



Des Primitifs modernes à l'art brut

Semaines de l'art
Novembre 2020

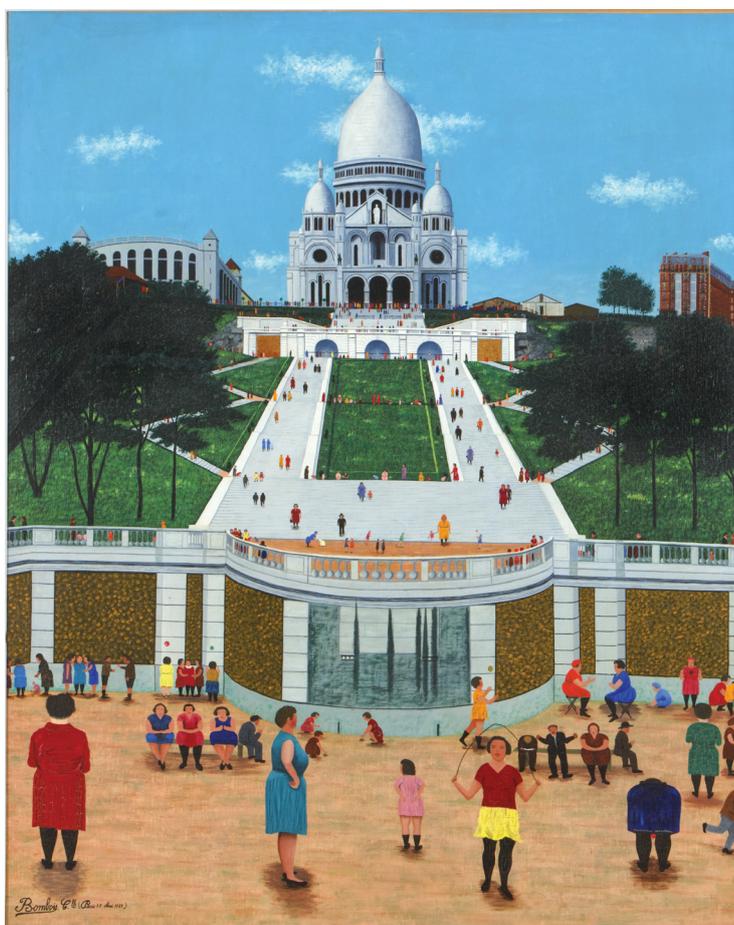
PRÉAMBULE

Depuis l'automne 2020, le musée d'Art et d'Archéologie propose tous les mois des conférences d'initiation à l'histoire de l'art. Des thèmes aussi variés que l'art gothique, les arts des terres d'islam ou encore le costume féminin y sont abordés et discutés.

Afin que ces travaux profitent au plus grand nombre, elles sont également publiées sur le site internet du musée et diffusées sur les réseaux sociaux.

Pour le mois de novembre 2020, ce sont les artistes dits primitifs modernes et l'art brut qui sont à l'honneur. Tous nos remerciements au LaM, Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut à Villeneuve d'Ascq pour nous avoir autorisés à utiliser leurs images.

2



Camille Bombois,
Le Sacré Cœur,
1932, huile sur toile,
dépôt du Musée
national d'art
moderne, Centre
Pompidou
© Leullier

INTRODUCTION

Art des Primitifs modernes, artistes naïfs, créateurs d'art brut... Ces notions, qui jalonnent l'histoire de l'art des années 1920 à 1976, sont difficiles à définir et encore plus à comprendre.

Les Primitifs modernes sont les artistes découverts et réunis par Wilhelm Uhde ; ils prennent ce nom à la suite de l'exposition éponyme, en 1937. Ils ne se connaissent pas, ne font pas école mais leur travail est étudié de la même manière. Quelques années plus tard, les voilà dépossédés de cette première dénomination : ils sont désormais qualifiés d'artistes naïfs, aux côtés de bien d'autres artistes, ignorés par Wilhelm Uhde. Leur peinture n'a pas changé : seul le regard que l'on porte dessus l'a fait. Or, alors que le courant artistique semble être bien défini et circonscrit, Jean Dubuffet crée ensuite la notion d'art brut. Il désigne ainsi les productions artistiques marginales, autodidactes, empreintes pour certaines de la folie de leur créateur. Le rejet de la modernité et de la culture est essentiel pour Jean Dubuffet ; mais ne l'était-il pas déjà chez Wilhelm Uhde ?

Dans ce dossier, nous allons essayer de comprendre les différences et ressemblances entre ces courants artistiques. Pour cela, nous retracerons leur histoire – mouvementée – puis nous étudierons des œuvres emblématiques de quelques artistes.

4

LES PRIMITIFS MODERNES



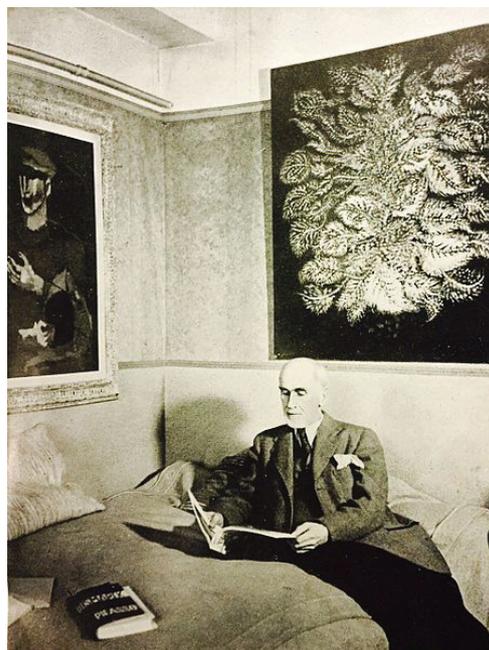
GENÈSE DU NOM

Séraphine Louis,
L'Arbre de paradis,
vers 1929, huile et
Ripolin sur toile,
dépôt du Musée
national d'art
moderne, Centre
Pompidou
© Schryve

