

LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

ART BRUT
LA CRÉATION
HORS-NORME

Éditorial

Lorsque l'on évoque l'art brut, certains peuvent imaginer une pulsion, un geste irréfléchi, comme un cri.

Il y a évidemment de nombreux exemples qui correspondent à cette définition, mais que dire de ces créations architecturales, œuvres conçues et réalisées entièrement par un seul homme, tel le Palais idéal du facteur Cheval ou les tours de Watts de Simon Rodia, dont la construction s'étend sur des décennies.

La similitude de ces deux démarches, distantes de quarante années, est étonnante. Deux hommes d'origine modeste, avec une éducation rudimentaire qui vont passer 33 ans à réaliser entièrement seuls leur rêve.

Simon Rodia, d'un caractère très difficile, était peut-être plus revendicatif, presque anarchiste alors que le facteur Cheval était plutôt un rêveur éveillé.

Mais l'un comme l'autre ont été décriés, il suffit de citer le rapport des fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles lors de la proposition de classement du Palais idéal au titre des monuments historiques : « *Le tout est absolument hideux. Affligeant ramassis d'insanités qui se brouillaient dans une cervelle de rustre...* », ce qui heureusement n'empêchera pas Edmond Michelet de le classer, en 1969, dans la continuité des démarches initiées par André Malraux.

Les Watts Towers ont de leur côté échappé à la destruction, ordonnée par la Ville de Los Angeles, grâce aux très importants soutiens de nombreux artistes, architectes et personnalités diverses.

Mais c'est surtout un test, réalisé en 1959 pour évaluer la solidité des tours (dont la plus haute culmine à plus de 30 mètres), qui a démontré l'incroyable résistance de ces constructions à base de câbles d'acier et de ciment.

L'argument de la fragilité ne tenant plus, la municipalité a dû s'incliner.

Lorsqu'on a la chance de se retrouver face à cet ensemble, dans le sud de la ville, on est saisi par la puissance du geste, par l'imagination, par le contraste entre l'acier, le béton et les coquillages qui donnent une incroyable sensation de liberté.

Mais c'est une liberté qui provient de l'ignorance des règles.

Il en existe une autre qui consiste à savoir et à oublier que l'on sait !

Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts



Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts* en téléchargement, ainsi que le mini site du dossier thématique, à l'adresse Internet : www.academiedesbeauxarts.fr/actualites/lettre-academie.php

numéro 90
été 2019

Éditorial • page 2

Installations sous la Coupole :
Jiří Kylián, Régis Campo, Muriel Mayette-Holtz

• pages 3 à 5

Exposition : « **Mondrian figuratif, une histoire inconnue** »
Musée Marmottan Monet

Exposition : **Prix de dessin Pierre-David Weill**
Académie des beaux-arts
Cité Internationale des Arts

• pages 6 à 9

Dossier : « **Art brut, la création hors-norme** »

• pages 10 à 34

Actualités : **Colloque « L'art peut-il vivre sans le marché de l'art ? »**

Actualités : **Création de la Fondation du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière**

Parution : « **Notre-Dame de l'humanité** »
par **Adrien Goetz**

Hommage : **Ieoh Ming Pei**

Actualités : **Exposition inaugurale de la salle Comtesse de Caen**

Élections : **Blanca Li, Thierry Malandain, Angelin Preljocaj et Frédéric Mitterrand**

• pages 35 à 37

Communication : « **Construction d'une pyramide, l'exemple d'Abou Rawash : résultats d'une enquête récente** »
par **Michel Vallaloggia**

Communication : « **Restaurer Léonard** »
par **Cinzia Pasquali**

• pages 35 à 37

Actualités : **Séance plénière décentralisée et publique à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles**

Les académiciens

• page 40



Le mercredi 13 mars 2019, Jiří Kylián, élu membre associé étranger le 25 avril 2018 au fauteuil précédemment occupé par Leonardo Cremonini (1925-2010), était installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Hugues R. Gall sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. William Christie, de la section des Membres libres, a dirigé à cette occasion son ensemble, Les Arts Florissants, en présence du ministre de la culture Franck Riester et de SAR Caroline de Hanovre.



Le danseur et chorégraphe Jiří Kylián est né en 1947 à Prague, alors en Tchécoslovaquie. En 1962, Jiří Kylián est admis comme étudiant au conservatoire de Prague. Malgré l'omniprésence du parti communiste qui à cette époque contrôle le pays d'une main de fer, le conservatoire compte beaucoup d'excellents professeurs eux-mêmes formés au sein de la Tchécoslovaquie libérale et démocratique d'avant-guerre. Ainsi, le professeur Zora Šemberová a une influence décisive sur le jeune Jiří.

En 1967, Jiří Kylián reçoit une bourse qui lui permet de poursuivre ses études à la *Royal Ballet School* de Londres. Il y rencontre le chorégraphe John Cranko qui lui offre un contrat avec le ballet de Stuttgart. Avant de se lancer dans cette nouvelle voie, Jiří Kylián retourne encore à Prague où, entre-temps, a commencé une révolte contre le pouvoir communiste dirigé par Alexander Dubcek. Celui-ci essaie de créer un « socialisme à visage humain », mais cet idéal est écrasé, en 1968, par les forces armées du Pacte de Varsovie. Une semaine après leur invasion, Jiří Kylián quitte son pays et part à Stuttgart, où Cranko l'encourage aussi à réaliser ses premières chorégraphies. Au début des années 1970, il vient aux Pays-Bas pour rejoindre le *Nederlands Dans Theater (NDI)* en tant que chorégraphe invité. En 1975, il devient le directeur artistique de cette compagnie de danse néerlandaise. Sa création *Sinfonietta*, dont la première a lieu en 1978, au *Charleston Festival*, est un tournant qui apporte au NDT une

célébrité internationale. L'ensemble entame un programme de représentations dans le monde entier. Reconnaisant l'importance d'une bonne formation pour les jeunes danseurs, Kilián lance un ensemble junior, le *NDT 2*. Mais il n'oublie pas non plus la valeur et la qualité spécifiques des danseurs chevronnés, ce qui le conduit à créer aussi un groupe senior, le *NDT3*, pour lequel il crée, en collaboration avec ses collègues Hans van Manen, Mats Ek et William Forsythe, les chorégraphies constituant le programme de sa première mondiale. Cet événement est immédiatement reconnu par le public et les médias comme un nouveau développement important, le *NDT3* ayant un impact très positif sur la communauté de la danse.

En 1987, le *NDT* construit sa propre base : un ensemble de studios de danse et un théâtre conçu par l'architecte Rem Koolhaas. Kylián reste associé à la compagnie de danse néerlandaise pendant 34 ans. Ces dernières années, il s'est orienté progressivement vers les performances vidéo, le cinéma et la photographie. Ses films primés, *Car-Men* et *Scalamare* ainsi que l'installation photographique *Free Fall*, ont été réalisés en collaboration étroite avec sa muse et compagne de toujours, Sabine Kupferberg.

Extrait du discours d'Hugues R. Gall :

« Votre œuvre vagabonde avec la plus grande liberté : aucune forme ne vous échappe, aucune contrainte ne s'impose à votre fantaisie, et vous vous êtes très vite échappé des contraintes de grandes partitions préexistantes qui pourtant, tels *Sinfonietta*, *la Symphonie des Psaumes*, *L'Enfant* et *les Sortilèges*, vous avaient si bien inspiré à vos débuts, pour vous aventurer dans des formes musicales ou sonores inouïes. Vous pensez la danse comme l'expression humaine élémentaire : elle est, dites-vous « l'art le plus vieux, le plus archaïque et le plus vulnérable... le plus sincère aussi, on ne peut pas mentir en dansant, car si l'on mentait, l'on ferait de soi-même, de son propre corps, un mensonge ». » ■

En haut, à gauche : la danseuse Sabine Kupferberg, compagne du chorégraphe, dans un intermède dansé, au centre de la Coupole de l'Institut de France.

À droite : Jiří Kylián était entouré du secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, d'Hugues R. Gall et de William Christie, de la section des Membres libres.

Photos Juliette Agnel, Patrick Rimond



RÉGIS CAMPO



Élu membre de la section de la Composition musicale le 17 mai 2017, au fauteuil précédemment occupé par Charles Chaynes (1925-2016), Régis Campo, tout juste âgé de cinquante ans, était installé, le mercredi 3 avril dernier, à l'Académie des beaux-arts par son confrère Michaël Levinas sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Né en 1968, Régis Campo étudie la composition auprès de Georges Bœuf au Conservatoire de Marseille. Il poursuit dans la classe de composition et de civilisations musicales de Jacques Charpentier au Conservatoire national de région de Paris. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Alain Bancquart et de Gérard Grisey où il obtient son premier prix de composition en 1995. Dès 1992, il rencontre le compositeur russe Edison Denisov qui le considère alors comme « l'un des plus doués de sa génération ». De 1999 à 2001, il est pensionnaire à la Villa Médicis. Depuis 2003, sa classe de composition au Conservatoire de Marseille est un lieu de partage et d'ouverture à diverses esthétiques musicales. Son style, souvent qualifié de ludique et de coloré, met l'accent sur l'invention mélodique, l'humour, la joie et sur une grande vitalité des tempos.

En Europe et à travers une trentaine de pays dans le monde entier, de nombreux artistes ont joué sa musique. Son œuvre a reçu de nombreuses récompenses, notamment le prix Gaudeamus (1996), le prix du concours Dutilleux (1996), les prix Hervé Dujardin de la Sacem (1999) et Pierre Cardin de l'Académie des beaux-arts (1999), le Prix Sacem des jeunes compositeurs (2005), le Prix Georges Bizet (2005) et le Prix de commande de la Fondation Simone et Cino del Duca de l'Institut de France (2014).

En 2001, son œuvre *Lumen*, pour orchestre, est créée par l'Orchestre symphonique de Berkeley sous la direction de Kent Nagano, en Californie, et en avril 2003, les mêmes interprètes remportent un grand succès avec la création de sa première symphonie.

Son deuxième opéra, *Quai ouest*, d'après la pièce de Bernard-Marie Koltès, est créé en 2014 à l'Opéra national du Rhin puis repris en langue allemande au Staatstheater de Nuremberg.

En 2018, le festival Ars Musica lui commande deux œuvres : *Dancefloor With Pulsing* pour thérémine et orchestre et un *Omaggio affettuoso ed eccentrico al Maestro Morricone* pour orchestre, créées par le Brussels Philharmonic Orchestra et l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège. En 2019, l'œuvre *Heartbeats* pour orchestre est créée avec l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Kent Nagano.

Son catalogue (éditions Henry Lemoine) est riche de plus trois cents œuvres. On peut notamment citer *Commedia* (1995) pour 19 musiciens, le *Concerto pour violon* (1997), le *Concerto pour piano* (1998-1999), *Pop-art* (2002), la *Symphonie n°1* (2002-2003) pour orchestre, *Bestiaire d'après Apollinaire* pour soprano et orchestre (2007-2008), *Les quatre jumelles*, opéra-bouffe pour 4 chanteurs et 9 instruments (2008), *Street-Art* (2015-2017)...

Extrait du discours de Michaël Levinas :

“ En vous recevant aujourd'hui sous la Coupole au sein de notre Compagnie, l'Académie accueille un compositeur qui a traversé dans sa prime jeunesse ce tournant du siècle marqué par l'écroulement du Mur de Berlin, la fin de beaucoup d'idéologies et de beaucoup d'espoirs pour l'humanité. Il y avait une vraie désorientation à laquelle n'a pas échappé le monde de l'art et des modernités.

Vous êtes aujourd'hui reconnu comme un créateur contemporain majeur. Vous avez réalisé des œuvres qui nous marquent dont deux opéras, des concertos, pièces d'orchestre symphonique, créateur résolument libre et indépendant de tout dogmatisme daté et c'est une immense force. Vous poursuivez votre création dans l'éclat de la jeunesse de ce siècle qui est pleinement le vôtre, un vingt-et-unième siècle qui n'a même pas encore vingt ans... » ■

En haut : les compositeurs Laurent Petitgirard, Régis Campo et Michaël Levinas.

Photos Patrick Rimond



MURIEL MAYETTE-HOLTZ

Une nouvelle personnalité féminine rejoint notre Compagnie... Le mercredi 15 mai, Muriel Mayette-Holtz, élue membre de la section des Membres libres le 17 mai 2017 au fauteuil précédemment occupé par Maurice Béjart (1927-2007), était installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Hugues R. Gall.

Après des études au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Muriel Mayette-Holtz devient pensionnaire de la Comédie-Française en 1985 à l'âge de vingt ans. Elle y est élue 477^e sociétaire en 1988 et y joue sous les directions, entre autres, de Claude Régy, Catherine Hiegel, Antoine Vitez, Claude Stratz, Alexandre Lang, Jean Dautremey. Avec Jacques Lassalle, elle interprète Marivaux, Tchekhov, Molière, Goldoni et, sous la direction de Matthias Langhoff, Strinberg, Büchner, Gogol, Lorca et Müller.

En tant que metteur en scène, elle a réalisé depuis 1986 - date de la création de sa compagnie « Jeux » - quarante-cinq mises en scène d'auteurs majeurs du théâtre classique et contemporain. Professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de 1996 à 2005, elle y met en scène des textes de Federico Garcia Lorca, Goldoni, Jean-Claude Grumberg, Racine, Shakespeare et Corneille, avec les acteurs du conservatoire dont Louis Garrel, Jeanne Herry, Jonathan Cohen, Laurent Lafitte, Audrey Lamy, Vincent Macaigne...

Administratrice générale de la Comédie-Française de 2006 à 2014, elle est la première femme à diriger la célèbre institution. Elle reçoit en 2011 et en 2016 le prix de l'excellence française. L'Académie française lui décerne en 2012 une médaille vermeil pour son rôle dans le rayonnement de la langue et de la littérature françaises.

Nommée, en septembre 2015, directrice de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, elle est également la première femme à diriger la prestigieuse institution française à l'étranger. Elle y initie au cours de son mandat de nombreux événements culturels. En septembre 2016, elle lance « VivaVilla ! », un festival de résidences d'artistes en association avec l'Académie de France à Madrid-Casa de Velázquez et la Villa Kujoyama à Kyoto, qui permet au public de découvrir en France les œuvres récentes d'artistes accueillis par ces trois grandes institutions culturelles françaises à l'étranger. En mai 2018, elle monte à la Villa Médicis une version franco-italienne du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. En mai 2019 elle met en scène *Les Troyennes* d'Euripide dans le théâtre grec de Syracuse dans le cadre du festival de l'Instituto nazionale del dramma antico.

Muriel Mayette-Holtz dirige depuis cette année la Fondation Dufraine, propriété de l'Académie située dans le Val-d'Oise, qui accueille une dizaine d'artistes en résidence.

Extrait du discours d'Hugues R. Gall :

“ Le 1er janvier 1988 Jacques Lasalle vous nomme sociétaire. 477^e depuis Mademoiselle de Brie. Vous avez 23 ans. [...] Comme toutes celles qui vous ont précédées, mais peut-être un peu plus, vous marquez vos rôles de votre personnalité ; des rôles que vous acceptez, mais surtout des rôles que vous imposez ! Vous ne faites pas d'erreur de distribution, ni pour vous-même ni, plus tard pour les autres. [...]”

Vous vous êtes moulée avec un plaisir ineffable dans la troupe qui est devenue pour toujours votre famille. Si le bonheur, selon Françoise Giroud, c'est « faire ce que l'on veut et vouloir ce que l'on fait », alors tout laisse à penser que ces années ont été celles de votre bonheur. [...]» ■

En haut : Muriel Mayette-Holtz et Frédéric Mitterrand.

Ci-contre : le professeur François-Bernard Michel, Patrick de Carolis, Muriel Mayette-Holtz, Hugues R. Gall et Adrien Goetz, de la section des Membres libres.

Photos Juliette Agnel





Ci-dessus : *Moulin dans la clarté du soleil*, 1908,
huile sur toile, 114 x 84 cm

Au centre : *House*, 1898-1900, aquarelle et
gouache sur papier, 45,6 x 58,4 cm

Ci-contre : *Mill in the evening (Moulin dans le crépuscule)*,
vers 1907-1908, huile sur toile, 67,5 x 117,5 cm

À droite : *Devotie (Dévotion)*, 1908, huile sur toile, 94 x 61 cm

© Kunstmuseum Den Haag



Musée Marmottan Monet

“MONDRIAN FIGURATIF UNE HISTOIRE INCONNUE”

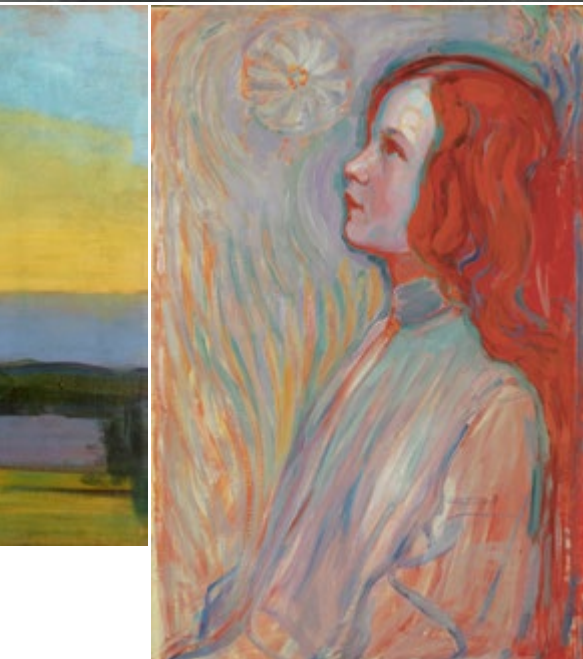
Membre du groupe De Stijl, mouvement artistique des Pays-Bas fondé en 1917, Piet Mondrian (1872-1944) est principalement connu pour ses peintures abstraites aux lignes épurées et ses carrés rouge, jaune et bleu. Le musée Marmottan Monet lui consacre une exposition, du 12 septembre au 20 janvier, et met l'accent sur une œuvre figurative majeure.

