

Par delà l'Art Brut, *L'Enfant bleu* comme espace en liberté

«Il ne s'agit pas [...] pour Henry Bauchau, de prendre les productions d'art brut comme des matériaux d'exégèse, mais de permettre à ce qui n'a pas de voix, de se trouver un langage, de mettre des images sur des bonheurs fugitifs ou sur des hantises»¹⁷⁶. Ce lien d'Henry Bauchau à l'art trouve un écho retentissant dans son roman publié en 2004: *L'Enfant bleu*¹⁷⁷. Le psychanalyste nous raconte l'histoire d'un jeune adolescent psychotique, Orion, lequel va trouver sa voix(e) par l'art, exprimant par le dessin, la peinture et la sculpture, ses angoisses, ce qui «bouillonise» en lui, mais aussi ses rêves et ses espoirs. Son activité artistique sera son levier puisqu'elle lui permettra progressivement de ne plus se considérer comme un «pas comme les autres» et de trouver sa place au sein de la société comme «artiste-peintre-sculpteur». Ce *devenir par l'art* se verra encouragé par sa «psychothérapie», Véronique, laquelle, plutôt que de procéder à une analyse systématique des productions de son patient, de chercher au travers des traits, des formes, des thèmes ou des couleurs l'écho de la psychose ou un sens caché, s'émerveillera de la «force acérée et [de l'] inventivité» (*EB*, p. 224) de ces créations, leur reconnaissant un véritable statut d'œuvre d'art.

Cette mise en scène d'une personne psychotique et créatrice, dont les productions, plutôt que d'être réduites à l'analyse psychopathologique, entrent dans la sphère artistique, n'est pas sans rappeler l'Art Brut. C'est entre autres à ce type d'artistes que Jean Dubuffet s'est intéressé lorsque, dans les années quarante, il sillonnait les hôpitaux psychiatriques en vue de collectionner des œuvres originales. Ce faisant, c'est bien à l'imputation pathologique qu'il arracha ces productions, puisqu'alors elles étaient principalement considérées comme support d'analyse symptomatologique, leur valeur artistique restant presque toujours occultée¹⁷⁸.

Néanmoins, Henry Bauchau s'écarte autant de l'approche strictement pathologique des créations des psychotiques que des théories de l'Art Brut. À l'écoute de ses intuitions, et fort de son expérience de terrain, il dépasse

176 Philippe Lekeuche et Myriam Watthee Delmotte, «Littérature, art et thérapie, Henry Bauchau au carrefour d'angoisse» dans *Le Courrier du Musée et de ses amis*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, n°6, 1^{er} juin 31 août 2008, pp. 23-24.

177 Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 2006; rééd. Paris, J'ai lu, 2007. Nous nous référons ici à cette dernière édition.

178 Dubuffet n'est toutefois pas le premier à accorder un statut artistique aux productions des personnes internées. À ce sujet, nous renvoyons au très bel ouvrage de Lucienne Peyri, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997.

les courants de pensée propres à ces deux disciplines. Échappant à de nombreux a priori relatifs aux psychotiques et à leurs productions plastiques et écrites, l'écrivain pose sur eux un regard libre et audacieux, empreint d'une sensibilité au plus proche de l'autre, de l'être, de l'individu.

L'Enfant bleu, de l'Art Brut à l'être

Le fondateur de l'Art Brut considère comme artiste brut toute personne créative «indemne de culture artistique». Les «primitifs», les enfants et les «fous» seraient selon Dubuffet prédisposés à posséder une telle qualité, car, socialement en marge, ils seraient restés étrangers au monde de l'art et à «l'asphyxiante culture». Par conséquent, préservées des influences de l'élite intellectuelle, ces personnes seraient en mesure de produire un «art où [...] se manifeste la seule fonction de l'invention et non celles constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe»¹⁷⁹. De telles considérations à l'égard des «primitifs», des enfants et des «fous» s'avèrent datées et sont largement soumises à la controverse¹⁸⁰. Michel Thévoz, pourtant «fidèle lieutenant»¹⁸¹ de Dubuffet, relativisera rapidement ce point de vue et maintiendra le critère de marginalité sans y accoler de telles catégories¹⁸². Ainsi, suivant l'idéologie brute, la culture empêcherait l'art véritable de se produire: imposant ses canons aux artistes, elle les condamnerait au seul mimétisme. Le marginal, libéré du poids de la culture, non soumis au conditionnement et à l'apprentissage artistique, se verrait quant à lui prédisposé à une réelle créativité. Aussi, l'Art Brut est considéré comme le seul art véritable et s'oppose à «l'art culturel» des artistes reconnus. La notion d'Art Brut repose donc sur une certaine association entre marginalité sociale, virginité culturelle et création véritable¹⁸³.