Wilhelm Uhde (1874-1947) est connu pour son rôle prépondérant sur le marché de l'art. Ce n'est pourtant pas la vision qu'il avait de lui-même : il se décrivait comme un écrivain d'art allemand. Il a en effet écrit sur de nombreux artistes, tels que le Douanier Rousseau et Picasso, et œuvré à en faire connaître d'autres, alors non reconnus ni même intéressés par la scène artistique contemporaine. Par deux fois, ses collections lui ont été confisquées et dispersées, du fait de sa citoyenneté allemande : à l'aube de la Première Guerre mondiale et lors de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, il ne s'est jamais découragé et n'a eu de cesse de recommencer de nouvelles collections, cherchant encore et toujours à repérer et mettre en lumière de nouveaux artistes et courants artistiques. Selon lui, il existe en effet une tension dans la peinture contemporaine, qui oscille entre l'apparence – symbolisée par Renoir notamment – et l'être – telle que l'exemplifie la peinture de Cézanne. Ce dernier est, à ses yeux, supérieur puisqu'il permet la représentation d'un idéal. Ainsi, pour Wilhelm Uhde, un tableau doit avant tout être vécu. Ce sont ces idées qui vont dominer sa collection et ses écrits dans les premières décennies du XX^e siècle.

Wilhelm Uhde s'intéresse très tôt aux artistes qui seront par la suite qualifiés de peintres naïfs. Ainsi, dès 1908, il organise la première exposition personnelle du Douanier Rousseau ; toutefois, il oublie de mettre l'adresse sur le carton d'invitation et personne ne s'y rend. Henri Rousseau, qui expose au Salon des Indépendants depuis 1886, n'est alors pas considéré comme un artiste majeur ; on lui reconnaît une originalité intrinsèque mais ses œuvres, qui semblent n'entrer dans aucun des courants artistiques contemporains, étonnent et dérangent plus qu'elles ne fascinent. Ce n'est donc qu'avec l'exposition, puis sa biographie écrite par Wilhelm Uhde que le Douanier Rousseau commence à entrer dans la postérité. Il lui aura fallu pour cela attendre la fin de sa vie, puisqu'il meurt en 1910. Dans son livre, Wilhelm Uhde présente le Douanier Rousseau comme un vénérable vieillard, bon et sincère, dont la motivation pour peindre résiderait dans un amour profond et passionné des êtres et objets de la nature. En d'autres termes, il fait le portrait d'un artiste saint, qui se sacrifie pour son travail.

Anonyme, *Wilhelm Uhde
au travail*, 1947
© WikiCommons



C'est probablement dans les années 1920 qu'émerge chez Wilhelm Uhde l'idée d'un regroupement d'artistes. Il découvre successivement Camille Bombois, André Bauchant et Louis Vivin et renoue avec Séraphine Louis. Cette dernière a en effet présenté ses peintures à l'occasion d'une foire artistique à Senlis en 1927. L'année suivante, il expose tous ces artistes, à l'exception de Bauchant, dans une exposition où il les nomme « peintres du Cœur Sacré ». Cette expression fait certes référence au Sacré Cœur, très présent dans la peinture de Camille Bombois et Louis Vivin, mais appelle aussi les visiteurs à expérimenter directement leurs œuvres, à les vivre dans un élan qu'il veut mystique. Toujours selon ses idées, il invite ainsi les visiteurs à vivre les œuvres. Toutefois, quelques années plus tard, il avoua regretter cette dénomination, du fait de sa dimension trop sentimentale ; mais il ne se départit jamais de l'appréhension mystique, voire religieuse par laquelle il considérait ces artistes.

Quatre ans plus tard, en 1932, il les présente de nouveau dans l'exposition « Les Primitifs modernes », aux côtés du Douanier Rousseau, de Jean Ève et Maurice Utrillo. Le terme de « primitif » renvoie alors à une volonté de renouvellement de la peinture par la simplification des formes. En effet, il s'agit d'une notion utilisée depuis le XIX^e siècle pour qualifier les œuvres extra-occidentales, notamment d'Afrique noire : il s'agit de confronter une prétendue simplicité liée à l'absence d'éducation des artistes aux œuvres occidentales, plus complexes car ancrées dans la civilisation. Par extension, certains courants artistiques ont pu être nommés ainsi, afin de mettre en avant leur antériorité par rapport à des moments artistiques considérés essentiels, comme des aboutissements civilisationnels : les primitifs italiens et les primitifs français du XV^e siècle, qui précèdent la Renaissance italienne et française par exemple. Il s'agit d'artistes qui sont à cette époque réhabilités par l'histoire de l'art : ce qui était considéré comme une maladresse devient un signe d'authenticité. C'est à ces derniers que fait

référence Wilhelm Uhde. Il souhaite que les artistes qu'il a découverts soient considérés comme ceux qui mènent l'art à un nouvel éclat. Ainsi, pour lui, les œuvres de Camille Bombois ou de Séraphine Louis ont pour point commun de représenter le monde au-delà des apparences, d'intensifier le réel et de rendre visible ce qui n'est pas décelé par l'œil du commun.