La peinture figurative de Piet Mondrian (1872-1944) est longtemps restée méconnue. Pourtant, celui qui se distingue aujourd'hui comme le plus important collectionneur de l'artiste, Salomon Slijper (1884-1971), s'est passionné pour cet aspect longtemps oublié de son œuvre. Ayant rencontré le maître aux Pays-Bas où il se réfugie pendant la Première Guerre mondiale, ce fils de diamantaire d'origine amstellodamoise réunit un ensemble unique de peintures et de dessins de l'artiste avec lequel il se lie d'amitié. Mondrian procède lui-même à la sélection d'une suite représentative de sa production exécutée entre 1891 et 1918, enrichissant l'ensemble de quelques pièces abstraites ultérieures ; la majorité des acquisitions ayant lieu entre 1916 et 1920. Le soutien que Slijper apporte au peintre est de taille. Plus encore, il change sa vie. À une époque où Mondrian ne parvient pas à vivre de son travail et fait des copies au Rijksmuseum pour joindre les deux bouts, les achats en nombre de son récent mécène lui ouvrent de nouvelles perspectives et lui permettent de financer son retour à Paris en juin 1919.

Le musée Marmottan Monet a noué un partenariat exceptionnel avec le Kunstmuseum de La Haye pour organiser une exposition totalement inédite rendant hommage à Slijper et au Mondrian figuratif à travers la présentation de peintures et de dessins majeurs provenant exclusivement de la collection de l'amateur.

L'exposition de près de soixante-dix Mondrian se distingue par le nombre et la qualité des toiles estampillées chefs-d'œuvre par le musée de La Haye. Des 67 œuvres présentées, la moitié voyage pour la première fois à Paris, 12 % n'y ont pas séjourné depuis un demi-siècle, 20 % depuis près de 20 ans. Jamais vu à Paris depuis près d'une génération, c'est un événement unique à plus d'un titre puisque certaines pièces phares sont déplacées pour la dernière fois en raison de leur fragilité, comme l'iconique *Moulin dans la clarté du soleil* (1908). ■

Commissariat : Marianne Mathieu, directeur scientifique du musée Marmottan Monet
Une exposition organisée en partenariat avec le Gemeentemuseum, La Haye.



Cité internationale des arts

PRIX DE DESSIN PIERRE-DAVID WEILL ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Créé en 1971 par Pierre David-Weill (1932-1982), membre de l'Académie des beaux-arts, et activement soutenu depuis plus de quarante ans par son fils Michel David-Weill, également membre de l'Académie, ce prix encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique. Le jury était composé de membres des sections de Peinture, Sculpture et Gravure. L'exposition des œuvres des lauréats et finalistes avait lieu, cette année, à la Cité internationale des arts, du 28 mars au 13 avril, dans le cadre de la Semaine du dessin organisée par le Salon du Dessin.

Les Prix de Dessin Pierre David-Weill pour l'année 2019 ont respectivement été attribués à Viktoriia Sviatiuk (premier prix, d'un montant de 8000 euros), Eve Malherbe (deuxième prix, d'un montant de 4000 euros) et Maximilien Hauchecorne (troisième prix, d'un montant de 2000 euros). Une mention a été décernée à María Chillón.

Née à Kiev en 1989, **Viktoriiia Sviatiuk** est diplômée en 2008 de l'École républicaine d'arts plastiques de Kiev. En 2010, après deux ans d'études à la faculté d'art graphique et d'édition de l'Université Nationale Polytechnique de Kiev, Viktoriia Sviatiuk décide de venir en France où elle intègre l'École Supérieure des Beaux-Arts TALM d'Angers. Elle y obtient, en 2016, un diplôme Master 2 en Arts-Média. Viktoriia Sviatiuk participe depuis à de nombreuses expositions avec diverses institutions telles que le Musée des beaux-arts et le Château d'Angers. En 2015, ses peintures sont publiées en tant qu'illustrations des Éditions Hackoeurs, Paris Sorbonne. Cette année, sa première exposition personnelle « Les Nuances du Bleu » a eu lieu à l'Espace Art Contemporain À Vous De Voir, à Saint-Mathurin-sur-Loire.

Née en 1987 en région parisienne, **Eve Malherbe** vit et travaille à Marseille. Après des études de design et d'architecture intérieure, elle décide de se concentrer essentiellement à un travail plastique. Elle développe une pratique picturale où elle questionne la représentation du sujet et notamment des femmes, aussi bien dans la photographie que dans l'histoire de la peinture. Préoccupée par des thématiques telles que l'identité et la mémoire, elle explore les moyens d'illusion et d'artifice qu'offrent « l'histoire-peinture » et la « matière-peinture ». Re-mise en scène du passé, maquillage

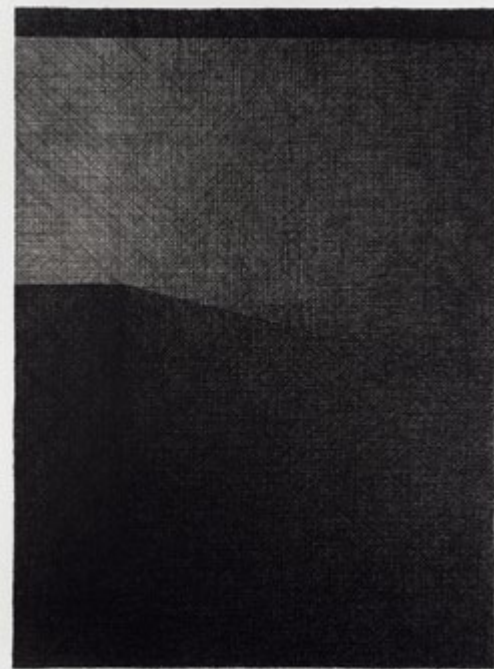


du portrait, détournements de mythes... ses projets témoignent d'une volonté de lier le respect de l'histoire de l'art à une pratique personnelle contemporaine.

Maximilien Hauchecorne est né à Rouen en 1989. Après un Master Architecture intérieure et Design à l'ESAG Penninghen à Paris, il choisit de se consacrer pleinement au dessin à partir de 2018. Sa passion pour l'architecture, son obsession du volume nourrissent ses compositions d'une géométrie épurée. Il vit aujourd'hui entre Paris et Londres et collectionne, au fil de ses voyages, un grand nombre de photographies, de polaroids, de frottages de textures et de carnets de voyages, supports à son inspiration.

Née en 1982 à Ourense en Espagne, **María Chillón** est titulaire d'une Maîtrise ès Beaux-arts de l'Université de Salamanque et d'un Diplôme d'Études Avancées à l'Université Complutense de Madrid en dessin et gravure. Son travail de gravure a été de nombreuses fois récompensé (Prix Lacourière, Graver maintenant...). ■

En haut : le peintre Vladimir Velickovic, les graveurs Pierre Collin et Érik Desmazières, membres de la section de Gravure, Bénédicte Alliot, directrice générale de la Cité internationale des arts, Astrid de la Forest, membre de la section de Gravure, Viktoriia Sviatiuk (premier Prix), Eve Malherbe (deuxième Prix), Maximilien Hauchecorne (troisième Prix) et Maria Chillon (mention).



En haut : Viktoriia Sviatiuk (premier Prix), *Même la guerre est quotidienne*, pierre noire sur papier, 50 x 65 cm.

Ci-contre : Eve Malherbe (deuxième Prix), *Ce qui précède et ce qui suit la catastrophe, la Passion*, série de cinq dessins au fusain sur papier satin, 55,5 x 43,5 cm.

Ci-dessus : Maximilien Hauchecorne (troisième Prix), *Composition n°8*, encre sur papier.

ART BRUT LA CRÉATION

La façade nord du « Palais idéal » de Joseph Ferdinand Cheval (au centre), plus connu sous le nom de facteur Cheval (1836-1924), à Hauterives (Drôme) vers 1907. Photo DR

Unique au monde, le Palais idéal a inspiré les artistes durant plus d'un siècle. Indépendant de tout courant artistique, construit sans aucune règle d'architecture, le Palais idéal a fait l'admiration des surréalistes, a été reconnu comme une œuvre d'art brut. En 1969, il a été classé monument historique, au titre de l'art naïf, par le ministre des Affaires culturelles Edmond Michelet, dans la continuité des démarches initiées par son prédécesseur André Malraux.



HORS-NORME



UN ART POUR UNE “CLÉ DES CHAMPS” ? ⁽¹⁾

Par **Lydia Harambourg**, historienne et critique d'art, correspondant de la section de Peinture

« *Il n'y a de vigoureuse sécrétion mentale qu'à partir de s'alimenter aux crudités de la vie personnelle journalière* »

Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*

Comment qualifier cette catégorie esthétique inédite donnant à voir des artistes méconnus et leurs œuvres qui établissent un nouveau rapport à l'art ? Une première réponse serait que ces « singuliers de l'art » le sont dès lors qu'ils ne jouent pas le jeu de la culture. Ces productions seraient donc inaliénables à toute institution (musée, galerie) et par conséquent à toute récupération sociale et financière suspectes de détournement. Un art anonyme qui ne se référerait pas à l'art tel que le définit l'histoire de l'art : art brut, art naïf (en 1948 Michel Ragon organise une exposition « Art brut, naïvisme et littérature » à la galerie Portes de France à Paris), art populaire, art marginalisé, art des fous, art médiumnique, art singulier, autant de propositions pour un art qui ne fait l'objet d'aucune reconnaissance. Autant de présupposés qui s'opposeraient à un art savant, un art reconnu en tant que tel. Dès son énonciation, l'art brut fait polémique. En 1963 Dubuffet le définit ainsi : « Des productions de toutes espèces... présentant un caractère spontané et fortement inventif... et ayant pour auteurs des personnes étrangères aux milieux artistiques professionnels ». Pour Michel Ragon, Dubuffet n'a pas inventé « l'art brut », ni Alain Bourbonnais « l'art hors les normes ». Pour l'écrivain critique d'art, les « singuliers de l'art » ne le sont que dans la mesure où ils ne sont pas faits pour des manifestations culturelles, ni destinés au marché de l'art. Le jour où ils entrent dans un musée, où ils sont achetés par des collectionneurs, ils perdent la valeur intrinsèque du pouvoir de leur création, et la quintessence de leur vie.

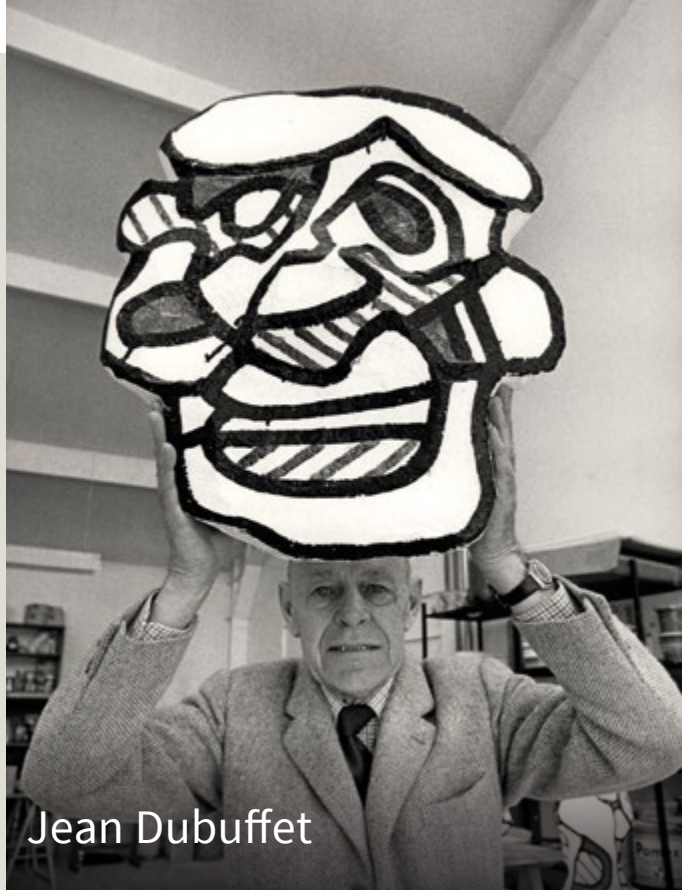
Là se situe la pierre d'angle d'une ambiguïté liée à l'interprétation et la réception de l'art brut. Son état étant d'être marginal, insurrectionnel et solitaire, il cesse de l'être dès qu'il est récupéré par le monde de l'art. Et cependant, en montrant ces pseudos artistes, entrés malgré eux dans l'institution, on sauve du néant les œuvres uniques de contestataires qui s'ignorent.

Un art non culturel ? On retrouverait, se faisant face, Henri Rousseau, dit le douanier Rousseau, et le facteur Cheval.

À quand faut-il faire remonter un art de l'(a)normalité ? Sans doute traverse-t-il tous les âges et toutes les civilisations. Mais un recensement l'inscrit plus officiellement autour de 1800, avec la première collection d'œuvres de malades mentaux par le Dr Benjamin Rush, aux États-Unis. Dès les prémices, force est de constater le rapport étroit qui existe entre un artiste non professionnel et les découvertes de la médecine liées aux problèmes psychiatriques comme à l'inconscient. Paysans, ouvriers internés comme anormaux, simples d'esprit sont élevés au rang de poètes et d'artistes alors qu'ils n'ont jamais vu un tableau, une sculpture. Leur névrose devient l'enjeu d'une créativité qu'ils sont incapables de comprendre. En 1802, le philosophe français Maine de Biran emploie le terme « d'automatisme » pour désigner les processus mentaux menés sous le contrôle de la conscience et qu'expérimenteront, en 1919, André Breton et Philippe Soupault avec l'écriture automatique et l'ouvrage *Les Champs magnétiques* qu'ils publient en 1920. Le développement du spiritisme dans les années 1850 (Victor Hugo), les études sur les aliénés et dès 1875 les observations faites par le Dr Charcot sur les expressions plastiques des hystériques, suivies par les études sur l'hystérie menées par Freud et Joseph Breuer (1895), mettent au jour des formes d'expressions artistiques inédites.

En 1882 est créé à Paris, par Jules Lévy, le Groupe des *Incohérents*, un terme qui aurait pu être retenu pour désigner l'art brut à l'occasion d'une exposition, au domicile du journaliste, de « dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner ». En 1900 a lieu une première exposition d'œuvres de malades mentaux au Bethlem Royal Hospital de Londres, dont une sélection sera présentée à Paris en 1929, à la galerie Max Bline. Les dessins de fous deviennent le centre d'intérêt de Marcel Réja (pseudonyme du Dr Paul Meunier) qui établit des rapprochements avec les dessins d'enfants et de « sauvages », et publie en 1907 *L'art chez les fous* (Mercure de France). ◀

À gauche : Müller, Heinrich Anton (1865-1930), *Sans titre*, entre 1925 et 1927, crayon de couleur sur papier. Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Jean Dubuffet

« Leur seul caractère commun est le don d'emprunter d'autres voies que celles de l'art homologué »

Jean Dubuffet ¹

En 1947, le peintre Jean Dubuffet (1901-1985) inaugure le Foyer de l'Art Brut dans les sous-sols de la galerie René Drouin, place Vendôme à Paris. C'est deux ans plus tard, en 1949, qu'il précise sa définition de l'art brut dans *L'art brut préféré aux arts culturels* qui a valeur de manifeste en accompagnant le catalogue de la première exposition de la collection de la Compagnie de l'Art Brut à la galerie Drouin.

Dès 1945, il avait entrepris un voyage en Suisse pour visiter les asiles et hôpitaux psychiatriques, des prisons, rencontré des médecins, artistes, conservateurs de musées, et noué des liens d'amitié. Le nom avait émergé sous sa plume pour baptiser des œuvres d'aliénés et de marginaux qu'il collectionne depuis les années 1920, et que ses amis, Raymond Queneau et Jean Paulhan contribuent à lui faire alors connaître. Tel Augustin Forestier interné à Saint-Alban-sur-Limagnole (Suisse) où une exposition était organisée en juillet 1945, « Trait d'union, les Chemins de l'art brut ». La même année Dubuffet rend visite à Antonin Artaud interné à Rodez.

Toujours en 1947, il rédige et publie le premier fascicule de sa collection, *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, consacrée aux sculptures anonymes désignées sous le nom de Barbus Müller, du nom du célèbre collectionneur suisse Josef Müller qui les avait acquises dans les années 1940. Transféré en 1948 dans un pavillon des éditions Gallimard, 17 rue de l'Université, le Foyer de l'Art Brut devient la Compagnie de l'Art Brut qui présentera des expositions jusqu'en 1951, date à laquelle elle est dissoute et transférée chez le peintre Alfonso Ossorio qui la conserve à East, près de New York. André Breton venait d'en démissionner, il était un des membres fondateurs avec Dubuffet, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié, Edmond Bomsel.

À gauche : portrait de Jean Dubuffet au masque.
Photo Kurt Wyss / Galerie Jeanne Bucher Jaeger.

Ci-dessous : vues de la Collection de l'Art Brut, installée dans le château de Beaulieu, à Lausanne.

Photos Marino Trotta et Caroline Smyrliadis.



