

# Art marginal : expression de l'inconscient

Agathe Meslem

Que dit l'art de nous ? Plus qu'un simple langage visuel, la création touche à ce qu'il y a de plus intime : notre monde intérieur. Elle naît d'un écart, d'une tension entre le réel et la manière dont on le perçoit, dont on interagit à travers lui. Qu'un artiste soit diagnostiqué comme «sain» ou «fou», son geste créatif reste une forme de déviation. Une façon de sortir des cadres établis pour faire émerger une vision singulière. L'art n'est pas en soi une manifestation pathologique ; il ne relève pas du symptôme, mais d'une mise en forme de la pensée, du corps et de l'émotion de manière instinctive. Toute œuvre porte en elle une part de psychisme, une trace de ce qui se déroule en nous.

Il semble alors exister deux grands types de fonctionnement dans la création artistique. D'un côté, une création cultivée, pensée et réfléchie, construite avec des références, des techniques et des codes que l'artiste maîtrise consciemment. C'est «l'art officiel», celui des écoles, des musées, du marché de l'art. De l'autre, on trouve une création plus spontanée, qui semble libérée des conventions, qui ne cherche pas à faire de l'art mais naît d'un besoin plus viscéral, plus instinctif. C'est ce qu'on appelle l'art brut : un art marginal, l'art des enfants, souvent produit par des personnes en marge de la société, parfois atteints de troubles mentaux. Ils créent sans soucis de reconnaissance, sans formation, sans intention esthétique au sens traditionnel. C'est un art personnel qui ne s'adresse à personne d'autre qu'à la personne l'ayant créé. Ces deux approches ne s'opposent pas radicalement, mais elles posent des questions sur ce que signifie créer et sur la place que l'on accorde à certaines formes d'expressions dans l'histoire de l'art.

C'est à cet art marginal que ce travail écrit va s'intéresser, non pas pour y traquer les signes de la maladie mentales, mais pour comprendre comment ces formes de création, longtemps tenue à l'écart, ont fini par nourrir l'art contemporain.

Nous commencerons par analyser une œuvre d'Adolf Wölfli, *Irren Anstalt Band-Hain*, représentative d'une création compulsive, né dans l'isolement psychiatrique. Puis nous verrons comment Jean Dubuffet, à travers *l'Accouchement*, s'est inspiré de ce genre de production pour revendiquer un art affranchi des normes, fondant ainsi le mouvement de l'art brut. Pour finir nous nous intéresserons à *Three Studies for a Portrait of George Dyer* de Francis Bacon, dont la déformation des corps reflète une forme de douleur intérieure.

Entre 1860 et 1930, la Suisse traverse une période de stabilité politique, à l'écart des conflits qui secouent l'Europe, notamment avec la Première Guerre mondiale. Tandis que les pays voisins connaissent une industrialisation rapide, des bouleversements sociaux et l'émergence de mouvements artistiques avant-garde, la Suisse devient un lieu de refuge pour de nombreux intellectuels et artistes. Ce contexte de stabilité et de retrait permet à certaines créations de naître en dehors des normes, sans but artistique précis, ce qui donnera plus tard l'art brut.

C'est dans ce contexte social que naît Adolf Wölfli (1864-1930), dans le canton de Berne, en Suisse. A l'âge de sept ans, il est abandonné par son père, un tailleur de pierre et reste alors seul avec sa mère pendant deux ans, avant d'être placé dans des familles paysannes où il travaille comme chevrier et valet de ferme. Par la suite, il

devient bûcheron, puis manœuvre. En 1890, il est arrêté pour attentat à la pudeur et tentatives de viol sur deux mineures. Condamné à deux ans de prisons, il purge sa peine à la prison de Saint-Jean de Gals. A sa sortie, il récidive et est interné en 1895 à l'asile d'aliénés de Waldau, où il reçoit un diagnostic de démence paranoïde. En 1899, il y est de nouveau interné et y restera jusqu'à sa mort en 1930, des suites d'un cancer de l'estomac.

C'est pendant son internement à l'hôpital psychiatrique de Waldau que Wölfli commence à créer, à l'âge de trente-cinq ans. Il construit un univers à part entière, entre dessin, écriture et musique. Il produit plus de 25 000 pages mêlant textes, dessins aux crayons de couleur, collages et partitions musicales. Ses compositions sont peuplées de personnages, de formes vives, de motifs décoratifs qui créent un rythme visuel proche de la musique. A travers ses récits, il réinvente totalement sa vie, il transforme son enfance marqué par l'abandon, la pauvreté et l'enfermement en une épopée héroïque pleine d'aventures, de découvertes et de victoires. Cette création n'est donc pas un simple projet artistique, elle se révèle vitale pour lui. Comme un moyen de survie psychique, une façon d'organiser, de donner du sens à son chaos interne en le posant sur le papier. Il tente de tenir à distance sa souffrance mentale. Ce processus l'occupera alors jusqu'à sa mort.

C'est à une de ces œuvres que l'on va à présent s'intéresser : *Irren Anstalt Band-Hain*, un extrait issu de la première grande partie de l'œuvre complète de Wölfli, intitulée *Von der Wiege bis zum Graam* («*De la crèche à la tombe*»). Réalisé en 1910, l'œuvre mesure 99,7x72,1cm. Elle est réalisée au crayon et crayon de couleur sur papier, dans un style très dense et minutieux, typique du travail de Wölfli.

La première impression que donne *Irren Anstalt Band-Hain*, c'est celle d'un grand chaos. Le dessin déborde de détails, de symboles, de formes et de couleurs. On ne sait pas vraiment où poser les yeux, tout semble se superposer, comme si tout l'espace devait absolument être rempli sans laisser la moindre respiration. Pourtant, quand on y regarde de plus près, ce chaos n'est pas totalement désorganisé. On sent qu'il y a une structure, des zones, presque des chapitres visuels. Comme si ce désordre apparent suivait en réalité une logique intérieur bien précise, dont nous n'avions pas encore les codes. L'image semble raconter quelque chose, il ne reste plus qu'à essayer de le comprendre, de le déchiffrer.

Aucun blanc n'a été laissé. L'espace de la feuille est entièrement rempli, comme si le vide y était interdit. Chaque élément semble placé avec la même importance, sans hiérarchie évidente, ce qui donne à l'ensemble une impression de surface uniforme. Rien ne ressort vraiment, mis à part cette grande tâche de couleur en haut de la feuille, contenant un dégradé allant du jaune au violet, en passant par le rouge. On ne saurait dire au premier coup d'œil de quoi il s'agit ici : une flamme ? Peut-être un ciel, dans tout les cas il n'a rien de réaliste, l'un de ses côtés se terminant par des piques, ce qui renforce le flou de sa signification.

