

## DE L'ART MÉDIUMNIQUE À L'ART BRUT : L'EXEMPLE D'AUGUSTIN LESAGE

Delphine Dori

(Université de Liège)

**Résumé.** Nous étudierons l'usage que fait Dubuffet de l'artiste médiumnique Augustin Lesage dans les *Cahiers de l'Art Brut*. À partir de cet exemple, il parvient à dégager des traits qui seront caractéristiques de l'ensemble des créateurs bruts. Pour ce faire, il va déplacer le cadre d'interprétation à partir duquel on interprétait auparavant l'œuvre de Lesage (le cadre scientifique « métapsychique » centré sur l'élucidation des sources du mystère de l'œuvre de l'artiste Augustin Lesage) afin de la faire apparaître comme figure exemplaire qui « tire tout de ses propres fonds ». L'exemple Lesage rend compte de la manière dont l'art brut s'est construit et s'est institué.

L'entreprise de constitution de l'Art Brut se développe et s'ordonne au fil de la découverte des œuvres recueillies lors des collectes et des prospections. Dubuffet et ses collaborateurs vont puiser aussi bien dans le champ de l'art dit « psychopathologique », que dans les productions médiumniques ou auprès des marginaux autodidactes. Réfléchir sur la pratique de l'exemple dans ce cadre nous amène à nous interroger sur le rapport entre un artiste brut et la catégorie de l'art brut. Il y aurait plusieurs manières de procéder à une réflexion sur l'exemple à partir de l'art brut : Procéder à une étude comparative de différents exemples et analyser comment des figures aussi disparates qu'un artiste « fou », un artiste « médiumnique » ou un artiste « du dimanche » appartiennent à la même catégorie artistique. Quels procédés rhétoriques Dubuffet met-il en œuvre pour les apparenter ? Ou bien, peut-on dégager des propriétés inhérentes à ces objets qui légitimeraient leur appartenance au même ensemble ? Nous aurions pu aussi partir de la théorie de l'art brut en général, et examiner comment la mention d'un artiste vient servir d'illustration en vue de souligner l'un ou l'autre aspect de la théorie.

Il nous a semblé plus intéressant d'opter pour la démarche inverse (inductive), c'est-à-dire prendre comme point de départ un artiste particulier et voir son inscription dans l'ensemble général de l'art brut, étudier à travers un exemple paradigmatique le passage à l'art brut. En effet, un artiste brut ne l'est pas « par essence » ; il est le produit d'une construction par un ensemble de procédés langagiers, sémantiques, et d'actes qui font basculer cette entité dans une autre catégorie<sup>1</sup>. Ainsi, par ce biais, étudier la manière dont Dubuffet présente ces artistes dans la revue qui deviendra en quelque sorte l'organe officiel du mouvement, *les Cahiers de l'Art Brut*, peut aider à comprendre comment la théorie se construit à travers la description d'un cas. C'est ce que nous ferons en étudiant les textes consacrés à Augustin Lesage dans les *Cahiers* : nous verrons comment cet artiste médiumnique se voit érigé au rang d'artiste brut, en nous intéressant notamment aux transformations des cadres d'interprétation (Goffman 2007).

L'œuvre d'Augustin Lesage, artiste médiumnique du début du XX<sup>ème</sup> siècle, constitue d'abord une énigme suscitant l'étonnement et l'admiration : en effet, cette œuvre échappait alors à tout cadre de référence préexistant, étant donné les circonstances particulières de sa création. De nombreux spécialistes (métapsychistes, ethnologues, artistes) se sont intéressés au cas à l'époque, et le recours à la médiumnité de Lesage servait en général de cadre de compréhension pour expliquer (ou non) le mystère de cette « curiosité » psychologique.

C'est au sein du contexte spirite<sup>2</sup> qu'apparaît l'œuvre d'Augustin Lesage. Né en 1876, dans un petit village du Pas-de-Calais, Lesage est issu d'une famille de mineurs, profession qu'il exerce à son tour. Sa vie est un jour troublée quand, à l'âge de 35 ans, il reçoit une révélation qui va bouleverser son existence : il

---

1 C'est en ce sens que l'art brut est une construction et non une essence, quoique la construction ne soit pas complètement artificielle et arbitraire. Elle est en partie liée aux propriétés de son objet.

2 Le spiritisme est une doctrine fondée sur la croyance en l'existence, les manifestations et l'enseignement des « esprits ». Il s'agit d'une pratique qui consiste à tenter d'entrer en communication avec les esprits par le moyen de supports inanimés (tables tournantes) ou de sujets en état de transe (médiums). Le spiritisme apparaît au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et est particulièrement florissant dans les régions industrialisées de Belgique ou du Nord de la France. Voir notamment : Kardec (1857 et 1861) ; Thillier (1983 : 1359-1368) ; Catalogue raisonné Augustin Lesage (1988) ; Meheust (1999-2000 : 43-66) ; Thévoz (1988 : 33-37) ; Laplantine (1990) ; Amadou (1988 : 130-131).

entend au fond de la mine une voix qui lui dit : « Un jour, tu seras peintre ! » Une dizaine de mois passent, lorsqu'il entend parler pour la première fois de spiritisme. Il décide alors de faire une séance où il s'essaie à l'écriture automatique et reçoit un message<sup>3</sup> qui vient confirmer la voix qu'il venait d'entendre quelques mois auparavant. Il entreprend alors de réaliser des dessins qui lui sont dictés par les esprits, puis très vite il s'essaie à sa première toile, qu'il va peindre de façon automatique, sous la dictée de « guides de l'au-delà ». Lesage adhère à la doctrine spirite qui devient le cadre de compréhension de sa pratique. Selon lui, il n'est pas à l'origine de ce qu'il écrit ou dessine<sup>4</sup> : il est guidé par des esprits qui lui dictent ce qu'il est en train de faire. Autrement dit, il n'est que le médiateur entre le monde des esprits et l'œuvre.