Rapatriée en 1962, la collection est installée à Paris dans l'immeuble qui abrite le siège de la Fondation Dubuffet, 137 rue de Sèvres. Face aux attermolements de l'administration française, Dubuffet offre la collection de La Compagnie de l'Art Brut, riche de plus de cinq mille œuvres, à la ville de Lausanne. Installée dans le château de Beaulieu, elle est inaugurée en 1976, avec une extension « La Neuve Invention » ouverte en 1982. Michel Thévoz (auteur d'un ouvrage *L'Art Brut* aux éditions Skira, 1975) est nommé conservateur et le restera jusqu'en 2001. Lui succéderont Lucienne Peiry jusqu'en 2011, puis Sarah Lombardi. Des symposiums et des colloques sur l'art brut ont lieu dans tous les pays. En 2005 a lieu « Dubuffet et l'Art Brut » à Düsseldorf et au LaM (Lille Métropole - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut).

En raison de travaux de rénovation, le musée de Lausanne est fermé d'avril à septembre 2019, mais ses collections sont présentées au Mucem à Marseille et à Amsterdam. ■

Lydia Harambourg

1- in *Art brut préféré aux arts culturels*, Prospectus et tous écrits suivants, T1, Paris, 1967.

(suite de la page 13)

En 1924, le premier *Manifeste du Surréalisme* lui réserve une place prioritaire au côté de l'automatisme, tandis que le Dr Jean Vinchon publie à Paris *L'art et la folie*. C'est en 1911 que le Dr Eugen Bleuler à Zurich introduit le terme de schizophrénie qui remplace celui de démence précoce.

La même année, Augustin Lesage (1876-1954), originaire du Pas-de-Calais, mineur, démarre à l'âge de trente-cinq ans une activité picturale sous l'injonction d'une voix entendue dans la mine, qui la lui fait abandonner pour se consacrer à sa vocation. Il peindra huit cents pièces représentant des constructions imaginaires constituées de motifs très finement ouvragés, au petit pinceau, d'une symétrie répétitive. En 1922 ses œuvres sont exposées à l'Hôtel de ville de Douai.

Dès 1920 le Dr Hans Steck s'intéresse aux dessins de ses patients et particulièrement à Aloïse, à l'asile de Cery, à Lausanne, tandis que son confrère le Dr Walter Morgenthaler à la clinique de la Waldau, près de Berne, publie un livre consacré à Adolf Wölfli.

Une autre figure caractéristique est celle de l'abbé Fouré qui sculpte, de 1984 à 1907, les rochers sur le littoral de Rothéneuf près de Saint-Malo. Il raconte, avec ses personnages grandeur nature, l'histoire des premiers rothéneuvien.

Psychiatrie, phénomènes paranormaux, primitivisme se mêlent aux dessins d'enfants et à ceux d'aliénés auxquels sont attentifs dès les années 1912, Paul Klee, Kandinsky, Franz Marc, Nolde, les expressionnistes Kiechner et Kokoschka, mais aussi Picasso, les surréalistes Philippe Soupault et André Breton et, à la fin des années 1940, les artistes Cobra, particulièrement Asger Jorn. On voit que les frontières sont loin d'être étanches entre artistes et inventeurs instinctifs de mondes souterrains ne faisant appel à aucune formation artistique. Ainsi voit-on apparaître, parallèlement aux pathologies psychiques, des créations de purs autodidactes, comme celle, obsessionnelle, de Joseph Ferdinand Cheval dit le facteur Cheval. C'est en 1879 qu'il commence la construction de son *Palais idéal* à Hauterives (Drôme) qu'André Breton découvre en 1931 et qui sera classé monument historique par André Malraux en 1969.

L'histoire de la diffusion de l'art brut commence véritablement en novembre 1947 à la galerie René Drouin, où Dubuffet ouvre le Foyer de l'Art Brut dont la direction est confiée au critique Michel Tapié. La même année voit l'inauguration de la galerie « Les Mages » à Vence, rebaptisée galerie Alphonse Chave à partir de 1960, qui deviendra un des rendez-vous de l'art brut et de l'art singulier en France - qu'il demeure encore aujourd'hui.

En 1978, le musée d'Art moderne de la ville de Paris, dans le cadre de sa section l'Arc 2, présente « Les singuliers de l'art », exposition organisée par Michel Ragon et Alain Bourbonnais. Elle révèle au public un champ créatif mal défini qui inscrit son altérité avec des inspirés vagabonds dont les productions n'ont jamais été faites pour être exposées. Les grands irréguliers de l'art dominant un panthéon d'une richesse inouïe parmi lesquels il faut citer Gaston Chaissac (1910-1964) ; Aloïse Corbaz (1886-1964), suisse, atteinte de schizophrénie, qui est internée à vie en 1920 à Gimel ; Émile Ratier (1894-1984) qui fabrique dans le Lot ses « articles de bois » à manivelles et mécaniques bruyantes, des autobus à gazogène pour combattre la dépression



nerveuse qui l'envahit au fur et à mesure qu'il perd la vue ; Joseph Crépin (1873-1948) qui s'initie au spiritisme en 1930 (pratique à rapprocher de la « méthode paranoïaque critique » de Dali et des pratiques d'auto-hallucination de Max Ernst) ; l'Écossais Scottie Wilson (1888-1942), colporteur au Canada, qui réalise des dessins faits de milliers de hachures ; Louis Soutter (1871-1942) qui peint un théâtre intime directement au doigt depuis son internement contre son gré dans un asile de vieillards en Suisse.

Cet art sans artistes nous surprend, nous émerveille, déconcerte et stupéfie. Avec les « bâtisseurs de l'imaginaire », les « habitants-paysagistes » filmés, enregistrés par Claude et Clovis Prévost, Michel Thévoz, Gilles Ehrmann, Bernard Lassus, une anthologie se constitue. Le voyage commence avec le doyen, le facteur Cheval qui va construire pendant plus de vingt ans les palais et jardins féériques à partir de cailloux qu'il ramène de nuit dans sa brouette. Camille Vidal (1894-1977), cimentier, s'installe à la retraite à Agde où il réalise des sculptures en ciment armé installées dans son jardin. Son *Jardin d'Eden* et son *Arche de Noé* sont en partie détruits à la vente de sa maison. •

En haut : Gaston Chaissac (1910-1964), *Sans titre*, vers 1949, peinture laquée sur papier 40 x 31.5 cm © Collection de l'Art Brut, Lausanne



Alain Bourbonnais en sauve 54 qu'il installe devant un mur rouge à La Fabuloserie ; Fernand Chatelain (1899-1988), ancien boulanger dans la Sarthe, constitue dans sa maison à Fye, près d'Alençon, un jardin humoristique avec des animaux réalisés à partir de grillage bourré de papier puis cimenté et peint ; Irial Vets (1908-2001), cordonnier, entreprend à soixante-six ans de transformer une église à vendre à Saint-Vincent-de-la-Rivière près de Broglie (Eure). Il l'achète pour réaliser son rêve : faire une nouvelle Sixtine en recopiant les peintures de Michel-Ange, sur le plafond et les murs, et meuble sa chapelle des statues des papes. Cheminot, Marcel Landreau (1922-1992), originaire des Deux-Sèvres, est installé à Mantes-la-Ville où il entreprend en 1961 de meubler le talus nu de sa maison. Il transporte des tonnes de pierres et silex aux formes étonnantes et construit un univers dominé par une cathédrale qui sera détruite en 1990 après la vente de son domaine.

Ces autodidactes créent des univers fabuleux où le minéral, le végétal et l'humain se mêlent avec bonheur. Robert Tatin (1902-1983), peintre en bâtiment installé à Cossé-le-Vivien (53), entreprend en 1962 avec son épouse Lise de construire une cité, La Frénoise, près de Laval (ville du douanier Rousseau où est installé le musée d'Art naïf). Tatin a conçu un résumé historique des civilisations, inspiré par ses voyages et les courants artistiques établissant des liens entre Occident et Orient. Il réalise sculptures et édifices, arches et portes en ciment coloré. À la demande d'André Malraux, le lieu devient un musée inauguré en 1969. Parmi ces poètes travaillant sous l'impulsion de leur monde intérieur, plus discrète est Silvette Galmiche qui raconte avec son aiguille à broder l'histoire de pays lointains imaginaires. Aujourd'hui, Michel Nedjar dans son antre parisien mélange des tissus, des coquillages, des boutons pour donner vie à des poupées de chiffons commencées en 1975. Le dernier artiste d'art brut auquel se soit intéressé Dubuffet est André Robillard.

La Fabuloserie

La Fabuloserie est dédiée à des créations hors les normes qui « créent tout naïvement le fantastique avec le banal », disait Caroline Bourbonnais, disparue en 2014.

C'est le nom du musée privé ouvert au public depuis 1983 à Dicy (Yonne) par Caroline et Alain Bourbonnais (1925-1988) dans un domaine aménagé pour recevoir leur collection d'art « hors normes ». Architecte, créateur, Alain Bourbonnais est collectionneur. Il ouvre en 1972 une galerie d'art hors les normes, l'Atelier Jacob, rue Jacob, qu'il place sous « le vent de l'art brut ». Soutenu par Dubuffet dont la collection vient de quitter la France pour Lausanne, il organise pendant dix ans des expositions monographiques et collectives d'artistes singuliers. Il entretient des contacts féconds avec Alphonse Chave et Claude Massé. En 1982 il s'installe en Bourgogne où il crée deux espaces : la « maison-musée » et le « jardin habité » qui réunissent plus de 1000 créations d'artistes autodidactes. ■

En haut : le jardin habité de La Fabuloserie (1979), paysagé par Alain Bourbonnais autour d'une pièce d'eau, cet espace vert est agrémenté de sculptures, de girouettes...

L'Aracine

L'Aracine est le nom donné à la collection d'art brut fondée en 1982 et ouverte au public en 1984, à Neuilly-sur-Marne, par Madeleine Lommel. Elle sera sa directrice jusqu'en 2009, entourée de Michel Nedjar et de Claire Teller qui publie, en 1997, *L'Art Brut* (Ed. Flammarion). 1999 voit la donation de l'Aracine au LaM (musée d'art moderne Lille Métropole à Villeneuve-d'Ascq) par sa fondatrice. Riche de 3500 œuvres de 170 artistes, elle fait du LaM la plus grande collection publique d'art brut. ■

À droite : Carlo Zinelli (1916-1974), *Alpino stellato rosso e giallo e alpino seduto* (Chasseur alpin étoilé rouge et alpin assis), 1967, gouache sur papier, 70 x 50 cm. Donation de L'Aracine en 1999.

© Fondazione Culturale Carlo Zinelli. Photo Cécile Dubart

Tous nous apprennent à regarder autrement le monde, en révélant le leur dans une gamme d'émotions inépuisables. Ce qu'André Laude appelle « l'art d'ailleurs » a été débusqué par des regards avertis et aiguisés. Cérés Franco ouvre en 1972 sa galerie « L'Œil-de-bœuf », rue Quincampoix, qui devient le point d'ancrage pour des artistes visionnaires et non-conformistes. Elle y joint des objets d'art populaire, des ex-votos, des naïfs, des expressions indéfinissables, aux œuvres d'anticonformistes comme Jean Rustin, Marcel Pouget, Jacques Grinberg, Corneille, Paella Chimicos. Certains sont proches du Surréalisme, de Cobra, mais se sont débarrassés de tout critère, toute règle, et s'opposent aux courants réaliste et abstrait alors en vogue. En 1994, elle s'installe à Lagrasse (Aude) où ses collections riches de plus de 1300 œuvres achetées ou parfois données par les artistes depuis 1960 sont exposées dans ses « maisons-musées ». Grâce à sa donation, en 2015, à la ville de Montolieu (Aude), ses collections sont visibles dans l'ancienne coopérative devenue musée Cérés Franco. On y découvre des artistes qu'Yvon Taillandier, peintre et critique d'art, appelle les « imagiers imaginatifs », en raison de leur création pleine d'invention colorée, d'un degré intense d'émotion, auxquels d'autres lieux ont été consacrés. L'Aracine, La Fabuloserie, Le Site de la Création Franche à Bègles, près de Bordeaux, par Gérard Sendrey. Avec le musée Cérés Franco, toutes ces collections font écho à celles du musée d'Art Brut et de la Neuve Invention de Lausanne. L'art brut bénéficie depuis d'un regain d'intérêt grâce à une visibilité de la part des institutions françaises et internationales pour l'art naïf, singulier et spontané, l'art médiumnique, le Folk Art,

l'Outsider Art du nom de l'ouvrage éponyme de Roger Cardinal (Londres 1972). En France en 1995, la Halle Saint-Pierre à Paris a fondé son projet culturel avec l'exposition inaugurale, *Art brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain*. Et, en 2010, a lieu la réouverture du LaM (Lille Métropole - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) à Villeneuve-d'Ascq, après l'extension d'un bâtiment pour accueillir la donation de l'Aracine faite en 1999 par sa directrice et fondatrice Madeleine Lommel. Riche de 3500 œuvres et de 170 artistes, le LaM offre dès lors la plus grande collection publique d'art brut. Une première exposition en 2004 y montre « Les chemins de l'art brut ».

Nous voici arrivés à la croisée des chemins d'un *art brut* sans doute parce qu'aucune autre définition ne peut mieux convenir pour désigner un art hors modes, hors normes. Il évolue, se décale, tisse des affinités esthétiques avec des courants artistiques qui le découvrent et s'en inspirent, régénère une scène artistique qui s'ouvre à ces artistes autodidactes. La frontière se fragilise. On s'éloigne des premières œuvres d'aliénés inventoriées dès le début du XIX^e siècle et que l'on retrouve venant enrichir des expositions. En 1995, le musée d'Art Brut de Lausanne présente



des œuvres de la collection Prinzhorn ; en 1922, ce médecin avait publié, à Berlin, *Bildnerie der Geisteskranken* où sont reproduites les œuvres en couleurs de la collection du Centre psychiatrique universitaire d'Heidelberg, auxquelles Dubuffet s'était intéressé... D'autres dialogues, picturaux et plastiques, s'établissent avec les expositions organisées à la Maison Rouge à Paris par Antoine de Galbert de 2004 à 2018, et par la Fondation Cartier avec « Histoire de voir » en 2013. Jean Hubert Martin, quant à lui, construit des rapprochements entre toutes ces expressions dans son exposition « Carambolages » au Grand Palais en 2016. ■

1- André Breton, *L'art des fous, La clé des champs*, édition La Pléiade, article paru en 1949.

Ci-dessus : Auguste Forestier (1887-1958), *La bête du Gévaudan*, 1935-1949, bois, caoutchouc de pneu, cuir, métal, dent animale, bille de verre et fibre tressée, 31,5 x 89 x 26 cm. Donation de L'Aracine en 1999.

© LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Photo Cécile Dubart

L'histoire de « l'art brut » est liée à l'histoire de la médecine. Mais quelle médecine ! Qui enfermait ceux qu'elle qualifiait de « fous » et écrivait sur la « folie », avec une désinvolture coupable de ses ignorances.

Folie fut un mot-valise, à tout faire, un diagnostic de facilité, sans critères objectifs. Étaient déclarés « fous », ceux dont l'état mental ne correspondait pas aux normes d'un « normal » tout aussi arbitrairement indéfini. Aux temps de l'asile, des chaînes et de la camisole, ces « fous » étaient volontiers abandonnés aux médecins qui voulaient bien s'en occuper. Les précisions relatives à la folie viendront lentement, il faudra attendre 1911 pour que Eugen Bleuler individualise la schizophrénie.

Quelques médecins de « fous », constateront cependant que certaines créations de leurs patients avaient des caractères de talents artistiques. Dès 1894 un psychiatre Turinois, Cesare Lombroso publia « *Genio e Follia* ». Voilà franchi le pas qu'il ne fallait pas franchir. Voilà associés les concepts de génie et de folie, aussi fous l'un que l'autre. Voilà l'origine d'une confusion durable, le binôme sous-entend que la création géniale n'irait pas sans quelque grain de folie, et inversement que la folie prédisposerait au génie. Dans les années suivantes des spécialistes de maladies mentales s'attachent à étudier les « fous » et leur œuvres.

On dessine, on peint, on photographie les « fous », et surtout les « folles ». À l'hôpital parisien de la Salpêtrière, la star de la neurologie le Pr Jean-Martin Charcot, le mardi matin, fait son *show* d'hystériques répertoriées, qui connaissant leur rôle, se pâment à la demande du maître.

Heureusement d'autres neurologues parisiens, Jules Dejerine et Paul Sollier défrichent le champ des « psychonévroses », mais c'est le Dr Sigmund Freud, ex-stagiaire de Charcot, qui découvre le premier, en 1895, l'importance fondamentale de l'inconscient. Sans attribuer à Freud un rôle dans « l'art brut », qu'est-ce que « l'art des fous », sinon la libre expression d'images mentales échappées à une censure de codes culturels et esthétiques d'un « surmoi » inexistant ou défaillant ?

En 1901, le Dr Paul Meunier, médecin de l'asile de Villejuif, publie dans *La Revue Universelle*, un premier article : « L'art malade : dessins de fous », avant de faire paraître, en 1907, au Mercure de France, sous le pseudonyme de Marcel Réja (pour occulter sa spécialité ou par prudence ?), *L'Art chez les Fous*.

Malgré ses balbutiements, le livre a le mérite d'être pionnier, de rapporter des observations cliniques complétées de dessins, et d'affirmer que les « fous dévoilent la nudité des mécanismes de la création ».

