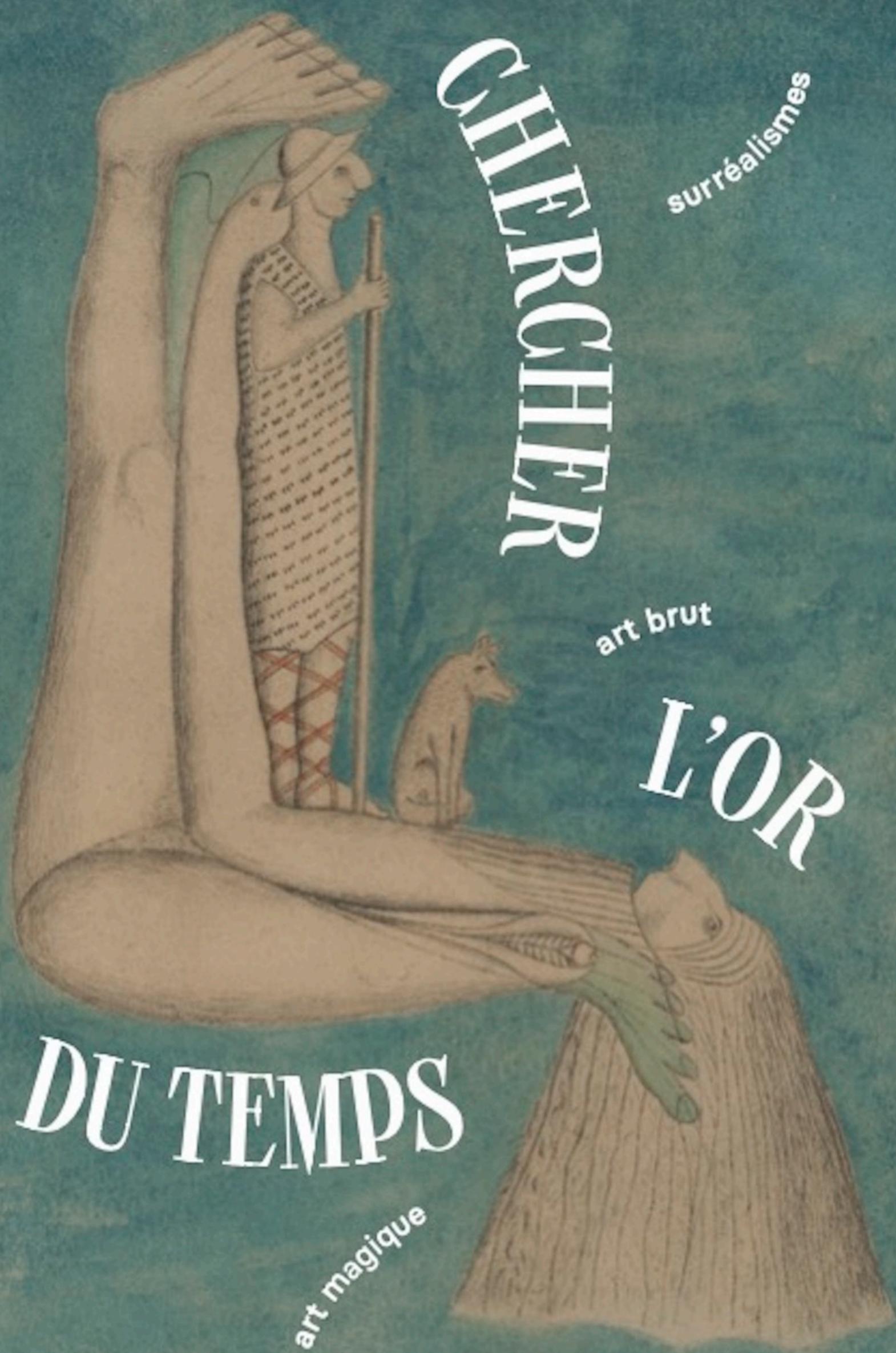


CHERCHER L'OR DU TEMPS



CHERCHER

surréalismes

art brut

L'OR

DU TEMPS

art magique

art naturel



janvier

À QUOI RÊVEZ-VOUS LA NUIT ?

Si l'idée d'art brut a depuis ses origines, avant même qu'il en porte le nom et qu'on le veuille ou non, fleuri sur le terreau des milieux médico-psychiatriques, il s'enracine également sur celui des artistes ayant gravités dans les sphères du surréalisme notamment. Il puise aux confins du XIX^e siècle et traverse la modernité discrètement, mais sûrement, avant de devenir, à maturité, ce que Dubuffet en a fait c'est-à-dire un nom et une catégorie opérante qui changea durablement la culture visuelle de notre temps. L'histoire de cette aventure mêle donc des personnages étonnants, atypiques, mais elle a frappé d'oubli une autre histoire, bien singulière qui va certainement surprendre. Cette autre trajectoire fascinera d'abord ceux, très nombreux, qui, ignorant jusqu'à son nom, s'étonneront qu'une manœuvre si originale ait pu rester si peu connue. Revenons pour cela au début du XX^e siècle au moment où s'inaugure, en Amérique, la grande exposition itinérante de l'Armory Show en 1913 tandis que commence le ballet des hostilités belliqueuses entre états-nations européens qui précipitera le continent dans la tourmente de la Grande Guerre.



janvier

À QUOI RÊVEZ-VOUS LA NUIT ?

Si l'idée d'art brut a depuis ses origines, avant même qu'il en porte le nom et qu'on le veuille ou non, fleuri sur le terreau des milieux médico-psychiatriques, il s'enracine également sur celui des artistes ayant gravités dans les sphères du surréalisme notamment. Il puise aux confins du XIX^e siècle et traverse la modernité discrètement, mais sûrement, avant de devenir, à maturité, ce que Dubuffet en a fait c'est-à-dire un nom et une catégorie opérante qui changea durablement la culture visuelle de notre temps. L'histoire de cette aventure mêle donc des personnages étonnants, atypiques, mais elle a frappé d'oubli une autre histoire, bien singulière qui va certainement surprendre. Cette autre trajectoire fascinera d'abord ceux, très nombreux, qui, ignorant jusqu'à son nom, s'étonneront qu'une manœuvre si originale ait pu rester si peu connue. Revenons pour cela au début du XX^e siècle au moment où s'inaugure, en Amérique, la grande exposition itinérante de l'Armory Show en 1913 tandis que commence le ballet des hostilités belliqueuses entre états-nations européens qui précipitera le continent dans la tourmente de la Grande Guerre.