179 Jean Dubuffet, «L'Art Brut préféré aux arts culturels» [1949], dans *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, Paris, Gallimard, 1967, pp. 201-202.

180 Premièrement, l'anthropologie post-évolutionniste a violemment démenti cet a priori du «primitif» sans culture propre: le «primitif» n'a pas plus de raison d'être artiste brut que l'occidental. Ses références sont fonctions d'une autre culture qui a ses propres modèles, lesquels peuvent tout aussi bien être asphyxiants pour lui. Il faudrait, pour que cet artiste soit brut, qu'il soit marginal au sein de sa propre culture. Deuxièmement, concernant les «enfants», les avis sont partagés: sont-ils réellement libres dans leurs productions ou bien victimes «d'adulto-centrisme», déjà enclins à imiter l'adulte, soucieux de son regard? Enfin, reste l'appellation de «fous», notion vaste à définir: il suffit de lire Foucault pour comprendre la relativité d'un tel terme. Par ailleurs, expliquer en quoi les «fous» seraient moins enclins à être «asphyxiés» par la «culture» nécessiterait une étude psychosociologique...

181 John Maizels, *L'Art brut, l'art outsider et au-delà*, Paris, Phaidon, 2003, rééd. 2005, p. 41.

182 Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Genève, Skira Flammarion, 1975, rééd. 1980.

183 Comme le signale Roger Cardinal, «[l]es questions de l'authenticité et du talent artistique continuent de hanter les débats contemporains au sein de ce courant» (*L'Art brut, l'art outsider et au-delà*, *op. cit.*, p. 9). Notre propos n'étant pas de discuter la notion d'Art brut mais d'en donner les principes les plus communément admis, nous nous en tiendrons, pour cet article, aux considérations de Jean

L'Enfant bleu interroge cette définition. Le personnage de M^{me} Zorian est à cet égard éloquent. Orion, devenu adulte, doit quitter l'hôpital de jour pour adolescents et trouver une nouvelle structure adaptée à son âge. En lui cherchant une place, Véronique rencontre M^{me} Zorian, directrice de l'hôpital pour adultes «La Colline». Cette dernière, consultant le dossier du psychotique commente ses dessins : «Elle regarde tout très vite : “Au début c'est de l'art brut, puis une période d'art naïf, c'est plus élaboré maintenant. L'*Otarie* semble bien sculptée, mais c'est un peu pompier. L'art brut était plus intéressant. Pourquoi lui a-t-on appris?” » (EB, p. 268). Son jugement, cataloguant hâtivement les productions d'Orion, érige M^{me} Zorian en critique d'art, laquelle, de surcroît, semble adhérer aux théories de Dubuffet : d'une part elle assimile l'absence d'apprentissage à l'Art Brut et, d'autre part, elle considère l'Art Brut comme supérieur aux autres arts. À cette figure de l'Art Brut s'oppose Véronique, laquelle, en témoignant du parcours réel d'Orion, discrédite l'appréciation de la directrice : «Il a appris par lui-même». M^{me} Zorian proteste alors : «vous l'avez tout de même emmené dans un atelier de sculpture». C'est une fois de plus l'expérience de terrain qui permet à Véronique de répondre : «Pour l'appriivoiser, sans ça il n'aurait jamais commencé à sculpter. Il a travaillé là avec de la terre et du plâtre. Ensuite, il a entrepris seul de sculpter le bois, et c'est le bois qui l'a formé» (EB, p. 268). Véronique, ce faisant, oppose aux théories strictes de Dubuffet la réalité du terrain, et démontre que dans un cadre artistique tel qu'un atelier de sculpture, pourtant voué à l'apprentissage, un artiste peut encore produire à partir de son propre fonds.