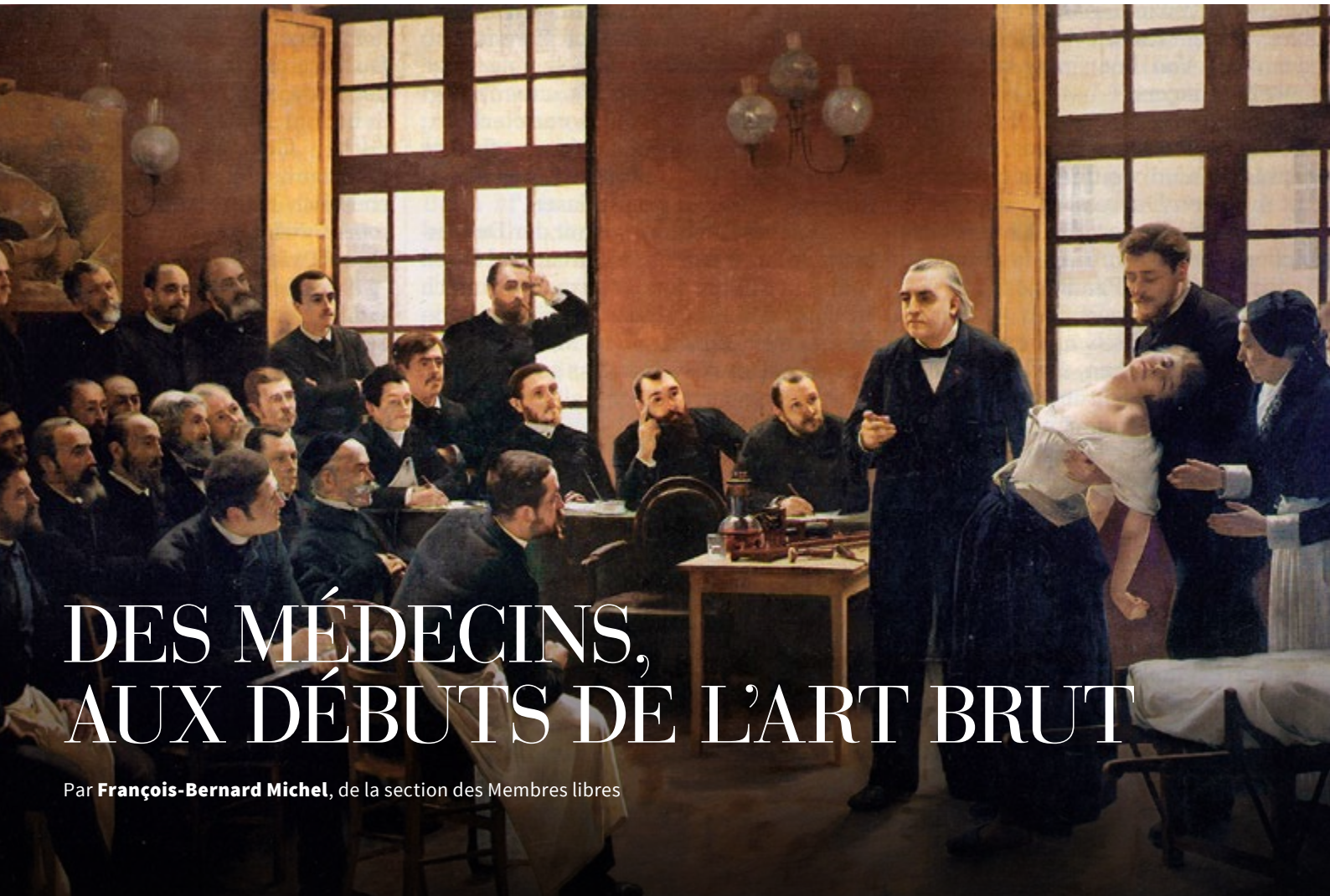


Ci-dessus :
Marcel Réja, docteur Paul Meunier (1873-1957), *L'Art chez les Fous*, le dessin, la prose, la poésie, 238 pages, illustré par 26 dessins. Société du Mercure de France, 1907.

André Breton (1896-1966), *Le Manifeste du Surréalisme*, 1924, éditions du Sagittaire. Conçu comme une préface à *Poisson soluble* qui sera publié la même année, il sera suivi par un *Second manifeste du Surréalisme* en 1929, aux Éditions Kra.

À droite : Adolf Wölfli (1864-1930), *Irren-Anstalt Band-Hain* (1910), crayons de couleur sur papier, 99,7 x 72 cm. Collection de l'Art Brut, Lausanne.





DES MÉDECINS, AUX DÉBUTS DE L'ART BRUT

Par **François-Bernard Michel**, de la section des Membres libres

En 1921 à Berne, le Dr W. Morgenthaler rapporte et commente l'œuvre picturale de l'un de ses malades, Adolf Wölfli, devenue classique dans l'histoire de l'art brut (à gauche), et réalise une première exposition « Les dessins de fous ».

Toujours à Berne, la même année, le Dr H. Prinzhorn publie un ouvrage majeur *Expressions de la folie*, qui mentionne précisément le concept de **création artistique** chez ses patients.

En 1917 déjà, le Dr André Breton, externe des hôpitaux de Paris, avait opté pour une carrière de médecin asilaire avant de publier en 1924, dans une préface, le premier *Manifeste du Surréalisme* (réédité en 1929 et texte définitif en 1930), qui associe les idées de Jean Dubuffet, Philippe Soupault, Max Ernst, avec cette définition : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».

L'année suivante, Antonin Artaud dénonça dans un article de *La Révolution surréaliste* (1925), bien avant ses démêlés avec le Dr Ferdière à l'asile de Rodez (1942), les psychiatres qui s'arrogent « le droit de mesurer l'esprit ». Son appel, leur déniait le privilège d'accaparer l'art des fous, ne sera jamais totalement respecté. En 1950 encore, le Pr R. Volmat publie, après le premier Congrès mondial de psychiatrie à la Salpêtrière, *L'Art Psycho-pathologique*. Intitulé détestable, laissant croire qu'il existerait un art commun à toutes les maladies mentales (psychoses, névroses, etc.). Le Dr Henri Ey, dans sa sagesse, s'était limité à une conférence sur *La médecine mentale devant le Surréalisme*.

En 1945, Jean Dubuffet apporte une clarification décisive. Après un travail approfondi fondé sur des visites d'hôpitaux psychiatriques, des rencontres avec leurs médecins, des malades et leurs œuvres, des prisons et leurs directeurs, des artistes et des éditeurs, il propose une première définition de l'art brut : « ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc 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'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode ».

Trois ans plus tard il fonde avec André Breton, Jean Paulhan et d'autres, *la Compagnie de l'Art Brut* (1948), dont il démissionne un an plus tard, et qui sera d'ailleurs rapidement dissoute.

Aujourd'hui l'art brut, largement sorti du domaine de la « médecine des fous », n'a pas rompu mais a, au contraire, conforté ses liens avec la psychiatrie. Dans et hors des milieux psychiatriques, « L'art-thérapie » connaît un succès exponentiel. Avec, ou sans art, l'expression picturale et manuelle des enfants a pris dans l'enseignement scolaire actuel une place essentielle que ne pouvait imaginer Marcel Réja lorsqu'il confrontait, au chapitre deux de son livre, les « dessins d'enfants et de sauvages ». ■

En haut : André Brouillet (1857-1914), *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, représentation du neurologue Jean-Martin Charcot examinant la patiente hystérique Blanche Wittmann, 1887 (détail), peinture à l'huile, 290 x 430 cm. Fonds national d'art contemporain, Université Paris Descartes.

L'ART BRUT ENRICHIT NOTRE PRÉSENCE AU MONDE

Entretien avec **Martine Lusardy**, spécialisée dans l'étude de l'art brut et de ses apparentés, directrice du musée de la Halle Saint-Pierre depuis 1994



Nadine Eghels : Comment est née l'aventure de la Halle Saint-Pierre ?

Martine Lusardy : La Halle Saint-Pierre est née en 1986, de la réhabilitation d'un vieux marché en centre d'art pour dynamiser la vie culturelle du 18^e arrondissement, avec d'une part une collection d'art naïf et d'autre part un musée pour enfants. Ce projet s'est peu à peu essoufflé, et, en 1994, j'ai été missionnée pour concevoir et mettre en place un nouveau projet pour ce lieu. Après des discussions fructueuses avec les deux libraires de la Halle Saint-Pierre, je n'ai pas hésité longtemps... Mon choix s'est porté sur l'art brut, qui nous passionnait. Non seulement cela préservait le lien avec l'art naïf, mais cela a donné une véritable dynamique à la Halle Saint-Pierre en attirant l'attention du grand public sur cette « notion » à la fois concrète et mystérieuse, aux contours mal définis, qu'on appelle art brut. En 1995, la Halle

Saint-Pierre présentait *Art brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain*. Cette exposition réunissait pour la première fois six musées en un : cinq collections majeures de la deuxième génération de l'art brut autour de la collection-mère de Lausanne, dont le noyau remonte aux premières prospections de Dubuffet, à la fin des années 40. Une exposition bilan en somme en ce qui concerne la France, où les manifestations grand public concernant l'art brut et l'art singulier étaient alors suffisamment rares pour que l'exposition de la Halle Saint-Pierre ait un retentissement considérable. C'est depuis cette exposition, fondatrice d'un nouveau projet culturel, que la Halle Saint-Pierre occupe, en France et à l'étranger, une place unique dans l'histoire et l'actualité de l'art populaire contemporain.

La librairie a un rôle très important à la Halle Saint-Pierre. Dès le début et pendant longtemps elle a été la seule librairie spécialisée dans le domaine. Elle a élargi son fond en poésie, littérature, sciences humaines, psychanalyse, pour présenter les ouvrages sur la création en général ou en lien avec l'art brut. Elle est en contact avec les autres institutions et les collections privées afin d'être à jour des événements en France et à l'étranger. C'est devenu une librairie de référence internationale.

N.E. : Quelle distinction faites-vous entre art brut et art naïf ?

M.L. : Avant Dubuffet, les œuvres réalisées par des autodidactes étaient désignées soit par art naïf, soit par « art des fous » lorsqu'elles étaient produites dans un contexte psychiatrique. Avec la notion d'art brut, Dubuffet dessine de nouvelles frontières de la culture et de la sensibilité. Pour lui l'art brut est la quintessence de la création artistique « où se manifeste la seule fonction de l'invention et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe ». Il insistait sur cette « opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir de ses propres impulsions ». Le créateur brut idéal tel que le rêvait Dubuffet n'a probablement jamais existé. Cependant certains personnages peuvent l'incarner, tant leurs ouvrages font preuve de liberté, de spontanéité, d'inventivité. Pour penser la différence entre l'art brut et l'art naïf il vaut mieux ne pas rester sur des questions de label ou de définitions rigides mais plutôt sur des questions de degré, de pôle, ce qui n'ôte pas la nécessité de définir les limites de l'un et de l'autre. L'art naïf reste dans l'orbite de l'art culturel par ses techniques, ses procédés et ses thèmes. C'est un art de représentation que les artistes « naïfs » traitent maladroitement, ce qui fait le charme de ces œuvres qui ont un pied dans la culture et l'autre dans la sauvagerie. L'art brut est complètement en rupture avec l'art culturel, en particulier avec ses finalités. L'art naïf a une tradition populaire, a ses écoles : les Haïtiens, les Sénégalais, les Yougoslaves, tandis que l'art brut est orphelin, inventé de toutes pièces avec des procédures toutes personnelles, et n'aura jamais de tradition. Séraphine de Senlis, Anselme Boix-Vives ou même Scottie Wilson ont été classés dans l'art naïf et sont désormais perçus plus proches de l'art brut depuis que Dubuffet nous a conduits à modifier notre regard.

N.E. : L'art brut est-il un concept ?

M.L. : « Art brut » n'a pas l'objectivité et la stabilité d'un concept. C'est un discours, une pensée subversive, révolutionnaire, celle de Dubuffet. Comme le souligne Michel Thévoz, « L'art brut finalement ne définit rien : c'est le nom de ce qui ne se laisse pas lier par une définition. Aussi serait-on tenté d'y voir l'amorce d'une libération ». C'est pour cela qu'il est efficient et toujours d'actualité. Qu'on veuille critiquer Dubuffet, réduire l'art brut à une collection, au projet idéaliste d'un peintre anti-conventionnel, ou nier la validité de la notion d'art brut, l'art brut ne cesse de questionner.

N.E. : Pourquoi ?

En associant des notions comme création, art, culture, folie, marginalité, l'art brut interroge le rapport de l'homme à la culture, à la société. Lisons et relisons *Asphyxiante culture*, ouvrage publié aux éditions Jean-Jacques Pauvert en 1968. Dubuffet y exprime ses positions : « Le mot culture est employé dans deux sens différents, s'agissant tantôt de la connaissance des œuvres du passé... et tantôt plus généralement de l'activité de la pensée et de la création d'art. Cette équivoque du mot est mise à profit pour persuader le public que la connaissance des œuvres du passé et l'activité créatrice de la pensée ne sont qu'une seule et même chose ». Le pouvoir intellectuel – allié du pouvoir social – exerce une sorte de violence en s'appropriant les valeurs de créativité et de liberté. Dubuffet dénonce le conditionnement et la déférence à la culture dont nous ne pouvons totalement nous affranchir. L'art brut est le projet de Dubuffet pour s'en libérer, comme il le dit c'est « le désir de s'en libérer ou, tout au moins, s'en distancer, le désir d'explorer, d'expérimenter, d'adopter des véhicules autres que celui que la culture nous a imposés (je veux dire : un autre regard sur le monde, une autre interprétation de celui-ci, un autre vocabulaire et, par suite, une autre forme de manipulation de ce vocabulaire, donc une autre pensée). Ce désir existe : il se rencontre chez certains – en plus ou en moins... »

Les auteurs d'art brut sont des personnes pour qui la notion d'artiste n'a pas de sens. Ils ont un rapport à l'art totalement autre que celui des artistes professionnels – c'est pour cette raison qu'on utilise le plus souvent les termes d'auteurs ou de créateurs. Ils sont totalement indifférents aux normes culturelles de la société dans laquelle ils vivent, au jugement qu'on peut avoir sur leurs œuvres, à leur valeur marchande ou à leur devenir. Cela pose donc problème de montrer ces œuvres qui n'étaient pas destinées à l'être, et plus encore de les vendre !

N.E. : En a-t-on le droit ?

M.L. : Oui c'est une vraie question. Dubuffet a nommé des œuvres qui jusque-là n'avaient pas d'existence artistique. En les nommant, il leur donne une valeur anti-culturelle, transforme leur statut, mais également le regard que nous portons sur elles. Paradoxalement, il les libère et dans le même temps les expose à la menace commerciale. Il aide à leur préservation via leur future institutionnalisation, mais les menace idéologiquement. Nombre d'œuvres d'art brut ont été sauvées de la destruction, d'autres ont été achetées et certaines données, donc confiées par leurs auteurs. Comment le contrat social de réciprocité du don et le contrat moral de confiance est-il respecté lorsque les œuvres sont ensuite vendues ? Aucune loi ne l'interdit sauf la loi morale en soi, c'est-à-dire l'éthique. 🐼



N.E. : Quelle valeur l'art brut conteste-t-il ?

L'art brut est l'art de l'homme du commun. C'est-à-dire l'homme de la communauté, en opposition à l'homme érudit, l'élite. Dubuffet soumet à la critique les valeurs esthétiques du beau, les valeurs sociales de la norme, les valeurs éthiques de la normalité, les valeurs anthropologiques de la culture. Valeurs auxquelles il n'oppose pas le laid, la subversion, la folie ou la nature, mais propose l'art brut. La grande force de Dubuffet, c'est d'avoir récusé le mode de pensée dualiste. Il rend l'opposition nature / culture ou art naturel / art culturel inopérante et invente un troisième terme : l'art brut. Un art donc qui s'invente contre le mythe des origines, contre l'histoire de l'art. L'art brut est une collection de singularités, ce n'est pas un mouvement, ni un moment de l'histoire de l'art. L'art s'y origine dans chaque œuvre.

N.E. : La culture serait donc préjudiciable pour la création ?

M.L. : Je ne poserais pas la question comme ça. Je suivrai Dubuffet pour qui il doit y avoir de la folie à la source de toute création, mettant ainsi en cause le primat de la raison dominante. Il faut admettre l'idée d'une folie spécifique à l'espèce humaine, qui est source d'innovation et de changement si on est capable de la gérer. Une folie qui n'est pas pathologique mais qui le deviendrait dès le moment où on voudrait la refouler. La culture devient asphyxiante lorsqu'elle vous fait capituler sur votre folie personnelle, vous oblige à vous aligner sur les normes et injonctions sociales.

N.E. : Où en est l'art brut aujourd'hui ?

M.L. : En 25 ans, le paysage de l'art brut a considérablement changé. Il n'appartient plus seulement à une poignée d'enthousiastes et n'est plus réservé aux initiés. Il a été introduit dans les musées, les universités, les médias. Le marché de l'art et ses paramètres ont considérablement élargi la vision originale de Dubuffet. Bien sûr, nous pouvons immédiatement signaler les menaces qui découlent de la mise en lumière d'œuvres d'auteurs aussi insensibles aux valeurs collectives et si peu concernés par l'opinion publique. La spéculation du marché de l'art, l'opportunisme intellectuel pourraient bien dépouiller l'art brut de sa spécificité. Mais nous avons besoin d'une réflexion beaucoup plus profonde sur ce qui se passe depuis les dernières décennies. Le contexte artistique et culturel n'est plus le même qu'à l'époque de la première prospection de Dubuffet ; les grands inspirés fous, les mystiques et les solitaires marginalisés n'existent probablement plus et surtout ils ne sont plus considérés comme des modèles insurpassables. Nous avons cessé de penser que l'art brut est intouchable, figé dans le temps. Nous comprenons maintenant l'art brut ou l'art *outsider* comme une pensée vivante, ouverte et critique, même si la question de la spécificité de l'art brut ne doit pas être perdue de vue, et si le terme fourre-tout d'art outsider pose problème.