DE L'AUTODIDAXIE À L'ART BRUT : ITINÉRANCE ET TRIBULATIONS D'UNE CATÉGORIE ARTISTIQUE

Fabrice Flahutez, Professeur Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Si l'idée d'art brut a depuis ses origines, avant même qu'il en porte le nom et qu'on le veuille ou non, fleuri sur le terreau des milieux médico-psychiatriques, il s'enracine également sur celui des artistes ayant gravités dans les sphères du surréalisme notamment¹. Il puise aux confins du XIX^e siècle et traverse la modernité discrètement, mais sûrement, avant de devenir, à maturité, ce que Dubuffet en a fait c'est-à-dire un nom et une catégorie opérante qui changea durablement la culture visuelle de notre temps. L'histoire de cette aventure mêle donc des personnages étonnants, atypiques, mais elle a frappé d'oubli une autre histoire, bien singulière qui va certainement surprendre. Cette autre trajectoire fascinera d'abord ceux, très nombreux, qui, ignorant jusqu'à son nom, s'étonneront qu'une manœuvre si originale ait pu rester si peu connue. Revenons pour cela au début du XX^e siècle au moment où s'inaugure, en Amérique, la grande exposition itinérante de l'Armory Show en 1913 tandis que commence le ballet des hostilités belliqueuses entre états-nations européens qui précipitera le continent dans la tourmente de la Grande Guerre².

L'extinction de l'activité culturelle internationale, allait, dans le même temps, donner à l'Amérique l'opportunité de méditer sur les leçons du modernisme qu'une telle exposition avait suscité. L'autodidaxie ou plus sympathiquement nommée « l'art fait maison » était née dans ce moment si étrange où la croyance américaine que le « bon art » devait être beau s'abîmait définitivement dans le maëlström formel de l'Armory show. Fille d'une stratégie internationale de donner voix à ceux qu'on n'expose ni ne célèbre, l'autodidaxie était alors au cœur d'enjeux géopolitiques, sociaux, esthétiques, philosophiques qui marqueront à la fois certaines avant-gardes, mais aussi les grandes institutions muséales d'alors. L'Armory show avait apporté un bouleversement du regard et la conséquence d'une telle révolution était la possibilité que l'art soit l'affaire de tous et de toutes ou pour le moins moins ne soit plus celle des artistes patentés et adoués

1. André Breton mentionne brièvement en 1957 l'intérêt et les antécédents portés à ces productions dans *L'Art magique*, avec le concours de Gérard Legrand, Paris : Formes et reflets, Club français de l'art, 1957, Rééd. Paris : Phébus : A. Biro, 1991, p. 243.

2. L'Armory Show (The International Exhibition of Modern Art) est organisée par l'Association of American Painters and Sculptors. Elle se tient d'abord à l'Infantry Regiment Armory de New York du 17 février au 15 mars puis à l'Art Institute de Chicago du 24 mars au 16 avril et enfin au siège de la Copley Society of Art de Boston du 28 avril au 19 mai 1913.

3. Dans le bureau de la Society of Independent Artists on retrouve la plupart des anciens membres de l'Association of American Painters and Sculptors qui organisa l'Armory Show en février 1913.

4. Alfred H. Barr Jr., « Préface and Acknowledgment », *Masters of popular painting: modern primitives of Europe and America*, textes de Holger Cahill, Maximilien Gauthier, Jean Cassou, Dorothy C. Miller et al., en collaboration avec le Musée de Grenoble, New York : Museum of Modern Art, 1938, p. 9.

5. Jean Cassou, « Préface », *Ibid.*, p. 15. Sur les liens complexes de Jean Cassou avec les USA il faut savoir qu'il était inspecteur des monuments historiques dès 1932, puis membre du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes et directeur de la revue *Europe* (1936-1939). Nommé directeur du Musée d'art moderne à la Libération, il expose la nouvelle génération de peintres américains en 1953, aidé financièrement par le Congrès pour la liberté de la culture (Congress for Cultural Freedom - CCF), lequel était secrètement financé par la CIA.

6. Il avait également été secrétaire du très influent Louis Vauxcelles avant de devenir lui-même un très couru critique d'art.

par l'académie ou une quelconque institution inféodée à une histoire du goût, jugée éculée. Dans la foulée de ce changement notable, il avait suffi de quelques années supplémentaires pour que, proclamant comme devise « Pas de jury! Pas de prix! », la Society of Independent Artists, constituée en 1917 donne un débouché facile aux peintres non ou peu formés, très éloignés du monde de l'art traditionnel, ou tout simplement ayant développé un art en dehors des clous attendus en termes formels, parmi lesquels Emile Branchard et Patrick J. Sullivan, ou l'improbable peintre, égérie de Marcel Duchamp, Louis Michel Eilshemius³. Inévitablement, s'était établi ici le même lien entre le talent non scolarisé et le modernisme qui avait auparavant attiré Kandinsky et Picasso vers le douanier Rousseau. La crise de 1929 aux États-Unis accentua durablement ce nouvel intérêt pour la création en dehors des milieux spécialisés et devint aussi un moment propice pour que les politiques publiques soutiennent, en un élan presque populiste, l'économie de la création en donnant la possibilité aux « peintres du dimanche » de pouvoir bénéficier des largesses de l'état et avoir l'opportunité d'être achetés.