Si Véronique discrédite par son témoignage le discours théorique de M^{me} Zorian et, présentant Orion comme un autodidacte, nuance les critères de l'Art Brut, elle refuse le débat théorique. Parlant de son vécu, de ce qu'elle connaît de son patient, elle ne cherche pas à le rattacher à une quelconque catégorie : elle n'utilise dans son témoignage aucun terme propre aux théories artistiques ; si, de fait, elle défend l'autodidaxie d'Orion, elle ne le déclare pas pour autant «artiste brut». En d'autres termes, Véronique répond davantage à la question : «Pourquoi lui a-t-on appris?» qu'elle ne cherche à discuter le diagnostic artistique de M^{me} Zorian. Ce contraste entre le discours théorique et la réalité du terrain attaque radicalement les théories artistiques, et, plus précisément, celles de l'Art Brut. De plus, M^{me} Zorian privilégie l'Art au détriment de l'individu : au nom de l'Art Brut, il aurait fallu ne rien apprendre à Orion. Cette position extrême s'oppose à celle de Véronique pour qui l'apport de l'art dans la vie de son patient compte

Dubuffet et Michel Thévoz. C'est d'ailleurs à ces derniers que se réfère également *Le Petit Larousse 2009* : «*Art brut* : art spontané pratiqué par des personnes ayant échappé au conditionnement culturel : autodidactes, déviants mentaux ou médiums».

davantage que l'Art lui-même¹⁸⁴. Les théoriciens de l'Art Brut paraissent de fait fortement éloignés de l'individu, du relationnel, du terrain.

Aussi, Bauchau semble tenir à distance les théories de l'art, leur préférant l'expérience, le vécu, et peut-être aussi, l'unique, l'individu, l'humain, recherchant dans l'art aussi bien l'œuvre que l'artiste, et s'intéressant davantage au rôle de l'art dans l'existence de l'être qu'au devenir de l'œuvre au regard des théories artistiques.

Faut-il envisager *L'Enfant bleu* comme une critique de l'Art Brut? En partie peut-être. Bauchau laisse entrevoir de possibles similitudes entre Orion et un artiste brut. Mais ce rapprochement, loin d'appuyer les théories de Dubuffet, contribue à leur mise à distance.

Sophie Lemaître signale avec raison que «marginal, autodidacte, indomptable, Orion semble pouvoir être intégré parmi les auteurs d'art brut»¹⁸⁵. Psychotique, en hôpital de jour, il est de fait confiné à une marginalité. En outre, cette marginalité est double puisqu'au sein même de l'hôpital, il connaît un second rejet en subissant les brimades de ses camarades. Orion n'appartient nullement à l'élite intellectuelle : son père est artisan joaillier et sa mère ne travaille pas. Il est précisé qu'elle a «seulement le certificat» (*EB*, p. 84), pas le bac, et qu'elle n'apprécie pas l'art. Seule Jasmine, sa demi-sœur, possède ce diplôme et s'intéresse à l'art moderne. Cette dernière a pu sensibiliser le jeune psychotique à l'art, de même que son père, par l'artisanat, a pu lui transmettre le goût de la minutie, du maniement de l'objet, de l'élégance aussi. Toutefois, il est hasardeux d'affirmer qu'Orion est, de ce fait, socialement issu de milieux artistiques. Il a d'ailleurs peu de connaissance des codes esthétiques : il ignore par exemple que les poèmes étaient traditionnellement constitués de vers (*EB*, p. 39). Néanmoins, Orion entrera à plusieurs reprises en contact avec le monde de l'art : il participera à plusieurs expositions et est associé à une manifestation réunissant pas moins de cent artistes, lesquels défilèrent dans Paris avec de grandes bannières de leur confection pour réclamer la libération d'artistes d'Amérique du Sud. Mais, si Orion se mêle progressivement aux artistes reconnus tels, c'est que ses créations prennent de l'envergure : initialement, il est étranger à ce milieu. Par conséquent, Orion pourrait bien être, selon l'imaginaire de Dubuffet,

184 La position de Véronique n'est pas sans connoter l'art-thérapie telle que la définit Jean-Pierre Klein : «L'interaction entre la personne qui crée et sa création n'importe pas aux amateurs d'art brut [...] qui ne s'intéressent qu'au produit et non aux retombées bénéfiques de la production sur son producteur. Ils regretteront en toute logique qu'un artiste fou abandonne sa manière originale pour être plus conforme aux canons culturels [...]. L'art-thérapie [pour sa part] ne prétend à l'art que par surcroît.» (*L'Art-Thérapie*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 2008, pp. 32-33). Pour autant, la parenté de Véronique à l'art-thérapie n'est pas si évidente et réclame une étude à part entière qui dépasse notre propos.

185 Sophie Lemaître, «On a besoin d'un territoire», l'artiste en recherche d'un monde dans *L'Enfant bleu* dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 221.