*N.E. : Et précisément à la Halle Saint-Pierre ?*

M.L. : Nous n'avons pas de collection, je n'en voulais pas car je ne voyais pas l'intérêt de commencer en 1994 une collection institutionnelle. On ne peut faire mieux que la Collection de l'Art Brut de Lausanne, celle que Dubuffet a initiée en 1945, qui est historique et continue de prospecter et d'enrichir son fonds. Il y a d'autres collections publiques et privées qui œuvrent à la prospection et à la conservation de ce patrimoine « brut ». Nous nous sommes placés avec nos expositions temporaires dans une démarche qui questionnait la spécificité historique, culturelle et sociale de l'art brut et de l'art singulier. Il y a eu des expositions thématiques comme « l'art spirite, médiumnique et visionnaire », des monographies, des présentations de collections et surtout la recherche et l'étude des formes singulières de la création dans d'autres pays, essentiellement dans des cultures non-européennes et non-occidentales. L'intérêt aujourd'hui n'est pas de trouver des créateurs « indemnes de culture » - nous sommes le fruit d'une culture - mais plutôt de trouver comment des voies singulières, fortement individuelles, peuvent émerger dans toutes les cultures, quelles qu'elles soient. Par exemple je m'intéresse différemment à Bill Traylor maintenant. Il n'est pas que l'emblème du Black Folk Art américain, mais un artiste qui, au sein de la culture afro-américaine avec sa propre expérience de l'esclavage, a donné une vision totalement personnelle, inventive et inédite du monde. Je m'intéresse au fait que le handicap mental peut également, avec son dysfonctionnement d'expression et sa perturbation des codes culturels, enrichir le patrimoine de l'art brut. L'art brut au Japon, que deux expositions ont permis de découvrir à la Halle Saint-Pierre, nous donne la preuve d'une richesse et d'une diversité étonnantes dans ce domaine.



Roger Ballen, *Addict*, 2014, et *Discussion*, 2018, œuvres qui seront présentées lors de l'exposition « Le monde selon Roger Ballen », musée de la Halle Saint-Pierre, du 7 septembre 2019 au 31 juillet 2020.

N.E. : Y a-t-il évolution dans l'œuvre de ces artistes ?

M.L. : Oui bien sûr. La plupart sont autodidactes et souvent l'œuvre surgit dans l'enfermement. Il n'y a pas d'émulation, et de ce fait l'évolution n'est pas le produit d'une influence extérieure mais le fait de progressions, de régressions ou de bouleversements intérieurs.

N.E. : Quel est le rapport de l'art brut et de l'art contemporain ?

M.L. : L'art brut n'est plus une sorte d'avant-garde parallèle, marginale et exclue des circuits habituels de l'art contemporain. C'est pourquoi la polémique sur son inclusion dans des expositions d'art contemporain est, à mon avis, improductive. Cependant ce *crossover* ne peut avoir lieu qu'au prix de certains cloisonnements. En effet il y a autant de distance entre une machine de Heinrich Anton Müller et une sculpture méta-mécanique de Jean Tinguely, entre un assemblage de Bispo do Rosario et un ready-made de Duchamp qu'entre un masque africain et *Les Demoiselles d'Avignon*. Cela signifie que ces confrontations d'ordre esthétique ne peuvent pas faire abstraction des cadres psychologiques et sociaux par lesquels on appréhendait autrefois le créateur d'art brut. La création pour l'auteur d'art brut est une pratique existentielle et hautement privée, c'est une nouvelle logique pour rendre le monde intelligible. Si l'art brut et l'art contemporain transgressent les frontières de l'art, l'art contemporain produit intentionnellement provocation, malaise, alors que l'art brut produit des objets comme expressions d'une intériorité individuelle. L'art brut et ses dérivés ne sont pas opposés à l'art contemporain. Ils communiquent même avec lui, mais comme des plans radicalement contraires communiquent. J'aime cette formule de Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* : « L'esprit contemporain

voudrait que « l'œil existe à l'état sauvage » mais, dans le même temps, qu'il sache décoder l'image brute comme fragment d'un discours sur les fins dernières. [...] Sous son projet avoué, « l'art égale la vie », se cache cette ambition contradictoire, démesurée : cumuler les prestiges de la sensation et ceux du langage, le retour à la texture et l'exégèse textuelle. Nos vieux bébés - puisque tout artiste est un enfant - rêvent de joindre l'émotion du cri primal et l'interprétation conceptuelle de leur cri. »

N.E. : Faut-il choisir entre art culturel et art brut ?

M.L. : Pourquoi choisir ? Il vaut mieux considérer dans une optique pluraliste qu'il y a d'une part la voie culturelle, qui tire sa richesse d'une dialectique sociale complexe. Les artistes professionnels héritent d'un patrimoine culturel, ils sont initiés à des codes et des normes qu'ils adoptent, rejettent ou subvertissent, mais ils y sont confrontés. Ils aspirent à communiquer et à se confronter à l'attente du public et au jugement des instances de légitimation, qui entrent en ligne de compte dans les paramètres de leur création. De l'autre côté, l'expression asociale dite « brute », où la culture et la communication n'agissent pas ou peu. Nous avons deux voies distinctes qui aboutissent à des résultats distincts eux aussi, avec comme toujours quelques chemins de traverse balisant le champ dit « Neuve Invention ». Le choix est ailleurs. Refuser le faux art brut qui, comme l'art naïf d'aéroport est inauthentique, fabriqué pour obéir à une logique commerciale, tout comme un certain kitsch avant-gardiste promu par des instances officielles et financières. Ma proposition serait donc art brut ou art culturel tant qu'ils se maintiennent à distance d'une culture hégémonique, industrielle, commerciale, construite dans le but de divertir la planète. ■

LES REGARDS ÉBLOUIS D'ARTISTES OUBLIÉS

Par **Paul Duchein**, artiste, collectionneur passionné par le Surréalisme et les arts populaires, organisateur des « Rencontres d'Art » au Musée Ingres de Montauban

« *Nous sommes tous dans le caniveau, mais certains d'entre nous regardent les étoiles.* »

Oscar Wilde

Il est des êtres habités par un désir fou et irrésistible, celui d'exprimer un monde, leur monde qui ne doit rien aux contingences terrestres.

Loin des basses préoccupations quotidiennes, ces individus qui ne se sont jamais pris pour des artistes nous transportent dans leur univers, animés par une énergie mystérieuse.

Les uns se sentent guidés, répondant à d'occultes appels, d'autres dialoguent avec des personnages qui nourrissent leurs étranges visions apparemment irrationnelles, d'autres encore nous transportent dans des paysages magnifiés par un regard singulier.

Alors médiums, spirites, marginaux ? Ils sont inclassables mais, par commodité, on pourrait les situer aux frontières de l'art brut. Leur champ de prospection est infini ; il conduit ces voyants vers l'exploration d'un univers qu'ils sont seuls à savoir déchiffrer, traduire, exprimer.

Séraphine inventait des fleurs en implorant le Seigneur, Augustin Lesage entendit une voix au fond de la mine lui disant « Tu seras peintre », Modrego se sentit « catapulté sur le mur », Rifi prétendait avoir « des jardins plein la tête », Madge Gill dialoguait avec un esprit du nom de Myrninerest, Labelle s'inspire de la planète Mars... On n'en finirait plus d'évoquer ces mondes merveilleux et souvent douloureux. Nous voilà confrontés à des créateurs étranges, bien loin d'un marché de l'art dynamisé par les spéculations financières.

Sans doute, certains d'entre eux connaissent une gloire relative et posthume comme Gaston Chaissac, Scottie Wilson, Crepin ou Augustin Lesage, d'abord défendus par Dubuffet et par les surréalistes, mais nombreux sont ceux qui dorment oubliés, nous en avons retenu cinq parmi beaucoup d'autres. ■

Jules Godi (1901-1986)

D'origine italienne, Jules Godi exerçait la profession de maçon. La catastrophe du barrage de Malpasset, en 1959 dans le Var, avait englouti toute sa famille et on peut penser que cette tragédie a pu jouer un rôle sur sa destinée car il pratiquait outre son métier, une activité de radiesthésiste.

À l'aide du pendule, ce singulier créateur établissait des points de repère sur la surface blanche, sorte de triangulation de l'espace, se repérant dans certains cas à la figuration astrale. Ses œuvres ont été exposées à la galerie Chave à Vence.

En haut, à gauche : *Sans titre*, peinture, huile sur carton, 46 x 55 cm, 1976.

Fernand Michel (1913-1999)

Il naît dans les Vosges en 1913 et travaille très tôt dans une usine de poterie ; il a alors 12 ans. Puis il apprend le métier de relieur et s'installe à Montpellier où il fréquente des poètes, tels que René Char ou Jean Paulhan.

Dès 1962, fasciné par une plaque de métal oxydé trouvée près de la plage de Palavas, il commence à travailler le zinc, réalisant d'abord de petits paysages avant de composer des figures plutôt féminines et ayant souvent un caractère érotique. Il s'inspire aussi des religieuses du couvent proche de son atelier.

Sa première exposition a lieu en 1964 à la galerie Chave, suivie de beaucoup d'autres. Il décède en 1999. Son atelier, intégré à un musée d'Art singulier, va être inauguré à Montpellier, assurant ainsi la pérennité de son œuvre.

En bas, à gauche : *Marie-Madeleine et Sœur Angélique*, zinc clouté, 180 x 50 cm. Coll. Musée d'Art Brut et Singulier, Montpellier (ADABS).

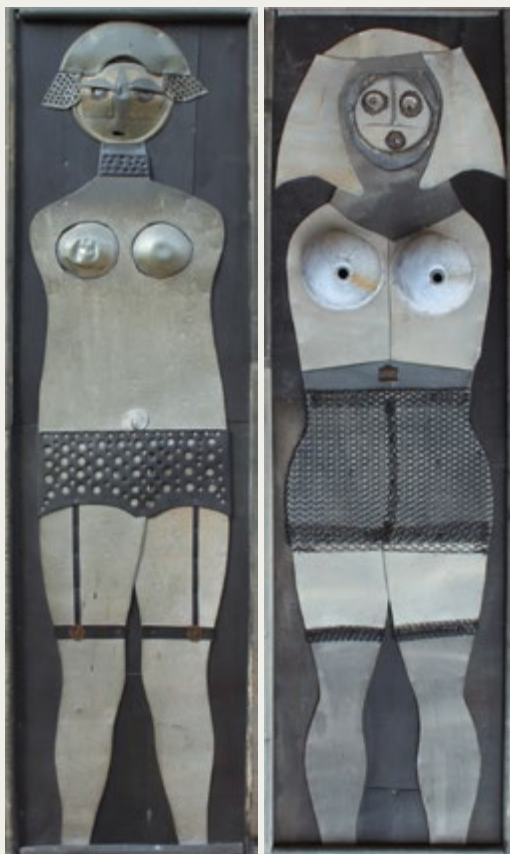
Marcelo Modrego (1912-1997)

Né dans un village de l'Aragon, d'une famille de neuf enfants, il exerce divers métiers. Exilé et interné dans plusieurs camps du sud de la France, il s'installe à Montauban. À la mort de sa femme, il s'est senti « propulsé sur les murs », selon ses propres paroles. Il décore son petit appartement puis compose, d'instinct, des tableaux vivement colorés.

Première exposition dans le hall de *La Dépêche du Midi* en 1971, puis il expose à Bordeaux, Toulouse et à la galerie Chave à Vence. Pour le centenaire de sa naissance, les œuvres de Modrego ont été présentées dans le hall du Conseil Général à Montauban.

En haut, à droite : « Les homes qui vien du ciel » (sic), huile sur toile, 58 x 73 cm.





Abdelkader Rifi (1920-2005)

Très jeune, il travaille comme maçon ; le dessin et la peinture étaient sa préoccupation quotidienne et, au petit jour, avant de partir pour ses dix heures de travail journalier, obéissant à cette nécessité, il se mettait à peindre, composant un monde paradisiaque. Cet artisan maghrébin avait construit, sur un petit lopin de terre, à Gagny dans la banlieue parisienne, une maison dont l'extérieur et l'intérieur étaient décorés à la manière de ses tableaux. Depuis sa retraite, en 1975, il avait coutume de dire : « j'ai des jardins plein la tête ». Ses œuvres sont conservées au LaM (Lille Métropole - Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut). Je lui ai consacré un article dans la revue *Création Franche* en avril 2014.

Au centre, à droite : *Sans titre*, huile sur toile, 35 x 55 cm.

Anna Zemánková (1908-1986)

Fille d'un coiffeur, elle naît en Moravie ; elle exerça d'abord un métier de technicienne dentaire. Après son mariage, elle s'installa à Prague en 1948. Traversant une période de grave dépression, elle se réfugia dans la peinture, convaincue de « capter des forces magnétiques échappant à la représentation » : elle inventa des fleurs. À la suite d'une grave maladie, elle fut amputée des deux jambes, mais elle n'arrêta pas de dessiner jusqu'à sa mort. La galerie Christian Berst à Paris a présenté, en 2013, un hommage à Anna Zemánková sous le titre : « La floraison fertile ».

En bas, à droite : *Fleur imaginaire*, encre et aquarelle sur papier, 63 x 87 cm.



CHOMO, UN “BÂTISSEUR DE L’IMAGINAIRE”

Par **Clovis Prévost**, cinéaste, photographe et auteur

Le cinéaste Clovis Prévost concentre l’essentiel de son travail de cinéaste et d’auteur sur des domaines, sanctuaires, monuments, jardins, qui sont l’œuvre d’artistes hors normes. Avec son épouse Claude, ils leur ont consacré un livre et une série télévisée de huit films, intitulés *Les Bâtisseurs de l’Imaginaire*¹.

L’un d’eux, Roger Chomeaux (dit Chomo), est un artiste fascinant qui a terminé sa vie au milieu de la forêt, où il a construit une imagerie obsédante, à la fois mystique et épique, de peintures-sculptures-bâtiments qui interpellent le visiteur-spectateur et ne le laissent pas indemne. À la fin des années 1980, Clovis prévost réalise *Le Débarquement Spirituel - Images de Lumière*, film entièrement conçu par Chomo qui en signe la mise en scène, les « images de lumière », les poèmes, ainsi que les sculptures, peintures, et musiques cosmiques.

Le Village d’Art Préludien de Chomo, à Aschères-la-Forêt (77)

Homme de la terre, Chomo (1907-1999), a terminé sa vie au milieu des grands pins de la forêt de Fontainebleau, « 30.000 œuvres attendent ton regard... ». Chomo convie à retrouver intuitivement et rencontrer avec lui l’esprit et le sortilège des images mythiques qui hantent son domaine. Une « inflation parolière » concentrée en un lieu clos. Ces images aux références vitalistes cosmiques en ponctuent et articulent le scénario initiatique de l’étendue et du parcours.

Elles constituent « une imagerie » obsédante de la mysticité et le grand jeu poétique d’un imaginaire « épique » avec des étoiles, des yeux, des croix, des mains, des faces.

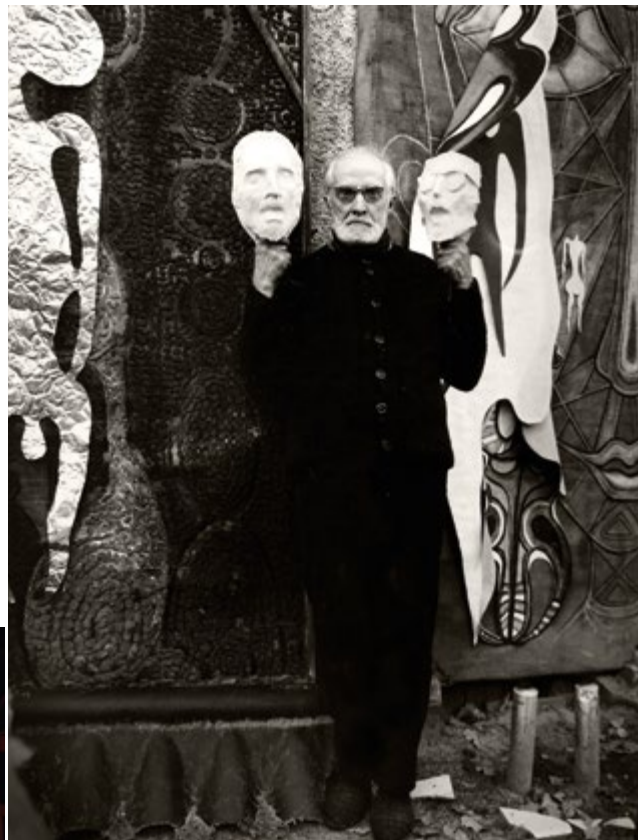
Partout des peintures-sculptures-paysages d’yeux multipliés, de trous noirs, d’anneaux oculaires, d’œil spiral trouant l’espace : la présence constante de l’œil du sorcier, fascinant et captivant, fenêtre du monde, capable de percer le mur, intensifiant l’effet lumineux de sa fonction hypnotique.