Ainsi de l'Armory show à la Crise de 1929, c'est tout un pan entier de la création qui allait se trouver soutenu mais aussi revalorisé, au point d'être une catégorie à part entière ouvrant la voie théorique pour qu'advienne, une décennie plus tard, les balbutiements de l'art brut. S'inscrivant dans la suite logique des grandes expositions américaines d'Alfred H. Barr Jr. au Museum of modern art de New York comme *Cubism et abstract art* (2 mars-19 avril 1936) et *Fantastic art, dada, surrealism* (9 décembre 1936- 17 janvier 1937), un dernier volet, pensé par Jeanne Bucher et Wilhem Uhde, allait explorer les confins de la création la plus commune, celle faite par ceux qui n'ont généralement pas pour habitude de côtoyer les milieux culturels. *Masters of Popular painting: Modern primitives of Europe and America* (27 avril-24 juillet 1938) organisée en collaboration avec le musée de Grenoble, montrait une centaine d'œuvres. Elle est la continuité des *Maitres populaires de la réalité*, organisée par l'incongru directeur grenoblois Pierre-André Farcy dit Andry-Farcy à Paris, Zurich et Londres en 1937. Même si on ne parle pas encore en termes de catégorie, force est de constater que se dessinait une cartographie internationale qui liait la France et les États-Unis autour d'une valorisation de la création dite naïve, populaire, magique, médiumnique ou tout au plus autodidacte, bien avant que ne se pense le terme d'art brut qui réunira en une trajectoire donnée des auteurs aux spécificités définies par Dubuffet. Comme le signale Alfred H. Barr dans la préface du catalogue, « Le but de cette exposition est de montrer, sans en faire l'apologie ni être condescendant, les œuvres d'individus, non comme de l'art purement populaire, mais comme de vrai talent avec une personnalité distincte »⁴. Jean Cassou, qui était alors le conservateur-adjoint du Musée du Luxembourg, confortait dans l'introduction les propos américains en insistant sur le fait que « les peintres de l'exposition sont des innocents du monde, ne sachant pas qu'ils appartenaient à la fraternité des Giotto, Delacroix Tintoret et Cézanne. Ils ne vivent pas comme des artistes, ils pensent rarement ou ne parlent en termes d'art. Du fait de leur inappréciable pureté dans l'exercice de leur peinture, le sensible et le style que leurs œuvres

expriment sont non déformés par le « bon goût » de la classe à laquelle ils appartiennent. Ils ont le droit d'être appelés les artistes du peuple»⁵. Maximilien Gauthier⁶, organisateur de l'exposition grenobloise et auteur du catalogue New Yorkais, définissait, quant à lui, trait pour trait, une catégorie qui trouverait presque les mêmes mots sous la plume de Dubuffet une décennie plus tard : « Ceux que nous appelons « Maîtres Populaires de la Réalité » sont des artistes qui, à notre époque, sont restés miraculeusement dans un état d'innocence. Ils ont l'habitude ingénue d'aborder le problème de l'expression à travers des formes et des couleurs empruntées au monde qu'ils voient comme si personne avant-eux n'avaient jamais lutté avec ce problème. [...] Et nous avons murmuré que les hommes qui ont fait ces choses méritent bien moins l'oubli que beaucoup de ceux qui jouissent d'une renommée excessive. [...] Il serait tout aussi stupide de nier qu'un homme qui gagne sa vie de façon ordinaire puisse être un grand artiste. Une fois résolu le problème du pain quotidien [...] un tel homme trouve qu'il a conquis une liberté plus réelle et plus complète que celle de beaucoup de « professionnels » asservis par routine. En raison de leur sincérité directe et sans réserve, ces peintres sont parfois appelés « Naïfs ». [...] Mais pourquoi donc les gens qui se considèrent savants prononcent-ils le mot naïf avec un air de supériorité ? D'autres encore, ont qualifié ces artistes d' « instinctifs » et de « primitifs modernes ». Ils n'ont pas tout à fait tort. [...] Et peindre sans la moindre attention aux conventions intellectuelles qui dominent l'art depuis la Renaissance, c'est dépasser les « artificiers » [...]. Nous pensons toujours qu'il vaut mieux les appeler Maîtres Populaires de la Réalité [...] pour rappeler leur origine folklorique, la magnifique simplicité de sentiment et de pensée qui est dans leurs images et qui ressemble tellement [à ce] que nous aimons dans les chansons et les contes populaires et [...] pour bien faire comprendre que leur « atmosphère » n'a rien de l'agitation de l'art dit « moderne » [...] »⁷.

Cette grande exposition new yorkaise est à mettre en résonance avec les enjeux stratégiques de la France outre-Atlantique qui souhaitait faire du Douanier Rousseau notamment un cheval de Troie en Amérique. Quant aux intentions françaises, on ne se trompe pas en voyant l'aéropage prestigieux d'hommes politiques de haut rang sous le patronage duquel était organisée l'exposition et la qualité des collectionneurs ou galeries sollicitées pour l'occasion⁸. Les artistes Français comme le Douanier Rousseau mais aussi André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, Dominique-Paul Peyronnet, René Rimbert, Séraphine de Senlis, Louis Vivin, étaient bien représentés et démontraient qu'il existait bien une création digne d'être considérée. Comme Alfred H. Barr Jr., l'a noté dans ce même catalogue, ils étaient connus comme « artistes folkloriques » ou « populaires », et bien qu'aucune de ces appellations ne soient vraiment satisfaisante, cela avait pour mérite de jeter quelque lumière sur le caractère de leur art. Le directeur du musée faisait référence à des artistes qui n'avaient pas suivi de formation ou travaillé en tant qu'artistes professionnels. Rétrospectivement, des termes comme art « naïf », « primitif », « autodidacte », « outsider » et « singulier », etc., et plus tard l'« art brut » _termes qui ne traduisent toujours pas la nature largement éclectique de leur travail, avaient une

Hermann Landshoff:
Leonora Carrington,
André Breton, Max Ernst
et Marcel Duchamp dans
l'appartement de Peggy
Guggenheim à New York,
1942, avec une peinture
de Morris Hirshfield inti-
tulée *Nude at the Window*,
(1941). Photographie n&b,
Münchner Stadtmuseum's
Photography Collection



lignée qui faisait partie du canon « moderniste »... qui lui-même était le climax d'une histoire de renversement des valeurs esthétiques. La volonté politique d'aider la création autodidactes était donc la résultante à la fois du changement de paradigme esthétique entraîné par les avant-gardes du début du XX^e siècle, mais aussi d'une propension à reconnaître une valeur esthétique au travail de l'américain moyen qui s'adonnait à la création avec une sincérité élevée au rang de mythe. En 1939, le Museum of modern art de New York réitérait son soutien aux artistes outsiders avec l'exposition *Contemporary Unknown American Painters* (18 octobre-18 novembre 1939) organisée par Sidney Janis qui s'ancrait, la encore, dans les premières tentatives de codification d'un domaine alors balbutiant. [Fig-1] Puis la Seconde Guerre mondiale arriva et la planète affolée organisa l'exil des surréalistes aux États-Unis. Dès son arrivé à New York, André Breton fut en lien étroit avec le très fortuné collectionneur Sydney Janis, connu pour avoir aidé à la venue et à l'exposition de *Guernica* de Picasso en Amérique. Ils cogitaient depuis un moment sur une grande exposition d'autodidactes et de marginaux. En 1942, Janis publie son livre, préfacé par Alfred H. Barr, *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, salué comme un classique tant il s'agissait de la première étude du genre⁹. Le livre établissait le cadre, la nomenclature, la qualité, les définitions et les bases d'une catégorie au périmètre fluctuant, mais dont l'enjeu était l'autodidaxie contemporaine tel que nous la connaissons aujourd'hui et, comme pour l'art brut plus tard,

7. Maximilien Gauthier, « Maîtres populaires de la réalité », *Ibid.*, p. 17-23.

8. La liste de hauts fonctionnaires de la culture et ministres est trop longue pour la citer mais on voit bien l'implication, jusqu'au sommet de l'état, de la France dans la volonté de rayonner et s'imposer culturellement.