L'accès à l'œuvre de Lesage dans les *Cahiers de l'Art Brut* est filtré à travers trois discours principal : la « voix » d'Augustin Lesage, l'étude d'Osty, métapsychiste de renom<sup>5</sup>, le premier à s'être intéressé à cette œuvre, et le discours de Dubuffet lui-même. Nous ferons un examen minutieux de ces discours portant sur la pratique de Lesage pour tenter de saisir ce qui fait transiter certains cadres de représentations, d'une discipline à une autre. Dans un premier temps, nous analyserons l'étude critique menée par Eugène Osty, qui envisage Lesage comme un cas de l'art médiumnique et le soumet à un examen scientifique. Dans un second temps, nous montrerons comment Dubuffet réussit à renverser le point

---

3 Le message automatique lui dicte : « Aujourd'hui il n'est plus question de dessin, mais de peintures. Sois sans crainte, suis bien mes conseils. Oui un jour tu seras peintre et tes œuvres seront soumises à la science. Tu trouveras cela ridicule dans les débuts. C'est nous qui guiderons ta main. Ne cherche pas à comprendre. Surtout suis bien nos conseils. Tout d'abord, nous allons donner par l'écriture le nom des pinceaux et des couleurs que tu iras chercher chez M. Poriche à Lille. Tu trouveras chez lui tout ce qu'il te faudra ».

4 Quand on interroge les créateurs spirites sur le sens de leurs productions, ils ne savent en général rien de ce qui se produit. Ils sont surpris par l'irruption soudaine de la manifestation et se cachent derrière un guide spirite. Raphaël Lonné, par exemple, déclare ignorer le sens des inscriptions en grandes majuscules ornées qui apparaissent dans ses dessins. Il explique ce phénomène en disant qu'il s'agit là peut-être de lieux ou de personnes qui auraient joué un rôle dans ses vies antérieures. Madge Gill, quant à elle, fait un lien entre son inspiration et son anormalité.

5 « L'approche d'Osty, il faut le préciser, est résolument métapsychiste, c'est-à-dire qu'elle est centrée sur l'étude des processus psychologiques, en général manifestés en état de transe, qui aboutissent parfois à la métagnomie (possibilité d'acquérir des connaissances sans passer par les canaux de sens) ou à la médiumnité physique (télékinésie, production d'ectoplasmes, etc.) » (Meheust 1999-2000: 43-66).

de vue « ordinaire » de la compréhension de l'œuvre d'Augustin Lesage et à en déplacer le sens pour nous amener à une autre compréhension de l'œuvre. Il est intéressant de voir comment il utilise à cet effet le texte d'Osty : il publie le texte dans son intégralité et le fait précéder d'une introduction et suivre d'une conclusion écrite de sa main. Ce procédé, l'« enrobage » du texte d'Osty par les propos de Dubuffet, constitue une stratégie rhétorique. Nous décrivons la transformation de « cadre » opérée par Dubuffet pour montrer le changement de paradigme induit, du cadre spirite au cadre de l'art brut.

### **1. Augustin Lesage vu par Osty : une étude critique de cas de l'art médiumnique**

#### 1.1. « Un document, une curiosité psychologique »

Eugène Osty, métapsychiste réputé, fut donc le premier scientifique de renom à s'intéresser à l'œuvre d'Augustin Lesage. Dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, époque de l'essor des études concernant l'hystérie, le somnambulisme et l'expérimentation de l'hypnose, des médecins s'intéressent aux productions des spirites<sup>6</sup>. Bien que la plupart des psychologues nient l'intervention des défunts, la pratique spirite est considérée par eux comme un dédoublement de la personnalité : le sujet attribuerait par inhibition les messages à des forces occultes en donnant libre cours à son subconscient, à son « psychisme inférieur ». Les œuvres des spirites sont alors envisagées comme de précieux instruments d'exploration de l'inconscient.

Le cas Lesage fit l'objet pendant un mois d'une étude « expérimentale » typique du contexte positiviste de l'époque. En 1927, le Dr Osty invite Augustin Lesage et lui propose de peindre quelques tableaux à l'Institut de métapsychique de Paris<sup>7</sup>. Lesage y réalise deux toiles, dans lesquelles, comme dans ses toiles antérieures, apparaissent des éléments décoratifs tirés des arts antiques ou orientaux (Égypte). Osty décide d'étudier le peintre durant son activité médiumnique, afin de chercher à éclairer certains processus de la création : il

6 Pierre Janet accorde une grande place aux expériences médiumniques dans son ouvrage *L'Automatisme Psychologique* (1889).

7 Il s'agit d'un cercle privé fondé en 1919 à l'instigation de personnalités scientifiques qui se proposent d'étudier dans une perspective rationaliste les phénomènes paranormaux. L'association s'est internationalisée et s'intitule désormais *Institut Métapsychique International* : <http://www.metapsychique.org>.

prend des notes détaillées sur les différents procédés mis en œuvre et recueille des avis de spécialistes issus du monde de l'art, d'ethnologues et de visiteurs.