De son nom d’état civil, Roger Chomeaux ne retient que l’écho des sonorités, la valeur initiale des assonances, le pouvoir évocateur des voyelles. Il se dépouille jusqu’au noyau du nom, jusqu’à la racine, et signe trois « O » traversés par la flèche de la parole : une interpellation, une signification neuve immédiate, sa pensée-lumière en mouvement. Une mise à nu, Roger-des-Aurores-Chomo, O O O. L’effigie des trois cercles désigne des cycles d’évolution terrestre, des perfections cachées. Cercles magiques d’attachement à l’invisible et cordons de défense. Par là Chomo dit et répète son référent essentiel : l’origine matricielle, l’espace noir d’où émerge toute vie-lumière, le germe-œuf-chaos, le vide infini, l’anneau-zéro. La flèche est l’indice d’une traversée des contraintes et des contraires, d’une parole dissidente, de la volonté d’aboutissement de son identité profonde : *Le fou est au bout de la flèche*. Là il se désigne dans sa différence ultime et absolue. L’écart est originaire. Passage dans un autre monde individuant, éternité véritable.

Toucher sur terre une autre planète.

1) *Les Bâtisseurs de l’Imaginaire*, 2016, 417 pages, Éditions Klincksieck.

En haut : Chomo et, en arrière-plan, son « Église des pauvres ». Photo Clovis Prévost



Extrait des notes de Chomo à propos du tournage du film
Chomo, le Débarquement Spirituel - Images de Lumière (1991)

« *Débarquement spirituel* », cela veut dire 600 bateaux qui abordent sur une autre planète plus évoluée que la nôtre...

Nous avons déjà tourné la moitié du film, c'est-à-dire la partie terrestre avec ses avantages et ses difficultés pour arriver à la fin du cycle. En ce moment nous tournons la deuxième partie, le débarquement proprement dit sur l'autre planète et sa rédemption...

... Je fais la décoration, la mise en scène, je compose la musique. Nous tournons exclusivement la nuit car la nuit pour nous est plus mystérieuse que le jour. D'ailleurs, quand le jour se lève après une nuit de tournage, nous le trouvons extrêmement fade...

... Chomo, pour la première fois, au point de vue cinématographique, peint avec des flashes de couleurs sur mes sculptures, des décors, des scènes mouvantes... Je peins avec des lumières. Nous utilisons aussi beaucoup la surimpression, car pour moi la surimpression c'est du rêve. Et puis, voyez-vous, un vrai metteur en scène, c'est quelqu'un qui fait de la sculpture, de la musique, de la peinture, de la poésie... C'est une totalité... »

Poème pour le film : « Ce soir... je me suis laissé aller à la dérive du langage des mots ordinaires moi Chomo esclave interdit des mannequins des arts des musées des sanctuaires de tout poil je vous emmerde car je n'ai rien à perdre je brûlerai les images inspirées des forces cosmiques qui me gouvernent même si ça vous emmerde je brûlerai même ma connerie d'avoir cru à la beauté je ne vendrai pas mon âme pour un morceau de boudin d'eau raté comme ceux qui prétendent nous gouverner même s'il faut que j'en crève que le feu chante en moi dans la voie satanique du sortilège d'effacer toutes les pensées d'un pêcheur d'imaginaire et écouter les spasmes sonores qui consomment. Voyez les cendres en papillons allégés qui montent libérés de leur propre nature. Priez ! Oui après retrouvant ma condition humaine, vous me voyez à genoux devant mes images perdues. »

Chomo. Pour un langage parallèle (12 mai 1988)

En haut : Chomo et ses masques. Photo Clovis Prévost

Au centre et en dessous : images extraites du *Débarquement Spirituel - Images de Lumière*, film, 40 minutes, réalisé par Clovis Prévost (1991), mise en scène, images de lumière, peintures, musiques cosmiques, poèmes de Chomo. Caméra et réalisation Clovis Prévost, avec la collaboration de Jean-Pierre Nadau (1987-1990). Productions Clovis Prévost.



Eugène von Bruenchenhein, né en 1910, épouse en 1943 Evline Kalke qu'il rebaptise Marie et photographie jusqu'à sa mort en 1983. Des centaines de portraits dans des décors et dans de nombreux costumes mais aussi nue et dans des poses érotiques.

28 | Ci-dessus : *Sans titre* (Marie), 1945, tirage argentique colorisé, 23,4 x 21,6 cm.

À droite : *Sans titre* (Marie), 1945, tirage argentique, 17,8 x 17,7 cm.

Courtesy galerie Christian Berst

PEUT-ON PARLER DE “PHOTO BRUT(E)” ?

Par **Bernard Perrine**, correspondant de la section de Photographie

L'intérêt pour les « créations » des aliénés commence à être révélé et décrit par des psychiatres français à la fin du XIX^e siècle. Ambroise Tardieu n'hésitera pas à écrire en 1872 : « Je ne crains pas de dire que l'on rencontrera souvent un intérêt à examiner les dessins et les peintures faites par les fous...¹ »

Au tournant du siècle, ces « créations » graphiques et picturales ne revêtent aucune valeur, ni institutionnelle ni marchande. Seuls les médecins et les spécialistes accordent à ces productions une valeur sémiologique pour tenter de caractériser des pathologies mentales, avec une visée thérapeutique. Quand le docteur Auguste Marie organise au sein de l'asile de Villejuif un musée et des expositions, c'est avec l'idée avancée de rapprocher l'aliéné de l'homme « normal » et de « permettre une lutte peut-être plus efficace contre la loi de 1838 qui ostracise ». Si le mot « art » peut prudemment transparaître à travers ces initiatives, le psychiatre Paul Meunier, plus connu sous le nom de Marcel Réja, l'utilisera dans son premier ouvrage « *L'art malade : dessins de fous* » sans en reconnaître toutefois des valeurs dites « artistiques » puisque qualifiées de « grossières ».

Comme le souligne Marc Décimo³, cette « ouverture trouve cependant un écho parmi les artistes et les écrivains des avant-gardes ». C'est en effet l'époque où ils sont en quête de formes nouvelles : arts africains, océaniques, arts qui n'ont pas encore le nom de « premiers »... art des enfants et « art des fous ».

La pulsion créatrice au sein de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère), encouragée dès 1914 par le docteur Maxime Buisson, devient l'emblème d'un « art des aliénés ». Dans les années 1920, les travaux et les publications de Walter Morgenthaler sur Adolf Wölfl et ceux de Hans Prinzhorn, défendus par André Breton, n'empêcheront pas Jean Dubuffet d'élargir le concept qu'il désigne en 1945 par « art brut » qu'il qualifiera en 1949 en préface du catalogue *L'art brut préféré aux arts culturels*⁴ : « Nous entendons par là des productions exécutées par toute personne indemne de culture artistique... peu informée et s'en écartant délibérément... 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 ».

Cet « art [qui] ne vient pas se coucher dans les lits qu'on a faits pour lui » a le mérite de synthétiser des expressions artistiques jusqu'alors disparates : « art des fous », « art médiumnique » des surréalistes, « art psychopathologique » et en général toutes les productions artistiques obsessionnelles et marginales. Mais d'une

part son « art brut » se veut avant tout iconoclaste envers les canons de l'art institutionnel, d'autre part en la nommant « art », il ghettoïse toute cette imagerie brute. Par réaction contre l'abstraction dominante, il lui donne accès à l'histoire et au marché de l'art. Alors que, comme l'ont montré les expositions des Rencontres d'Arles et de Lausanne, Jean Dubuffet fut un grand utilisateur de la photographie⁵ en tant qu'outil de référencement dès le début de son activité artistique dans les années 1940 et, comme outil de création au milieu des années 1960⁶, on ne trouve pas de photographies dans sa collection d'art brut. Cependant s'il ne l'inclut pas, il ne l'exclut pas non plus. Dans ses *Notes pour les fins lettrés* (1945), on trouve une sous-note dans laquelle son « plus inventif que le Kodak » a souvent été interprété comme un refus des procédés mécaniques dénués de « pulsion » créative authentique. En exposant *Life as panoramic* de l'américain Albert Moser au printemps 2012, le galeriste Christian Berst pose clairement la question⁷. Selon André Rouillé, « en introduisant dans la galaxie « art brut » une œuvre atypique par le fait qu'elle repose sur la photographie, elle vient en effet bousculer l'idée largement répandue selon laquelle rien d'artificiel, rien de culturel et bien sûr de mécanique ne devrait intervenir dans les œuvres des dits « artistes bruts ». On pourrait donc avoir affaire à une version photographique de « l'art brut », et à une remise en cause de sa supposée « essence manuelle ».

1- Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1872, p. 610.

2- Marcel Réja, *L'Art chez les Fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 19.

3- Marc Décimo, *De l'art des fous à l'Art brut et ses extensions : une histoire de la réception*, *Critique d'art* [en ligne], n°48, printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018.

4- Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949, 52 pages.

5- Jean Dubuffet, *L'outil photographique*, exposition coproduite par la fondation Dubuffet, le musée de l'Élysée, les Rencontres d'Arles avec la participation de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. Catalogue Photosynthèses 2017.

6- Son exposition « Édifices », en 1968, montre des photomontages intégrant ses créations architecturales dans l'espace public, tandis qu'à partir des années 1970, ses expositions seront souvent accompagnées de projections multi-écrans.

7- « Photographie et art brut, sortir des clichés », débat organisé en 2012 parallèlement à l'exposition d'Albert Moser à la galerie Christian Berst, avec Marc Lenot, André Rouillé et Christian Caujolle.

Si la prise de vue photographique est développée et tirée par le photographe du quartier, la réalisation - l'œuvre -, obsessionnellement panoramique et construite dans la clandestinité, rejoint les critères de l'altérité mentale. Moser coupe ses tirages et les assemble avec des adhésifs. Peut-être un « exercice cathartique », comme le suggère Philipp March Jones, matérialisant une projection sur le monde d'images mentales, engendrées à la suite de ses années de guerre au Japon de 1946 à 1948.

En novembre 2013, le même Christian Berst montre pour la première fois en France *American Beauty*, l'œuvre de l'artiste américain Eugène von Bruenchenhein. Né en 1910, il épouse, en 1943, Evline Kalke qu'il rebaptise Marie et photographie jusqu'à sa mort en 1983. Des centaines de portraits dans des décors et dans de nombreux costumes mais aussi nue et dans des poses érotiques. Découverte après sa mort, son œuvre fut révélée en 2004-2005 lors de l'exposition « Create and be recognized, Photography on the edge ». Réalisée par John Turner et Deborah Klochko et présentée en 2004 au San Francisco's Yerba Buena Center for the arts, cette exposition réunissait dix-sept « artistes » de « l'outsider photography » comme Adolf Wölfli ou Howard Finster... Ces « artistes » utilisent des tirages photographiques, des photographies imprimées, ou des documents découpés ou collés⁸. C'est aussi la première manifestation consacrée à ce que l'on pourrait désigner par « photographie brut(e) », qui vient interroger le concept d'art brut et susciter le débat sur l'évolution de ses limites. Zdenek Kosek recouvrant de formules ésotériques les images de magazines érotiques « pour conjurer les menaces de l'histoire », ou Horst Ademeit recouvrant de manière obsessionnelle des polaroids d'écritures et de chiffres, posent également la question de l'existence d'une photographie brut(e). Tout comme les dessins, signes et écritures sur impressions de José Manuel Egea, fasciné par « le loup-garou »⁹, exorcisent ce « double monstrueux » qui sommeillerait chez la plupart des humains.

En 2015 Bruno Dubreuil se demandait (dans le web magazine OAI 13), à propos du cas Miroslav Tichy, si la photo pouvait être un art brut, si l'on pouvait parler de « photo brut(e) » ?

En effet, Tichy connaît les arcanes de la photographie et de l'art. Mais il rafistole ses appareils avec des ficelles et des adhésifs, bricole son agrandisseur, enlaidit volontairement ses tirages avec des taches, des rayures, des pliures... Son obsession du voyeurisme est détachée du monde de l'art et, comme le souligne Marc Lenot¹⁰ en 2009 dans *L'invention de Miroslav Tichy*, le tchèque, révélé par le psychiatre Roman Buxbaum, « apparaît d'abord sans succès dans le milieu de l'art brut, avant d'être plus tard accepté et légitimé dans le cercle de l'art contemporain ».



De celle d'Eugène Atget, révélée par Bérénice Abbott, à celle de Jacques-Henri Lartigue révélée par Richard Avedon, en passant par celle de Vivian Maier, promue en grande partie par le galeriste Howard Greenberg, ou celle du policier suisse Arnold Odermatt..., on pourrait citer de nombreuses œuvres révélées à la fin de la vie de ces « artistes » ou après leur décès. Alors, pourquoi la photographie de l'autiste Maier n'est-elle pas considérée comme de la « photo brut(e) » ? Trop professionnelle, pas assez « trash » écrit Bruno Dubreuil.

Trop élaborées aussi les œuvres de Roger Ballen ou de Joel-Peter Witkin ? On peut dire que depuis une soixantaine d'années, ce dernier est resté fidèle à ses idées de départ : « créer des photographies qui montrent la beauté des personnes marginalisées en les plaçant dans des tableaux qui font référence dans l'art... À ses yeux, toutes les personnes sont belles... » À l'aube de ses 80 ans, il a récemment révélé à Catherine Edelman¹¹ qu'il souffrait de démence et comment celle-ci avait eu des effets sur sa création et sur sa vie... C'est pourquoi il croit à la suprématie de l'imaginaire sur la raison.

8. *Create and Be Recognised : Photography on the Edge*, catalogue de l'exposition, Chronicle Books, septembre 2004, 156 pages.

9. *José Manuel Egea, lycanthropos #2*, catalogue bilingue, 212 pages. Avant-propos de Christian Berst, textes de Graciela Garcia et Bruno Dubreuil. Éd. Christian Berst art brut, Paris 2019.

10. Marc Lenot, *L'invention de Miroslav Tichy*, *Études photographiques* n°23, mai 2009.

11. À l'âge de six ans, Witkin est témoin d'un accident de voiture qui influencera sa création : la tête coupée d'une fillette roule à ses pieds.

Ci-contre : José Manuel Egea, *Sans titre*, 2019, marqueur acrylique sur impression photographique, 28,2 x 20,5 cm. Courtesy galerie Christian Berst.

En bas : Alexandre Lobanov, vers 1960. Collection Bruno Decharme, présente dans l'exposition Photo/Brut, dans le cadre des Rencontres d'Arles 2019, en collaboration avec abcd et l'American Folk Art Museum, New York.

Pour Roger Ballen, *Asylum of the birds* (2014) est un point de rencontre entre humanité et animalité, alors que *The Theatre of Apparitions* rejoint les profondeurs de sa « psyché » et reflète les limites de son espace mental, où le réel devient imaginaire : « la fiction, où le conscient se confond avec le subconscient, les rêves deviennent réels et le réel devient semblable à un rêve. Il y explore le chaos primordial, qu'il interprète comme l'état naturel de l'homme, marqué par son but inévitable : la mort et le néant »¹². Portée par les critiques et les institutions, la photo qui serait dite « brut(e) » appartiendrait donc à une catégorie répondant à des critères spécifiques. Ni vernaculaire, création intellectuelle d'institutionnels en mal de démarcation, ni amateur, liée au souvenir devenu éphémérisable, elle se situe hors des courants artistiques et des pratiques techniques avancées, et doit répondre à des obsessions d'origine privée. Cela nous oblige à en exclure des œuvres comme celles de Pierre Molinier ou de Claude Cahun. Par contre on devrait y inclure *Zorro*, une série de 120 tirages et plaques de verre trouvés dans une boîte par Philippe et Marion¹³. On y voit un homme au fouet et au casque d'aviateur qui se déguise et s'entoure d'accessoires : affiche de Zorro, hélice d'avion, cuissardes en cuir, turban... Au fil des années, l'homme s'éclipse pour laisser place à des natures mortes en couleur enserrant fouet et cuissardes. Qui est-il, qu'est-il devenu ?

On retrouverait les mêmes problématiques et les mêmes interrogations dans la collection *Photo/Brut* réunie par Bruno Decharme & Compagnie¹⁴. Adossé à abcd (art brut connaissance & diffusion), pôle de recherche sur l'art brut, il a réuni plus de trois cents photographies regroupant quarante-cinq artistes autour de quatre grands thèmes : « Affaires privées », « Anonymes », « Reformater le monde » et « Performer ou un autre Je ».

Il n'y a pas plus de photo brut(e) que de peinture ou de sculpture brut(e), des catégories qui appartiennent au monde spécialisé de l'art et à son marché. C'est ainsi que pour Christian Berst¹⁵, « en l'état, l'art brut rassemblerait donc les œuvres produites hors des sentiers battus par des personnalités vivant dans l'altérité mentale ou sociale et cherchant – souvent dans le secret, la plupart du temps pour leur propre usage – à matérialiser leur mythologie individuelle. Et si nous sommes capables de reconnaître et d'aimer ces productions, c'est simplement le signe qu'elles confinent à l'universel. » ■

12. Jasna Jernejsek, Galerija Fotografija 2019.

13. Philippe et Marion, galerie Lumière des roses à Montreuil, catalogue 2018, 70 pages avec un texte de François Cheval.

14. Photo/Brut collection Bruno Decharme & compagnie, publication éditée par Flammarion et abcd accompagnant l'exposition, 322 pages, format 28 x 24 cm, 400 reproductions. Entretien avec le collectionneur Bruno Decharme par Paula Aisemberg, textes de Sam Stourdzé et de Michel Thévoz. Un essai sur les 4 thèmes : « Affaires privées » par Brian Wallis, « Reformater le monde » par Camille Paulhan, « Performer, ou un autre je » par Valérie Rousseau, « Conjuré le réel » par Barbara Safarova. 53 notices.