Fran Angelico, *La décapitation de Saint Côme et Saint Damien*, 1443, tempera sur bois, musée du Louvre
© WikiCommons

Malgré toutes ses dénégations à ce sujet, Wilhelm Uhde est donc bel et bien à la recherche d'un au-delà de la peinture. C'est un objectif visé par de nombreux artistes de son époque, notamment les artistes surréalistes menés par André Breton. Si ces derniers travaillent à partir de la notion d'inconscient, c'est l'absence d'éducation artistique – voire

d'éducation – qui est pour Wilhelm Uhde un gage d'authenticité. À ses yeux, les Primitifs modernes ne sont pas influencés par les suggestions, les préjugés, les opinions politiques, les polémiques des partis politiques ou encore les journaux. Ils suivraient leur cœur d'enfant en peignant leur propre idéal. Ainsi, Wilhelm Uhde a assisté à la création de nombreuses œuvres, que ce soit *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, ou les grands tableaux de Séraphine Louis. Pourtant, il n'a jamais écrit sur leur technique ou leurs recherches, ni même analysé leurs tableaux. En effet, selon lui, la manière de peindre, l'originalité des motifs ou bien le décalage existant entre le réel et sa représentation par les peintres ne comptaient pas. Seule importait ce qu'il appelait l'expression « d'une humanité restée intacte », c'est-à-dire la création d'une œuvre par un artiste qui n'est pas influencé par l'histoire de l'art ou les débats artistiques de son époque.

Wilhelm Uhde fait peser sur ces artistes une véritable religiosité : peindre serait pour eux un acte mystique, presque un sacerdoce. Pourtant, à l'exception des quelques peintures religieuses d'André Bauchant et des élans extatiques de Séraphine Louis, aucun des Primitifs modernes ne fait montre de religiosité.

Par la suite, d'autres collectionneurs et historiens de l'art ont continué le travail de Wilhelm Uhde, ouvrant les Primitifs modernes au concept plus large, bien que complexe, de peinture naïve. Le changement commence à s'opérer en 1937 avec l'exposition « Les maîtres populaires de la réalité », organisée par Andry-Farcy et Maximilien Gauthier, où sont présentés le Douanier Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant mais aussi Maurice Utrillo, Dominique Paul Peyronnet, Séraphine Louis et René Rimbart.

Si on réunit aujourd'hui ces artistes sous le terme de peintres naïfs, il est important de souligner qu'ils n'ont, de leur vivant, formé aucun groupe ni aucune école : la plupart ne se sont pas connus et ne sont pas toujours de la même génération. Le fait de les rassembler sous un même courant artistique est le résultat des études d'historiens de l'art et collectionneurs et non de leur volonté. Au contraire, ce sont des artistes solitaires, autodidactes, qui déploient une œuvre profondément personnelle et en marge des courants artistiques de leur époque. Si on construit autour d'eux une image de peintres naïfs, instinctifs ou populaires, c'est pour mieux les opposer aux peintres bourgeois, alors considérés comme corrompus par un excès de raison. C'est ainsi que l'on peut reconnaître la peinture naïve : elle est réalisée par des peintres autodidactes, en marge de la culture artistique dominante et est inscrite dans le folklore, la culture locale de l'artiste. Ce sont des notions que l'on retrouvera par la suite dans l'art brut.

Louis Vivin, *La Cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1^{ère} moitié du XX^e siècle, huile sur toile, dépôt du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
© Schryve



QUELQUES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

André Bauchant

Pépiniériste de formation, André Bauchant est chargé durant la Première Guerre mondiale d'exécuter des relevés de terrain sur le front d'Orient. Il révèle alors ses talents de dessinateur. Après-guerre, il se consacre à la peinture dans des conditions difficiles jusqu'à sa rencontre avec la galeriste Jeanne Bucher qui organise sa première exposition en 1927, alors que les autres Primitifs modernes sont reconnus puis exposés par Wilhelm Uhde. Peu à peu distingué, il finit par exposer dans le monde entier. Aujourd'hui, ses tableaux sont recherchés par les collectionneurs et considérés comme étant caractéristiques de l'œuvre des Primitifs modernes.

Dans cette œuvre de grand format, Bauchant s'attache à représenter un village le jour de la fête de la Libération. Les couleurs sont vives, la jeune femme au premier plan porte les couleurs bleu, blanc et rouge du drapeau français. Des bouquets de fleurs, des drapeaux et de nombreuses cocardes reprennent ces couleurs. Dans la foule, de jeunes couples dansent au son des trompettes, alors que d'autres semblent simplement profiter de la foire. Si tout dans l'œuvre cherche à exprimer la joie, il n'en demeure pas moins que les postures des personnages sont raides, et leurs visages figés. Ainsi, le couple au premier plan fixe le spectateur, comme s'il souhaitait entrer dans notre espace de vie ; une inquiétante étrangeté, commune à toutes les œuvres d'André Bauchant, se dégage de la composition.



8

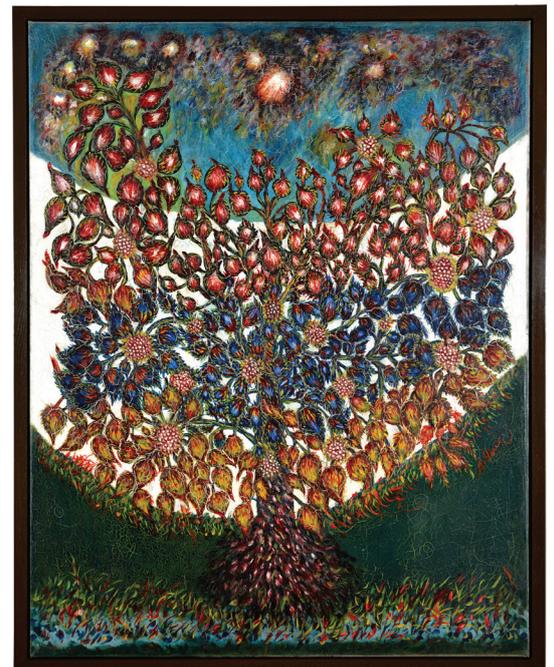
André Bauchant,
La Fête de la Libération, 1945,
huile sur toile,
dépôt du Musée
national d'art
moderne, Centre
Pompidou
© Schryve

Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis

Orpheline à l'âge de huit ans, placée en maison pour réaliser des ménages dès l'âge de treize ans, Séraphine Louis travaille en couvent de ses dix-huit à ses trente-huit ans. C'est à l'aube du XX^e siècle qu'elle arrive à Senlis, où elle continue à être femme de ménage. Elle aurait commencé à peindre vers 1905, après avoir reçu un ordre de « son ange ». Elle peint alors sur des petits panneaux de bois ou des pots de terre cuite avec du Ripolin, laque industrielle qu'elle trouve à la quincaillerie de Senlis. Wilhelm Uhde aurait repéré son travail avant la Première Guerre mondiale en découvrant un tableau chez l'un de ses amis ; il apprend à cette occasion que sa propre femme de ménage est également peintre. C'est en 1927 qu'il s'intéresse une nouvelle fois à Séraphine Louis, après avoir vu ses toiles exposées lors d'une foire à Senlis. Il décide alors de la soutenir financièrement et lui permet non seulement d'arrêter les ménages mais aussi d'acheter de grandes toiles. Aujourd'hui, tout son œuvre est recherché par les collectionneurs, qui apprécient les couleurs vibrantes et l'aura mystique de ses toiles.

L'Arbre de vie, titre posthume donné par Wilhelm et Anne-Marie Uhde, est caractéristique des travaux de Séraphine Louis. Un arbre fantasmé, aux feuilles rouges, bleues et orange est planté dans le sol. À ses pieds, l'herbe est peinte par touches rapides, reprenant les couleurs du feuillage ; la colline sur laquelle se trouve l'arbre est faite en vert foncé, et semble remonter sur les bords de la toile. Le ciel bleu n'occupe quant à lui que la partie supérieure, laissant apparaître une large bande blanche. Les feuilles se répartissent de part et d'autre du tronc qui est l'axe central ; cela n'est pas sans rappeler les planches de botanique, alors présentes dans les bibliothèques de toute famille aisée. Chaque feuille est unique : Séraphine Louis le travaille avec précision, leur donnant un relief particulier. Les réseaux de craquelures, qui pourraient laisser croire à une mauvaise conservation de l'œuvre, sont en réalité inhérentes à la méthode de l'artiste : Séraphine Louis ne laissait pas au Ripolin le temps de sécher, créant de fait ces aspérités sur ses toiles. En donnant à l'œuvre un titre biblique, Uhde l'ancre dans la mysticité propre aux Primitifs modernes. Notons toutefois que dès 1932, Wilhelm Uhde, probablement ennuyé par le caractère fantasque de l'artiste décide de s'en éloigner et de couper ses financements ; c'est alors le début d'une véritable dégradation de la santé mentale de Séraphine, qui a été internée jusque sa mort en 1942 à l'hôpital psychiatrique de Clermont.

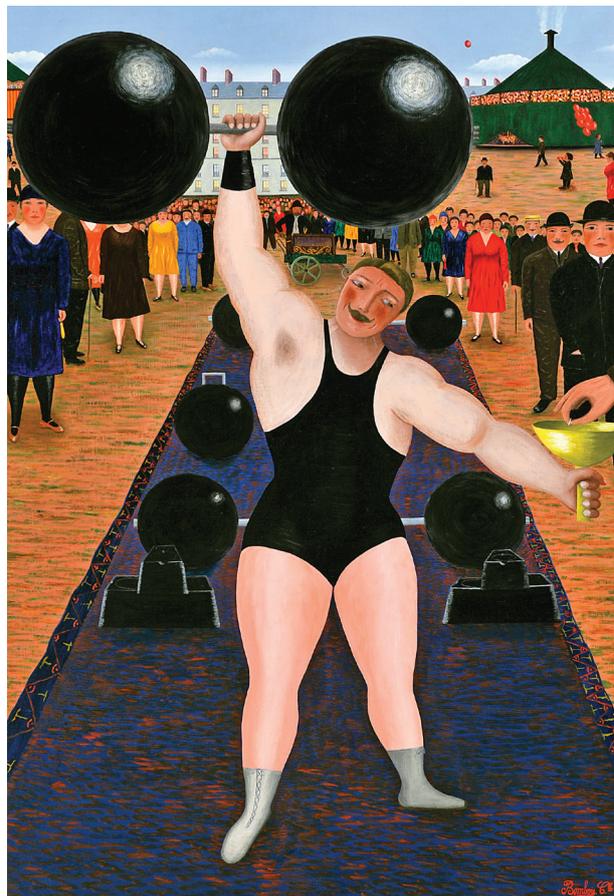
Séraphine Louis,
L'Arbre de vie, 1928,
huile et Ripolin sur
toile © Schryve



Camille Bombois

Tour à tour valet de ferme, lutteur de foire, terrassier sur les chantiers de construction du métropolitain puis typographe, Camille Bombois débute la peinture vers 1922. Ses toiles, exposées sur les trottoirs de Montmartre, attirent rapidement l'attention de Wilhelm Uhde et du critique d'art Maximilien Gauthier ; il fait partie du noyau dur des Primitifs modernes. C'est toutefois l'exposition « Les maîtres populaires de la réalité » de 1937 qui lui assure la notoriété.