9. Sidney Janis, *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, Préface de Alfred H. Barr Jr. et postface d'André Breton, New York: The Dial Press, 1942.

they taught themselves

American Primitive Painters of the 20th Century

MARIE HARRIMAN GALLERY
41-43 EAST 57th STREET, NEW YORK

February 9th to March 7th, 1942

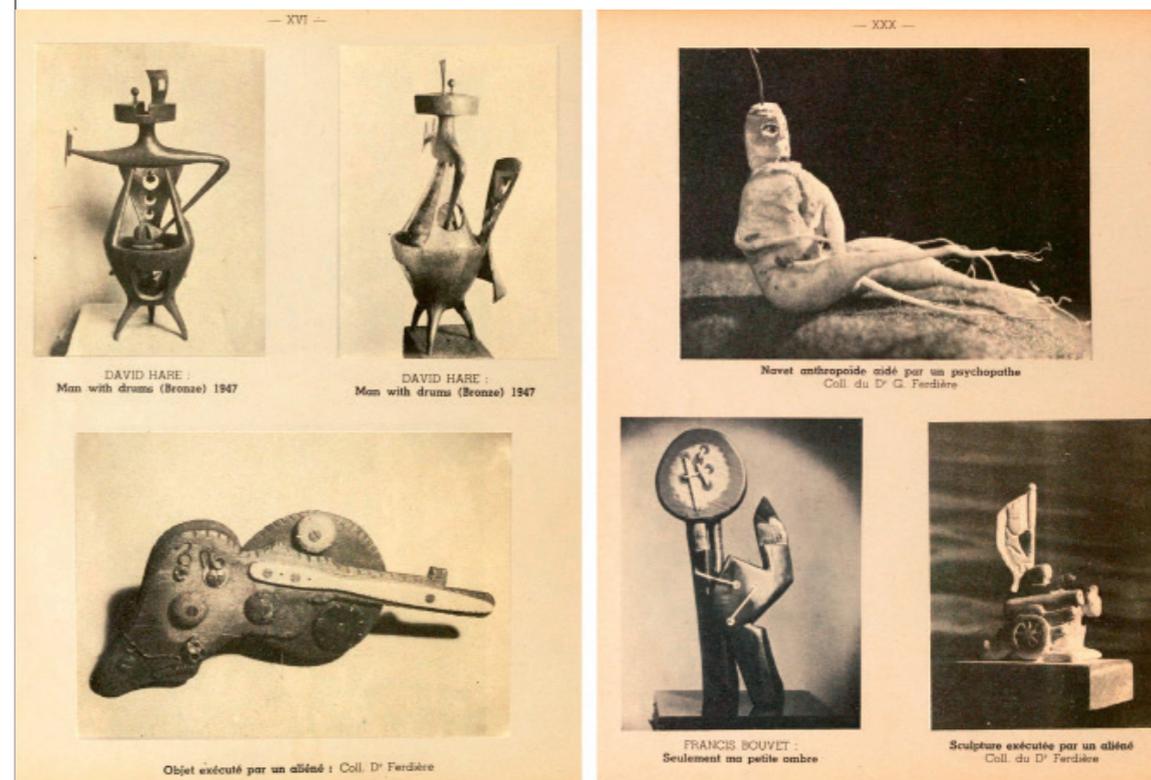
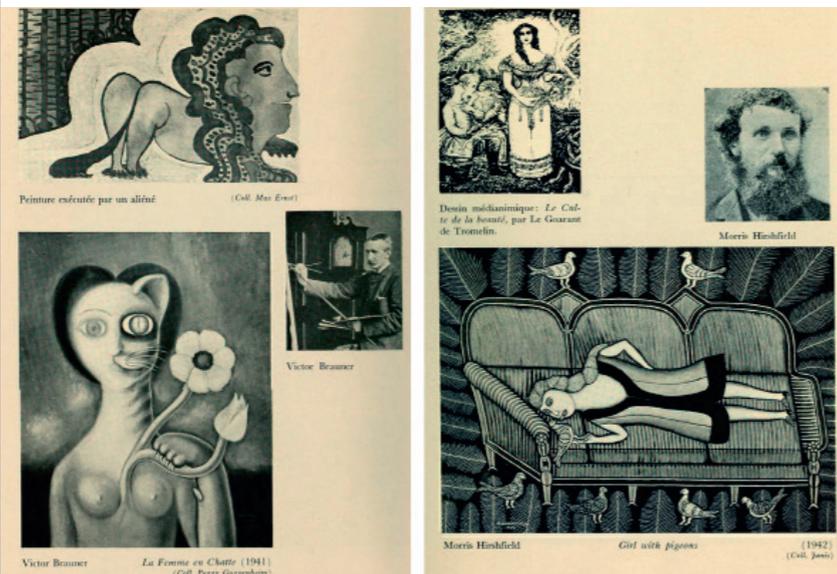
Couverture de la brochure de l'exposition *They taught themselves*, Marie Harriman Gallery, New York, 9 février 7 mars 1942, coll. part

l'accès aux œuvres passait par la présentation d'une trentaine de biographies d'artistes. *They Taught Themselves* est aujourd'hui considéré comme un début à la transformation du regard mais il était également en son temps l'aboutissement d'une fascination pour le « primitif » qui avait progressivement imprégné le monde de l'art au cours des deux décennies précédentes. [Fig-2] *They Taught Themselves, American Primitive Painters of the 20th Century* paraît de façon synchronisée avec une des dernières expositions à la Marie Harriman Gallery de New York du 9 février au 7 mars 1942¹⁰. Breton contribue lui aussi de façon significative à cette aventure par une postface qui paraît sur la jaquette de l'ouvrage.