Ce n'est pas tant la qualité artistique de la première toile qui impressionne Osty : « Il importe de considérer que la première toile de Lesage n'est pas extraordinaire quant à sa valeur artistique » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 38). Si Osty est intrigué par l'œuvre de Lesage, c'est davantage du fait des conditions étranges dans lesquelles elle a été réalisée, puisqu'elle survient de manière abrupte étant donné qu'il n'avait pas d'antécédent artistique. Ne s'attachant pas à la valeur proprement esthétique des œuvres, il se concentre davantage sur les modalités et conditions psychiques dans lesquelles se déroule cette création hors-normes<sup>8</sup>. Pour le Docteur Osty, cette toile n'est qu'un « document psychologique », une « curiosité » dépourvue de valeur esthétique : l'intérêt qu'il lui porte est scientifique.

### 1.2. Le mystère de la première toile : « un ailleurs artistique » ?

C'est autour de la première toile<sup>9</sup> de Lesage qu'Osty concentre sa réflexion, car à ses yeux, elle est une « énigme ». Commencée fin 1912, elle inaugure l'admiration, cristallise et condense le potentiel artistique de Lesage : « Elle exprime au maximum la qualité foncière de son don, et aussi sa manifestation naissante. Elle est ce que Lesage a fait jusqu'à ce jour de mieux » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 20). L'admiration qu'éprouve Osty est suscitée par le sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui émane « quand pour la première fois, on est mis devant cette toile, un instant bref d'inquiétude trouble l'esprit » et sur la richesse des motifs et des éléments formels et l'inventivité : « on admire parce qu'on découvre partout des motifs décoratifs d'un dessin et d'un coloris irréprochables, et d'une étrange originalité d'invention », « c'est un enchevêtrement de formes d'une diversité, d'une finesse, d'une beauté qui ravissent », « c'est une sorte de construction imposante faite d'un nombre considérable de parties en tous sens enchevêtrées, représentant chacune le commencement d'une petite œuvre décorative ayant sa physionomie propre » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 20-24).

8 Pour une analyse détaillée de l'approche métapsychique d'Osty sur Lesage : Meheust (1999-2000 : 43-66).

9 On peut admettre que les œuvres suivantes puissent s'expliquer par la technique apprise/inventée à travers ce geste initial, et par l'influence du milieu. Mais la première toile — œuvre d'une « nature absolue » — représente une « énigme » véritable, car elle pose « le problème psychologique de savoir sans avoir appris ». Osty (1928 : 10).

Contrairement à Dubuffet qui s'intéressera surtout à l'œuvre de Lesage pour son originalité, Osty relève avant tout la maîtrise des savoir-faire, la finesse du geste et du métier. Ce qui le frappe à propos de la première toile, c'est une conformité par rapport à l'académisme : « elle semble un copieux échantillonnage de styles et de motifs ». Cette maîtrise des savoir-faire de la part de quelqu'un qui n'a jamais appris étonne Osty. La première toile l'interroge car elle pose selon lui la question de l'inné et de l'acquis, et l'énigme du don. Plus globalement, son admiration pour la première toile rejoint l'ensemble des opinions suscitées par cette œuvre, qui fit unanimité en matière d'appréciation<sup>10</sup>. L'étonnement d'Osty et des peintres concerne la technicité de Lesage par rapport à son ignorance supposée : comment cet ouvrier parvient-il à atteindre, dès son premier essai, une telle finesse d'exécution et une telle aisance gestuelle ? Ce sont des questionnements relatifs à l'apprentissage culturel qui orientent son étude sur Lesage. On voit ici que les interrogations d'Osty et des peintres s'inscrivent dans un cadre académique<sup>11</sup> : maîtrise de savoir-faire, maîtrise du métier et connaissance culturelle.

Aux yeux d'Osty, la première toile de Lesage n'est pas extraordinaire en soi : ce ne sont pas tant les caractéristiques internes qui frappent à la vue de cette toile, que ses qualités extrinsèques, les circonstances de la genèse de sa création. S'il admire cette œuvre, c'est essentiellement « parce qu'on sait qu'elle a été la première œuvre d'un homme ignorant l'art et toute technique de peinture », « on s'étonne qu'un homme inculte, sans hérédité artistique décelable, se soit inspiré des conceptions décoratives des vieilles civilisations ».

L'admiration d'un peintre (anonyme) rejoint les questionnements d'Osty sur l'œuvre et la personne. Même si la toile suscite une admiration certaine (« cette œuvre est une profusion de beautés »), elle est toute relative au vu de l'étonnement orienté sur la personne de Lesage suscité par sa capacité créative : « Combien il est étrange que ce mineur soit arrivé à cette forme d'art ! C'est bien le dernier des genres auxquels il eut dû penser ! Qu'un ouvrier, sans pratique de la peinture, ait été capable de la faire, c'est vraiment extraordinaire. Qu'il ait dédaigné tous les genres de peinture pour prendre celui-là, c'est, pour moi, plus

10 « la première toile de Lesage a été, sans exception et sans restrictions, admirée par tous les visiteurs, parmi lesquels une quarantaine d'artistes peintres, quelques-uns notoires » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 23).

