrimoine

restauré », une brochure consacrée à la restauration du Palais au cours des années 1980. Une lettre du directeur régional des Affaires culturelles, daté du 19 mai 1992, nous éclaire sur les raisons de cette publication.

« Cette brochure a pour objectif de mieux faire connaître au public les enjeux et les modalités de la restauration de cet édifice ainsi que les efforts menés pour assurer sa conservation et, singulièrement, l'action des services de l'État. Tiré à quatre mille exemplaires, ce document sera adressé dans les tout prochains jours aux principaux partenaires de la Direction régionale des affaires culturelles en matière de patrimoine ; une diffusion importante est également prévue sur les lieux mêmes, à l'intention du public local ainsi que des visiteurs qui chaque année viennent découvrir cet édifice atypique salué par Malraux comme le 'seul exemple en architecture de l'art naïf' ». (A.DRAC. Lyon)

« Public local », « visiteurs », Hauterives figure donc parmi les destinataires privilégiés de cette plaquette, dont le contenu ne dut guère plaire au maire. Aucune allusion n'est faite à la municipalité ! Elle ne figure pas dans la liste des partenaires financiers<sup>125</sup>. On ne la voit figurer nulle part, même pas dans la liste des remerciements<sup>126</sup>. Tout se passe donc, sur le papier du moins, comme si elle n'existait pas, ne s'impliquait pas dans son monument alors que depuis presque dix ans, on l'a vu, son maire multiplie les actions. L'article paru dans *Études drômoises* se présente donc comme son symétrique inversé, plaçant Gabriel Biancheri en première ligne, au propre comme au figuré – heureux hasard de l'alphabet –, lui accordant tout le mérite de la restauration. Une nouvelle façon de dire que ce monument n'est plus seulement l'affaire des spécialistes, de la DRAC ou d'ailleurs, mais qu'il appartient désormais à tous les Hauterivois, en la personne du premier magistrat de la commune. Et comme pour mieux enfoncer le clou, c'est dans ce numéro précisément que figure, dans la rubrique « courrier des lecteurs », un « souvenir d'écolier... à propos de Ferdinand Cheval » signé d'Emile Boissier, le dessinateur attitré de la revue. Lisons-en quelques lignes.

« Un matin de l'année 1924, à l'école de Pierrelatte, le maître du cours moyen, Elie Roux, commença la leçon de morale quotidienne par une histoire : 'Dans le nord de la Drôme, habite un facteur des Postes, en retraite, nommé Ferdinand Cheval (rires). Pendant des années et des années, les gens du pays l'ont vu repartir vers la campagne, le soir après sa tournée de facteur. Poussant sa brouette, il allait sur les chemins et dans les champs, et il en revenait avec un chargement de pierres, des galets ronds et des galets plats, des petits et des gros. (...)'. Et le maître continua en décrivant le Palais Idéal, les colonnes cerclées de galets, les tourelles toutes différentes, les géants aux longues jambes, les palmiers, les animaux fabuleux. Puis, il cita le facteur Cheval : 'Dix mille journées, trente-trois ans d'épreuves ! Que plus opiniâtre que moi se mette à l'œuvre'. Il fallut expliquer 'opiniâtre' et on passa au sujet du jour : la persévérance, cette qualité qui met le temps au service de qui la possède. Peut-être parce que la leçon avait été longue, le maître ne dit pas que le facteur avait encore consacré huit ans de sa vie à la construction de son tombeau. » (Boissier 2000 : 46)

Malléable à souhait, le facteur devient soudain un modèle pour l'édification des enfants de l'école communale, figure parfaite de persévérance ! Mais, n'est-ce pas une façon, une de plus, de revendiquer la figure du facteur, que de montrer qu'il y a quatre-vingts ans déjà, il était salué et donné en exemple ?

---

<sup>125</sup> On lit la répartition suivante : ministère de la Culture et de la Communication : 43%, Région Rhône-Alpes : 21%, propriétaires : 30% ; département de la Drôme : 6%. Mais l'identité des propriétaires n'est pas donnée. Spontanément on imagine qu'il s'agit seulement des descendants. Or, depuis 1984, la mairie est co-propriétaire en quelque façon.

<sup>126</sup> Ils vont à Jean-Pierre Jouve, à Clovis Prévost, à Roger Savel, à Pierre Constant, le sculpteur qui a accompagné la restauration, et aux Archives départementales de la Drôme.

Le tombeau restauré, Gabriel Biancheri n'en a pas fini pour autant. Le voilà qui se lance, dès 1994, un nouveau défi : obtenir le classement du tombeau et l'inscription de la villa Alicius (Annexe 1.16). Ce sera chose faite en 2009. S'il n'a guère été fait mention de cet édifice jusque là, c'est que, précisément, elle a longtemps été passée sous silence. Journalistes et hommes de l'art ne se sont pas intéressés à elle. Un des tout premiers à la « voir » est Jean-Pierre Jouve qui la fera figurer dans son ouvrage de 1981. Et cette cécité s'explique par le style même de la Villa. Ferdinand Cheval s'est montré là d'une très grande sobriété. Seul le soubassement présente quelques dentelles et fantaisies de ciment, ornées de maximes. Les deux étages en sont totalement exempts, présentant une allure tout à fait ordinaire et banale. Pourquoi, alors, protéger cette maison ? Quels arguments avancer puisque, à l'évidence, elle est d'une facture très quelconque ? Il suffit de lire les débats de la commission du 24 février 2009 (A. DRAC. Lyon). Tout le monde donne un avis favorable à l'inscription mais pour diverses raisons. L'architecte des bâtiments de France considère que « ce bâtiment (forme) un tout avec le Palais et les jardins dans l'esprit de Ferdinand Cheval ». L'architecte en chef des monuments historiques va recourir à un argument juridique des plus commodes, qui permet d'inscrire sans avoir à discourir sur les qualités intrinsèques de la Villa.

« La proposition d'inscription de la Villa Alicius vise à la fois à encadrer la restauration et la mise en valeur du bâtiment lui-même, mais aussi à clarifier la situation de la protection de l'ensemble de la propriété du facteur Cheval. Le Palais est ainsi considéré dans un contexte plus large, un ensemble qui compose le 'clos' du Facteur. Pour être précis, il s'agit d'une inscription de la parcelle, et non pas de la Villa Alicius seule, qui est nécessaire pour une gestion et une vision globale, intégrant de fait les clôtures, le belvédère et tout ce qui compose le monde du Facteur Cheval dans son intégralité. Avis favorable à l'inscription de la parcelle 125 en totalité, avec l'ensemble des bâtiments et structures qui y sont bâtis (dont la villa Alicius), y compris les intérieurs ».

Ce n'est donc pas la villa mais la parcelle, avec tout ce qu'elle contient, qu'il convient de protéger. Un troisième argument va être largement repris, celui de François Macé de Lépinay, conservateur général du patrimoine.

« La Villa Alicius semble bien l'œuvre du facteur Cheval. Elle n'a ni l'originalité ni le charme du 'Palais Idéal' et, si elle mérite néanmoins le classement au titre des MH, c'est plutôt comme lieu de mémoire (en tant qu'habitation du facteur et de sa famille) que pour son intérêt strictement architectural. Si c'est un lieu de mémoire, elle doit alors être conservée telle qu'elle est, avec ses maladresses, ses faiblesses, sa distribution intérieure incommode. Car il est clair que l'état actuel de la villa correspond (...) à l'état qu'a non seulement connu mais voulu le facteur Cheval (qui décidait de chaque détail). »

L'argument sera repris par le chef du service régional de l'inventaire du patrimoine culturel et la conservatrice régionale des monuments historiques.

« Après un vote, la commission donne un avis favorable à l'inscription au titre des monuments historiques des façades et toitures de la Villa Alicius, du belvédère, du hangar, de la remise attenante à la villa, du système de clôture ainsi que des parcelles 125 et 126 CONSIDERANT que la villa Alicius et l'ensemble du site environnant le Palais Idéal est un lieu à protéger et à sauvegarder tant pour la mémoire du facteur Cheval que pour la préservation du Palais lui-même. »

On est bien loin des vifs débats sur les qualités architecturales du Palais Idéal. Le consensus se noue désormais autour de la mémoire de son créateur. Glissement prodigieux que celui-ci. On songe inévitablement aux maisons des hommes célèbres, artistes, écrivains mais aussi savants, militaires, politiques qui, bien que ne présentant pas de qualités architecturales particulières, font soudain l'objet d'une attention sourcilleuse. Ce n'est pas des

particularités de leurs murs, de leurs formes, de leurs ornements, qu'elles tirent leur valeur nouvelle, mais de l'identité de ceux qu'elles ont abrités, de ceux qui y ont vécu. Ainsi en va-t-il désormais du facteur et de sa villa. Elle est la maison du grand homme

Le Palais est désormais un lieu triplement investi. Il reste, bien sûr, la création de Ferdinand Cheval dont on vient admirer la subtile originalité. Mais il est aussi le cadre et le support d'une activité artistique renouvelée. Ainsi, tous les étés, depuis le début des années 2000, il accueille un festival de jazz très prisé, où se retrouvent les musiciens les plus pointus. En juillet 2004, le pianiste Édouard Bineau est invité à se produire. Pour l'occasion, il compose un morceau, intitulé « Ideal Circus ». En 2006, un CD, *L'obsessionniste*, paraîtra. Son sous-titre, « Hommage au Palais Idéal du facteur Cheval » a le mérite de la clarté. Tout comme le titre de quelques-uns des morceaux choisis : « Le jardin extraordinaire », « Gaudi », « Alice », « Le charmeur de pierres », « Rêves de terre », « Les Trois Géants » et bien sûr « Idéal Circus ». Les peintres et sculpteurs sont également invités à s'inspirer des lieux. De grands noms de la peinture contemporaine se sont faits ainsi les affichistes du Palais (Annexe 1.17). Citons également le photomontage réalisé par Tim Shepard, la sculpture de Steve Linn, un tableau d'André Gey ainsi qu'une libre inspiration de Charlélie Couture. Les photographes ne sont pas en reste, le photographe japonais, spécialisé dans l'architecture, Hidehiko Nagaishi qui prépare un ouvrage très attendu, le Strasbourgeois Emmanuel Georges ou encore le duo qu'ont formé, autour du Palais, le photographe Guillaume Plisson et le calligraphe Julien Breton. Enfin, plusieurs de ces artistes n'hésitent pas à décliner le Palais sur divers supports. Venu donner un concert au Palais, le chanteur Kent créera ensuite une affiche. Gérard Manset s'est fait photographe du Palais dans le cadre de l'exposition, en 2007, au musée de la Poste, à Paris. Puis retrouvant la plume, il écrira, l'année suivante, un roman, *À la poursuite du facteur Cheval*, avant d'en faire le sujet d'un court métrage. C'est aussi le cas de Daniel Humair, jazzman et créateur d'une affiche. Le face à face entre le palais et/ou son créateur et les artistes, dont on a vu le rôle essentiel qu'il n'a cessé de jouer dans l'élection du lieu au titre de « monument historique », se poursuit encore et s'amplifie. Par ailleurs, la municipalité étant devenue propriétaire des lieux, le Palais s'est comme replié sur lui-même. Des bâtiments ont été construits, qui abritent, entre autres, le bureau du directeur, une vaste billetterie, une boutique où l'on vend divers articles : des souvenirs du Palais, tels que tasses, porte-clés et autres crayons à l'effigie du Palais Idéal. (Annexe 1.18) Mais on y trouve aussi quelques-uns des livres que l'on a croisés, ceux de Chazaud, Riband, Manset entre autres, des DVD dont un qui permet de découvrir le film, longtemps introuvable, d'Ado Kyrou et celui de Claude et Clovis Prévost, le CD de jazz, *L'obsessionniste*, des cartes postales, clichés convenus du Palais en gros plan ou en plan large, au soleil couchant ou levant, mais aussi reproductions des affiches de Rancillac, de Lattier, Sanfourche, Humair et Di Rosa. Certains ne voient dans cette boutique qu'une coupable transformation du Palais en marchandise à destination des touristes. Or, à bien y regarder, ce qu'ils perçoivent comme un antre du commerce, se révèle être aussi le lieu où l'admiration que le Palais suscite est donnée à voir au public. Une sorte de discours en actes, en somme. La billetterie prend des allures de galerie de peintures, en hommage au seul facteur. C'est là que sont exposés quelques-uns des hommages d'artistes au facteur : la sculpture de Steve Linn, le tableau d'André Gey ou encore le photomontage de Tim Shepard (Annexe 1.19) Comme un écho à ces révérences artistiques, sur les rayons de la librairie, s'étale tout ce que le facteur a suscité d'admiration, de propos et de gestes élogieux : musique, livres, affiches. Liant les deux espaces, au bas de l'escalier, à droite, une petite mise en scène que l'on dirait sortie de quelque musée d'un autre temps : une brouette chargée de cailloux, de deux bocaux, contenant l'un des coquillages, l'autre de la chaux –ce que rappelle, pour les moins informés, une grosse étiquette-, d'une truelle fort usée et d'un képi (Annexe 1.20). C'est là l'embryon d'un projet plus vaste auquel, à Hauterives, on songe avec de plus en plus d'insistance : installer, dans les murs de la villa Alicius, un lieu

d'exposition, consacré à la vie de Ferdinand Cheval, où l'on pourrait construire à l'attention du public un propos plus large autour du facteur, appuyé sur divers documents d'archives. Un Musée Ferdinand Cheval, en somme.

C'est un parcours très long que celui auquel nous venons de nous livrer mais il a permis de suivre comment « les grottes du facteur » sont devenues « le Palais Idéal du Facteur Cheval ». Deux éléments nous semblent essentiels. L'amnésie des années 60-70 d'une part qui, tirant un trait de plume sur la notoriété que connut Ferdinand Cheval, qu'il accepta de bonne grâce, se pliant au jeu qu'elle imposait, raconte une autre histoire, celle d'un solitaire indifférent au monde, misanthrope et mégalomane, habité d'une *hybris* grotesque, n'ayant d'autre objet que la pierre et le ciment. Amnésie partielle, cependant, car l'intérêt des surréalistes n'est pas oublié mais, tout au contraire, mise en avant, donnant au Palais d'un fou des parrains de premier ordre. Le rôle de l'écriture, d'autre part. Elle n'a cessé de l'accompagner, de le disséquer, de tenter de l'expliquer, de l'analyser, de l'interpréter. En d'autres termes, de l'inventer. Monument de pierres et de ciment, il est indissociablement un Monument de papier

### 3<sup>e</sup> partie :

## « Environnement singulier » : mode de fabrication<sup>127</sup>

Avec le classement du Palais Idéal puis l'inscription du tombeau, la situation des lieux singuliers semble changer. La maison de Picassiette (annexe 1.21) est classée Monument historique en 1983, le Petit-Paris (annexe 1.22), à Saint-Dizier en 1984, le jardin de Rosa Mir (annexe 1.23), à Lyon en 1987, la Maison Bleue de Ferreira Da Costa (annexe 1.24), à Dives-sur-Mer, en 1991. Et l'on ne sera guère étonné d'apprendre que, dans tous les dossiers de recensement, la référence au Palais Idéal est constante. Chacun de ces créateurs devient « le facteur Cheval de » l'endroit, de la Beauce, de la Normandie ou des Ardennes par exemple. Le cas d'Hauterives a fait école. Une sorte de catégorie, au nom fluctuant, est ainsi créée. Il n'est plus besoin, alors, de se battre pour faire accepter leur « valeur ». On est désormais dans le respect de la procédure : constitution d'un dossier composé de photographies et de l'avis des « spécialistes », avis de la commission et inscription. Mais, la protection obtenue, ces lieux semblent vivoter. Nul ne semble s'y intéresser. Ils ne sont pas ouverts aux visiteurs. Parfois, des barrières, des cadenas ou des panneaux rappellent qu'ils sont « interdits au public ». Sous l'effet des intempéries, parfois des racines, des herbes que personne ne supprime ou des doigts, diversement motivés, les tesselles se décollent. Des saynètes commencent à disparaître. L'ensemble semble en proie à une lente agonie qui n'émeut personne. La fin est proche. La situation, un peu étonnante, est donc celle-ci : quatre protections en à peine dix ans puis un long sommeil. C'est au cours des années 2000 que l'on note un regain d'intérêt pour ces sites, ce qui n'est à l'évidence pas sans lien, direct ou indirect, avec le legs de l'Aracine au musée de Villeneuve d'Ascq. C'est manifestement le cas pour l'inscription de l'église de Wirwignes, en 2006. Les sites « anciens », inscrits dans les années 1980-90, semblent sortir de leur coma, suscitant autour eux une effervescence qu'ils n'ont jamais connue jusque-là. Des « petits nouveaux » font irruption sur le devant de la scène. On parle « sauvegarde », « protection », « inscription », « classement ». Mais tous les dossiers soumis récemment aux directions régionales des Affaires culturelles ne connaissent pas le sort heureux de l'église de Wirwignes. La DRAC Rhône-Alpes a examiné, en 2005, deux dossiers d'inscription. L'un concerne le jardin de « Nous Deux », à Civrieux d'Azergues, œuvre de Charles et Pauline Billy, l'autre dossier l'ermitage du Mont Cindre. Mais l'un et l'autre ont été refusés, « considérant leur intérêt limité et la fragilité des

---

127 Cette recherche a fait l'objet de présentations dans le cadre du séminaire de l'EHESS, questionnant « l'artification », organisé par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich, ainsi que d'une communication lors des journées d'études qui ont suivi. Les actes devraient paraître en 2011. Véronique Moulinié : « Comment naissent les œuvres des singuliers ? A propos de quelques sites dans le Nord-Pas-de-Calais et ailleurs », Communication lors des journées d'études : « Qu'est-ce que 'l'artification' », organisées par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich, les 8 et 9 décembre 2006, salle des Commissions, BNF, Paris 127.

matériaux utilisés, qui rend difficile leur préservation » (A. DRAC. Lyon). À Carvin, dans le Nord-Pas-de-Calais, c'est le maire qui a mis en sommeil le dossier en vue de l'inscription des fresques de Rémi Callot alors même que celui-ci avait de bonnes chances d'aboutir, la DRAC y étant favorable. Il faut aussi évoquer le jardin de Gabriel Albert, à Nantillé, en Charente, avec ses 400 statues. Une première demande d'inscription, au cours des années 1990, a échoué. La page semblait définitivement tournée. Or, au cours de ces dernières années, son inscription est revenue à l'ordre du jour, poussée par quelques passionnés, eux-mêmes soutenus par quelques personnalités locales en vue dont le directeur de l'Office de Tourisme. Aux dossiers refusés, il faut aussi ajouter ceux auxquels on songe avec insistance. Celui de la maison de Bodan Litnianski à Viry-Nouveau, dans l'Aisne, qui, pour l'heure, ne bénéficie d'aucune protection ou encore celui de la Maison Bleue, à Dives-sur-mer, déjà inscrite, et pour laquelle certains rêvent désormais de classement. On ne saurait oublier le cas, un peu différent, de l'Église Vivante et Parlante de Mesnil-Gondouin, dans l'Orne, restaurée grâce au soutien financier de la Fondation du Patrimoine et au mécénat d'entreprise (annexe 1.25).

À y regarder de près, on s'aperçoit qu'à Dives, à Saint-Dizier, à Viry-Nouveau, à Nantillé et ailleurs, cette agitation nourrit bien des points communs. Or, c'est à travers elle que s'invente et se met en place la valeur nouvelle du lieu. Sans elle, il reste la maison ou le jardin à la décoration bizarre, fruit de l'imagination galopante de son propriétaire et cela seul. N'est-ce pas exactement ce que donne à voir l'oubli dans lequel sont tombés la Maison Bleue, le Petit Paris et dans une moindre mesure le Jardin de Rosa Mir après leur inscription sans difficulté ni relais ? Voyons maintenant les grandes étapes et les effets de cette agitation fondatrice.

## I - Après le créateur

Ferdinand Cheval n'envisageait pas d'autre avenir pour son Palais, après son décès, que la voie d'un classique héritage, d'une transmission à ses descendants<sup>128</sup>. Il n'est pas le seul à agir ainsi. Bien qu'ayant passé plusieurs décennies à construire leur œuvre, bien qu'ils aient eu conscience qu'elle intéressait le public, ces créateurs ne lui assignent que très rarement un sort particulier.

Tout comme le Palais Idéal, le Petit Paris était, lors de son inscription, une propriété privée et l'est resté longtemps après celle-ci. Quant à la maison de Raymond Isidore à Chartres et à celle d'Euclide Ferreira Da Costa à Dives-sur-mer, elles sont, lors de leur inscription, des propriétés communales de fraîche date, achetées au cours des deux années précédentes, précisément dans la perspective de cette procédure. Ces trois créateurs n'avaient rien prévu de spécial pour leur « œuvre » après leur décès, laissant leurs héritiers choisir ce qu'il convient d'en faire. Parfois, elle bénéficie d'un sursis. En effet, si l'épouse est encore en vie, c'est elle qui prend le relais. Elle ne crée plus, n'ajoute rien au jardin ou à la maison, et cela même si elle a aidé à sa réalisation. Elle se contente d'entretenir les lieux, luttant contre les effets du temps, arrachant les herbes folles, plantant des fleurs d'ornement, repeignant parfois les statues<sup>129</sup>. Lorsque que celles-ci perdent de leur intégrité, lorsqu'un bras ou une tête tombe, elle ne s'emploie jamais à les restaurer, se contentant de conserver précieusement les morceaux. À sa disparition, la question se pose définitivement. Que faire de la maison ?

---

128 Réponse au questionnaire adressé à Cheval par Imbert. (Jouve, Prévost et Prévost 1981 : 263).

129 Parfois, elles s'efforcent de conserver la « couleur d'origine », celle qui est menacée. Mais parfois, elles optent pour une tout autre couleur, pour des raisons variables. La couleur n'est plus disponible, dans la remise ou chez le marchand. Ou alors par goût personnel.



Le plus souvent, rien n'a été explicitement prévu à son sujet, avons-nous précisé. À notre connaissance, il n'existe pas de cas où le créateur ait laissé un testament afin de régler, de façon spécifique, le sort de « sa création en tant que création ». L'œuvre n'est pas identifiée par son créateur en tant que telle. Elle fait partie du terrain, du jardin ou de la maison où elle s'est développée et avec laquelle elle se confond jusqu'à disparaître en eux. Rien de plus. Ce sont alors les règles ordinaires de l'héritage qui s'appliquent, avec toute leur diversité (Gotman 1988). Parfois, l'un des enfants hérite de la maison et du jardin. Ainsi, cet ancien maçon avait peuplé le talus, face à son pavillon, de statues d'animaux, d'hommes politiques, de scènes empruntées à des dessins animés, très à la mode dans les années 1960. Bien avant son décès, ses filles avaient procédé à ce qu'on appelle « l'arrangement de famille ». L'une d'elles, Francine<sup>130</sup>, avait accepté de veiller sur les parents dans leurs vieux jours. Elle a donc fait construire une maison tout près de chez eux. Ses sœurs ont quitté le village, construisant, au propre et au figuré, leur vie ailleurs. Dans cette région, il est d'usage qu'au sein d'une fratrie, celui qui « garde les parents » hérite de la maison familiale. Ce sera donc le cas pour Francine. Elle devient propriétaire de la maison et de son talus orné pour lequel rien de particulier n'avait été prévu. Or, aujourd'hui, le jardin n'est plus. Ou presque. Les statues, sans couleurs et au ciment comme à vif, se détériorent rapidement sous l'effet des intempéries. Elles perdent peu à peu leurs membres. Les moins endommagées exhibent leur structure de fil de fer comme des os à vif. Les herbes folles et les ronces ont gagné. Le puissant désherbant que l'époux de Francine pulvérise de temps en temps n'arrange rien : les végétaux, séchant au soleil et jamais arrachés, contribuent encore à noircir le tableau. Mais qu'on n'imagine pas que Francine ne se soucie pas du jardin. Reconnaissons d'abord qu'elle ne l'a pas purement et simplement détruit. Qui plus est, elle veille sur lui avec beaucoup d'attention. Ainsi soupçonnait-elle, il y a quelques années, des vols de statues et envisageait-elle de porter plainte. Mais elle hésitait. En l'absence d'un inventaire photographique complet, dont elle ne disposait pas, comment prouver que des éléments manquaient ? Et comment les gendarmes allaient-ils réagir lorsqu'elle leur décrirait l'objet du vol ? N'allaient-ils pas la traiter poliment, certes, mais classer rapidement l'affaire, dès qu'elle aurait tourné les talons, considérant qu'ils avaient mieux à faire que de courir après d'hypothétiques voleurs de « machins en ciment » ? Mais le risque d'être prise pour une « pauvre folle » lui semblait bien moins grave que celui de voir disparaître les statues, une à une. Du reste, elle affirme être navrée de l'état du jardin mais ne pouvoir faire autrement. Elle ramasse avec beaucoup de soin les morceaux qu'elle conserve précieusement dans son garage. Certes, son mari lui a proposé, à plusieurs reprises, de tenter une restauration qui, selon lui, ne serait pas bien compliquée. Mais elle ne peut se résoudre à le laisser faire. Comme elle ne peut se résoudre à le laisser repeindre les statues, comme il le lui propose de loin en loin. Mais que se passe-t-il donc autour de ce jardin pour que Francine soit ainsi réduite à une inaction dont elle est, en fait, la première victime ? Au fil de la conversation, qui devient plus intime, elle lève alors un peu le voile sur les raisons de son incapacité à agir. En fait, elle ne s'en sent pas le droit. Et pour le comprendre, il faut plonger dans les méandres de l'histoire de cette famille. Ce créateur a eu trois filles. Ses deux sœurs sont des enfants légitimes alors qu'elle a été reconnue plus tard. Du fait de cette différence de filiation, elle ne s'accorde pas le droit d'intervenir. Elle redoute la réaction de ses sœurs, considérant en fait qu'elles seules peuvent intervenir puisqu'elles sont les « vraies » enfants du créateur. Ainsi, le talus et ses statues occupent une place spéciale au cœur des biens transmis. Loin d'en être la part marginale, ils sont au cœur même de l'héritage et du rapport au père.

Parfois, l'un des descendants, un fils, par exemple qui se dit particulièrement intéressé par la sauvegarde du lieu, accepte de le prendre en charge, œuvre comprise. Mais, qu'il

---

<sup>130</sup> Ce prénom est fictif.

devienne propriétaire ne règle que partiellement la question. Que faire de tout ça ? Il peut se poser en restaurateur de l'œuvre de son père. C'est là une situation extrêmement rare. On n'en connaît à ce jour qu'un exemple, celui de la maison de Robert Vasseur, à Louviers, dans l'Eure. Après son décès, en 2002, son fils lui succède, à tous points de vue. Il vit désormais dans la maison qu'il ouvre volontiers aux visiteurs. Mais, il ne se contente pas d'entretenir les lieux. Il ajoute des éléments, continuant véritablement l'œuvre du père qu'il fait grossir et amplifier, en utilisant les mêmes techniques et les mêmes matériaux. Deux remarques s'imposent. D'une part, la succession n'a pas été immédiate. Quelques années se sont écoulées entre le décès du père et le moment où son fils a pris à son tour la truelle pendant lesquelles les observateurs ont craint pour la maison, qu'ils voyaient déjà vouée à une lente et coupable agonie. Cependant, n'imaginons que le fils soit alors considéré comme l'homme providentiel ! Cette solution, rarissime répétons-le, n'a pas la faveur des spécialistes de l'art brut et des environnements singuliers qui considèrent souvent que le fils n'a pas les qualités du père et, loin de perpétuer l'œuvre, la dénature et la travestit. Deux visions de la maison s'opposent ainsi. Pour la famille Vasseur, bien que très connue, la maison reste un bien familial dont la charge symbolique est évidente. Il faut la conserver dans la famille et à destination de la famille. C'est à Claude que revient cette charge. Véritable gardien de la mémoire familiale, il se doit de perpétuer l'œuvre de l'aïeul à destination de ses frères, de ses enfants, de ses neveux et nièces et, éventuellement, des générations à naître. Quitte à jouer de la truelle pour que les lieux ne perdent pas de leur lustre, ce qui, en transparence, signifierait que la mémoire familiale s'effiloche. C'est donc le lien familial qui justifie l'activité de restauration. C'est parce qu'il est « le fils de Robert Vasseur » qu'il peut et doit restaurer. Mais il n'en va pas de même pour les amateurs d'art singulier. On pourrait dire que c'est exactement l'inverse. Pour eux, Robert Vasseur est un « artiste » dont l'œuvre est aujourd'hui orpheline. Il faut, bien sûr, la conserver, la préserver, la restaurer. Mais cela ne peut être le fait du fils. Pour eux, le lien filial, qui justifie aux yeux de Claude la restauration dont il a accepté la charge, ne peut fonctionner. Cette œuvre ne peut être restaurée que par un spécialiste, un restaurateur d'art qui puise sa légitimité de la maîtrise d'un savoir. Et non d'un lien de parenté.

D'autres sont comme paralysés face cet héritage qu'ils ont accepté, parfois revendiqué mais sur lequel ils n'osent intervenir, pinceau ou truelle en mains. Au mieux, leur action se déroule dans le domaine du symbolique. C'est notamment le cas à Balaruc-le-Vieux, dans l'Hérault. Le fils d'Albert Barry a accepté d'hériter du jardin singulier de son père. Un observateur extérieur considèrera que c'est là un fils indigne, indifférent au sort des statues, qu'il laisse se dégrader, sans s'en soucier le moins du monde. Mais il se trompe. Alain Barry s'affaire, mais dans un autre registre que celui de la restauration : depuis plusieurs années, il multiplie les démarches pour obtenir qu'un lieu soit créé afin de conserver l'œuvre de son père<sup>131</sup>. Il a d'abord songé qu'elle pourrait trouver place dans les locaux de la coopérative viticole, dont son père fut le directeur. Le projet n'ayant pas vu le jour, il songe désormais au musée international d'Art modeste à Sète. Et, en attendant qu'une solution soit trouvée, il fait fonction de gardien et de conservateur du lieu, ouvrant le jardin à qui veut le visiter, répondant aux demandes d'entretiens.

Il arrive aussi qu'aucun des héritiers ne veuille conserver cet héritage. Deux solutions sont alors possibles. Une première est la mise en vente de la maison avec sa singulière ornementation. Encore faut-il trouver un client. Chose difficile mais non impossible. Le Petit-Paris de Marcel Dhièvre à Saint-Dizier et le jardin de Nous-Deux, de Charles Billy, à Civrieux d'Azergue, ont ainsi été vendus par les descendants du créateur à la mort de celui-ci.

---

131 Il avait ainsi obtenu que le conseiller à l'ethnologie de la direction régionale des Affaires culturelles de la région Languedoc-Roussillon soit dépêché sur les lieux.

Mais si tous les acquéreurs ont acheté la maison pour sa singulière ornementation et si tous l'ont conservée, aucun n'a tenté de la restaurer. On pourrait objecter que, le Petit-Paris ayant été inscrit en 1984, ses propriétaires successifs<sup>132</sup> n'avaient guère le loisir d'agir à leur guise. Mais qu'une chose soit interdite ne signifie pas pour autant qu'on ne la tente pas. Surtout lorsqu'on est persuadé qu'il s'agit d'un geste aussi important que celui de sauver un patrimoine en péril ! Quant au propriétaire du jardin de Nous-Deux, il l'affirme clairement : il ne détruira pas les architectures de Charles Billy mais il ne tentera rien pour effacer les traces du temps qui passe et les blesse gravement. Les choses iront leur cours ordinaire. Jusqu'à leur destruction complète qu'il envisage comme une chose on ne peut plus normale. La prudente distance de ces propriétaires à l'égard du site qu'ils ont acquis ne rend que plus étonnant l'exemple suivant. Après le décès de Louis<sup>133</sup>, ses descendants vendent les œuvres à une institution de conservation puis mettent la maison en vente. Elle trouve immédiatement acquéreur en la personne de Stéphane, un habitant du village. Une simple tractation immobilière, rendue plus aisée du fait que la maison a retrouvé une esthétique plus convenue ? Rien n'est moins sûr. Présente sur les lieux, lors d'une visite, l'ethnologue s'aperçoit immédiatement que l'acquéreur entretient un étrange rapport avec cet endroit. Un rapport que l'on ne s'attend pas à rencontrer en pareil cas. Il aurait manifestement préféré l'acheter avec les œuvres et ce n'est que le cœur gros, comme un pis-aller, qu'il fait l'acquisition de cette grosse bâtisse, désormais débarrassée de ses bijoux polychromes. Du reste, parcourant maison et bâtiments annexes, il fait déjà, alors même que rien n'est définitivement arrêté, une sorte d'état des lieux, cherchant ce qu'il reste d'œuvres non achevées, fouillant le désordre, en quête de quelques créations mineures oubliées. Il commence à évoquer ses projets : tenter de refaire certaines d'entre elles, essayer d'achever celles qui ne le sont pas, restaurer les peintures murales qui, pour d'évidentes raisons, n'ont pas été récupérées. Se trouverait-on là face à un passionné de l'œuvre de ce créateur ? Or, l'enquête a permis de comprendre qu'au-delà d'une simple passion pour l'œuvre, ce qui se joue là est une sorte de drame familial. Louis et l'aïeule de Stéphane auraient eu une liaison dont un enfant serait né. Stéphane est issu de cette branche illégitime. L'achat prend alors un autre sens : il lui permet de prendre place, symboliquement, dans l'arbre généalogique de Louis dont l'accès lui a été refusé. Lui, qui n'a jamais pu vivre auprès du créateur, son « grand-père », se présente comme son successeur, celui qui, malgré les résistances de la famille légitime, va prolonger son œuvre. Il se place ainsi dans une double filiation. Rachetant la maison, il s'inscrit dans les lieux d'une famille auxquels il n'avait pas accès. Restaurant les œuvres, il devient l'héritier spirituel. Stratégie habile. En effet, dans un village aussi petit, nul doute que l'histoire un peu complexe de cette famille était connue de tous, identité de Stéphane comprise. Et l'achat fait éclater aux yeux de tous les villageois ce que tout le monde croit savoir et murmure sous le manteau. Comme une fin logique en somme. On comprend pourquoi la famille a vendu les œuvres. Elle ne pouvait pas les laisser sur place, la filiation symbolique n'en aurait été que plus évidente. Les détruire n'était guère possible pour des raisons morales. Du reste, est-on sûr que la destruction les aurait définitivement empêchées de ressurgir<sup>134</sup> ? La seule solution pour que cet acquéreur reste un « simple acquéreur » et non un « héritier », au sens symbolique du moins, était de vendre ces œuvres à une collection, seul lieu où il ne pourrait pas aller les récupérer.

---

132 Elle a été vendue deux fois en vingt ans.

133 Pour des raisons évidentes, les noms sont fictifs.

134 Olivier Thiébault a inventé une nouvelle spécialité, « l'archéologie de l'art brut ». L'expression ne doit rien au hasard : il s'agit de tenter de localiser le lieu où des sites singuliers ont pu être « jetés » puis d'opérer des fouilles afin de retrouver les statues. C'est ainsi qu'il retrouva une partie des statues du jardin de Séraphin Enrico, détruit en 1989. Entre autres. Le jardin de la Luna Rosa, à Caen, permet de voir le résultat de ces fouilles réalisées dans le cadre d'une archéologie, aussi singulière que les objets qu'elle recherche.

Certains héritiers, enfin, optent pour une solution plus radicale. Avant de vendre, ils font place nette, rendant au pavillon une esthétique convenue, provoquant l'incompréhension et la critique des passionnés. Pour eux, la cause est entendue : l'appât du gain expliquerait ces destructions, les héritiers redoutant de ne pouvoir vendre un lieu à l'ornementation trop excentrique. Or, il est un cas au moins où cette logique est manifestement inopérante : celui du jardin de René Pecqueur, que l'on a déjà évoqué. Si l'on se place dans une stricte logique financière, les héritiers ont fait le pire des choix qui soit : ils ont détruit ce que le musée se proposait de leur acheter ! À elle seule, la perspective économique ne permet pas de comprendre ce qui se joue à ce moment-là. L'héritage n'est pas la transmission de l'intégralité des possessions d'un aïeul à ses descendants. Lors du décès, ceux-ci effectuent un tri, gardant certains biens, en jetant d'autres, en fonction de leur dimension économique aussi bien que de leur dimension symbolique. Conservation et transmission d'un côté, séparation et destruction de l'autre, telles sont les deux attitudes, *a priori* opposées mais complémentaires, au cœur même de l'héritage. Ainsi vidé, le lieu peut être vendu. Le produit de la vente, partagé entre les héritiers, sert, le plus souvent, à des achats supposés durables (un autre bien immobilier, des meubles, une voiture, des bijoux, etc.) de façon à ce que cet héritage puisse continuer à exister, à être identifié, sous une forme certes différente. Et que l'on hérite d'une ferme, d'un magasin, d'un appartement ou d'un site singulier, n'y change rien. Quel que soit le bien, il faut réaliser ce grand nettoyage, lequel est lié à la mémoire familiale. Mais, diraient sans doute les défenseurs de ces sites, puisque destruction et héritage sont liés, pourquoi les descendants ne confient-ils pas ce dont ils ne veulent plus à des institutions de conservation, particulièrement intéressées, les secondes soulageant ainsi les premiers et chacun y trouvant son compte ? Le résultat serait le même : les statues disparaîtraient du pavillon ! Or, les choses sont plus compliquées. Donner à un musée ne signifie pas se débarrasser purement et simplement de la chose donnée. Les écomusées, les musées d'arts et de traditions populaires le savent mieux que quiconque. Les objets qu'on leur apporte bénéficient d'un statut ambigu. On souhaite s'en débarrasser car ils n'ont plus leur place dans la famille. Mais s'ils ont perdu un peu de leur sens, ils ne l'ont pas totalement perdu. Encore « animés » de la présence de ceux qui les ont légués, ils ne sont pas encore devenus des « déchets », des « rebus », bons à jeter à la poubelle. En d'autres termes, d'eux, on ne dira pas « ça ne vaut rien » mais plutôt « je ne peux pas garder ça, mais qu'est-ce que je vais en faire ? » Et la réponse s'impose : le donner au musée. L'exemple des « Maquettes de Lucien Mothu »<sup>135</sup> qu'analyse Thierry Bonnot est assez proche de celui des jardins singuliers. À sa mort, les héritiers de Lucien Mothu décident de faire don à l'écomusée du Creusot des trois maquettes de locomotives qu'il avait réalisées. Voilà donc des objets éminemment personnels, que l'on n'inscrirait pas spontanément dans la sphère des productions artistiques, comme les réalisations qui nous intéressent ici. Or, s'ils sont soudain jetés dans la lumière d'un musée, ce n'est pas parce que les héritiers sont soucieux de se débarrasser d'un héritage pesant mais tout au contraire parce qu'ils sont désireux de donner un cadre satisfaisant à cet héritage, considéré comme précieux et, par là même, de donner à leur père une identité autre : il devient un maquettiste remarquable.