Les œuvres de Bombois représentent des paysages, des scènes de foire ou de cirque ainsi que des nus à connotation érotiques, inspirés par sa femme. Ce tableau aux couleurs vives représente quant à lui un athlète forain, probablement observé par l'artiste lors de sa carrière de lutteur. L'homme est monumental, il aspire l'attention. Les spectateurs autour de lui admirent son exploit sportif, alors qu'il soulève de la main droite des haltères démesurés, à la dimension de sa monumentalité. L'effort se lit sur son visage aux joues rosies. En contrepartie, l'homme espère gagner de la menue monnaie, qu'il récupère dans une obole tenue par la main gauche. Les couleurs sont vives et s'accordent avec le sujet, festif. Tout comme dans l'œuvre de Bauchant, les personnages sont rigides, les bras ballant le long du corps, leur regard fixant tout autant l'athlète que les spectateurs que nous sommes. La composition nous fait entrer dans la scène : debout, face à l'œuvre, la scrutant, nous entrons dans le cercle des spectateurs.



Camille Bombois,
L'athlète forain, vers
1930, huile sur toile,
dépôt du Musée
national d'art
moderne, Centre
Pompidou
© Schryve

Maurice Utrillo

Maurice Utrillo se distingue des autres peintres naïfs : il est en effet le fils de Suzanne Valadon, elle-même artiste. Ayant par ailleurs vécu toute sa vie à Montmartre, il a baigné dans une véritable culture visuelle artistique. Cela n'empêche pas Wilhelm Uhde de le considérer comme un peintre « de l'instinct », ainsi qu'il le mentionne dans le n°8 de *L'Amour de l'art* en 1933. Durant sa carrière, Maurice Utrillo a eu plusieurs périodes artistiques, se rapprochant tantôt de la peinture naïve, comme avec cette œuvre, tantôt de la peinture impressionniste.

Ce tableau a été peint à la fin des années 1920. Alors hospitalisé du fait de problèmes de santé, sa mère lui apporte des cartes postales pour le distraire et lui proposer de nouveaux modèles. Cette toile s'inspirerait d'une carte montrant le village de Maixe, situé en Lorraine près de Lunéville. Les murs blancs des maisons contrastent avec leur toit rouge. Le vert de la porte répond au chemin bordé de verdure. Un clocher surplombe la scène composée de plusieurs personnages saisis dans leur mouvement ; un couple s'éloigne lentement sur la gauche alors qu'un groupe de quatre personnes semblent encore échanger. Les couleurs des tenues se mêlent au blanc du mur et rappellent le drapeau français tricolore placé au centre de la composition. La simplicité des formes, la rigidité des personnages et leur absence de visage, ainsi que les jeux de couleurs ne peuvent que rappeler les peintures des autres artistes naïfs.

11

Maurice Utrillo, *La Mairie au drapeau*, 1924, huile sur toile, Musée de l'Orangerie
© WikiCommons



12

L'ART BRUT



DÉFINIR L'ART BRUT

Augustin Lesage,
Composition symbolique,
1928, huile sur
toile, LaM, Lille
Métropole musée
d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq,
inv. D.991.9.2
© Claude Thériez

L'art brut est un concept particulièrement difficile à comprendre et cerner ; les spécialistes ne sont pas tous d'accord sur la définition à lui donner. Le plus simple est dès lors de remonter à la source de la création de l'art brut, c'est-à-dire à Jean Dubuffet.

« J'ai préféré « L'Art Brut » à « L'Art Obscur » à cause que l'art des professionnels ne m'apparaît pas plus clairvoyant et lucide, c'est plutôt le contraire. [...] Vive le lait de buffle, cru, chaud, frais trait¹. »

C'est en 1945 que Jean Dubuffet commence à mener des recherches dans le but de découvrir des œuvres marginales, qui sortent des chemins tout tracés des Beaux-Arts. Le terme ne s'impose qu'à l'été 1945, alors qu'il est en Suisse à la recherche de ces œuvres dissidentes : il s'agit donc de sa part d'une véritable démarche expérimentale, puisque ses investigations précèdent sa théorie. C'est dans les hôpitaux psychiatriques suisses qu'il découvre les travaux de trois créateurs, qui vont devenir centraux dans sa réflexion : Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli et Heinrich Anton Müller. Ce voyage helvétique et les découvertes qui en ont découlé fondent l'art brut.

Toutefois, si les œuvres asilaires forment le noyau de sa collection, il ne restreint pas ses recherches au milieu psychiatrique : dès le début, il s'intéresse également aux graffitis urbains, aux tatouages des prisonniers, aux ex-voto et reliquaires, aux masques populaires suisses du Lötschental et même aux peintures enfantines. Il cherche encore à définir précisément ce que sera l'art brut, mêlant les différentes productions en marge. En cela, il s'inscrit directement dans la révolution artistique du XX^e siècle, qui s'éloigne des carcans des Beaux-Arts tels qu'ils ont été définis depuis la Renaissance.



Paolo Monti,
Jean Dubuffet, 1960
© WikiCommons

1 - Jean Dubuffet dans une lettre à René Auberjonois en 1945

En septembre 1948, Jean Dubuffet tente de définir sa collection :

« [...] des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues et statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries ; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et la plus personnelle ; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyen d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égards pour les conventions en usage.² »

En d'autres termes, pour Jean Dubuffet, les créations d'art brut sont réalisées par des auteurs en marge de la société, qui n'ont pas eu de formation artistique, qui réinventent les étapes de création et qui ne cherchent pas le succès mais à exprimer par leurs propres moyens leurs mouvements intérieurs ; cela n'est pas sans rappeler la définition de l'art naïf, telle qu'explicitée par Wilhelm Uhde puis ses successeurs. Comment pouvons-nous dès lors différencier art naïf et art brut ?