11 Sur le registre académique, cf. Heinich (1993).

étonnant encore ! » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 23). L'étonnement est marqué par le fait que la création d'une telle peinture sorte du cadre habituel de ce qu'on attendrait d'un homme de sa condition, comme si une création de ce type n'était pas conciliable avec le métier exercé par Lesage, celui de mineur.

Là où Osty s'étonne d'une finesse de l'exécution, l'étonnement du peintre porte sur le décalage par rapport à ce que l'on attend habituellement d'un peintre : « Si l'on donnait à n'importe quel peintre une toile de neuf mètres carrés à couvrir de peinture à sa guise, il adapterait inévitablement l'ampleur de sa composition à l'étendue de la toile ; pour une grande surface, il concevrait de grands sujets, quel que serait son genre de peinture. Or, Lesage s'est comporté en miniaturiste, avec une sorte d'inconscience du temps à passer et de la difficulté. Il a peint, d'une main très habile, des sujets faits d'éléments décoratifs minuscules, qui gagnerait en valeur à être regardés à la loupe au lieu d'y disparaître ». (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 23-24)

Lesage et son œuvre mettent à l'épreuve deux cadres habituels d'interprétation de l'art : le cadre socio-culturel et le cadre technique. Chaque cadre fournit une série d'attentes normatives (Goffman 2007) relatives à ce qu'on attend habituellement d'un peintre en matière de technique et à ce qu'on attend d'un artiste de sa condition sociale.

### 1.3. La question culturelle

Si Osty est étonné à la vue de l'œuvre de Lesage, c'est précisément parce qu'il essaie de l'appréhender en fonction d'un cadre culturel<sup>12</sup>, c'est-à-dire de situer l'œuvre dans un cadre d'influences et de filiation artistique. Avec la culture qu'on lui suppose, les thèmes choisis par Lesage pourraient s'apparenter à ce qu'on retrouve habituellement dans l'art populaire, naïf. Or ici, le public cultivé, en présence de l'aspect archaïque de l'œuvre et de la diversité des motifs, perçoit des allusions à des cultures lointaines, éloignées du milieu d'origine de Lesage : « Certaines personnes ont estimé qu'il s'agissait indiscutablement d'art Hindou ancien, d'autres se sont prononcées pour l'art indo-chinois, ou le Thibétain, ou le Persan, l'Assyro-Chaldéen, l'Égyptien, l'Américain pré-colombien » (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 28).

---

<sup>12</sup> Parmi les articles qui contrastent avec la lecture anti-culturelle de Dubuffet (Dubuffet 1967) on peut se reporter notamment à l'article très complet d'A. Notter et D. Deroeux (1988). On peut mentionner aussi l'article de C. Delacampagne (1988).

Osty se demande d'où cet homme inculte, sans hérédité artistique, qui n'a jamais reçu la moindre notion de dessin et de peinture, tire les réminiscences artistiques égyptiennes, orientales, etc. qui sont discernables dans cette première toile et dans le courant de son œuvre. Pour résoudre cette énigme, il va faire appel à des ethnologues. Après observation et tentative de rattacher l'œuvre à des références culturelles connues, les ethnologues tirent le constat suivant : bien que les toiles de Lesage donnent l'impression d'un art ornemental antique, il est impossible de ramener ces éléments à quelque chose de connu.

#### 1.4. À la recherche d'une explication sur les sources de l'inspiration : l'énigme de l'origine artistique

Quand on interroge Lesage sur les sources de son art, il affirme, du moins au début, comme la plupart des artistes médiumniques, que l'inspiration ne vient pas de lui, mais d'un autre<sup>13</sup>. L'esprit de sa sœur Marie, morte à trois ans, lui aurait dicté ses premiers dessins ainsi que sa première toile. C'est Léonard de Vinci qui aurait inspiré les peintures suivantes. À partir de 1924, Lesage décide de signer ses toiles sous son propre nom, tout en se plaçant sous la protection d'un artiste antique, Maryus de Tyane. Lesage explique que s'il peint sans avoir jamais eu l'idée de peindre, c'est parce qu'il est l'instrument d'artistes du « Monde invisible ». Dans un premier temps, il met tout sur le compte des esprits. Il se croit médium pour âme de peintre. Ses conversations sur le spiritisme et ses lectures ont renforcé ces convictions, la théorie faisant un effet de « feed-back » (Hacking 2001) sur sa perception en tant qu'artiste. Il n'est pas maître de ses actes, c'est sur un « autre » qu'il déplace cette intentionnalité. Par la suite, cette explication ne semble plus lui convenir, il donne une explication réincarnationniste, il pense qu'il a été peintre dans une vie antérieure.

Dans cette histoire d'influence artistique, Lesage se fait passer pour un ignorant qui ne sait rien des règles du jeu de l'art. Il prétend que son travail ne s'inscrit pas dans le cadre de l'art. Le cadre d'explication du spirite ne convainc guère Osty qui le soupçonne de le tromper au sujet de sa source d'inspiration. La question porte sur le statut du discours de Lesage concernant

---

13 On peut observer la similitude de ce détour du patronage artistique chez les autres artistes spirites, à l'instar de Joseph Crépin qui déclare que ses peintures ne sont pas son propre ouvrage, mais que sa main est commandée par des impulsions dont il ignore la source.



l'origine artistique. Il cherche à repérer la source de l'inspiration de Lesage pour mettre à mal son interprétation, pensant qu'il s'agit d'une tromperie de sa part. L'explication spirite serait aux yeux d'Osty une fabrication au sens *goffmanien*<sup>14</sup>, c'est-à-dire une manière de duper et de faire croire à une autre vérité : il soupçonne Lesage d'avoir appris l'art en secret, c'est pourquoi il le soumet à différentes épreuves (épreuves dans le noir, thème imposé). A travers un dispositif expérimental, Osty part à la recherche d'une vérité de l'origine, afin d'avoir des preuves sur les sources de sa créativité et afin de vérifier s'il dit vrai et de prouver (ou non) l'existence des esprits.