On remarque très vite qu'il n'y a pas de véritable jeu d'ombre et de lumière, ce qui par ailleurs accentue cette sensation que tout se trouve sur un seul et même plan. Quelques zones sont assombries par des motifs, notamment les tours, mais cela reste stylisé<sup>1</sup>. Les coups de crayon sont visibles et assumés. Pour certaines zones, comme la grande forme colorée en haut, le coloriage a des airs enfantins : les traits sont apparents, les aplats ne sont pas totalement uniformes, comme si le rendu importait moins que le geste. Mais c'est une exception. Partout ailleurs, même dans les parties colorées, tout est plus régulier, plus maîtrisé. C'est peut-être justement ce dégradé qui donne à cette zone un aspect plus spontané, moins contrôlé, contrastant avec le reste de l'image qui est très structuré et unifié.

1. «Stylisé» est à entendre ici comme quelque chose qui n'est pas représenté de manière réaliste, mais de façon simplifiée, exagérée ou très personnelle.

Par exemple, au lieu de dessiner une tour avec tous ses détails réalistes (pierre par pierre), Wölfli la représente avec des motifs, des formes répétées, des traits croisés qui créent une version interprétée de la tour.

Passé l'assommant chaos, on finit par repérer l'aspect cartographique du dessin. Il semble représenter une vue du ciel, comme un plan, mais avec des perspectives complètement brisées. Cela créer un effet étrange : on a à la fois l'impression de survoler la scène, mais également d'y être plongé, de marcher sur les chemins, de faire face à ses tours. On distingue des routes qui partent du bas de la feuille et contournent une sorte de grande bâtisse, probablement un château, entouré de murailles. Dix tours, toutes durement penchées vers la gauche, encerclent la structure. Leur inclinaison et leur disposition contribuent à cette sensation de perspective flottante<sup>2</sup>, où les repères habituels semblent volontairement brouillés.

Les chemins, lorsqu'ils ne sont pas remplis de lignes décoratives, sont recouvert d'une écriture manuscrite, sans aucun doute celle de l'auteur. À cela s'ajoute la présence de partition de musique, visible sur le rebord droit du dessin, ainsi que dans les quatre coins de la feuille. Ces éléments textuels et musicaux s'intègrent naturellement dans la composition, comme s'ils faisaient partie du paysage.

Les motifs sont omniprésents, remplissant chaque recoin disponible du dessin. Wölfli déploie un véritable répertoire graphique, varié et répétitif : pointillés, rayures, croisillons, arc-de-cercle, cercle... Ces formes rythment la composition, apportent de la texture et renforcent l'impression d'un univers entièrement structuré, sans aucun vide laissé au hasard.

Revenons-en au plan : comme mentionné plus tôt, il semble représenter un château vu du dessus, organisé autour de quatre sortes de cours intérieures. Dans chacune, on aperçoit des façades qui donnent sur ce qui ressemble à des jardins. L'ensemble du château est coupé en deux par une muraille surmontée d'une tour centrale, qui contrairement aux autres, nous fait directement face. Sur cette tour sont dessinés des mécanismes, avec deux roues et une petite partition de musique qui passerait presque complètement inaperçue. La tour est coiffée d'un grand chapeau pointu se terminant par une étoile. Autour du château, les autres tours sont toutes penchées vers la gauche, comme prises dans une nouvelle perspective, instable et déformée.

De nombreux personnages peuplent l'œuvre, dispersés un peu partout. La plupart sont représentés uniquement par leur tête, dessinée de façon très simple : deux yeux, un nez, une bouche et des oreilles. Pourtant, les yeux attirent l'attention. Ils semblent toujours cernées, mis-clos, soulignés de paupières grisées qui leur donnent un air fatigué ou absent. Certains personnages, situés sur les murailles et les tours, ont aussi un bras visibles, mais ceux-ci ne sont levés que dans un geste très spécifique : pour brandir un petit drapeau blanc. On remarque aussi que toutes les têtes sont surmontées d'une croix. Est-ce pour signaler la présence de quelque chose de divin autour d'eux ? Ou bien pour faire d'eux des figures religieuses, tels des prêtres ou des saints ?

Le joueur de mandoline (appellation personnelle à ne pas prendre en compte) est un personnage qui se détache des autres, même s'il reste bien intégré au reste de la composition où tout se trouve au même niveau d'importance. Il n'apparaît qu'à force d'observer attentivement les détails. Situé en bas à gauche du dessin, il pourrait jouer le rôle de conteur de cette étrange histoire qui se déroule sous nos yeux. Placé à l'horizontale, il tranche avec la scène principale. C'est le seul personnage que l'on voit presque en entier, ou du moins dont on distingue clairement le buste et les deux bras. Lui aussi a de lourdes paupières grises, mais il porte une barbe et n'a aucune croix au-dessus de la tête. Il tient dans ses mains un instrument à cordes qui ressemble fortement à une gadoulka, un hybride entre une contrebasse et une mandoline, originaire de Bulgarie<sup>3</sup>. On le voit jouer, frottant les cordes avec un archet tenu dans l'autre main. Curieusement, les cordes semblent être formées par des paroles, comme si le texte recouvrait l'instrument lui-même.

2. Par «perspective flottante», j'entends une perspective qui n'est pas fixe ni cohérente comme dans un dessin classique en perspective linéaire (avec un ou plusieurs points de fuite), mais qui semble bouger ou changer selon l'endroit où l'on regarde dans l'image.

Dans le cas de Wölfli, par exemple, certaines choses sont vues de dessus, d'autres de face, parfois même de côté, tout cela dans un même dessin. Les angles, les proportions, les tailles ne respectent pas les règles réalistes : ça donne l'impression que l'espace n'est pas stable, qu'il échappe aux lois physiques, comme si la page flottait entre plusieurs points de vue à la fois.

3. La gadoulka est un instrument traditionnel bulgare à cordes frottées, souvent utilisé dans la musique folklorique. Elle se joue avec un archet et produit un son nasillard et perçant. De forme arrondie, proche de celle d'une petite contrebasse ou d'un alto, elle possède habituellement trois cordes principales et jusqu'à seize cordes sympathiques non jouées directement, qui vibrent par résonance. Son jeu se fait généralement en position verticale, posée sur le genou ou tenue contre le corps.

On termine enfin l'analyse par ce dernier détail : les très rares espaces « vides » (si on peut encore les appeler ainsi) sont en réalité occupés par ce qu'on prendrait bien pour des oiseaux. Glissés dans les recoins du dessin, par-ci par-là où l'espace le permet, reconnaissables à leurs formes douces, arrondies et à leur unique œil que l'on dirait fermé ou plissé. Ils se cachent tellement bien et épouse les autres détails, surgissant silencieusement du décor.

L'œuvre *Irren Anstalt Band-Hain* ne cherche pas à séduire par sa maîtrise technique ni par une imitation fidèle du réel. Les formes sont stylisées, les perspectives délirantes, les proportions souvent absurdes. Il s'agit moins ici d'un dessin qu'on pourrait qualifier de « bien fait » que d'une tentative acharnée de transcrire une pensée débordante, une vison intérieur. Ce que Wölflin donne à voir à travers son œuvre, c'est un monde mental qui s'exprime sans hiérarchie esthétique.

La composition désorientante, on oscille entre une vue aérienne (comme celle d'une carte ou d'un plan de ville) et des visions frontales, comme si on marchait au milieu des éléments représentés. Cette confusion spatiale brouille les repères habituels et provoque un effet de désorientation mentale chez le spectateur. L'œil ne sait jamais s'il doit survoler la scène ou s'y plonger.

Malgré l'apparence chaotique, l'image est structurée selon une logique propre, une sorte de carte mentale. Il n'y a pas de hiérarchie nette entre les formes, tout semble avoir la même importance, comme si l'espace était aplati. Aucun élément ne domine vraiment les autres.

Wölflin, sans probablement s'en rendre compte, mobilise un type de représentation qui rappelle l'œil du Nord, un concept qui désigne une manière particulière de voir et de représenter l'espace, développée dès le Moyen-Age dans les pays du Nord de l'Europe. Contrairement à l'œil italien, fondé sur la perspective linéaire et centrale, l'œil du Nord privilégie une multiplication des points de vue, une attention au détail et une superposition des plans. On y retrouve des représentations à la fois frontales et en plongée, comme si l'espace se construisait mentalement plutôt que mathématiquement.

Dans l'œuvre de Wölflin, on retrouve exactement cette manière de composer l'image, mêlant vue du dessus et vision frontale. A se demander alors si les artistes qu'on appellera plus tard d'artiste d'art brut sont-ils réellement complètement ignorant de l'art. Quoi qu'il en soit, le fait que Wölflin vienne de Suisse, un pays qui, à cette époque, accueillait de nombreux artistes et intellectuels, a sans doute contribué, même indirectement, à nourri son imaginaire ou à l'exposer à certaines influences culturelles.

Parmi la multitude de détails, une figure de détache : celle du joueur de mandoline (gadoulka). Placé à l'horizontale du reste du dessin, il semble hors du temps, hors du récit, comme une figure marginale mais fondatrice. Le fait qu'il n'ai pas de croix au dessus de la tête et qu'on le voit quasiment en entier, renforce l'idée qu'il appartient à un autre registre.

Son instrument est recouvert de texte. C'est de cet objet hybride (à la fois musical et écrit) que semblent naître les mots et les partitions qui parsèment toute la feuille. Il est donc plus qu'un simple personnage : c'est un conteur, un scribe et pourquoi pas un double possible de Wölflin lui-même. La gadoulka ajoute une dimension onirique à la scène. C'est un instrument du récit, de la transmission orale, ce qui colle parfaitement avec cette figure du musicien-narrateur.

Plusieurs motifs symboliques viennent renforcer la richesse de lecture de l'image. Le plus important est peut-être celui du petit oiseau, ou «Vögeli»<sup>4</sup>, glissé dans les interstices de la composition. On le retrouve souvent dans l'œuvre de Wölfli, où il peut être lu de plusieurs manières : protecteur, forme sexuelle déguisée ou simple élément décoratif servant à remplir les vides. Ici, ils apparaissent dans les rares espaces vides, comme s'ils veillaient discrètement sur l'ensemble. Ce sont des figures silencieuses, aux yeux fermés, fondues dans le décor. Leur présence souligne le fait que rien n'est laisser au hasard, même le vide est habité.

Autre motif récurrent : les croix au-dessus des têtes humaines. Elles interrogent le spectateur : faut-il y voir des figures religieuses ? Ou encore les drapeaux blancs, brandis par ces mêmes personnages. Sont-ils liés au récit que le musicien semble raconter, font-ils partie d'un épisode particulier, d'une bataille mentale ou d'un souvenir ? Ces drapeaux pourraient aussi bien être lus comme des appels à l'apaisement dans une œuvre visuellement saturé.

On sent clairement dans cette œuvre une réponse à une nécessité intérieure, sans soucis de plaisir ni même d'être comprise. Elle ne s'adresse à aucun public extérieur et n'a pas de finalité artistique au sens traditionnel : c'est une création purement personnelle, née d'un besoin vital d'expression. Ce qui en ressort, c'est un monde intérieur codé, structuré par un langage visuel et textuel que lui seul maîtrise. C'est typique de nombreuses productions d'artistes dits «fous», où le réalisme cède la place à une logique propre. Chez Wölfli, les perspectives sont brisées, l'espace aplati, ce qui évoque certaines représentations visuelles de personnes atteintes de troubles mentaux, comme la démence ou la schizophrénie.

On remarque bien évidemment l'usage de textes partant dans tous les sens, comme s'ils étaient là pour remplir l'espace plus que pour signifier. Ce phénomène qualifié d'*horror vacui*<sup>5</sup>, est fréquent dans l'art brut. Il démontre un refus du silence visuel, une volonté presque obsessionnelle de ne rien laisser vide, comme s'il menaçait l'ordre intérieur déjà fragile.

Les coups de crayons visibles, les aplats de couleurs irréguliers, parfois presque naïfs ou enfantins, participent à cette impression d'expression spontanée, libérée de toute contrainte académique. Enfin, la répétition des motifs crée un rythme hypnotique, là aussi presque obsessionnel.

C'est précisément ce type de création qui a pu profondément marquer Jean Dubuffet. L'œuvre de Wölfli, comme celles d'autres créateurs autodidactes, a joué un rôle central dans l'élaboration du concept d'art brut : un art affranchi des conventions, issu d'un besoin intérieur plus que d'une volonté artistique.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le monde connaît de grands changements politiques, sociaux et culturels. Le début de siècle est marqué par la domination des grands empires européens, tandis que la révolution industrielle continue de transformer le quotidien et les modes de vie. Sur le plan artistique, cette période est aussi parsemée de ruptures : les mouvements d'avant-garde comme le fauvisme et le cubisme cherchent à s'affranchir des règles classiques de la représentation. Dans un contexte de rivalités coloniales croissantes, la Première Guerre mondiale (1914-1918) éclate, bouleversant les équilibres géopolitiques et culturels. Après ce conflit, des courants comme le dadaïsme et le surréalisme rejettent l'ordre établi et s'intéressent à l'absurde, l'inconscient et le rêve.

Les années 1920, surnommées les années folles, voient naître une grande effervescence artistique et culturelle,

4. <https://www.adolfwoelfli.ch/>

«Le texte, qui combine prose, poésie et longues listes d'inventaire, est enrichi de cartes en couleur, de portraits et d'illustrations d'événements comme des batailles, des chutes et des catastrophes. Dans ces dessins apparaît pour la première fois le motif du «Vögeli», qui deviendra un élément important du vocabulaire formel de Wölfli. Un petit oiseau, qui peut être compris comme le protecteur de l'alter ego omniprésent de Wölfli, et qui est en même temps un symbole sexuel, servant de forme variable pour remplir les espaces vides.» traduit de l'allemand

5. Horror vacui est une expression latine signifiant «la peur du vide». En art, elle désigne la tendance à remplir l'intégralité de l'espace d'une œuvre, sans laisser de zones vides. Ce phénomène se retrouve dans de nombreuses formes de création instinctive ou marginale, notamment dans l'art brut, où il peut traduire une angoisse du vide symbolique : un besoin de combler chaque recoin comme pour contenir ou structurer une pensée débordante. Cette saturation devient alors une manière de tenir le chaos à distance.

mais cette dynamique est brutalement freinée par la crise économique de 1929, qui favorise la montée des régimes autoritaires. La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) plonge une nouvelle fois le monde dans la violence. A la fin du conflit, la victoire des Alliés s'accompagne de la création de l'ONU. Dès les années 1940, alors que les avant-gardes se réinventent, certains commencent à s'intéresser à des formes de création en dehors des circuits officiels, annonçant l'arrivée prochaine d'un nouveau courant artistique.

Jean Dubuffet naît en 1901 au Havre, dans une famille de négociants en vin. Très tôt, il développe une personnalité anticonformiste, marquée par un esprit anti-autoritaire et une méfiance envers les conventions sociales et culturelles. Après avoir suivi des cours du soir aux Beaux-arts dès 1917, puis fréquenté l'atelier d'André Masson en 1922, il abandonne néanmoins la voie artistique pour reprendre les affaires familiales en 1925. ce n'est qu'en 1942, à plus de quarante ans, qu'il se consacre pleinement à la peinture, dans une démarche résolument personnelle et radicale. Refusant les critères esthétiques dominants, Dubuffet décide de peindre uniquement pour lui-même, en dehors de toute ambition de carrière et de reconnaissance. Il rejette l'idée que l'art doive refléter le réel et préfère confier l'initiative aux matériaux et aux gestes eux-mêmes, sans chercher à les faire entrer dans une logique de représentation.<sup>6</sup>

Dès 1945, cette quête d'un art libre de toute norme le pousse à s'intéresser aux créations de personnes considérées comme marginales ou hors du système culturel (personnes atteintes de troubles mentaux, solitaires et autodidactes). Il rassemble leurs œuvres sous le nom d'*Art Brut*, concept qu'il théorise et défend activement. Il admire chez ces créateurs une liberté d'expression totale, une absence de souci du regard extérieur : « Ils étaient parvenus à attribuer pleine existence à ce qu'ils voyaient eux-mêmes sans avoir plus le moindre souci d'être seuls à le voir. »<sup>7</sup> Pour Dubuffet, ces œuvres, souvent brutes, spontanées, maladroites en apparence, ont une puissance de révélation que l'art cultivé ne possède plus. Son propre travail s'en inspire alors profondément : il cherche à retrouver cette énergie primitive, à produire des images sans modèle, en renversant les règles de la représentation. Et c'est dans ce conflit entre le rejet des conventions et l'exploration d'un nouveau langage visuel que s'ancre toute la démarche de Jean Dubuffet, comme nous allons à présent le voir avec l'une de ses œuvres : *l'Accouchement*.

Peinte en 1944, *l'Accouchement* fait partie de la toute première série d'œuvres que Jean Dubuffet associe à sa recherche d'un art brut. Elle s'inscrit plus précisément dans le cycle *Matière et mémoire*, où l'artiste explore des images mentales puissantes en jouant sur la matière pictural et la spontanéité du geste. Il s'agit d'une huile sur toile de 99,8x80,8cm.

Lorsque l'on regarde *l'Accouchement* une première fois, c'est la simplicité du trait qui frappe immédiatement, évoquant les dessins d'enfants par sa naïveté volontaire. La manière dont la peinture est appliquée renforce cette impression : les couleurs semblent posées de façon brouillonne, avec des taches visibles ici et là, que ce soit sur les personnages ou dans le fond, et qui donne une impression de crayonné de l'œuvre. En bas de la toile, entre les pieds du lit, on distingue la signature de Dubuffet en rouge, accompagnée de la date « mars 44 », qui permet de situer précisément la création du tableau. Le fond, bleu et vert, traité de manière presque uniforme, annule toute profondeur de champ. On ne distingue ni sol, ni mur, ni plafond. Ce choix place tous les éléments sur un même plan et recentre l'attention sur la scène principale, sans ajouter de décor ou de contexte superflu, Dubuffet va droit à l'essentiel.

6. « J'avais renoncé à toute ambition de faire carrière d'artiste. J'avais l'impression d'être dépourvu des dons requis. Il y avait de la morosité dans l'affaire. J'étais résolu me consacrer deux ou trois ans à faire des peinture à mon seul usage et sans prendre égard à ce qu'elles soient ou non susceptibles d'être approuvées par quiconque. Une telle position dans le contexte social est un peu éprouvante à assumer. C'est pourquoi je parle de morosité. J'avais perdu tout intérêt pour l'art montré dans les galeries ou les musées, je ne visais plus du tout à m'y introduire. J'aimais les peintures que font les enfants, je ne visais à rien de plus qu'à en faire d'équivalentes, pour mon seul plaisir. J'étais dans le sentiment des peintures dépourvues d'habileté comme sont celles des enfants, faites sans effort et rapidement, peuvent être aussi efficace, voire

davantage, que les tableaux produits dans le circuit culturel, et qu'elles peuvent être aussi surtout porteuses d'apports inattendus offrant à la pensée des ouvertures nouvelles. »  
Jean Dubuffet, extrait du catalogue d'exposition à la Maison de la culture d'Amiens, 1984

7. Jean Dubuffet, extrait du catalogue d'exposition à la Maison de la culture d'Amiens, 1984

L'œil est immédiatement attiré par la figure centrale de la femme allongée, placée au milieu de la composition. Elle nous regarde droit dans les yeux, avec un visage figé, les yeux écarquillés, vertes et vides, sans pupille. La bouche entrouverte, comme figée entre le cri, la surprise ou la douleur. Deux autres personnages se tiennent debout de part et d'autre du lit : une femme à gauche, un homme à droite. Leurs visages sont construits avec une extrême simplicité : un cercle pour la tête, deux ronds pour les yeux, un nez en triangle et une bouche hérisse de petites dents. Tous les personnages sont cernés d'un léger contour jaune vif qui les fait ressortir du fond, sans pour autant leur donner de volume. Aucun jeu d'ombre ou de lumière, aucun effet de profondeur de vient ajouter de réalisme : tout est plat, frontal et rudimentaire. Mais c'est justement là que réside l'intention de Dubuffet, à savoir se libérer totalement de la réalité.

La femme occupe le centre de la composition, entièrement nue, allongée sur ce qui semble être un lit, vert et beige, les bras levés près de sa tête et les jambes écartées. Sa position frontale et son absence de pudeur imposent une présence forte, presque dérangeante. Sa physionomie est volontairement déformée : ses membres paraissent mous, mal rattachés à son corps, ses bras semblent trop bas par rapport à ses épaules et ses cuisses gonflées et écartées rappellent étrangement une grenouille, impression renforcée par sa posture.

Entre ses jambes apparaît un bébé, tête en bas, probablement un petit garçon qu'elle vient d'accoucher. Comme sa mère, il a les yeux grand ouverts, mais son visage reste muet, statique, alors que la bouche de la mère semble hésiter entre le cri ou un silence sidéré.

Le contour jaune souligne ici des zones précises : les seins, le nombril et le sexe de la femme, de même que ceux du nouveau-né. Autant de zones qui soulignent la nature corporelle et brute de la scène. Le corps de la mère est peint dans un rose orangé, avec des yeux et un nez verts, ainsi qu'une chevelure brune traitée comme une simple masse entourant le visage, à la manière des dessins d'enfants. Ce qui capte l'attention, ce sont surtout les taches bleues disséminées sur son corps : sur les seins, le flanc droit du ventre et autour de la bouche, des marques qui troublent et interrogent.

A gauche de la composition, une femme se tient debout, agrippée au rebord du lit. Comme pour les autres figures, ses proportions sont étranges, déséquilibrées : ses bras sont anormalement courts et semblent attachés directement à son ventre, tandis que son corps est fait de courbes simplifiées. Deux cercles jaunes, placés l'un sous l'autre au niveau de ses bras, marquent ses seins. Ses jambes, très longues et disproportionnées, se terminent par deux chaussures à talons stylisées, dessinées comme des « V » renversés. Sa bouche est grande ouverte, laissant voir ses dents : elle à l'air de s'adresser à la femme en train d'accoucher, dans une posture qui évoque peut-être celle d'une infirmière. Pourtant, rien dans son apparence ne renforce cette hypothèse : elle porte une robe noire, sans attribut médical.

De l'autre côté du lit se tient un homme, en costume noir avec une cravate rouge qui ressort vivement. Un chapeau melon posé sur sa tête, les bras tombant le long du corps, il reste impassible. Son visage, comme les autres, est marqué par ces yeux vides et écarquillés qui fixent le spectateur sans émotion.

La composition de *l'Accouchement* joue sur des perspectives volontairement brisées. La femme allongée et son bébé sont vus de dessus, comme si l'on surplombait la scène, tandis que les deux personnages debout de part et d'autre du lit sont représentés de face, comme si nous leur faisions face dans la pièce. Ce mélange de points de vue créer un effet de bascule visuelle déroutant : il nous place à la fois au-dessus et au cœur de la scène.

L'inspiration de Dubuffet dans *l'Accouchement* puise très clairement dans l'art des marginaux. Il cherche à rejeter les codes établis de la culture, à valoriser l'expression spontanée et instinctive en travaillant la matière picturale sans le souci de bien faire. Cela se voit dans les traits simplifiés, naïfs, presque enfantins, comme s'il n'avait jamais appris à dessiner : une manière volontaire de nier la culture. Les visages sont réduits à quelques formes géométriques : ronds, triangles, lignes. La peinture est appliquée de manière brouillonne, avec des taches visibles qui contribuent à cette impression de geste brut, non réfléchi. Il n'y a aucun modelé des formes, aucune ombre ni lumière, tout est sur le même plan visuel. Pour faire ressortir les figures malgré tout, Dubuffet utilise un procédé visuel simple mais efficace, un contour jaune vif qui encadre les corps et les détache du fond. Cette technique affirme une frontalité brute et directe. Pourtant, malgré ce rejet affiché de la culture, il est impossible d'oublier que Dubuffet a reçu une formation artistique, qu'il connaît les références qu'il détourne. Son art reste à la frontière entre la connaissance et le rejet des codes.

La composition de l'œuvre est centrée sur la figure féminine, qui domine visuellement la toile et capte d'emblée l'attention du spectateur. L'absence de profondeur, combinée à une perspective volontairement brisée (avec une vue du dessus sur la femme allongée et une vue frontale sur les deux personnages debout) évoque directement les procédés de certains artistes d'art brut comme Adolf Wölfli, étudié précédemment. Dubuffet brouille ainsi les repères spatiaux pour rompre avec des conventions académiques et nous fait basculer dans un espace mental et symbolique, où la sensation prime sur la représentation fidèle du réel.

Du côté des couleurs, on retrouve une dominance de tons terreux, bruns, rosés sur les corps, qui rappellent la chair, la matière vivante. Sur le plan technique, Dubuffet applique la peinture en couche épaisse, parfois inégales, créant une surface rugueuse, pleine de taches et d'irrégularités. Cette texture contribue à l'effet de rudesse du tableau.<sup>8</sup>

Le corps humain est traité dans la peinture comme une matière à manipuler, à déformer, loin de toute représentation fidèle ou idéalisée. Les membres sont disjoints, disproportionnés, la mère paraît difforme, presque grotesque. Dubuffet cherche à exprimer un état primaire de la vie humaine, celui de l'origine, de la naissance, débarrassé de tout esthétique, de toute spiritualité ou sacralité qui normalement ornementent les représentations de ce genre de moment. Il met en scène une violence biologique, une étrangeté pour ce corps qui dérange justement parce qu'elle nous ramène à une forme de vérité brute, animale. Le regard fixe de la femme, ses yeux vides, écarquillés, confronte directement le spectateur à cette réalité sans fard. C'est un véritable face à face qui se déroule.

Ce qui intéresse Dubuffet ici, ce n'est pas de représenter le monde, mais de provoquer une expérience mentale, organique et dérangeante. L'accouchement n'a rien d'une scène douce ou rassurante, c'est une image volontairement inconfortable, presque traumatique, une peinture qui refuse le beau, le convenu.

Pour en revenir à cette idée de Dubuffet d'un art primitif, immédiat, non civilisé, *l'Accouchement* est traversé de références à l'art non occidental, en particulier à celui des îles du Pacifique, que Dubuffet découvre à travers ses échanges avec les surréalistes français. Ces derniers voyaient dans ces formes une créativité brute, affranchie des règles académiques occidentales. La posture de la femme, bras levés, renvoie par exemple à certaines figures de Papouasie-Nouvelle-Guinée, où ce geste est associé à la fécondité ou aux liens familiaux. Ce motif

8. « [...] des formes nettement fausses, anti-réelle, des couleurs mal-venue, mal appropriées, occasionnant un malaise. Mais c'est un malaise qu'il maintiens volontiers. C'est qu'en effet il rend très présent dans le tableau la main du peintre, il s'oppose à ce que les choses prennent trop de corps. »

Extrait du catalogue d'exposition sur Jean Dubuffet à la Maison de la culture d'Amiens, 1984

prend dans la peinture tout son sens, à la fois symbolique (car il s'agit d'une scène d'accouchement) et dans la forme visuel et plastique de l'œuvre (avec les corps schématisé, les formes plates et l'absence de profondeur).

*L'Accouchement* s'impose donc comme une véritable déclaration de guerre aux codes traditionnelles de l'art. Dubuffet y revendique un langage plastique brut, instinctif, puissant dans un art marginal mais aussi dans un désir personnel de rupture avec la culture. Si les formes simplifiées donnent l'impression de quelque chose de spontané, elles sont en réalité le fruit d'un choix conscient: celui de mettre en avant ce qui échappe aux normes esthétiques dominantes. Dubuffet ne cherche pas à embellir la réalité, mais au contraire à en montrer la part crue et dérangeante.

Cette approche trouve un écho dans l'œuvre de Francis Bacon, autre figure majeure du XX<sup>e</sup> siècle, qui fait lui aussi du corps un espace de torsion, de souffrance et d'instabilité.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la Grande-Bretagne traverse de profondes transformations. D'abord grande puissance coloniale, elle est affaiblie par les deux guerres mondiales, qui provoquent pertes humaines, difficultés économiques et instabilité sociale. Après 1945, le pays entame une période de reconstruction et amorce la décolonisation avec l'indépendance de l'Inde en 1947. Dans les années 1950 et 1960, la société évolue rapidement. L'État-providence se développe, la culture populaire se renouvelle et Londres devient un centre dynamique de la scène artistique et musicale.

Sur le plan culturel, après les traumatismes des deux guerres mondiales, les artistes remettent en question les valeurs établies et explorent de nouvelles formes d'expression. Le surréalisme, l'expressionnisme et l'abstraction influencent la scène artistique britannique. Dans les années 1950, l'art devient plus introspectif. Certains artistes comme Francis Bacon traduisent dans leurs œuvres le malaise existentiel de l'après-guerre, à travers une figuration tourmentée ou la déformation du corps humain.

Francis Bacon est un peintre britannique né à Dublin en 1909. Après une jeunesse marquée par des tensions familiales et un sentiment d'exclusion, il découvre l'art en 1927, en visitant une exposition de Picasso à Paris qui le marquera fortement. Il se lance alors dans la peinture, en autodidacte, après avoir brièvement travaillé comme décorateur.

Il abandonne ce métier vers 1931 afin de se consacrer pleinement à l'art et expose pour la première fois en 1934. Toutefois insatisfait de son travail, il détruira la majorité de ses œuvres entre 1941 et 1942 avant de recommencer à peindre en 1944, année où il réalise le triptyque *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, marquant alors un tournant dans sa carrière.

Bacon se distingue par une peinture souvent violente, centrée sur le corps humain, qu'il déforme pour exprimer la souffrance, la peur ou l'isolement. Il se spécialise dans le portrait, notamment ceux de ses proches comme Lucian Freud ou George Dyer, son amant tragique. Bien que son œuvre soit proche du surréalisme, Bacon a toujours refusé toute appartenance à un mouvement: il se disait simplement figuratif, explorant la cruauté de l'existence avec une certaine liberté plastique.

Bien qu'il ne soit pas considéré comme un artiste d'art brut, certains aspects de l'œuvre de Bacon semblent en

partager l'esprit. Autodidacte, il développe une peinture instinctive, marquée par la déformation des corps et une expression brute des émotions. Comme les créateurs d'art brut, il explore des zones de souffrance, d'angoisse et de marginalité, en dehors des conventions académiques. Il mourra à Madrid en 1992.

George Dyer entre dans la vie de Bacon en 1963, peu avant la réalisation du triptyque que nous allons étudier. Jeune voleur à Londres, Dyer devient rapidement le compagnon, la muse et un des modèles les plus présents dans l'œuvre du peintre. Leur relation assez conflictuelle marque profondément le peintre, tant sur le plan personnel qu'artistique.

L'œuvre *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, réalisé en 1963, est un triptyque à l'huile sur toile composé de trois panneaux de 35,5x30,5cm chacun.

Le triptyque est composé de trois toiles, chacune représentant un portrait de George Dyer. Les trois visages, isolés sur un fond noir profond, semblent flotter dans l'obscurité. Seuls le visage et le cou émergent de cette atmosphère sombre, accentuant l'intensité de la représentation.

Ce qui frappe immédiatement, c'est la déformation des traits, différente sur chaque panneau. Les visages semblent tordus, malmenés, comme si la chair elle-même avait été broyée. Cette distorsion violente évoque les «gueules cassées», ces soldats mutilés par la guerre et provoque un profond malaise chez le spectateur.

Les visages de George Dyer sont peints dans des teintes ternes, mêlant gris, roses pâles et marron orangé. Leur teinte cadavérique ou presque renforce une impression de mélancolie et de fragilité. Contrairement aux deux autres œuvres analysées précédemment, Bacon introduit ici un jeu d'ombre et de lumière plus travaillé, qui donne de la profondeur et sculpte les visages. Cela accentue la présence physique des personnages devant le fond sombre.

Autre élément marquant : la perturbation de la perspective. Sur une même toile, on perçoit plusieurs angles de vue du même visage, comme si Bacon superposait différents moments ou mouvements. Ce traitement du sujet évoque le cubisme de Picasso, dont l'artiste s'est probablement inspiré.

La figure de gauche produit un effet de mouvement étrange, comme si Bacon avait capté un visage en déplacement, superposant deux postures successives sur la toile. Le nez et la bouche sont vus de face, tandis que le reste du visage apparaît de trois quarts, créant une sensation d'instabilité visuelle. Les deux portraits extérieurs semblent à la fois se tourner vers le spectateur et converger vers le visage central, comme pris dans une dynamique interne. Ce dernier, pris dans un enchaînement de courbes, attire irrésistiblement le regard vers la base du nez. L'ensemble du triptyque donne à voir un visage mobile, en perpétuelle transformation, comme saisi entre plusieurs états émotionnels et corporels.

Les visages apparaissent convulsés, figés dans une grimace presque douloureuse. L'attention se porte particulièrement sur la bouche, déformée, en train de se tordre et presque aspiré en elle-même, surtout dans le portrait central, qui fait directement face au spectateur. Ce visage frontal, à la fois vulnérable et troublant, impose une confrontation directe, renforcée par un regard vide ou mélancolique. A ses côtés, les deux autres figures semblent le toiser avec froideur ou dédain, créant une étrange tension entre les panneaux. Le triptyque peut alors être vu comme une pièce de théâtre où le même personnage se regarde et se juge lui-même.

Ce tableau fait partie d'une série particulièrement personnelle dans laquelle Francis Bacon peint George Dyer sous une forme à la fois fragmentée et souffrante. Les visages déformés, presque fondants, donnent l'impression d'une chair qui s'aspire de l'intérieur. A travers cette défiguration, Bacon ne cherche pas à représenter un individu de manière réaliste, mais plutôt à exprimer une tension intérieure extrême.<sup>9</sup> Dyer y apparaît en mutation, comme si son identité même se dissolvait. Le triptyque interroge alors sur la difficulté de se maintenir dans une forme stable, de rester soi-même.

Le visage ressemble à un champ de bataille psychique, un lieu de conflit entre les pulsions. C'est une peinture d'un trouble intérieur, qui rejoint d'ailleurs (dans un registre esthétique très différent) l'univers de Dubuffet, où les figures apparaissent elles aussi déshumanisées, brouillées. Chez Bacon comme chez Dubuffet, le corps révèle les blessures de l'âme.

Mais ici, la douleur est plus intime encore. Bacon ne peint pas seulement un homme : il peint l'amour, la perte, l'angoisse et peut-être aussi sa propre peur de la disparition. La peinture devient ici un outil d'exploration du tourment psychique. La figure humaine n'est qu'un théâtre de la déchirure, où l'identité se désagrège.

Cette mise en scène du triptyque met en tension les trois figures, comme si elles représentaient différentes facettes de la même conscience tourmentée. Le portrait central, vulnérable et exposé, semble soumis au regard critique des deux visages extérieurs, qui incarnent une forme de jugement intérieur, voire de rejet. Ce face à face suggère un combat psychique intense.

L'espace restreint, dépourvu de tout décor, accentue ce sentiment d'enfermement. Le fond noir profond agit comme un vide oppressant, qui enferme le personnage dans un isolement total, physique et mental.

Francis Bacon affirme ne pas dessiner au sens traditionnel, mais plutôt commencer par des taches spontanées, qu'il appelle « l'accident » : ce point de départ imprévu qui va guider la création du tableau.<sup>10</sup> Cette recherche de l'imprévu rapproche encore plus son geste de celui de Dubuffet ou d'artistes d'art brut, où la spontanéité et l'expression brute prennent sur la maîtrise formelle. Dans les trois cas, il s'agit de capter quelque chose d'authentique et de profondément humain, loin des conventions artistiques.

Les triptyques de Bacon, comme *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, explorent à travers la déformation de la physionomie une image poignante du corps humain qui se ternit, s'altère et souffre. Bacon revendique une peinture qui est d'abord image et émotion.

Pour Bacon, peindre, c'est rendre visible un affect inconscient, transmettre directement une douleur profonde, peut-être même une douleur originelle, qui se manifeste à travers la défiguration du corps. Le spectateur est ainsi invité non pas à suivre une histoire, mais à ressentir et à entrer en contact avec la dimension psychique que l'artiste déploie sur la toile.

9. « [...] les triptyques de Bacon, représentent des séries de déformations de la physionomie ou de la stature. Cette peinture nous évoque plutôt l'image de notre propre corps qui se ternit et s'altère. Le moi-peau n'enveloppe pas ou plus et l'intérieur qu'il retient insuffisamment menace de s'écouler. »

Extrait de l'essai *Le corps de l'œuvre* de Didier Anzieu, 1981

10. « Je ne dessine pas. Je commence à faire toutes sorte de tâche. J'attends ce que j'appelle « l'accident » : la tache à partir de laquelle va partir le tableau. La tache c'est l'accident. »  
Francis Bacon, extrait du catalogue d'exposition *Bacon-Freud : expressions*, Fondation Maeght, 1995

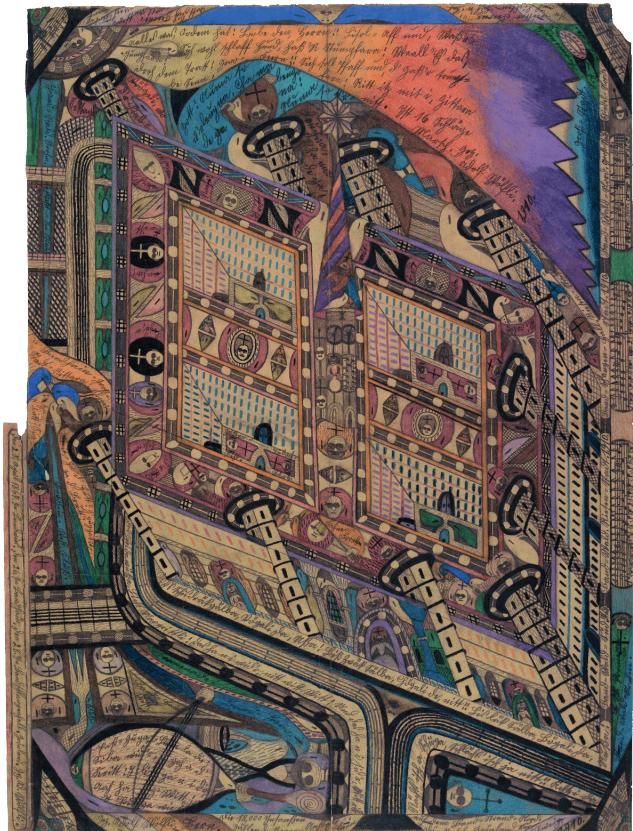
Ces trois œuvres précédemment étudiées, bien que très différentes dans leur forme et leur contexte, illustrent chacune à leur manière comme l'art peut devenir un espace de projection de l'intime.

Chez Adolf Wölfli, *Irren Anstalt Band-Hain* incarne de façon radicale cette idée que l'art est l'expression d'un univers intérieur. Isolé du monde dans un hôpital psychiatrique, sans contact avec les courants artistiques traditionnels, Wölfli développe une œuvre complexe et codifiée, qui ne cherche pas à communiquer au sens habituel, mais à construire un monde alternatif dans lequel il peut exister. Son œuvre ne naît pas d'un projet culturel, mais d'une nécessité psychique. C'est une tentation d'organisation du chaos mental, un système clos dans lequel chaque élément (dessin, texte et musique) prend sens selon une logique personnelle. Dans ce cas, l'art ne reflète pas seulement ce qu'il pense, mais bien ce qu'il est, comme un miroir vers son intérriorité.

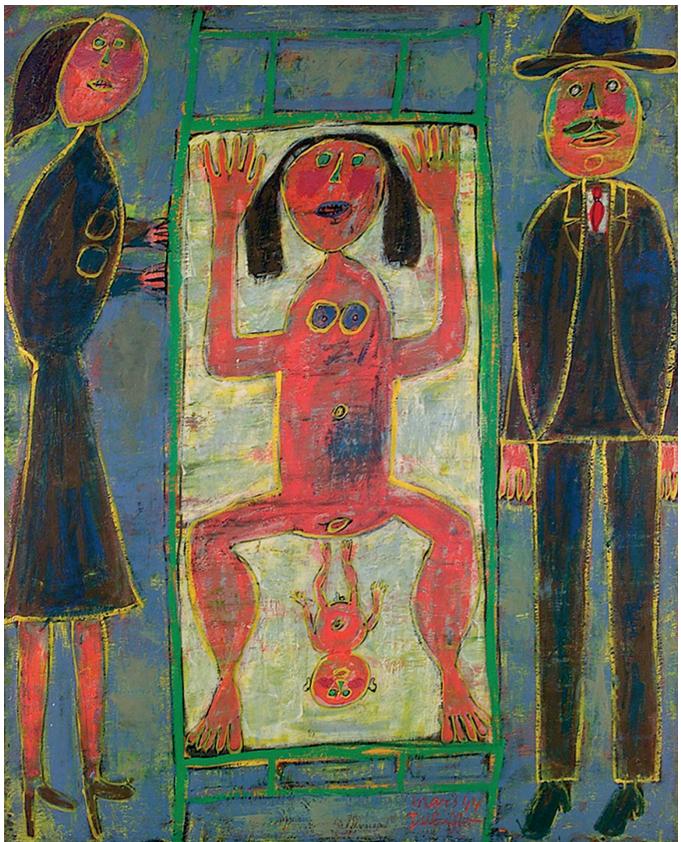
Avec Jean Dubuffet, l'œuvre *l'Accouchement* prend le relais de cette énergie brute. Bien qu'il ne soit pas lui-même marginalisé et interné, Dubuffet revendique une approche instinctive, anti-académique, directement inspirée de l'art brut. Il ne s'agit pas pour lui d'imiter les « fous », mais de s'autoriser à sortir du cadre de l'art cultivé. Dans *l'Accouchement*, il rejette toute forme de représentation réaliste ou décorative pour proposer une peinture viscérale, dérangeante, qui montre le corps dans toute sa matérialité. La scène de naissance devient une métaphore d'une création qui ne passe pas par la pensée rationnelle mais par une énergie corporelle, presque animale. Par ce fait, Dubuffet affirme que l'art dit quelque chose de nous lorsque l'on accepte de lâcher prise, d'écouter ce qui vient de l'intérieur, sans filtre ni retenue.

Pour finir, Francis Bacon, avec *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, explore la part la plus tragique de cette subjectivité. Les visages déformés de Dyer ne cherchent pas à représenter un homme, mais à montrer ce qui se passe à l'intérieur de lui (et de l'artiste lui-même par la même occasion) : douleur, instabilité, vertige de l'amour ou perte. La peinture devient alors un lieu de confrontation entre l'intime et le visible, entre une émotion brute et sa forme picturale qui en découle. Bacon transforme le portrait en théâtre psychique, où le corps devient le support d'un chaos intérieur.

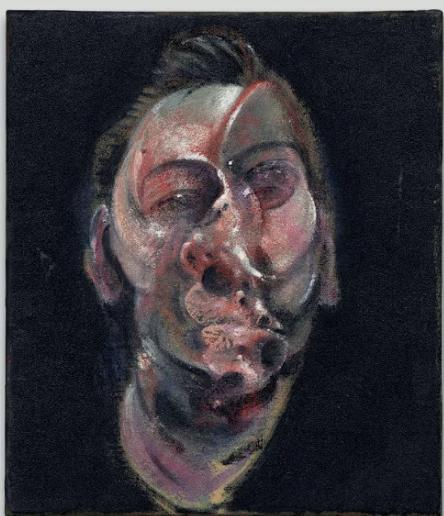
# Iconographie



*Irren Anstalt Band-Hain*, Adolf Wölfli  
1910, crayons de couleur  
99,7x72,1cm



*L'Accouchement*, Jean Dubuffet  
1944, huile sur toile  
99,8x80,8cm



*Three Studies for a Portrait of George Dyer*, Francis Bacon  
1963, triptyque à l'huile sur toile  
35,5x30,5cm