« Au-delà d'un simple changement de lieu pour les objets et d'une reconfiguration des récits les concernant, s'est produit un ensemble de modifications de statuts sociaux et symboliques non seulement des choses, mais aussi des individus, modifications faites d'échanges, de discours, de cérémoniaux, de manipulations physiques des objets en cause conditionnant son passage de la sphère individuelle à la collection publique. Étudier ces phénomènes nous permet de saisir à travers un cas comment se construit, concrètement, un patrimoine muséal. »<sup>136</sup>

---

135 Article consultable à l'adresse suivante : <http://www.espacestemp.net/document1922.html>

136 <http://www.espacestemp.net/document1922.html>

Donner à un musée, c'est s'assurer que l'objet sera conservé, traversera le temps, ne sera pas détruit. Mais c'est aussi voir cet objet acquérir un autre statut : l'objet familial, hérité d'un aïeul, va devenir un témoin, un objet de valeur, livré à l'admiration des visiteurs. Le don au musée est une machine à transformer le statut. Ce qui vaut pour les musées de société vaut aussi pour les musées d'art. On comprend alors que donner les statues à un musée ne signifie pas que les héritiers se débarrassent de leur héritage mais qu'ils entendent ainsi qu'il accède à un autre statut. Et dans le cas des créateurs singuliers, les choses deviennent plus compliquées. Répétons-le, ces derniers ne se pensent pas et ne se racontent pas comme « artistes », termes qu'ils jugent souvent péjoratifs. Or, la vente ou le don à un musée, qui plus est d'art, signifie forcément un glissement vers cette sphère qu'ils refusaient. Le refus que le père n'a cessé de manifester, tout au long de sa vie, trouve, en quelque façon, un prolongement dans l'attitude des enfants. La destruction préférée au don voire à la vente à une collection d'art singulier, c'est, en quelque façon, respecter la volonté du père. Ce respect du testament implicite du créateur est particulièrement mis en scène dans le cas des créations de Louis, que nous venons de croiser. À sa mort, une institution de conservation a manifesté son désir d'acquérir les œuvres. Et, à n'écouter que ceux qui se chargèrent de les récupérer, il s'agit là d'un sauvetage inespéré, réalisé *in extremis*. Les héritiers, pressés de « déblayer le site » afin de vendre la maison au plus vite, étaient sur le point de tout détruire. Mais on peut s'interroger. Qu'ils aient été pressés, cela est une évidence. Mais on peut douter qu'ils aient opté pour la destruction. De son vivant, Louis avait été repéré, par un grand collectionneur privé à qui il avait accepté de vendre plusieurs pièces qui avaient fait les beaux jours de plusieurs expositions. Acceptant cette transaction, il acceptait, du même coup, de troquer son identité de « bon bricoleur » contre celle « d'artiste ». Par ce geste, il signifiait clairement qu'il acceptait une nouvelle qualification : celle de créateur singulier. Ce geste valait testament moral. La logique voulait donc que ses héritiers ne lui refusent pas, après sa mort, ce qu'il avait accepté de son vivant.

Laissés aux mains des héritiers, les jardins singuliers sont totalement absorbés par la logique de l'héritage, avec ses heurs et malheurs, au même titre que n'importe quel autre bien. Et la logique est poussée, ici, jusqu'au bout. L'héritage, c'est aussi, parfois, le « déshéritage ». On ne laisse rien à ses descendants ou seulement la portion congrue, ce qu'il faut entendre d'un point de vue symbolique aussi bien que pratique. Ainsi, plutôt que de laisser la maison familiale à un fils que l'on ne juge pas digne de la recevoir et de la conserver, on préférera la vendre pour ne lui laisser que le produit de la vente. Et c'est bien ce qu'il advint dans le cas de la maison et des architectures de Charles Billy. Consciente que sa descendance, qui n'éprouve qu'un intérêt très modéré pour les lieux, ne les perpétuera pas, sa femme cherche hors de la famille une solution plus satisfaisante et s'adresse au Conseil général. Solution qui a le mérite de permettre de concilier deux impératifs : ne pas déshériter financièrement les enfants tout en assurant un avenir, espéré radieux, à l'œuvre de son époux. Mais le projet capote. Et confirmant les craintes de Mme Billy, la maison sera vendue à une personne privée. Gabriel Albert et Fernand Chatelain furent plus heureux. Tous deux légèrent à la commune<sup>137</sup> maison et statues. Si elles les ont acceptés, ces communes n'en semblent pas moins fort embarrassées. Laisser les statues sur le site, c'est courir le risque de voir certaines d'elles disparaître et l'ensemble se dégrader. Les déplacer, pour les protéger, des mains mal intentionnées autant que des intempéries, et les exposer ailleurs n'est guère possible, pour diverses raisons : dispositions testamentaires, insistance des amateurs et des « spécialistes » qui considèrent qu'elles n'ont de sens qu'*in situ*. Quant à leur nécessaire restauration, elle

---

137 Il s'agit de la commune de Nantillé, en Charente, pour Gabriel Albert et de la commune de Fyé, dans la Sarthe, pour Fernand Chatelain.

dépasse les compétences des services municipaux. Du reste, s'ils s'y essayaient, ces mêmes amateurs et « spécialistes » ne les laisseraient pas faire. Comment procéder ?

Qu'ils soient laissés aux mains des héritiers ou confiés à des municipalités, à la mort du créateur, ces jardins semblent connaître une inévitable période d'indifférence. Qu'ils soient classés ou inscrits n'y change rien. Cet oubli, réel ou supposé, est un passage obligé, une sorte de sas – ou de passerelle – posé entre deux temps bien distincts : celui de l'intimité familiale et celui de l'espace public. Et ce basculement d'un temps dans un autre s'accomplit, le plus souvent, sous l'égide d'une association, réunissant quelques passionnés que le sort du site a fini par émouvoir.

## II – Des associations actives

Commençons par un exemple, celui du jardin de Gabriel Albert. C'est le hasard d'une interconnaissance qui le lance dans l'aura du patrimoine. Du moins tente de le lancer, pour être exact. Un proche du créateur est aussi parent avec le conseiller à l'ethnologie à la DRAC Charentes-Poitou. Le premier entraîne le second à Nantillé et lui présente Gabriel. Les deux hommes se rencontrent à plusieurs reprises, passent de longs et agréables moments en conversation, s'apprécient pour tout dire. Des heures d'entretien sont consignées, un film est réalisé. Ainsi, sans que cela soit l'objectif premier, se constitue une somme qui sera le cœur du dossier d'inscription qui sera plus tard déposé, à l'initiative du conseiller à l'ethnologie. La demande échoue. Précisons-le : toute cette action était inscrite dans le cadre de son emploi de conseiller à l'ethnologie auprès de la DRAC. C'est « depuis l'intérieur », pourrions-nous dire, qu'il a mené cette action, en professionnel, bien plus qu'en passionné. Même si les liens tissés avaient fait glisser ce conseiller d'une position à l'autre, cela n'était absolument pas explicité, formulé comme tel. Quelques années plus tard, la retraite venue, il reprend le dossier, bien décidé à le faire aboutir. Il opte pour une tout autre position. Foin du professionnel. Il prend alors clairement les habits du passionné, de l'amateur et met en place une stratégie dont il espère qu'elle sera couronnée de succès. Il commence par la création d'une association, assez ordinairement baptisée « association des amis de Gabriel Albert ». Sur son blog, le jardin occupe une place non négligeable : chaque péripétie, liée au dossier, y est immédiatement annoncée. Il multiplie les manifestations : réunions au sein même du village, ouverture et visites guidées notamment lors des Journées du Patrimoine, intégration du jardin à diverses « promenades » dans la région. Tant et si bien qu'il a rallié l'Office du Tourisme à son projet de protection. Apport précieux. Tant d'efforts seront-ils couronnés de succès ? L'avenir nous le dira. Mais reconnaissons que certains précédents laissent à penser que cette stratégie pourrait s'avérer très efficace.

Ainsi, la sauvegarde de la cabane de Smilowski a-t-elle été menée tambour battant par deux associations. Reprenons en détail ce cas, brièvement évoqué en introduction. Au début des années 1980, Lille connaît de grands projets de réaménagement urbain. On se propose notamment de nettoyer le quartier de la « Poterne », quartier largement délaissé, investi par des habitats insalubres et des jardins ouvriers aux cabanes branlantes et bien peu esthétiques, considère-t-on alors. La cabane de Jean Smilowski, dont il a peint de différentes scènes les murs de planches, ne détonne pas parmi les cabanons des jardins ouvriers, faite d'éléments de récupération, patiemment ajustés pour protéger son habitant des intempéries. Le projet d'urbanisme la condamne à la destruction et jette, du même coup, son occupant à la rue. Mais Smilowski n'est pas tout à fait démuné. Il va raconter son histoire malheureuse dans un des

cafés du Vieux-Lille, très prisé de la scène artistique lilloise. L'affaire fait grand bruit. Mais elle débute sur fond de justice sociale et non dans le domaine de l'art. Ce ne sont pas les artistes mais l'Atelier populaire d'urbanisme (APU), une association très active dans la lutte pour le droit au logement, qui prend l'affaire en mains. Ce que l'on voit d'abord, c'est le caractère insupportable de l'expulsion d'un homme, sans le moindre projet de relogement. D'un homme dont l'histoire est, de surcroît, jalonnée par les malheurs : guerre, expulsion, accident, etc. L'APU obtient le relogement de Jean, dans une HLM. Cependant, elle fait plus. Elle s'assure que la cabane ne soit pas purement et simplement démolie par les bulldozers mais soigneusement découpée, morceau par morceau. La presse, bien sûr, ne manque pas de relayer l'événement, mettant l'accent sur le nouveau projet de l'APU : organiser des expositions autour de cette cabane miraculeusement sauvée et éventuellement obtenir du château de Beaulieu, à Lausanne, qu'il rachète tout ou partie de ce qui est en train de glisser lentement du statut de « cabane insalubre » à « art naïf ». Jean Smilowski meurt et en 1989.

C'est au début des années 1990 que l'intérêt reprend, avec la création, en 1992, d'une nouvelle association, La Poterne, qui se donne pour but de faire vivre et connaître « l'œuvre ». La Poterne succède ainsi à l'APU. C'est évident : Jean Smilowski n'est plus seulement un pauvre marginal, oublié dans les fortifications du Vieux-Lille, vivant dans une baraque faite de bric et de broc, scandaleusement expulsé ; du moins l'est-il de moins en moins. Il devient de plus en plus un visionnaire, ayant vécu seul dans un monde, sa cabane, qu'il avait construite à sa démesure, en marge de la ville et peuplée de ses seuls rêves. Le voilà, en somme, en route pour les mondes de l'art, dont il ne va pas tarder à franchir les portes. Il va faire l'objet de nombreuses expositions. En 1992, l'Aracine, alors encore à Neuilly-sur-Marne, présente ses œuvres aux côtés d'un créateur d'art brut, André Robillard. Puis entre 1993 et 1997, il sera exposé au moins sept fois à Lille. Une plaquette est éditée par la Poterne. Une fresque est achetée par la mairie du Vieux-Lille, dans le hall de laquelle elle est désormais exposée (annexe 1.26).

Puis, les choses retombent peu à peu. La Poterne met ses activités d'exposition en sommeil. La présidente de l'association, après s'être longtemps démenée pour faire reconnaître l'œuvre, a aujourd'hui opté pour une autre casquette : celle d'historienne ou plus exactement de « spécialiste » de Smilowski, ne laissant à personne le soin de le présenter. On n'entend plus guère parler de lui désormais. Sauf au musée de Villeneuve d'Ascq qui a acheté une partie des fresques et les a exposées à plusieurs reprises. Qu'on ne s'y trompe pas. Cette métamorphose d'une cabane en œuvre d'art ne doit rien au legs de la collection de l'Aracine au musée d'art Moderne de Villeneuve d'Ascq. Elle lui est antérieure et était achevée lorsqu'on commença à parler d'art brut à Lille. Elle a uniquement reposé sur le travail conjugué de ces deux associations. Sans elles, nul doute qu'il y a fort longtemps qu'on n'entendrait plus parler. Peut-être n'en aurait-on jamais parlé !

L'exemple de la Maison Bleue, à Dives-sur-Mer, bien qu'un peu différent, est tout aussi édifiant. Inscrite en 1991, elle végète pendant une dizaine d'années. C'est en 2002 que tout commence, avec une exposition à la médiathèque de la ville, à la suite du don des archives du créateur. Deux ans plus tard, en 2004, un ouvrage, spécialement consacré à la Maison Bleue, voit le jour. Quelques mois encore et une association de défense est créée, à l'initiative des deux bibliothécaires et de l'auteur du livre. Les « professionnelles » ont pris les habits des bénévoles pour « fédérer les passionnés de la Maison Bleue »<sup>138</sup>. L'association multiplie les manifestations : conférences, expositions, démonstration de céramique, visites guidées, articles de journaux, publication d'un bulletin, etc. Les élus locaux ainsi que les instances culturelles (DRAC en l'occurrence) sont sans cesse sollicités, afin qu'ils soutiennent fermement la maison et notamment ce qui est le cœur du projet de l'association, la prochaine

---

138 *La Maison Bleue de Dives-sur-Mer. Bientôt une renaissance ?* hiver 2004 : 58.

étape à franchir : le classement (après l'inscription). Un projet qui ne s'annonce pas de tout repos mais qui semble en fort bonne voie. Et n'est-ce pas là sa vertu ? Tant d'agitation a replacé la Maison Bleue au cœur de la réflexion et du paysage urbain, dans toute l'acception de cette expression. Au point qu'aujourd'hui elle est qualifiée de « nœud de la ville » autour duquel doit s'articuler un projet de réaménagement du quartier dont elle sera le point d'orgue. De l'indifférence – sans doute serait-il plus juste d'écrire de la difficulté à s'en saisir – à la centralité, la Maison Bleue est, en somme, en cours « d'invention », sous l'égide de l'association de défense.

La présence de celle-ci est donc un point fondamental pour le succès de ce genre d'entreprise. Tous les cas que nous avons analysés l'attestent. Elle a pour effet immédiat de sortir le site de périlleuses situations de face-à-face. Face-à-face d'abord entre l'œuvre et les descendants du créateur. Toutes ces associations ont été initiées par des amateurs, des passionnés, totalement extérieurs à la famille. Elles introduisent une rupture essentielle : par leur seule présence, le site sort du petit cénacle familial et prend discrètement pied dans la sphère publique. Il cesse d'être un héritage, une affaire de famille pour devenir un lieu qui concerne un cercle, plus ou moins large, d'étrangers qui entretiennent avec lui des relations qui relèvent désormais d'un champ un peu vague où l'artistique se mêle à l'affectif. Pour le dire autrement, l'association orchestre une sorte de déshéritage symbolique : d'autres que les héritiers manifestent ainsi leur affection pour le lieu et revendiquent à son égard des « droits ». C'est là un préalable absolu sans lequel rien ne peut advenir. N'est-ce pas une des raisons pour laquelle « les amis d'Albert Barry » peinent à se faire entendre ? L'initiateur de cette association et son président n'est autre qu'Alain, le fils du créateur. Face-à-face avec les institutions culturelles ensuite. Les dossiers de classement ne peuvent se faire hors de ces cercles, c'est évident. Mais qu'ils trouvent une fin heureuse ne signifie pas pour autant que le local va reconnaître dans le lieu un patrimoine. Tout au contraire. À Dives-sur-Mer, par exemple, face aux dégradations de la Maison Bleue, certains s'interrogeaient : « On ne sait pas qu'ils veulent en faire. Ils l'ont classée et maintenant, ils s'en moquent. Il valait mieux qu'ils fassent rien. Ça aurait été plus clair. » De même à Saint-Dizier où les habitants ont assisté à la décrépitude du Petit-Paris, tout à la fois navrés et persuadés d'être impuissants. Tout se passe comme si la reconnaissance au titre des Monuments historiques déposait le local du site. L'association qui se donne explicitement pour objectif de « défendre » le lieu a pour effet induit de permettre un ressaisissement du site par son environnement.

Pour voir s'opérer ce glissement, il faut s'intéresser aux actions de ces associations. La première d'entre elles est d'ouvrir le site aux visiteurs, de proposer des visites guidées sous l'égide d'un « spécialiste ». Toujours extérieur à la famille<sup>139</sup>, c'est le plus souvent un « savant », un érudit local parfois un scientifique reconnu par l'État comme c'est le cas pour le conseiller à l'ethnologie déjà évoqué. Ainsi depuis leur création en 1983, les « Amis du jardin de Rosa Mir », à Lyon, ouvrent-ils le lieu, tous les samedis, de 15 heures à 18 heures, du 1<sup>er</sup> avril au 30 novembre, comme le rappelle une plaque à l'entrée, ce qui n'exclut pas des événements plus ponctuels, privés ou publics (photographies de mariage, présentation de mode, séance de lectures, etc.) Tous les bénévoles n'ont pas cette constance et parfois, les horaires d'ouverture sont plus étroits et les occasions de pénétrer dans les lieux plus rares. Mais il est une date qu'aucune association ne manquerait : les Journées du Patrimoine. C'est d'ailleurs bien souvent par là que commence leur action. L'enjeu est limpide : l'ouvrir aux visiteurs à ce moment-là, c'est clairement affirmer qu'il « fait partie du patrimoine ». Elles sont aussi très actives en direction des enfants. C'est en venant s'installer à Saint-Dizier que Kathy Couprie, une plasticienne, découvre avec émerveillement le Petit-Paris. « Ça ne peut

---

139 Un descendant ne peut pas plus être « spécialiste de l'œuvre » qu'il ne peut être président de l'association et pour la même raison : cela contribuerait à confiner le lieu dans l'espace étroit de la famille.



pas être toujours les autres qui font les choses », pense-t-elle. C'est pourquoi elle rachète la maison, non pas dans le but de la garder, mais d'œuvrer pour obtenir enfin un soutien clair de la part de la municipalité. À cette fin, elle s'appuie sur deux associations. L'une, « Pour le Petit Paris », a été créée, en 2000<sup>140</sup>, pour la circonstance, mais n'a jamais conduit d'actions particulières. Elle ne fait que matérialiser le soutien dont bénéficie désormais la maison. L'autre, l'Entre Tenir, existe depuis 1997 et mène de nombreuses actions culturelles. C'est elle qui va orchestrer l'opération de retour. En 2006-2007, elle propose à l'école maternelle et primaire Michelet de découvrir l'art brut. Le point d'orgue de cette découverte sera bien sûr le Petit-Paris, situé face à l'établissement scolaire. Après l'avoir visité, les enfants sont invités à l'investir de la pointe de leurs crayons, en reproduisant ses motifs ou en ornant à leur façon les façades voisines. Les dessins devant devenir des sérigraphies, un atelier de plein air est installé dans la rue, devant la maison. Ainsi pendant quelques jours, le quartier de la Noue aura pour centre unique la modeste maison de Marcel Dhièvre. Enfin, un document, qui tient autant du catalogue que du vibrant appel à intervenir, est édité sur le site de l'association<sup>141</sup>. Faut-il y voir une conséquence ? La maison sera achetée par la municipalité quelques mois plus tard. Depuis sa création, l'association La Maison Bleue de Ferreira Da Costa n'agit pas autrement, qui propose régulièrement des ateliers de mosaïques à destination des écoles et collèges environnants. En 2008, les élèves de l'école Colleville, de Dives, ont ainsi remporté, haut la main, le concours « Patrimoine du pays d'Auge », pour le travail polymorphe (dessins, poésies, contes, etc.) qu'ils ont mené sur la Maison Bleue, travail qui a ensuite été exposé à plusieurs reprises dans le Calvados.

Une autre de leurs préoccupations est que leur objet d'admiration s'expose dans la presse. Chacune de leurs manifestations est immédiatement relayée par les journaux locaux, autre puissant vecteur de la métamorphose que nous analysons.

### III - Ce que la presse fait à la création<sup>142</sup>

Prenons quelques exemples. Celui du jardin de Bodan Litnianski. Qui ne le sait ? Plusieurs films lui accordent une place non négligeable dont le très connu *Les glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda. C'est là un premier sujet de fierté pour ses défenseurs. Mais, ils sont aussi très fiers de pouvoir affirmer qu'ils figurent dans de nombreux ouvrages consacrés aux environnements singuliers. Ce qui est indéniable. Il apparaît, dès 1984, dans le *Guide de l'art insolite. Nord-Pas-de-Calais-Picardie*, de Francis David. Il figure dans les deux ouvrages que Claude Arz consacre à *La France insolite*. Il est présent dans les ouvrages de Deidi Von Schaewen et John Maizels sur les *Mondes Imaginaires*, dans celui de Rodes Collins sur *L'art outsider*, dans celui de Laurent Danchin sur *L'art brut*, dans celui d'Olivier Thiébaud sur *Les chemins de l'art brut*. Si aucune de ces publications ne lui est spécialement consacrée, il en va différemment de cette autre dont le titre est suffisamment clair : *Le jardin des merveilles de Bodan Litnianski*, de Denys Riout, préfacée par Agnès Varda et illustrée des clichés de

---

140 Elle paraît au *Journal officiel* le 2 décembre 2000.

141 Il est à consulter à l'adresse suivante : [http://www.art-brut-52100.org/fichiers/catalogue\\_82545\\_cataok.pdf](http://www.art-brut-52100.org/fichiers/catalogue_82545_cataok.pdf). Quelques dessins réalisés dans le cadre de cette opération sont visibles à l'adresse suivante : [http://xxi.ac-reims.fr/ien\\_st\\_dizier/Monument.pdf](http://xxi.ac-reims.fr/ien_st_dizier/Monument.pdf)

142 Le rôle de l'écriture dans l'invention d'un artiste a été analysé dans le cadre de l'exposition « Les chemins de l'art brut (5). Jules Leclerc », organisée par le Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, à l'université catholique de Lille, du 16 septembre au 16 décembre 2006. L'article sera proposé à une revue d'anthropologie de l'art. On songe à *Gradhiva*.

Benjamin Tessède et Laurent Jacquy. Enfin, il serait injuste d'oublier les nombreux articles de la presse locale, *Le Courrier Picard* en tête, et de la presse nationale<sup>143</sup>.

Partons pour l'Orne. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'abbé Paysant entreprend de « décorer » à sa façon l'extérieur et l'intérieur de l'église de Mesnil-Gondouin, paroisse dont il a la charge. Au grand dam de sa hiérarchie qui, à peine le curé artiste singulier décédé, s'empresse de recouvrir son œuvre de chaux. Il faudra attendre presque quatre-vingts ans et le début des années 2000 pour que l'église Vivante et Parlante retrouve ses couleurs, ses décorations et ses propos sentencieux, à l'initiative du maire du village. Mais cette restauration doit sans doute beaucoup à une plaquette, publiée en 1984, par une association patrimoniale locale, les Amis du Houlme, *Abbé Victor Paysant (1841-1921), Curé de Ménil-Gondouin (Orne), de 1873 à 1921*. On y découvre la biographie du prêtre, l'ensemble de son œuvre, picturale mais aussi littéraire, et enfin un ensemble de témoignages, tous très élogieux, regrettant que l'église ne présente plus sa singulière livrée. Une association des « Amis de l'église Vivante et Parlante » voit le jour, pour orchestrer et fédérer l'intérêt que le lieu commence à susciter. Mais c'est sans doute l'ouvrage d'Olivier Thiébaud, *Bonjour aux promeneurs*, paru en 1996, qui sera l'élément déclencheur. Sous-titré, « Sur les chemins de l'art brut », il propose une ballade dans le Nord et la Picardie, en quête d'environnements singuliers. Il connaîtra un succès considérable, devenant rapidement une référence pour ce qui concerne les environnements singuliers de cette vaste région. L'église de Mesnil-Gondouin y figure, dans l'introduction, aux côtés de deux grands ancêtres, le Palais Idéal et les rochers de Rothéneuf, mais au titre de site « entièrement disparu » (Thiébaud 1996 : 12). Sans y prétendre le moins du monde, cette affirmation péremptoire a sans doute hâté le « retour » de l'église, largement saluée par la presse locale, quotidienne mais aussi hebdomadaire. Deux magazines, *Itinéraires en Normandie* et *Patrimoine Normand* lui ont ainsi consacré des articles élogieux. Et pourtant, le patrimoine qu'ils célèbrent d'ordinaire a bien peu à voir avec les mystiques envolées que le prêtre accrochait aux murs de son église !

Partons, enfin, pour Chartres. Bien avant son classement, la maison de Picassiette est devenue un florissant sujet d'écriture. Raymond Isidore dit Picassiette de Chartres a fait l'objet d'un ouvrage, en 1978, signé par Claude et Clovis Prévost. Puis l'année suivante, c'est l'architecte Marteen Kloos qui publie *Le paradis Terrestre de Picassiette*. Mais il y avait déjà fort longtemps que la presse grand public connaissait l'endroit ! Dès 1952, un article paraît dans *Radars*. En 1956, c'est dans *Bizarres*, que R. Giraud signe un texte, illustré de clichés dont il précise qu'ils sont « de Robert Doisneau ». « Picassiette » intéresse aussi bien la presse locale (*l'Écho républicain* et *La République du Centre*) que la presse nationale (*Le Monde* ou, dans un registre très différent, *Point de vue-Images du monde*), la presse féminine (*Elle*, *La Maison de Marie-Claire*, etc.) que la presse médicale spécialisée (*Cahiers de marottes et violons d'Ingres*). Et nous n'envisageons que les publications en langue française ! Dès les années 1950 et 1960, des photographes importants tels que Doisneau ou encore Ehrmann feront le voyage jusqu'à Chartres. En somme, tout le monde s'intéresse à « Picassiette », bien avant son classement. Cet intérêt, venant de plumes diverses, n'est sans doute pas étranger au fait que le pavillon singulier n'a guère eu de peine à s'imposer dans le concert du patrimoine.

Deux exemples contemporains nous permettent de voir à l'œuvre le rôle de la presse dans l'invention des sites singuliers.

---

<sup>143</sup> *L'Événement du Jeudi* lui consacre un article en décembre 1993.

## Des inventions sur fond de rotatives

Le premier concerne la cabane de Jean Smilowski, à Lille. Elle va bénéficier d'une importante campagne de presse, tous supports confondus. Lors de sa « découverte » et de son démontage d'une part, en 1985. *La Voix du Nord* l'annonce dans ses colonnes, lui consacrant plusieurs articles à la fin du mois de mai 1985, photographie à l'appui. *Nord Éclair* lui emboîte le pas le 6 septembre, lui réservant la couverture ainsi qu'une pleine page intérieure. Le même jour, c'est *Libération* qui annonce « Jean Smilowski. Le Douanier Rousseau de Lille sort de son retranchement », lui consacrant la moitié de la page, ce qui n'est pas peu. La télévision n'est pas en reste. Smilowski fait l'objet de reportages dans le journal télévisé de FR3-Nord-Pas-de-Calais le 26 juillet puis le 16 septembre. Face à un tel soutien, la mairie de quartier du Vieux-Lille ne pouvait refuser d'acheter l'une des fresques. Puis Smilowski disparaît des colonnes des journaux pour y revenir avec force au début des années 1990, lorsque, après son décès, ses créations désormais sauvées sont l'objet de diverses expositions. *Le Canard du Vieux Lille*, bulletin de l'Atelier populaire d'urbanisme qui a « découvert » Smilowski, ouvre le bal à l'occasion de l'exposition de ses œuvres, en 1992, à l'Aracine, lui consacrant deux articles, dans ses livraisons 31 et 32. Quant à *Nord Éclair*, il relaie fidèlement l'actualité du créateur, lui consacrant de nombreux articles, le 6 mars 1993, le 1<sup>er</sup> avril 1993, le 15 décembre 1993, le 16 mars 1995, le 27 février 1996. *La Voix du Nord* fait preuve de moins de constance, même si elle lui fait une place le 25 février 1996. Des journaux plus confidentiels imitent les grands quotidiens : *Le journal des amis du musée* dans leur numéro 4 d'octobre 1994 ou encore *Polonika*, « premier mensuel bilingue de l'actualité polonaise », en octobre 1993.

Rémi Callot n'a jamais été un aussi « bon client » que Smilowski pour la presse locale. Ses fresques avaient bien suscité quelque intérêt avant que l'adjoint au maire ne les « découvre ». Ainsi, en 1991, un localier de *La Voix du Nord* en avait fait un « mosaïste animalier » (Cilio 1991 : 10). De même, en 1998, Paul Daudin Clavaud lui consacre-t-il une page dans son ouvrage *Carvin, à travers cent rues, places et lieux-dits* (Daudin Clavaud 1998 : 48). Une institutrice avait réalisé des clichés. Après la mort du créateur, un passionné d'art brut, artiste amateur, Gérard Troël, avait tenté, à deux reprises, d'attirer l'attention du MAM sur les fresques afin qu'il les conserve. En vain. Ces quelques publications étaient insuffisantes pour légitimer une telle opération. C'est avec les « Beffrois de la culture », au cours de l'été 2004, que l'idée de les conserver voit le jour. Mais les discussions que suscite alors le projet ne trouvent pas d'échos dans la presse locale. Et ce n'est que face à l'enlèvement, réel ou apparent, de celui-ci que quelques défenseurs vont s'adresser à elle. Timidement (Wallart 2006a ; 2006b ; « Sauver les œuvres de Rémi Callot... », 2004 : 6). Du moins ils se réjouissent qu'un journaliste se soit lancé dans un important travail de recherche afin de retracer la vie du mosaïste carvinois. Et l'on peut penser que cette discrétion journaliste n'est pas pour rien dans la difficulté que ses fresques connaissent aujourd'hui pour s'imposer comme relevant du « patrimoine ».

D'un côté une transformation menée au son des rotatives, de l'autre, un site qui s'enlise, doublé d'un silence de la presse, ces exemples parlent d'eux-mêmes. Persuadé de l'importance que ces articles ont dans la reconnaissance d'un site, on est cependant interloqué. Ils se lancent rarement dans des campagnes ouvertes et virulentes pour le défendre et évitent soigneusement d'engager une polémique avec ceux qui ne se soucient pas du lieu ou qui le considèrent comme affreux, à détruire au plus vite. Certes, ils relaient l'opinion de leurs défenseurs, soigneusement placés entre guillemets, mais les journalistes se contentent en général d'une prose prudente. Ils restent neutres. Ils relatent. Mais ils relatent quoi, s'ils ne s'engagent pas, ni pour ni contre ? Qu'il s'agisse du site de la Maison Bleue, des fresques de Rémi Callot, de la cabane de Jean Smilowski ou encore de la maison de Picassiette, qu'ils

soient anciens ou récents, tous retracent la vie du créateur, rapportent à leurs lecteurs quelques-uns de ses propos, évoquent brièvement sa technique, etc. De l'un à l'autre, ce sont toujours les mêmes citations, souvent amusantes ou décalées, les mêmes anecdotes, les mêmes « petits riens ». Une écriture ordinaire et sans intérêt que celle-ci ? On aurait tort de le penser. C'est au travers de cette apparente banalité que le créateur et son site deviennent ce qu'ils doivent être, de façon conforme. Avec tout l'attirail symbolique que cela suppose. Et en tout premier le nom.

## Baptiser

« La maison de Picassiette », prononcer cette expression se passe de précision. On voit immédiatement de quoi il s'agit : un mur couvert de morceaux de vaisselle, figurant des personnages, des animaux, des décors, etc. Parlons maintenant de la maison de Raymond Isidore, il y a fort à parier que cela n'évoquera pas grand-chose, sauf pour quelques amateurs qui savent que l'une et l'autre expression désignent le même lieu. La « maison de Picassiette » est l'expression consacrée pour désigner la singulière maison du préposé au cimetière de Chartres. Or, on s'en doute, elle n'est pas le fait du créateur lui-même mais des journalistes. C'est bien là un des premiers effets des articles : donner un nom au lieu. Lui donner *son* nom, celui sous lequel désormais il sera connu et reconnu.

Prenons un exemple un peu confidentiel mais riche de sens. À Montpellier, dans les années 1950, M. Grazzi, un maçon, ancien élève de l'école du ciment armé de Rome, construit seul sa maison à l'esthétique assez inhabituelle : tours crénelées, pont-levis, donjon, miradors. Un château d'opérette en somme. À la mort du créateur, en 1970, la maison, abandonnée, devient lieu de rencontres pour les jeunes, refuge pour les sans-abri et se dégrade, faute d'entretien. Dans le même temps, sa notoriété grandit, des « intellectuels » se penchent sur cette architecture. Bernard Lassus publie un article, à son sujet, dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse* (Lassus 1974 : 253-268). En 1980, la revue *Énergumène* organise une séance de lectures dans ses murs, à laquelle assistent plusieurs écrivains dont Renaud Camus, Valère Novarina et Jean-Noël Vuarnet. On prétend qu'en 1976, une délégation d'architectes, venue de Chicago, établit un dossier à son sujet<sup>144</sup>. Tant d'agitation finit par attirer l'attention de la municipalité qui l'achète en 1982. Ce qui devait être une mesure visant à la protection (elle est alors entourée d'une clôture) ne tarde pas à prendre des allures d'enterrement (la mairie n'en ayant pas l'utilité, la maison, à l'abri derrière ses murs, est désormais vidée de toute vie). L'affaire fait grand bruit : la presse locale s'émeut du sort de cette architecture, la qualifiant de « lieu sacré », l'intégrant au « patrimoine montpelliérain beaucoup plus que le théâtre (...), la place de la comédie (...) ou la place du Nombre d'Or ». Une association, l'ADEQA (Association de défense de l'environnement dans le quartier de l'Aiguelongue) se fait un devoir de rendre à la maison son lustre. C'est chose faite désormais. Rachetée par un particulier, artiste amateur, elle est désormais un « centre d'art contemporain », abritant déjà des cours de dessin et dans un bref avenir une maison d'édition. Le château d'opérette, le palais de ciment de M. Grazzi, est devenu un lieu culturel, connu à Montpellier sous le nom de « Villa aux cent Regards ». Elle n'est plus désormais « la maison du fada » ou « maison du nan ». Et, dans le cas du château de ciment montpelliérain, l'excentricité d'un cimentier est devenue poésie, centre d'art car elle-même manifestation artistique. La distance parcourue est évidente, entre l'ironique ou la condescendante « Maison

---

144 Les défenseurs de la maison sont aujourd'hui très fiers de cet intérêt. Ces quelques détails figurent sur le petit document qu'ils font circuler afin de faire des émules.

du fada », par lequel les habitants du quartier de l'Aiguelongue, dans les années 1960, désignaient les lieux et la très poétique « Villa aux cent Regards » d'aujourd'hui. Elle a reçu un nom de baptême, son « nom d'usage », pourrait-on dire. À n'en pas douter, il ne lui a pas été donné par son créateur mais bien par tous ceux (écrivains, architectes, paysagistes) qui, au cours des années 1970 et 1980, l'ont pris pour objet<sup>145</sup>.

Le cas de cette villa n'a rien d'une exception. Ce n'est pas à Raymond Isidore que l'on doit le nom sous lequel sa maison est passée à la postérité : « Maison de Picassiette ». On pourrait en dire autant pour « la Maison Bleue » d'Euclide Ferreira Da Costa, pour « les rochers de Rothéneuf », nom aujourd'hui donné aux sculptures de l'abbé Fouré. Le premier de tous, Le Palais Idéal, ne doit pas son nom à Ferdinand Cheval. D'autres semblent avoir, en quelque façon, mâché le travail de leurs admirateurs. C'est le cas de Marcel Dhièvre dont la boutique de lingerie s'appelait « Au Petit Paris », nom sous lequel on la connaît encore aujourd'hui, de Charles Billy et de son jardin, baptisé par lui « jardin de Nous-Deux ». Mais, le plus souvent, le créateur laisse un lieu sans nom, qui reste encore à inventer. Ainsi en va-t-il pour le « jardin de Fernand Chatelain », parfois appelé « jardin humoristique » ou celui de Bodan Litnianski, dans l'Aisne, qui hésite entre « Jardin des merveilles » et « Jardin aux coquillages ». Mais qu'ils soient ou non l'inventeur du terme, ce n'est jamais aux créateurs que l'on doit sa diffusion. C'est là le fait des journalistes et des admirateurs. Poétique (le Palais Idéal » ou encore « la Villa aux cent regards »), technico-esthétique (« la Maison Bleue ») ou encore amusé mais tendre (« la maison de Picassiette », contraction de Picasso et d'assiette), il donne immédiatement à voir les ressorts de cette admiration. Et, au-delà, la seule existence d'un nom, désormais connu, vaut un long discours. Ce « baptême » est essentiel. Nommer une personne ou un lieu, c'est d'abord le faire exister, lui donner une existence qui s'impose dès le nom prononcé. Mais c'est aussi l'individualiser, lui conférer une identité propre, au sein d'un ensemble plus vaste duquel désormais il émerge dans son irréductible singularité. Dans le cas des environnements singuliers, le nom fait plus encore. On a, jusque-là, utilisé le substantif « nom », empruntant ainsi au registre de la personne. Ne serait-il pas plus juste d'emprunter au registre artistique et d'utiliser celui de « titre » ? En effet, qui dit « œuvre d'art » dit « titre », quitte à avoir recours, le cas échéant, à un nom en creux : « Sans titre ». Donner un nom, ou un titre, à un environnement singulier, c'est immédiatement le faire glisser vers les mondes de l'art, en faire « de l'art ». Le créateur est pris dans cette logique qui, parfois, perd une identité, celle de l'état civil, pour en gagner une autre, un nom de scène ou d'artiste, comme on voudra. Picassiette est bien plus célèbre que Raymond Isidore. De même, on admire le manège de Petit Pierre. Le nom de l'œuvre a en quelque façon phagocyté l'identité de son créateur, Pierre Avezard, patronyme bien peu utilisé. Beaucoup imaginent que Rosa Mir a construit le jardin du même nom. Jules Sénis, lui aussi, a été éclipsé par son œuvre. Ferdinand Cheval n'y a pas échappé, devenu le facteur Cheval, bien souvent assorti d'une majuscule à « facteur » !

Donner un nom semble donc important pour qu'ait lieu la conversion de valeur, tout à la fois moyen et preuve. Mais cela ne suffit pas. Il faut aussi qu'un important travail soit également effectué à propos du créateur.