Si Lesage avait réussi l'épreuve dans le noir, des questions supplémentaires sur le mystère de sa création aurait été posée et le caractère spirite de sa création éventuellement accrédité. Finalement, l'échec de l'épreuve dans le noir ne résout en aucun cas l'énigme posée. Osty bute sur la question de savoir si Lesage travaille par des moyens anormaux ou comme un peintre ordinaire.

## 2. Augustin Lesage vu par Dubuffet : une figure exemplaire de l'art brut

### 2.1. La mystique du désintéressement : un alibi social

Au sujet de l'énigme non résolue par Osty portant sur la question culturelle, Dubuffet renverse son étonnement : « Répondons maintenant à la question posée par le Dr Osty. Il lui paraît étrange qu'un ouvrier mineur dépourvu d'instruction se soit montré capable de réaliser des œuvres d'art originales. A notre tour, nous trouvons étrange cet étonnement » (*Cahiers de l'Art Brut*, 1965 : 42). Dubuffet s'en prend à la croyance d'Osty qui renvoie selon lui à l'opinion, au sens commun : « l'idée fortement accréditée à l'époque (elle ne l'est guère moins aujourd'hui) selon laquelle l'esprit de création est inséparable de la culture. Nous serions plutôt prêts à croire que l'un et l'autre, loin d'être liés, s'opposent » (*Cahiers de l'Art Brut*, 1965 : 42). On retrouvera ici un des points clés de l'art brut, la position délibérément anti-culturelle<sup>15</sup> de Dubuffet,

14 Goffman (1974 : 93-131). Cf. notamment le chapitre consacré à la fabrication : « il s'agit des efforts délibérés individuels ou collectifs, destinés à désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus et qui vont jusqu'à fausser leurs convictions sur le cours des choses ».

15 « Ma position à cet égard, qui est donc résolument anticulturelle, et que mes adversaires appellent primitivisme, infantilisme, etc. me vaut naturellement les plus vives inimitiés dans les clans des lettrés et des artistes professionnels, lesquels entendent bien conserver le

qui vise à dénoncer la croyance en un lien indissoluble et nécessaire entre création et culture, comme dans le pamphlet « Honneurs aux valeurs sauvages » : « Dans nos pays règne avec force au sujet de l'art une conception diamétralement opposée à la mienne. La notion d'art est en effet, dans tous les esprits, intimement et indissolublement associée à celle de culture » (Dubuffet 1967 : 210). Dubuffet critique le postulat selon lequel l'inspiration naîtrait uniquement de l'extériorité des sources (de la culture) et défend au contraire l'idée qu'une création authentique ne peut émerger que de l'intériorité de ses ressources.

À la critique du sens commun (selon laquelle art et apprentissage sont forcément attachés) s'ajoutera une critique féroce du monde savant. S'en prenant à la distinction savante des esthètes (Bourdieu 1979) qui défendent cette conception qui veut que l'art soit l'apanage d'une élite, il dénonce la mentalité française qui ne s'intéresse pas à ces créateurs sans diplômes, indemnes de culture et met en cause cette idée répandue selon laquelle l'art naîtrait forcément de l'art ou d'un apprentissage culturel, selon laquelle « la création d'art ne peut aller sans les brevets ». Le « cadrage » de l'œuvre par le biais de la théorie de l'art brut vise alors à dévoiler des réalités cachées dans une perspective critique : critique de la domination (la culture dominante, la culture bourgeoise et officielle) et défense des dominés, des opprimés (de ceux qui sont « hors-champ » culturel) dont Lesage incarnera la figure par excellence (d'un « ailleurs artistique »).

Dubuffet attaquera plus tard le Système des Beaux-Arts qui « fonctionne par l'intimidation et le vedettariat<sup>16</sup> » et joue un rôle de « surmoi » auprès de « ces personnes timorées, trop modestes ou trop respectueuses des idées admises » qui trouvent alors un alibi dans la croyance spirite pour légitimer leur création, ce que Bourdieu désignera sous le nom de « violence symbolique ». Michel Thévoz, le successeur théorique de Dubuffet, reprendra cette idée : « la généalogie et les jeux d'influences qui tiennent généralement lieu d'explication aux historiens de l'art » sont inefficaces pour saisir l'origine de la créativité d'Augustin Lesage. Ceci va à l'encontre de l'interprétation des ethnologues ou des historiens de l'art qui cherchent dans l'œuvre des influences et l'appréhendent

---

monopole de l'exercice des belles-lettres et des beaux-arts, avec tout ce qu'il entraîne dans nos pays de privilèges, d'honneurs, et de prébendes. » (Dubuffet 1967 : 210).

16 On retrouvera cette critique du pouvoir culturel développée dans *Asphyxiant Culture* (Dubuffet 1968).

dans un cadre traditionnel (relevant de la logique « académique » : la maîtrise de savoir-faire, la filiation, la référence à une tradition).

Selon les défenseurs de l'art brut, le cadre de l'art traditionnel était inapproprié pour expliquer l'œuvre de Lesage : il faut alors en sortir et tenter de trouver une explication ailleurs pour comprendre et apprécier la création de Lesage. On passe du cadre spirite au cadre sociologique.

Le déni de la paternité de Lesage et l'attribution de sa création à des esprits, loin d'être tenus pour une supercherie et preuves de sa naïveté, sont vus comme une « alternative prolétarienne à la voie artistique proprement dite » (Thévoz 1990 : 142) : « Lesage a eu l'astuce inconsciente de faire passer sa vocation picturale par le biais de la médiumnité spirite, et de trouver ainsi une brèche dans le barrage socio-culturel » (Thévoz 1990 : 142). On bascule dès lors dans un registre qui n'est plus seulement métapsychique ou spirite, mais sociologique. L'idée de devenir peintre aurait été impensable pour Lesage, étant donné sa condition sociale de mineur : le fait d'attribuer ses potentialités créatrices à l'intervention de guides plutôt que de les revendiquer personnellement fournit à Lesage un alibi social face aux instances culturelles.

La résistance de Lesage passe aussi par son désintéressement<sup>17</sup> à se faire considérer comme un artiste conformément à la conception « vocationnelle ». À l'instar des auteurs d'art brut qui ne cherchent pas à légitimer leur production devant des instances culturelles et les vendent au prix de revient des fournitures ou les donnent, Lesage refusera de faire commerce de ses toiles, puis finira par accepter d'être payé à proportion du temps passé à créer, obéissant ici à une logique « artisanale » et « académique »<sup>18</sup> :

Même quand il est devenu peintre à plein temps, son obstination à facturer ses tableaux selon le salaire horaire d'un mineur atteste d'une résistance à monnayer spécifiquement la création symbolique. [...] Il refusait d'en faire commerce, les tenant pour productions non monnayables, mais il acceptait cependant, dans certains cas, et pourvu que l'acquéreur lui parut digne de les recevoir, d'en décompter

17 Ce motif du désintéressement sera pleinement investi par Dubuffet dans son idéologie de l'art brut.

18 Sur les différents modèles de rétribution de l'artiste entre la tradition artisanale et le régime vocationnel, cf. Heinich (1993 : 103-105). Là où le régime vocationnel privilégie la fluctuation des prix attachée à la personne et à la valeur du peintre (grandeur de l'opinion et de l'inspiration), mesurée à la reconnaissance par son renom, le mode de rémunération en régime artisanal en revanche s'attache au paiement au « mètre » ou à la journée (grandeur du monde « domestique »).

le prix selon le temps passé à les faire, et sur la base du salaire horaire d'un mineur.  
(*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 42)

Ce caractère désintéressé de la création de Lesage passe aussi par le refus de la signature. Les spirites ont décliné la paternité de leur œuvre et les ont attribués à un « autre ».

Cet autre en eux, dont les artistes professionnels se prévalent, les auteurs d'art et d'écrits bruts n'osent l'assumer personnellement. La doctrine spirite peut leur servir d'explication commode [...] Cette dénégarion de responsabilité peut être, il est vrai, plus ou moins consciente. Le fait est qu'en général, les auteurs d'Art Brut s'arrangent pour n'avoir pas à légitimer leur production devant des instances dont on leur a inculqué le respect. (Thévoz 1990 : 142).

La négation de la signature s'apparente également à une stratégie anti-culturelle. Lesage finira par revendiquer la paternité de sa création et signer de son nom vers la fin de son activité créatrice. Ce changement d'attitude suscita un motif de critique chez Dubuffet, pour qui le désintéressement demeure l'apanage de l'authenticité créatrice<sup>19</sup>.

Au registre sociologique invoqué par Dubuffet pour justifier la croyance spirite de Lesage, s'ajoutera le registre psychanalytique développé par Michel Thévoz :

La voix que Lesage entend alors au fond de la mine, c'est bien la sienne, étouffée depuis toujours au plus profond de lui-même par l'éducation familiale, par l'apprentissage de l'humilité, par le dressage scolaire et par l'idéologie paternaliste — une voix qui fait retour in extremis dans la tombe [...] Ce pourrait être effectivement la voix de la folie. Est-il une autre issue que la psychose à l'hallucination?  
(Thévoz 1990 : 149)

Loin d'être une extériorité, la « voix » que Lesage entend est la sienne, une voix qui fait retour dans le refoulé; le spiritisme étant le retour du refoulé de la mort. C'est donc bien de l'intériorité de ses propres ressources que Lesage se doit de trouver son inspiration. Lesage se décharge d'une responsabilité en ramenant cette « voix » à une extériorité qui lui permet une disponibilité plus grande. L'alibi spirite auquel Lesage et d'autres artistes médiumniques

---

19 Authenticité qui n'est en aucun cas naturelle, mais construite, fabriquée, et répondant à un système de valeurs bien particulier, ambivalent selon qu'on se situe dans la logique académique ou que l'on prône l'idéologie de la singularité (comme dans le cas de l'art brut).

ont recours permet une libération de leurs visions et des impulsions qui les habitent.

## 2.2. Une œuvre de la nature « brute »

Pour Dubuffet, la médiumnité de Lesage est considérée non comme un frein et un obstacle à une création réussie mais constituée à ses yeux un moteur intérieur de la création. Contrairement à Osty, Dubuffet pense que c'est de la « nature brute » qui surgit de nulle part, que jaillit l'essence même de la création. Ainsi, l'imputation de la médiumnité ne dessert pas sa créativité : au contraire, Lesage est un artiste « authentique » conformément au système de valeurs prôné par l'art brut, dans la mesure où il n'est pas conditionné par des influences extérieures. De ce fait, pour Dubuffet, la médiumnité est au cœur même de la créativité, elle en devient quasiment le modèle. L'inspiration de Lesage résulte d'une fièvre créatrice. Loin d'y voir un antagonisme entre médiumnité et création (comme le feraient certains défenseurs de la pratique médiumnique), Dubuffet établit une continuité de nature entre le fait spirite et la création artistique : « n'importe quel artiste avoue volontiers, se sentir habité par un autre auquel il laisse l'initiative » (*Cahiers de l'Art Brut*, 1965 : 45). Il résulte l'idée que la médiumnité révélerait quelque chose de l'essence même de l'inspiration :

C'est le propre de l'art, de transporter toutes choses sur un plan insolite et de haute surprise. Tout artiste y tend et n'est satisfait de son ouvrage que pour autant que celui-ci l'étonne, qu'il éprouve l'impression d'y voir beaucoup plus qu'il y a mis, d'y avoir reçu l'aide d'il ne sait quelle force étrangère à lui (c'est où il parle d'« inspiration »), une foudre diffuse, laquelle il entreprend de capter et de concentrer comme fait le paratonnerre. Il n'est content que si, regardant son œuvre terminée, il a le sentiment qu'elle n'est faite par lui. Augustin Lesage, c'est hors de doute, ressentait fortement cela ; il aimait à le ressentir, travaillait pour le ressentir. (*Cahier de l'Art Brut*, 1965 : 42)

La célébration conjointe de Lesage et de son œuvre par Dubuffet s'inscrit dans le registre du monde de « l'inspiration » décrit par Luc Boltanski (1991) : sentiment d'être habité, jaillissement de l'inspiration, abandon de la création. Les spirites ont en effet réellement le sentiment d'être habités par des puissances surnaturelles qui excèdent leur propre personne. La créativité « authentique » au sens de Dubuffet est le fait d'être alors habité par « un autre ». Par cet éloge du monde inspiré au sein duquel Lesage n'est qu'un instrument, un canal,

tout le temps que dure le procès de l'inspiration — et non un sujet conscient —, Dubuffet rejoint indirectement la question de l'inspiration déjà évoquée dans le *Ion* de Platon : l'inspiration constitue un état de conscience particulier, dans lequel se trouve mise entre parenthèses la personne au profit d'une puissance qui le dépasse. Cette sortie « hors-de-soi » propre à l'état d'inspiration n'aurait pas de valeur en soi pour Dubuffet, si elle ne faisait pas retour dans l'identité d'artiste et n'était pas rattachée à une expression individuelle et fortement personnalisée<sup>20</sup>.

En plus d'une explication « sociale » sur la créativité de Lesage, l'œuvre de ce mineur spirite va servir également de modèle pour éclairer le processus de créativité « brute » : à cette œuvre de la nature « brute », issue de nulle part, répond en effet l'archétype de l'artiste brut qui « tire tout de ses propres fonds ». À l'explication spirite ou métapsychique de la création de ce mineur, se substitue un éloge de la nature inspirée contre l'apprentissage culturel. La manière dont Dubuffet explicite le cas Lesage permet de mieux comprendre sa stratégie anti-culturelle. En abandonnant le point de vue spirite ou métapsychique, et en adoptant le point de vue « culturel » et l'explication sociale, il porte un éclairage nouveau sur le mystère de la création de Lesage.

### **Conclusion : Augustin Lesage, un archétype de l'artiste brut**

La conclusion du cas Lesage par Osty ne fait que confirmer ce sur quoi portera la quête de Dubuffet, en lui fournissant des intuitions pour sa définition de l'art brut : « De cet étrange cas, pittoresque et chargé d'enseignements psychologiques, retenons qu'un ouvrier mineur *a sorti de son propre fonds* les connaissances nécessaires à la réalisation d'une œuvre d'art décoratif dans *un genre qu'il n'a pas imité* » (*Cahiers de l'Art Brut*, 1965 : 41). Cette conclusion d'Osty sur Lesage va inspirer Dubuffet pour sa définition de l'art brut qui sera ensuite généralisable à tous les artistes de la collection :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fonds et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art

---

20 Sur la personnalisation de la valeur artiste, voir Heinich (1993) : « La notion de génie, conception de l'art comme création originale et innovation, marque aussi l'affirmation progressive d'une autonomie de la personne à l'égard de la tradition ».

à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. (Dubuffet 1967, PES I : 173)

Ce que Dubuffet retient de l'œuvre de Lesage, c'est l'originalité et la singularité, plutôt que la maîtrise des codes de représentations qui permettent de l'assimiler à quelque chose de connu (ce qui le tirerait du côté de la culture), là où certains chercheurs mettront l'accent sur les effets d'acculturation de l'œuvre. Le cas Lesage présente un intérêt pour Dubuffet en tant qu'il est indemne de culture et peu perméable aux influences culturelles. Il fait l'éloge de ce qui l'éloigne de la culture, contrairement aux peintres ou aux ethnologues qui essaient de trouver des tentatives de rapprochements avec des civilisations anciennes. Ce qui l'intéresse, contrairement à Osty, c'est davantage l'œuvre que les revendications de l'artiste à se justifier (les références aux esprits, au surnaturel ou à l'inconscient) :

Nous importent peu pour finir les moyens par lesquels Lesage apaisait ses scrupules et se justifiait de faire ce dont il avait appétit : des peintures (celles du début au moins) des plus créatives qui soient, des plus libérés des poncifs de l'art culturel, des plus fascinantes et exaltantes. (*Cahiers de l'Art Brut*, 1965 : 45)

Cette entreprise de forçage et de grossissement de certains traits spécifiques, fait de Lesage une figure exemplaire, dotée des caractéristiques archétypales de l'artiste brut : la marginalité artistique, le milieu social, et la capacité inventive qui l'autorise à œuvrer en dehors de la culture artistique traditionnelle, celui qui, malgré les soupçons d'Osty et d'autres, « tire tout de ses propres fonds ». L'œuvre de Lesage trouve sa place dans l'art brut en tant que création « authentique » non polluée par la culture (et donc capable de représenter une position résolument anti-culturelle) et en tant qu'œuvre inventive dotée d'un potentiel et d'une richesse plastique remarquable. En suivant cet exemple de ré-appropriation opérée par Dubuffet, nous pouvons comprendre du même coup comment la création « médiumnique » est devenue une sous-catégorie de l'art brut.

Ainsi, ce déplacement de paradigme constitue une stratégie rhétorique de Dubuffet qui vise à hisser Lesage au rang de modèle, permettant une généralisation de l'art brut à partir de ce cas particulier. Nous voyons comment Dubuffet s'est servi du cas Lesage pour en faire une figure exemplaire des

*Cahiers de l'Art Brut*, comment cet exemple a été utilisé et exploité pour confirmer et servir d'appui de son idéologie.

### Bibliographie

- R. AMADOU (1988), « Lesage, la folie, le saint », dans *Catalogue raisonné Augustin Lesage 1876-1954*, Arras, Philippe Sers, p. 130-131.
- P. BOURDIEU (1979), *La Distinction*, Paris, Minuit.
- L. BOLTANSKI (1991), *De la Justification: Les Économies de la Grandeur*, Paris, Gallimard.
- A. BRETON (1933), « Le Message Automatique », *Minotaure*, n° 3 et 4.
- Cahier de l'Art Brut* (1965), n° 3, « Augustin Lesage », p. 5-45.
- Catalogue d'exposition Art Spirite, médiumnique, visionnaire, messages d'outre-monde* (1999-2000), Halle St Pierre.
- Catalogue raisonné Augustin Lesage 1876-1954* (1988), Arras, Philippe Sers.
- C. DELACAMPAGNE (1988), « L'Égypte d'Augustin Lesage », dans *Catalogue raisonné Augustin Lesage 1876-1954*, Arras, Philippe Sers, p. 63-65.
- (1989) « Lesage : L'art des automatismes », dans *Outsiders, fous, naïfs, et voyants dans la peinture moderne* (1889-1960), Paris, Mengès.
- J. DUBUFFET (1967), « Honneurs aux valeurs sauvages », et « Positions anticulturelles », dans *Prospectus et tous écrits suivants I*, Paris, Gallimard.
- (1986), *Asphyxiante Culture*, Paris, Minuit.
- E. GOFFMAN (2007), *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- I. HACKING (2001), *Entre Science et Réalité, la construction sociale de quoi?*, Paris, La Découverte.
- N. HEINICH (1993), *Du Peintre à l'Artiste*, Paris, Minuit.
- P. JANET (1889), *L'Automatisme Psychologique*, [http://classiquess.uqac.ca/classiques/janet\\_pierre/automatisme\\_psychologique/automatisme.html](http://classiquess.uqac.ca/classiques/janet_pierre/automatisme_psychologique/automatisme.html).
- A. KARDEC (1857), *Le livre des esprits*, Paris, J'ai Lu.
- (1861), *Le livre des médiums*, Paris, J'ai Lu.
- F. LAPLANTINE & M. AUBRÉE (1990), *La table, le livre et les esprits*, Paris, Lattès.
- B. MEHEUST (1999-2000), « Un schmürz dans le monde de l'art : l'art médiumnique au risque de la métapsychique », in *Catalogue d'exposition, Art Spirite, médiumnique, visionnaire, messages d'outre-monde*, Halle St Pierre, p. 43-66.
- A. NOTTER & D. DEROEUX (1988), « Un jour tu seras peintre... », dans *Catalogue raisonné Augustin Lesage 1876-1954*, Arras, Philippe Sers, p. 11-23.
- E. OSTY (janvier-février 1928), « M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris », *Revue Métapsychique*, Institut Métapsychique International.
- M. THEVOZ (1988), « Augustin Lesage et le spiritisme », dans *Catalogue raisonné Augustin Lesage 1876-1954*, Arras, Philippe Sers, p. 33-37.



— (1990), *Art Brut, Psychose, et Médiumnité*, Paris, La Différence.

P. THILLIER (1983), « Le spiritisme et la science de l'inconscient », *La recherche*, n° 149, vol. 14, p. 1359-1368.

Site Institut Métapsychique International (IMI) : <http://www.metapsychique.org>.