«indemne de culture artistique». Enfin, ses productions artistiques elles-mêmes font écho à la théorie de Dubuffet. Ce dernier souligne en effet que :

[...] définir un caractère commun [aux] productions [brutes] est dénué de sens car elles répondent à des positions d'esprits et à des clefs de transcription en nombre infini, chacune ayant son statut propre inventé par l'auteur, et leur seul caractère commun est *d'emprunter d'autres voies que celles de l'art homologué*.¹⁸⁶

À l'occasion de la manifestation en faveur des artistes sud-américains, Véronique, commentant les cent bannières confectionnées pour la circonstance, ne déclare-t-elle pas : «Certaines bannières sont belles ou frappantes mais aucune n'a la force acérée et l'inventivité de celle d'Orion» (EB, p. 224)? De plus, à l'une des expositions d'Orion, le mari de Véronique, Vasco, ne remarque-t-il pas aussi : «Ici, à cette exposition, les œuvres d'Orion sont les seules originales. Tout le reste c'est plus ou moins de la copie, de la mode ou de la décoration» (EB, p. 158)? Cette remarque rappelle ces propos de Dubuffet : «[...] De l'art [...] où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe»¹⁸⁷.

Véronique soustrait avec d'autant plus de force le travail d'Orion à la théorie de Dubuffet que l'adolescent connote la figure de l'artiste brut. À se frotter à lui, les critères de l'Art Brut se dissolvent. En cela *L'Enfant bleu* constitue une forme de critique de l'Art Brut : l'individu n'est pas réductible à ses critères. Ces derniers seraient donc mal ajustés et la notion de critère elle-même apparaît comme superflue, puisque l'individu, nécessairement complexe, échappe à ces distinctions. L'Art Brut, dès lors, même s'il n'est pas loin de sa ligne d'horizon, est situé hors champ de ce roman : la question n'est pas de déterminer si Orion est ou non artiste brut et le personnage gagne en liberté.

Cette résistance aux théories brutes est probablement motivée par l'histoire propre de l'écrivain. Thérapeute, il supporte sans doute difficilement l'approche à ses yeux déshumanisée de l'Art Brut. En outre, Orion lui est familier. «Dans le parcours de vie de Bauchau, [*L'Enfant bleu*] représente sa magistrale transposition d'une aventure singulière de sa propre expérience clinique»¹⁸⁸. Bauchau s'est tant inspiré de son expérience pour ce roman qu'il a éprouvé des difficultés à «faire passer ce qui a été trop vivement vécu dans [sa] vie dite réelle au vécu plus intense et sublimé de l'imagi-

186 Jean Dubuffet, «Introduction à *L'Art brut*», Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 6. Nous soulignons.

187 Jean Dubuffet, «L'Art Brut préféré aux arts culturels», *op. cit.*, pp. 201-202.

188 Mireille Fognini, «Rencontres avec Orion et l'énigmatique enfant bleu. Dans l'expérience clinico-poétique de "On-ne-sait-pas" d'Henry Bauchau», dans *Le Coq-héron*, n° 189, 2007, p. 39.

naire»¹⁸⁹. Les nombreux psychotiques qu'il suivit constituent autant de «cas» alors «condensés» dans le personnage d'Orion. L'auteur précise toutefois qu'«un de ces cas a été plus important que les autres»¹⁹⁰. Il s'agit du patient que Bauchau, dans ses journaux intimes, surnomme Léo. Si Orion est bien, en partie du moins, le double romanesque de Léo, on peut supposer, au regard de la ressemblance d'Orion à l'artiste brut, qu'originellement Léo s'apparente aussi à ce type d'artiste. On envisage aisément – sans pouvoir l'affirmer – qu'Henry Bauchau a mesuré le danger qu'il y avait pour Léo à être assimilé à un artiste brut: à savoir perdre sa singularité. L'aventure nécessairement riche et complexe que le thérapeute vécut avec son patient ne pouvant se confondre avec une impersonnelle aventure brute a probablement motivé la mise à l'écart de ces théories. De plus, l'enjeu pour Bauchau est la santé, l'équilibre et le devenir de son patient. Pour cela, son insertion sociale est souhaitable et le catégoriser d'«artiste brut» est une forme de maintien dans l'anormalité et le marginal. Nous pensons donc, pour notre part, qu'à l'image de Véronique répondant à M^{me} Zorian, le souhait d'Henry Bauchau n'est pas tant, par cette critique, d'entrer dans le débat théorique, de discuter des critères, que d'écarter cette théorie pour rester au plus près de l'être, de sa complexité et de sa vérité et de l'aider dans son devenir, son équilibre si fragile soit-il, son possible épanouissement.