Le texte est, de façon confondante, une vulgate que l'on retrouvera presque mot pour mot dans l'élaboration de l'art brut qu'en fera Dubuffet. « L'esprit vivant de l'art, évoluant au gré du XX^e siècle en même temps que le besoin de connaissance, écrit Breton, connaît quatre pôles d'attraction, et est influencé par quatre modes d'expression distincts. Ce sont la sculpture dite primitive, l'art des enfants, les peintures réalisées dans des états modifiés de conscience et l'art des fous. Au carrefour des routes de ces explorateurs se trouve le travail d'hommes isolés. Ces hommes sont d'un intérêt crucial, ils sont issus du peuple, et l'ordre social ne leur permet qu'un rapport épisodique ou différé avec l'art. Leur chance, c'est qu'ils sont exempts de la souillure dispensée dans les écoles d'art - ils se sont enseignés eux-mêmes - et leur valeur unique est qu'ils traduisent le monde en termes dont ils ont dû découvrir le secret en eux-mêmes. Cette œuvre, source de fraîcheur et de franchise, se situe en dehors des polémiques esthétiques qui fleurissent à notre époque. Dans cet ouvrage exploratoire, limité pour l'instant à l'Amérique, il y a autant de cas à analyser psychologiquement que d'images produites. Comme les images sont toutes le résultat de méthodes inhabituelles et variées, il est extrêmement tentant d'établir entre elles, dans l'ordre de la réponse qu'elles suscitent, un système de classement comme indice de nouveaux critères. (Pour moi,

Pages du catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*, New York, Whitelaw Reid Mansion, Coordinating council or French relief societies, inc., 14 octobre-7 novembre 1942, np.

10. Voir Edward Alden Jewell, « U.S. artists give "Primitive" show; Marie Harriman Gallery puts on exhibition entitled "They Taught Themselves" similarity seen in work exhibition synchronizes with publication of book by Janis under the same name », *The New York Times*, 10 février 1942, p. 17.



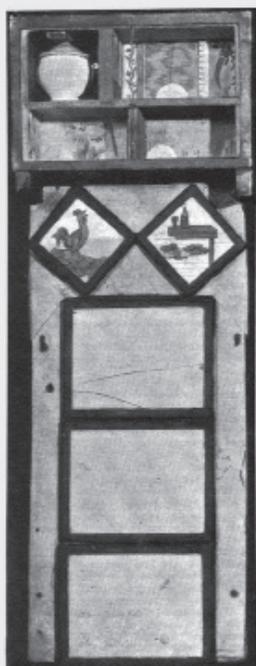
Pages du catalogue de l'exposition *Le surréalisme en 1947*, (7-29 juillet 1947), Paris: Pierre à feu, A. Maeght, 1947, planche XVI et XXX. On y distingue: Anonyme, *Navet anthropoïde « aidé » par un psychopathe*, collection du docteur Ferdière, LAM, n° inv: 2003.7.14 (1) & (2)

11. André Breton, « A statement by André Breton », *Ibid.* [trad. De l'auteur].

12. De nombreux travaux existent désormais dans la lignée du livre de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, J. Chambon, 1988.

éclipsant tout le reste, parmi les merveilles, est le filament magnétique qui traverse le petit « Malakoff » d'Henri Rousseau, puis se faufile à la tombée de la nuit dans le « Palais idéal » de Cheval pour briller sur les murs en tuf et les bouquets inquiétants de Hirshfield.) Il n'y a pas ici de guide digne de confiance aussi bien que Sidney Janis¹¹. [Fig-3]

L'attrait pour ces formes d'expression suscitait grandement l'intérêt et Morris Hirshfield, notamment, tout comme des peintures d'aliénés ou de médiums seront au cœur de l'exposition internationale du surréalisme *First Papers of Surrealism*, préfacé par Sidney Janis et qui ouvrit en octobre de la même année. 1942 fut donc une année charnière pour l'émergence d'une catégorie opérante, mûre et dont les protagonistes s'activaient à en définir les contours théoriques. La trajectoire toute tracée des artistes autodidactes, médiumniques, et singuliers sera cependant de courte durée car Sidney Janis, qui y pensait depuis quelque temps, eut l'opportunité d'ouvrir avec sa femme Harriett Grossman une grande galerie d'art contemporain qui se dédiera entièrement à soutenir l'éclosion de la toute jeune École de New York. La Sidney Janis Gallery qui s'inaugura à l'automne 1948 au 15 East. 57th Street à New York, partageant le quatrième étage avec la Betty Parsons Gallery, avait rapidement acquis une solide réputation en soutenant l'expressionnisme abstrait avec des artistes comme Josef Albers, William Baziotés, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Phillip Guston, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, etc. Le rapide basculement des enjeux vers le soutien inconditionnel des États-Unis pour une génération d'artistes spécifiquement américaine entraîna l'agonie d'une politique d'aide aux



13. Dubuffet avait peu apprécié l'exposition internationale du surréalisme qui se tenait du 7 juillet au 30 septembre 1947 à Paris, mais il en achète cependant le catalogue. Voir Lettre de Dubuffet à Jacques Berne, datée du jeudi [28 août 1947]. Reproduit dans Jean Dubuffet, *Lettres à J.B.*, 1946-1985, Paris : Hermann, 1991, p. 41.

14. Ces objets ont été achetés par Breton à l'« Exposition des artistes malades » (31 mai-16 juin 1929), organisée par le Dr Auguste Marie et la Marquise de Ludre Frolois (Charlotte-Louise-Solange Bianchi), Galerie Max Bine, à Paris et sont publiés dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929 pour illustrer l'article du psychanalyste Jean Frois-Wittmann, *Mobiles inconscients du suicide*, p. 41-44. Ils sont par ailleurs exposés, (n° 6 et 7 du catalogue), près de quarante années plus tard à la Galerie L'Œil, à Paris en décembre 1965.

15. Ces questions ont été contextualisées dans *L'énigme autodidacte – The self-taught enigma*, [Charlotte Laubard, commissaire d'exposition], Gand, Belgique : Snoeck Publishers ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 2021.

auteurs du « fait maison » car l'heure était à l'affirmation d'une hégémonie culturelle outre-Atlantique¹². Le phénomène fut d'autant plus criant qu'il s'accompagna simultanément du retour d'exil de la plupart des surréalistes. La fin de la guerre voyait de nouvelles alliances se forger pour consolider l'avènement d'une Guerre froide qui polarisera le monde avec d'un côté les abstractions du « monde libre » et de l'autre les réalistes soviétiques. Il faut noter cependant que les recherches menées à New York ne furent pas pour autant abandonnées en Europe. [Fig-4] En effet, la grande exposition parisienne *Le surréalisme en 1947*, dans laquelle Breton et Duchamp font une place considérable aux autodidactes en tout genre, plaçait Hector Hippolyte, Morris Hirshfield, mais aussi des objets d'aliénés de la collection du docteur Gaston Ferdière à l'instar du *Navet anthropoïde « aidé » par un psychopathe*, dans une constellation surréaliste de tous pays.

A l'aune de cette exposition, il était temps dès l'année suivante, et bien que Dubuffet se soit passablement ennuyé en la visitant, de créer une Compagnie de l'Art Brut qui réunira des intellectuels en passe de créer cette fameuse catégorie qui avait achoppé en Amérique et dont Breton sera une des grandes forces de proposition¹³. [Fig-5] [Fig-6] On retrouvera d'ailleurs des œuvres dans toutes les expositions internationales du surréalisme à l'instar des boîtes en bois d'anonymes que Breton avait achetées l'été 1929 et qui étaient toujours exposées en 1965 à l'exposition *l'Écart Absolu* (XI^e Exposition internationale du surréalisme) témoignant de la constance du propos¹⁴. Alors, de quoi l'autodidaxie est-elle le nom aux yeux des surréalistes et des américains et même de Dubuffet si ce n'est le fait pour une personne de se former elle-même, dans un cadre qui lui est propre, d'une façon plus ou moins éloignée des structures et institutions enseignantes et formatives. C'est un mode d'auto-développement des connaissances et des compétences que l'on retrouve bien entendu dans ce qui définit les artistes de la collection d'art brut. Si l'autodidacte est habituellement présenté comme une personne poursuivant une démarche solitaire _ car on apprend seul certes, mais jamais sans les autres _, c'est en réalisant les choses, donc en « mettant la main à la pâte » qu'il acquiert des connaissances, d'où l'importance de l'apprentissage par la pratique¹⁵. Les médiums qui convoquent les forces invisibles ou les auteurs de milieux asilaires qui dans l'isolement d'un dysfonctionnement psychique s'expriment avec ce qui leur tombe sous la main, les marginaux et anonymes qui s'exercent à transposer des bribes de leur réalités sur les supports les plus incongrus, c'est toute une myriade de créateurs qui révolutionnent le faire œuvre. Ce qu'avait saisi le surréalisme et plus tard Dubuffet, c'est que le regard porté sur ces productions réactivait indubitablement la dimension magique ou bien même processuelle, puisque l'art y était perçu comme un véhicule de forces et d'affects poétiques qui défiait les normes visuelles qui faisaient société.

Page de gauche:
Anonyme, *Objet d'aliéné*,
La petite soupière, avant
1910, boîte en bois, verre,
objets, encre sur papier,
43,5 x 16 cm, LAM, n°inv:
2003.7.4 (ancienne collection
André Breton)

Ci-contre: Anonyme,
Objet d'aliéné, avant
1910, boîte en bois, verre,
objets divers, 42,7 x 15,5
cm, LAM, n° inv : 2003.7.3
(ancienne collection
André Breton)



Augustin Lesage

Lesage

Dès le milieu des années 1930, différents acteurs issus de diverses disciplines vont inventer des outils de résistance à l'inhumanité et à l'aliénation sociale générées par les totalitarismes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, loin de Paris ou New York, c'est une « intelligence en guerre » (Louis Parrot) qui se déploie. Marseille, Toulouse ou l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban seront des points de diffusion du surréalisme dans ses composantes françaises (Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Éluard, Bousquet), mais aussi espagnoles (Buñuel, Dalí) voire du dadaïsme (Tzara). Les innovations et les idées que portent ces acteurs vont rencontrer celles de plusieurs médecins, psychiatres, psychanalystes et philosophes, comme Lucien Bonnafé, François Tosquelles, Henri Ey, Jacques Lacan, Georges Canguilhem. L'art brut, qui ne porte pas encore son nom, tient une place essentielle dans ce contexte de résistance et d'invention. Dubuffet ne s'y trompera pas en se rendant à Saint-Alban en 1945. Dès le milieu des années 1930, différents acteurs issus de diverses disciplines vont inventer des outils de résistance à l'inhumanité et à l'aliénation sociale générées par les totalitarismes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, loin de Paris ou New York, c'est une « intelligence en guerre » (Louis Parrot) qui se déploie. Marseille, Toulouse ou l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban seront des points de diffusion du surréalisme dans ses composantes françaises (Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Éluard, Bousquet), mais aussi espagnoles (Buñuel, Dalí) voire du dadaïsme (Tzara). Les innovations et les idées que portent ces acteurs vont rencontrer celles de plusieurs médecins, psychiatres, psychanalystes et philosophes, comme Lucien Bonnafé, François Tosquelles, Henri Ey, Jacques Lacan, Georges Canguilhem. L'art brut, qui ne porte pas encore son nom, tient une place essentielle dans ce contexte de résistance et d'invention. Dubuffet ne s'y trompera pas en se rendant à Saint-Alban en 1945.

Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 × 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2



Augustin Lesage

Lesage

Dès le milieu des années 1930, différents acteurs issus de diverses disciplines vont inventer des outils de résistance à l'inhumanité et à l'aliénation sociale générées par les totalitarismes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, loin de Paris ou New York, c'est une « intelligence en guerre » (Louis Parrot) qui se déploie. Marseille, Toulouse ou l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban seront des points de diffusion du surréalisme dans ses composantes françaises (Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Éluard, Bousquet), mais aussi espagnoles (Buñuel, Dali) voire du dadaïsme (Tzara). Les innovations et les idées que portent ces acteurs vont rencontrer celles de plusieurs médecins, psychiatres, psychanalystes et philosophes, comme Lucien Bonnafé, François Tosquelles, Henri Ey, Jacques Lacan, Georges Canguilhem. L'art brut, qui ne porte pas encore son nom, tient une place essentielle dans ce contexte de résistance et d'invention. Dubuffet ne s'y trompera pas en se rendant à Saint-Alban en 1945. Dès le milieu des années 1930, différents acteurs issus de diverses disciplines vont inventer des outils de résistance à l'inhumanité et à l'aliénation sociale générées par les totalitarismes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, loin de Paris ou New York, c'est une « intelligence en guerre » (Louis Parrot) qui se déploie. Marseille, Toulouse ou l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban seront des points de diffusion du surréalisme dans ses composantes françaises (Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Éluard, Bousquet), mais aussi espagnoles (Buñuel, Dali) voire du dadaïsme (Tzara). Les innovations et les idées que portent ces acteurs vont rencontrer celles de plusieurs médecins, psychiatres, psychanalystes et philosophes, comme Lucien Bonnafé, François Tosquelles, Henri Ey, Jacques Lacan, Georges Canguilhem. L'art brut, qui ne porte pas encore son nom, tient une place essentielle dans ce contexte de résistance et d'invention. Dubuffet ne s'y trompera pas en se rendant à Saint-Alban en 1945.

Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 × 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2



Ci-contre:
 Augustin Lesage
*Composition
 symbolique*, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée
 régional d'ethnologie
 de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2



Page de droite:
 Augustin Lesage
*Composition
 symbolique*, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée
 régional d'ethnologie
 de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2

Augustin Lesage
*Composition
 symbolique*, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée
 régional d'ethnologie
 de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2



Ci-contre, de haut en bas:
 Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM



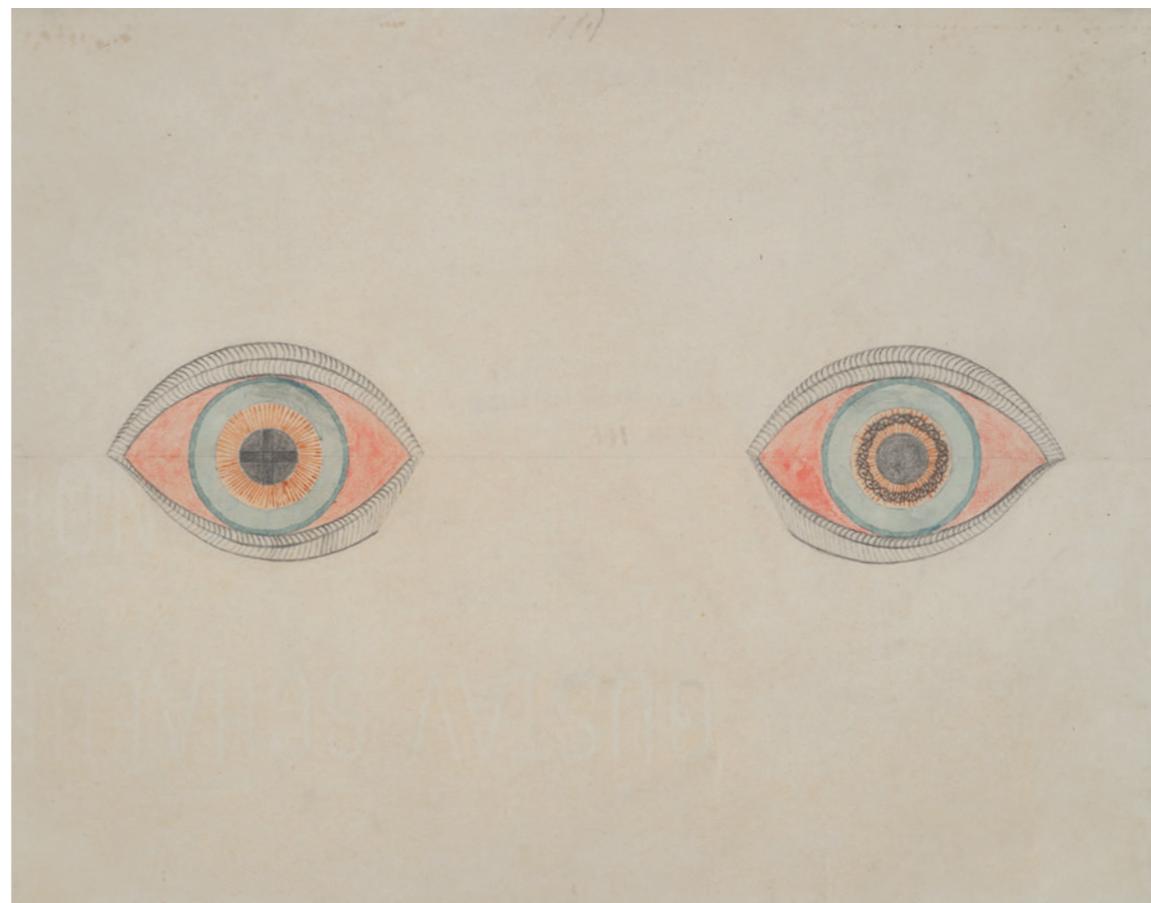
Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2