La ligne est ténue entre art primitif, art naïf, art enfantin et art brut. Pourtant Jean Dubuffet a exclu les trois premiers de ses réflexions : pour lui, les artistes relevant de ces courants s'inscrivent encore trop dans la société et son héritage culturel et visuel. À ses yeux, seules comptent les œuvres déviantes, c'est-à-dire celles qui sont volontairement en rupture avec la culture. C'est pour cette raison qu'il oriente ses recherches auprès des malades psychiatriques, des isolés sociaux, des excentriques et des inadaptés, auprès de toutes les personnes dont la manière de penser rompt radicalement avec « la normalité » sociale, que cette rupture soit consciente, voulue, ou non. C'est également pour cela qu'il refuse de parler d'œuvres ou d'artistes, puisque ce n'est pas la position adoptée par les créateurs : il utilise donc les termes de productions artistiques et d'auteurs.

2 - « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », 1948



C'est pour cette raison qu'il oriente ses recherches auprès des malades psychiatriques, des isolés sociaux, des excentriques et des inadaptés, auprès de toutes les personnes dont la manière de penser rompt radicalement avec « la normalité » sociale. C'est également pour cela qu'il refuse de parler d'œuvres ou d'artistes, puisque ce n'est pas la position adoptée par les créateurs : il utilise donc les termes de productions artistiques et d'auteurs.

« Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à la place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. [...] Le vrai Art pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors personne ne le reconnaît³. »

L'art brut ne pouvait se révéler lui-même, puisqu'il est fait dans la confidentialité, derrière les murs fermés d'hôpitaux, de prisons ou de maisons. Il avait besoin qu'on le pense, qu'on le conceptualise, avant même de le trouver. Là est une autre des particularités de l'art brut.

3 - *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, 1949

La collection d'art brut de Jean Dubuffet connaît plusieurs noms et plusieurs lieux d'expositions au fil des décennies. Le Foyer de l'Art Brut est ainsi inauguré en 1947 dans les sous-sols de la galerie René Drouin à Paris. Sont alors exposés Aloïse, Joaquim Vincens Gironella, Henri Salingardes et Fleury Joseph Crépin ; c'est un véritable choc visuel et émotionnel pour les visiteurs. L'année suivante, la collection prend le nom de Compagnie de l'Art Brut, qui réunit autour de Jean Dubuffet André Breton, Charles Ratton et Michel Tapié, entre autres. La collection est alors installée dans un pavillon prêté par Gaston Gallimard : elle sort de l'obscurité du sous-sol pour se montrer au grand jour. De nombreuses expositions, tant collectives qu'individuelles sont organisées mais elles ne sont pas ouvertes à tous : le lieu demeure encore secret, ouvert uniquement aux initiés qui le demandent de Jean Dubuffet. C'est en 1949 qu'il y a une véritable rupture avec la clandestinité des début, grâce à une grande exposition accompagnée de la publication de *L'Almanach de l'Art Brut*. Pourtant, en 1951, la Compagnie est dissoute et la collection remisee.

Entre 1961 et 1962, les mille deux cents pièces de la collection font un aller-retour aux États-Unis et sont exposées dans la demeure d'Alfonso Ossario. Une grande exposition est alors organisée à New-York, permettant de faire connaître l'art brut aux artistes et critiques américains. Lorsque la collection revient en France en 1962, Jean Dubuffet acquiert un hôtel particulier parisien afin de l'exposer. Quatorze pièces accueillent alors l'accrochage foisonnant en sans cartel de la collection. En 1963, le nombre d'objets conservés monte à deux mille, pour passer à cinq mille en 1966. Si l'art brut est encore confidentiel, l'hôtel n'étant ouvert que sur demande, il devient définitivement pluriel.

En 1976, il fait don de sa collection à la ville de Lausanne : naît alors la Collection de l'art brut, qui s'ouvre cette fois-ci à tous. Depuis plus de vingt ans, la fondation s'attache à faire grandir la Collection : aujourd'hui, plus de vingt mille pièces, européennes et extra-européennes y sont conservées et font rayonner l'art brut dans le monde entier.

Pour l'analyse de quelques de ces œuvres, il a été choisi de suivre les préceptes de Jean Dubuffet : elles sont réinscrites dans la vie du créateur, afin de mieux comprendre en quoi ce dernier était en marge de la société, puis sont décrites. Jean Dubuffet se refusait en effet à chercher des explications psychologiques ou inconscientes aux travaux : c'était pour lui les dévoyer et chercher à les faire entrer dans les carcans de la culture.

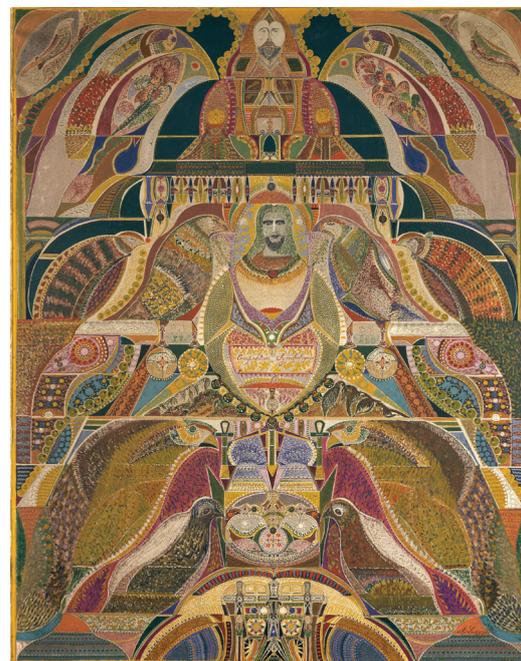
QUELQUES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

Augustin Lesage,
Composition symbolique,
1928, huile sur
toile, LaM, Lille
Métropole musée
d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq,
inv. D.991.9.2
© Claude Thériez

