



# **Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut, ou la parole confisquée**

Baptiste Brun

## **► To cite this version:**

Baptiste Brun. Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut, ou la parole confisquée. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, 2022, Raconter, 2, pp.263-276. <hal-03826870>

**HAL Id: hal-03826870**

**<https://hal.science/hal-03826870v1>**

Submitted on 24 Oct 2022

**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.

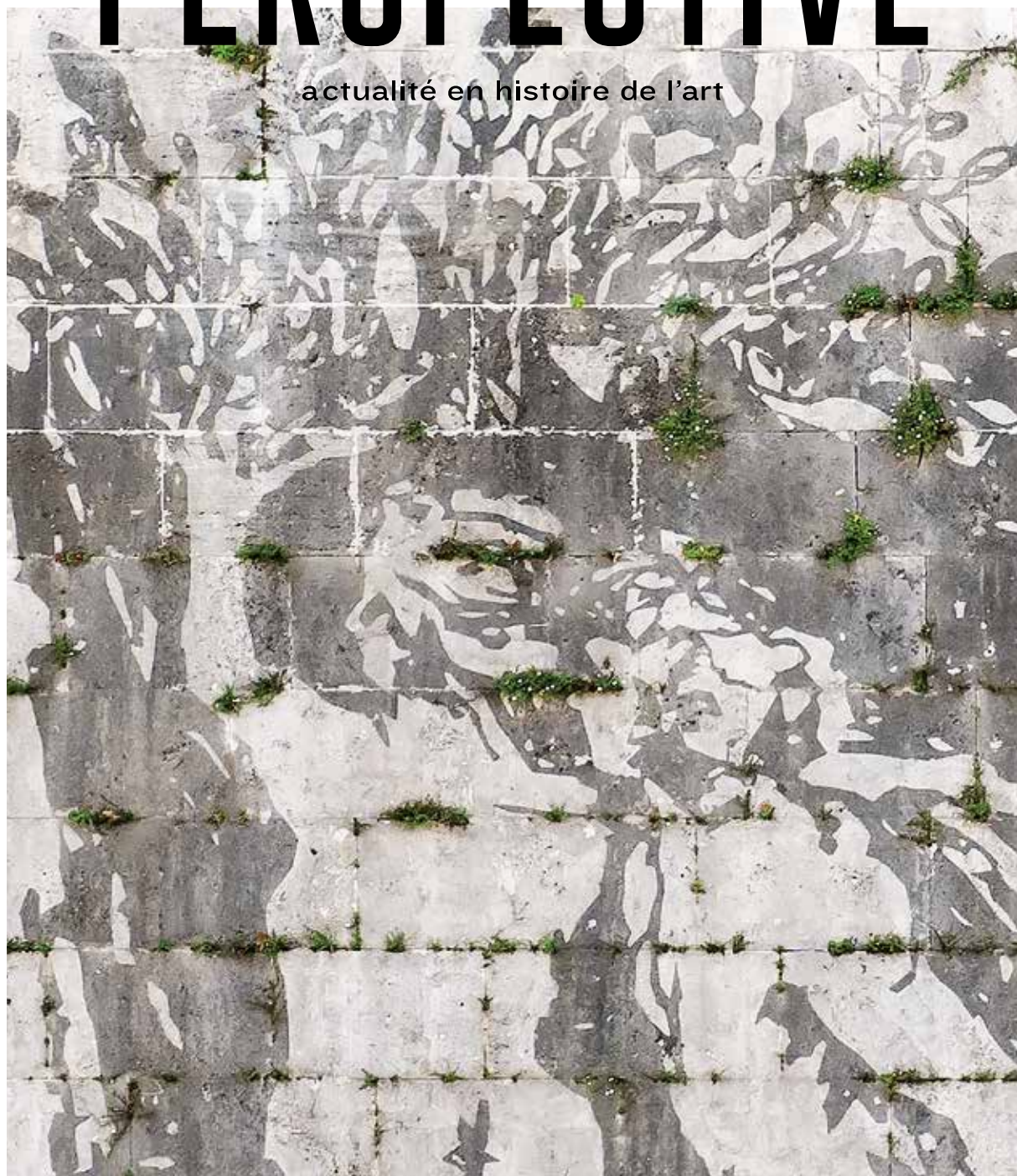
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



## RACONTER

2022 — 2 Institut national  
d'histoire de l'art

2022-2

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

# RACONTER

institut  
national  
d'histoire  
de l'art



*Perspective* a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Légière leur ont succédé en novembre 2020.

**Directeur de publication**

Éric de Chasse

**Rédaction en chef**

Marine Kisiel, Matthieu Légière

**Coordination scientifique**

Anne-Orange Poilpré

**Responsable éditoriale**

Katia Bienvenu

**Secrétariat de rédaction  
et coordination éditoriale**

Marie Caillat

**Relecture**

Marc Budin

**Iconographie**

Cloé Brosseau

**Conception graphique et mise en pages**

Anne Desrivères

**Logo**

Marion Kueny

**Impression**

Snel Grafics SA

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21

B-4041 Vatem, Belgique

**Comité scientifique**

Laurent Baridon

Jérôme Bessière

Olivier Bonfait

Marion Boudon-Machuel

Esteban Buch

Véronique Dasen

Dominique de Font-Réaulx

Rossella Froissart

Vincent Guichard

Christian Joschke

Anne Lafont

Antoinette Le Normand-Romain

Olivier Meslay

Philippe-Alain Michaud

France Nerlich

Pierre Rosenberg

Alain Schnapp

Victor Stoichita

Isabel Valverde Zaragoza

**Comité de rédaction**

Francesca Alberti

Basile Baudez

Philippe Bettinelli

Vivian Braga dos Santos

Baptiste Brun

Jean-Sébastien Cluzel

Sophie Cras

Servane Dargnies-de Vitry

Nikolaus Dietrich

Pierre-Olivier Dittmar

Charlotte Foucher

Jean-Marie Gallais

Jérémie Koering

Hélène Leroy

Anne-Orange Poilpré

Nancy Thebaut

**Les versions numériques des numéros  
sont accessibles à l'adresse :**  
**[journals.openedition.org/perspective](https://journals.openedition.org/perspective)**

**Diffusion**

Le Comptoir des presses d'universités  
(FMSH Diffusion)

[www.lcdpu.fr/revues/perspective](http://www.lcdpu.fr/revues/perspective)

**Édition**

Institut national d'histoire de l'art (INHA)  
2, rue Vivienne – 75002 Paris  
[revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

EAN : 978-2-917902-47-9

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : octobre 2022

Date de parution : octobre 2022

© Institut national d'histoire de l'art,  
2022

La revue *Perspective*  
est soutenue par l'Institut  
des sciences humaines  
et sociales du CNRS.



## REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction et Anne-Orange Poilpré tiennent à remercier

William Kentridge et son studio, ainsi que Carole Billy  
(galerie Marian Goodman) pour leur générosité ;

Felicity Pricam et Maxime Boidy pour leur coopération ;

les auteurs, les membres du comité scientifique et du comité  
de rédaction, les chercheurs et les traducteurs sollicités durant  
la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Paola Boué, Thomas Lemire et Alexis Thierry pour leur participation  
à l'édition de ce numéro ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker,  
Mathilde des Bois de La Roche, Victoria Le Boloc'h-Salama,  
Marie-Laure Moreau, Émeline Mouasseh, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle  
Plumejeau et Alexandra Thiélin, ainsi que l'équipe de la FMSH  
Diffusion pour leur soutien.





## ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Léglise

## INTRODUCTION

12 – *Récit image mouvement*  
Anne-Orange Poilpré

## TRIBUNE

29 – *Mais qu'est-ce que vous racontez ?*  
– *Une extravagance*  
Macha Makeïeff

## DÉBATS

39 – *Quelle(s) histoire(s) du cinéma pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?*  
Un débat entre François Albera, Mark Cousins,  
Gian Luca Farinelli, Sylvie Lindeperg et Élodie Tamayo,  
mené par Ada Ackerman et Massimo Olivero

69 – *Narration / abstraction : réflexions croisées  
entre médiévistes et contemporanistes*  
Une discussion entre Yve-Alain Bois, Manuel Fontán  
del Junco, Elina Gertsman et Aden Kumler,  
menée par Vincent Debiais

97 – *Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art*  
Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain,  
Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau,  
mené par Jérémie Koering

125 – *Les historiens de l'art en médiateurs :  
formes de la transmission*  
Un débat entre Irene Baldriga, Hortense Belhôte,  
Jérôme Glicenstein et Bendor Grosvenor,  
mené par Myriam Métayer

## ENTRETIENS

149 – « Il n'y avait pas de mot pour ça et pourtant  
c'est arrivé »  
Entretien avec Roland Betancourt, par Marion Loiseau

165 – *Par-delà la comparaison. L'image, le texte,  
la méthode*  
Traduction inédite d'un texte de William John Thomas  
Mitchell, par Maxime Boidy



## ESSAIS

**189** – *Raconter une histoire, raconter l'histoire. Penser la peinture narrative à la période moderne (1435-1775)*  
Susanna Caviglia

**203** – *Dialectique Orient-Occident. La mise en récit historique de l'art religieux en France par Émile Mâle*  
Mathieu Beaud

**215** – *Des images claires dans des pièces obscures. Les représentations du Jātakamālā au Tibet oriental (1450-1550)*  
Jean-Baptiste Georges-Picot

**229** – *Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement*  
Damien Delille

**249** – *Une fiction objective : John Rewald et l'invention de la fin de l'impressionnisme*  
Olivier Schuwer

**263** – *Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut ou la parole confisquée*  
Baptiste Brun

**277** – *L'historien en producteur d'images. Mises en récit de l'architecture moderne durant l'émergence du postmodernisme*  
Pierre Farret

**293** – *Récit, genre et tournant « cinématique », ou retour au cinéma. La redéfinition des archétypes du conte de fées et de l'horreur dans l'art de l'image en mouvement : l'expérience britannique*  
Elisabetta Garletti

**307** – *La reprise de l'histoire. Révisions du récit national dans les œuvres de Titus Kaphar, Sonya Clark et Fabiola Jean-Louis*  
Hélène Valance

## LECTURES

**323** – *Aux racines du voir : enjeux contemporains de l'anthropologie figurative de Philippe Descola*  
Thomas Golsenne

•

**341** – Résumés

**357** – Crédits photographiques et droits d'auteur





# Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut, ou la parole confisquée

Baptiste Brun

Lorsqu'il est abordé comme une « fiction théorique<sup>1</sup> », l'art brut a une portée heuristique de premier plan. À la manière d'une image spéculaire, il souligne les stéréotypes qui structurent les mondes de l'art et de l'histoire de l'art. Les relations et les dynamiques qui les animent et les parcourent se voient, à son aune, éclairées d'un jour singulier. Déjà en 1968, dans son article dédié à l'« art brut » versé à l'*Encyclopædia Universalis*, Hubert Damisch avait énoncé de manière concise mais féconde ce potentiel critique qui agit à la manière d'un révélateur. Zélateur de l'œuvre de Jean Dubuffet, l'historien et critique d'art écrivait que la notion inventée en 1945 par le peintre était à même d'éclairer les fondements épistémologiques de la discipline comme ses faiblesses :

Peut-elle même, cette histoire [de l'art], faire état [de l'art brut] sans se voir contestée dans son principe même, en tant qu'institution culturelle marquée au sceau d'une idéologie qui ne saurait admettre que la création d'art puisse être l'affaire de tout un chacun, et que l'impulsion dont elle relève soit la chose du monde la mieux partagée, alors que la société s'emploie bien au contraire à la distribuer, sous les espèces de prétendus *dons*, selon ses fins propres, à qui de droit<sup>2</sup> ?

Damisch ajoutait : « La question qui permettrait de préciser le mieux le statut théorique du concept serait peut-être celle-ci : l'art brut – comme on le sait aujourd'hui de la folie – a-t-il une histoire, et qui se laisserait dissocier de celle des arts culturels ? » À un demi-siècle d'intervalle, tenter de répondre à cette interrogation mériterait d'y consacrer un dossier thématique entier, où la profondeur d'analyse le disputerait nécessairement à une forme de souplesse diachronique capable d'enjamber les décennies.

Il faut néanmoins souligner que si ces dernières années l'histoire de la notion et son potentiel théorique ont fait l'objet de nombreux travaux<sup>3</sup>, la possibilité d'écrire l'histoire des productions que l'art brut désigne mérite réflexion. Penser ce problème nécessite d'interroger la part biographique à l'œuvre dans la mise en récit même de cette histoire. Suivant une perspective de critique historiographique, cela revient à ouvrir la boîte de Pandore des clichés qui minent les conditions de son élaboration. La situation de marginalité sociale et psychiatrique vécue par de nombreuses femmes et hommes



enrégimentés dans les rangs de l'art brut ou de l'*Outsider Art* s'accompagne souvent d'une privation ou d'une confiscation pour le moins ambiguës de la parole. Son corollaire l'est tout autant : la pleine licence de l'exégète qui fictionnalise littéralement autour du « cas » abordé. Si Jean Dubuffet avait émis quelques garde-fous méthodologiques dans l'entreprise séminale de la revue *L'Art brut* (créée en 1964), ceux-ci vont vite céder à l'usage polémique que le peintre réserve à celles et ceux qu'il nomme les « irréguliers de l'art » ainsi qu'à un souci littéraire légitime mais peu scrupuleux de l'historicité des sujets et des objets. Ainsi des suiveurs de l'artiste.

Dès lors, le mythe de l'art brut fonctionne à plein régime selon des modalités propres qui s'articulent autour non des objets, mais des vies d'artistes. Un détour par des cas de fictions délibérées créées à partir de cette structure le manifeste : l'extraction populaire – c'est-à-dire inculte – le dispute à la croyance en un événement exceptionnel, de caractère souvent traumatique, qui constituerait l'origine de la pratique artistique, par définition maniaque. Une lecture psychologisante peu rigoureuse s'affirme. Les poncifs des relations entre art et folie hérités du romantisme sont reconduits<sup>4</sup>, jusqu'à ce qu'on assiste, plus récemment, à l'imposition d'un discours néoprimitiviste motivé et prescrit par la sphère du marché et de la collection, conduisant à voir dans l'artiste brut un nouveau chaman<sup>5</sup>.

Certes, les femmes et hommes dont les ouvrages fondent le corpus extrêmement lâche de l'art brut ont souvent laissé peu de traces sinon les objets qui les convoquent. Mais comme le montrent de récents travaux situés à la croisée d'une approche héritée des « écritures ordinaires » (Daniel Fabre) et de la *microstoria*, il est possible d'appliquer une méthode rigoureuse pour travailler à une histoire des productions et des producteurs apparentés à l'art brut, une histoire dont l'un des principaux mérites heuristiques réside dans sa capacité à rendre compte de l'émergence de l'art là où l'histoire de l'art ne l'attendait pas et, ce faisant, à penser à nouveaux frais ses limites.

## L'enquête biographique selon Jean Dubuffet

Lorsque dans l'immédiat après-guerre l'artiste Jean Dubuffet (1901-1985) entremêle son activité d'artiste et d'écrivain à son entreprise de prospection autour de ce qu'il nomme l'art brut, la question biographique occupe une part importante dans ses réflexions. Damisch, encore lui, publiait en 1995 un ensemble de courts textes fictionnels restés inédits, rédigés par le peintre, et rétrospectivement datés de 1945-1946. Intitulés « Biographies », d'une écriture assez singulière, empreinte d'un style populiste tributaire de son admiration pour la littérature de Louis-Ferdinand Céline, et d'une poésie qui atteste peut-être son goût pour les récits d'Henri Michaux, ces portraits manifestent l'intérêt qu'il partage alors avec Jean Paulhan pour l'écriture biographique. Celle-ci trouve à se déployer de manière plus approfondie avec le projet achevé mais non publié d'*Almanach de l'Art brut*<sup>6</sup> (1948). Aux fictions biographiques du lendemain de la Libération succèdent ainsi de courts essais monographiques consacrés à des femmes et des hommes inconnus, morts ou vivants, auteurs d'objets assez peu conventionnels à même de répondre à la manie de l'écart du peintre. Pour ce faire, il écrit lui-même des textes brefs auxquels s'ajoutent ceux d'écrivaines et d'écrivains ou de psychiatres qu'il sollicite. Si, pour des raisons d'insatisfaction évidente et à la suite des luttes de pouvoir avec le surréalisme bretonien, l'aventure éditoriale reste à l'état de manuscrit, elle prépare le grand œuvre critique de Dubuffet : les fascicules de *L'Art brut*. Publiés à partir de 1964, ceux-ci vont dès lors constituer une source incontournable pour les amateurs du champ, fonctionnant à la fois comme révélateurs et étalon méthodologique.

À celles et ceux qu'il informe de son travail, voire qu'il sollicite pour écrire dans la revue, Dubuffet dispense quelques conseils :

Je vise un texte strictement documentaire, biographique, objectif, une espèce de rapport clinique sans littérature ni considération esthétique. Il faudrait pour cela avoir des conversations avec [l'auteur], parvenir à reconstituer sa vie entière et les circonstances dans lesquelles il a commencé à faire des dessins. Il faudrait naturellement opérer comme un juge d'instruction, reconstituer des faits bien certains, éviter toute affabulation, constituer un rapport de gendarmerie dont tous les points soient assurés avec certitude<sup>7</sup>.

Ce type de vade-mecum laisse transparaître le souci de l'animateur de la collection, et de la revue qui s'y adosse, d'une nécessaire objectivité à mettre en œuvre dans l'étude des artefacts collectés. Elle fait écho à l'idée que Dubuffet se fait de son entreprise depuis 1945, celle d'animer un « institut qui fonctionne comme un centre d'études<sup>8</sup> ». Le souci manifeste d'objectivité se traduit par le scrupule de produire des archives qui entremêlent témoignages directs et indirects, photographies, écrits autographes. Ces matériaux documentaires doivent nourrir la recherche, non sans mimer certaines procédures propres aux champs de la recherche historique et anthropologique. Derrière ce désir apparent de neutralité axiologique transparaît la conscience aiguë qu'à l'artiste de l'écueil d'une lecture psychologisante, voire psychopathologique, des « cas » envisagés, un terme qu'il emprunte d'ailleurs paradoxalement au monde asilaire et aux précédents que constituent les essais de Marcel Réja, Hans Prinzhorn ou encore Jean Vinchon<sup>9</sup>. Ce souci recoupe son obsession de s'affranchir de ce qu'il considère comme le danger récurrent d'une réduction de l'art brut au seul statut asilaire de la majeure partie des artefacts collectés.

En outre, se défier de l'esthétique et de la littérature est un prérequis pour l'établissement de ces denses monographies qui poursuivent l'ambition d'élaborer une herméneutique des ouvrages indexés à l'art brut. La méfiance explicite vis-à-vis de la littérarité est une conséquence de celle qu'entretient Dubuffet vis-à-vis du processus d'esthétisation qu'il récuse dans le champ de l'art, moteur de ses réflexions autour de sa propre création, en prise directe avec l'art brut. Il n'en reste pas moins que sa qualité même d'écrivain mine a posteriori son projet qui ne prétend rien moins que de réformer l'art et donner à lire une histoire des ignorés, des méprisés, voire des oubliés qui font l'art brut. C'est toute l'ambiguïté du travail qui surgit là. La plume alerte de Dubuffet, encouragée par Paulhan dès la première publication de ses textes (1946), admirée par Damisch à l'heure de la compilation des *Prospectus et tous écrits suivants* chez Gallimard (1967), emprunte les voies de la métaphore, d'une emphase analogue au délire quand elle dialogue avec les dessins révélant l'« haut art » d'Aloïse Corbaz, la « zone fée » des broderies d'Élisa Bataille ou les photographies des machines d'Heinrich Anton Müller, désignés comme des « châteaux mentaux<sup>10</sup> ». En funambule, Dubuffet marche sur le fil de la « grande séparation » entre histoire et littérature analysée par Ivan Jablonka, un équilibre précaire que la critique et les historiens lui reprochent, aujourd'hui encore<sup>11</sup>. Damisch ironise-t-il lorsqu'il écrit au peintre en 1965 que le premier numéro de *L'Art brut* revêt des « allures hautement scientifiques<sup>12</sup> » ? On peut en douter tant l'historien de l'art savait l'écriture de Dubuffet au service d'une tentative de renversement épistémologique féconde pour sa propre discipline. Il n'en reste pas moins qu'une partie de la critique historiographique s'offusque aujourd'hui de ces envolées littéraires du peintre, exigeant curieusement que Dubuffet soit plutôt historien qu'artiste et écrivain<sup>13</sup>. La fidélité aux grands partages disciplinaires joue ici à plein régime. Et il est nécessaire de toujours se rappeler avec Jablonka que « la capacité d'invention n'éclipse

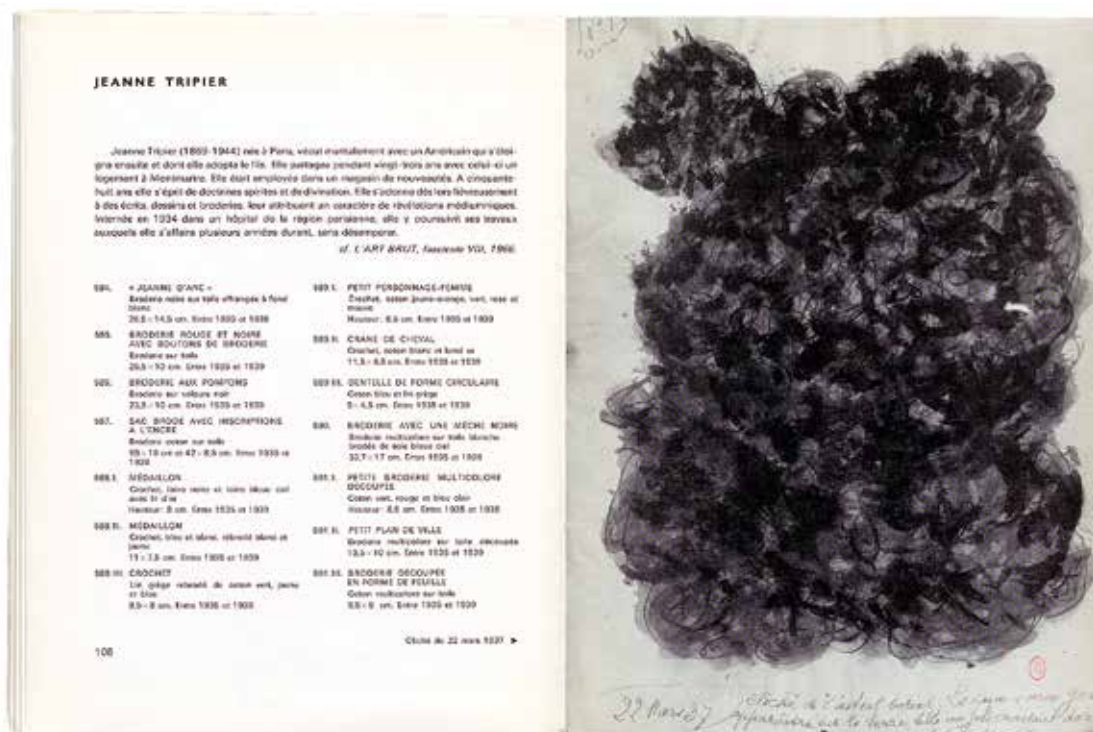
jamais l'effort documentaire<sup>14</sup> ». D'autant plus que l'une des obsessions de Dubuffet, celle du commun et de la vie banale comme il aimait à l'écrire, engage son écriture vers des « effets de réel » qui puissent donner vie à ses héros.

## Exposition et réduction symptomatologique

L'un des grands mérites de la thèse qu'a consacrée Céline Delavaux aux écrits de Dubuffet dédiés à l'art brut ressort à son approche généalogique de leur réception et de leurs actualisations au fil des décennies. Du point de vue de la rhétorique, mais aussi de l'exercice du regard, l'intérêt pour les artefacts de l'art brut dans les années 1970 et suivantes manifeste le « précédent Dubuffet », son « regard pilote<sup>15</sup> ». Surtout, Delavaux a su montrer comment l'héritage de la pensée du peintre s'est principalement cristallisé sur la dimension contestataire attribuée à l'art brut. Or il me semble que celle-ci a été principalement nourrie par une instrumentalisation des auteurs et de leurs ouvrages, en particulier de leurs biographies ou, plutôt, de leurs mises en récit. L'enfermement psychiatrique allait devenir la marque infamante apposée au fer rouge sur celles et ceux que la société rejetait. Suite aux analyses du concept de folie et des « anormaux » conduites

par Michel Foucault, mais aussi en écho aux salubres positions antipsychiatriques ou relevant de la psychiatrie institutionnelle qui se diffusent à partir des années 1960, les partisans de l'art brut voient dans les femmes et les hommes qui composent ses rangs des personnes en rupture de ban dont les travaux – qui font face au désœuvrement qu'implique la claustration – signifient la possibilité de s'affranchir du conditionnement social<sup>16</sup>.

1. Double page consacrée à Jeanne Tripié, dans *L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'art brut*, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1967), Paris, musée des Arts décoratifs, 1967, p. 108-109.



Dans ce cadre, le recours à un récit biographique qui insiste sur les registres du trauma et de la séparation semble s'imposer. Sans doute ce phénomène a-t-il été préparé par la diffusion publique de l'art brut, à savoir son exposition. Si Dubuffet se méfiait initialement de toute publicité faite autour de ses recherches et de la collection, le pas qu'il décide de franchir en 1967 en exposant, par l'entremise de François Mathey, une sélection d'œuvres issues des collections de la Compagnie de l'art brut au musée des Arts décoratifs l'engage à un effort de réduction allant contre l'exigence mise au service des monographies des fascicules de *L'Art brut*<sup>17</sup>. Dans l'exposition et au sein de son catalogue, l'appareil discursif principal consiste en des notices biographiques lapidaires de quelques lignes (**fig. 1**), qui focalisent l'attention sur des éléments biographiques extrêmement

brefs et une tout aussi concise description du travail. Si elles semblent peu ou prou maintenir la mise à distance méthodologique souhaitée dans le cadre des fascicules, elles vont s'imposer comme l'étalon dans le domaine de l'art brut, devenant presque une marque spécifique du champ<sup>18</sup>. Par déformation, cette réduction quantitative transforme la nature même de l'exégèse. Elle met principalement en exergue des éléments qui, implicitement, trahissent un intérêt exclusif pour l'idée d'un événement dont le caractère traumatique motiverait a posteriori une nécessité créatrice. Les attentats à la pudeur d'Adolf Wölfli, le vol d'un brevet qu'avait déposé Heinrich Anton Müller pour une machine à tailler les ceps de vigne de son invention, vol qui allait puissamment l'affecter, la tentative commise par Auguste Forestier de faire dérailler un train, les éclats spirites de Jeanne Tripiier inquiétant son voisinage par ses sorties, la découverte par Laure Pigeon de l'infidélité de son mari sont autant d'événements dramatisés de ces « vies minuscules » qui légitiment a posteriori le passage à l'art de ces autrices et auteurs.

Une conception expressionniste de l'art mâtinée de romantisme s'affirme, réactivant, principalement du côté des objets annexés à l'art brut issus du monde asilaire, une approche paradoxalement psychopathologique allant à l'encontre des mobiles initiaux de l'activité de Dubuffet, non sans que le peintre ait sa part dans ce procès. À la manière d'envisager l'entreprise de l'art brut comme la recherche par un artiste d'une invention plastique d'une grande singularité, d'une invention inédite qui déroge aux attentes et usages du monde de l'art se substitue la réactivation d'une approche sociologique qui remobilise quelque chose qui serait de l'ordre d'une étiologie de l'art, au sens médical du terme<sup>19</sup>. D'ici à reconduire le couplage génie et folie, voire l'idée que des formes trahissent un procès en régression, voire en dégénérescence, le pas est vite franchi. La différence, la marginalisation, l'autisme sont autant d'éléments qui retiennent en priorité l'attention. Raconter cette séparation du monde par la mention de la pathologie ou d'un supposé trauma originel creuse l'écart. Et la réception des artefacts indexés à la notion d'art brut semble bien plus devenir le symptôme de la fascination de notre époque pour la différence mentale que celui de la différence mentale même ! Non sans que les objets s'effacent au profit d'une appréhension psychologique de leur auteur ou d'une réelle mise en fiction de la geste artistique qui s'élaborerait dans « le secret, le silence,



2. Michel Tapié dans le foyer de l'Art brut, au sous-sol de la galerie René Drouin, Paris, hiver 1948. Au sol, à droite, deux huiles sur toile du pseudo-Robert Véreux.



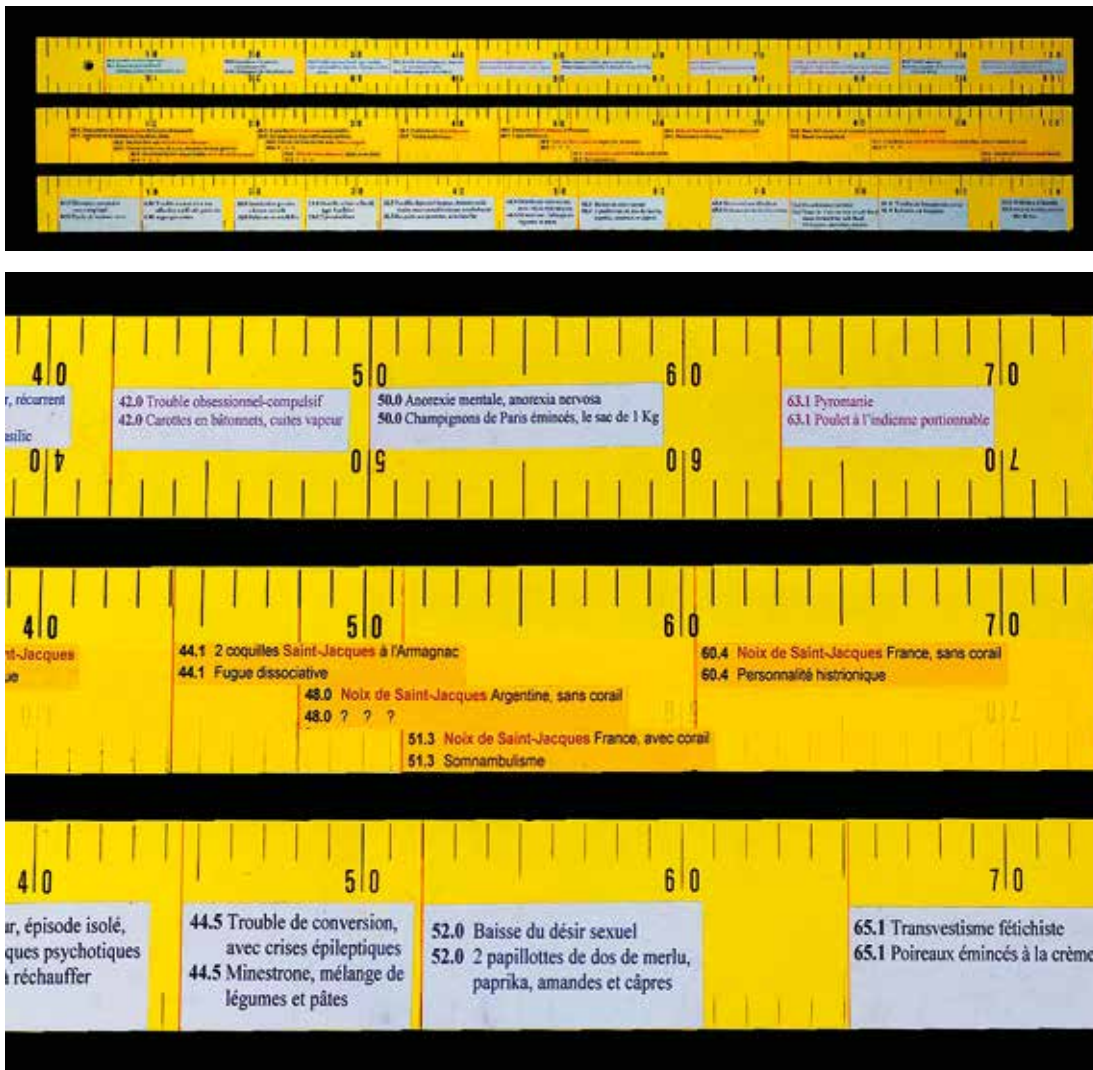
la solitude<sup>20</sup> ». Cette approche va contre l'évidence que l'hôpital psychiatrique reste un lieu d'interactions sociales et que les objets qui y sont produits sont avant tout des « objets en société<sup>21</sup> » en prise avec l'historicité, non les seuls fruits d'un délire inspiré, autistique, hermétique au contexte.

## Fictions d'art brut

Les biographies dont l'histoire de l'art brut est faite sont parfois de franches supercheries, qui révèlent avec force les structures des discours dominants et des récits de vies produits à

propos des autrices et des auteurs assignés à l'art brut. Délibérées, elles font saillir ce qui relève du fantasme de l'art brut, du mythe qu'il véhicule. Les premières ont été montées afin de berner Dubuffet, dont la personnalité et les activités suscitaient parfois de l'animosité, ainsi que les membres de la Compagnie de l'art brut. Robert Véreux, personnage bien nommé, peintre « petite

**3a-b.** Marco Decorpeliada, *Schizomètres*, et détails, vers 2004, étiquettes collées sur mètres en bois, collection particulière.



main chez un bourrellier », et ses œuvres manquent de tromper l'animateur du foyer de l'Art brut en 1947-1948. Incarné par le médecin Robert Forestier, complice de René de Solier, il joue le rôle d'un infirme passablement dérangé lorsqu'il se rend au foyer de l'Art brut où il s'entretient avec Michel Tapié (**fig. 2**). Gardien des lieux alors que Dubuffet séjourne au Sahara, le critique d'art se laisse prendre et publie même avec René Drouin une plaquette pour célébrer ce qui lui semble être une découverte. Dubuffet n'apprécie guère<sup>22</sup>. Michel Ragon et le peintre James Guitet construisent au même moment le « poète et peintre paysan » Jules Penfac dont ils auraient exposé les peintures lors d'une exposition intitulée « Peintres autodidactes ». Il s'agissait principalement cette fois de confondre Jean Paulhan, jugé snob<sup>23</sup>. La facture naïve ou matiériste, l'origine populaire et rurale et la dramatisation qui va jusqu'au travestissement misérabiliste dans le cas de Véreux sont autant d'éléments dont la vraisemblance hypothétique traduit un certain horizon de réception. Mais dans ces deux cas, les histoires performées via la création d'objets ne sont pas vraiment analogues à ce que Jablonka désigne comme des « fictions de méthode<sup>24</sup> ». Elles relèvent plus vraisemblablement du canular dont le mobile principal est la duperie.

Il en est autrement de la vie et des ouvrages de Marco Decorpeliada, révélés au public en 2010. Né en 1947 à Tanger, au Maroc, Decorpeliada s'exile en France à la suite de l'indépendance du pays. À la mort précoce de son père, géomètre, il commence des études de médecine, rapidement abandonnées, avant de se lancer dans un tour du monde dont l'originalité réside dans son trajet circum-équatorien. Après la disparition de sa mère, Decorpeliada entre dans une errance psychiatrique qui l'amène à séjourner dans différentes institutions hospitalières (Maison-Blanche à Paris, Le Vinatier à Lyon, La Timone à Marseille). Lors d'une période de rémission, en 2007, il repart en voyage et disparaît tragiquement dans un accident d'avion aux environs de la ville de Leticia, en Amazonie colombienne<sup>25</sup>. Lors de ses internements, Decorpeliada se voit attribué, parmi d'autres, le diagnostic de schizophrénie via l'usage clinique et administratif du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). Édité par l'Association américaine de psychiatrie et visé par l'Organisation mondiale de la santé, ce manuel code les troubles psychiatriques selon une taxonomie décimale<sup>26</sup>. Au début des années 2000, l'administration psychiatrique française recommande son usage pour quantifier les flux de malades et établir des diagnostics. Persécuté par les chiffres associés à ses diagnostics, Decorpeliada amalgame ce classement à celui des catalogues des produits alimentaires surgelés Picard : à l'entrée DSM « 20.1, schizophrénie, type catatonique continue », il réplique « 20.1, crevettes roses entières cuites ». Dès lors, Decorpeliada crée plusieurs classes d'objets qui vont lui permettre de visualiser son savoir. Les premiers sont des mètres de charpentier sur lesquels il colle minutieusement, à la graduation idoine, de petites étiquettes où sont reportées les correspondances. Par exemple, à 42 centimètres, on peut lire : « 42.0 Troubles obsessionnels compulsifs / 42.0 Carottes en bâtonnets, cuites vapeur ». Il nomme ces objets des « schizomètres » (**fig. 3**).



4. Vue de l'exposition « Marco Decorpeliada. Schizomètres. Une fiction d'art brut », Paris, La Maison rouge, 2010.

L'un de ses psychiatres d'alors, Sven Legrand, leur attribue d'emblée une valeur artistique et encourage son patient. C'est par son biais supposé que deux intermédiaires présentent l'« œuvre » à Antoine de Galbert, célèbre collectionneur immédiatement fasciné par l'invention decorpeliadesque. Les « schizomètres » et les objets qui leur succèdent sont ensuite présentés à La Maison rouge à Paris, en 2010. L'exposition s'intitule « Marco Decorpeliada. Schizomètres. Une fiction d'art brut » (**fig. 4**). Car fiction il y a ! L'anagramme du nom cache celui des inventeurs du personnage qu'est « Marco D. » Entremêlant les noms des psychanalystes Jacques Adam, Laurent Cornaz, Dominique De Liège et Yan Pélissier, et celui de l'historien et écrivain Marcel Bénabou, le collectif arbore le pavillon de Georges Perec. Si le but initial est de produire une critique radicale du DSM et de ses usages, et plus généralement d'une psychiatrie d'esprit positiviste, les « schizomètres » excèdent ce seul champ. Ils s'imposent comme les produits d'une « fiction de méthode » performée qui agit comme opératrice de connaissance. L'histoire de Marco Decorpeliada me semble intéressante ici en tant qu'elle forme une image spéculaire qui fait saillir les stéréotypies des discours de l'art brut. Le récit d'une vie et d'un traumatisme originel, une longue errance marginale (ici psychiatrique), un délire créateur qui entrouvre la porte de l'auctorialité ouvrent le bal ; l'autorité psychiatrique couplée au regard expert et éclairé du collectionneur font le reste, avec l'adoubement artistique via l'étape de l'exposition. Cette succession d'opérations a quelque chose d'assurément duchampien. On remarque aussi à quel point les « schizomètres » – comme formes – déplacent l'art brut, le déterritorialisent en quelque sorte. Ils se situent en effet aux antipodes d'une certaine conception expressionniste de l'art brut où le matérialisme le dispute à l'horreur du vide et la saturation de l'espace. En ce sens ils réactivent le potentiel de déclassement initial que Dubuffet attribuait à l'art brut.

Mais revenons-en à l'enjeu principal de cet article. Qu'on se souvienne de la leçon de Roland Barthes relative aux mythes<sup>27</sup>. Ils sont une parole *appropriée*, c'est-à-dire adaptée à une société donnée, à ses aspirations et désirs consensuels. Mais il s'agit aussi d'une parole littéralement *rendue propre*, comme lavée des scories qui lui confèrent son impureté constitutive, celle qui l'ancre dans le réel. À ce titre, il me semble évident que la dimension psychobiographique qui agit dans la manière de raconter l'art brut construisant l'auteur à la manière d'un idéal-type déréalise celles et ceux qui en sont tout à la fois les objets et les sujets, ainsi que les artefacts qu'elles et ils produisent. Or leurs impuretés constitutives et chaque fois singulières, comme gommées par ces opérations narratives conditionnées par la fascination pour la différence ou l'altérité psychique, se voient paradoxalement lissées et séparées de leur historicité. Le mythe se substitue à l'histoire, le naturel au politique, un défi pour l'historienne et l'historien de l'art qui s'intéressent à ces classes d'objets.

## Histoire(s)

Pour dépasser, à plus de cinquante ans de distance, les interrogations d'Hubert Damisch citées en introduction de cet article, peut-être est-il nécessaire de se référer à la *microstoria* lorsque l'on parle sinon d'une histoire de l'art brut, mais des histoires des productions que l'expression désigne. Alors que la première, charriant avec elle des déterminations idéologiques et épistémologiques qui ont longtemps grevé le champ de son exercice même, risquerait, au filtre du mépris ou de la distinction, de reléguer toute une classe d'objets hétérogènes dans les bas-fonds du primitivisme, les secondes, sillonnant l'ordre de l'ordinaire, du commun, voire du banal, permettent paradoxalement d'étudier des objets manifestant parfois une grande singularité formelle. Opérant une critique de

certaines pratiques, relevant tant de l'histoire que de l'histoire de l'art, Carlo Ginzburg remarquait dans la préface à son enquête sur Piero della Francesca la difficulté de pratiquer « la reconstruction analytique du réseau enchevêtré des relations microscopiques que suppose tout produit artistique, même le plus élémentaire<sup>28</sup> ». Le biographe de Menocchio et historien de l'« univers » du meunier frioulan ne pouvait se satisfaire des imprécisions que trahissaient l'historiographie des travaux sur la *vita* du peintre des fresques d'Arezzo et la datation de ses œuvres. Son exigence de croiser les séries documentaires, stylistiques et « extra-stylistiques » – il écrit en 1981 – pour une période bien antérieure à celle que scrutent généralement les aficionados de l'art brut mérite d'être actualisée. Les « dossiers » de femmes et d'hommes souvent issus des classes laborieuses et enfermés au sein des murs de l'institution psychiatrique sont minces. Cette lacune documentaire, due à l'exclusion sociale dont ces personnes sont l'objet, est analogue aux effets du passage de l'histoire et de l'effacement des traces pour des périodes plus anciennes.

De précieux travaux ont, ces dernières années, défriché la voie pour la mise en œuvre de méthodes appropriées afin de rendre compte de ces histoires, au profit d'une histoire plus large de l'invention artistique et de l'histoire du goût et de la réception suscitées par l'art brut. Au-delà de cette perspective encore en prise avec l'esthétique, écrire l'histoire de ces artefacts, repenser la biographie de leurs auteurs mais aussi des objets mêmes – au sens de la biographie d'objet<sup>29</sup> – représente un défi stimulant. Delavaux écrit de l'art brut qu'il permet de produire non une perspective portant sur un art situé à la marge, mais bien de construire une perspective marginale sur l'art. On pourrait en la paraphrasant affirmer que l'étude de ces objets apparentés à l'art brut – et celle de leurs producteurs – permet aussi de générer une perspective marginale sur l'histoire à même de déplacer l'optique, de changer de lunettes, de configurer ou reconfigurer certains paradigmes, de déterritorialiser les problèmes. Car ce qui s'apparente à l'art brut s'adresse à l'histoire sociale de l'art.

Dans le remarquable livre dédié par Sylvain Piron à Opicino de Canistris (1296-1353), clerc à la cour papale avignonnaise dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, l'historien médiéviste propose une analyse d'inspiration warburgienne extrêmement serrée où les manuscrits entremêlant dessins et écritures (**fig. 5**) sont envisagés comme « symptômes » d'une situation historique particulière. Refusant a priori de pathologiser le sujet créateur et sa production, Piron affirme que la double contrainte que vit l'ecclésiastique, souhaitant vivre pauvrement dans une église de l'opulence, conscient d'ailleurs que ses réalisations graphiques trahissent un trouble profond lié à sa spiritualité, reflète la « schizophrénie de l'Église » à l'heure du schisme avignonnais et des nombreuses contradictions qu'il engendre. Piron insiste là sur la nécessité de s'intéresser non à l'œuvre en tant qu'elle est achevée mais à l'acte de composition comme « effort de résistance face à la dissociation<sup>30</sup> ». En ce point précis, l'historien ne doit pas faire de diagnostic a priori : « La démarche de compréhension historique des documents doit précéder toute tentative d'identification nosographique<sup>31</sup>. » Pour autant, cette optique n'implique pas forcément une attitude positiviste où la question de la souffrance et celle de l'écart vis-à-vis de la norme seraient neutralisées ou évacuées. Comme l'affirmaient les tenants de la psychiatrie institutionnelle autour de Lucien Bonnafé et François Tosquelles, l'aliénation mentale est aussi aliénation sociale. Et « l'examen d'un cas très singulier nous offre ainsi des clés pour décrire un univers bien plus vaste, [...] enregistrer les tensions qui traversent une institution complexe<sup>32</sup> ».

On retrouve ce parti pris de méthode dans l'enquête collective menée autour de la récente découverte des manuscrits enluminés par le paysan mosellan Pierre Richard (1802-1879 ; **fig. 6**). Le couple d'historiens François et Mireille Pétry montre de manière







réalisés par un interné passé par l'hôpital psychiatrique de Blida en Algérie, puis par celui de Picauville (Manche), lieu de son rapatriement, un an après les accords d'Évian<sup>35</sup>. Suivant l'idée que ces artefacts sont des documents de l'« infra-ordinaire », Artières tente, à partir de ce qui fait corpus, d'écrire à nouveaux frais l'histoire de la division, voire de la fragmentation qui opère au sein de la colonie alors et ensuite. Pour l'histoire de l'art qui s'intéresse à l'art brut, l'intérêt de la démarche réside dans son souci de ne pas passer uniquement par le champ de l'esthétique pour aborder ces objets. Dans ce corpus, l'invention formelle, ou plutôt ce qui pourrait être qualifié de singulier du point de vue de la manière et du style, n'est pas vraiment au rendez-vous. Mais c'est justement ce dessin sans qualité qui permet à l'historien d'approcher ces artefacts du point de vue de leur statut essentiellement documentaire pour la démarche historique, sans se soucier a priori de leur éventuel statut d'œuvres. Artières rejoint là le geste initial de Dubuffet qui, qualifiant les objets de l'art brut d'« ouvrages » et leurs producteurs d'« auteurs » cherchait à mettre à distance l'esthétique, ou plutôt l'esthétisme du temps.

*In fine*, croiser les séries documentaires que sont les productions asilaires, les iconographies qu'elles portent, les conditions de leur découverte et de leur reconnaissance médicale et artistique, les sources asilaires, du dossier médical à l'histoire du lieu, celles de la condition asilaire avec celles de sa considération / réception extérieure, est la priorité pour celles et ceux qui veulent raconter l'histoire de ces productions. Il s'agit donc de mettre en perspective la biographie parmi d'autres séries documentaires, sans reconduire la réduction de type psychobiographique décrite plus haut : les savoirs et savoir-faire en prise avec l'art et l'image peuvent être mis au service d'une meilleure analyse des contextes de production. Nonobstant les visées polémiques de critique du système de la culture élitiste qu'elle servait, l'approche matérialiste lancée par Dubuffet en son temps au sein des fascicules de *L'Art brut* a la vertu de permettre de mieux cerner les processus à l'œuvre en prise, par exemple, avec les savoir-faire artisanaux<sup>36</sup>. De la même manière, des approches en lien avec la question du genre permettent de mieux formuler certains mobiles ou principes d'interprétation relatifs à des objets réalisés au sein des hôpitaux, qui vont du dessin à l'assemblage, en passant par la broderie ou la vêtue<sup>37</sup>. Enfin, penser à la question de ce que font ces objets en termes de relations sociales à l'heure même de leur création est riche de promesse, notamment dans l'ordre du symbolique. Ici se croisent des questions propres à l'histoire de l'art et à l'anthropologie, aux contextes et aux usages. Là l'historicité des pratiques doit damer le pion à la fascination morbide qu'une société prétendument rationaliste réserve à la folie et à la différence mentale. Au-delà donc du seul récit des *vite* de l'art brut, il est nécessaire de prêter l'œil et l'oreille aux objets qui lui sont associés et de lire entre les lignes du délire.

## Baptiste Brun

Baptiste Brun est enseignant-chercheur à l'université Rennes 2. Ses travaux portent sur les interactions entre création artistique, histoire de l'art et sciences humaines et sociales dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sur des œuvres et travaux apparentés à l'art brut et sur l'épistémologie de l'histoire de l'art pensée en regard du primitivisme.

## NOTES

1. Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantôme de peintre. Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette, 2010.

2. Hubert Damisch, « Art brut » (1968), *Encyclopædia Universalis, ad vocem* [URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-brut/>].

3. Parmi de nombreux travaux, on pourra se référer aux actes de colloques et de séminaires, et aux ouvrages suivants publiés depuis une vingtaine d'années avec des fortunes critiques diverses : Lucienne Peiry, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 1996 ; Alain Bouillet (dir.), « Devenir de l'art brut », numéro thématique de *Ligeia, dossiers sur l'art*, n° 53-56, 2004 ; Laurent Danchin, *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, 2006 ; Delavaux, 2010, cité n. 1 ; Christophe Boulanger, Savine Faupin (dir.), *L'Art brut, une avant-garde en moins ?*, actes du colloque (Paris, INHA, 2009), Paris, L'Improviste, 2011 ; Barabara Safarova (dir.), *De quoi parle l'art brut ? Actes I*, actes du séminaire (Collège international de philosophie, 2020-2011), Paris, Collège international de philosophie / Abcd, 2012 ; Anne Boissière, Christophe Boulanger, Savine Faupin (dir.), *Mythologies individuelles à partir de l'art brut*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014 ; Vincent Capt, Sarah Lombardi, Jérôme Meizoz, *Art brut. Actualités et enjeux critiques*, actes de colloque (Lausanne, Université de Lausanne / collection de l'Art brut, 2016), Lausanne, Antipodes, 2017 ; Martine Lusardy (dir.), *L'Art brut*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2018 ; Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut. Critique du primitivisme*, Dijon, Les presses du réel, 2019 ; Laurence Bertrand-Dorléac, Laurent Gervereau, *L'Art brut existe-t-il ?*, actes du colloque (La Force, Maison John et Eugénie Bost, 2019), Paris, Liénart, 2019 ; Raphaël Koenig, Marina Seretti, *L'Art brut, objet inclassable ?*, actes du colloque (Bordeaux, université Bordeaux-Montaigne / Bègles, musée de la Création Franche, 2018), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux / musée de la Création Franche, 2021.

4. Sur ce point, on pourra lire avec profit l'article de Griselda Pollock, « Artists, Mythologies and Media. Genius, Madness and Art History », *Screen*, vol. 21, n° 3, 1980, p. 57-96. Merci à Cécile Cunin et Elvan Zabunyan de me l'avoir signalé. Voir aussi, parmi une abondante bibliographie : Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006), Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

5. Voir la salubre mise en garde de Jean-Hubert Martin, dans *Les Magiciens de la Terre. Des artistes de tous les pays du monde*, cat. exp. (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou / Grande Halle de La Villette), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 9-10. Sur une assimilation de l'auteur d'art brut à la figure du chaman, voir notamment la douzième et dernière section de l'exposition « Art brut. Collection abcd / Bruno Decharme » (Paris, La Maison rouge, 2014). On pourra se référer au catalogue suivant : Bruno Decharme, Barbara Safarova, *Art brut. Collection abcd – Bruno Decharme*, cat. exp. (Paris, La Maison rouge, 2014-2015), Paris, Flammarion, 2014.

6. Jean Dubuffet (dir.), *Almanach de l'Art brut*, Sarah Lombardi et Baptiste Brun (éd.), en collaboration avec Vincent Monod, Lausanne / Milan, Collection de l'Art Brut / SIK-ISEA / 5 Continents Éditions, 2016.

7. Lettre de Jean Dubuffet à Charles Gimpel, Paris, 14 décembre 1962, cité par Peiry, 1996, cité n. 3, p. 154.

8. « État des collections », dans *L'Art brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'art brut*, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1967), Paris, musée des Arts décoratifs, 1967, p. 124. Pour la période antérieure et une mise en perspective des activités de la Compagnie de l'art brut en prise avec les méthodes des sciences humaines et sociales, voir Brun, 2019, cité n. 3.

9. Marcel Réja, *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907 ; Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922 ; Jean Vinchon, *L'Art et la Folie*, Paris, Stock, 1924. Pour une bibliographie conséquente, voir Marc Décimo, *Des fous et des hommes. Avant l'art brut*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

10. Jean Dubuffet, « Haut art d'Aloïse » [1966], « Broderies d'Élisa » [1965], « Heinrich Anton M. » [1964], dans Hubert Damisch, Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, t. I, p. 303, p. 349 et p. 270.

11. Publiée en 2007, l'importante biographie de Dubuffet écrite par Marianne Jakobi et Julien Dieudonné a précipité cette critique. Suivant un effort légitime de déconstruction du « mythe Dubuffet », les auteurs ont construit un mythe en négatif dépeignant le portrait moral de l'artiste en sombre personnage en prise avec l'arrivisme et l'antisémitisme, empêtré dans ses contradictions, sans pour autant mettre en contexte la dimension polémique et réformatrice de ses écrits et positions. Marianne Jakobi, Julien Dieudonné, *Dubuffet*, Paris, Perrin, 2007. Sans doute cette approche prolonge-t-elle les débats partisans hérités des querelles de paternité et d'autorité propres au monde du surréalisme et de ses apparentés. Sur ce point, je me permets de renvoyer à Baptiste Brun, « D'un mythe son négatif : du poids de l'historiographie surréaliste dans les manières d'appréhender l'art brut aujourd'hui », dans Boissière, Boulanger, Faupin, 2014, cité n. 3, p. 145-161.

12. Lettre de Hubert Damisch à Jean Dubuffet, 20 juillet 1964, dans Hubert Damisch, Jean Dubuffet, *Entrée en matière*, Sophie Berrebi (éd.), Zurich / Paris, JRP Ringier / Association des amis de La Maison rouge, 2016, p. 134.



13. L'idée selon laquelle Dubuffet produirait une forme de « contre-histoire » peine à circonscrire ce que le peintre entend sous le vocable « histoire ». Si Dubuffet affiche une hostilité de principe vis-à-vis de l'histoire, c'est l'historicisme qu'il attaque et la croyance d'un certain courant de la philosophie de l'histoire hegelienne à établir des lois. Sur la contre-histoire de Dubuffet, voir Kent M. Minturn, « Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet », PhD dissertation, New York, Columbia University, 2007 ; Jakobi, Dieudonné, 2007, cité n. 11 ; Maria Stavrinaki, « Circuit fermé. De l'usage de l'histoire et du mythe par Jean Dubuffet », dans Baptiste Brun et Isabelle Marquette (dir.), *Jean Dubuffet. Un barbare en Europe*, cat. exp. (Marseille, Mucem, 2019), Vanves / Marseille, Hazan / Mucem, 2019, p. 68-75.

14. Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* (2014), avec une préface inédite, Paris, Points, 2017, p. 73.

15. Outre Delavaux, Baptiste Brun, « Le monde des apparentés à l'art brut : pour une approche historiographique », dans Boulanger, Faupin, 2011, cité n. 3, p. 175-190 ; Déborah Couette, « D'un "regard-pilote" à l'écart. L'impact de Dubuffet sur les collectes de l'association L'Aracine », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 4, 2014, p. 87-95 [DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.491>].

16. C'est une position que l'on retrouve principalement chez un historien de l'art comme Michel Thévoz ou des critiques d'art tels Laurent Danchin ou Christian Delacampagne et, dans une moindre mesure, Michel Ragon.

17. *L'Art brut...*, 1967, cité n. 8.

18. Sur ce point, voir Déborah Couette, « L'Aracine, de l'association au musée : histoire d'une collection d'art brut (1982-2010) », thèse de doctorat, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2019. Voir aussi une publication récente intitulée « Guide des bonnes pratiques pour l'écriture de la notice biographique des artistes en situation de handicap psychique ou mental », Paris, Association Égart, 2021. Elle fait suite à un colloque intitulé « Art brut, identité et droits des artistes », organisé par l'Égart dans les locaux de l'ADAGP, le 15 octobre 2019.

19. Sur ce point, voir Pollock, 1980, cité n. 4.

20. Lucienne Peiry, « L'art brut et l'altérité », *Notes d'art brut*, 18 octobre 2012 [URL : <https://www.note-sartbrut.ch/lart-brut-et-lalterite/>].

21. Thierry Bonnot, *L'Attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions, 2014. Je ne traite pas ici de l'approche de l'art brut comme autant de « mythologies individuelles », d'un oxymore l'autre, qui a animé les discussions ces dernières années. Voir notamment Boissière, Boulanger, Faupin, 2014, cité n. 3 ; Carine Fol, *De l'art des fous à l'art sans marges*, Milan, Skira, 2015 ; Decharme, Safarova, 2014, cité n. 5.

22. Jakobi, Dieudonné, 2007, cité n. 11, p. 243-244 ; Brun, 2019, cité n. 3, p. 392-393.

23. Michel Ragon, *D'une berge à l'autre. Pour mémoire 1943-1943*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 136-137.

24. Jablonka, 2017, cité n. 14, p. 187-215. Affirmant que l'historien a besoin d'un certain type de fictions qui

« ne se réduisent pas à l'imagination », Jablonka précise que ces « fictions de méthode [qui sont constitutives du raisonnement] sont à la fois plus fictionnelles, plus conceptuelles et plus indispensables que l'imagination. Elles diffèrent de la fiction romanesque sur trois points : elles se présentent comme telles, c'est-à-dire qu'elles se dénoncent elles-mêmes ; elles ne s'éloignent du réel que pour y retourner avec plus de force ; elles ne sont ni ludiques, ni arbitraires mais commandées par le raisonnement", *ibid.*, p. 197-198.

25. Sur Marco Decorpeliada, voir entre autres : Marco Decorpeliada, *Schizomètre. Petit manuel de survie en milieu psychiatrique*, Paris, Epel, 2010 ; Baptiste Brun, « The Trap. When Marco Decorpeliada Strikes Back », *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, n° 30, 2021, e46 [DOI : <https://doi.org/10.1017/S2045796021000317>].

26. Steeves Demazeux, *Qu'est-ce que le DSM ? Genèse et transformations de la bible américaine de la psychiatrie*, Paris, Ithaque, 2013.

27. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

28. Carlo Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca. Le « Baptême », le cycle d'Arezzo, la « Flagellation » d'Urbino* (1981), Monique Aymard (trad. fr.), Paris, Flammarion, 1983, p. 18.

29. Pour un point bibliographique sur ce concept initialement forgé par l'anthropologue Igor Kopytoff, voir Bonnot, 2014, cité n. 21.

30. Sylvain Piron, *Dialectique du monstre*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015, p. 29-30.

31. *Ibid.*, p. 27.

32. *Ibid.*, p. 29.

33. François et Mireille Pétry et al., *Pierre Richard (1802-1879). Grimoires illuminés. Inédits d'un outsider*, Paris, Éditions Artulis, Pierrette Turlais, 2019. Je me permets de renvoyer à mon compte rendu de cet ouvrage paru dans *Gradhiva*, n° 32, 2021, p. 229-230 [DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.5838>].

34. Jean-Gaël Barbara, *Art brut et science. L'utopie cybernétique de Jean Perdrizet (1907-1975)*, avec la participation de Diane Zorzi et Vincent Capt, Paris, Hermann, 2021.

35. Philippe Artières, *Histoire(s) de René L. Hétérotopies contrariées*, Paris, Manuella, 2022.

36. Voir par exemple Pauline Goutain, « Les Mythologies matérielles de l'art brut (1945-1976) : dimensions, processus créateurs et matériaux à l'œuvre », thèse de doctorat, Paris, université Paris-Nanterre / Ottawa, Carleton University, 2017.

37. De nombreux mémoires universitaires fraient actuellement cette voie, ouvrant bientôt, je l'espère, à des recherches doctorales. J'en cite deux parmi bien d'autres : Marie Jeannet, « Vêtements d'art brut versus vêtements culturels. Étude au travers de trois vêtements dans leur contexte historique », mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2019 ; Cécile Cunin, « Des créatrices d'art brut et des objets "à charge". Jeanne Tripiet, Laure Pigeon et Judith Scott, entre essentialisation et émancipation », mémoire de master, université Rennes 2, 2021.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© William Kentridge (p. 6, 8-9 et 18-19) / photo © Sebastiano Luciano (p. 9) | © Arkhè (p. 15-16) | photo © akg-images / André Held (p. 20 et 24) | © The British Library Board (p. 23) | © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal (p. 25) | photo © Marion Gronier (p. 30) | photo © Philippe Biolatto / ville d'Aix-en-Provence (p. 31) | photo © Raymond Sarti (p. 32) | photo © Richard Boutin (p. 34-35) | © Institut Lumière (p. 45) | © Mark Cousins (p. 49) | © coll. La Cinémathèque française / © Constantin Belinsky / Adagp, Paris, 2022 (p. 50) | © Bertrand Mandico (p. 53) | © Adagp / Comité Cocteau, Paris, 2022 (p. 63) | © Hessisches Landesmuseum Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek (p. 72) | © Bibliothèque municipale de Lyon (p. 73-74 et 77) | © Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne (p. 76) | © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 80, 87, 249) | © Sol LeWitt / Adagp, Paris, 2022 (p. 81) | © Gallica / Bibliothèque nationale de France (p. 82, 238, 253 et 257) | © Ad Reinhardt / Adagp, Paris, 2022 (p. 84) | © Succession H. Matisse / photo RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 86) | © Robert Ryman / Adagp, Paris, 2022 (p. 87) | © Éric Vandeville / akg-images (p. 98) | © 2022 Heirs of Josephine N. Hopper / Adagp, Paris, 2022 / Collection Walker Art Center, Minneapolis (p. 104) | © akg-images / Cameraphoto (p. 107) | © Bibliothèque nationale de France (p. 108-109, 253 et 328) | © 2022 Cindy Sherman, avec l'autorisation de l'artiste et de Metro Pictures, New York (p. 113) | © Flammarion, 1981 (p. 117) | © Phaidon (p. 126) | © Einaudi (p. 126) | © René Julliard (p. 126) | © The Trustees of the British Museum (p. 129, 170) | © Arte / Kazak productions (p. 130-131 et 139) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux (p. 131) et Hervé Lewandowski (p. 138) | © Archivio Carlo Scarpa, museo di Castelvecchio, Vérone (p. 135) | photo © PMG/SIPA (p. 137) | © Martin Parr / Magnum Photos (p. 140) | © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini (p. 154) | © André Corboz, Adagp, Paris, 2022 (p. 160-161) | © University of Chicago Press (p. 165) | © Houghton Library, Harvard University (p. 167) | photo © Galerie Martel / © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, reproduit avec l'autorisation de The Wylie Agency (UK) Limited (p. 173) | photo © The New York Public Library Digital Collections (p. 175) | © René Magritte / Adagp, Paris, 2022 / photo © 2022 Museum Associates / LACMA. Licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA (p. 178) | © Columbia University Libraries (p. 182) | © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (p. 192) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola (p. 193) | © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz (p. 194) | © The State Hermitage Museum / photo © Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets (p. 195 et 198) | © National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish

National Gallery Photographic Department (p. 197) | photo © Jean-Baptiste George-Picot (p. 217 et 225) | avec l'autorisation de © Luo Wenhua (p. 218) | © Rubin Museum of Art (p. 219, 221-223) | photo © Nils Martin (p. 219) | photo © Xie Jinchun (p. 223) | © Wu Tsang / photo © 2022. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala / Bill Orcutt (p. 230) | © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris, 2022 (p. 233) | © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2022 (p. 233) | © Jersey Heritage Collections (p. 234) | © Pauline Boudry, Renate Lorenz et Werner Hirsch / Marcelle Amix galerie (p. 235) | © Trinity College Cambridge (p. 236) | © Galerie Buchholz (p. 237) | photo © Tim Stüttkin (p. 241) | © Akram Zaatari / eHashem El Madani collection, avec l'autorisation de l'Arab Image Foundation, Beirut / photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / Philippe Migeat (p. 243) | © Reina Gossett et Sasha Wortzel / photo © New Museum (p. 244) | © Chancellerie des universités de Paris, bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (p. 255) | © National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives (p. 256) | © Michel Tapié de Ceyleran (p. 267) | © archives de l'association Marco Decorpeliada (p. 268-269) / photo © Marc Domage (p. 269) | © Biblioteca Apostolica Vaticana (p. 272) | © éditions Artulis / © Pierre Richard (p. 273) | © Charles Jencks (p. 279) | © Thames & Hudson (p. 283) | © Electa (p. 284-285) | © Ludwig Mies van der Rohe, Adagp, Paris, 2022 (p. 285 et 287-288) | © Penguin Books (p. 287) | © Alvar Aalto Foundation / © F.L.C. / Adagp, Paris, 2022 (p. 288) | © Marianna Simnett and Jerwood / FVU Awards (p. 295, 297-298) / photo by Rob Battersby (p. 295) | © Jamie Crewe / LUX Scotland (p. 301-302) | © Titus Kaphar, avec l'autorisation de l'artiste et de Gagosian (p. 311-312) / photo © Jeremy Lawson (p. 311) | © Sonya Clark, avec l'autorisation de l'artiste (p. 313-314) | © Fabiola Jean-Louis, avec l'autorisation de l'artiste (p. 315-316) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet (p. 325) | © Division of Anthropology, American Museum of Natural History (p. 326) | © Warlukurlangu artists of Yuendumu / © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais (p. 327) | © Clare Twomey (p. 331) | © absolut MEDIEN GmbH (p. 332) | © Rosemarie Trockel / Adagp, Paris, 2022 (p. 335) | © New York, The Metropolitan Museum of Art (p. 337) | © New York, Brooklyn Museum (p. 338).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

# RACONTER

Là où apparaît une image, qu'elle soit fixe ou animée, figurative, aniconique, matérielle ou mentale, surgit une histoire et une manière d'en agencer le récit. L'image et l'objet d'art racontent, et ces récits ne cessent de générer des récits : fictions ou légendes, articles scientifiques ou divagations rêveuses, dialogues des œuvres entre elles ou soliloques de spectateurs. Enracinée depuis l'Antiquité dans l'exercice narratif de l'*ekphrasis*, l'histoire de l'art explore, depuis les travaux de Giorgio Vasari et de Karel Van Mander, les formes de la narration, de l'anecdote à la légende biographique, des grands récits de l'autonomie moderniste ne cessant de dire la fin de la peinture qui raconte aux fictions d'objectivité. Qu'il s'agisse des récits sur lesquels se fondent les œuvres d'art, de ceux que constituent ses regardeurs ou des mises en récits opérées par les historiens de l'art, ce numéro entend s'emparer de l'acte de raconter comme d'un outil heuristique fécond. Ainsi les spécialistes ici rassemblés interrogent-ils, du Moyen Âge au présent le plus récent, les rapports de différents médias – image, texte imprimé, exposition ou vidéo – et médiums artistiques – décors, manuscrits, peinture, architecture, performance, bande dessinée, arts séquentiels, cinéma... – à l'histoire et aux histoires de l'art.



Perspective 2022 – 2  
Octobre 2022  
ISBN : 978-2-917902-47-9  
Prix du numéro : 25 €

institut  
national  
d'histoire  
de l'art