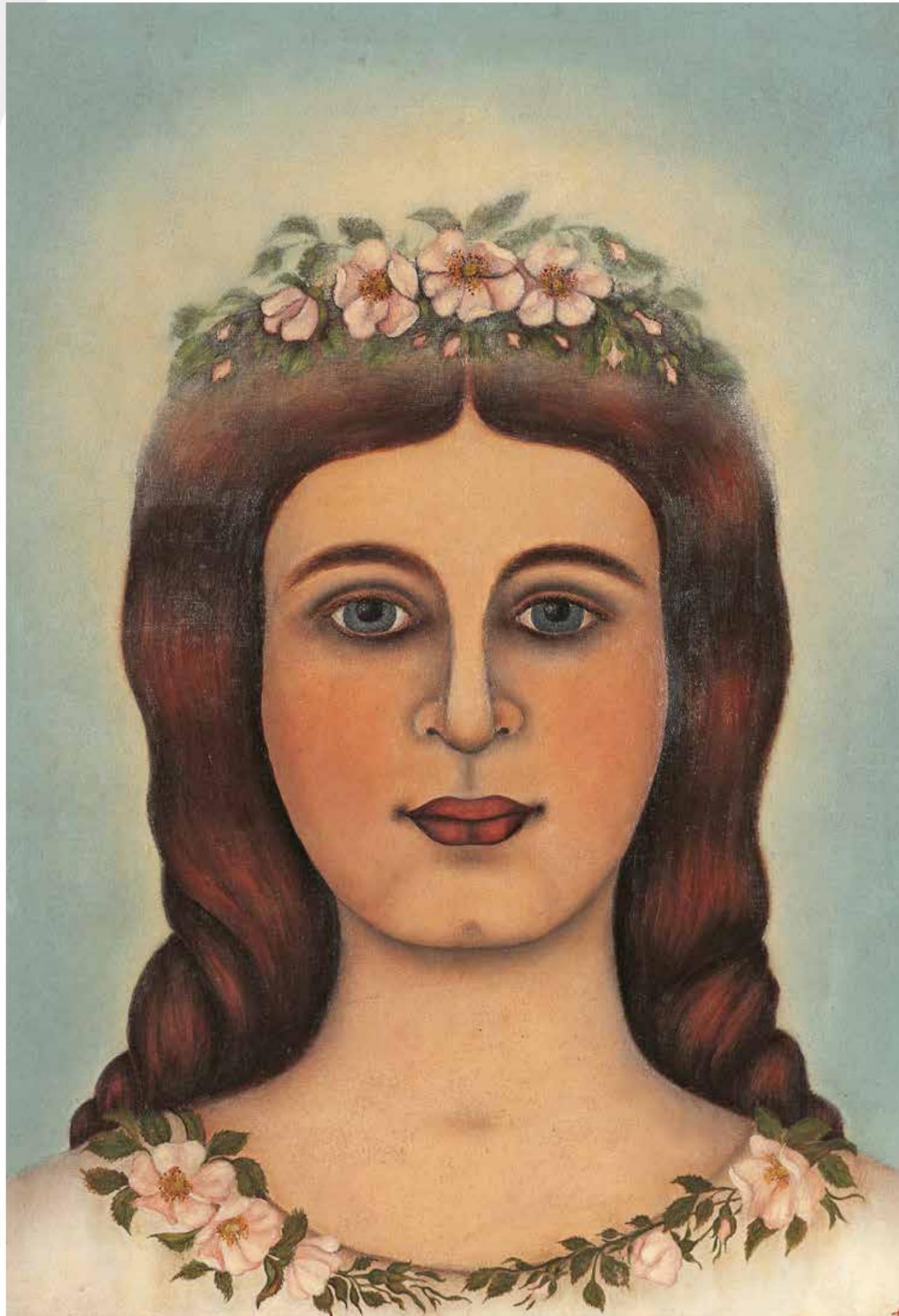


Page de droite, de haut en bas et de gauche à droite:
 Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2

Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2

Augustin Lesage
Composition symbolique, 1928
 Huile sur toile
 141 x 109 cm
 Dépôt du Musée régional d'ethnologie de Béthune au LaM
 Inv. : D.991.9.2





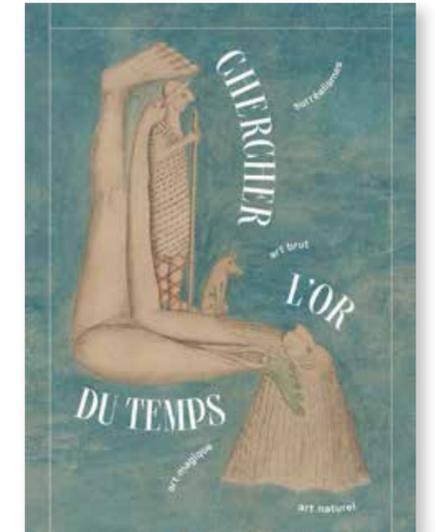
Chercher l'or du temps

Surréalismes, art naturel, art brut, art magique

« Le surréalisme est à la portée de tous les inconscients. »

— Tract surréaliste

En collectionnant des œuvres rares comme des objets naturels, des expressions artistiques autodidactes ou issues de la folie, les surréalistes s'affranchissent des hiérarchies et posent un regard autre sur le monde. C'est une véritable révolution qui est à l'œuvre pour réenchanter un quotidien marqué par deux guerres mondiales. L'art brut se trouve au cœur de cette réinvention des possibles. L'exposition, dans un parcours chronologique depuis les années 1920 jusqu'à la fin des années 1960, propose de regarder notre société par ses marges : une traversée du siècle qui prône l'égalité devant le rêve et la décolonisation des esprits. Elle sera accompagnée d'un catalogue, d'une journée d'études et d'un numéro thématique de la revue Demeter. Un important travail de recherche est en effet à l'œuvre pour relire et relier les histoires du surréalisme, de l'art brut et de leurs prolongements selon une approche de l'art qui serait le fait de forces irrationnelles ou (sur)naturelles.



14/10/2022

€ 35

272 pp.

190 x 260 mm

250 ill.

Broché

FR ISBN 978 94 616 1829 0

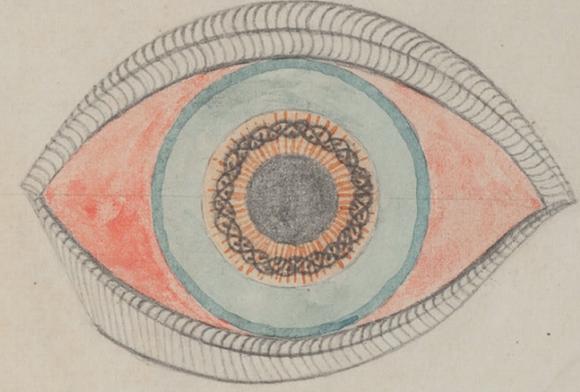


9 789461 618290

EXPOSITION

LaM, Villeneuve d'Asq,

14/10/22-29/01/23



Si l'idée d'art brut a depuis ses origines, avant même qu'il en porte le nom et qu'on le veuille ou non, fleuri sur le terreau des milieux médico-psychiatriques, il s'enracine également sur celui des artistes ayant gravités dans les sphères du surréalisme notamment. Il puise aux confins du XIX^e siècle et traverse la modernité discrètement, mais sûrement, avant de devenir, à maturité, ce que Dubuffet en a fait c'est-à-dire un nom et une catégorie opérante qui changea durablement la culture visuelle de notre temps.



CHERCHER L'OR DU TEMPS



DU TEMPS

CHERCHER

surréalismes

art brut

L'OR

art magique

art naturel