## **Biographies et modèles de vie**

Dès l'instant où ils commencent à bénéficier d'un intérêt extérieur, notamment de la part des journalistes, locaux puis nationaux, les créateurs sont immédiatement confrontés à ce que l'on pourrait qualifier d'« injonction autobiographique », la nécessité de raconter leur vie

---

145 Nous n'avons pas réussi à trouver qui a été le premier à la baptiser ainsi.

et surtout de lever le voile sur le mystère de leur création. En somme, pourquoi ? Pourquoi tout ce travail étonnant ? Nous l'avons évoqué en introduction, ils sont bien souvent incapables de faire face à cette demande. Ou plus exactement ils sont capables d'y répondre, mais avec leurs mots. Ils créent pour se faire plaisir, pour eux, pour occuper le temps, parce que ça leur plaît, etc. Autant d'explications qui ne sont pas celles que l'on attend d'eux. Alors, revient aux journalistes la charge d'écrire cette vie et d'expliquer la création.

On ne manque pas de remarquer que très vite, dès l'instant où un lieu suscite l'intérêt, ce dernier se déplace immédiatement sur la vie de l'homme. Il faut très vite pouvoir l'écrire et la raconter. Ainsi, dès l'instant où l'on décida de conserver les fresques de Rémi Callot, l'intérêt se porta sur sa vie. Qui était-il ? Que faisait-il ? Comment vécut-il ? Le premier travail auquel on songea fut précisément d'organiser une collecte de témoignages auprès de ceux qui l'avaient connu, afin de lever le mystère sur sa vie. Mais qu'écrire sur cet homme qui vécut modestement dans sa maison auto-construite et fut employé des Houillères ? Qu'épris de connaissance, il s'intéressa à divers champs du savoir en autodidacte, s'essayant même au chinois, ce qui dans les années 1950 n'était pas si fréquent ? Qu'il voyagea beaucoup ? Qu'il dessina beaucoup ? Il est cependant un point sur lequel aucun écrit ne fait l'impasse : il avait perdu l'avant-bras gauche pendant la Seconde Guerre mondiale à cause d'une grenade. Un « détail » qui, aujourd'hui, figure dans tous les articles que la presse locale lui consacre. La biographie de Rémi Callot est en train de trouver là son fil conducteur : un homme, privé très jeune d'une main, qui occupe son temps libre à la réalisation de vastes fresques de tesselles, un travail fin et minutieux pour quelqu'un qui n'avait qu'une main... Mais Rémi Callot n'est pas le seul à avoir vu sa vie réduite comme peau de chagrin, tout entière incarnée dans un détail, modeste mais central. Il en va de même pour Smilowski. Au fil des articles, sa vie, passablement mouvementée, est comme passée au crible, perdant de sa complexité. Comme dans un jeu de miroirs déformants, certains aspects s'effilochent jusqu'à être à peine esquissés. C'est notamment le cas de son parcours pendant la guerre : fait prisonnier en Allemagne, il s'évade, revient en France, intègre les Forces françaises libres et, avec elles, repart pour l'Allemagne. On en voit d'autres prendre de plus en plus d'importance : la misère, sa double expulsion (1943 ; 1985) puis son accident en 1960, et surtout sa passion pour l'indienne Ramona (film d'Henry King de 1936), cette dernière étant sans cesse montée en épingle, longuement commentée et mise en scène. Tous les articles y font référence dans le texte mais aussi dans les photos. Celle où il pose auprès de la fresque de Ramona est inlassablement reprise, d'article en article. Au point que l'on peut affirmer que Smilowski n'existe plus aujourd'hui que par son étonnante passion pour cette Indienne de western, qu'il est totalement inscrit en elle. Qui dit Smilowski dit Ramona. Ainsi s'écrit sa vie, largement relayée par la presse, en une sorte de raccourci dans lequel réside l'essentiel de l'homme. Ramona est ainsi devenue l'axe autour duquel s'enroule la vie de Smilowski, l'artiste. Quant à Ferreira Da Costa, qui ne sait comment sa création commença ? Qui ne sait qu'ému par le sort de la petite chienne Laïka, envoyé dans l'espace à bord de Spoutnik 2, en 1957, dans le contexte de la guerre des étoiles que se livraient Soviétiques et Américains, il décida de lui élever un mausolée pour matérialiser sa peine et sa colère ? Et, pris par le mouvement, il continua. Seule la mort l'arrêta.

Callot, Smilowski, Ferreira Da Costa ne sont en rien des exceptions. Tous les créateurs singuliers ont ainsi vu leur vie soigneusement passée au tamis pour n'en garder que quelques éléments biographiques, mis en avant, censés les incarner, eux et leur création. Rien ne peut advenir, dans le cas des environnements singuliers, s'il n'y a pas ce passage par l'écriture de la biographie mais surtout l'écriture d'une biographie conforme, ressassée jusqu'à ce qu'elle ait acquis force de vérité. Au fil des articles, sont ainsi sélectionnés les motifs qui font sens. Pour en comprendre les raisons, il faut revenir au « grand ancien » qu'est Ferdinand Cheval. C'est parce qu'il buta, un jour, sur une pierre, la fameuse et si bien

nommée « pierre d'achoppement », dont il apprécia les formes étranges, qu'il commença à construire ce qui deviendra le Palais Idéal. L'histoire est belle. Et commode. Mais Cheval manqua-t-il vraiment tomber ? Conçut-il alors son gigantesque projet ? Loin de nous l'idée de disputer à cette anecdote son authenticité. Autre chose nous importe. La vie de Ferdinand Cheval, telle qu'elle fut écrite, telle qu'elle s'étala dans la presse et cela dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, est celle de cette pierre fondatrice. Le facteur s'est très vite imposé comme l'exemple le plus abouti du créateur singulier. Sa vie s'est alors imposée comme le modèle pour l'écriture de la vie des autres créateurs, modèle que l'on résumera ainsi : un événement fondateur, clairement identifié qui explique tout. D'une certaine façon, il faut couler leur vie dans ce moule. Il faut qu'elle lui ressemble. N'est-ce pas ce qu'il advint à Raymond Isidore ? Ce n'est pas une histoire de pierres, dans son cas, mais de débris. Il aurait commencé à créer, écrit-on, parce que relégué au balayage du cimetière, il se sentait dévalorisé. Alors, il tenta de sublimer d'autres relégués, d'autres oubliés, comme lui, les morceaux de vaisselle, de verroterie. Mais il semble tout aussi évident que ce « modèle » est daté ou du moins que, tout en continuant à produire ses effets, sa force s'estompe. Peut-être au profit d'un autre modèle pour « dire » la vie de singuliers plus contemporains.

Il semble bien qu'un environnement singulier ne puisse exister s'il ne s'appuie pas avant tout sur la vie de son créateur. Dans les dossiers de classement, on trouve le dossier iconographique, qui permet de « voir » le lieu mais on trouve tout autant une attention à l'homme, et une volonté d'écrire sa vie. Souvenons-nous de la bataille pour le classement et de ce vibrant appel de Jean Dutourd en faveur de ce « pauvre vieux facteur, sublime et génial ». Et il n'est pas le seul à qualifier ainsi le facteur. On peut alors se demander si la réussite ou l'échec d'une procédure de classement ne s'appuie pas aussi sur cette biographie. Et l'on pourrait *in fine* légitimement s'interroger : qui ou que classe-t-on ? Un « monument » ? Ou un homme ? La reconnaissance est-elle totalement inscrite dans les pierres, les débris de vaisselle ou le plâtre des statues ? Ou s'appuie-t-elle aussi sur la vie de celui qui les réalisa ? Nous penchons pour la dernière solution.

Le rôle des journalistes est bien celui-ci : munir le singulier d'une biographie conforme pour le créateur et d'un nom voire d'un titre pour la création. Ce dispositif mis en place et largement diffusé, le site n'en a pas pour autant fini. Sa conversion n'est pas achevée.

## IV - Rupture

Revenons à la Maison Bleue de Ferreira Da Costa. Nous l'avons dit, c'est à la fin de l'année 2001 que les choses basculent lorsque la municipalité de Dives-sur-Mer confie à la médiathèque les archives du créateur qu'elle possédait jusqu'alors. Quelques mois plus tard, du 29 mai au 2 juillet 2002, celle-ci organise une exposition des documents, désormais en sa possession. On y découvre la vie du créateur à partir de photographies de famille et de documents administratifs, complétés des témoignages de ses proches. Sans être réellement reconstitué, son atelier a été fortement suggéré. Les objets dont il se servait, notamment ses étonnants gabarits, usés d'avoir tant servi, sont présentés ainsi que quelques-unes de ses réalisations, relativement faciles à transporter : cadres, vasques et jardinières par exemple. Enfin, une série de clichés en couleurs de la maison et du jardin, réalisée pour l'occasion, permet de pénétrer dans une maison qui n'est alors plus ouverte au public. Mais tout cela n'a rien de très exceptionnel. Les institutions de conservation procèdent souvent ainsi, célébrant un fonds nouvellement entré par une série de manifestations dont la plus fréquente est l'exposition, donnant ainsi à voir le nouveau « trésor » dont elles sont les heureuses

dépositaires. Dans le cas présent, elle va cependant entraîner une série de réactions en chaîne qui va soudain pousser la maison sur le devant de la scène divaise. Place qu'elle occupe encore. Immédiatement, des cours de mosaïques sont organisés dans les écoles, à l'initiative de la médiathèque et de l'inspection d'académie. La vie de Ferreira Da Costa inspire ensuite un spectacle de marionnettes. Une conférence sur l'art brut est donnée à Dives. En mars 2004, Claude Lechopier publie *Une mosaïque à ciel ouvert*, un ouvrage né de l'émotion suscitée par l'oubli supposé de la maison puis de l'agitation de l'année 2002. À son tour, il sera l'élément déclencheur qui verra la création d'une association de défense du lieu, le mois suivant, en avril 2004. Efficace, elle a imposé l'idée d'un dossier de classement. C'est donc une bien ordinaire exposition de documents d'archives et d'objets du créateur qui met le feu aux poudres. Et cela n'a rien d'une exception.

Cette opération de monstration, souvent accompagnée d'un déplacement d'une partie de l'œuvre, est un moment important de la conversion. En organiser une ou plusieurs est un enjeu central, pour l'association de défense, aux effets considérables. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'intéresser à nouveau à la cabane de Jean Smilowski. Contrairement à ce qui avait été initialement prévu, sous l'action de l'APU, elle n'est pas purement et simplement détruite, mais découpée et démontée avec soin. On récupère ce que l'on peut, le mobilier, les albums dont il couvrait les pages de drapeaux ou de soldats en uniforme, mais aussi des fresques. Les tronçonneuses sont à peine éteintes que la presse annonce : «*Sitting et Ramona ont été sauvés des bulldozers par l'APU qui espère les exposer à la maison de quartier du Vieux Lille. En projet, également avec l'APU, une exposition des œuvres de Jean Smilowski peut être au pavillon Saint-Sauveur cet hiver. Et puis pourquoi pas, la vente de ses toiles au musée d'art brut de Lausanne.*» (Gouillart 1985) Deux éléments, l'un d'ordre pratique, l'autre d'ordre plus symbolique, contribuent à modifier radicalement et irréversiblement la nature de la «cabane». D'une part, l'ensemble devient morceaux épars, éparpillés. Il a éclaté en plusieurs fresques, quelques-unes ayant reçu un nom sous lequel elles sont aujourd'hui connues. Cette individualisation des éléments explique sans doute que jamais on ne leur rendra leur unité première. Jamais on ne reconstruira la cabane, dans le cadre d'une présentation<sup>146</sup>. Ce qu'il serait techniquement possible de faire dans la mesure où plusieurs fresques, en quoi consistaient les murs extérieurs, sont encore conservées. D'autre part, devenue «fresques», elle commence une sorte d'errance qui la confronte à des cercles, jusque-là doublement hors de son atteinte. La première démarche consiste à placer un de ses éléments au cœur même du quartier qui l'a d'abord condamnée, dans le hall de la Mairie du Vieux Lille, où il se trouve encore. Nous verrons plus loin l'importance du politique dans cette métamorphose symbolique. Intéressons-nous à ce qu'il advient des autres fresques. Dans l'article cité plus haut, on évoque la possibilité d'une exposition au pavillon Saint-Sauveur ainsi qu'à l'Aracine, à Neuilly sur Marne. Si l'on ne sait pas si la première a eu lieu, on en est sûr pour la seconde. Accompagnant l'achat d'une partie des œuvres, elle eut lieu au printemps 1992 et avait pour titre «Art et bricolage, Smilowski et Robillard». Sans doute faut-il préciser qui est Robillard. C'est, pour le dire rapidement, une valeur sûre de l'art brut. Ses œuvres ont été intégrées à la collection de l'art brut, à Lausanne, la collection historique ainsi qu'à celle de l'Aracine. On serait alors tenté de penser que si les œuvres de Smilowski sont exposées aux côtés de celles de Robillard, c'est que désormais elles ont acquis un statut éminent. Et on se trompe. Il suffit pour s'en convaincre de lire ces lignes, adressées par Madeleine Lommel à Dominique Cresson, de la Poterne :

---

146 Le sort de la cabane de Smilowski, découpée, aux morceaux éclatés et « placé hors contexte » évoque ce qu'il advint, au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on « découvrit » les statues de l'Antiquité, eux aussi sorties de leur contexte urbain pour être exposées dans les musées. (Belting 2003)



« C'est bien que Smilowski soit aux côtés de Robillard. Tout seul il n'aurait pas d'écho, vous vous en doutez. En revanche, nous serions heureux d'obtenir le gros livre, je pense que ce serait aussi une façon de mieux parler ensuite de Smilowski et de montrer là une pièce essentiellement de musée. » (A.MAM, lettre du 13-12-91).

Il faut donc inverser la proposition : si Smilowski s'expose aux côtés de Robillard, ce n'est pas parce que les créateurs sont d'égale valeur mais bien pour que le second « tire vers le haut » le premier, que s'opère une sorte de contagion artistique. Présenter ensemble les deux œuvres, c'est une façon de hisser l'une à la hauteur de l'autre. Et il faut croire que le but espéré a été atteint. À peine revenues de leur séjour nocéen, les œuvres sont exposées à Lille, à plusieurs reprises. Sept expositions ont lieu en trois ans. Citons celles-ci en guise d'exemples : à la bibliothèque annexe du Vieux-Lille en mars-avril 1993, à l'Hôtel des services en mars 1995 et à la médiathèque départementale du Nord, à Hellemmes en mai-juin 1996. Toutes ont lieu à l'initiative de la Poterne. Et toutes sont largement relayées par la presse locale, *La Voix du Nord* s'en faisant le héraut infatigable. Il n'est certes pas élégant mais pourtant strictement exact d'écrire que les œuvres de Smilowski ont été comme « trimbalées » de place en place, à Neuilly, à Lille puis dans les villes environnantes, comme en quête d'un public. Les « œuvres de Jean Smilowski » – puisque c'est le titre dont elles bénéficient désormais – peuvent recevoir la distinction suprême : l'exposition aux cimaises du MAM. Ce sera chose faite en 2001, date à laquelle elles figurent parmi celles exposées dans le cadre de l'exposition « La planète exilée ». Les fresques y sont désormais « comme chez elles ». Ce rôle de l'exposition, on peut le deviner aussi, à travers l'exemple de Chartres. Quelques années avant son classement, en 1977, la maison de Picassiette, accompagnée de quelques autres, faisait l'objet d'une exposition, « Les bâtisseurs de l'imaginaire », qui plus est au musée des Beaux-Arts de Chartres, très largement relayée par la presse locale qui lui consacra une dizaine d'articles en deux mois à peine. Quelque chose se passa, à ce moment-là, qui fit « basculer » la singulière petite maison.

Des raisons s'imposent immédiatement à la réflexion, pour expliquer cette métamorphose de l'œuvre par le biais des expositions. D'une part, les lieux ne sont pas choisis au hasard : des musées, des beaux-arts ou d'art brut, des médiathèques, un haut lieu culturel installé dans les murs d'un site patrimonial important, le but est bien sûr de « percer » les lieux où se fait la culture, comme d'autres « percent » les coffres-forts. D'autre part, l'exposition est aujourd'hui un geste lourd de sens : elle est tout à la fois la traduction et le moyen de la reconnaissance. Aucun artiste n'existe tant qu'il n'a pas fait l'objet d'expositions ou, mieux encore, de rétrospectives, forme hyperbolique de la première. Mais on peut avancer une autre explication, plus essentielle. Amateurs et défenseurs des environnements singuliers sont, en général, totalement opposés à une conservation qui supposerait que le lien entre la création et son environnement soit rompu. Or, ces expositions, qui sont souvent de leur fait, ont précisément pour effet d'extraire jardin et maison de leur contexte. Et c'est heureux, pourrait-on ajouter. Une extraction d'ordre symbolique lorsqu'il s'agit de photographies mais aussi parfois d'ordre pratique lorsque des éléments sont déplacés et livrés au regard du public dans un prieuré ou une médiathèque ou encore dans un musée. Et cette séparation, cette rupture ou cette extraction, comme on voudra, compte bien au nombre des gestes essentiels dans la conversion du lieu. À y regarder de près, aucun d'entre eux ne fait exception. Après son inscription, la Maison Bleue a peu à peu disparu du paysage urbain divais. D'abord « interdite au public », elle était protégée des éventuelles intrusions par des barrières qui condamnaient les visiteurs, réduits à jouer les « curieux », à multiplier les stratégies pour tenter d'apercevoir quelques détails de la cour. Du fait de l'intérêt qu'elle suscite désormais, on l'a mise à l'abri des intempéries grâce à une armature de métal, couverte de plexiglas. Comme « sous serre », protégée mais aussi et surtout séparée de son environnement avec

lequel plus aucun contact, pour l'heure, n'est possible. Depuis son inscription, le Petit Paris n'est pas ouvert à la visite. Mais sa chatoyante façade a longtemps ravi les curieux qui, sans aucun doute, sont aujourd'hui bien désappointés. Une structure de bois, percée de quelques fenêtres qui ne permettent qu'une vue bien fragmentaire de l'ensemble, a été érigée sur le trottoir, devant la célèbre boutique qu'elle dissimule. Le Petit Paris a disparu, comme gommé du paysage de l'avenue de la République dont il a longtemps été le point d'orgue. Le jardin de Rosa Mir est difficile à trouver, situé au fond d'une impasse ouvrant sur la Grand-Rue de la Croix Rousse. Que celui qui, plus heureux ou plus patient que les autres, finit par le trouver n'espère pas pour autant le visiter. Le jardin dort derrière une double voire une triple barrière. Un portail en fer, muni d'un solide cadenas, en interdit l'entrée. Celui-ci franchi, on se trouve devant un second portail, lui aussi fermé à clé qui ouvre directement sur les architectures de Jules Senis. Le vaste espace qui se développe entre ces deux portails a été « aménagé ». On a mis du gravier coloré au sol, on a créé des massifs de fleurs ainsi qu'une pergola dont le style est librement inspiré de celui du jardin (Annexe 1.27). Le traversant, on songe irrésistiblement à une sorte de salle d'attente végétale. Ou à un sas. Comme s'il fallait isoler encore ce jardin du reste du quartier. L'histoire du Palais Idéal est aussi celle d'un lent repli sur lui-même, d'une rupture avec son environnement. Ce furent, du temps de Ferdinand Cheval, ces arbres qu'on lui conseilla de planter pour que sa réalisation ne puisse pas être photographiée – donc vue – depuis la ruelle. C'est aujourd'hui le bâtiment administratif qui abrite billetterie et librairie entre autres. Ce rempart est si efficace qu'un étourdi peut remonter la rue, passer devant l'entrée et continuer son chemin sans se rendre compte que l'endroit qu'il cherche est là, à sa droite, derrière ce haut mur qu'il longe. L'ethnologue en fit l'expérience. Lorsqu'on passe l'entrée et qu'on s'approche, l'extrême étanchéité entre le Palais et le village devient évidente. Il est comme posé dans un enclos formé de quatre hauts murs sur lequel le regard du visiteur bute irrémédiablement (annexe 1.28). Il est impossible, depuis le sol, de voir ou même de deviner ce qui se trouve au-delà. Le visiteur est en tête à tête avec le Palais, seul face à lui. Se piquant d'une fibre poétique facile, on dira qu'il repose dans son écrin de verdure. Mais, en ethnologue, on ajoutera qu'il repose dans son écran de verdure comme un objet ancien et précieux repose sur son lit de feutrine derrière une vitrine ou encore comme un tableau accroché aux cimaises s'expose sous la lumière crue d'un musée. Évidemment, le Palais Idéal n'a pas été déplacé. C'est le musée qui est venu à lui. Du moins une installation qui lui emprunte l'essentiel de son dispositif : présenter à l'admiration du public l'objet qu'il doit admirer et lui seul, sans contexte aucun. Pour que le monument existe et s'impose, il faut qu'il y ait une rupture, que celle-ci soit temporaire ou définitive, symbolique ou pratique. D'elle naît le monument. Et c'est bien ce que ne cesse de mettre en scène un dernier exemple, celui du sauvetage du manège de Petit Pierre.

Pierre Avezard (1909-1992) est né avec une grave malformation du visage, qui le laisse borgne et ne lui permet qu'une élocution difficile, comme enfermé en lui-même. Garçon vacher, il construit sa propre maison. Puis, comme souvent, celle-ci achevée, il continue à construire, non plus pour s'abriter mais pour son plaisir et celui de ses proches. La création la plus remarquable est sans nul doute son « manège » : énorme installation faite d'éléments de récupération, elle consiste en une sorte de carrousel sur lequel sont fixées toutes sortes de saynètes (cycliste, traite d'une vache, chien coursant un piéton, tank, etc.). (Annexe 1.29) Installé dans une petite guérite, Pierre Avezard actionne l'ensemble en pédalant, grâce à un complexe système de courroies, de poulies et d'axes. Jeux de lumière, mouvements, musique, couleurs, écritures, l'ensemble est extrêmement vivant et attire les spectateurs, adultes et enfants. Et Pierre Avezard ne refuse jamais de s'installer au pédalier ! Et cela même après qu'un accident de santé l'ait obligé à quitter sa modeste habitation pour la maison de retraite toute proche. Tous les dimanches, il parcourt la distance qui les sépare, à pied, pour satisfaire ce public qui se presse, de plus en plus nombreux, autour de son manège et dont la

curiosité bienveillante est souvent suscitée par les articles de presse. Car Pierre Avezard a vu sa réputation grandir : c'est un créateur connu, dont l'œuvre figure dans les grandes publications, véritables bibles de l'art singulier, que sont *Les habitants paysagistes* de Lassus, *Les inspirés du bord des routes* de Verroust et Lacarrière, *Les bâtisseurs du rêve* de G. Collins et d'autres. Il a occupé une place de choix au cours de l'exposition « Les singuliers de l'art », en 1978. Deux ans plus tard, un réalisateur Emmanuel Clot lui consacre un court métrage qui reçoit le César 1980 du court-métrage et le Dragon d'Or du court-métrage au festival de Cracovie, la même année. Qu'a-t-on primé ? Le travail du réalisateur ? Ou celui de Pierre Avezard ? Chacun se fera son opinion. Presse, radio, télévision, les médias s'intéressent à Petit Pierre et à sa fabuleuse machine. Mais, au début des années 1980, de gros nuages noirs montent à l'horizon. Pierre, âgé, n'a plus guère la force d'entretenir son manège qui se détériore et qui fait les délices des vandales. Du reste, un projet de route l'a – provisoirement – condamné à la destruction. C'est un article paru dans *Le quotidien de Paris*, le 5 avril 1981 qui donne l'alerte (Planells 1981 : 37). L'auteur, Martine Planells, ne lui offre rien moins qu'une pleine page. D'une plume poétique et tendre, elle évoque Pierre, son handicap, son insolente mais amusante machine qui défie l'entendement mais ravit les spectateurs et surtout cet avenir bien sombre, pour ne pas dire plus. Son appel à l'aide est entendu. La DRAC, qui peut s'appuyer sur une association, tout juste créée, prend le dossier à bras le corps. L'idée de sauvegarde prend alors véritablement forme. Mais, bien que les années 1980 soient propices aux classements et inscriptions des architectures singulières, rien ne semble avoir été proposé en ce sens, pour un lieu aussi connu. Répétons-le, le manège est, à ce moment-là, une des architectures singulières les plus célébrées. Livres, expositions, films, articles pleuvent. Certes, on pourra objecter que les matériaux qui constituent le manège sont fragiles, bien plus que le plâtre et le ciment, que les secrets de l'ensemble ne sont connus que de son créateur. Il n'en reste pas moins que le Palais Idéal et le tombeau de Ferdinand Cheval, tout aussi fragiles et mystérieux quant aux matériaux et à la technique engagée, sont classés. Ceux qui suivront ont la particularité de tous utiliser la technique de la « mosaïque de vaisselle cassée », technique assez peu courante dans le monde des Monuments historiques. Mais cela n'a pas empêché leur protection. Deux solutions sont alors proposées. L'une consiste à déplacer le manège et à le reconstruire à l'identique, en un lieu où il sera protégé, l'autre à construire sur place un bâtiment de protection et à en faire le cœur d'un petit musée décentralisé. La première solution, avancée par la Cité des sciences de la Villette, jugée trop compliquée, est abandonnée au profit de la seconde. Un projet voit le jour en ce sens, à la demande de la région Centre. L'étude de faisabilité est confiée à deux architectes de la ville de Tours, Jean-Yves Barrier et Jean-Claude Drouin, fils du galeriste qui accueillit la collection de l'art brut au cours de ses premières années d'existence. Deux ingénieurs-conseil de la Villette, spécialistes des techniques de conservation des métaux et experts en hygrométrie, Peter Rice et Henry Bardsley les assistent. Ainsi naquit l'idée d'un bâtiment de protection à la fois beau et ambitieux : une sorte de cloche ou de serre, gigantesque structure de métal et de verre. (Annexe 1.30) Les plans témoignent d'un souci esthétique évident. À tel point que l'on ne peut s'empêcher de penser que le contenant, la serre, était au moins aussi important que le contenu, le manège, que le bâtiment serait, lui aussi, « monument ». En somme, puisque le manège ne peut aller en un lieu de conservation, c'est le lieu de conservation qui ira à lui. Il serait comme posé sur lui, le protégeant et l'isolant de son environnement tout à la fois. Le projet a cependant un inconvénient : son prix, 1,8 millions de francs. Il semble que la somme de 1 million de francs ait déjà été inscrite au budget des Arts plastiques pour 1983. Il reste encore à impliquer les instances locales (Région, département). Celles-ci répondent favorablement, dans un premier temps du moins. Et pourtant, l'affaire en reste là, achoppant précisément sur une question budgétaire, le département se retirant au dernier moment. Le manège semble à nouveau condamné à la destruction. Tant de travail pour rien ? Ce n'est pas

si sûr. Déjà fort connu, le lieu a encore gagné en notoriété avec ce projet de sauvetage avorté. La solution viendra de la Fabuloserie, collection privée d'art singulier, créée par Alain Bourbonnais que l'on a déjà croisé, située à une centaine de kilomètres de Fay-aux-Loges. Aidé de quelques bénévoles, en 1987, il entreprend l'impossible ou peu s'en faut. Démonter le manège, morceau par morceau, et le transporter chez lui n'est déjà pas simple. Mais le remonter, élément après élément, le reconstituer dans le parc et le faire fonctionner est, pour beaucoup, une utopie, tant la mécanique semble intuitive et rétive à toute approche raisonnée. Et pourtant, en 1989, le manège fonctionne à nouveau. Il est aujourd'hui le fleuron de la collection de l'Aracine, devenu un des emblèmes des environnements singuliers. Mais le serait-il devenu, aurait-il pris cette importance s'il n'avait pas été déplacé et installé loin de Fay-aux-Loges ? On peut en douter. L'histoire du manège de Petit Pierre, telle qu'on la raconte et telle qu'on la découvre dans tous les écrits qui lui sont consacrés, est double. C'est d'abord celle d'un homme emmuré dans son corps et qui, pourtant, ne cessa de communiquer, *via* son extraordinaire machine. Mais c'est aussi, et de façon indissociable, celle du sauvetage de la machine.

Le parcours ne serait pas complet si l'on omettait d'évoquer la place des politiques.

## V - La place des politiques

Évoquer une éventuelle place des hommes politiques dans le processus de conversion d'un site singulier fait immédiatement surgir l'image de Malraux. Le premier classement n'est-il pas un geste « politico-artistique » ? Et, à parcourir la presse régionale du nord de la France, un certain jour de 1993, on a le sentiment que le « ministre écrivain » a fait un émule parmi ses successeurs. Le 1<sup>er</sup> avril de cette année-là, un titre de *Nord Éclair* claque comme une bannière par grand vent : « Jack Lang incognito à Lille ». On imagine sans peine l'émotion que dut susciter une telle annonce ! Le chapeau lève le voile sur les raisons de ce voyage, pour le moins étonnant. « L'ancien ministre de la Culture est venu hier à Lille visiter l'exposition Smilowski. Il a acheté l'une de ses œuvres, pour l'offrir au président de la République, celle de 'Ramona, J'ai fait un rêve merveilleux' » (Piau 1993). Jack Lang, ancien ministre et qui doit, comme le précise l'article, remettre dans l'après-midi son ministère à Jacques Toubon, venu, la veille, à Lille, pour visiter l'exposition Smilowski et acheter une œuvre afin de l'offrir au président de la République... Smilowski à l'Élysée ! On flaire le canular de journaliste et on a raison. L'auteur, Jean-Claude Piau, est fier, encore aujourd'hui, de raconter l'émotion voire la pagaille qu'il provoqua ainsi. Certains, actifs dans l'artification de la cabane, étaient furieux de ne pas avoir été appelés en urgence, pour une visite aussi importante. D'autres, dont les noms figuraient dans l'article et qui savaient ne pas avoir été invités à recevoir le ministre, l'appelèrent aussi, flairant eux la réalité grandement arrangée : ils étaient persuadés que Jack Lang était bien venu à Lille mais que l'affaire avait eu lieu dans le plus grand secret et que le journaliste brodait, en lui offrant, sur le papier, une escorte fictive.

En fait, comme tout bon canular, celui-ci repose sur ce qu'il y a de plus plausible. Il nous renvoie douze ans plus tôt, en 1983, à Chartres. Dans *Le Monde* daté du 10 juin de cette même année, paraît un article intitulé « le classement de la maison Picassiette ». « À l'occasion d'une visite à Chartres pour y voir notamment la quatrième exposition du Centre international du vitrail, M. Jack Lang, ministre délégué à la culture, a annoncé samedi 4 juin le prochain classement de la Maison Picassiette. » (« Le classement de la Maison de Picassiette » 1983) Contrairement au classement du Palais Idéal, qui fut pour le moins

difficile, celui de la maison de Picassiette fut obtenu sans grande difficulté (d'autant que le maire de Chartres était ministre de la Défense). Le vrai problème, on le découvre dans les archives, fut la façon de l'annoncer. Manifestement, la seule annonce du classement ne suffisait pas ; il fallait qu'elle soit faite par le ministre lui-même, à Chartres même. Et, qui plus est, que cela ne soit surtout pas ébruité, qu'elle soit une surprise pour tous. Une sorte de coup de tonnerre qui prenne tout le monde de court. C'est bien sûr la venue d'un homme politique de premier plan, qui plus est un super-expert de la culture, qui fait sens ici. La modification radicale du sens de la maison de Picassiette tient aussi à ce petit événement, qui apparaît comme un condensé, une quadruple stratification : la venue du ministre, la surprise de l'annonce, l'annonce faite sur les lieux mêmes, l'annonce faite par le ministre lui-même. Et n'est-ce pas exactement ce que met en scène le canular, la venue incognito du ministre, prenant tout le monde de court, non pas pour annoncer le classement, mais pour acheter une œuvre et l'offrir au président de la République ! On ne saurait mettre plus efficacement en scène la valeur éminemment artistique de ces fresques. Sauf que l'article est un canular, tout est faux du moins inventé. Jack Lang n'est jamais venu à Lille visiter l'expo, *a fortiori* François Mitterrand n'a pu recevoir en cadeau un « Smilowski ». Mais cela ne signifie pas pour autant que l'article n'ait eu aucun effet. Qu'on y réfléchisse : un canular ne peut fonctionner que s'il s'attache à un sujet, si ce n'est brûlant, du moins d'une grande actualité. Il faut surtout que le « mensonge » soit parfaitement crédible. On ne peut annoncer un fait parfaitement impossible. Aussi gros soit-il, il doit être parfaitement dans l'air du temps et annoncer ce que tout le monde est prêt à entendre. Un canular ne prend en charge que ce qui « pourrait être » ; il s'inspire forcément de quelque chose de réaliste, sans quoi il ne pourrait fonctionner, évidemment ! Et l'on pourrait dire qu'un canular de journaliste fait en réalité advenir ce que l'on craint, ce que l'on redoute ou ce que l'on espère. En tout état de cause, ce que l'on croit être à l'horizon. La venue du ministre s'inscrivait parfaitement dans l'effervescence qu'avaient suscitée les différentes expositions ; l'achat par le ministre (qui en l'occurrence vaut pour les instances culturelles) était largement attendu (la presse avait à plusieurs reprises relayé le souhait des deux associations, APU et Poterne, de voir ces œuvres achetées par un musée) Et l'on pourrait même inverser les termes : certes tout est faux dans l'article mais il est évident qu'il a largement contribué à l'artification de Smilowski. Le canular a parachevé la transformation en art.

La présence des hommes politiques, au propre comme au figuré, au chevet de ces sites, est nécessaire. Mais il s'agit le plus souvent d'hommes politiques locaux, conseillers municipaux, maires, conseillers généraux. C'est au cœur de la municipalité de Carvin que sont « nées » les fresques de Rémy Callot. C'est l'adjoint au maire, chargé de la culture, qui en sera la cheville ouvrière. Pour parfaire sa connaissance de l'art brut qu'il a découvert dans le cadre de l'exposition organisée par le musée de Villeneuve d'Ascq, il se rend à Hauterives et en revient persuadé que détruire les fresques, situées à l'angle de la rue de la gare et de l'avenue Montaigne, serait une erreur voire un scandale. Et c'est depuis son siège d'élu local qu'il gère le dossier. La transformation s'inscrit là dans le cadre d'une action politique. Carvin est une cité minière. Et Callot fut employé des Houillères. Nous l'avons dit, dans l'admiration qu'il suscite aujourd'hui, il y a bien sûr le fait étonnant qu'un homme puisse réaliser un tel ensemble d'une seule main. Mais il y a aussi le fait que la municipalité, de gauche, a utilisé vraisemblablement Callot comme un emblème, pour sa propre histoire : conserver la palissade réalisée par un mineur, c'est évidemment transformer, sublimer l'image de Carvin et de la mine. En Callot, s'incarne une mutation profonde des lieux. La transformation du regard porté sur les fresques ne peut pleinement se comprendre sans ce détour par l'image d'elle-même que la cité tente de mettre en place. Callot devient le moyen de sublimer le passé minier et son présent économique peu reluisant. À travers lui, c'est l'image du mineur qui doit changer : il peut être l'homme qui fait du remarquable, à défaut de « beau » ou de l'« artistique ». Du

reste, on assiste, à Carvin comme ailleurs, à une forte tentation patrimoniale, dans une ville qui ne compte qu'un Monument Historique », l'église Saint-Martin, classée en 1921. On cherche à « faire patrimoine de tout bois », pourrait-on dire. Certains voudraient pour l'on « fasse quelque chose » pour la « fosse 14 », sans plus de précisions. D'autres, constitués en association<sup>147</sup>, sont passés à l'acte : la chapelle du puits Saint-Druon menaçant ruines, ils l'ont reconstruite à l'identique ! Un monument historique supplémentaire, du patrimoine en plus, voilà qui serait le bienvenu. Enfin, le quartier dans lequel se situait la maison est un peu oublié, dira-t-on. Les façades des maisons, disparates, mériteraient d'être rafraîchies. Portes et fenêtres, vieillottes et fatiguées, auraient besoin de remplaçantes, plus fringantes et plus modernes. C'est du moins l'avis de l'adjoint en question pour qui les fresques sont une opportunité qu'il faut saisir. Inscrites sur la liste des monuments historiques, elles joueraient un rôle moteur pour le quartier, qui reviendrait en pleine lumière et pour lequel on pourrait alors engager un programme de rénovation. *A priori*, tout est réuni pour que le projet d'inscription voit le jour. On serait tenté d'affirmer qu'on ne saurait imaginer situation plus favorable. L'adjoint chargé de la culture a œuvré pour que le site ne soit pas détruit et a largement fait progresser l'idée d'une conservation. Annulant le projet de rond-point, le conseil municipal l'a acceptée. Le musée d'Art moderne a accompagné le phénomène de façon mesurée mais efficace : il ne voulait pas abriter les œuvres mais a apporté son soutien « intellectuel ». La DRAC est, quant à elle, clairement favorable à une procédure d'inscription qu'elle présente comme devant aboutir et n'attend, pour soumettre le dossier, que le feu vert de la mairie. Mairie où plusieurs personnes, chargées du dossier, employés ou élus, s'activent et se présentent comme de ferventes passionnées des lieux. Mais, au sein du conseil, d'autres ne partagent pas cet engouement et imaginent un autre destin pour le quartier. On murmure qu'un projet de supermarché serait à l'étude qui aurait le double avantage de transformer une friche industrielle en zone commerciale et serait pourvoyeur d'emplois. « Mais on peut pas mettre un supermarché devant un monument historique ! Si les fresques sont classées, c'est sûr, le projet est stoppé net. Et ça, certains ne veulent pas en entendre parler ! », susurre-t-on, presque comme une confidence. Deux camps s'opposent au sein de la municipalité. Sur ce point, Carvin n'est en rien une exception : ces sites, surtout lorsqu'ils « frémissent » à peine, sont loin de faire l'unanimité, à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle du conseil. Et, on l'a dit, c'est le rôle de l'association de faire varier les positions jusqu'à l'adhésion finale. Or, à Carvin, là est précisément le problème. L'adjoint au maire n'a pas créé d'association de défense des fresques dont il aurait pu prendre la présidence ou qu'il aurait pu confier à une personne de confiance. Il a fallu attendre cinq ans pour qu'un « Cercle des amis de Rémi Callot » voit le jour<sup>148</sup>. Avoir choisi comme siège social le centre médico-psychologique, c'est revendiquer clairement son indépendance vis-à-vis de la municipalité. Mais, pendant cinq ans, les fresques sont restées, d'une certaine façon, l'affaire de la seule municipalité, un dossier parmi tant d'autres dans lequel les personnes extérieures ont eu bien du mal à se reconnaître.

Difficile position que celle des élus qui doivent s'impliquer tout en se tenant à distance. Une sorte de partage des tâches, implicite, semble prévaloir entre eux et les associations. Celles-ci prennent en charge « l'invention » du site, multipliant les actions. Aux élus revient le soin de jouer le rôle d'intermédiaire entre elles et les instances culturelles dont la DRAC qui lui accorderont la reconnaissance ultime.

---

147 Il s'agit de l'Association d'éducation et d'assistance populaire : l'Ermitage Saint Druon.

148 Il est paru au *Journal officiel* le 12 septembre 2009.

S'éloigner du cercle familial et s'installer symboliquement dans la sphère publique, susciter la création d'une association, faire l'objet de publications nombreuses, dans de « beaux livres » ou dans les journaux locaux, dans la presse spécialisée ou dans la presse grand public, se libérer de son contexte et enfin attirer l'attention des politiques, tels sont les cinq événements qui transforment le jardin pour le moins excentrique d'un homme du commun en « environnement singulier ». Cependant, si nous les avons envisagés successivement, ce n'est que pour la commodité et la clarté du propos. Dans la pratique, ils ne sont pas chronologiquement organisés mais tout au contraire contemporains, presque imbriqués, se complétant des uns aux autres.

## CONCLUSION

« Qu'est-ce que le Palais Idéal », demandait, en 1970, Vérillon à Malraux. « Un chef-d'œuvre de l'art naïf », répondit-il. Lorsqu'il l'énonce, sa définition s'apparente plus à une prophétie, à une annonce faite au monde de la culture qu'à un constat solidement appuyé sur l'expérience. Le Palais Idéal est alors connu mais le moins que l'on puisse dire, c'est que les opinions varient et qu'ils ne sont pas si nombreux à penser comme le ministre. Nous avons montré comment, ce « chef-d'œuvre » a pu s'imposer comme tel, au-delà de ses qualités intrinsèques. Il serait plus exact d'écrire que nous avons montré comment ces dernières ont été patiemment élaborées, de publications en expositions, d'articles de journaux en essais, d'approche psychanalytique en regard sociologique, d'admiration en rejet, d'ironie en compassion, de coups de force en « coups de gueule », d'amnésie en commémoration. Nous avons vu ce processus complexe se reproduire, presque à l'identique, pour les autres sites, classés ou espérant le devenir. Ils ne parviennent à exister qu'au prix d'un patient travail où la plume et le geste, les mots et les postures se complètent. C'est en fait à une véritable « invention » que nous avons assisté. C'est elle qui « fait » l'environnement singulier.

On comprend mieux les raisons de l'échec de la démarche engagée par le musée d'Art moderne pour conserver et exposer en ses murs les créations de René Pecqueur. (Annexe 1.31) Dire qu'il était totalement ignoré serait exagéré mais la presse locale ne lui avait consacré que de très rares et courts articles. Cependant, n'est-ce pas le lot de tous les infatigables bricoleurs dont le passe-temps étonne, qu'ils soient jardiniers plus ou moins excentriques, maquettistes, mécaniciens ou encore « peintre de la semaine des sept dimanches » ? Un projet de film, né des tout premiers bruissements de l'art brut au musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, devait lui accorder une place, aux côtés de quatre autres singuliers. Mais il semble qu'il n'ait jamais été réalisé. Il avait bien un défenseur, en la personne de Michel Cabal, mais ce dernier était relativement isolé, agissant plus à la façon d'un « spécialiste » de la question que d'un simple passionné. Aucune association n'avait, ainsi, vu le jour. Aucune exposition n'avait été organisée. En d'autres termes, il avait à peine amorcé cette lente et patiente métamorphose dont on a vu le rôle essentiel. Il n'avait pas encore été introduit dans les cercles qui font la reconnaissance aux yeux mêmes des créateurs et de leurs descendants. Un long chemin restait encore à parcourir. Lorsque le musée manifeste son intérêt auprès des descendants, il pose son jugement artistique sur ce qui n'est encore rien de plus qu'un jardin très bizarre, réalisé par un père, passionné de ciment. Le fait que l'institution y voit de l'art ne l'a pas transformé pour autant en art aux yeux des descendants. Tout au contraire, la confrontation entre ces deux perceptions du lieu lui fut fatale.

Il en va différemment de la maison d'Arthur Vanabelle, à Steenwerk. Ce dernier figure dans l'inventaire des sites singuliers du Nord réalisé par Francis David, en 1984 (David 1984). Douze ans plus tard, on le retrouve dans les pages d'Olivier Thiébaud (Thiébaud 1996). Or, ces deux ouvrages sont véritablement perçus comme des « bibles » en la matière. Y figurer est l'assurance de disposer d'une place à part dans le petit monde des bricoleurs surdimensionnés. Mais ces auteurs pouvaient-ils faire autrement que de le voir ? On en doute. En effet, en 1984, il y avait bien longtemps que la presse locale n'impressionnait plus Arthur Vanabelle. Les articles dans les journaux du Nord étaient nombreux, les reportages télévisés,



pour les actualités locales, lui faisaient régulièrement une place. Le mouvement n'a fait que croître. C'est désormais la « grande presse nationale » qui vient à lui pour voir ses créations. C'est notamment le cas de Zoé Varier, venue le rencontrer, en 2001, dans le cadre de l'une des émissions qu'elle animait sur France Inter. Son incroyable armada a fait l'objet de plusieurs documentaires, l'un tourné en 1985, sous l'égide du CNRS, l'autre en 1998, pour n'en citer que deux. Et ce ne sont là que quelques repères de cet intérêt que suscite Arthur Vanabelle depuis une trentaine d'années au moins. Du reste, le lieu bénéficie d'une situation topographique idéale. D'une part, situé le long de l'autoroute qui mène à Dunkerque, l'autoroute qui conduit vers les plages du Nord dit-on, il jouit d'un public on ne peut plus nombreux. Et cela n'est pas sans jouer un rôle important dans le soutien dont il bénéficie. On se souvient qu'enfant, roulant vers les joies des vacances, d'un week-end ou d'une journée, selon les cas, de loisirs balnéaires, on attendait avec impatience de voir surgir les avions verts, rouges et blancs. Pour beaucoup, ils sont indissociables de ce temps de la vie qui, grâce à une mémoire oublieuse, est bien souvent paré de vertus et pavé de bonheur. C'est à cette capacité d'anamnèse que le site doit une part non négligeable de l'attention qu'on lui porte. Mais sa position en fait aussi un puissant élément du paysage. Ses couleurs criardes, ses engins fabuleusement inattendus, loin de détonner dans l'harmonie de la plaine flamande, sont pensés comme un élément essentiel de cette portion d'espace. D'autre part, on assure que le lieu n'est pas simple à trouver. Il faut emprunter certaine sortie mais, bien sûr, on se trompe toujours et quand on est sur une autoroute, on ne fait pas demi-tour comme on veut ! Là n'est pas le plus compliqué. Encore faut-il trouver Steenwerk, ce qui est très difficile, assure-t-on, pour quelqu'un qui ne connaît pas l'endroit, puis ensuite trouver la bonne direction à partir du village, et puis ensuite le bon embranchement et puis<sup>149</sup>... En somme, ils ne sont pas nombreux ceux qui ont pu s'y rendre. Quant à photographier les lieux, qu'on n'y pense pas ! Ce serait de la dernière imprudence, la bande d'arrêt d'urgence étant réduite à sa plus simple expression. Ceux qui voudraient l'utiliser comme un point de vue risquent autant un accident qu'un procès-verbal. En d'autres termes, la maison est présentée comme hors de portée de ses admirateurs, derrière la rambarde de l'autoroute. Presque en exposition. On comprend mieux les inquiétudes du musée. Arthur Vanabelle et son incroyable armada ont, depuis longtemps, pris place dans l'univers des environnements singuliers dont ils sont devenus le centre. Pour le Nord du moins. On ne peut imaginer qu'à la mort du créateur<sup>150</sup>, il disparaisse lentement, dévoré par le temps, ou brusquement, avec l'aide d'un camion-benne. Il ne peut et il ne *doit* faire autrement que de continuer à être. Et on le verrait bien prolonger son existence dans le parc du musée. Ce dernier a beau multiplier les arguments pour expliquer son peu d'engouement face aux tanks et aux avions, évoquer des notions telles que « puissance », « force », « message », « idée », « pensée sous-jacente », « univers personnel »... toutes choses dont l'armada est totalement dépourvue à ses yeux, nul ne l'écoute. Vaine argumentation que celle-ci car l'essentiel a eu lieu. Arthur Vanabelle n'est-il pas déjà entré dans ce musée qui ne veut pas de lui ? En 1997, *La Voix du Nord* consacre un supplément à son édition quotidienne à l'art brut, dans le cadre de la première exposition de la collection de l'Aracine à Villeneuve d'Ascq. On y découvre des portraits de « spécialistes », ceux de Jean Dubuffet, de Madeleine Lommel, de Joëlle Pijaudier, conservatrice du MAM et de Philippe Mons, un psychiatre lillois, doublé d'un collectionneur reconnu, et de créateurs plus ou moins célèbres : Augustin Lesage, mineur du Nord et peintre médiumnique, « ACM », constructeur de « machines folles » et « Arthur, bricoleur-chef. » (Bray 1997 : 6). C'est ce même Arthur que l'on voit sur un photomontage, pleine page, en couverture, assis sur le toit du musée, tenant à bout de bras un avion de pacotille. Il n'est pas besoin de préciser le patronyme de cet

---

149 On déconseilla à l'ethnologue de tenter l'entreprise, persuadé qu'elle ne trouverait pas l'endroit. Elle le trouva d'autant moins que nul n'a pris la peine de lui fournir une explication précise.

150 Il n'a pas eu d'enfant.

« Arthur, bricoleur-chef », passionné de machines volantes et militaires. Il n'a pas plus été besoin de le faire dans le journal. Aucune légende. Aucune précision. Rien. À quoi cela aurait-il servi ? Tout le monde savait de qui et de quoi il s'agissait ! On songe au canular de Jean-Claude Piau qui, du bout de son stylo, avait fait venir Jack Lang à Lille pour acquérir un Smilowski, alors en pleine métamorphose artistique, et l'offrir à François Mitterrand. On connaît la fin. Des éléments de la défunte cabane seront accrochés aux cimaises du MAM, dans l'une des nouvelles salles consacrées aux habitants paysagistes. Arthur le rejoindra-t-il ? Remarquons simplement que, d'ores et déjà, la couverture du journal porte loin ses effets. Parmi nos interlocuteurs, beaucoup sont en effet persuadés que ce sera le cas.

On le voit, notre façon d'aborder les environnements singuliers est relativement novatrice, pour cet objet du moins. Elle rompt d'abord avec une certaine habitude de l'écriture en la matière, qui s'inspirait de l'histoire de l'art, qui consistait, après avoir écrit la biographie du créateur, à en chercher les modèles, les sources d'inspiration avant de tenter de définir son « style ». Elle se refuse, ensuite, à prendre parti, à poser un jugement de valeur sur les lieux qu'elle a évoqués, à les hiérarchiser en fonction de plus qu'hypothétiques critères esthétiques, sociologiques ou philosophiques. Notre propos s'inscrit dans le prolongement des travaux menés depuis quelques années sur l'invention, la création du patrimoine et sur la transformation en art, « l'artification ». On a ainsi montré comment, lors de la Révolution Française, l'iconoclasme et le vandalisme ont immédiatement entraîné leur symétrique inversé, une volonté de conserver, de restaurer, d'exposer objets et architectures, dûment sélectionnés, inaugurant ainsi un nouveau rapport, une nouvelle sensibilité au passé qui s'exprime par le patrimoine. Et la notion va faire florès, gagnant de proche en proche, tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, annexant des sphères qui étaient jusque-là tenues loin de sa portée : patrimoine vernaculaire, patrimoine industriel, etc. « De la cathédrale à la petite cuillère », pour reprendre l'expression bien connue. Le patrimoine n'est donc pas une donnée intangible, qui s'impose à tous, avec la force de l'évidence, mais bien une construction sociale, historiquement contingente. Il en va de même pour l'art. Les recherches portant sur « l'artification » sont plus rares et plus tardives que celles portant sur la patrimonialisation. Mais il est un exemple, que nul ne peut ignorer, celui du musée du quai Branly. N'a-t-il pas opéré une mutation spectaculaire en faisant passer des objets de l'ethnologie vers l'art ? (De L'Estoile 2007 ; Bonnain : 2001) Or, « l'artification » est, autant que la « patrimonialisation », caractéristique de ces trente dernières années. C'est là un domaine qui ne cesse de s'étendre, de croître, englobant les objets, les activités voire les situations les plus divers. Les environnements singuliers sont un exemple de l'accroissement considérable de ces deux notions, sans qu'on sache vers laquelle ils basculeront. Nul doute que les choix qui seront effectués à Villeneuve d'Ascq face à ces lieux à l'esthétique non convenue ne seront pas sans incidence. Les verra-t-on s'installer au musée ? Les verra-t-on inscrits au Patrimoine mondial de l'Unesco<sup>151</sup>, comme certains l'espèrent pour le jardin de Bodan Litnianski ? (Huygen 2009) Il n'est d'autre solution que d'attendre pour le savoir. En ayant la certitude que s'ouvre là un espace de réflexion particulièrement riche.

---

151 L'Unesco a engagé une réflexion en ce sens.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1- Publications consacrées en partie ou en totalité au Palais Idéal du facteur Cheval (ouvrages, articles de presse, catalogues d'exposition, film, musique, etc.)

Alessi, France et Battut, Eric : *Une fleur, un caillou*, Mont-près-Chambord, Bilboquet, 2005

*Anthologie de la poésie naturelle*, documents réunis et présentés par Camille Bryen et Alain Gheerbrant, photographies de Brassai, Paris, K. Editeur, 1949

« Avec le facteur Cheval », Photographies de Robert Doisneau, Gilles Erhmann, Michel Fischer et Hidehiko Nagaishi, *L'architecture d'aujourd'hui*, mars-avril 2007, n°369, pp112-117

*Avec le facteur Cheval*, catalogue d'exposition (6 avril-1<sup>er</sup> septembre 2007), Musée de la Poste, Paris, Musée de la Poste et Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007,

Berger, John : « New Eye on the South », photographies de Jean Mohr, *The Sunday Times Magazine*, 6 juin 1965, pp8-16.

Barachant, Pierre : *Meurtre au Palais*, Châteaudouble, JOTIM éditions, 1999

Best, (Goe. A) : « A Postman's Palace », *The Strand Magazine*, Avril 1906, pp 473-475

Biancheri, Gabriel ; Cambrillat, Pascal ; Tillier, Alain ; Véran, Manuelle, Chazaud, Pierre et Boissier, Emile : « La dernière demeure du facteur Cheval : son tombeau à Hauterives », *Etudes Drômoises*, octobre 2000, n°3, pp 16-24

Bineau, Edouard et Texier, Sébastien : *L'obsessionniste-Hommage au Palais Idéal du facteur Cheval*, Hauterives, Ville d'Hauterives-Le chant du Monde, 2006

Bloch, Sophie : « Le tourniquet 'Idéal' du facteur Cheval », Le Figaro-Lyon, 24 juin 1988, p38.

Boissier, Pierre : « Souvenir d'écolier... à propos de Ferdinand Cheval », *Etudes Drômoises*, octobre 2000, n°3, p46

Boncompain, Claude : « Le facteur Cheval », *Cahiers de l'Alpe*, février-mars 1964, n°12, pp266-270.

Boncompain, Claude : « Le rêve de pierre du facteur Cheval », *Le monde et la vie*, janvier 1966, n°152, pp48-49.

Boncompain, Claude et Jouve, Jean-Pierre : « Le rêve de pierre du facteur Cheval », *Vieilles Maisons Françaises-Patrimoine Historique*, Juillet 1987, n°117, numéro spécial « Drôme », pp70-73.

Bonifay, Philippe ; Scheyder, Thierry et Grycan, Julien : *Le Palais Idéal du facteur Cheval. Rêves de pierres*, Grenoble, Glénat, 2006

*Bonnes adresses du passé : le facteur Cheval* », émission ORTF, Réalisation Roland Bernard, producteur délégué J-J Bloch, 1971

Bordas, Joseph : *Souvenirs d'un pèlerinage à Notre-Dame de Chatenay à Lens-Lestang, canton du Grand-Serre (Drôme)*, Valence, à compte d'auteur, 1886.

Borne, Alain : *Le facteur Cheval*, Forcalquier, Robert Morel Editeur, 1969

Brandeth, JB : « How I built my Dream Palace as told par F. Cheval and set down », *The Wide World Magazine*, 1919

Breton, André : *Le revolver à cheveux blancs*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932

Breton, André : « Le message automatique », *Minotaure*, n°3-4, 1933, pp 55-65

Breton, André : *L'art magique*, Paris, Phébus, 1991 (1<sup>ère</sup> édition 1957)

Brunius, Jacques : « Ferdinand Cheval facteur constructeur du 'Palais de l'Idéal' », *Variétés*, 15 juin 1929, n°2, pp 93-98.

Brunius, Jacques : « L'œuvre inimaginable d'un facteur rural », *Vu*, 21 octobre 1936, n°449, pp1248-1250

Brunius, Jacques : « Le facteur d'Hauterives a construit de ses mains un château de rêve », *Match, l'hebdomadaire de l'actualité mondiale*, 29 septembre 1938, n°13, pp36-39

Brunius, Jacques et Delons, A : « Un palais idéal », *La revue des sports et du monde*, Juin-Juillet 1936, n°32, pp31-33.

« Built by a Postman. The Palais Ideal of Hauterives », *Daily Graphic*, 2 novembre 1905, n°4973, p5

Chaussois, Robert : « Le Palais Idéal du facteur Cheval », *Historama*, Juillet 1969, n°213, pp10-15.

Chazaud, Pierre : *Du facteur Cheval à l'art moderne. Petit guide de l'Art Insolite*, Toulaud, Editions du Mandala, 1991

Chazaud, Pierre : *Pourquoi le facteur Cheval est un artiste*, Toulaud, Editions du Mandala, 1995

Chazaud, Pierre : *Le facteur Cheval. Un rêve de pierre*, Veurey, Editions Le Dauphiné Libéré, 2007 (1<sup>ère</sup> édition 1998)

Chazaud, Pierre : *A.Gaudí F. Cheval. 1879-1926. Architectes de la nature*, Toulaud, Editions du Mandala, 2003a

Chazaud, Pierre : « Gaudi et Cheval, leur vision de la nature », *Etudes Drômoises*, octobre 2003b, n°15, pp 32-41.

Chazaud : « L'anniversaire oublié du facteur Cheval », *Le Monde*, 29 décembre 2004.

Cheval, F : « Le 'Palais Idéal' d'Hauterives et son architecte », *La vie illustrée*, 10 novembre 1905, n°369

Danchin, Laurent : *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, 2006

Depaule, Jean-Charles : *L'architecture sauvage*, Compte-rendu de fin de contrat, Centre de recherche d'architecture, d'urbanisme et de construction, 1970

Depaule, Jean-Charles : *Les sauvages de l'architecture*, Thèse de sociologie sous la direction d'Henri Lefebvre, Université de Paris-X-Nanterre, 1979

Depaule, Jean-Charles : « Sauvages de l'architecture », *Espaces et Sociétés*, Juillet-Décembre 1980, n°34-35, pp 133-140

Depaule, Jean-Charles : *Opéra Cheval*, Paris, Fourbis, 1993

Dhainaut, Pierre : « Châteaux des pauvres », *Le Nouveau Planète*, juin 1969, n°8, pp110-119

Domenach, Nicolas : « « Ferdinand Cheval, facteur du songe », *Le quotidien de Paris*, lundi 19 août 1974, p7.

*Drôme Magazine*, Juin 1987, n°8

Durtein, F. : « Chronique Alpine », *Le Dauphiné*, 11 décembre 1904, n°2404, pp307-308.

Dutourd, Jean : « Le sublime facteur Cheval », *Le Figaro*, jeudi 2 mai 1968, n°7364, p1.

Ehrmann, Gilles : « Demeures inspirées », texte et photographies de Gilles Ehrmann, *Architectures d'aujourd'hui*, « Architectures fantastiques », numéro spécial, Juin-Juillet 1962, pp22-24

Ehrmann, Gilles : *Les inspirés et leurs demeures*, préface d'André Breton, Editions du Temps, 1962.

Errante, Dominique : *Le mystère Cheval. Un château sur la tête*, Hauterives, Les éditions du Palais Idéal, 2009

« Excentriques confrères de nos artistes », *Lectures pour tous*, juin 1907, pp 797-802.

Friedman, Michel : *Les secrets du facteur Cheval*, Paris, Jean-Claude Simoën, 1977

Gérard, Marie-José : « Le musée imaginaire du facteur Cheval », *Le jardin des arts*, Novembre 1956, n°25, pp59-62.

Gabriel, Nelly : « Changement de propriétaire », *Le Figaro-Lyon*, 23 février 1994

Gygax, Georges : « Un rêve, monument historique », *L'Illustré pour tous*, 10 octobre 1968, n°41, pp 54-56

Heitz, Olivier : « Le facteur Cheval », *Le Petit Léonard*, Mars 2010, n°145 pp 34-37

Henry, Adrian : *Le Palais du facteur Cheval*, Paris, Centurion Jeunesse, 1990

Hermange, Pierre : « Le poème de pierre du facteur Cheval », *Les Allobroges*, 31 mars 1949

H, J-P : « Le palais idéal du facteur Cheval », *Le spécialiste en fermetures*, automne 1966, pp 4-5

Jakovsky, Anatole : « Le Palais Idéal du facteur Cheval », *Revue du Touring-Club*, octobre 1961, n°721, pp706-708

Jakovsky, Anatole : *Eros du dimanche*, introduction de Lo Duca, Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1964

Jean, André : *Le Palais Idéal du facteur Cheval à Hauterives (Drôme)*, Montpellier, Imprimerie Causse, Graille et Castelnau, 1937

Jouve, Jean-Pierre ; Prévost, Claude et Prévost, Clovis : *Le facteur Cheval. Images pour un Palais Imaginaire*, Catalogue d'exposition, Editions du Moniteur, 1980.

Jouve, Jean-Pierre ; Prévost, Claude et Prévost, Clovis : *Le Palais Idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*, Paris, Editions du Moniteur, 1981

« Jurisprudence photographique : le droit de reproduction des propriétés immobilières », *Photo revue*, 5 mai 1907, n°5, n°18, pp 140-142.

Lacroix, André : « Le tramway de la Galaure », *Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme*, 1896, tome XXX, pp153-162

« La fragilité d'un rêve », *Le Dauphiné Dimanche*, 8 juin 1969

« Le château de l'impossible ou 10.000 jours de travail et 10.000 nuits de rêve... », *Le Hérisson*, 19 janvier 1967, n°1084, p10.

*Le château de cailloux du sensationnel facteur Cheval*, émission ORTF de Jean Nohain et Henri Tisot, 1962

« Le château du Facteur à Hauterives (Drôme) », *Le Clairon de l'Ardèche*, 21 juillet 1905, n°3902, pp2-3.

*Le facteur Cheval ou le songe devient la réalité*, Claude et Clovis Prévost, 1980

« Le facteur Cheval et son Palais Idéal », *Postes et Télécommunications*, mai 1964, n°101, pp 22-23

*L'histoire des civilisations*, émission ORTF, réalisation de Max Gérard, Télé Hachette Production, 1961

Léjard, André : « Le Palais Idéal du facteur Cheval », *Sciences et voyages*, 1941, n°69, pp117-119

*Le Palais Idéal*, Ado Kyrou, images de Jean Gonnet, production Ado Kyrou, 1958

« Le palais d'un facteur. Un curieux édifice dans la Drôme », *Le Matin*, 16 août 1905, n°7843, p4.

« Le 'Palais Idéal' d'Hauterives ou l'incroyable histoire d'un facteur illuminé », *Berliet Info*, Juin 1960, n°87, pp15-16.

*Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Conservation Régionale des Monuments Historiques/Ministère de la Culture, Collection Patrimoine restauré, 1992

« Le Palais Idéal du facteur Cheval », *Le Petit Léonard*, octobre 1999, n°30, pp28-31

« Le 'Palais Idéal' du facteur Cheval étonne le monde entier », *Le pèlerin du XXème siècle*, 7 juillet 1968, n°4467, pp67-69.

« Les drômois célèbres : Ferdinand Cheval », *Paris-Drôme*, Novembre 1974, n°102, pp 5.

« Les grottes du facteur », *La gazette d'Annonay*, 7 mai 1905, p1.

*Les singuliers de l'art : des inspirés aux habitants-paysagistes*, Catalogue d'exposition, 19 janvier-5 mars 1978, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, Paris, 1978

« L'œuvre d'un facteur qui ne faisait pas de bicyclette », *Factor, revue mensuelle du Cyclisme utilitaire*, Mars 1900, n°3, pp3-6.

*Louis et le Palais Idéal*, réalisation de Véronique Langlois, TELECIP, 2009

Magliozzi, Marielle : *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*, Paris, L'Ecarlate/L'Harmattan, 2008

Manset, Gérard : *A la poursuite du facteur Cheval*, Paris, Gallimard, 2008

*Mon facteur en couleurs. Carnet de coloriage et de souvenirs*, Hauterives, Les Editions du Palais Idéal, sd

« Palais fantastique : Une Nouvelle Merveille du Dauphiné », *Les Alpes pittoresques, historiques, artistiques et littéraires*, 31 août-1<sup>er</sup> Septembre 1905, pp16-17

Panetier, Gilles : « Le Palais Idéal du facteur Cheval ou le passe-temps d'un fonctionnaire des postes de la Drôme, sous la III<sup>ème</sup> République », *Géographie et Cultures*, n°16, hiver 1995, pp59-74

Reynard, Gilbert : « Le 'Palais Idéal' du facteur Cheval, œuvre d'un génie, d'un idéaliste ou d'un sage qui, vers 1900, organisait déjà ses loisirs ? ... » *Le mutualiste de la Drôme*, Avril 1969, n°54, p 16

Riband, Lucien : *Les visiteurs célèbres ou moins célèbres du Palais Idéal. Le livre d'or du Palais Idéal de 1905 à 2000*, à compte d'auteur, sd.

Romi : *Histoire de l'insolite*, Paris, Robert Laffont, 1964

Ruchon, Jean-Pierre : « Le rêve de pierres du facteur Cheval attire encore 100 000 visiteurs par an », *Le Progrès Dimanche*, n°1423, 27 juillet 1980

Sauger, Alain : *La Drôme, les Drômois et leur département-(1790-1990)*, Pont-Saint-Esprit, La Mirandole, 1995

Spada : « Le palais d'un facteur », *L'Union des dames de la Poste*, 8 août 1905, n°8, p14

Thévoz, Michel : *L'art brut*, Genève, Skira, 1975

*Terre des arts*, émission ORTF de Max-Pol Fouchet, réalisation de Pierre Mignot, producteurs délégués Jean-Luc Dejean et Pierre Mignot, 1961

« Un Palais Singulier », *La France Illustrée*, 16 décembre 1905, n°1620, pp27-28

« Un rêve de pierre. Le Palais Idéal du facteur Cheval », *Rhône-Poulenc vous présente*, 4<sup>ème</sup> trimestre 1972, n°8, pp32-34

Vareille, Jo : « Un fantasque palais imaginaire », *Tourisme et travail*, juillet-août 1964, n°43, pp30-31

Verillon, Maurice : « Le 'Palais Idéal' du facteur Cheval », *La gazette des Beaux-Arts*, Septembre 1970, tome LXXVI, pp159-184.

Verroust, Jacques et Lacarrière, Jacques : *Les inspirés du bord des routes*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

Vialatte, Alexandre : « Le palais de Ferdinand Cheval », *Le spectacle du monde*, juillet 1964, pp70-72

Vidal, Gérard : « Note biographique sur le facteur Cheval », *Revue drômoise. Archéologie, histoire, géographie*, Mars 1977, n°403, tome LXXX, pp225-227



## 2-Publications consacrées à d'autres créateurs

*Abbé Victor Paysant (1841-1921), Curé de Ménil-Gondouin (Orne) de 1873 à 1921. Recherches sur sa vie et son œuvre*, Briouze, les Amis du Houlme, 1984

« A Chartres, on l'a surnommé 'Picassiette' », *Radar*, 17 août 1952

« A la découverte de Jean Smilowski », *Nord Eclair*, 13 mars 1992

Alleau, R : « Un temple élevé avec des débris de vaisselle », *Guide de la France mystérieuse*, Paris, Tchou éditeur, 1964, pp243-244.

« Après la mort du 'facteur Cheval' de la Croix-Rousse – Il faut maintenant garder en vie le jardin merveilleux de Sénis-Mir », *Le Progrès*, 6 septembre 1983

Arnaud, Dominique : « L'église de Wirwignes : vieux message d'un curé de campagne, mais aussi chef d'œuvre d'art populaire », *La Voix du Nord*, 21 août 1981, p3

Arnaud, Dominique : *Le guide du Boulonnais et de la Côte d'Opale*, Lyon, La Manufacture, 1988

Arz, Claude : « A nous deux, Billy », *Muséart*, 27 février 1993, n° 18, pp 94-95

Arz, Claude : *La France insolite*, Paris, Hachette, 1995

« Association de sauvegarde de la Maison Bleue : un premier bilan plus que satisfaisant », *Le Pays d'Auge*, 7 décembre 2004

Avezard, Léon ; Bourbonnais, Caroline et Danchin, Laurent : *Le manège de Petit Pierre*, La Fabuloserie, SAI, Biarritz, 1995

Bailleux : « Le chalet de Rémy Callot, artiste atypique, va être détruit rue Montaigne, l'art en sursis », *La Voix du Nord*, 25 août 2004, p9

Basset, René et Loudes, Jean-Yves : *Le piéton de Lyon*, Paris, ACE, 1982

Bernard, Laetitia et Le Caisne, Garance : « L'église a retrouvé ses couleurs », *Le journal du Dimanche*, 30 juillet 2006

*Bizarres et z'art brut en Ardenne et alentour*, Les Amis de la Grive, n°166, automne 2002

Bouzy, A : « Les rêves pétrifiés des bâtisseurs de l'imaginaire », *L'Echo républicain*, 12 octobre 1977

Brami, Emile : *Art brut*, Paris, Ecriture, 2001.

Bray, C : « Arthur, bricoleur-chef », *La Voix du Nord*, Supplément, n°16368, mars 1997, p6

Brerette, G : « Les bâtisseurs de l'imaginaire », *Le monde*, 9 novembre 1977

Buffeaut, Yves : « Circuit : l'église vivante et parlante », *Itinéraires de Normandie*, décembre 2008, n°12, pp58-65

Cabal, Michel « A la mémoire de René Pecqueur », *Pays du Nord*, Mai-Juin, 2005

Cabal, Michel « Louches, La chapelle de René Pecqueur », *Chapelles*, Mai 2007, n°158, pp12-15

CH., S : « Le casse-tête de l'art », *La Voix du Nord*, 26 Août 2004.

Chesné, Jean-Michel et Maurice, Jean-François : « Les rocailleurs du rêve », *Gazogène*, n°24, 2002.

Chevassu, Bernard : « Louise Fischer », *Les Cahiers de l'art brut*, n° 10, 1977, pp 132-139.

Chevrier, Jean-Marie : *Une saison de pierre*, Paris, Albin Michel, 1995

Cilio, B « Rémy Callot ou la passion du mosaïste animalier », *La Voix du Nord*, 6 avril 1991, p10.

Corbie (de), Arnaud : « Comment un curé de village –digne successeur des prêtres bâtisseurs du Moyen-Age- passa 43 ans de sa vie à agrandir, embellir et décorer son église –l'église de Wirwignes, qui est aujourd'hui l'une des plus curieuses et des plus émouvantes du pays boulonnais », *Le Télégramme*, 27 mai 1933.

Cresson, Dominique : « A la Poterne », *Le Canard du Vieux Lille*, n°3, Mars 1992, pp12-14

Creuz, S : « Rêves naïfs », *L'Express*, 21-27 novembre 1986, pp 43-47

*Dans la cour du roi Arthur*, film de Yohann Laffort, 1998, Betacam SP

Daudin Clavaud, Paul : *Carvin*, Lille, La voix du Nord, 1998, p48.

David, Francis : *Guide de l'art insolite. Nord-Pas-De-Calais-Picardie*, Paris, Herscher, 1984

Decimo, Marc : *Les jardins de l'art brut*, Dijon, Les presses de réel, 2007

Deroy, Marie : « Le jardin merveilleux de Bodan Litnianski », *Le Courrier Picard*, 29 mai 2005

« Des merveilleuses chapelles », *Pays d'Auge*, 29 août 1985

« Dives-sur-mer- La Maison Bleue de Da Costa : Journées portes ouvertes pour les adhérents », *Le Pays d'Auge*, Mardi 20 Mai 2008

« Dives-sur-mer. Maison Bleue : première tranche de travaux », *Le Pays d'Auge*, Mardi 19 décembre 2009

« Dives-sur-mer-Maison Bleue : 1300 euros offerts par ALCOA », *Pays d'Auge*, Mardi 15 juillet 2008.

« Dives-sur-mer. Elèves de CE2 de l'école Colleville : Lauréats d'un concours sur le patrimoine local », *Pays d'Auge*, Mardi 8 juillet 2008.

D, M-C : « « Sitting Bull et Ramona », *Nord Eclair*, mercredi 15 décembre 1993

D, M-C : « Pas d'expulsion sans relogement... », *Nord Eclair*, Mardi 27 février 1996

Doisneau, Robert : *A l'imparfait de l'objectif*, Paris, Belfond, 1989.

Donnet, Marina : *Débris d'art ou l'itinéraire de Marcel Dhièvre (1898-1877)*, Catalogue d'exposition, Musée Municipal de Saint-Dizier, Janvier-Avril 1985, Musée de Saint-Dizier, 1985

Dubois-Jallais, D : « Mme Picassiette au paradis des débris », *Elle*, 8 juin 1970, n°1277, p75

Dreyfus, C : « Les bricoleurs de rêve », *Mieux-être*, Avril 1978, n°19

Dumas, François : « Jean Smilowski, le douanier Rousseau de Lille sort de son retranchement », *Libération*, 6 septembre 1985, 6

« Elles et eux, et leurs maisons extraordinaires », *La Maison de Marie-Claire*, Septembre 1971, n°55, pp8-13

*Flying Paysant*, réalisation de Jean-François Dars et Anne Papillault, 1985, Anne Papillault Video et CNRS producteurs

Franzosini, Edgardo : *Monsieur Picassiette*, Paris, Jean-Claude Lattès Editeur, 1998 (1<sup>ère</sup> édition en italien 1995)

Fuks, Paul : « Les rêves de porcelaine de Picassiette », *Imaginaire & Inconscient*, 2002/1, n°5, pp17-29

Gil, R : « Ah ! Si l'histoire des assiettes m'était contée !... », *L'Echo républicain*, 5 février 1961

Giraud : « Château des assiettes cassées », *Nouveau Fémina*, septembre 1955, pp 86-89

Giraud, R : Raymond Isidore, bâtisseur de rêves », *Bizarre*, Juillet 1956, n°5, pp 24-29

Giraud, R : « Raymond Isidore, le gardien du cimetière a construit sa maison en débris d'assiettes », *Franc-Tireur*, 22 août 1956, XV-3755, pp 1-2

Gouillart, J : « Ramona, j'ai fait un rêve merveilleux », *Nord Eclair*, 6 septembre 1985

Grandin, Catherine et Lemahieu, Mireille : « Lyon, Côté jardin », *Architectes*, janvier-février 1985, n°154

Griffon, Jean-Pierre : « La maison Callot », *L'Echo du Pas-de-Calais*, Janvier-Février 2009, n°98, p 13

Guillaume, Elodie : *La conservation des mosaïques de Rémy Callot, un habitant-paysagiste*, Mémoire de Master 1, Histoire de l'art contemporain, sous la direction de Mme Bière, Lille 3, 2005

Guillaume, Elodie : *La création d'une esthétique populaire par les habitants-paysagistes du Nord-Pas-de-Calais*, Mémoire de Master 2, Histoire de l'art contemporain, sous la direction de François Robichon, Lille 3, 2006

Herman, Pascale : *Diverses formes de prises en charge de l'habitat par les habitants*, Mémoire de fin d'études, Ecole Centrale de Lille, 1979.

Huygen, Jean-Marc : « Patrimoine de l'humanité : pour quoi faut-il sauvegarder un site de 200 m<sup>2</sup> à Viry-Nouereui dans l'Aisne », 18 juillet 2009, article consultable à l'adresse suivante : <http://matieras.eu/Images%20matieras/PatrimoineHumanite.pdf>

« Il faut sauver la Maison Bleue de Dives-sur-Mer », *Pays de Normandie*, Hiver 2004-2005

« Inventez le style bricolage », *Marie-Claire Maison*, supplément idées déco, mai-juin 2001

Jakovsky, Anatole : « Raymond Isidore ou les assiettes cassées élevées à la hauteur de la marotte la plus sensationnelle de ce siècle », *Cahiers de marottes et violons d'Ingres*, 1962, n°60

« Jardin Rosa-Mir – Un hommage tardif, mais la reconnaissance d'une œuvre », *Le Progrès*, 15 Septembre 1984

Kloos, Marten : *Le paradis terrestre de Picassiette*, Paris, Encre Editions, 1979

« La foi créatrice du curé de Wirwignes », *Nord-Matin*, 1 août 1990

« La Maison Bleue de Dives-sur-Mer. Bientôt une renaissance ? », *Au fil de la Normandie*, Hiver 2004, n°4, pp58-59

Lanous, A : « La maison de Picassiette », *Jardin des arts*, Juillet-Août 1970, n°188-189, pp 58-67

Lanoux, JL : « Le rêve merveilleux de Jean Smilowski », *Polonika*, n°2, octobre 1993

« L'arche d'Horace », *Le Magazine du département de l'Hérault*, juillet-août 2006, n°149.

« 'L'arche de Noé' d'Horace Diaz », *Chicane-Le journal d'information du CAUE de l'Hérault*, avril 2006, n°72, pp14-15

*L'art brut à l'abri*, Epiniac, Association L'Abri (art brut rural et industriel), 2001.

« L'art brut de Jean Smilowski », *Nord Eclair*, 6 mars 1995

« L'art de la récup' », *L'événement du Jeudi*, 23-29 décembre 1993, p36

« L'Art brut –les inspirés et leurs demeures », *La Tribune hebdomadaire de l'Ouest*, 2 décembre 1977

Lassus, Bernard : « De plus à moins : les habitants paysagistes », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Le dehors et le dedans, Printemps 1974, n°9, pp253-268

Lassus, Bernard : *Paysages quotidiens : de l'ambiance au démesurable*, Paris, catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs, 1975.

Lassus, Bernard : *Une poétique du paysage : le démesurable*, Paris-Vancouver, Ministère de la Qualité de la Vie, 1976

Lassus, Bernard : *Jardins imaginaires, les Habitants Paysagistes*, Paris, Presses de la Connaissance, 1977

« Le chalet de Rémy Callot, artiste atypique, va être détruit Rue Montaigne. L'art en sursis ? », *La voix du Nord*, 25 août 2004, p 9

Lechopier, Claude : « La Maison Bleue à Dives-sur-Mer », *Le Pays d'Auge*, Juillet-Août 2002, n°4, pp26-28

Lechopier, Claude : *La maison Bleue de Dives-sur-Mer. Une mosaïque à ciel ouvert*, Cabourg, Editions du Temps, 2004

« Le classement de la Maison de Picassiette », *Le Monde*, 10 juin 1983.

*Le fabuleux manège de Petit Pierre*, Paris, Albin Michel, 2007.

Lefebvre, Christophe : « La municipalité achète la 'Maison Bleue' », *Pays d'Auge*, 14 novembre 1989

« L'église de Wirwignes », *La Voix du Nord*, 24 juillet 2005

« Le jardin de Rosa Mir, propriété de la Ville - Avis favorable du conseil d'arrondissement », *Le Progrès*, 22 Février 1985

Le Maguet, Jocelyne et Le Maguet, Jean-Pierre : *Raymonde et Pierre Petit. Les jouets de l'imaginaire*, Thonon-les-Bains, Editions de l'Albaron, 1991.

« Le maire de Lyon au jardin de Rosa Mir – une visite de reconnaissance », *Le Progrès*, 24 septembre 1984

Léotard, M-L : « Sam Suffit paysagiste », *L'Express*, 23-29 septembre 1970, n°1011

Lepetit, P : « Jean Smilowski ou 'J'ai fait un rêve merveilleux' (1927-1989), *Journal des Amis du Musée d'art moderne*, Villeneuve d'Ascq, n°4, octobre 1994, p3.

« Le ‘Petit Paris’ est un bel exemple d’art naïf », *Journal de la Haute-Marne*, 21 Novembre 1984,

« Le Robinson de la Promenade du Préfet au musée ! », *La Voix du Nord*, samedi 7 mars 1992

« Les bâtisseurs de l’imaginaire », *L’Echo Républicain*, 29 octobre 1977

*Les bâtisseurs de l’imaginaire : dans le miroir du double*, production Antenne 2, 1981.

*Les glaneurs et la glaneuse*, réalisation, Agnès Varda, Ciné Tamaris, 2000

« Les inspirés et leurs demeures –les bâtisseurs de l’imaginaire », *Ouest France*, 6 décembre 1977

« Les rêves ébréchés de ‘Picassiette’ », *L’Est républicain*, 14 février 1978

« Les singuliers de l’art - des jardins dans la tête et au musée », *L’Echo Républicain*, 15 février 1978

L, G : « De l’art, avec des petits riens. M. Rémy Callot, mosaïste : récupérer pour créer », *La Voix du Nord*, 20 août 1986, p6.

« L’hommage de Lille à Jean Smilowski », *Nord Eclair*, samedi 6 mars 1993, p7

« Louches béton » *Pays du Nord*, Mars-Avril 2005, pp20-21

Maurice, Jean-François : *Les insoumis de l’art du Quercy et de ses environs du cœur*, Cahors, Gazogène Editions, 2001

Macquaire, Patrick : *Le quartier Picassiette. Un essai de transformation sociale de Chartres*, Paris, L’Harmattan, Collection Educateurs et Préventions, 2008.

« Ménil Gondouin », *Patrimoine normand*, août-septembre 2007, n°63, pp 56-60

« Mort de ‘Pique-Assiette’, dont la maison attirait les touristes du monde entier », *L’Echo républicain*, 8 septembre 1964

Nespor, Claude : *Création artistique au cours d’une psychose hallucinatoire artistique*, Thèse pour le doctorat en médecine, Lille, 1969.

Nespor, Claude : *Les tapisseries de Jules Leclercq. Création Artistique au cours d’une Psychose Hallucinatoire Chronique*, préface de Michel Fontan, Psychopathologie de l’expression, Cahiers Sandoz, 1970, Volume 15.

« On tourne à la Maison Bleue », *Ouest France*, 26 septembre 1990, p21

Quignaux, Jean-Pierre : « Petit Pierre, l’horloger des rêves », *Le Pèlerin*, 18 octobre 1981, n°5159, p51

« M. Raymond Isidore a travaillé 19.000 heures pour décorer avec de simples morceaux d'assiette sa maison et son intérieur », *L'Echo républicain*, 20 août 1954.

Pansu, Evelyne : « Le jardin de Rosa Mir à Lyon », in *Cahiers René de Lucinge*, 1986, n°2, numéro spécial, Art et archéologie en Rhône Alpes, p75-76

Pargneaux, Samuel : « Maison aux coquillages », *L'union-Champagne-Ardenne-Picardie*, 30 juin 2009

Petit, Marie-Rose : *D'un art spontané. A propos de trois créateurs*, Lille, thèse pour le doctorat en médecine, 1979

*Petit Pierre*, court-métrage d'Emmanuel Clot, Les Films du losange, 1980

Piau, Jean-Claude : « Jack Lang, incognito à Lille », *Nord Eclair*, 1<sup>er</sup> avril 1993, p5

« Picassiette au cinéma ou le génie de l'espace », *L'écho républicain*, 2 juin 1977

Planells, Martine : « Le manège ou Petit Pierre bâtisseur de rêves », *Le Quotidien de Paris*, 4/5 avril 1981, p37

Poirier André et Zalewski, Maurice : « Avec des morceaux d'assiettes Isidore, le fossoyeur, a fait une maison de porcelaine », *Point de vue - Images du monde*, 26 octobre 1956, XII (nouvelle série), n°437, p5

Prévost, Claude et Clovis : Les bâtisseurs du rêve, Catalogue d'exposition, octobre-novembre 1977, Chartres, Musée des Beaux-Arts de Chartres, 1977

Prévost ; Claude et Prévost, Clovis : *Raymond Isidore dit Picassiette de Chartres*, Paris Editions du Chêne, 1978.

« Rachetée par la municipalité, la 'Maison Bleue' n'aura plus le blues », *Ouest France*, 15 novembre 1989

Raillard, G : « Les demeures inspirées », *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1978, n°15

« Rêves peints », *La Voix du Nord*, 25 mai 1985

Riout, Denys : *Le jardin des merveilles*, préface d'Agnès Varda, photographies de Benjamin Teissèdre et Laurent Jacquy, Amiens, Editions Vivement Dimanche, 2004

*Saint-Dizier*, édition de la Ville de Saint-Dizier, 1995, pp238-240.

« Saint-Dizier – Le 'Petit Paris' d'un bricoleur inspiré », *Journal de la Haute Marne*, 17 août 1997, p4

« Saint-Dizier – Réhabilitation du quartier de La Noue : de nouvelles vocations pour certains bâtiments », *La Haute-Marne Libérée*, 29 Novembre 1983

« Sauver les œuvres de Rémy Callot sera une gageure. Le casse-tête de l'art », *La voix du Nord*, 27 août 2004, p6.

Sclaresky, G : « Les inspirés et leurs demeures à travers les photographies de Gilles Ehrmann », *Les Nouvelles*, 23 décembre 1977.

Soubeyran, Charles ; Doisneau, Robert et Ehrmann, Gilles : *Les révoltés du merveilleux*, Paris, Le temps qu'il fait, 2004

Spénlé, R : « Les artistes du bord des routes. II. Le manège de Fay-aux-Loges », *La République du Centre*, 16 novembre 1983

Sueur, Caroline : « Viry-Nouveau. Un livre sur la drôle de maison à vendre », *Le Courrier Picard*, 14 avril 2010

Thiébaud, Olivier : *Bonjour aux promeneurs ! Sur les chemins de l'art brut...*, Paris, Editions Alternatives, 1996

« Une curiosité chartraine : la 'Maison Picassiette' », *L'Echo républicain*, 12 août 1969

« Une visite au domaine de Picassiette 'l'inspiré' : le royaume de mosaïque d'une âme simple éprise d'idéal », *L'Echo républicain*, 24 juillet 1973

« Un groupe de cinq Hollandais tourne un film sur la maison de 'Pique-Assiette' », *La République du Centre*, 18/19 Mai 1977

V, M-F : « A la MNE, droit à la ville, droit au logement. Contre les expulsions », *La Voix du Nord*, 25 février 1996

V, N : « Le Robinson du Vieux-Lille peint pour enchanter sa solitude » *La Voix du Nord*, 26 et 27 mai 1985.

Von Schaewen, Deidi et Maizels, Johon : *Mondes imaginaires*, Paris, Taschen, 2007 (1ère édition en anglais : 1999)

Wallart, Pascal : « Rémy Callot, l'ouvrier qui fait parler les murs gagne l'éternité (1) », *La voix du Nord*, 14 novembre 2006a, p 17

Wallart, Pascal : « Rémy apprend la mosaïque... et le chinois », *La Voix du Nord*, 15 Novembre 2006b.

Wallart, Pascal : « Les fresques de Callot comme un musée carvinois à ciel ouvert ? », *La Voix du Nord*, 2006c

Watteau, A : « J'ai visité le château de Picassiette », *Marie-France*, octobre 1962, n°80, pp84-89.



### 3-Bibliographie générale

Agulhon, Maurice : « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie Française*, 1978, 3-4, pp 145-172

Agulhon, Maurice : « Nouveaux propos sur les statues de 'grands hommes' au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, 1998, n°100, volume 28, pp11-16

Agulhon, Maurice : « La statue de grand homme. Critique politique et esthétique », *Mil neuf cent*, 2003/1, n°21, pp9-19

Andrieux, Jean-Yves : *Patrimoine et histoire*, Paris, Belin, 1997.

« Arts de l'enfance, enfances de l'art », *Gradhiva*, 2009, n°9

Babelon, J-P et Chastel : *La notion de patrimoine*, Paris, Lianan Levi, 1994 (1<sup>ère</sup> édition 1980)

Banville (de), Etienne : *L'usine en douce. Le travail en perruque*, Paris, L'Harmattan, Collection Mémoires du travail, 2001

Barrère, Christian ; Barthélémy, Denis ; Nieddu, Martino et Vivien, Franck-Dominique, *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, Paris, L'Harmattan, 2005

Baudouï, Rémi : « André Malraux et l'invention du patrimoine sous la V<sup>e</sup> République », in *L'esprit des lieux ; le patrimoine de la cité*, collectif sous la direction de Daniel Grange et Dominique Poulot, Presses Universitaires de Grenoble, 1997, pp 47-61

Beudelot, Christian et Lebeauvin, Anne : « Les salaires de 1950 à 1975 », *Economie et Statistique*, 1979, volume 113, pp 15-22.

Belting, Hans : *L'histoire de l'art-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999

Belting, Hans : *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

Belting, Hans : *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, Coll. Le temps des images, 2004.

Belting, H, Danto, A, Gakard, J, Hansmann, M, Mac Gregor, N, Spies, W, Waschek, M, : *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, Coll. Art et Artistes, 2000

Bercé, Françoise : *Des Monuments historiques au Patrimoine du XVIII<sup>ème</sup> siècle à nos jours ou « les égarements du cœur et de l'esprit »*, Paris, Flammarion, 2000.

Blais, Jean-Marc : *Les langages de l'interprétation. L'animation dans les musées*, Musée canadien des Civilisations, Hull, 1997

Blaise, Marc : *Histoire d'Err*, Err, Mairie d'Err, 2000

- Blaise, Marc : *On a volé le train jaune*, à compte d'auteur, sd.
- Bonnain, Rolande : *L'Empire des Masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Stock, 2001.
- Bonnot, Thierry : « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre » in *Espèces d'objets, L'homme*, n°170, avril/juin, Paris, éditions de l'EHESS, 2004
- Bonnot, Thierry : « Les maquettes de Lucien Mothu », *EspacesTemps.net*, Mensuelles, 01.04. 2006 (<http://www.espacestems.net/document1922.html>)
- Borne, Alain : *Cicatrices de songes*, Rodez, Edition de l'Ilot, 1939
- Bourdieu, Pierre : *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre : *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Editions de Minuit, 1996.
- Brun-Durand, J : « *Dictionnaire biographique et biblio-iconographique de la Drôme*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, 1901.
- Callu, Agnès : *Gaëtan Picon : esthétique et culture*, Thèse d'histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli, Institut d'Etudes Politiques, Paris, 2009
- Cardinal, Roger : « Un point de vue transatlantique », entretien avec Laurent Danchin, in *Outsider et Folk Art des collections de Chicago*, Paris, catalogue de l'exposition de la Halle Saint-Pierre, 1999.
- Cauquelin, Anne : *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, (1<sup>ère</sup> édition : 1989)
- Chevalier, Michel : « Sur la situation des périodiques géographiques en France », *Annales de géographie*, 1992, Volume 101, n°565, pp 321-325.
- Clifford, James : *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- « Commémorer », *Socio-anthropologie*, 2001, n°9, <http://socio-anthropologie.revues.org/index187.html>
- Coquet, Michèle : « L'anthropologie de l'art » in Martine Ségalen (dir), *Ethnologie, concepts et aires culturelles*, Paris, Armand Colin, 2001.
- Courriol, Jean-Noël : « Côté rue : buste et médaillon », *Etudes Drômoises*, 1999, n°4, 11-13
- « Cultures-Esthétiques », *Socio-anthropologie*, 2000, n°8, <http://socio-anthropologie.revues.org/index202.html>
- Dagognet, François : *Le musée sans fin*, Paris, Editions Champ vallon, Coll. Milieux, 1993.
- Danto, Arthur : *La transfiguration du banal*, Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1989

Danto, Arthur : *Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1996.

Dalavaux, Céline : *L'art brut, un fantasme de peintre*, Paris, La Palette, 2010.

De L'Etoile, Benoît : *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007

Derlon, Brigitte et Jeudy-Ballini, Monique : « De l'émotion comme mode de connaissance. L'expérience esthétique chez les collectionneurs d'art primitif », in *Les cultures à l'œuvre*, Paris, Biro éditeur, Maison des sciences de l'homme, textes réunis et présentés par Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, pp 147-164, 2005.

« Devenir de l'art brut », *Ligeia*, numéro spécial, 204, n°53-54-55-56, Juillet-Décembre.

Dias, Nélia : « Que signifie exposer ? A propos de *Destination Culture* de Barbara Kirshenblatt Gimblett », *Terrain*, mars 2000, pp 159-164

*Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, collectif sous la direction de Daniel Fabre, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection Ethnologie de la France, n°15, 2000.

Dounovetz, Serge : *Mata Gossos*, Baixas, Balzac Editeur, 2003

Dubuffet, Jean : *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967.

« Du Far West au Louvre : Le musée indien de George Catlin », *Gradhiva*, 2006, n°3

Dutour, Juliette : « Les plaques commémoratives. Entre appropriation de l'espace public et histoire publique ans la ville », *Socio-anthropologie*, 2006, n°19, <http://socio-anthropologie.revues.org/index603.html>

Edelman, Bernard et Heinich, Nathalie : *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002.

Feyel, Gilles : « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, 2001/1, n°105, pp 19-51.

Foucault, Virginie : *De l'ouvrier à l'oeuvrier. Friches industrielles reconverties en lieux culturels : (nouveaux) territoires, mémoire, identité, travail et valeurs*, Institut d'Etudes Politiques, Mémoire de fin d'études, sous la direction de Michel Rautenberg, 2003.

Foulon, Charles-Louis : « Des Beaux-Arts aux Affaires Culturelles (1959-1969). Les entourages d'André Malraux et les structures du ministère », *Vingtième Siècle*, octobre-novembre 1990, n°28, pp 29-40

Gimenez, Marc : *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Gonzalez, Esther : « La réception du musée de l'Art Brut par son public : différenciation des approches interprétatives de l'exposition », *Revue Suisse de sociologie*, 1995, 21 (3), pp 741-761

Gonzalez, Esther : « La stratégie communicationnelle du musée de l'Art Brut : considérations d'un récepteur avisé », *Publics et musées*, 1996, 9, pp 105-127.

Gotman, Anne : *Hériter*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

Guérin, Michel : *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* Arles, Editions Actes Sud, 1986.

Heinich, Nathalie : *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

Heinich, Nathalie : *Etre artiste*, Paris, Klincksieck, 1996

Heinich, Nathalie : *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, les Editions de Minuit, 1998a

Heinich, Nathalie : *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998b

Heinich, Nathalie : *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Collection Ethnologie de la France, N°31, 2009

Hennion, Antoine : *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

Icher, François : *Les ouvriers des cathédrales*, Paris, Editions de la Martinière, 1998

Jakobi, Marianne : *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Editions, 2006.

Janis, Sydney : *They Taught Themselves : American Primitives Painters of the Twentieth century*, New York, Dial Press, 1942.

Lagadrillière, Isabelle : *Nouveaux territoires de l'art et nouveaux modes de gestion de la culture : l'exemple de la Friche La Belle de Mai à Marseille (France) et de la Kaapelitehdas à Helsinki (Finlande)*, Mémoire de DESS, sous la direction de Luc Gruson, IEP, Lyon, 2002

Lagarde (de), Pierre : *Guide des chefs d'œuvre en péril*, Paris, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967

*La légitimité culturelle en questions*, collectif sous la direction de Syvette Giet, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004.

Laurent, Xavier : *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication/ Ecole nationale des chartes, 2003

« L'architecture et l'esprit de l'urbanisme européen », *Esprit*, numéro spécial, Octobre 2005.

Leclerc, Jean-François et Pires Joaquina, « Du patrimoine à la construction d'une identité urbaine plurielle : le rôle d'un équipement culturel municipal, le Centre d'Histoire de Montréal », (<http://www2.ville.montreal.qc.ca/ocpm/pdf/PD04/3g.pdf>)

Lenclud, Gérard : « Quand voir, c'est reconnaître », *Enquêtes*, 1995, 1, pp 113-129.

Lengereau, Eric : « L'architecture entre Culture et équipement 1965-1995 », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, Janvier-Mars 1997, 53, pp112-123..

Lengereau, Eric : *L'état et l'architecture. 1958-1981. Une politique publique ?*, Paris, Editions A. et J. Picard, 2001.

*Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (Dir), Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

« Les mondes du patrimoine » *Socio-anthropologie*, 2006, n°19, <http://socio-anthropologie.revues.org/index513.html>

*Les publics de la culture*, sous la direction d'Olivier Donnat et de Paul Tolila, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003.

Lextrait, Fabrice et Kahn, Frédéric : *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Editions Sujet/Objet, 2006.

Lommel, Madeline : « La création au féminin », in *Amour et création*, collectif sous la direction de Patrick Martin-Mattéra, Paris, L'Harmattan, 1998, pp 171-191 \_

Lommel, Madeleine : *L'Aracine et l'Art Brut*, -Neuilly-sur-Marne, L'Aracine, 2004.

Luginbühl, Yves : « Pour un paysage du paysage », *Economie rurale*, janvier-avril 2007, n°297-298, pp 23-40.

Maquet, Jacques : *L'anthropologue et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*, Paris, Métailié, 1993.

Mairesse, François : *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, PUL, 2002

Mc Evilly, Thomas : *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Editions Jacqueline Chambon, 1999.

Michaud, Yves : *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989.

Michaud, Yves : *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Editions Stock, 2003

Mondzain, Marie-José : *Le commerce des regards*, Paris, Le Seuil, Collection l'Ordre Philosophique, 2003.

Mouhot, Henri : « Voyages dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine », *Le tour du monde*, 1863, 2<sup>ème</sup> semestre, pp 220-253.

Mouhot ;, Henri : *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine*, Paris, Hachette, 1868

Moulin Raymonde, 1995, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

Moulin, Raymonde : *L'artiste, l'institution et le marché*, 1997 (1<sup>ère</sup> édition 1992)

Moulin, Raymonde : *Le marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2000

Moulinié, Véronique : « Des 'ouvriers' ordinaires : Lorsque l'ouvrier fait le/du beau », *Terrain*, Mars 1999, n°32, pp37-54

Moulinié, Véronique : « L'autre de l'art. Production 'ouvrière' et 'égo-musée », colloque « Art spontané, art brut, art psychopathologique », organisé le 20 octobre 2000, par la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, (adresse électronique : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/19/41/PDF/Veronique\\_Moulinie\\_2000\\_halshs00141941.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/19/41/PDF/Veronique_Moulinie_2000_halshs00141941.pdf))

Moulinié, Véronique : *Les mécaniciens de l'inutile : ethnographie d'une conversion esthétique*, Rapport remis à la Mission du Patrimoine Ethnologique à la suite de l'appel d'offres « Esthétique populaire », 2002.

« Observer, nommer, classer », *L'homme*, Janvier-mars 2000, n°153

Oury, Jean : *Essai sur la conation esthétique*, Orléans, Editions Le Pli, 2005.

Monnier, Gérard : « Reconstruire ou construire – Architecture française ou architecture moderne » in *Art et idéologie, L'art en Occident 1945-1949*, collectif sous la direction de Jacques Beaufret, Université de Saint-Etienne, 1978, pp 261-278

*Patrimoine et patrimonialisation : entre le matériel et l'immatériel*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2007

*Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, collectif sous la direction de Claudie Voisenat, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 9, 1995.

Peiry, Lucienne : *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997.

« Prélever, exhiber. La mise en musée » : *Cahiers d'Etudes Africaines*, numéro spécial, 1999, n°155-156.

Prudhomme, Auguste : « J. Brun-durand. Dictionnaire biographique et biblio-iconographique de la Drôme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1903, tome 64, pp394-396

Rieffel, Rémy : *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V<sup>ème</sup> République*, Paris, Calmann Lévy/CNRS Editions, 1993.

Riegl, Aloïs : *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Editions du Seuil, 1984 (1<sup>ère</sup> édition en allemand : 1903)

Rosenkranz, Karl : *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004.

Rousseau, Valérie : « De la collection de l'Art Brut aux musée du 'Triangle d'or' », *Socio-anthropologie* en ligne), 2006, n°19, <http://socio-anthropologie.revues.org/index623.html>

Rudovsky, Bernard : *Architecture without Architects : a short Introduction to Non-Pedigree Architecture*, New York, Doubleday & Co, 1964.

Sibony, Daniel : *Création. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Le Seuil, Coll. La couleur des idées, 2005.

Tenèze, Annabelle : *Exposer l'art contemporain à Paris : l'exemple de l'ARC au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1967-1984)*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, université de Paris-X Nanterre, 2004

Tiberghien, Gilles A. : *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du paysage/Centre du paysage, 2001

Tiberghien, Gilles : *Notes sur la nature... la cabane et quelques autres choses*, Paris, Editions du félin, 2005

Urfalino, Philippe : *Les politiques culturelles municipales*, Grenoble, Association Française de Science Politique, 1984.

Urfalino, Philippe : *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996

Urfalino, Philippe et Vilkas, Catherine : *Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Wintrebert, Joëlle : *Le canari fantôme*, Baixas, Balzac Editeur, 2005



# ANNEXES

## 1. Photographies152

Annexe 1.1 : Steenwerk (Nord) : la maison d'Arthur Vanabelle



Tous droits réservés

---

152 En l'absence de mention particulières, les clichés sont de Véronique Moulinié.



Annexe 1.2 : Steenwerk (Nord) : Le pavillon Kléber Ringot



-Le Palais Kléber Ringot : détail



### Annexe 1.3 : L'église de Wirwignes (Pas-de-Calais)

-L'église de Wirwignes : vue extérieure





-L'église de Wirwignes : le clocher





-L'église de Wirwignes : intérieur (la Grotte de Lourdes)





-L'église de Wirwignes : la chaire



-L'église de Wirwignes : la chaire (détail)

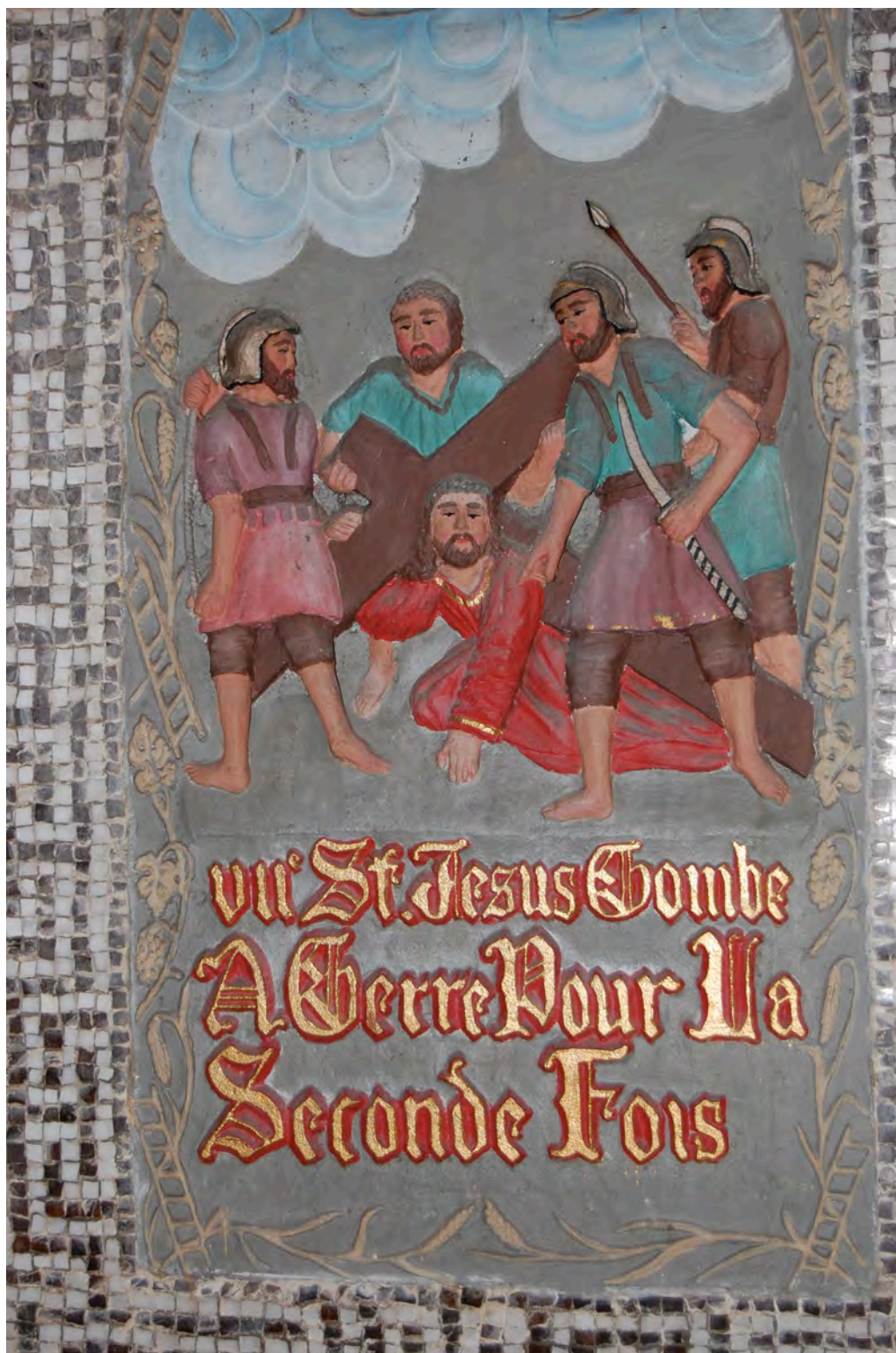




-L'église de Wirwignes : détail (Adam et Eve)



-L'église de Wirwignes : station du chemin de croix





-L'église de Wirwignes : station du chemin de croix.



-Annexe 1.4 : Les fresques de Rémi Callot, à Carvin (Pas-de-Calais)

-Le site après destruction de la maison de Rémi Callot : les fresques près de la porte d'entrée





-Le site après destruction de la maison de Rémi Callot



-Trois fresques de Rémi Callot, découpées et réinstallées dans le paysage urbain.





Annexe 1.5 : La maison de Bodan Litnianski, à Viry-Noueuil (Aisne)

-La maison vue d'en haut



Cliché Benjamin Teissèdre et Laurent Jacqui



-La maison de Bodan Litnianski : murs d'enceinte



Cliché de Benjamin Teissède et Laurent Jacqui



-La maison de Bodan Litnianski : détail



Cliché Benjamin Teissèdre et Laurent Jacqui



Annexe 1.6 : Le Palais Idéal du facteur Cheval, à Hauterives (Drôme)

-Le Palais Idéal : Est



-Le Palais Idéal : « côté sud »





-Le Palais Idéal : façade Nord



-Le Palais Idéal : angle nord-ouest



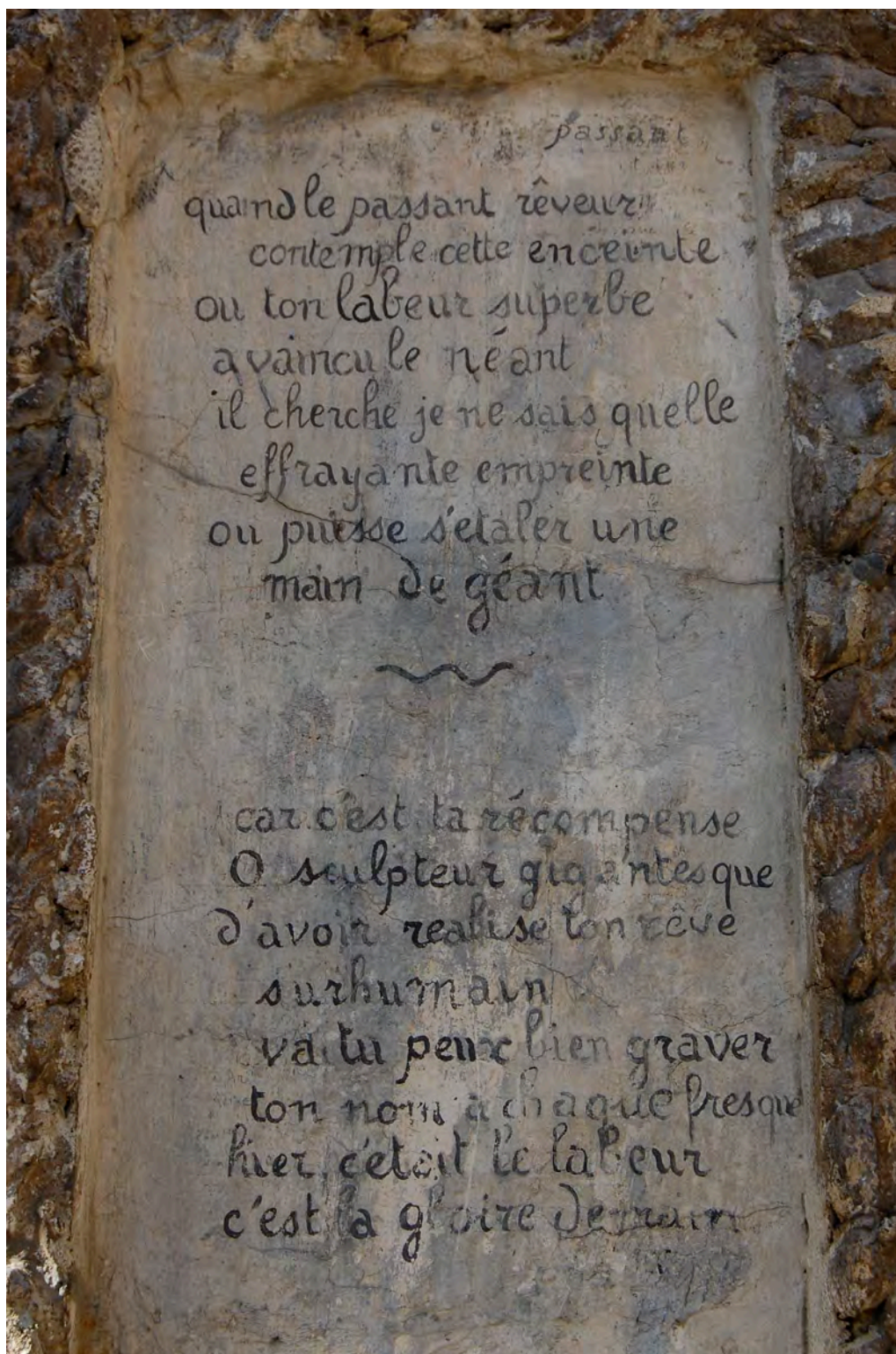


-Le Palais Idéal : angle nord-est





Annexe 1.7 : Les mots du facteur : la « peine à écrire » ?



Annexe 1.8 : Des admirateurs inconditionnels

-Ferdinand Cheval et son fils Cyrille, en compagnie de la chienne, Mignonne



In Jouve, Jean-Pierre ; Prévost, Claude et Prévost Clovis 1981 : 13



-Ferdinand Cheval, son épouse Marie-Philomène, Cyrille et Mignonne.



In Jouve, Jean-Pierre ; Prévost, Claude et Prévost Clovis 1981 : 259

-Cyrille ou l'admirable figurant.



In Jouve, Jean-Pierre ; Prévost, Claude et Prévost Clovis 1981 : 225



1.9 : Ferdinand Cheval face à ses visiteurs : prévenant mais ferme.

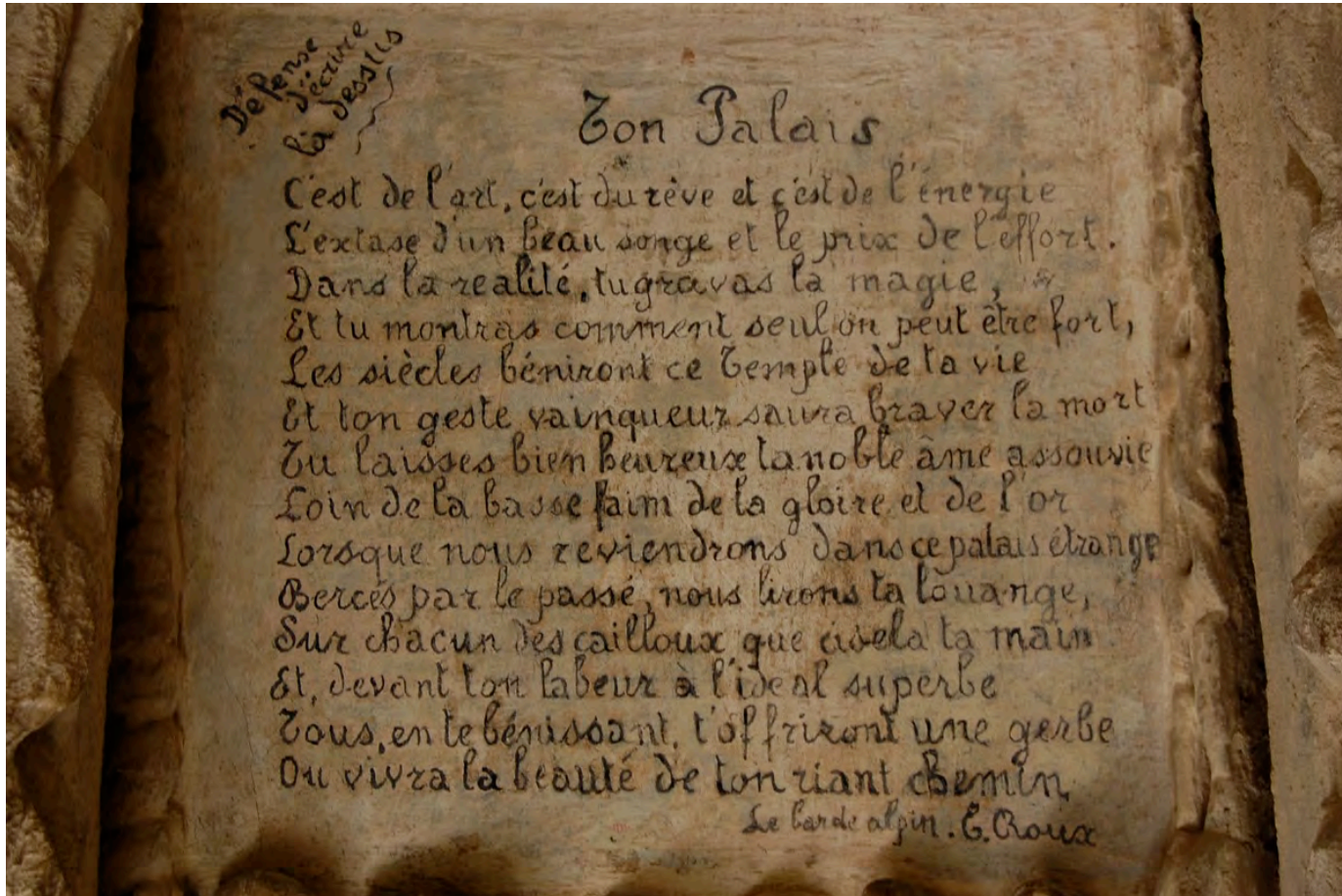




1.10 : Pour les touristes, un Belvédère sur le Palais Idéal



Annexe 1.11 : Au mur du Palais Idéal, le poème qui lui donna son nom, gravé par Ferdinand Cheval



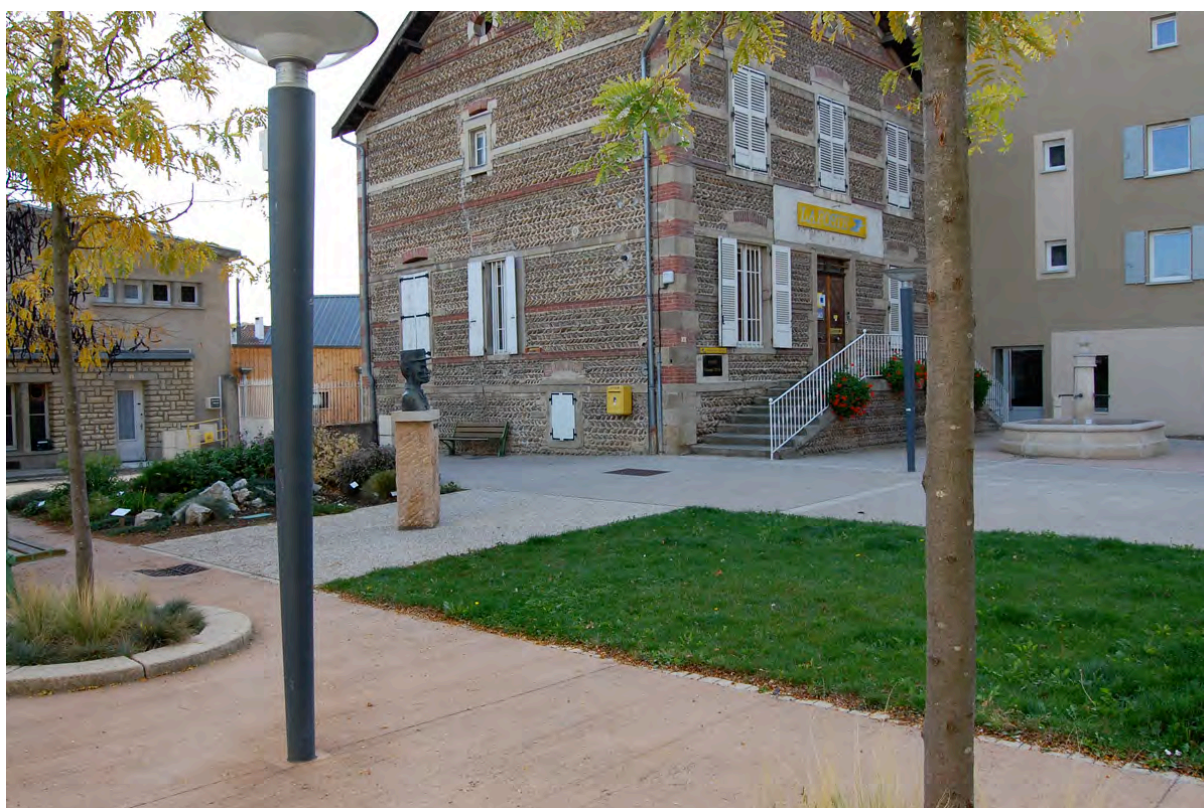


Annexe 1.12 : Le tombeau du facteur Cheval



Annexe 1.13 :Hauterives célèbre son facteur

-Le Square Ferdinand Cheval, à Hauterives





-Le buste de Ferdinand Cheval, réalisé par Nicole Algand et inauguré en 1984



-La silhouette de Ferdinand Cheval sur un mur du village





Annexe 1.14 : Voir le Palais, voir le buste.



Annexe 1.15 : « Coco, peintre du facteur Cheval »

-Ferdinand, Marie-Philomène et Alice





-Le facteur sur les échafaudages, d'après le premier cliché, réalisé par Maître Rivoire



-Les Géants



-Drôme Magazine : « Bien à vous, facteur Cheval »





Annexe 1.16 : La villa Alicius

-La villa Alicius, vue d'ensemble

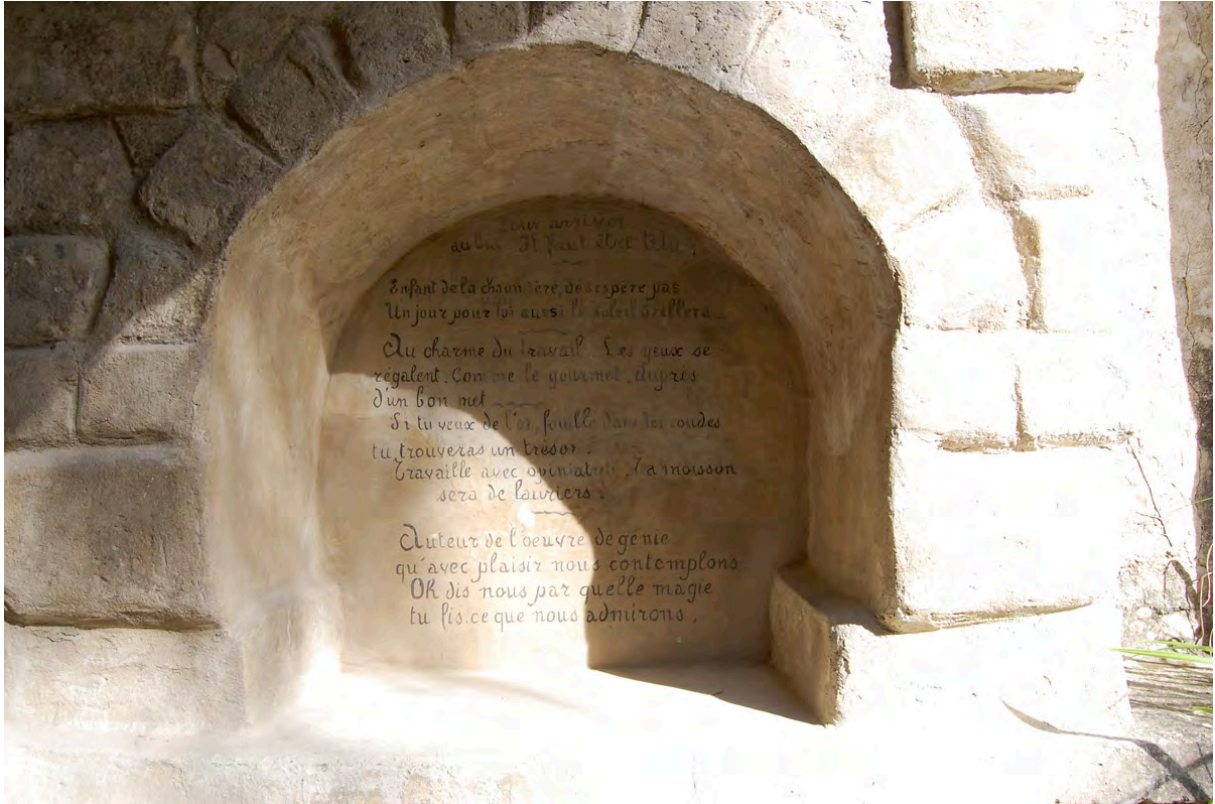


-La villa Alicius, détail du soubassement





-La villa Alicius, détail du soubassement



-Le Palais Idéal, vu depuis la terrasse de la villa Alicius





-Annexe 1.17 : Des affichistes de renom pour le Palais Idéal

Affiche de Bernard Rancillac

## Le Palais idéal du Facteur Cheval

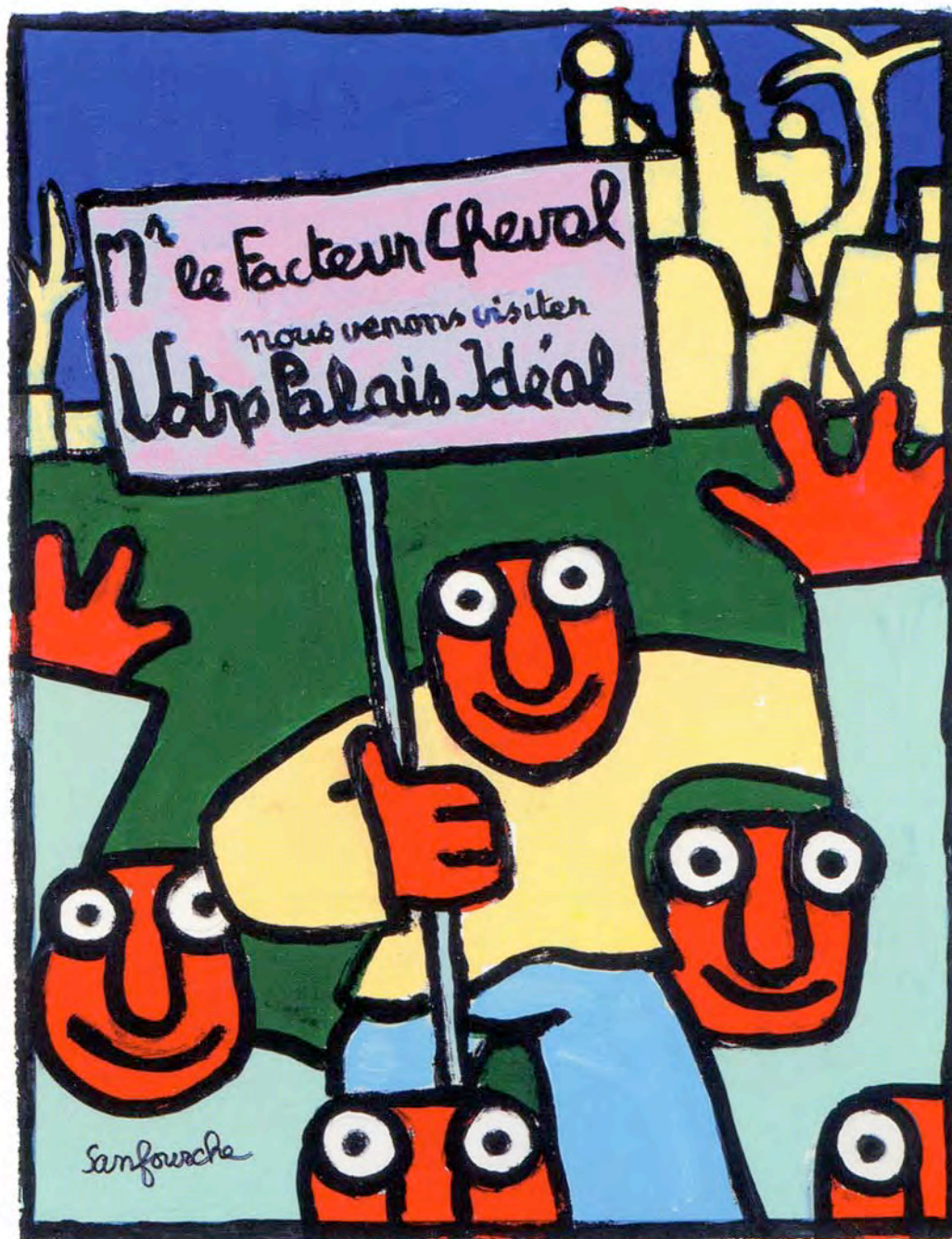
par Bernard RANCILLAC



-Affiche de Sanfourche

# Le Palais idéal du Facteur Cheval

par SANFOURCHE





-Affiche de Daniel Humair

# Le Palais idéal du Facteur Cheval

par Daniel HUMAIR



-Annexe 1.18 : La librairie du Palais Idéal : l'admiration en rayons



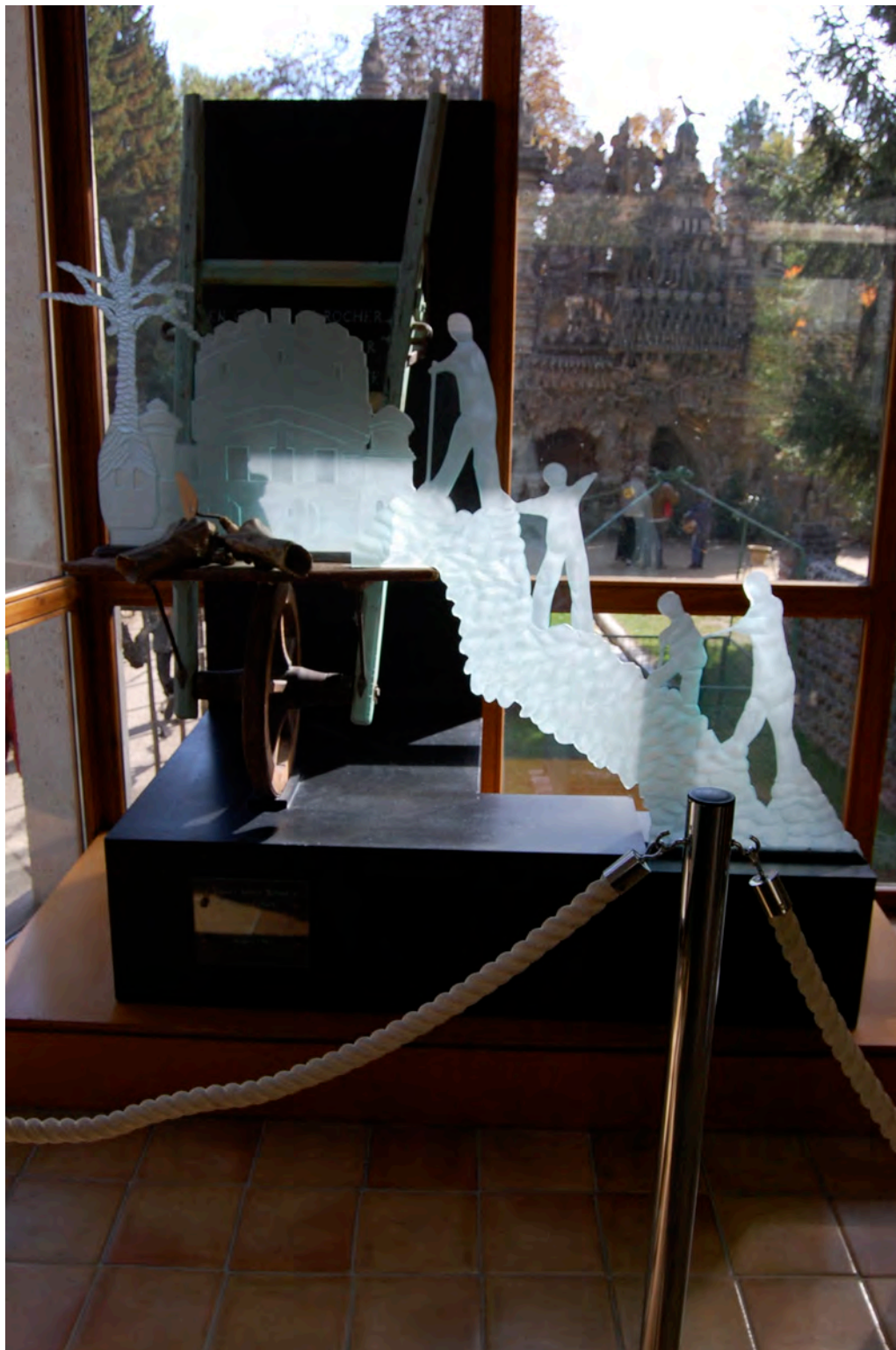


-Annexe 1.19 : Une billetterie comme un musée

-Tableau d'André, accroché au mur, près du guichet d'entrée.



-« Voici mon rêve » : hommage de Steve Linn au facteur, sur fond de Palais Idéal.



Annexe : 1.20 : La célèbre brouette, en bas de l'escalier qui conduit de la billetterie à la librairie.





Annexe 1.21 : La maison de Raymond Isidore, dit Picassiette, à Chartres.

-La maison, vue d'ensemble



Tous droits réservés



-la maison, détail



Tous droits réservés



Annexe 1.22 : Le Petit Paris de Marcel Dhièvre, à Saint Dizier (Haute-Marne)



Tous droits réservés

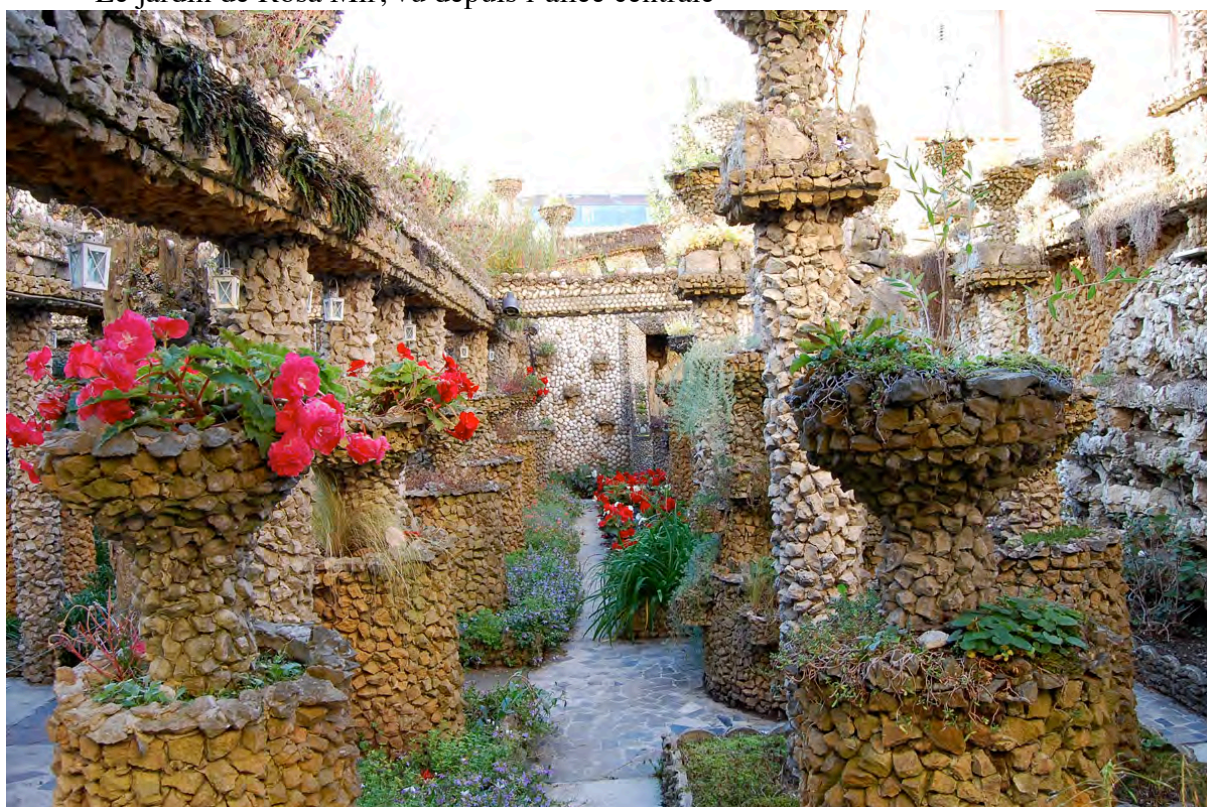


Annexe 1.23 : Le jardin de Rosa Mir, à Lyon (Rhône)

Le jardin de Rosa Mir, vue d'en haut



Le jardin de Rosa Mir, vu depuis l'allée centrale





Annexé 1.24 : La Maison Bleue d'Euclide Ferreira Da Costa, à Dives-sur-Mer (Calvados)

-La Maison Bleue, détail



Cliché Fabienne Volceno

-La Maison Bleue, détail



Cliché Fabienne Volceno

La Maison Bleue, en 2002 : porte de bois



Cliché Fabienne Volceno



Annexe 1.25 : L'église Vivante et Parlante de l'abbé Paysant, à Mesnil-Gondouin (Orne)

L'église de Mesnil-Gondouin, vue d'ensemble





L'église de Mesnil-Gondouin, le portail (détail)



L'église Mesnil-Goudouin, le sol (détail)





L'église de Mesnil-Gondouin : « un seul Dieu, tu adoreras »



L'église de Mesnil-Gondouin, la chaire





Annexe 1.26 : « Sitting Bull et Ramona » : Smilowski dans le hall de l'entrée de la mairie de quartier du Vieux-Lille.





Annexe 1.27 : Le jardin de Rosa Mir : la pergola





Annexe 1.28 : Le Palais Idéal ou le regard prisonnier





Annexe 1.29 : Le manège de Pierre Avezard, dit Petit Pierre

-Le manège à la Fabuloserie, à Dicy (Yonne)



-Le manège, détail (face arrière d'une vache et ses mécanismes)







-Annexe 1.31 : Tout ce qu'il reste du jardin de René Pecqueur, de Louches (Pas-de-Calais).

Une jardinière





Une chapelle



## 2. Textes

Annexe 2.1 :Véronique Moulinié : « **Comment naissent les œuvres des singuliers ? A propos de quelques sites dans le Nord-Pas-de-Calais et ailleurs** », Communication lors des journées d'études : « Qu'est-ce que 'l'artification' », organisées par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich, les 8 et 9 décembre 2006, salle des Commissions, BNF, Paris<sup>153</sup>.

Le promeneur qui, au début des années 1980, aurait laissé ses pas le guider vers les fortifications du Vieux Lille aurait fait une étrange découverte : dans le fatras de verdure, une cabane faite de matériaux de récupération, aux murs recouverts de fresques polychromes ! Peut-être aurait-il entrevu la silhouette de son propriétaire, Jean Smilowski, s'activant pour en rafraîchir la façade ou installant quelque girouette en forme d'avion. A quelques dizaines de kilomètres, Carvin lui aurait ménagé, il y a quelques années, une surprise semblable. Rémy Callot avait élu domicile près du centre ville, dans une modeste maison, entourée d'une frêle palissade, qu'il avait richement décorée, sur la face extérieure, de mosaïques représentant des chevaliers du Moyen-Age, des paysages de montagne, des dragons débonnaire, etc. De ces lieux et de leur créateur, il faut désormais parler au passé. C'est au Musée d'Art Moderne de Lille-Métropole, à Villeneuve d'Ascq, que l'on pourra bientôt admirer quelques-uns des éléments de la cabane de Jean Smilowski ; le pavillon de Carvin, pour lequel on avait songé à une inscription sur la liste supplémentaire des Monuments historiques, n'est plus qu'un souvenir ; seule la palissade a été préservée. Voici donc deux très modestes lieux de vie dont leur propriétaire ne revendiquait pas, pour eux le qualificatif d'artiste et pour leur création celui d'art ou d'œuvre qui sont peu à peu poussés, pour le premier vers les mondes de l'art, pour l'autre vers l'univers du Monument. Rare, le fait n'est cependant pas sans précédent. Les créations de bois de Théo Wiesen et celles, en ciment, de Josué Virgili ne sont-elles pas conservées au musée d'art moderne et contemporain de Villeneuve d'Ascq ? Le Petit Paris, à Saint-Dizier (Haute-Marne), le jardin de Rosa Mir, à Lyon (Rhône), La Maison Bleue à Dives sur Mer (Calvados) ne sont-ils pas devenus des « Monuments Historiques », inscrits sur la liste supplémentaire, respectivement en 1984, 1987 et 1991 ? Or, derrière tous ces exemples, se dissimule la même question : comment ces lieux, n'ayant aucune prétention à l'art, parfois regardés comme passablement farfelus se voient-ils investis d'un sens nouveau, au point qu'on leur ouvre les portes des musées ou celles du Ministère de la Culture ? En d'autres termes, comment s'opère ce glissement, cette conversion de valeur ?

### 1) De la destruction à la conservation

Le promeneur évoqué dans l'introduction aurait sans nul doute vu fresques et mosaïques. Mais les aurait-il admirées au point de s'émouvoir de leur sort ? Rien n'est moins

---

<sup>153</sup> Les actes de ce colloque devraient paraître en 2011.



sûr. En effet, c'est seulement lorsqu'elles sont condamnées à la destruction qu'on les pousse soudain sur le devant de la scène.

Au milieu des années 1980, les fortifications de Lille et notamment le quartier de la Poterne, jugées insalubres, font l'objet d'un vaste projet de réhabilitation : on va remplacer cette végétation sauvage par des jardins ouvriers, clos et soigneusement entretenus. Le sort de la cabane et de son habitant semble réglé : il sera expulsé, elle sera rasée. Certains, cependant, ne l'entendent pas de cette oreille d'autant que Jean Smilowski a su trouver une tribune, allant raconter son histoire malheureuse dans un des cafés du Vieux-Lille, fréquenté, dit-on, par des « intellectuels » et des « artistes ».

L'Atelier Populaire d'Urbanisme, une association très active dans le domaine du droit au logement, prend l'affaire en main. Il obtient le relogement de Jean, dans une HLM. Il s'assure également que la cabane ne soit pas simplement démolie mais soigneusement découpée, morceau par morceau. L'un d'eux sera acheté par la mairie du Vieux Lille où elle trône aujourd'hui dans le hall d'entrée. La presse ne manque pas de relayer l'événement. Jean Smilowski meurt en 1989.

En 1992, l'intérêt pour celui qu'on a parfois surnommé « le Robinson du Vieux-Lille » renaît. Une association, La Poterne, voit le jour. Elle se donne pour but de faire connaître voire reconnaître son « œuvre », multipliant les expositions à Lille et ailleurs.

Elle semble aujourd'hui beaucoup moins active. N'a-t-elle pas partiellement atteint son objectif ? Smilowski figure dans les ouvrages spécialisés dont l'Aracine et l'art brut de Madeleine Lommel. (Lommel 2004) Ses œuvres seront également présentes dans la salle réservée aux habitants paysagistes, au musée de Villeneuve d'Ascq. Il a même trouvé sa « spécialiste », son « historienne », gardienne zélée de son œuvre voire de sa mémoire en la personne de la présidente de La Poterne. De la destruction pour cause de « laideur » et d'insalubrité à l'exposition au « MAM », le sort de la cabane a connu un infléchissement manifeste.

Les mosaïques de Rémy Callot ont connu une trajectoire semblable. La maison avait bien suscité quelque intérêt. Ainsi, en 1991, un localier de La Voix du Nord en fait un « mosaïste animalier » (Cilio 1991). De même, en 1998, Paul Daudin-Clavaud lui consacre une page, accompagnée d'une photographie, dans son ouvrage sur Carvin, le comparant à Picassiette et au facteur Cheval. Après la mort du créateur, un artiste plasticien, Gérard Troël, avait tenté, à deux reprises, d'attirer l'attention du « MAM » sur les fresques. En vain. Articles et courrier ont eu si peu d'écho qu'à la mort de son créateur, le conseil municipal décide de détruire la maison, pour construire un rond-point à sa place. Un projet qui ne soulève aucune réticence. Qui songerait à s'émouvoir de la destruction d'un modeste pavillon dont même les héritiers ne veulent pas ? Or, à peine le projet est-il porté sur les fonts baptismaux que le voilà arrêté ! Un arrêt qui doit tout aux « Beffrois de la culture ». Organisée au cours de l'été 2004, cette opération consistait à installer des « œuvres d'art » dans les municipalités ne disposant pas de musée. L'exposition sur Dubuffet, proposée par le musée de Villeneuve d'Ascq, est installée à Carvin. L'adjoint au maire, chargé des questions culturelles, se fait alors un devoir de découvrir l'art brut, n'hésitant pas à se rendre à Hauterives. Face au Palais Idéal, c'est alors la révélation, presque au sens religieux du terme. Toutes proportions gardées, il y a à Carvin « quelque chose » d'assez proche ! De retour dans le Pas-de-Calais, il se démène avec succès pour faire partager son récent enthousiasme à ses confrères : le projet de destruction laisse la place à un projet de conservation, aujourd'hui en souffrance, du fait, entre autres, du relatif désintérêt de la communauté locale. Le pavillon, jugé dangereux, a été rasé mais on a conservé les mosaïques, sur fond de mur végétal.

Bien que proches en apparence, ces deux exemples sont, en réalité, assez différents. Dans le cas de Smilowski, on ne parle pas d'art ou d'une valeur quelconque pour la cabane, du moins au début. Ce n'est que lentement que cette notion s'impose. Il n'en va pas de même

pour celles de Rémy Callot dont le parcours est plus complexe. La lutte s'est engagée sur le terrain du « patrimoine ». Le Nord-Pas-de-Calais est riche en sites singuliers et certains se prenaient à rêver d'une sorte de circuit de l'art brut, qui passerait par le musée de Villeneuve d'Ascq et ferait figurer, au nombre des haltes obligatoires, les mosaïques de Callot. Les institutions culturelles ne faisaient pas mystère de leur soutien. Le semi-échec de ce projet est, *a priori*, bien étrange. Mais est-ce vraiment un semi-échec ? Ou un changement de direction, en quelque façon ?

Comparons les deux cas pour comprendre ce qu'ils laissent apercevoir du processus « d'artification ».

## 2) A bonne distance de l'art

Etrangement, les premières interventions en faveur de Jean Smilowski sont beaucoup plus dictées par des préoccupations sociales qu'artistiques. Et cela de plusieurs façons. Ce que l'on voit, en premier lieu, c'est le scandale de l'expulsion d'un homme, socialement très fragile, sans la moindre perspective de relogement. Que ce soit l'Atelier Populaire d'Urbanisme qui engage d'abord le combat en dit long sur la nature même de ce combat. Il s'agit de mettre en avant le scandale des expulsions sans relogement, dont Smilowski devient l'emblème.

Victime d'une politique du logement bien peu humaine, il serait aussi victime d'une volonté de « normalisation sociale ». Parmi ses premiers et plus fervents défenseurs, beaucoup n'ont guère apprécié la réhabilitation des fortifications : pour eux la mise à la raison de la végétation désordonnée remplacée par des jardins ouvriers soigneusement entretenus laissait apparaître, en transparent, la mise à la raison d'un certain mode de vie, physiquement et symboliquement en marge que Smilowski ne tarde pas à incarner. Ainsi, son relogement dans une HLM, loin d'être perçu comme une amélioration de son sort, fut pensé comme un pis-aller.

Sa cabane n'est, au début, qu'un prétexte bien commode, la référence à l'art une sorte de levier. Il suffit pour s'en convaincre de revenir à l'achat d'une fresque par la municipalité. Pour le président de l'association de droit au logement, l'art n'avait pas grand chose à voir là-dedans. Il ne s'en cache pas, pour lui il fallait « faire payer », dans tous les sens du terme, ceux qu'il jugeait responsables de cette expulsion : les élus locaux. Au-delà de la transaction financière et du maigre pécule que Smilowski en retirerait, il s'agissait de les obliger à exposer une œuvre dont ils avaient décidé la destruction. Comme une sorte de *mea culpa* magnifique. Engagée sur le terrain de la justice sociale, la défense de Jean Smilowski n'empruntera véritablement les voies de l'art que quelques années plus tard.

Rien de tel dans le cas des mosaïques de Rémy Callot. Leur sort dépend étroitement de l'opinion des divers spécialistes de la culture et des arts qui vont se succéder à leur chevet. Ainsi, ce sont les Beffrois de la Culture qui font soudain basculer le sort de la maison. Certains n'hésitent pas à affirmer que c'est la conservatrice du musée de Villeneuve d'Ascq qui aurait, dès les premiers échanges avec l'adjoint au maire, évoqué l'intérêt de la palissade. Tous s'accordent à reconnaître que c'est le voyage à Hauterives qui lui ouvre les yeux. Immédiatement, les mosaïques sont placées dans le sillage du célèbre palais. Callot serait-il l'héritier de Cheval ? L'œuvre du premier peut-elle être comparée à celle du second ? Est-ce de l'art ou non ? Est-ce du patrimoine ou non ? Autant de questions qui taraudent l' élu qui, n'osant y apporter de réponse, s'en remet entièrement à l'opinion de la conservatrice. Car c'est bien du musée, bien qu'il s'en défende, que dépendra la décision finale. Le projet de conserver l'œuvre se poursuit ensuite au cœur d'une sorte de huis clos entre les diverses



institutions culturelles. Une étudiante consacre son master d'histoire de l'art contemporain aux réalisations de Callot (Guillaume 2002). La Direction Régionale des Affaires Culturelles accepte que le site soit soumis à la Commission Régionale du Patrimoine et des sites. Au niveau local, l'affaire est menée par l'adjoint chargé de la culture. Et c'est depuis son statut d'élu local qu'il gère le dossier. Il n'a, par exemple, pas créé d'association pour leur sauvegarde dont il aurait pris la présidence ou qu'il aurait confié à une personne de confiance. Leur métamorphose symbolique s'inscrit là dans le cadre d'une action politique. Enfin, c'est à une employée du service culturel de la ville qu'a été confié le soin de suivre le dossier. Les mosaïques apparaissent donc comme une affaire de spécialistes qui débattent entre eux du sort à leur réserver. Jamais le questionnement n'a débordé de ce cénacle. Que la presse se fasse l'écho des décisions et actions, qu'une visite du site ait été inscrite au programme des Journées Européennes du Patrimoine, en 2007 n'y changent rien : le projet ne trouve aucun relais, notamment associatif, dans la population. Le terrain carvinois fait irrésistiblement penser au site de René Pecqueur, à Louches (Pas-de-Calais). Plusieurs amateurs d'art singulier avaient remarqué le jardin de ce retraité, véritable fantaisie de ciment où se côtoyaient « arbres », animaux, chapelles, etc. Ils avaient attiré sur lui l'attention du musée de Villeneuve d'Ascq qui envisageait sérieusement une conservation. Au décès du créateur, des relations en ce sens avaient été établies avec les héritiers du site. Ils s'empressèrent pourtant de vendre la maison à un acquéreur qui, immédiatement, détruisit les créations. Manifestement, les descendants ne tenaient pas à voir les « œuvres » de leur père au musée !

Il ne suffit donc pas que ces sites soient considérés, par les instances culturelles, comme des créations artistiques pour qu'ils fonctionnent comme tels auprès de la population locale. Il ne peut y avoir d'œuvres singulières sans le soutien puissant du local voire contre l'opinion de celui-ci. Au contraire, il semble qu'il faille que la décision naisse de l'entourage, plus ou moins proche, du créateur qui, sans vraiment savoir qualifier les lieux, a la conviction qu'il faut les conserver. Souvent constitués en association, ils se démènent en tous sens, multipliant les actions, plus ou moins désordonnées, n'hésitant à solliciter les institutions culturelles ou les politiques locaux, avec qui ils entretiennent parfois de violentes polémiques. A travers cette agitation, c'est le sens à accorder à ces lieux et les raisons de les conserver qui se dessinent peu à peu.

Mais il ne suffit pas que quelques-uns se réunissent en association pour que le site soit reconnu. A peine a-t-on évoqué le lieu que surgit la question de son créateur. En effet, l'oeuvre ne se suffit pas à elle-même ; elle doit nécessairement s'appuyer sur la vie de son créateur.

### **-3) Cinq colonnes à la une... ou presque**

La presse joue là un rôle essentiel. Certes, c'est elle qui, soudain, donne à « voir », parfois dans sa première page, souvent dans de longs articles, ce qui, jusque-là, ne l'avait pas été. On peut bien sûr évoquer la puissance de l'écriture, qui donne de l'importance à l'objet dont elle se saisit. Mais cette explication ne suffit pas. On remarque immédiatement, en effet, qu'elle prend rarement partie : elle n'appelle pas, par exemple, à la sauvegarde du site, pas plus qu'elle ne s'offusque du projet de conservation. Elle reste neutre, en somme, ne s'intéressant guère qu'à la vie du créateur qu'elle tente de recomposer. Et cela est utile, en effet. Loin d'être des « figures locales », connues de tous, Smilowski et Callot, comme la plupart de ces bâtisseurs étranges, ne sont guère que des silhouettes pour certains, de parfaits inconnus pour d'autres. Le premier travail est ainsi de donner à voir leur visage et d'écrire leur vie en récupérant des éléments, souvent épars, qui, mis bout à bout, cousus ensemble, finissent par composer leur biographie. Cependant, la lecture de ces articles devient vite lassante tant ils sont redondants. Les illustrations sont toujours étrangement semblables de

même que les textes qui insistent sur les mêmes épisodes, les mêmes anecdotes. Ils ont tous un évident et prononcé « air de famille », se répètent et se font écho. Cependant, sur le long terme, on voit de légers glissements se mettre en place, des motifs disparaissent au profit d'autres. Et l'essentiel de l'exercice réside dans cette répétition presque à l'identique, dans cette sélection discrète.

Dans le cas de Smilowski, on voit peu à peu se mettre en place les grands motifs qui vont suffire à écrire sa vie : des conditions de vie plus que difficiles (une cabane sans eau, ni électricité et qui plus est sans fenêtres !), sa double expulsion (en 1943 et 1985), l'accident qui l'empêcha de travailler, et surtout sa passion pour l'indienne Ramona (Film d'Henry King 1936), qu'il avait peinte à plusieurs reprises. Peu à peu, les premiers éléments s'éclipsent – sans disparaître – au profit du dernier, qui occupe longuement la plume des journalistes. Sur toutes les photographies, parues dans la presse, il pose à ses côtés. Dans un reportage du 16 septembre 1985, diffusé sur FR3 Nord- Pas-de-Calais et consacré au démontage de sa cabane, on le voit, disant un goguenard « Adieu Ramona », lui baisant à plusieurs reprises le visage, tandis qu'en fond sonore s'égrènent les paroles de la chanson<sup>154</sup>. A tel point que Smilowski n'existe plus aujourd'hui que par son étonnante passion pour cette Indienne de western dans laquelle il semble totalement s'incarner. Elle est ainsi devenue l'axe autour duquel se serait enroulée sa vie.

Concernant Rémy Callot, les choses se mettent actuellement en place, selon un schéma identique. Au service « culture » de la municipalité de Carvin, on avait envisagé de confier à un chercheur le soin de collecter des témoignages et d'écrire la biographie de Callot. On se réjouit donc qu'un journaliste se soit attelé à cette tâche ! Des articles, accompagnés de photographies où l'on voit Rémy Callot dans son atelier, sont déjà parus, levant le voile sur sa vie, évoquant sans relâche cette main gauche, perdue dans des circonstances un peu mystérieuses (peut-être l'explosion d'une grenade alors qu'il avait quatorze ans). Un « manchot » qui réalisa des fresques aussi minutieuses : n'est-ce là un de ces motifs biographiques qui « font » un singulier et légitiment l'admiration ?

Ecrire la vie de Smilowski ou de Callot suppose moins de retracer tout leur parcours personnel, dans toute leur complexité, que de sélectionner quelques éléments qui vont, en quelque sorte, résumer tout leur parcours. N'est-ce pas ainsi que l'on a écrit la vie des Grands Ancêtres que sont Cheval et Picassiette ? Que l'on songe à la fameuse pierre sur laquelle le pied du premier aurait butté et qui aurait décidé de la création qui occupa toute sa vie ! N'est-ce pas aussi le cas pour le second qui, déclassé au cimetière, aurait décidé de sublimer la vaisselle cassée, aussi déclassée que lui ? Certes, les créateurs singuliers ne sont pas les seuls à voir leur vie comme « passée au crible » pour n'en garder que quelques éléments biographiques, censés expliquer leur création. (Heinich 1991) Cependant, ils n'en présentent pas moins une particularité.

Sommés par les journalistes d'expliquer les ressorts de leur création, ils sont bien souvent impuissants à y parvenir, ne maîtrisant pas les codes de ce type de récit de soi comme artiste, se contentant spontanément de faire de leur création un simple « bricolage pour passer le temps ». Se met alors en place une sorte de cercle vicieux ou vertueux, comme on voudra. Instruits de ce que l'on dit d'eux dans la presse et conscients que cela convient beaucoup plus à l'injonction autobiographique qu'on leur adresse, ils s'approprient ce qu'ils ont lu dans les journaux. Ainsi, celui-ci assurait, sans sourciller, que sa création était liée à sa vie difficile de vieux célibataire, travaillé par une sexualité embarrassante. Passé l'étonnement que provoque une telle auto définition, on ne tarde pas à découvrir que notre homme, marié et divorcé, était père de deux filles. L'avait-il oublié ? Ou préférerait-il reprendre, presque mot pour mot, la

---

<sup>154</sup> « Ramona », paroles de L. Wolfe Gilbert, A. Willemetz, Saint-Granier et J. Le Soyeux, musique de Mabel Wayne, 1927.

description qu'un journaliste faisait de lui, dans un très long article qu'il conservait précieusement dans ses archives ? On opte pour la seconde solution, bien sûr. Smilowski était-il, lui aussi, ignorant du gauchissement que l'on faisait subir à son parcours ? Rien n'est moins sûr. Dans le reportage évoqué plus haut, il est évident qu'il joue, à la perfection du reste, le rôle qu'on entend lui voir tenir. Il se plie de bonne grâce à l'imposition biographique dont il est l'objet : il prend avec légèreté les habits de l'amoureux transi et un peu ridicule de Ramona que les journalistes se plaisent à décrire.

Ainsi, peu à peu, s'écrit la vie du créateur, savamment nettoyée de ses motifs accessoires, réduite à quelque anecdote, montée en épingle et posée comme l'élément déclencheur de la création. Ceci en place, la création n'est encore qu'en devenir. L'artiste créé, il faut encore créer l'œuvre. De façon paradoxale certes.

#### **-4) Déplacer ou les vertus de l'exposition.**

Intéressons-nous à nouveau à la cabane de Jean Smilowski. A peine découverte, elle est comme dépecée. Une des victoires de l'APU est d'obtenir qu'elle soit comme découpée avec soin. En quelques coups de tronçonneuses soigneusement ajustés, la cabane a cessé d'être et a radicalement changé de nature : les « murs » deviennent ainsi un ensemble de « fresques », indépendantes les unes des autres, qui ne tardent pas à recevoir un titre (« Sitting Bull et Ramona », « Ramona, j'ai fait un rêve merveilleux »), ce qui les individualise un peu plus, comme autant de « tableaux » que l'on peut désormais transporter, exposer. Ce sera chose faite le jour où, effectivement, « Sitting Bull et Ramona » sera accrochée dans le hall de la mairie de quartier du Vieux-Lille. Seuls ceux qui sont parfaitement au courant de l'histoire de la cabane peuvent encore y reconnaître l'un de ses murs. Pour les autres, usagers ordinaires de la mairie, elle est un « tableau », certes très mystérieux. Il convient de remarquer qu'on ne reconstruira jamais la cabane, dans le cadre des expositions qui la prirent pour objet. Elle a éclaté en une série d'œuvres indépendantes qui ne retrouveront jamais leur unité, leur cohérence premières, ce qui aurait sans doute été possible. Du moins ne présentera-t-on jamais l'ensemble tel qu'il fut trouvé, avec petits objets, valises décorées et albums de dessins, à l'intérieur d'un espace délimité par les fresques-murs, s'obstinant à exposer les créations, comme posées les unes à côté des autres. La cabane n'est plus. Ne reste qu'une série de fresques et de petits objets, une série d'éléments épars beaucoup plus proches des objets ordinaires saisis par l'art (sculptures, tableaux, etc.). Qu'on y songe : la façon d'extraire, de couper les créations de leur contexte pour les présenter ailleurs, dans un autre contexte, n'est-il pas au principe même de la transformation en art ? N'est-ce pas ce qu'il est advenu, pour ne citer qu'un exemple, à la statuaire antique ?

Cependant, démonter la cabane ne suffit pas à la sauver. Ses défenseurs ne tardent pas à en faire l'amère expérience. Trois ans après le décès de Smilowski, ceux-ci découvrent, au cours d'une braderie, parmi d'autres vieilleries sans intérêt, un lot important de ses réalisations. Et c'est sur ce morceau de trottoir où elles sont exposées négligemment que se joue leur destin. Au cours des « vide grenier » et des réderies », changeant de main, les objets changent aussi de sens, de valeur. Là, s'opère une conversion symbolique qui leur permet de commencer une seconde vie, aux ressorts bien différents de la première. (Bonnot 2002 ; Debary et Tellier 2004). Ainsi, les « bricoles » du Robinson des Forctif', sans doute considérées par le vendeur comme un inutile et bien peu décoratif nid à poussière, deviennent, entre les mains de l'acquéreur, des « œuvres de Smilowski », des « Smilowski ». La suite le confirme. La Poterne, association à vocation artistique et non sociale, naît immédiatement après cette braderie, de la commotion qu'elle provoqua. Quelques mois plus tard, au



printemps 1992, à Neuilly sur Marne, dans les locaux de l'Aracine, l'un des hauts lieux de l'art brut en France, est organisée l'exposition « Art et bricolage, Smilowski et Robillard ». Sans doute faut-il préciser qui est Robillard. Valeur sûre de l'art brut, ses œuvres ont été intégrées à la collection de Lausanne ainsi qu'à celle de l'Aracine. Si Smilowski expose à ses côtés, ce n'est pas parce que les créateurs sont d'égale valeur mais bien pour que le second « tire vers le haut » le premier, que s'opère une sorte de contagion artistique.

Et il faut croire que le but espéré a été atteint. L'épisode neuilléen refermé, La Poterne organise plusieurs expositions, consacrées au seul Smilowski : à la Bibliothèque annexe du Vieux-Lille en mars-avril 93 ; à l'Hôtel des services en mars 95, à la Médiathèque départementale du Nord, à Hellemmes, en mai-juin 97. Il n'est certes pas élégant mais pourtant strictement exact d'écrire que les œuvres ont été comme « trimbalées » de place en place, en quête d'un public. Une itinérance qui les fait « exister » en tant qu'œuvre et leur créateur en tant qu'artiste, ce dont témoignent les articles de presse, qui en font soit un « Facteur Cheval Lillois », soit un artiste injustement méconnu. Un nouveau pas est franchi en février-mars 97. A la médiathèque Marguerite Yourcenar, à Fâches-Thumesnil, ses œuvres sont présentées, dans le cadre des manifestations associées à la grande exposition « Art brut, collection de l'Aracine », organisée au musée de Villeneuve d'Ascq qui ne tarda pas à lui ouvrir ses portes et à lui offrir ses cimaises. Smilowski est aujourd'hui « chez lui » au musée, au point que des négociations sont actuellement en cours à propos d'autres œuvres, encore en possession de La Poterne.

N'est-il pas en train de se produire à Carvin, après de nombreux atteroiements, et bien qu'on ait tout fait pour l'éviter, ce que l'on a noté pour Smilowski : une marche lente et inexorable vers le musée ? L'adjoint au maire, qui avait d'abord songé à démonter les mosaïques pour les exposer dans la médiathèque alors en projet, a très vite abandonné cette option dont, à n'en pas douter, il pressentait le risque : voir les mosaïques finir dans un musée. Ce qu'il refusait absolument, considérant qu'elles devaient rester sur place. Il a donc accepté une solution, pour le moins étrange : raser la maison tout en gardant la palissade. Une solution que les rares défenseurs des lieux interprètent comme un prélude à leur démolition. D'autant que, ils ne manquent pas de le relever, le dossier d'inscription est « au point mort » et que le site commence à être dépecé, trois éléments ayant été installés dans le paysage urbain. Ils craignent que d'autres ne subissent le même sort. Mais, suivant l'exemple de Smilowski, ne serait-on pas tenté de penser que cet éclatement, ce démontage est, au contraire, un des moments nécessaires, non pas de la patrimonialisation, mais de l'artification ? Ne peut-on pas penser que le fait de retirer les créations de leur contexte est un préalable pour qu'elles deviennent une « œuvre » ? Il faut bien le reconnaître, la palissade de Rémy Callot semble aujourd'hui emprunter le même chemin que la cabane de Smilowski ! Ses défenseurs ont abandonné l'idée de « faire quelque chose » sur les lieux. Ils placent désormais tout leur espoir dans un autre projet. Avant d'être détruit, le pavillon a fait l'objet d'un inventaire : plusieurs centaines de pièces (dessins, petits sujets, etc.) ont été mises à l'abri dans les réserves municipales. A défaut de sauver le reste, il y aurait là, assurent-ils, le matériau nécessaire pour organiser diverses expositions auxquelles seraient associés, entre autres, les élèves du lycée voire les patients d'un centre médico-psychologique. Cependant, affectant de craindre pour son avenir, ils se proposent également de confier, pendant quelques années, cet ensemble au musée de Villeneuve d'Ascq. Le temps, dit-on, que localement les choses évoluent favorablement. Mais aussi, pourrait-on ajouter, le temps qu'il acquière, dans les réserves du musée, un statut et une légitimité qui lui font cruellement défaut aujourd'hui. Est-ce seulement un hasard si l'on murmure aussi qu'un projet d'association pour la sauvegarde de ces créations est en cours ? Ne serait-on pas entrain de passer d'une « patrimonialisation » sans écho à une « artification » ?

On l'a vu au fil de ces lignes, « l'invention » d'un site suppose que, dans ses premiers temps du moins, les choses restent aux mains de « non spécialistes », de néophytes, forts du seul désir de conserver sans pouvoir qualifier les lieux. Si la présence d'experts dès les premiers moments de la métamorphose conduit souvent à l'échec, il faut bien le reconnaître : on ne peut pas se passer indéfiniment de leur présence.

#### -5) La place des experts ou les vertus d'un canular

La cabane de Jean Smilowski a été comme poussée, peu à peu, par cercle concentrique vers le monde de l'art : c'est d'abord l'APU qui s'est occupé d'elle, puis une association spécialement créée afin de faire vivre son œuvre, association qui comptait des amateurs éclairés mais aucun expert en la matière. Puis vint le séjour à Neuilly sur Marne à la suite duquel certaines œuvres ont été intégrées au fonds de l'Aracine, haut lieu de l'art brut en France. Un beau parcours, certes, mais auquel il semblait manquer quelque chose d'essentiel. Qui ne tarda pas à advenir.

Le 1er Avril 1993, dans le journal Nord-Eclair, paraît un article au titre accrocheur « Jack Lang incognito à Lille ». Le chapeau lève le voile sur les raisons de ce voyage, pour le moins étonnant. « *L'ancien ministre de la Culture est venu hier à Lille visiter l'exposition Smilowski. Il a acheté l'une de ses œuvres, pour l'offrir au Président de la république, celle de 'Ramona, J'ai fait un rêve merveilleux'* ». (Piau 1993 : 5) On soupçonne le canular. A juste titre. On imagine volontiers qu'un ministre ne se déplace pas pour un singulier. A tort.

Sans y prétendre, l'article reproduit un petit événement, qui eut lieu, douze ans plus tôt. Le 10 juin 1983, avec quelques mois d'avance, Le Monde annonce « le classement de la maison Picassiette ». « *A l'occasion d'une visite à Chartres pour y voir notamment la quatrième exposition du Centre international du vitrail, M. Jack Lang, ministre délégué à la culture, a annoncé samedi 4 juin le prochain classement de la Maison Picassiette.* » Une visite et une annonce qui avaient été préparées avec le plus grand soin afin de ménager un effet de surprise. C'est bien sûr la venue d'un super-expert de la culture qui fait sens ici. Ce moment, véritable condensé d'événements (venue du ministre, surprise de l'annonce faite sur les lieux mêmes par le ministre lui-même) parachève et assoit la valeur nouvelle de cette étrange maison. Qui oserait prétendre, après une telle visite, qu'elle n'a aucun intérêt ?

L'article du Monde et celui de La Voix du Nord sont donc très semblables, qui annoncent tous deux la visite du ministre afin de légitimer une création, un peu ambiguë. Que le second soit une plaisanterie de journaliste ne signifie pas qu'il n'ait eu aucun effet. Un canular ne peut fonctionner que s'il prend en charge ce qui « pourrait être », ce que l'on craint, redoute ou espère. Il faut surtout que le « mensonge » soit crédible. La venue du ministre s'inscrivait parfaitement dans l'effervescence qu'avaient suscitée les différentes expositions : la presse ayant, à plusieurs reprises, relayé le souhait de l'APU et de La Poterne de voir ces œuvres achetées par un musée, le projet prêté au ministre relevait plus de l'attente que de la surprise. Le canular était si plausible qu'il en en piègea plus d'un, parmi les plus fins connaisseurs du dossier. Son auteur est fier de raconter l'émotion voire la pagaille qu'il provoqua. Certains, très actifs dans l'artification de la cabane, étaient furieux de ne pas avoir été appelés en urgence, pour une visite aussi importante. D'autres, dont les noms figuraient dans l'article, l'appelèrent aussi, flairant eux la réalité grandement arrangée : ils étaient persuadés que le ministre était bien venu à Lille incognito, que l'affaire avait eu lieu dans le plus grand secret et que le journaliste brodait, en lui offrant, sur le papier, une escorte fictive. Un dernier détail montre toute l'importance de cette plaisanterie : bien qu'elle ne puisse ignorer la supercherie, la présidente de La Poterne conserve toujours la coupure du journal,



dans le press-book qu'elle a composé. On ne saurait mieux dire que l'importance d'une innocente « blague » de journaliste.

Ces deux exemples nous permettent alors de poser les grandes lignes de ce long et lent cheminement qui conduit la « maison du fada » de l'indifférence ou de l'ironie que suscite un lieu de vie à l'esthétique bizarre à la reconnaissance et à l'émotion que l'on doit à une « œuvre singulière ». Plusieurs éléments apparaissent de façon récurrente. Rien ne semble pouvoir advenir s'il ne plane un danger sur le lieu, réel ou supposé. Paradoxalement, l'artification de ces créations suppose qu'elles soient, d'abord, en quelque façon, détruites, qu'elles perdent leur cohérence première, partiellement ou totalement démontées, parfois éparpillées au gré des vols, plus rarement du fait des achats de quelques amateurs puis rassemblées de manière forcément incomplète au gré des expositions qui jamais ne recréent la cohérence des lieux. Elle suppose également une sorte de jeu de cache-cache, une hésitation entre monstration et dissimulation : on les fait disparaître du bord de la rue pour les faire resurgir à la médiathèque ou ailleurs, on multiple les expositions et les publications qui attisent la curiosité puis on les met comme au secret, les enfermant dans les réserves d'une association, d'une municipalité voire d'un musée. Et, tandis que les créations vont et viennent, entre ombre et lumière, la vie de leur créateur, soigneusement élaborée, occupe les pages des journaux. On pourra objecter qu'il n'y a là rien d'exceptionnel, que ce processus est, peu ou prou, au principe même de la transformation en art. Cependant, les environnements singuliers n'en présentent pas moins, le plus souvent, une particularité. Certes, leur créateur ne suscite guère d'intérêt de leur vivant. Mais on « connaît » leur réalisation : devenu adulte, on se souvient qu'enfant, on « passait devant » pour aller au lycée, au supermarché, à la mer, voir un membre de la famille. La menace ravive, bien sûr, le souvenir. Et c'est précisément cette capacité d'anamnèse qui justifie le soutien dont ils bénéficient : il faut les conserver parce qu'on les a toujours vu « là », parce qu'ils ont bercé l'enfance, les années passées. Mais on le comprend immédiatement : l'artification, telle qu'on vient d'en analyser les grands étapes, est, pour eux, un échec : elle fait disparaître ce qu'elle sauve.

## Bibliographie

Bonnot, Thierry : *La vie des objets*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Collection Ethnologie de la France, 22, 2002

B. Cilio : « Rémy Callot ou la passion du mosaïste animalier », *La Voix du Nord*, 6 avril 1991, p10.

Daudin-Clavaud, P : *Carvin*, Lille, La Voix du Nord, 1998.

Debary, O et Tellier, A : « Objets de peu. Les marchés à réderies dans la Somme », *L'Homme*, 2004/2, n°170, pp 117-137

Guillaume, Elodie : *La création d'une esthétique populaire par les habitants-paysagistes du Nord-Pas-de-Calais*, Master 2, Histoire de l'art, sous la direction de M. Robichon, Université de Lille 3, septembre 2006.

Heinich, N. : *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

Lommel, Madeleine : *L'Aracine et l'art brut*, Neuilly-sur-Marne, L'Aracine, 2004.

Piau, Jean-Claude : « Jack Lang incognito à Lille », *La Voix du Nord*, 1<sup>er</sup> avril 1993, p 5.

Annexe 2.2 : Véronique Moulinié : « De l'asile aux cimaises ou l'invention d'une « Œuvre », article rédigé dans le cadre de l'exposition des tapisseries de Jules Leclercq, organisée par le Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, à l'université catholique de Lille, du 16 septembre au 16 décembre 2006, à paraître.

Les lignes qui suivent n'ont pas pour but de compléter les analyses déjà proposées de l'œuvre de Jules Leclercq. Pas plus qu'elles n'ont pour but d'en apporter une autre. Elles ne s'inscrivent pas dans la perspective de l'histoire de l'art mais relèvent d'une approche anthropologique de l'art. En 1966, un des patients de l'hôpital psychiatrique d'Armentières décède. Comme il se doit, on fait l'inventaire de ses possessions, bien maigres en vérité : quelques vêtements, des objets de piété (médailles et chapelets), du matériel pour écrire, des carnets de dessins et du matériel de couture et de broderie. Rien d'étonnant pour le personnel et les patients de l'institution, qui l'avaient longtemps vu arborer un gilet et une casquette de sa fabrication. Casquette qui prêtait à sourire. « Mort à Benoît », y avait écrit son propriétaire. En 2006, le musée d'Art Moderne de Lille-Métropole, dans le cadre des « Chemins de l'art brut (5) » organise une exposition consacrée à Jules Leclercq, désormais qualifié « d'artiste majeur de l'art brut tant pour la qualité que pour la rareté de ses tapisseries brodées ». En quarante ans, des murs de l'hôpital aux cimaises du musée, s'est opéré un déplacement, un glissement qu'il ne faut pas uniquement entendre au sens topographique du terme. Cause et conséquence tout à la fois de ce glissement, la valeur voire la nature même de ces créations se trouve modifiée. Les productions d'un « aliéné », dispersées puis oubliées et pour cette raison sauvegardées, sont devenues des objets d'art ! Une transformation en art. En somme une « artification »<sup>155</sup>. C'est précisément ce processus que l'on se propose d'analyser ici. Les pages qui suivent ne prétendent cependant, pas, pour des raisons évidentes, épuiser la question. Il s'agit seulement de poser quelques jalons afin d'ouvrir des perspectives à d'ultérieures recherches.

Travailler sur Jules Leclercq n'est *a priori* pas chose aisée. La littérature à son sujet n'est guère abondante. Une thèse de médecine soutenue en 1969, un volume de la Psychopathologie de l'expression publié en 1970, trois pages dans L'Aracine et l'art brut, qui puisent abondamment aux deux précédents, et quelques articles parus au cours des années 1980 dans la presse, voilà tout le fonds dont dispose le chercheur. Encore faut-il y apporter quelques précisions. Les deux premiers ouvrages suivent de peu le décès de Jules Leclercq, le troisième est très postérieur, ne paraissant qu'en 2004. On peut donc penser que la carrière artistique de l'œuvre était « lancée », que l'essentiel de la « transformation » avait été effectuée, par les deux premiers, au moins bien engagée, le troisième en prenant acte. C'est l'hypothèse que nous allons mettre à l'épreuve dans les pages qui suivent.

### 1-Une écriture au carrefour des genres

Trois ans après la mort de Jules Leclercq, en 1969, le psychiatre Claude Nespour lui consacre son travail de fin d'étude. Son titre, Création artistique au cours d'une psychose hallucinatoire chronique, ne laisse aucun doute : il s'agit bien d'une thèse de médecine et non

---

<sup>155</sup> J'emprunte le terme à Roberta Shapiro et Nathalie Heinich, qui co-dirigent un séminaire de l'EHESS, consacré à l'analyse de ce processus. Par ailleurs, cet article doit beaucoup aux recherches de Daniel Fabre sur « L'Autre de l'Art ».

d'un essai sur l'art. Pourtant, d'un survol rapide de ces pages naît une certaine perplexité quant à son but.

Commençons, une fois n'est pas coutume, par la fin de l'ouvrage. Consultons sa bibliographie. Ne donne-t-elle pas, en général, un aperçu rapide de l'orientation et du contenu d'une thèse ? Force est de reconnaître qu'elle apparaît pour le moins hétéroclite. On y trouve de très attendus Abrégés de psychiatrie. La psychose hallucinatoire chronique<sup>156</sup>, Conférences de psychiatrie. Les délires chroniques<sup>157</sup>, Manuel de psychiatrie - psychoses hallucinatoires chroniques<sup>158</sup>, ou encore La personne du schizophrène. Etude clinique, psychologique, anthropophénoménologique<sup>159</sup>. N'est-ce pas normal dans la mesure où Leclercq est un « aliéné » ? On ne sera guère plus étonné d'y voir figurer des références telles que Aperçus sur l'art psychopathologique<sup>160</sup>, De l'art des aliénés dans ses rapports avec l'art<sup>161</sup>, Les dessins schizophréniques : leurs stéréotypies<sup>162</sup>. La « cas » étudié étant celui d'un aliéné qui a laissé des créations, Nesper ne peut faire autrement que de faire figurer ces réflexions sur les relations entre l'art et la folie.

Il est un peu plus étonnant de rencontrer là les fascicules 5 et 6 publiés par la Compagnie de l'Art Brut, tous deux consacrés aux broderies. Bien que peu nombreuses, ces références à l'Art Brut n'ont rien d'anecdotique, comme on ne manque de s'en apercevoir en consultant la première page de la thèse. Sont remerciés les professeurs Fontan, Warot, Arnott et Mazeman. Les deux premiers sont respectivement professeur d'Hydrologie Thérapeutique et de Climatologique pour l'un, de clinique Neurologique pour l'autre. Leur présence au sein du jury ne nécessite aucune explication supplémentaire. Les deux derniers sont simplement qualifiés de « médecins des Hôpitaux », le second d'entre eux étant probablement urologue. Ce dernier a d'ailleurs droit à une mention spéciale. « On sait l'intérêt que vous portez à l'Art Brut », précise Nesper. (Nesper 1969 : IV) Ce ne sont assurément pas ses connaissances en matière d'urologie qui justifient sa présence mais bien sa connaissance voire sa passion pour l'Art Brut. Il n'est pas là en qualité de spécialiste de la médecine mais en sa qualité d'amateur d'art !

Certes, l'Art Brut est sans doute une notion « à la mode », en cette fin des années 1960. Deux ans plus tôt, il s'était exposé à Paris, au Musée des Arts Décoratifs. Une exposition qui n'avait rien de la confidentialité de la Galerie Drouin, des années 50, mais qui largement relayée par la presse aussi bien parisienne que provinciale, par la presse généraliste mais aussi par la presse spécialisée, elle avait été saluée comme un événement majeur des années 1960. On peut raisonnablement penser qu'il a été difficile de ne pas en avoir connaissance, surtout lorsqu'on appartient au milieu psychiatrique<sup>163</sup>. Mais, « à la mode » ou pas, n'est-il pas un peu dangereux de faire figurer l'Art Brut dans une thèse de psychiatrie ? Rappelons la position de Dubuffet, dans L'art brut préféré aux arts culturels.

« La folie allège son homme et lui donne des ailes et aide à la clairvoyance, à ce qu'il me semble, et nombre des objets (près de la moitié) que contient notre exposition sont l'ouvrage de clients d'hôpitaux psychiatriques. Nous ne voyons aucune raison d'en faire, comme font d'aucuns, un département spécial. Tous les rapports que nous avons eu

<sup>156</sup> Anty M ; 1968

<sup>157</sup> Benoît Guy ; 1967

<sup>158</sup> Eye, Henri ; 1967

<sup>159</sup> Wyrsh Jakob ; 1956

<sup>160</sup> Bessière René ; 1956

<sup>161</sup> Schmidt Georg ; 1961

<sup>162</sup> Ferdière Gaston ; 1947

<sup>163</sup> Certains journalistes, très virulents, tenteront de discréditer l'exposition, considérant qu'elle ne concernait pas l'Art, mais relevait simplement de l'exhibition de travaux de malades mentaux dont, de surcroît, on ne respectait pas l'anonymat.

(nombreux) avec nos camarades plus ou moins coiffés de grelots nous ont convaincus que les mécanismes de la création artistique sont entre les mains très exactement les mêmes que chez toute personne réputée normale ; et d'ailleurs cette distinction normal et anormal elle nous semble insaisissable ; qui est normal ? Où est-ce qu'il est, votre homme normal ? montrez-le-nous ! L'acte d'art, avec l'extrême tension qu'implique, la haute fièvre qui l'accompagne peut-il jamais être normal ? Enfin les 'maladies' mentales sont extrêmement diverses –il y en a presque autant que de malades- et il paraît bien arbitraire de les mettre toutes dans ce même spécieux panier de la Maladie. Notre point de vue sur la question est que la fonction d'art est dans tous les cas la même et qu'il n'y pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou » (Dubuffet 1973 : 92 )

N'est-ce pas l'inverse que soutiennent Volmat, Ferdière et consorts, dont les références sont citées par Nespor ? Le moins que l'on puisse dire est que dans cette bibliographie figurent des approches divergeant quant à la conception des rapports entre art et folie ! Et que penser enfin de la référence à des ouvrages d'histoire de l'art, traitant de Fra Angelico et de son siècle, de Memling, de Michel-Ange, de Rubens et de Vélasquez ? Avouons que des biographies de grands peintres aux broderies d'Anais, des traités de psychiatrie aux analyses de chefs-d'œuvre, l'éventail est large et pour le moins surprenant mais il rend parfaitement compte du contenu de la thèse, pour le moins ambigu.

## **2-Etonnement, plaisir, émotion**

La rédaction d'une thèse a ses règles, que le candidat s'efforce de respecter. Une introduction est supposée présenter le sujet, le replacer dans son contexte, offrir une sorte d'état des lieux de la question dont il sera débattu par la suite. Dans le cas précis, on pourrait espérer une sorte de mise au point sur l'état de la recherche en matière de « psychose hallucinatoire chronique », ses rapports et ses influences sur les productions des malades mentaux. Or, rien de tel. Les deux pages de l'introduction sont bien une justification du choix du sujet mais dénué de tout aspect scientifique ou médical. Elles s'apparentent à une bouffée autobiographique.

« Lorsque nous avons décidé de rechercher et de réunir les tapisseries de Jules Lec..., notre préoccupation et notre espoir étaient d'intéresser, d'émerveiller un large public, et de rendre ainsi un hommage tardif à un authentique créateur. Nous sommes persuadés que l'étonnement, le plaisir et l'émotion que nous avons éprouvés à la première rencontre avec cette œuvre seront partagés par beaucoup. Si un heureux hasard nous a mis en présence de broderies à l'hôpital psychiatrique, nous nous devons, au-delà de notre première attirance, de songer à découvrir une inspiration et un message oublié. Car si nous n'envisageons pas de percer les mystères de la création artistique, nous espérons découvrir la marque de la maladie. Nous ne doutons pas qu'elle ait pu imprimer sa trace. Témoignage de la solitude et de la souffrance, l'œuvre est devenue œuvre d'art, et dans ce cas privilégié, comme il arrive parfois, un chef d'œuvre, à notre avis du moins. Nous avons eu l'occasion de voir et d'admirer, pour la première fois, deux des tapisseries de Jules Lec... à l'Internat de l'Hôpital Psychiatrique d'Armentières. Un spectateur dès le premier abord, est frappé par la naïveté de l'une, l'étrangeté de l'autre. » (Nespor 1969 : 1)

Du grand art, en vérité, que ces quelques lignes. On est loin, bien loin du discours auquel on aurait pu s'attendre, au cours d'un pareil exercice. Bien sûr, il rappelle sa position de futur médecin, prenant la précaution de préciser qu'il ne se lance dans une improbable et infinie quête sur les « mystères de la création » mais qu'il se donne des buts beaucoup plus modestes, affirmant qu'il va, dans ces tapisseries, chercher « la marque de la maladie », allusion peu discrète à la doctrine qui prévaut. Mais c'est bien la seule concession à l'univers



médical. Tout le reste s'en éloigne d'autant qu'il se rapproche d'une démarche d'amateur d'art. Nespors n'a pas choisi son sujet ; le sujet s'est imposé à lui. Mais il ne s'est pas imposé pour des raisons qui en appellent à la science, à l'actualité et à la nécessité d'une recherche en la matière. Il n'y a aucun froid calcul dans sa démarche mais l'immédiateté d'une rencontre et le bouleversement qui a suivi, contre lequel il eut été inutile de lutter. Pour la décrire, trois sentiments sont convoqués, qui ne sont pas également superposables. L'étonnement d'abord de découvrir en ce lieu non des œuvres d'aliéné –ce qui est pour le moins normal- mais une œuvre en rien réductible à une autre. Si cet étonnement peut apparaître comme le résultat d'une « analyse », aussi légère et éphémère soit-elle, il n'en va pas de moins du plaisir, qui suit immédiatement qui, lui, exclut toute réflexion, pour ne laisser la place qu'à une jouissance spontanée. Enfin, l'émotion que suscite leur contemplation. Imagine-t-on un urologue, un cardiologue, un ostéopathe affirmer avoir choisi leur sujet guidés par l'émotion<sup>164</sup> ? Du reste, s'agit-il d'un choix ou d'une élection ? Et l'on serait tenté d'opter pour le second terme tant notre psychiatre se décrit comme happé, « aspiré » par l'objet qui s'est imposé à lui. Or, l'émotion est une relation à double sens, comme le notent Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini à propos des collectionneurs d'arts premiers, pour qui le critère fondamental est précisément l'émotion ressentie lors du premier regard. « L'objet remarquable, qui s'impose et possède la faculté de générer un plaisir esthétique toujours renouvelé, est celui qui induit une réaction émotionnelle spontanée chez son contemplateur ; celui dont la qualité se donne aussitôt à ressentir dans l'ineffable du trouble produit par sa présence. » En retour, cela « mobilise notamment l'aptitude à discerner l'objet remarquable entre tous, à éprouver émotionnellement ce qui le singularise et le rend spécialement désirable. A cet égard, ressentir l'objet comme une présence active fait signe de la valeur de celui qui le contemple. » (Derlon et Jeudy-Ballini 2005 : 148-150) Certes, l'objet « émet » mais cela est sans effet si la personne ne bénéficie pas de l'aptitude à recevoir le message. Et l'on saisit très bien comment Nespors jongle entre différentes identités. Ce n'est pas le médecin qui a été initialement appelé par l'œuvre mais l'homme, la personne. Et si c'est vêtu de sa blouse qu'il se penche sur ce « cas », son but n'est pas purement médical. Il ne s'agit pas seulement de décortiquer l'œuvre pour en saisir les relations avec la maladie, pour voir comment celle-ci a pu marquer celle-là ; il s'agit aussi -et surtout- de la faire connaître, de trouver un autre public à ce qui pour le moment n'est que document psychiatrique. Derrière la figure du médecin, se profile la silhouette de l'amateur d'art. Du reste, il ne s'en cache pas : s'il a emprunté des œuvres à ses confrères, c'est « afin que nous puissions les faire connaître » (Id. *ibid.* : 2) Ainsi, l'objectif de Claude Nespors est manifestement double : obtenir son diplôme de médecine et faire connaître et reconnaître la production de Jules Leclerc. Prouver qu'il est capable d'exercer la médecine et démontrer que la production de Jules Leclerc est une œuvre, au sens plein du terme, qu'elle relève de la notion d'art brut. A quelques réserves près. Et finalement, on ne peut que s'interroger. Qui est soumis à l'appréciation du jury ? Claude Nespors ou Jules Leclerc ? Qu'est-ce qui va être jugé ? L'aptitude du médecin ou les qualités de l'œuvre ? Toute sa thèse est parcourue par cette double tension. Ce qui le conduit à évoluer sur un fil bien mince, à jongler entre les registres et les identités, en un équilibre instable et périlleux. Mais la stratégie sera payante.

On n'a pas manqué pas de remarquer que nous avons écrit, quelques lignes plus haut, qu'il s'agissait, pour Nespors, de faire reconnaître « l'œuvre » et non l'artiste. Et ce n'est pas fortuit. Dans l'extrait cité plus haut, le médecin ne lésine pas sur les qualificatifs, en une accumulation qui va crescendo : « œuvre », « œuvre d'art », « chef d'œuvre ». Ce discours est évidemment performatif. En parlant des tapisseries comme de chefs d'œuvre, Nespors entend

<sup>164</sup> On notera du reste que l'émotion est précisément l'ennemie du médecin, qui ne peut travailler sous son emprise.

en faire des chefs d'œuvre. Nous voilà bien dans le monde de l'art. Mais intéressons-nous maintenant aux termes qu'il utilise, dans cette introduction, pour désigner Jules Leclercq : un pseudonyme transparent, Jules Lec..., sur lequel nous reviendrons et quelques substantifs : « un authentique créateur », « leur auteur » et « le malade ». Pas le moindre « artiste ». Et l'on cherchera en vain l'utilisation de ce terme tout au long des presque 130 pages de la thèse : il n'y figure jamais. Plutôt que de s'interroger sur la pertinence d'une réflexion qui conduit à une œuvre d'art voire un chef d'œuvre sans artiste, il est plus intéressant de voir comment Nespor y est conduit.

### **3-Jeu de cache-cache ou l'identité amputée**

Ne le peut-il pas pour d'évidentes raisons, liées à la nature même du travail qu'il soutient ? Ou simplement n'en est-il pas convaincu ? Difficile de trancher. Mais il est évident que Claude Nespor n'entend pas faire de Jules Leclercq un artiste au plein sens du terme. Il ne se propose à aucun moment de repenser les rapports entre art et folie. Il se contente d'appliquer la stricte orthodoxie qui prévaut dans l'univers psychiatrique de son temps : la folie imprime sa marque à la création ; à chacune d'elle correspond un type de production ; il suffit de savoir analyser l'une pour retrouver l'autre. Du reste, il n'en fait pas mystère, affirmant à plusieurs reprises ce *credo*, y compris à propos des tapisseries. « Nous devons étudier la psychose, afin de mieux saisir son rôle, sa marque, ses rapports avec la production ». (Id. Ibid. : 7) « Nous exposerons d'une manière brève les thèmes et la constitution du délire. Ultérieurement, nous reprendrons leur étude mais au travers de toute la production qu'ils ont profondément marquée. » (Id. Ib. : 11) « Cette production était une projection continue du malade, et par là même, un index d'évolution. (...) Nous examinerons maintenant les tapisseries avec une attitude psychiatrique. (...) Toute la production ne peut se comprendre que comme une émanation de la psychose » (Id. Ibid. : 98). Arrêtons là l'énumération. La thèse abonde de ce genre d'affirmations. Leclercq n'est autre qu'un aliéné dont les productions, certes remarquables, sont indissociables de la maladie. Nespor ne remet pas en cause les concepts de son époque. En apparence du moins. S'il ne se lance pas dans les grands débats, en livrant par exemple une analyse révolutionnaire, il n'en reste pas moins évident que cette représentation ne lui sied guère. Il va la moduler, par petites touches, et de proche en proche, la nier, non par de grandes démonstrations mais par sa stratégie d'écriture.

La déontologie médicale interdit que l'on cite le nom des patients. Ainsi les dessins, issus de collections d'asiles psychiatriques sont-ils souvent attribués à des « anonymes » ou associés à d'hermétiques initiales. Leclercq n'étant pour Nespor qu'un « malade », il devrait en conséquence gommer son identité. Cependant, c'est évident, il hésite. Cette obligation ne lui convient guère. Ne pas donner le nom d'un patient, c'est bien évidemment préserver son anonymat et celui de sa famille mais c'est aussi faire totalement disparaître la personne pour ne laisser qu'un cas psychiatrique<sup>165</sup>. Et cela, Nespor ne peut s'y résoudre. Comment faire ? Il va utiliser un stratagème pour le moins intéressant. Jules Leclercq devient, sous sa plume, « Jules Lec... »<sup>166</sup> Il laisse au créateur son prénom mais aussi une partie de son nom, non pas simplement l'initiale mais les trois premières lettres ! Un improbable écran de fumée derrière lequel l'identité du créateur est bien mal dissimulée. N'aurait-il pas été préférable de

<sup>165</sup> Morgenthaler est l'un des tout premiers à ne pas respecter la règle de l'anonymat, publiant le nom et la photographie d'Adolf Wölflli. Ce qu'un psychiatre en poste peut oser faire, en 1921, aux risques d'encourir les foudres de sa hiérarchie, est totalement impensable, quarante-huit ans plus tard, dans le cadre d'une thèse de psychiatrie

<sup>166</sup> Dans les expositions et publications qu'il consacre aux patients d'hôpitaux psychiatriques, Dubuffet est soumis à ce même impératif d'anonymat. Et c'est exactement la même solution qu'il choisit. Auguste Forestier devient Auguste For, Jeanne Tripier, Jeanne Tri, Gaston Dufour, Gasduf. Nespor s'en est-il inspiré ?

« rebaptiser » le créateur, en lui donnant un autre prénom et un autre nom ? Or, nom et prénom sont absolument constitutifs de l'identité. En changer, c'est changer d'identité, changer la personne. Et c'est précisément à cela que se refuse Nesper. Et dans ce nom amputé, apparaît sans doute toute la perplexité du psychiatre vis à vis de son sujet. Qui est-il ? Un simple malade, qui a produit un ensemble étonnant mais qui doit rester anonyme ? Un « artiste » ou du moins un créateur qui mérite d'être connu et qui ne peut l'être pleinement si l'on tait son nom ?

Faire exister son patient en tant que personne et non seulement en tant que « cas », c'est bien ce à quoi s'attache le futur psychiatre. Tout en reconnaissant que « les difficultés apparaissent lorsque l'on veut reconstituer la vie de Jules Lec... avant son hospitalisation » (Id. Ibid. : 5), il tente d'élaborer une biographie sommaire, en tricotant les éléments épars puisés dans « un bulletin de renseignements datant de 1940 », « les précisions de l'Etat Civil » et les « souvenirs de quelques Infirmiers qui l'ont connu ». (Id. Ibid. : 4) Le récit de vie auquel il se livre est conforme à la pratique psychiatrique, la reconstitution biographique étant une figure imposée de la psychopathologie, censée permettre de déceler les signes précurseurs de la maladie bien avant son apparition manifeste. C'est d'un autre type de description que naît l'étonnement. Nesper lui restitue un corps, avec ses particularités ; il s'attache à « le décrire physiquement », avec un luxe de détails tel qu'on pourrait, si ce n'est en faire un portrait, du moins en ébaucher la silhouette. « Un solide gaillard, bien rablé, pas tellement grand, moustache et poils durs, à l'allure plutôt de bûcheron, d'homme de la campagne, que de citadin, marchant voûté. (...) A vingt ans, ce devait être un colosse ; il avait des poignets et des mains énormes ». (Id. Ibid. : 4) Une « force de la nature » qu'on imagine volontiers violent. Et l'on a tort. Comme ne manque pas de le préciser l'auteur qui au portrait physique ajoute un portrait moral. « Il était solide, obligeant, facile à mener, volontiers travailleur, faisant ce qu'on lui demandait. Il n'a jamais protesté, ni élevé de revendications. Jules Lec... était perdu dans la masse. Pour les Infirmiers, c'était un 'bon malade' : il était très calme, il recherchait l'isolement. » (Id. Ibid. : 4) Un physique, un caractère<sup>167</sup> comme une compensation à la perte d'une partie de l'identité et qui, convenons-en, comble largement la perte. En fait d'anonymat, l'homme est très facilement identifiable.

Cette question du nom n'est pas anecdotique : elle place le créateur dans un entre-deux commode, ni totalement inscrit dans l'univers de la psychiatrie, ni totalement intégré dans l'univers artistique. Grâce et à cause de ce nom à peine dissimulé, il peut à tout moment basculer dans l'un ou dans l'autre. Et cela ne tarde pas. L'année suivante, le volume 15 de la Psychopathologie de l'expression est consacré aux « Tapisseries de Jules Leclercq. Création artistique au cours d'une Psychose Hallucinatoire Chronique ». Cet intitulé nous permet de mesurer le chemin parcouru en un an : le titre de la thèse est devenu sous-titre du volume tandis que le titre lui-même exhibe clairement le nom du créateur, en entier, ainsi que sa création. Un premier pas est franchi. Mais un premier pas seulement. En effet, le volume est signé de Claude Nesper mais préfacé par le psychiatre Michel Fontan. Et non par Mazeman ou tout autre, sensible à l'Art Brut.

Le créateur présenté, il reste encore à traiter de l'œuvre. Et plus exactement à la « construire ».

#### **4-L'œuvre selon Claude Nesper**

Qu'apprend-on dès l'introduction, si ce n'est que Jules Leclercq a brodé et que ces tapisseries ont été un choc pour Nesper ? Il est tout aussi intéressant de s'interroger, *a*

<sup>167</sup> C'est cette même précision dans la description que requiert Dubuffet pour la publication des fascicules de l'Art Brut, qui exige des « éléments de la biographie de (l'auteur), et quelques faits concernant son comportement, ses manières d'être, sa personne physique, enfin des détails qui rendent le personnage bien vivant pour qui ne le connaît pas. » (Dubuffet in Peiry : 1997 : 152)



*posteriori*, sur ce qu'on n'y apprend pas et que l'on découvre au fil des pages, ce qui est délibérément, dans un premier temps, passé sous silence, c'est-à-dire qu'il a aussi beaucoup écrit et dessiné jusqu'en 1950, date à laquelle ils abandonne définitivement ces deux activités, pour ne plus se consacrer qu'à la broderie. Claude Nespors n'ignore rien de l'existence de celles-ci. Mais la place qu'il leur accorde, aussi bien dans sa réflexion que dans le déroulement de sa thèse, met en scène leur valeur et leur nature, très différente. Et c'est sans doute là l'effet même de la thèse de Nespors : avoir élaboré l'œuvre, opérer le grand partage au sein de la production, entre ce qui est, si ce n'est de l'art, du moins « artistique », et ce qui ne l'est pas. Rappelons que l'année suivante le volume 15 de la psychopathologie de l'expression est uniquement consacré aux broderies. Et non à la totalité de la création de Leclercq<sup>168</sup>.

C'est bien sûr « l'émotion » initiale, le saisissement premier face aux deux tapisseries de l'hôpital, qui les élèvent immédiatement au rang d'œuvres, pour le psychiatre. Et cela est très sensible dans les mots mêmes utilisés par Nespors. Tant qu'il traite de la biographie, de la maladie et des écrits, le terme « malade » est abondamment utilisé, tout comme le pseudonyme, Jules Lec.... Et on peinera à y trouver les mots « œuvres », auquel Nespors préfère le terme de « production », plus neutre. Mais, lorsqu'il s'agit d'analyser les tapisseries, les occurrences des termes s'inversent. Le recours au mot « malade » devient rare, Nespors préférant utiliser « Jules Lec.... » De même, on voit un important recours au terme « œuvre », au pluriel désignant les tapisseries, ou au singulier, désignant l'ensemble de la création comme un tout cohérent. Détail de sémantique, pourrait-on dire. Il est cependant corroboré par la façon même dont procède Nespors tout au long de son travail.

### **\*Collection**

Revenons à l'introduction et à la rencontre initiale. Nespors dispose d'un dossier médical, de quelques objets sauvés par un infirmier et de deux toiles. Il y a là sans doute suffisamment de matériel pour analyser cette « psychose hallucinatoire ». Mais que fait immédiatement notre zélé psychiatre ? Il le dit lui-même : « ensuite, la recherche de l'œuvre dispersée s'organise. » (Id. Ibid. : 2) Et qui plus est, il met en mots le véritable périple auquel il a dû se livrer, des Flandres à l'Ardèche et au Cher, des collections privées des médecins et des infirmiers à l'étalage du brocanteur. Qu'est-ce à dire ? La valeur de l'œuvre d'abord qui justifie que l'on parcoure des centaines de kilomètres. En ferait-on autant pour de vulgaires croûtes ? Mais aussi et surtout qu'elle est déjà bien engagée dans le processus de collection.

Il met en scène deux cercles de collectionneurs. Le premier est constitué des médecins et infirmiers, peut-être ignorants de la valeur des œuvres, reçues du créateur lui-même, mais suffisamment sensibles pour ne pas les avoir jetées ou simplement touchés par la personne de Leclercq dont ils auraient ainsi gardé un « souvenir » étonnant. Le second est numériquement moins important puisqu'il ne concerne que Nespors, mais il est autrement plus important. D'abord parce que Nespors n'a pas connu personnellement Leclercq. Il ne peut se mêler dans l'attrait pour ces créations des sentiments relevant d'un quelconque « souvenir », de pratique ou de patient. Ensuite parce Nespors est le premier à se livrer à une quête systématique et délibérée des œuvres. Enfin, parce qu'il ne s'agit plus d'un don mais d'un achat de la part du psychiatre. Il est donc le premier collectionneur intentionnel après décès du créateur.

Mais qui plus est, il ne se contente pas de recenser ce qui existe encore ; il prend la mesure de ce qui a disparu. C'est donc bien l'œuvre en son entièreté, destructions comprises, qui intéresse Nespors. Et l'on voit bien qu'on n'est plus dans la perspective médicale mais artistique. Comment un psychiatre peut-il utiliser, aux fins de diagnostic, une œuvre qu'il n'a pas sous les yeux puisqu'elle a été détruite ? Elle ne peut être utile qu'à l'historien de l'art

---

<sup>168</sup> Les illustrations de Fontan sont exactement celles de Nespors : aucune découverte, aucun ajout en un an.

pour qui l'absence de l'oeuvre dans sa matérialité n'empêche en rien de la replacer au sein d'un processus créateur. L'histoire de l'art s'écrit aussi avec ces absents.

Un esprit chagrin pourra avancer que pour étudier au plus près le « cas » d'un point de vue psychiatrique, il vaut mieux disposer de toutes les tapisseries. Cependant, la simple approche psychiatrique supposait-elle que l'on établisse un « Catalogue général des œuvres de Jules Lec... » ? On peut en douter. Surtout sous cette forme.

En fin d'ouvrage, 33 œuvres sont répertoriées, réparties entre quatre catégories établies par Nesper (« Thèmes militaires », « Thèmes religieux », « Thèmes érotiques », « Thèmes décoratifs »). Il ne s'agit pas seulement des œuvres présentées dans la thèse mais de toutes les œuvres de Jules Leclercq. Ou presque. Nul dessin, bien sûr, dans cet inventaire, uniquement les tapisseries. Pour chacune d'elles, une sorte d'état-civil, pour emprunter à Nathalie Heinich<sup>169</sup> son expression, un état-civil qui s'inspire manifestement de ce que l'on peut voir pour les chefs d'œuvre de l'art. Simplement est-il un peu amputé, comme celui de leur créateur mais pour d'autres raisons. Ainsi manque-t-il la date de réalisation de l'œuvre. Mais Nesper le précise, il n'est pas possible de le préciser. Il manque aussi, et c'est plus étonnant, le nom de la collection ou de l'institution à laquelle elle appartient. Pour chaque tapisserie, sont précisés un titre, des dimensions et un descriptif rapide. La question du titre n'est pas anodine car c'est là un autre des grands écarts que Nesper réalise par rapport à la pratique psychiatrique. Il le rappelle, Leclercq n'en a donné aucun. Mais peut-il y avoir une oeuvre sans titre, sans nom ? Il peut certes y avoir création sans titre mais cela ramène aux murs des institutions médicales. Les dessins de malades ne reçoivent pas de titre, d'ordinaire. Et lorsqu'ils font l'objet d'expositions, les seules précisions qui les accompagnent ne concernent en rien le contenu mais indiquent la maladie, la raison d'être de l'œuvre en somme. « Broderie d'un patient souffrant d'une psychose hallucinatoire chronique », tel aurait pu être le cartel accompagnant chacune des tapisseries de Jules Leclercq si elles avaient été exposées au sein d'une institution psychiatrique. Le fait de donner un titre change radicalement l'angle de vue. D'une part, il ne fait aucune place à la maladie, qui disparaît. Seul compte le thème traité. De plus, il individualise chaque tapisserie. Elles ne constituent plus un ensemble indifférencié, dont on peut prendre indifféremment l'un ou l'autre élément pour y lire également les symptômes de la maladie. Elles deviennent un ensemble, dont chaque élément est unique, autonome, irréductible aux autres, traitant chacun d'un sujet différent ou abordant des sujets identiques de façon différente<sup>170</sup>. Donner un titre est sans nul doute un puissant moyen d'extraire les tapisseries de l'univers médical, pour les pousser vers autre chose.

C'est donc Nesper qui va les « baptiser ». Mais parfois le « baptême » ne semble pas totalement justifié. Certaines tapisseries sont entourées d'un listel, où Leclercq a noté une phrase, où le psychiatre ne voit qu'une « légende ». Entourant la Maison de la Dernière Cartouche, ce conseil de Leclercq : « Pour avoir la paix ménager les perséussions et le mauvais moral sur les esprits suivant les conseils de nos grands chefs, l'armée ». Et ce n'est pas le seul exemple de tapisserie ayant reçu un titre radicalement différent de la phrase qui la borde. On peut alors s'interroger. Pourquoi Nesper a-t-il préféré inventer que de prendre ce qui existait déjà ? En d'autres termes, pourquoi La maison de la Dernière Cartouche s'appelle ainsi, et non « Pour avoir la paix ménager les perséussions et le mauvais moral sur les esprits suivant les conseils de nos grands chefs, l'armée » ? Force est de reconnaître que ce titre aurait paru bien insolite car trop long. Bien peu conforme à la norme artistique. Bien peu académique en somme. N'est-ce pas aussi cette imitation que semble prouver des titres tels que « L'adoration aux sapins verts », qui fait étrangement écho à d'autres titres, de la peinture

<sup>169</sup> Heinich 1991

<sup>170</sup> Lorsque deux tapisseries traitent du même thème, Nesper prend bien soin de les individualiser. Ainsi, Le Déluge n°1 et Le Déluge n°2.



classique ? Du reste, baptisant les œuvres, le médecin glisse à la position de spécialiste de l'Œuvre, critique d'art. Il appose ainsi sur elle son sceau, sa marque. Il en devient l'inventeur, au sens archéologique du terme<sup>171</sup>.

Un catalogue raisonné, une collection reconstituée, un collectionneur potentiel, des titres convenables, voilà que se met en place une partie de l'attirail qui « fait » l'œuvre d'art. Encore faut-il trouver les mots justes pour en parler. Nous l'avons déjà dit, Nespors n'entend livrer qu'une approche de psychopathologie. Mais tout ne semble pas relever de cette approche...

### **\*Histoire de l'art**

Claude Nespors envisage la question des tapisseries au sein d'un chapitre spécial, intitulé « A la recherche d'un style ». Un titre un peu étrange au sein d'une thèse de médecine car le style sur lequel il va réfléchir n'est pas celui que la maladie imprime aux formes représentées par Leclercq. « Il nous a semblé préférable d'aborder l'étude des broderies par une analyse n'utilisant que la technique proposée par l'histoire de l'art ». (98) Et c'est bien le moins qu'il pouvait écrire.

Il n'oublie pas de faire référence au travail de Gaston Ferdière qui avait vu dans le « bourrage » une spécificité des dessins de schizophrènes. C'est avec précaution et parcimonie que Nespors l'utilise. « Le bourrage correspond à l'utilisation complète de l'espace, dont le malade dispose, sans aucun blanc, ni aucune marge ; il ne correspond pas à l'utilisation des figures de remplissage. Chez Jules Lec..., les figures de remplissage, étrangères au sujet, sont assez fréquentes et intégrées à la constitution d'un ensemble. (...) Le bourrage n'apparaît que tardivement dans l'œuvre de Jules Lec... et ne se retrouve que dans quelques tapisseries assez confuses comme 'Dans la cour d'une Caserne'. Il sera de brève durée. » (Id. Ib. : 105) Lisant ces lignes, on a nettement le sentiment que Nespors fait une sorte de révérence obligée aux travaux de Ferdière. Certes, Leclercq a « bourré » ses tapisseries mais il l'a peu fait. Et seulement à la fin de sa vie. Et uniquement dans des œuvres mineures. De restriction en restriction, on est tenté de penser que pour Nespors, Leclercq n'a pas « bourré ». Et c'est bien ainsi qu'il faut le comprendre. Le psychiatre le précise, ce n'est pas le « bourrage » mais l'utilisation de « figures de remplissage » qui spécifie l'œuvre de Leclercq. Et pour des raisons qui n'ont rien à avoir avec la « pulsion irrépressible » ou « la manie ». « Souvent, l'œuvre de Jules Lec... est dominée par la volonté de perfection, ce qui le conduit à la recherche de la symétrie et de l'équilibre. » Symétrie et équilibre qu'il met en place grâce aux « figures de remplissage ». On est bien loin de toute stéréotypie pathologique ! Ainsi, « dans la 'Vénus au miroir', l'angelot placé à la gauche du miroir n'est plus seul. Jules Lec..., dans sa composition, ajoute deux autres angelots, l'un à droite, l'autre au-dessus du miroir. Le tout est surmonté par un arc-en-ciel se développant, lui aussi, d'une manière symétrique. » (Id. Ib. : 108) Ou encore, « dans le 'Déluge n°2, l'équilibre est donné par les cadres, un cadre de légende, un cadre de fleurs qui, vers le haut, s'arrondit en ogive. Une Diane placée en haut de l'ensemble, directement sous la courbe de celle-ci, complète cette recherche. » (Id. Ib. : 108) De même, « lorsqu'on regarde 'Cavaliers et fantassins,' , tapisserie constituée de registres

<sup>171</sup> Est qualifié d'inventeur celui qui trouve une grotte ornée, pour ne citer que cet exemple. Dans le roman d'Emile Brami, *Art brut*, on croise également la figure de l'Inventeur, poussée jusqu'à son point le plus extrême. Le héros, interné au commencement de la Seconde Guerre Mondiale, en apparence victime d'amnésie du fait des électrochocs, n'a plus d'identité : il ne se souvient plus de son nom, ses papiers d'identité ont disparu dans la tourmente. Et c'est l'Inventeur qui d'un sobriquet, le père Mimile, fait un nom, Emile Lepère, « qu'il fait entériner, au terme d'un jugement, par l'état civil ». (Brami 2001 : 122) L'Inventeur a bien tout « inventé », l'homme, le nom mais aussi l'œuvre, triant dans la production de son « artiste », exposant les unes, dissimulant les autres. Reconnaissons tout de même que le roman est une charge violente contre tout ce qui relève de l'art brut.

horizontaux, on voit comment l'équilibre s'établit en n'utilisant qu'incomplètement la symétrie. Sont disposés de haut en bas : deux rangées de soldats, mais l'une a un fantassin de plus ; entre cette haie de soldats, deux rangs de chevaux ; le premier est constitué par des chevaux blancs, le deuxième par un cheval marron et un cheval noir. Le registre inférieur, lui, est nettement asymétrique, bien qu'une haie soit partiellement reconstituée. Quelques soldats isolés rompent encore ce qu'il faut de cette symétrie de même que deux arbres légèrement décalés ». (Id. Ib. : 108) Arrêtons les citations. On l'aura compris, les critères de description et d'évaluation des broderies sont directement empruntés à l'histoire de l'art. Tout n'est que « symétrie », « équilibre », fruits d'une « recherche » et non d'une tendance pathologique à « remplir le vide ». Et l'on aura aussi compris que refuser le « bourrage » au profit des « figures de remplissage » n'est pas qu'un petit différend entre psychiatres : c'est l'opposition entre psychopathologie et art qui se profile.

Analysant la façon dont Leclercq représente l'horizon et la perspective, Nespor ose une comparaison qui peut prêter à sourire voire à rire. « Cette manière de rejeter très haut la ligne d'horizon, de traduire la perspective par un étagement de plan, trouve son parallèle dans la peinture pré-renaissante chez les primitifs Flamands précédant les frères Van Eyck, c'est-à-dire à un moment de l'histoire de l'art où, tout en choisissant une certaine réalité naturelle, le peintre est contraint de faire appel à l'empirisme dans la représentation, l'artiste n'étant encore qu'un artisan étranger à la fonction humaniste et savante qu'il embrassera à la fin du 15<sup>ème</sup> siècle, plus particulièrement en Italie. » (Id. Ib. : 81) Que viennent faire la peinture pré-renaissante, les Primitifs Flamands, les frères Van Eyck dans une réflexion sur les tapisseries d'un aliéné de l'hôpital d'Armentières ? Le procédé est habile. Voilà Leclercq happé par le souffle de l'histoire de l'art ! Le voilà inscrit grâce à sa patte de créateur dans une filiation longue.

Le travail de Nespor avance ainsi pas à pas, des tapisseries de l'hôpital à l'ensemble des œuvres créées par Leclercq puis de cet ensemble à l'histoire de l'art elle-même. Mais n'est-ce pas par ce processus que l'on sépare les grands artistes des simples colorieurs de toile ? Etudiant comment s'est élaborée La gloire de Van Gogh, Nathalie Heinich démontre que l'invention d'un grand singulier suppose un mouvement double. La particularisation artistique et biographique « s'accompagne cependant d'un travail symétrique et inverse de généralisation. Le premier moment en est le passage de la description ponctuelle des quelques tableaux effectivement exposés à l'ensemble virtuel d'une œuvre, au sens où l'on entend par là l'ensemble des créations d'un créateur. (...) La généralisation de l'horizon de références comporte un second moment : rapporter l'œuvre ainsi construite non plus seulement à l'ensemble d'une démarche personnelle mais, plus largement, à l'ensemble des démarches picturales répertoriées dans l'histoire de l'art. » (Heinich 1991 : 40-41) La cause est entendue, les tapisseries méritent d'être élevées au rang d'œuvre et s'il s'y emploie efficacement.

Reste tout de même une question : que fait-il du reste de la production de Jules Leclercq, les écrits et les dessins ? S'il ne peut les gommer purement et simplement, il dispose d'une stratégie plus utile encore pour les faire « disparaître ».

### **5-Deux poids, deux mesures.**

Il serait parfaitement injuste et totalement faux d'affirmer que Nespor n'accorde aucune importance aux dessins<sup>172</sup> de Jules Leclercq. Il les intègre dans sa réflexion, mais ne leur consacre pas un chapitre spécial, les insérant dans l'étude des tapisseries. Et pour cause !

---

<sup>172</sup> Rappelons que les dessins sont antérieurs aux tapisseries ; ils les a délaissés pour se consacrer exclusivement à celles-ci.

Il ne leur reconnaît qu'une valeur bien secondaire, documentaire, non au sens de la psychiatrie, mais de l'histoire de l'art. « Il est nécessaire de revenir dans une étude exhaustive des tapisseries de Jules Lec..., à l'exposé des nombreux dessins découverts dans ses carnets et cahiers de notes, figurant dans ses livres, illustrant tout l'espace blanc réservé pour les besoins de la typographie et de la reliure (tête et fin de chapitre, plat de couverture, ...) (...) Le dessin est généralement considéré dans les productions d'artiste –dans la mesure où il n'est pas une fin en soi- comme la radiographie des œuvres abouties qui révèle, par l'utilisation d'une technique immédiate grâce à la souplesse du matériau (craie, fusain, crayon), des buts que se proposait le créateur, de ses maladresses et des difficultés rencontrées. Dans le cadre de l'oeuvre qui nous intéresse, ce phénomène est renforcé par la nature même de la production, la tapisserie brodée, qui ne permet pas, par la complexité et le nombre des opérations à effectuer, la même spontanéité dont peut rendre compte une oeuvre picturale. » (Id. Ib. : 74) Nesper organise la production de Leclercq comme tendant vers une fin, un aboutissement, un achèvement voire la perfection : les tapisseries. Tout le reste, tout ce qui précède n'est qu'esquisse, ébauche, essai maladroit. Une façon de « se faire la main ». Le déroulement chronologique des productions est le pivot de la réflexion. Ce qui est antérieur dans le temps ne peut être égal en qualité à ce qui est postérieur. A la façon des œuvres de jeunesse, toujours maladroites et empruntées, où l'artiste imite et cherche son style, qui ne peuvent être comparées aux œuvres de la maturité. On le voit, ce n'est pas là raisonnement de psychiatre mais de critique d'art. Du reste, il ne pouvait guère qu'aboutir à cette compréhension du travail de Leclercq. En effet, dès la rencontre initiale, Nesper a érigé Leclercq en brodeur extraordinaire ; il ne veut pas voir en lui un dessinateur intentionnel mais seulement accidentel. Et l'on ne sera guère étonné d'apprendre qu'alors qu'il illustre sa thèse de 14 photographies de tapisseries, reproduction en couleurs qui plus est, il n'offre qu'une seule reproduction de dessins.

De même, Nesper prend la précaution de reproduire soigneusement les deux grands textes que sont « Memorandum pour les familles » et « Récapitulation des coups d'états de Benoît », un texte et une chronologie consacrées aux persécutions dont leur auteur se crut l'objet, notamment de la part de « Benoît ». Ils constituent le sixième chapitre de la thèse.

Et Nesper en livre l'exacte raison : « La courte étude que nous en faisons a pour but de relever uniquement dans ces lignes l'angoisse –angoisse de castration et de morcellement- qui habite Jules Lec..., et de noter aussi les éléments susceptibles de nous aider à saisir le sens général de la maladie au travers de ces mots. » (Id. Ib. : 62) Voilà qui est clair : les textes ne sont rien d'autre que du matériel documentaire pour diagnostiquer et éventuellement soigner la maladie.

On peut aussi expliquer cette façon de réduire l'écriture à la portion congrue d'une autre façon, complémentaire, en étant attentif à certaine appréciation de Claude Nesper. « Ainsi, cet homme sachant à peine écrire, être fruste, certainement étranger aux préoccupations intellectuelles et artistiques de son temps, est un véritable 'illettré' écrivons nous ». (Id. Ib. : ) Certes, Jules Leclercq n'est pas un « savant » et n'a vraisemblablement connu qu'une scolarité rudimentaire. Comme le note Nesper lui-même. « Le malade était peu instruit, à peine du niveau du certificat d'études ; aussi masculin et féminin vont-ils se confondre assez souvent au niveau des accords. D'ailleurs, la terminaison é s'écrit de cinq manières : é, ée, er, et ait. » (Id. Ib. : 62) Il paraît cependant bien exagéré de qualifier d'illettré l'auteur du « Memorandum » et des « Coups d'état de Benoît », l'auteur aussi de nombreuses lettres adressées aux personnes les plus diverses. Jules Leclercq maîtrisait, certes de manière imparfaite mais non négligeable, la langue écrite, dont il n'hésitait pas à se servir, interpellant l'extérieur (famille, médecin et même commissaire) sur son malheur, les persécutions multiples dont il pensait être l'objet. Son orthographe est émaillée de multiples fautes, souvent assez proche de la phonétique ; la conjugaison est aléatoire ; la ponctuation est incertaine et



fait parfois cruellement défaut. Mais Jules Leclercq n'invente pas un système d'écriture ou un alphabet, comme d'autres le feront<sup>173</sup>. Il utilise le système ordinaire. Peut-on considérer comme illettré celui qui gardait précieusement, dans un coffre, une série de publications, dont une Philosophie du mariage<sup>174</sup>, qu'il avait soigneusement annotée ? Ainsi, lorsque l'ouvrage affirme que « la plupart des maris, par leurs impertinents soupçons, sont enfin devenus ce qu'ils appréhendaient d'être », Leclercq ajoute : « Pas toujours impertinents ». Plus loin, l'auteur remarque que « si la fatalité veut que le chef de famille surprenne sa femme en cas flagrant, il y a fureur, explosion violente, quelquefois meurtre, rarement de sang-froid et résignation ». « Et le mari trompé est traité d'impertinent », note Leclercq. Illettré, notre brodeur sublime ? En réalité, cet excès de langage tient à autre chose. Il ne manquerait pas d'arguments pour « faire entrer » Jules Leclercq dans la sphère de l'Art Brut. Il a vécu à l'écart du monde pendant 26 ans, enfermé dans un hôpital, mais aussi enfermé en lui-même comme le précise Claude Nespôr. Il se présente comme un spirite, le rappelant sans cesse aussi bien dans ses écrits que dans ses tapisseries. Le problème est précisément sa maîtrise de l'écriture. En effet, si l'on fait une lecture étroite des propos de Dubuffet, cela suffit à l'exclure de cet univers.

« Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. » (Dubuffet 1973 : 91)

Jules Leclercq relève-t-il de cette définition, lui qui couvre des pages entières de phrases structurées ? Nespôr n'a sans doute pas manqué de se poser la question. Rappelons-le, notre propos ne s'inscrit pas dans l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas pour nous de décider si cela suffit ou non pour inclure ou exclure un créateur, si ce sont là des « écrits bruts » ou non. Remarquons seulement qu'en cette fin des années 1960, où Dubuffet veillait scrupuleusement au respect de sa doctrine, il n'était peut-être pas aisé de soutenir un tel candidat à l'entrée dans la Collection ! La solution s'impose : il faut mettre de l'ordre, faire un tri, entre ce qui est œuvre et ce qui ne l'est. Les broderies seront œuvre ; le reste matériel psychiatrique. Partition dont rend parfaitement compte la question de l'anonymat que nous évoquions plus haut et sur laquelle il nous faut revenir. Nous l'avons dit, considérant que ces écrits sont importants pour comprendre la maladie, Nespôr reproduit les deux textes majeurs de Jules Leclercq. Le problème est que ces textes étant pour ce dernier une dénonciation des turpitudes du fameux Benoît et de ses acolytes, ils fourmillent de noms ! Comment faire alors pour les reproduire tout en préservant l'anonymat ? Claude Nespôr trouve alors la solution : il remplace tous les noms de famille par trois petits points. Y compris le nom même de l'auteur. Un souci d'anonymat qui rend parfois le texte difficile à lire. Mais lorsqu'il reproduit les tapisseries, il ne prend pas autant de précautions. Et pourtant, elles s'imposeraient ! En effet, le créateur n'a cessé d'entourer ces tapisseries d'un listel, où il précise ses trois prénoms, son nom, ses date et lieu de naissance. On pourrait imaginer que, poussant au maximum la logique de l'anonymat, Nespôr fasse disparaître ces listels trop bavards, en les caviardant par exemple.

<sup>173</sup> Citons, par exemple, les écrits d'Aimable Jayet, le « Roman martien » d'Helen Smith, la langue T. de Jean Perdrizet.

<sup>174</sup> Dans ce coffre, outre une Philosophie du mariage, Nespôr trouva 4 livres de messe, 2 évangiles, 6 livres religieux, un livre d'arithmétique, un numéro de Mystère Magazine, Le grand secret de Maurice Maeterlinck. (Nespôr 1969 : 22)

Or, rien de tel. Elles sont reproduites dans leur intégralité, exhibant aux yeux de tous ce qu'il s'évertue à dissimuler dans les textes. La différence de traitement dit assez la différence de sens et de valeur, entre écrits et tapisseries. Les premiers ne sont pas associés à la notion d'œuvre ou d'art ; ils restent totalement inscrits dans la sphère médicale : cela ne peut servir qu'au diagnostic de la maladie. L'art n'a rien à voir là. Et, comme tels, ils sont soumis à la loi du silence quant à leur scripteur. Les secondes, elles, ne doivent et ne peuvent être amputées car elles sont une Œuvre, l'Oeuvre de Jules Leclercq. Et l'on ne peut amputer une Oeuvre, même pour des raisons de déontologie médicale. Du reste, cela a un autre effet. Les créateurs d'art brut, dans la mesure où leur création ne s'adresse qu'à eux, ne signent pas. Ou rarement. Mais peut-il y avoir d'œuvre sans signature ? Avec ce listel flamboyant, l'œuvre est signée ! Authentifiée.

On peut avancer une dernière hypothèse pour expliquer ce grand partage, qui met dans l'ombre l'écriture, dans la lumière les broderies.

### **6-Singulier mais pas trop**

Ce que ne dit pas Nesper, mais qu'il avait manifestement en tête, Fontan l'explique un an plus tard. « Il est assez banal qu'un ségrégué, malade mental ou prisonnier, dessine sur des papiers ou grave sur les murs, mais pourquoi Jules Leclercq a-t-il brodé ? » (Fontan 1970 ) Des malades qui dessinent ou écrivent, il y en a pléthore, aussi bien dans les collections d'hôpitaux psychiatriques que dans la Collection de l'Art Brut. En cela, Leclercq n'est en rien singulier ni étonnant. Il s'inscrit même dans une catégorie aux nombreux voire trop nombreux représentants. En ce sens, il n'a rien d'extraordinaire et il n'y a aucune raison de mettre en avant sa production. « L'intérêt d'une telle production réside dans sa rareté. Nous n'avons retrouvé dans la littérature que peu de cas semblables de broderies chez des malades mentaux. Leur rareté même nous permettra de les citer toutes.» (Nesper 1969 : 98) Voilà qui est dit. La valeur de l'œuvre tient à sa rareté. Mais alors pourquoi dresser l'inventaire des sept cas de travail du textile dont il a eu connaissance ? Paradoxalement, la singularité ne vaut que si elle n'est pas trop singulière. C'est du moins ce que semble penser Nesper. Il aurait peut-être été périlleux d'élever au rang d'œuvre une production totalement et radicalement différente, sans précédent connu et surtout reconnu. Le fait que des broderies, d'ordinaire considérées comme relevant de la pratique ordinaire, domestique, aient déjà été intégrées dans la collection de l'Art Brut, lui apporte toute les assurances nécessaires quant au caractère « artistique » de celles-ci. Les productions de Jules Leclercq ne sont pas sans précédent. Vêtement et broderies figurent au sein de la Collection de l'Art Brut<sup>175</sup>. Il existe bien une « catégorie » dans laquelle

---

<sup>175</sup> Dans les différentes collections, les œuvres textiles ont été intégrées et il faut bien reconnaître que ce sont essentiellement des œuvres réalisées par des femmes. Cependant, Jules Leclercq n'est pas le seul à manier l'aiguille. C'est oublier d'une part la grande jaquette et les grandes bottes en herbe et laine de mouton qu'Auguste Mc Phée réalisa vers 1945. C'est oublier aussi le travail d'Auguste Forestier, que Nesper devait connaître. Certes, ces personnages sont taillés dans le bois mais il ne manque jamais de les « habiller » de petits vêtements ajustés, taillés dans la toile. Ils sont véritablement vêtus, à la façon de poupées, de pantalons, jaquettes, casquettes, aux détails infimes : boutons, médailles, galons, chaînettes, etc. Plus étonnant, est le cas de Vasseur. On connaît de lui sa « maison aux papillons, ». Mais l'homme n'était pas seulement doué avec une truelle à la main. Il ne dédaignait pas de manier les aiguilles, réalisant des chandails, en motifs jacquard. Les portait-il ? On ne sait. Mais il est sûr qu'ils étaient, du moins, parfaitement « portables ». Enfin, travaillant sur la « perruque », cette pratique qui consiste à faire des objets personnels en empruntant à l'entreprise temps et matériel, j'ai rencontré Roger. Dans son salon, il n'est pas difficile de voir que la table basse, les appliques murales, le lustre, entre autres, sont l'œuvre du propriétaire des lieux. Mais l'on aurait tort de croire que cet ouvrier métallurgique n'est doué que pour tordre et souder le fer. Les nombreux canevas qui ornent les murs de sa maison n'ont pas été réalisés, comme je l'ai d'abord cru, par son épouse mais par Roger lui-même. Depuis l'adolescence, il s'essaye ainsi au tricot, au canevas et à la broderie. Avec un succès plus mitigé pour cette dernière.



les insérer. Voilà notre psychiatre rassuré : Jules Leclercq s'inscrit dans une continuité. Mais ces créations sont toutes le fait de femmes ! Voici donc Jules Leclercq singularisé au sein de cette catégorie. Et qui plus est, singularisé de la plus belle façon. Il vient rompre l'habituelle partition sexuelle des activités. Il est le seul homme à broder ! Et Fontan, un an après Nespor, ne semble toujours pas habitué à cette particularité.

« Peut-être n'avait-il à sa disposition autre chose que de torchons et débris de chaussettes. Nous ne pouvons cependant pas oublier que cet ex-chiffonnier ne pouvait rester indifférent aux rejets de sa communauté. Sur un plan moins évident, il est plausible que le fait d'être tourquennois, puis armentériois lui ait permis de sentir la laine et le coton autrement qu'un vigneron, de choisir ses rudiments d'autre autre façon qu'un métallurgiste l'auraient fait. Mais comment s'est-il pu qu'un rustre brode, donc s'adonne à un travail de dame. Cette singularité, même dans le monde des psychotiques, est bien inaccoutumée. Les œuvres brodées dans les hôpitaux psychiatriques sont presque toujours l'apanage des dames. Certes, de son temps, dans les sanatoriums des tuberculeux pulmonaires tricotaient ou tapissaient mais dans son asile, il était le seul à orner à l'aiguille. Et il n'y avait à l'époque dans l'institution ni thérapie occupationnelle, ni ergothérapie. » (Fontan 1970)

De plus, s'il a franchi le fossé qui, socialement, attribue à chaque sexe une série d'activités<sup>176</sup>, il a aussi franchi un autre fossé, que l'on comprend en creux dans les lignes de Fontan. Certes, il avait l'habitude du fil, par son métier, mais celui-ci le conduisait à en faire un usage grossier. Ce qui aurait pu trouver un début d'explication pour un tailleur, habitué à la patiente et esthétique élaboration du vêtement, ne semble pouvoir s'expliquer pour un chiffonnier, habitué au recyclage des textiles usés ! De plus, son corps, que Nespor, rappelons-le, décrit comme massif, notamment ses mains et ses poignets, ne semblait pas particulièrement destiné à manipuler de fines aiguilles pour un travail plus fin encore. Et l'on peut se poser la question : est-ce la qualité de l'oeuvre qui fait sa valeur ? Ou seulement le fait que ce soit un « rustre » qui l'ait réalisée ?

Nous ne prétendons pas, on l'aura compris, que Nespor a transformé un interné en artiste. L'analyse succincte montre d'ailleurs qu'il n'en est rien : sous la plume de Nespor et Fontan, jamais Leclercq ne perd son identité de « malade » pour revêtir celle d'artiste. L'aspirant psychiatre ne cherche pas plus à discuter l'orthodoxie de son milieu et de son temps. Et pourtant, alors qu'il ne cesse de proclamer qu'il ne va rien faire d'autre que d'analyser comment la psychose peut expliquer le travail de Jules Leclercq, par petites touches, il agit aussi en critique d'art, composant deux ensembles, l'un relevant de la psychiatrie (écrits et dessins), l'autre, les tapisseries, en débordant de toutes parts, jusqu'à frôler les marges des mondes de l'art. Et c'est bien sûr à ce second ensemble qu'il attache le plus d'intérêt. Il a contribué à séparer ce qui est oeuvre de ce qui n'a pas vocation à être considéré ainsi. Signature, titre, collection et collectionneur, inscription dans l'histoire de l'art, il apporte aux tapisseries tout ce qui leur manquait pour prétendre à l'introduction dans le monde de l'art. Mais cela seul est un préalable, cela ne suffit pas, pour autant, à transformer

---

<sup>176</sup> Il faut noter que Leclercq ne se contente pas de broder des scènes militaires, religieuses ou des fleurs. Il écrit également son nom, ses dates et lieu de naissance, ses qualités de « Médium occulte donneur de feu ». Mais il fait plus encore. Dans le listel qui entoure la Grande Crucifixion, on reconnaît l'état civil du créateur, le rappel de ses pouvoirs mais aussi un alphabet ainsi que des chiffres, de 1 à 9. Un abécédaire en somme. Presque une « marquetterie » dont l'ethnologue Yvonne Verdier a démontré quel rôle elle jouait dans l'apprentissage de la féminité. (Verdier 1979) Et ce détail, même s'il ne l'explique pas, ne pouvait échapper au psychiatre contemporain de cette pratique.

les broderies d'un aliéné en œuvre d'art. Il leur faudra encore franchir bien des étapes, qui restent encore à analyser. Nous n'avons fait ici qu'évoquer le premier stade de cette transformation.

## **Bibliographie.**

Brami, Emile : *Art brut*, Paris, Editions Ecriture, 2001

Derlon, Brigitte et Jeudy-Ballini, Monique : « De l'émotion comme mode de connaissance. L'expérience esthétique chez les collectionneurs d'art primitif », in *Les cultures à l'œuvre*, Paris, Biro éditeur, Maison des sciences de l'homme, textes réunis et présentés par Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, pp 147-164, 2005

Dubuffet, Jean : *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, (1<sup>ère</sup> édition 1949)

Heinich, Nathalie : *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

Lommel, Madeleine : *L'aracine et l'art brut*, Neuilly-sur-Marne, L'Aracine, 2004

Nespor, Claude : *Création artistique au cours d'une psychose hallucinatoire artistique*, Thèse pour le doctorat en médecine, Lille, 1969

Nespor, Claude : *Les tapisseries de Jules Leclercq. Création Artistique au cours d'une Psychose Hallucinatoire Chronique*, préface de Michel Fontan, Psychopathologie de l'expression, Cahiers Sandoz, 1970, Volume 15.

Peiry, Lucienne : *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997.



BRAUP