La liberté d'une reconnaissance littéraire

Bauchau, *homme d'expérience*, en devient *homme libre*. Sa connaissance du terrain, son travail auprès de psychotiques l'incitent à critiquer l'Art Brut. D'un autre côté, en tant qu'analyste, il reste aussi penseur en liberté: alors que de nombreux psychiatres réduisent les créations des psychotiques à des supports d'analyse symptomatologique¹⁹¹, Henry Bauchau, rejoignant sur ce point l'Art Brut, les élève au rang d'œuvre d'art. Orion, artiste à part entière, en témoigne. Mais, la large liberté des appréciations esthétiques du thérapeute se mesure spécifiquement à la valeur littéraire qu'il peut accorder aux écrits des psychotiques: par le biais des «dictées d'angoisse» d'Orion, il fait entrer dans le champ de la littérature celles de son patient, Léo. Un tel

189 Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine, Journal (1997-2001)*, Arles, Actes sud, 2002, p. 199.

190 Christopher Gérard (propos recueillis par), «Henry Bauchau. *L'Enfant bleu*», dans *La Revue Générale*, t. 99, n°12, Bruxelles, décembre 2004.

191 Nous faisons ici référence au regard plus pathologique qu'artistique dont sont coutumiers de nombreux psychiatres lorsqu'il s'agit d'apprécier les productions plastiques des psychotiques. Toutefois, il est des médecins, en nombre, qui attribuent un réel caractère artistique aux productions de leurs patients. En témoigne la fabuleuse existence de la «Maison des Artistes» à la clinique de Gugging (voir: «L'Art à la clinique de Gugging», dans John Maizels, *L'Art brut, l'art outsider et au-delà, op. cit.*, pp. 84-95).

glissement catégoriel, même s'il connaît des précédents, demeure rare, les théoriciens de l'Art Brut eux-mêmes n'ont pas pleinement inscrit les textes des personnes en difficulté psychiatrique dans le champ littéraire.

L'Enfant bleu ne compte pas moins de dix-sept «dictées d'angoisse», ces textes qu'Orion, terrorisé à l'idée de faire des fautes d'orthographe, dicte à sa thérapeute. De nombreux néologismes, que nous soulignons ci-après, rythment ses dictées où, par exemple, il se plaint d'être *bazardé* (EB, p. 78), puis explique «qu'il y a eu du *malheurifié*» (EB, p. 78), que ça fait de l'*ennuiable* (EB, p. 83). Persuadé parfois qu'on le prend pour un *débilodéliquant* (EB, p. 282), il se voit d'autres fois lui-même comme un *déconné* (EB, p. 111) et se demande alors s'il ne serait pas préférable «que le démon [le] *cercueille*» (EB, p. 112). Ce même démon qui «*bouillon[ise]* [sa] tête» (EB, p. 163) lorsqu'à l'école, la voix d'un inspecteur et ses souliers jaunes le «*revolvéris[ent]* si tellement qu'[il] ne [peut] plus le supporter» (EB, p. 163). C'est encore le démon de Paris qui, venu dans la plume d'Orion, provoque «un *cariboucharabia* d'encre» (EB, p. 149) sur le dessin d'un grand arbre que l'adolescent s'applique à terminer en vue d'une exposition. La liste des néologismes qui rythment les dictées d'Orion est longue... La syntaxe subit aussi des entorses quand il explique que, devant quitter *l'école enfantine* (EB, p. 161), «ça allait dans le pire» (EB, p. 161) ou, lorsque, aidant un ami en difficulté pour lequel appeler les pompiers n'est pas une solution pertinente, il déclare : «les pompiers c'est mieux pas» (EB, p. 280). Pour finir, rappelons qu'Orion ne parvient pas à dire «je», qu'il remplace par «on», ce qui n'est pas sans créer là aussi quelques bizarreries telles que : «moi aussi on saigne» (EB, p. 262).

Le Fonds Bauchau de l'UCL compte parmi ses archives des notes que le psychanalyste a prises au sujet de Léo¹⁹². Ces documents contiennent parmi d'autres des textes que le malade dictait à Henry Bauchau. Ces dictées présentent de nombreux points communs avec celles du roman et pourraient être considérées jusqu'à un certain point comme des hypotextes aux dictées d'Orion : elles sont entre autres parsemées de néologismes et leur syntaxe est inventive. Parfois, un texte souche est clairement identifiable, n'étant de fait que peu modifié dans *L'Enfant bleu*. Toutefois, si bien des dictées d'Orion apparaissent comme des réécritures de celles de Léo, Bauchau est resté très libre dans ce travail. Il n'hésite pas à mêler comme par contamination deux dictées de Léo pour n'en constituer qu'une ou à inventer des éléments totalement absents des documents de son patient : le «on» est une caractéristique propre à Orion. Cette liberté, Bauchau la revendique en expliquant que s'il [lui] a été très difficile de dégager un roman

192 Ces notes ont servi de matière aux conférences sur les rapports entre art et psychanalyse qu'il donna à Paris-VII en 1982 sous l'impulsion de Danièle Brun.

de [son] vécu», il a écrit «un roman, et non des souvenirs ni un document clinique»¹⁹³. Enfin, plusieurs dictées semblent avoir été librement inventées, ou bien être inspirées de documents que nous n'avons pas trouvés¹⁹⁴.

Bauchau aime partager ses créations. En témoigne sa récente publication *En Noir et blanc*¹⁹⁵, recueil de nouvelles illustrées par un de ses anciens patients. Également peintre, l'analyste a aussi réalisé avec lui plusieurs œuvres picturales, pratique qu'il prolonge avec d'autres psychotiques, comme il le rapporte dans un entretien inédit : «J'ai dessiné avec un autre malade. Quand je le voyais s'arrêter, il m'arrivait de dessiner à sa place, et finalement, nous dessinions ensemble»¹⁹⁶. La réécriture des dictées de Léo s'inscrit dans ce *créer ensemble*, qui érige l'art en lieu privilégié de l'échange avec l'autre, canal par lequel les frontières de la normalité et de l'anormalité s'abolissent au profit de la créativité et qui fait que «nous ne sommes pas séparés»¹⁹⁷.

Ce faisant, Bauchau opère un glissement catégoriel. Les dictées de Léo, fruit d'un travail entre le thérapeute et son patient, se situent hors champ littéraire. Par leur réécriture et insertion au cœur de *L'Enfant bleu*, elles entrent dans le champ de la littérature. Les «dictées d'angoisse» occupent de fait une place spécifique au sein du roman comme l'indiquent les balises «dictée d'angoisse» / «fin de dictée d'angoisse» et sont un élément clé de *L'Enfant bleu*. Elles constituent une porte ouverte sur l'univers d'Orion qui y exprime, dans sa langue particulière, ses angoisses, ses joies, sa perception du monde, y rapporte ses aventures, nous raconte son enfance. La voix fascinante de l'adolescent s'y fait entendre et séduit aussi par l'originalité stylistique qui surprend. «Les dictées d'Orion [...] ne ressemblent à rien de connu, nous font entrer dans l'inconnu, dans un rapport d'étrangeté»¹⁹⁸. Le critique Serge Martin étudie à «hauteur de poème ces dictées»¹⁹⁹, Henry Bauchau, en amont, a reconnu la force de celles de Léo. L'inventivité de sa langue qui exprime «l'incapacité du langage normé à dire la violence des pulsions»²⁰⁰ a séduit l'auteur. Par cette écoute attentive et sensible de l'écrivain, les dictées de Léo, sous la plume de Bauchau, accèdent à une forme de légitimité littéraire.

193 Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine, Journal (1997-2001)*, op. cit. p. 132.

194 Des documents qu'Henry Bauchau n'aurait pas confiés au Fonds par exemple, ou qui concerneraient d'autres patients.

195 Henry Bauchau, *En Noir et blanc*, vu par Lionel D., Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2005.

196 *Entretien avec Henry Bauchau*, avec Albert Palma et Patrice van Earsel, 23/7/2002, Archives du Fonds Bauchau, B 6425. Nous remercions ici Myriam Watthee-Delmotte de nous avoir accueillie au Fonds Bauchau et d'avoir mis ces documents à notre disposition.

197 Titre d'un des derniers recueils de poésie d'Henry Bauchau : *Nous ne sommes pas séparés*, Arles, Actes Sud, 2006.

198 Serge Martin, «Voisiner en poète : avec Henry Bauchau habité d'altérité», dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 67.

199 *Ibid.*, p. 64.

200 *NU(e) 35, Henry Bauchau*, sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte, mars 2007, p. 9.

La sensibilité de Bauchau à l'esthétique des textes de son patient s'inscrit sinon dans la tradition, du moins dans la continuité de l'intérêt de certains psychiatres du tournant du XX^e siècle puis des Avant-gardes littéraires pour les qualités poétiques des écrits d'aliénés. Aussi, nous ouvrons la réflexion au regard porté par Bauchau sur les textes de jeunes psychotiques à celui de psychiatres ou d'autres artistes intéressés par ce même type de textes. Le plus connu de ces psychiatres, Paul Meunier, a publié en 1907, sous le pseudonyme de Marcel Réjà, *L'Art chez les fous*²⁰¹ : au-delà d'une tendance à l'interprétation pathologique dont il ne s'affranchit pas pleinement, le psychiatre aborde les écrits de « fous » sous l'angle esthétique. Aux médecins se joignent bientôt les Avant-gardes littéraires : en 1924, *Feuilles libres*²⁰² insère dans ses pages des textes de malades et Desnos – signant Eluard²⁰³ – en fait un véritable éloge. Cette publication en préfigure d'autres auxquelles les Surréalistes seront souvent mêlés. Alain Chevrier a démontré, preuves à l'appui, que, pour écrire *L'Immaculée conception*²⁰⁴, Breton et Éluard se sont inspirés de travaux psychiatriques précis.²⁰⁵ « Les Possessions »²⁰⁶ seraient des réécritures de textes « fous » publiés dans des livres de psychiatrie et non pas, comme le prétendaient les auteurs, des simulations de discours de malades mentaux²⁰⁷. Anouck Cape note que si, grâce à de telles initiatives, ces textes pénètrent dans le champ littéraire, leur auteur véritable disparaît²⁰⁸ : Breton et Eluard dissimulent l'origine réelle de leurs écrits. Les revues et ouvrages publiant des textes de personnes internées n'indiquent pas non plus le nom de l'auteur : lorsque l'anonymat n'est pas de rigueur, de faux noms leur sont substitués ou le nom du psychiatre qui a recueilli le texte apparaît seul : « cité par Lacan »²⁰⁹. Bauchau laisse aussi Léo dans l'ombre

201 Marcel Réjà, *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907 ; Paris, L'Harmattan, 2000.

202 N°35. La revue *Feuilles libres*, parue entre 1918 et 1929 (48 numéros au total).

203 Anouck Cape, dans sa thèse *Écrivains et fous au temps des Avant-gardes* (sous la direction de Claude Leroy, Université Paris X - Nanterre, 2007, p. 249) suppose que Desnos, moins connu à cette époque que Eluard, demanda à ce dernier de prêter sa signature à son texte.

204 André Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée conception*, Paris, Éditions surréalistes, 1930 ; André Breton, *Œuvres Complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», édition établie par Marguerite Bonnet, t. I, 1987.

205 Alain Chevrier, «Une source secrète de *L'Immaculée Conception*», dans Anne-Marie Amiot (dir.), *Mélusine n° XIII. Le Surréalisme et son psy*, 1992, pp. 49-70.

206 André Breton et Paul Éluard, «Les possessions», dans *L'Immaculée conception*, *op. cit.*

207 Anouck Cape rappelle la fascination de Breton face aux productions des aliénés lorsqu'en 1916, dans le cadre de ses études de médecine, il se spécialise en psychiatrie au centre de neuropsychiatrie de Saint-Dizier (*Écrivains et fous au temps des Avant-gardes*, *op. cit.*, pp. 148-151). Cet épisode, dans une certaine mesure, préfigure les futures recherches poétiques de Breton.

208 Voir sa thèse : *Écrivains et fous au temps des Avant-gardes*, *op. cit.*

209 C'est ainsi que les textes de Marguerite Anzieu, patiente de Lacan connue sous le pseudonyme d'Aimée, sont désignés dans le recueil de citation qu'Éluard publie en 1942 : *Poésie intentionnelle et poésie involontaire*. En 1930, Marguerite Anzieu écrit un roman, *Le Détracteur*, refusé par les éditions G... Un an plus tard, elle est internée à Sainte-Anne et confiée à Lacan. Ce dernier cite abondamment ses textes – sous le nom d'Aimée – dans sa thèse de médecine, laquelle circulera auprès des Surréalistes alors fascinés par la force littéraire des écrits de cette femme. Éluard en introduira

même si ses journaux donnent de multiples indices permettant au lecteur le travail de recouvrement et d'identification.

Le glissement catégoriel des écrits reste cependant capital. Il constitue un premier pas vers l'intégration de ces productions dans le champ littéraire. Jean Dubuffet a collectionné, en plus des productions plastiques, des textes de personnes en situation d'internement psychiatrique²¹⁰ et les publia dans *Les Fascicules de l'Art Brut*. Plus tard, Michel Thévoz en édita une anthologie, *Écrits bruts*²¹¹. Fait majeur, l'un et l'autre indiquent, pour chaque écrit, le nom véritable de l'auteur. En outre, ils reconnaissent aux textes des qualités esthétiques et les qualifient avec emphase de subversifs quant aux normes langagières. Les théoriciens de l'Art Brut contribuent à arracher ces productions à la seule imputation pathologique. Pour autant, la reconnaissance littéraire n'est pas advenue. Les écrits bruts sont publiés dans une revue artistique, et non littéraire. L'anthologie de Thévoz paraît aux éditions PUF, collection « Perspectives critiques », plutôt que chez un éditeur aux couleurs nettement littéraires²¹². Enfin, les théoriciens de l'Art Brut leur attribuent le nom d'« écrits bruts », et non celui de « littérature brute », alors que les productions artistiques reçoivent l'appellation « Art Brut »²¹³. Les « écrits bruts » restent peu publiés²¹⁴ et ne sont ni lus ni enseignés dans l'institution scolaire ou universitaire. « La littérature, c'est ce que l'on enseigne, un point c'est tout »²¹⁵, disait Barthes et Antoine Compagnon, en écho : « La littérature, c'est la littérature, ce que les autorités (les professeurs, les éditeurs) incluent dans la littérature »²¹⁶ : les textes bruts ne sont pas de la littérature suivant cette définition.

Ainsi, d'un côté, ces textes, par les Avant-gardes, par Bauchau, intègrent le champ littéraire au détriment du nom de leur auteur. De l'autre, avec la compagnie de l'Art Brut, l'auteur est restitué, mais la place littéraire fait

quelques extraits dans son livre de 1942 où il laissera apparaître le nom du psychiatre au lieu de celui de Marguerite Anzieu ou, à défaut, d'« Aimée ». Anouck Cape souligne que cet effacement de l'auteur est d'autant plus problématique que Marguerite Anzieu souhaitait être écrivain. Voir : *Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, op. cit., pp. 269-277.

210 Deux de ces auteurs ne sont néanmoins pas issus d'hôpitaux psychiatriques.

211 Michel Thévoz, *Écrits bruts*, Paris, PUF, 1979.

212 Toutefois, les éditions Harpo& ont récemment manifesté leur intérêt pour les écrits bruts en publiant *Premier cahier, mai 1935* de Jeanne Tripiet.

213 Si certains écrits bruts manuscrits ont de réelles qualités visuelles, mêlant par exemple textes et dessins, Michel Thévoz, dans l'anthologie *Écrits bruts*, présente une retranscription de ces textes. C'est donc bien à des écritures que l'on a affaire et non pas à des œuvres plastiques.

214 Quelques-uns furent publiés par Jean Dubuffet dans *Prospectus et tous écrits suivants*, ainsi que dans *Les Fascicules de l'Art Brut*. Michel Thévoz, pour sa part, édita l'anthologie *Écrits Bruts*, aujourd'hui épuisée (1979, PUF). Plus récemment, les éditions Harpo& en publièrent certains dont *Cahier 1935* de Jeanne Tripiet. Enfin, plusieurs catalogues d'expositions comptent dans leurs pages des écrits bruts : *Écritures imagées, Écritures en délire, Janko Domsic, le Mécanicien céleste*, etc.

215 Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », dans Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov, *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 170.

216 Antoine Compagnon, *Le Démon de la littérature*, Paris, Seuil, 1998, pp. 49-51.

défaut. Cette impasse, marque d'une résistance, souligne l'importance de toute initiative valorisant l'esthétique de ces écrits. Outrepasser, même à demi, ce frein à leur reconnaissance littéraire est une ultime preuve de l'immense liberté, générosité et ouverture d'esprit dont témoigne Henry Bauchau.

L'Enfant bleu est cet espace en liberté, dont l'auteur, pourtant proche des théories de l'Art Brut, interroge les critères et rend à Orion sa dimension unique, irréductible aux théories artistiques. L'expérience de terrain du thérapeute l'éloigne d'emblée de toute généralisation extériorisée. Ce passé d'analyste constitue d'autant plus une force qu'il n'enclot pas la pensée de Bauchau dans la tradition psychiatrique: loin de focaliser son attention sur une pathologie de l'expression, il attribue aux productions d'Orion une dimension artistique et aux écrits de Léo une valeur littéraire. Penseur en liberté, il outrepassa ce faisant théories et résistances sociales, force qu'il puise auprès de ceux qui l'entourent et qu'il entoure, dans la réalité de l'expérience, au gré de son intuition et du sens du partage.

Fanny Rojat
Université de Cergy-Pontoise