15. *Beaux Arts Magazine*, « Qu'est-ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes » par Marie-Charlotte Burat, 24 septembre 2015.



BÂTIR DES PASSERELLES

Entretien avec **Christian Berst**, commissaire d'expositions, collectionneur et galeriste spécialisé dans l'art brut

Nadine Eghels : Comment en êtes-vous venu à ouvrir une galerie dédiée à l'art brut ?

Christian Berst : Je travaillais dans l'édition et j'étais totalement étranger au monde de l'art. La voix d'entrée a été la découverte de l'artiste Wölfli. En 1992, j'ai découvert un livre sur lui dans une librairie et cela a été un choc. J'ai cherché d'autres informations sur lui mais je n'en ai trouvé nulle part, c'est pourtant la figure emblématique de l'art brut du début du xx^e siècle. En relisant Dubuffet, j'ai été étonné dans la mesure où la définition qu'il en donnait ne me laissait pas envisager une œuvre telle que celle de Wölfli. C'était l'édition de l'Imaginaire Gallimard, donc sans illustrations, il fallait donc imaginer les œuvres dont il était question à travers la manière dont Dubuffet traçait le périmètre de l'art brut. L'approche évoquait à dessein davantage la sphère de l'art populaire, naïf, autodidacte et des œuvres se référant plutôt à ces champs-là, ce qui participait de la volonté de Dubuffet d'opposer fermement l'art brut à l'art qu'il qualifiait d'art culturel.

N.E. : Comment vous situez-vous par rapport à Dubuffet ?

C.B. : Il a eu le mérite de mettre un nom sur un champ de l'art resté jusque-là dans l'angle mort, voire réduit à ce qu'on appelait au début du xx^e siècle l'art des fous. Contrairement à lui, je ne suis pas un bâtisseur de murs mais de passerelles. Tout en soulignant la spécificité de ce champ-là, j'invite le monde de l'art à s'en saisir et à le penser... mais en se débarrassant d'un certain nombre de dogmes, d'interdits, de tabous. De ce point de vue je me suis considérablement affranchi de la position de Dubuffet, la mienne est délibérément plus ouverte... D'aucuns diraient que j'ai revendiqué mon droit d'inventaire.

N. E. : En ouvrant une galerie ?

C.B. : L'idée m'est venue de faire quelque chose en relation avec l'art brut mais je ne savais pas comment. Venant du monde de l'édition, j'ai d'abord envisagé de publier une collection donnant à penser et à voir. J'ai eu l'opportunité d'occuper des bureaux à Bastille qui se prêtaient à des accrochages... et l'engouement est venu. D'où l'étape suivante : investir un lieu permettant de faire des expositions, de recevoir des artistes, de proposer un choix de livres... être au cœur de la matrice de l'art brut, et c'est ainsi qu'est née cette galerie, puisqu'il faut bien l'appeler ainsi !

N.E. : En quoi une galerie spécialisée dans l'art brut fonctionne-t-elle différemment d'une autre galerie, avec des artistes qui ne créent pas pour exposer, encore moins pour vendre ?

C.B. : En effet pour eux le rapport au marché est totalement incongru, hors de propos. Il y avait plusieurs difficultés. La première étant de convaincre les collectionneurs d'art contemporain de la pertinence de la démarche, en les amenant à dépasser un certain nombre de préjugés qu'ils pouvaient avoir. Lesquels étaient souvent liés à l'iconographie presque exclusivement figurative et narrative de l'art brut qui s'était imposée au fil du temps.

N.E. : Pour eux on en était resté à l'art des fous et des marginaux...

C.B. : Ce n'est pas tant l'origine sociale, ou le lieu, de la création qui posait problème, mais davantage le spectre formel à l'intérieur duquel on pouvait l'enfermer. L'abstraction, par exemple, en était absente. Tout comme les œuvres plus ascétiques ou conceptuelles. Tout ce qui relevait d'une grammaire formelle similaire à celle de l'art contemporain était refoulé par les tenants d'une ligne conservatrice, voire réactionnaire, de l'art brut. Le monde de l'art en était resté là. La difficulté a été de l'amener à reconsidérer les choses et de l'ouvrir sans tabou à l'ensemble du spectre de l'art brut, allant d'œuvres qui pouvaient confiner à l'art naïf ou populaire jusqu'à des productions plus exigeantes, d'une plus grande intériorité.

N.E. : Cela au moyen d'expositions ?

C.B. : J'ai déjà réalisé une exposition consacrée à « L'abstraction dans l'art brut », elle a bouleversé beaucoup de monde car c'est une dimension peu connue, et que Dubuffet avait tendance à balayer sous le tapis. Ainsi beaucoup de choses étaient tenues à l'écart et les amateurs potentiels en étaient restés là. Il fallait donc les amener à reconsidérer leur position. C'était compliqué mais intéressant ! J'ai procédé de la même manière avec les auteurs qui écrivent pour mes catalogues. Ce sont des auteurs qui, pour la plupart, n'avaient jamais écrit sur l'art brut, écrivains, historiens ou critiques d'art spécialistes de l'art moderne ou contemporain, et qui découvrent l'art brut tel qu'ils ne l'imaginaient pas. Et qui, par leur regard neuf, enrichissent aussi ma propre perception.

À droite : Adolf Wölfli (1864-1930),
Sans titre, 1920, graphite et crayon de
 couleur sur papier, 28,8 x 22 cm. Cette
 œuvre a appartenu à André Breton.

Ci-dessous : Francis Palanc (1928-2015),
*Essai de texte rendu géométrique -
 une géométrie poétique -
 une géométrie animée*, circa 1955,
 technique mixte sur bois, 81 x 54 cm.
 Courtesy Christian Berst Art Brut.



N.E. : C'est l'origine de l'œuvre qui est différente.

C.B. : Bien sûr, c'est souvent l'expression d'une altérité mentale ou sociale. Mais cela n'empêche pas de considérer l'œuvre pour elle-même, et de souligner des rapprochements formels – ou non – avec l'art de l'époque.

N.E. : Mais les artistes d'art brut sont différents des artistes professionnels. Comment les abordez-vous ? Comment réagissent-ils quand leur œuvre est exposée ? Viennent-ils au vernissage ?

C.B. : Cela dépend... Prenons, par exemple, José Manuel Egea que j'expose en ce moment. Il y a trois ans, j'ai fait la première exposition monographique qui lui était consacrée. Je l'ai invité avec sa maman. Il est sorti de son institution pour le vernissage. Aujourd'hui je suis incapable de vous dire si l'expérience lui a plu, s'il y a trouvé de l'intérêt, et je n'en suis pas certain du tout ! Il reste dans une altérité profonde et tout cela lui paraît peut-être totalement saugrenu. Lors du vernissage, je lui ai offert le catalogue. Il s'est assis et a commencé à le feuilleter. Tout à

coup, lui est apparu qu'un des dessins méritait d'être poursuivi ou complété, il a pris un stylo et s'est mis à intervenir dans le livre, puis il a arraché la page et l'a empochée. L'exposition ne l'intéressait pas du tout, il ne l'a pas regardée.

N.E. : En fait la création n'est pas destinée aux autres... mais à une sorte de « grand autre » ?

C.B. : Deux questions sont essentielles, celle du destinataire, supposé ou pas, et celle de la réception. Un jour nous découvrons le travail de quelqu'un, et nous décrétons que c'est de l'art... Ce n'est pas lui qui l'a dit, c'est nous qui le formulons, à l'instar de ce qui a pu être fait avec des œuvres d'art premier. ◀



N.E. : Cet artiste, comment l'avez-vous trouvé ?

C.B. : Depuis 25 ans que je m'intéresse à l'art brut, j'ai des réseaux. J'ai travaillé avec Graciela Garcia Munoz, qui a écrit le livre de référence en espagnol sur l'art brut. C'est elle qui l'a repéré et me l'a signalé. J'ai aussitôt perçu qu'il y avait là une œuvre qui méritait d'être révélée au public. Il faut avoir une connaissance la plus précise possible des processus agissants et de la personne pour savoir si on est, ou non, en présence d'art brut ! On peut souvent en avoir l'intuition, mais la certitude, on ne l'a jamais. On n'est jamais aiguillé par un texte, des références, comme avec l'histoire de l'art. Juste des bribes d'explication... éventuellement.

N.E. : Est-ce que les artistes commentent leurs œuvres ?

C.B. : Rarement, et en des termes en tel décalage qu'il n'est pas question d'art mais de ce qu'ils font, de leur action, de la mise en forme de leurs pulsions vitales. Ils ne se perçoivent quasiment jamais comme artistes. En revanche, ils le sont pleinement et c'est en découvrant leur biographie que l'on peut, de temps à autre, découvrir quelques clés de lecture.

N.E. : Qui sont les destinataires des œuvres ?

C.B. : Ils ne sont quasiment jamais désignés. L'artiste brut cherche souvent à bâtir à travers ses œuvres un monde habitable. Donc, pour lui-même. Mais chez certains de ces artistes on soupçonne une interpellation. Par exemple chez Anibal Brizuela, un Argentin qui était schizophrène et dont les dessins fonctionnaient comme des *dazibao* qu'il affichait sur les murs de l'hôpital. Le facteur Cheval, avec son Palais idéal, se nourrissait également du regard des autres.

Mais dans la plupart des cas, ce sont des œuvres sans adresse, sans destinataire désigné. La preuve ? On les découvre généralement fortuitement ou parce que quelqu'un, dans l'entourage de ces artistes, a joué à l'entremetteur.

N.E. : Comment savoir si on est vraiment face à un artiste ?

C.B. : Il faut avant tout se demander si on est en présence d'une mythologie individuelle, à l'écart de tout courant, ou non. L'autodidaxie, par exemple, n'est pas du tout un critère opérationnel. Wölfli avait accès à des almanachs... Au début du xx^e siècle, tout le monde a accès à l'imagerie populaire, au moins celle qu'on trouve dans une église. À partir des années 50 commence le règne des mass media, on est assailli par les images, magazines, publicités, télévision etc. Personne n'échappe à une forme d'acculturation. On l'aura compris, l'art brut nous oblige à faire un fameux pas de côté, à réinterroger la définition-même de l'art. Les réalisations spectaculaires pour nouveaux-riches qui occupent trop souvent la scène médiatique relèvent-elles encore de l'art ou, justement, du spectacle ? Les véritables artistes sont-ils ceux qui répondent à l'attente de leur époque ou ceux qui entretiennent un rapport quasi mystique à l'art ? J'espère que nous pourrons apporter un peu de lumière à ces questionnements, et d'autres encore, lors du colloque de Cerisy consacré à l'art brut que j'aurai l'honneur de diriger, accompagné de Raphaël Koenig, en juin 2020. ■

En haut : Melvin Way, *Cinnamaldehyde*, circa 2014, stylo à bille sur papier et ruban adhésif, 20 x 29,2 cm. Courtesy Christian Berst Art Brut.



Colloque « L'art peut-il vivre sans le marché de l'art ? »

Galeristes, artistes, professionnels du secteur artistique, conservateurs, universitaires et journalistes étaient présents au premier colloque organisé par l'Académie des beaux-arts et le Conseil des Ventes, dans l'auditorium de l'Institut de France, en partenariat avec *Le Quotidien de l'Art* et *Drouot Digital*, le 17 avril dernier. Photo Académie des beaux-arts

Une journée d'échanges passionnants qui, à travers quatre tables-rondes, a permis d'approfondir les relations entre l'art d'aujourd'hui et son système économique. L'opposition entre l'art, supposé libre et gratuit, et son marché, supposé contraignant et intéressé, paraît dépassée. Certains phénomènes récemment apparus et étudiés, tels que la redistribution des places d'échanges ou de légitimation et le développement des réseaux d'information, tendent à la raviver.

Par l'analyse de ces évolutions et de leurs effets sur le fonctionnement du monde de l'art, ce colloque a permis, à travers les regards croisés de ses intervenants (artistes, collectionneurs, conservateurs, experts, galeristes, marchands, commissaires-priseurs et universitaires) de porter une contribution à la réflexion engagée sur les nouvelles relations de l'art et de son marché.

Après l'ouverture par Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, et Catherine Chadelat, présidente du Conseil des ventes, différents intervenants se sont succédé : Philippe Chalmin, professeur d'histoire économique à l'Université Paris Dauphine, Sophie Cras, maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris, Nathalie Moureau, professeur d'économie à l'Université de Montpellier, Emmanuel Perrotin, galeriste, Roxana Azimi, journaliste au *Monde* et conseillère éditoriale du *Quotidien de l'Art*, François Curiel, président de Christie's Europe, Emmanuel Pierrat, avocat au barreau de Paris et collectionneur, Pierre Wat, historien de l'art, critique d'art, professeur à l'Université Paris I, Alain Bublex, artiste, Victoria Mann, fondatrice de la foire AKAA, Jean-Hubert Martin, conservateur, commissaire d'exposition, Pierre Assouline, écrivain, historien de l'art, Nicolas Kugel, antiquaire, Thomas Schlessler, historien de l'art, directeur de la Fondation Hartung Bergman.

Christophe Lérébault, directeur du Petit Palais, musée des beaux-arts de la ville de Paris, et le ministre de la culture Franck Riester ont clôturé cette journée riche d'informations et d'échanges. ■

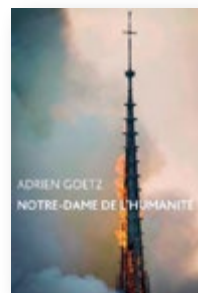
Lien vidéo : <https://youtu.be/Z8vn89xoGLw>



Création de la Fondation du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière

Le 15 mars dernier, Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel (à droite) et Marc Ladreit de Lacharrière, membre de l'Académie et président de Fimalac, ont signé la convention portant création de la Fondation du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière, fondation abritée à l'Académie. La création de cette fondation permettra de financer de manière pérenne le Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière en partenariat avec l'Académie des beaux-arts. Créé en 2007, ce prix permet à un photographe confirmé de poursuivre un projet restitué sous la forme d'une exposition à l'Institut de France. Biennal depuis cette année, il est doté d'un montant de 30 000 euros. ■

Photo Académie des beaux-arts



Parution

« Notre-Dame de l'humanité »

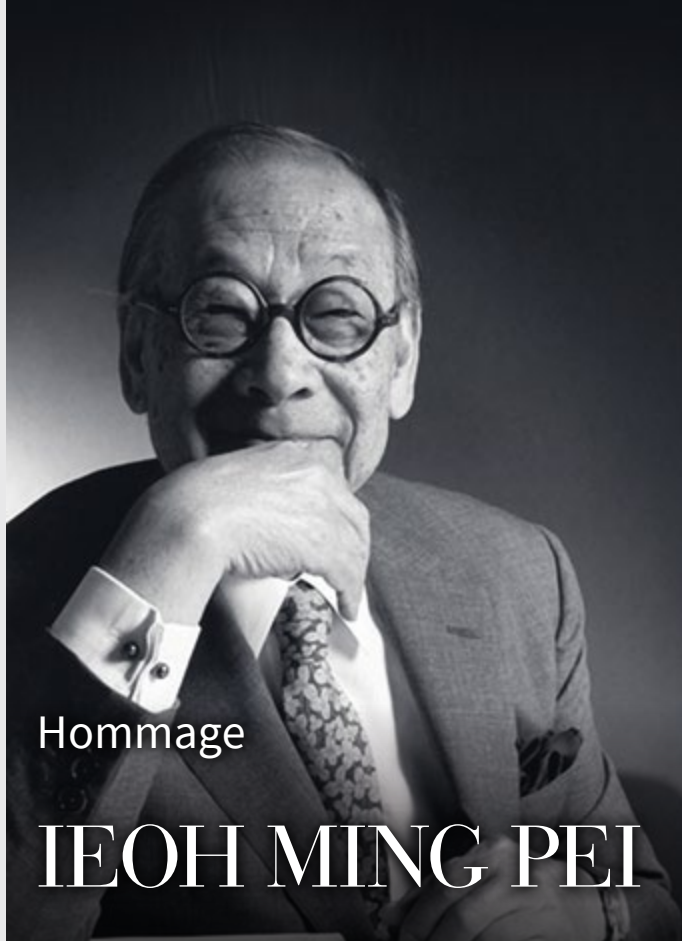
Par **Adrien Goetz**, de la section des Membres libres

Le 15 avril 2019, sous les yeux de l'humanité tout entière, Notre-Dame brûlait.

L'humanité tout entière, en effet : des États-Unis à la Chine, du Sénégal à la Russie, les réactions ont été immédiates dans le monde entier. [...]

Par-delà les nations, par-delà les religions même, puisqu'aussi bien les dignitaires de tous les cultes ont fait part de leur émotion, c'est l'art qui unit les hommes. Telle est la leçon de ce stupéfiant événement. [...] C'est la question de la préservation de l'art qui se pose, de Notre-Dame, des églises, du patrimoine commun de l'humanité que sont les œuvres d'art.

Éditions Grasset, les droits de cet ouvrage seront versés à la Fondation du Patrimoine. ■



Hommage

IEOH MING PEI

Notre confrère Ieoh Ming Pei nous a quittés dans la nuit du 15 au 16 mai 2019, à l'âge de 102 ans. Il avait été élu membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts le 9 février 1983, au fauteuil de Gabriel Ollivier. Photo DR

Né le 26 avril 1917 à Canton, Ieoh Ming Pei part en 1935 aux États-Unis pour réaliser des études d'architecture. En 1935-1940, il est au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) d'où il sort diplômé Bachelor of Architecture du M.I.T. (1940). En 1943, il entre à l'Université de Harvard, (États-Unis), dans l'atelier de Walter Gropius, et devient Membre du Comité Américain de Recherche de Défense Nationale jusqu'en 1946, année où il est promu Master of Architecture, Université de Harvard. De 1945 à 1948, il est professeur assistant à la Harvard Graduate School of Design. Il y obtient une bourse d'étude en 1951. Naturalisé américain en 1954, il crée sa propre agence d'architecture en 1955 (I.M. Pei et associés).