Augustin Lesage

Dès 1948, Jean Dubuffet intègre une œuvre d'Augustin Lesage dans sa collection. Mineur de profession, il n'avait jamais manifesté une disposition au dessin. Pourtant, il commence à dessiner à l'âge de 35 ans, après avoir entendu une voix lui disant « Un jour, tu seras peintre » alors qu'il travaillait au fond de la mine. Quelques mois plus tard, il est initié au spiritisme par des amis. À cette époque, chercher à contacter des esprits afin de les interroger est courant. Lors de cette séance, les esprits lui enjoignent de dessiner et de peindre. Par méconnaissance, il commande alors non une toile préparée mais un rouleau de trois mètres de côté. Il commence alors à peindre, sans schéma général, en procédant par l'accumulation de microéléments. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale, il reprend la peinture à son retour. Il a toujours expliqué que sa main était guidée par les esprits : « Je fais tous mes tableaux sans les concevoir. Je ne trace rien, je n'ai pas d'autres outils que mes pinceaux et mes godets. Une force invisible m'oblige à prendre telle couleur plutôt que telle autre. Je ne peins qu'à l'huile et aucune influence que celles qui me conduisent ne peut agir sur mon bras. » Si pour Jean Dubuffet, il s'agissait d'un moyen inconscient pour le créateur de se légitimer, cela n'empêche pas de considérer aujourd'hui Augustin Lesage comme un artiste médiumnique.

Réalisée en 1928, *Composition symbolique* fait partie de la seconde période artistique d'Augustin Lesage : les figures humaines et naturelles se font de plus en plus présentes dans ses peintures, laissant de côté l'abstraction de ses débuts. Ici, il est possible de distinguer plusieurs hommes ainsi que des oiseaux. La géométrie est toujours essentielle, tout comme le travail par petites touches, mais elle est désormais ornée d'êtres vivants. Il faut noter la dimension égyptisante de l'œuvre, voulue par l'artiste : les esprits lui ayant annoncé un voyage en Égypte – qu'il effectuera dans les années 1930 – il choisit de s'intéresser à cette iconographie.



Aloïse Corbaz

Aloïse Corbaz, plus connue sous le nom d'Aloïse, est une figure emblématique de l'art brut. Après un diplôme de culture générale et avoir suivi des cours de chant, elle s'inscrit à l'école professionnelle de couture de Lausanne. Tombée follement amoureuse d'un poète français, elle est envoyée en 1911 en Allemagne par sa sœur, qui souhaite éviter un scandale. Elle travaille à Berlin puis Postdam, en tant que gouvernante d'enfants. Dans ses lettres, elle explique travailler pour le pasteur Hennike, le chapelain de l'empereur Guillaume II. Libre de se promener dans le parc, elle tombe amoureuse de ce dernier. Elle rentre toutefois en Suisse avant la Première Guerre mondiale. En 1918, elle est hospitalisée pour crises schizo-phréniques ; elle exprime alors dans ses lettres un profond désarroi. Dès 1920, elle est internée définitivement à l'asile de la Rosière à Gimel, où elle commence à écrire et à dessiner. Elle ne s'arrêta jamais.

Ses créations ont été conservées grâce aux médecins de l'hôpital psychiatrique : Hans Steck puis Jacqueline Porret-Forel. Ses dessins prennent toujours la même forme : elle coud ensemble plusieurs feuilles de papier pour obtenir un plus grand format. Elle utilise ensuite des crayons de couleur et de la craie grasse pour couvrir toute la surface disponible, sur les deux faces de son support. Ses thèmes de prédilection sont le couple amoureux, l'opéra et les fêtes catholiques de Noël et de Pâques. Ici, deux couples sont représentés : les yeux bleus vides de prunelles et les positions étroitement enlacées sont caractéristiques de son travail, tout comme le foisonnement des couleurs, la rondeur des traits et le net *horror vacui*. Ces dessins néanmoins se distinguent des autres, par le choix des couleurs : le violet domine, alors qu'Aloïse Corbaz avait pour couleurs de prédilection le rouge et le rose.



Aloïse Corbaz,
Sphinx Othello,
vers 1940, craie
grasse, crayon
graphite sur deux
doubles pages de
cahier assemblées
par des points de
coudre, LaM, Lille
Métropole musée
d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq,
inv. 2009.1.1 (R),
© Cécile Dubart

Adolf Wölfli

Adolf Wölfli a été un créateur prolifique : il dessinait et a écrit une autobiographie imaginaire, *La Légende de Saint Adolf*. En trente ans, il a accumulé plus de mille trois cents dessins, son livre étant quant à lui composé de vingt-cinq mille pages. Abandonné par son père à l'âge de 7 ans, il est séparé de sa mère l'année suivante. D'abord chevrier, il est valet de ferme à partir de 1880. Il est emprisonné dix ans plus tard, après avoir agressé sexuellement de très jeunes filles – ce qu'il appelle dans son livre « la tentation maléfique ». Il est déclaré irresponsable car schizophrène en 1895 et interné à l'hôpital psychiatrique de Waldau. Il commence à dessiner clandestinement en 1900, à la suite d'une tentative d'évasion ratée. Son travail est rapidement remarqué et en 1921 il est le sujet principal d'un ouvrage du psychiatre Walter Morgenthaler, *Un Malade mental artiste*. Adolf Wölfli est ensuite repéré par Jean Dubuffet, qui fait de lui l'un des créateurs principaux de l'art brut.

Dans le dessin, l'encadrement a une place centrale : Wölfli travaillait de la périphérie de la feuille jusqu'au centre. Ainsi, sur ce dessin au crayon réalisé comme pendant d'une page écrite, le cadre rouge et gris, aux ovales blancs, a été réalisé avant les personnages. Ces derniers semblent enfermés dans une pièce aux murs bleus, tachés. Un petit personnage, habillé de jaune et aux yeux bandés est dans les bras de l'autre personnage, plus grand. Les yeux cerclés de noir, les cheveux châtain et portant une tenue rouge, il retient le plus petit personnage. Les deux sont serrés, écrasés par la pièce qui n'offre aucune issue. Cela n'est pas sans rappeler le personnage de Doufi, petit homme peureux et effrayé par le monde qui était l'un des alter ego d'Adolf Wölfli.

Adolf Wölfli,
*N°1 St Adolf II in
der Waldau Bern*,
27 avril 1922,
crayon graphite et
crayon de couleur
sur feuille de
cahier, LaM, Lille
Métropole musée
d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq,
inv. 2007.2.1 (4),
© Philip Bernard

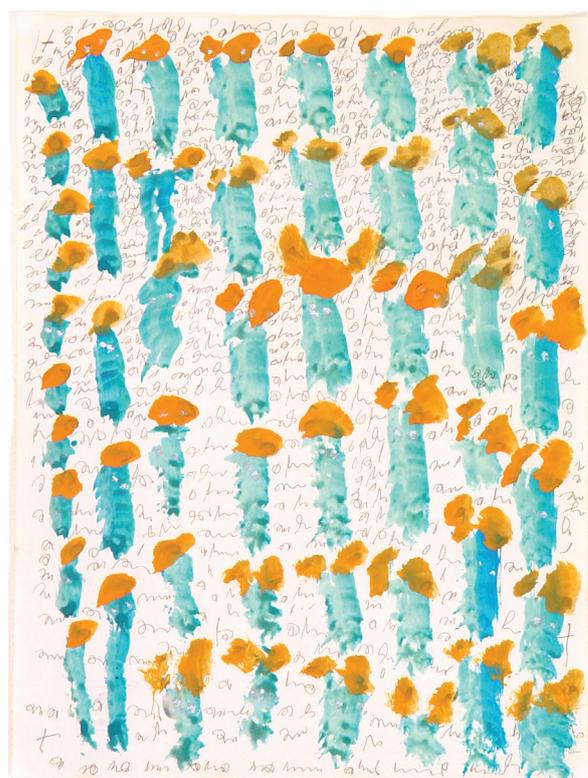


John Bunion Murray

La vie et les créations de John B. Murray sont intéressantes parce qu'elles permettent d'ouvrir la notion d'art brut : l'art brut ne peut être uniquement ce qu'en a dit Jean Dubuffet. Ce dernier s'est en effet concentré sur les productions européennes ; or, l'art brut, en tant que production artistique par des créateurs qui ont pour une raison ou une autre transgressé leurs traditions pour livrer des témoignages uniques, se retrouve partout dans le monde. Aujourd'hui, pour comprendre l'art brut, il ne faut pas tant interroger la culture des auteurs en elle-même que la manière dont ils l'interprètent et se positionnent par rapport à elle.

Ainsi, John B. Murray illustre parfaitement ce qu'est l'art brut non occidental. À l'âge de soixante-deux ans, alors qu'il vit déjà reclus, il vit une expérience mystique : il voit dans son jardin une lumière dorée lentement se déplacer, puis remarque un aigle qui survole la scène. Or, dans la culture *hoodoo* – mélange de diverses pratiques religieuses africaines créées par les esclaves et pratiquée par certains membres de la communauté afro-américaine – l'aigle est le symbole de la vision clairvoyante. Dès lors, il se met à rédiger des textes dans une écriture de son invention, des messages destinés à ramener les pécheurs vers Dieu – il était en effet illettré. Par la suite, il débute une véritable quête et distribue des textes et dessins sous forme de petits rouleaux. Les membres de sa paroisse considèrent alors sa ferveur comme transgressive et lui demandent de quitter la congrégation. Alors que lui-même est inséré dans la société, c'est cette dernière qui le rejette et le met en marge ; de sorte que si son message est typique d'un visionnaire afro-américain, ses dessins et ses textes dénués de sens relèvent quant à eux de l'art brut.

Sur la feuille présentée ici, il a recouvert le fond d'écritures illisibles et auxquelles on ne peut pas donner de sens. Il les a recouvertes de larges traits réalisés au pinceau avec de la peinture bleu turquoise. Ils sont surmontés de points jaunes, presque dorés. Son œuvre n'est pas compréhensible : elle traduit son état mental et ses pensées à un moment donné, précis.



20

John B. Murray,
Sans titre, avant
1988, gouache et
stylo à bille avec
rehautes d'argent sur
papier fin, LaM, Lille
Métropole musée
d'art moderne,
d'art contemporain
et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq,
inv. 999.82.3 © Cécile
Dubart

CONCLUSION

Différencier l'art des Primitifs modernes, l'art naïf et l'art brut relève finalement d'une connaissance fine de l'histoire de l'art. En effet, tous les artistes appartenant à ces courants artistiques des XX^e et XXI^e siècles se définissent de la même manière : autodidactes, marginaux, coupés de la culture majoritaire, ils créent par et pour eux-mêmes. Leurs œuvres sont la concrétisation d'idées profondes, conscientes ou non ; elles n'ont pas pour vocation première l'exposition et encore moins la muséification.

C'est pour cette raison que le centre de Lausanne ne prend pas le nom de musée de l'art brut : parce qu'il abrite la collection originelle, il préfère prendre le nom de collection afin de ne pas dénaturer la pensée de Jean Dubuffet. Pourtant, de nombreux musées d'art brut ont vu le jour depuis les années 1980 : par leur recherche et leur actualité, ils ouvrent la définition de l'art brut à d'autres cultures et d'autres personnalités. En somme, l'art brut a pour caractéristique d'être une notion à la fois extrêmement restreinte et empreinte de liberté ; il est, pour cette raison, aujourd'hui impossible d'en donner une définition claire et atemporelle. Chaque artiste d'art brut possède sa propre définition.