La construction du Mile High Center, à Denver, Colorado (1956) est la première grande commande d'une longue série : Centre National de recherches atmosphériques à Boulder, Colorado (1967), Tour John Hancock, Boston (1973). En 1983, François Mitterrand lui confie le chantier du Grand Louvre. Son projet audacieux verra le jour en 1988. Après la pyramide du musée du Louvre, la France confie à Ieoh Ming Pei la rénovation intérieure du musée Guimet à Paris en 1989 ou encore la tour EDF à La Défense en 2002.

Tout au long de sa carrière, Ieoh Ming Pei s'est vu attribuer les prix les plus prestigieux. Outre le Pritzker (1983), il a reçu la Médaille d'or de l'Institut américain d'architecture (1979), et la Grande médaille d'or de l'Académie française d'architecture (1981). Deux présidents l'ont honoré : George H.W. Bush lui a remis la médaille présidentielle de la Liberté (1992), la plus haute distinction civile, et François Mitterrand les insignes d'officier de la Légion d'honneur (1993). ■

Exposition inaugurale de la salle Comtesse de Caen après sa rénovation



Léguée, en 1872, par la comtesse de Caen et affectée à l'Académie des beaux-arts, le lieu avait pour vocation l'organisation d'expositions des œuvres d'artistes, peintres ou sculpteurs, au retour de leur séjour à l'Académie de France à Rome.

Cette mission s'est élargie au fil des siècles, et la salle Comtesse de Caen accueille notamment aujourd'hui les expositions d'artistes ayant

séjourné à la Casa de Velázquez à Madrid, mais aussi celles des lauréats des différents prix de l'Académie, dont le prix de photographie Marc Ladreit de Lacharrière depuis sa création, ou le prix de gravure Mario Avati.

Sa rénovation a été conduite, pour la scénographie, par **Jean-Michel Wilmotte**, membre de la section d'Architecture, et c'est une « nouvelle » salle Comtesse de Caen qui ouvrira ses portes et accueillera, du 17 septembre au 13 octobre, l'exposition « Jean Lurçat, un homme dans le siècle. Œuvres sur papier de la collection de la Fondation Jean et Simone Lurçat ».

Le regain d'intérêt en faveur du dessin a incité la Fondation, propriété de l'Académie des beaux-arts, à montrer un choix de dessins de la collection de l'artiste, parmi les 1200 qui sont conservés dans sa maison-atelier, Villa Seurat. Les photographies de Françoise Huguier, présentées dans le cadre de l'exposition, nous feront pénétrer dans ce lieu intime, d'une authenticité préservée. ■

En haut : vue du projet de rénovation par l'architecte Jean-Michel Wilmotte.

Ci-dessus : Jean Lurçat, *Vevey, deux hommes*, 1934, gouache et encre sur papier, 28 x 24 cm. Fondation Jean et Simone Lurçat.

ÉLECTIONS

Au cours de la séance plénière du mercredi 24 avril 2019, l'Académie des beaux-arts a élu Blanca Li, Thierry Malandain et Angelin Preljocaj dans la section de Chorégraphie créée par décret du président de la République en octobre 2018. Lors de cette même séance, l'Académie a élu Frédéric Mitterrand au fauteuil précédemment occupé par Jeanne Moreau, dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel.



Née à Grenade en 1964, **Blanca Li** est chorégraphe, réalisatrice de films, danseuse et comédienne. À dix-sept ans, elle part à New-York où elle étudie pendant cinq ans à l'école de Martha Graham. De retour en Espagne, elle crée à Madrid sa première compagnie de danse contemporaine, sélectionnée pour le programme de l'Exposition Universelle de Séville. Blanca Li fonde en 1993 sa compagnie à Paris, inscrivant depuis de nombreuses créations à son répertoire. Elle ouvre le Festival Suresnes Cités Danse en 1999 avec une création hip hop, *Macadam Macadam* qui devient une référence internationale du genre et reçoit le Globe de Cristal 2007 dans la catégorie Meilleur opéra/ballet. Elle aborde avec sa compagnie des thèmes très variés, des cérémonies de transe des Gnawa de Marrakech (*Nana et Lila*, 1993) à la folie du monde contemporain dans le contexte des attentats du 11 septembre 2001 (*Borderline*, 2002) ou à l'œuvre de Jérôme Bosch (*Le jardin des délices*, 2009). *Corazón Loco* (2007) mêle aux danseurs de la compagnie les chanteurs lyriques de l'Ensemble vocal *Sequenza 9.3*, sur une création musicale contemporaine et fait l'objet de son second film au cinéma. Sa dernière création, *Elektrik*, a été présentée en 2018 au Festival Suresnes Cités Danse. Photo DR



Thierry Malandain est né en 1959. Avec plus de quatre-vingts œuvres à son actif, il développe une idée toute personnelle de la danse : profondément liée au concept de « ballet », elle donne la priorité au corps dansant, à la célébration de sa sensualité et de son humanité. En 1980, il rejoint le Ballet Théâtre Français de Nancy où il conduit avec succès ses premières expériences de chorégraphe. En 1986, il fonde la compagnie *Temps Présent*. En 1992, il s'installe à l'Esplanade Saint-Étienne Opéra, en qualité de Compagnie Associée et en 1998 il est nommé par la ministre de la Culture et de la Communication à la direction du nouveau Centre Chorégraphique National de Biarritz. En 2009, il est nommé Directeur artistique du Festival de danse de Biarritz et en 2012, le Grand Prix du Syndicat de la Critique lui est attribué pour *Une dernière chanson*. Parmi ses dernières créations, on peut citer : *La Belle et la Bête* (2016), *Noé* (2017) et *Marie-Antoinette* (2018).

Photo Frédéric Néry / Yocom



Né en France en 1957, de parents albanais, **Angelin Preljocaj** débute des études de danse classique avant de se tourner vers la danse contemporaine auprès de Karin Waehner. En 1980, il part pour New York afin de travailler avec Zena Rommett et Merce Cunningham, puis poursuit ses études en France où il crée sa propre compagnie en décembre 1984, le Ballet Preljocaj installé depuis octobre 2006 au Pavillon Noir à Aix-en-Provence. Il a depuis chorégraphié cinquante pièces, du solo aux grandes formes. Entrées au répertoire du Ballet de l'Opéra national de Paris au début des années 1990, ses créations sont reprises par de nombreuses compagnies, dont il reçoit également des commandes, telles La Scala de Milan ou le New York City Ballet. Il a également réalisé des courts-métrages et plusieurs films, notamment *Un trait d'union* et *Annonciation* (1992 et 2003) pour lesquels il a reçu le « Grand Prix du Film d'Art » en 2003. Il a reçu le Grand Prix National de la danse décerné par le ministère de la Culture en 1992, le Bessie Award pour *Annonciation* en 1997, les Victoires de la musique pour *Roméo et Juliette* en 1997, le Globe de Cristal pour *Blanche Neige* en 2009. Pour la Biennale de la danse de Lyon en 2018, il crée *Gravité*, où il revient à une nouvelle forme d'abstraction. Sa dernière création, *Winterreise*, a été présentée à La Scala de Milan en janvier 2019.

Photo Jörg Letz



Frédéric Mitterrand est né en 1947 à Paris. Après un doctorat d'histoire et géographie, il intègre l'Institut d'Études Politiques (IEP) de Paris. Cinéphile passionné, il entame une carrière de gérant de salles de cinéma, dirigeant de 1971 à 1986 les salles d'Art et Essai Olympic Palace, Entrepôt et Olympic-Entrepôt. Au début des années 1980, il devient producteur, réalisateur et animateur d'émissions de télévision. De 1997 à 2006, il anime une émission littéraire sur Europe 1 et, de 2002 à 2006, l'émission *Ça me dit* sur France Culture. Directeur général délégué chargé de la programmation sur la chaîne TV5 de 2003 à 2005, Directeur de l'Académie de France à Rome de 2008 à 2009, il est nommé en juin 2009 ministre de la Culture et de la Communication, fonction qu'il exerce jusqu'à mai 2012. Cinéaste, Frédéric Mitterrand a réalisé *Lettres d'amour en Somalie* (1981), *Les lumières de Lausanne* (1982), *Paris vu par, vingt ans après* (1984), *Madame Butterfly* (1995). Il a aussi réalisé de nombreux documentaires historiques ou consacrés aux grands destins du xx^e siècle. Photo Bruno Klein

CONSTRUCTION D'UNE PYRAMIDE, L'EXEMPLE D'ABOU RAWASH :

RÉSULTATS D'UNE ENQUÊTE RÉCENTE

Par **Michel Valloggia**, associé étranger de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

La reprise des fouilles dans la nécropole royale d'Abou Rawash, à partir de l'examen des procédés de construction mis en œuvre, permet de dégager une représentation cohérente de ce site immense aujourd'hui disparu.

Dès 1900, des fouilles archéologiques ont été entreprises par l'Institut français d'archéologie orientale dans la nécropole royale d'Abou Rawash, située à 25 km au nord-ouest du Caire, sous l'autorité d'Émile Chassinat. Deux campagnes de terrain livrèrent quantité d'informations et des éléments statuaire de qualité. Néanmoins, l'état de destruction du site conduisit à un abandon des travaux. Depuis, cet emplacement demeura à l'écart d'enquêtes systématiques et fut malmené, intensivement exploité par des carriers depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle... Cependant, si l'on considère que ces destructions apparentent leurs vestiges à ceux d'un chantier en activité, il devient possible d'examiner quelques-uns des procédés de construction mis en œuvre dans cette réalisation monumentale. Dans cette nécropole, le vraisemblable achèvement de la pyramide a entraîné la recherche d'autres composantes de ce complexe funéraire. Ainsi, au terme de treize campagnes de fouilles, conduites par l'unité d'égyptologie de l'Université de Genève avec le concours de l'Institut français d'archéologie orientale, une image cohérente de ce lieu de mémoire s'est aujourd'hui dégagée.

Proche par ses dimensions de la pyramide de Mykérinos, à Giza, le « Firmament de Rêdjedef » mesurait environ 106 m de côté pour une hauteur de 67 m. L'établissement d'une coupe longitudinale du tétraèdre a mis en lumière l'importance du noyau central de calcaire, dont la masse représentait 44% du volume de cette superstructure ! Actuellement, le rocher natif ne conserve donc que la masse du noyau pyramidal.

Dans son économie, la pyramide a conservé un aménagement en T, incluant une descenderie et un puits central destiné à abriter l'appartement funéraire royal. Ces infrastructures, obstruées par des amoncellements de blocs, furent progressivement dégagées, grâce à l'intervention de grues.

Au centre du tétraèdre, le puits n'a conservé que quelques traces de la chambre sépulcrale accessible depuis la descenderie. Celle-ci fut démolie à l'époque romaine comme en témoigne l'emplacement de grues antiques.

Autour de la pyramide, deux murs d'enceinte avaient été édifiés. De surcroît, cinq structures étaient liées au temple funéraire, lui-même dévolu au service des offrandes (illustration). À partir de l'accès oriental, trois travées de dépendances entouraient une cour à portiques. Au sud-ouest, une construction incorporait, dans son sous-sol, une cavité naviforme. À l'ouest, une entrée donnait accès à une cour dallée conduisant à une salle hypostyle et deux chapelles. Au sud de cet espace, s'élevait la chapelle du culte royal. Enfin, une pyramide satellite, édifiée à l'intérieur de la première enceinte, était dotée d'un puits accédant à un hypogée. Cette tombe de reine a livré de la vaisselle, notamment, une coupe, inscrite au nom de Chéops, cadeau d'un père à la reine Khentetenkai, épouse de Rêdjedef. ■

Grande salle des séances, le mercredi 10 avril 2019

En haut : vue aérienne de l'ensemble du complexe funéraire de Rêdjedef, en direction du nord-ouest. © Ifao-Université de Genève.

RESTAURER LÉONARD

Par **Cinzia Pasquali**, restauratrice du patrimoine

De par sa qualité artistique et sa personnalité remarquable, Léonard de Vinci (1452-1519), génie de la Renaissance, suscite encore aujourd'hui toute l'attention des professionnels de l'art et du public. Les 500 ans de sa mort sont l'occasion de redécouvrir les travaux de restauration de certains de ses chefs-d'œuvre menés ces dernières années, et ceux qui sont en cours de réalisation.



Le Musée du Louvre possède le plus grand nombre de chefs-d'œuvres de l'artiste : les plus célèbres, *La Joconde*, *La Vierge aux rochers*, *La belle ferronnière*, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* ou encore le *Saint Jean-Baptiste – Bacchus dans un paysage*. À la fin de l'année 2010, la restauration de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* est lancée pour une durée de 18 mois. Comme pour de nombreuses œuvres de Léonard de Vinci, le tableau est resté inachevé. L'amincissement des vernis et le dégageant des repeints ont permis de révéler la riche palette chromatique dont un bleu de lapis utilisé pour le paysage et le manteau de la Vierge. Cette restauration s'est accompagnée d'un travail approfondi de recherches scientifique et d'imagerie. Ainsi, des empreintes digitales de l'artiste ont été découvertes à plusieurs endroits de la couche picturale.

Issue d'une collection privée et, sans doute, présentée lors de la prochaine exposition consacrée à l'artiste au musée du Louvre cet automne, *La Vierge aux fuseaux* vient d'être restaurée. Ce tableau est mentionné en 1501 dans une lettre de Pietro da Novellara, émissaire d'Isabelle d'Este marquise de Mantoue, alors en visite à l'atelier de Léonard. Cette œuvre appelée aussi *Vierge de Lansdowne* semble réapparaître au début du XIX^e siècle lors d'une vente aux enchères. Une autre version de *La Vierge aux fuseaux* (dite *Vierge de Buccleuch*) est également connue et conservée au musée national d'Écosse d'Édimbourg. Touchée par deux transpositions, la *Vierge de Lansdowne* révèle, après le nettoyage, le même bleu de lapis-lazuli que Léonard a employé pour d'autres de ses œuvres.

Aujourd'hui un autre tableau fait l'objet d'une restauration au sein du Centre de Recherche et Restauration des Musée de France (C2RMF), il s'agit du *Saint Jean-Baptiste – Bacchus dans un paysage*. Ses problèmes de conservation ont été causés par une succession d'interventions lourdes précédemment réalisées. L'œuvre peinte à l'origine sur un panneau en bois a subi une double transposition sur toile. Ces traitements antérieurs ont provoqué de profondes lacunes qui sont l'une des problématiques de l'intervention actuelle. Le support est quant à lui en assez bon état de conservation. L'attribution du tableau à Léonard est aujourd'hui remise en cause ; l'œuvre ne serait pas de la main même du Maître mais plutôt de son atelier.

L'engouement que suscite Léonard de Vinci auprès du grand public et la place qu'il occupe dans l'imaginaire collectif déclenchent bien souvent les passions lorsqu'un travail de restauration est engagé sur l'une de ses œuvres. Pour *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* certains articles de presse avaient mentionnés « une œuvre en danger ».

Pourtant, même si le restaurateur est le seul à intervenir techniquement et physiquement sur l'œuvre, son intervention s'appuie également sur celui des conservateurs et scientifiques. Ce travail collégial est une garantie du respect de l'œuvre ainsi que du code déontologique de la restauration. ■

Grande salle des séances, le mercredi 29 mai 2019

Cinzia Pasquali restaurant la *Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (vers 1503-1519) de Léonard de Vinci. Photo DR

Bureau 2019

Président : Pierre Carron
Vice-président : Jean Anguera

Section I - Peinture

Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018

Section IV - Gravure

Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaïch • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI - Membres libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Section IX - Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019

Associés étrangers

S.M.J. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiri Kylián • 2018



Séance plénière décentralisée et publique à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles

Pour la seconde fois depuis sa création en 1816, l'Académie des beaux-arts a tenu sa séance plénière hebdomadaire de manière « décentralisée » et publique le mercredi 22 mai 2019 dans l'auditorium de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles.

Cet événement était organisé dans le cadre de la première Biennale d'Architecture et de Paysage de la Région Ile-de-France. Le Bureau de l'Académie avait décidé de consacrer la partie « débat » de cette séance à une discussion sur **la cathédrale Notre-Dame de Paris et sa restauration**.

Instance consultative auprès des pouvoirs publics, l'Académie des beaux-arts mène en effet, en dehors de ses missions de soutien à la création artistique et de défense du patrimoine artistique de la France, une activité de réflexion sur les questions d'ordre artistique lors de ses séances hebdomadaires au cours desquelles elle convie régulièrement des personnalités du monde culturel et politique à intervenir.

Photo Académie des beaux-arts



Page 1 et ci-dessus : les *Watts Towers*, de Sabato Rodia (1875-1965), maçon italien, immigré en 1890 aux États-Unis. Situé dans le quartier de Watts, dans la banlieue de Los Angeles, cet ensemble est constitué de 9 tours dont la plus haute culmine à 33 m. L'auteur se servait de barres en métal qu'il courbait après les avoir glissées sous les rails d'une voie ferrée située à proximité, ainsi que de béton, recouvert de coquillages et de mosaïques en vaisselle cassée ou en verre.

Source : musée de Lausanne, photo Christina Czybik



Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts sur Internet : academiedesbeauxarts.fr



Suivez nous sur Facebook « [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) » et Twitter « [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »