

## **La reconnaissance des artistes autodidactes en France durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : de catégories en catégories**

**Séminaire doctoral commun d'histoire de l'art et d'archéologie Paris 1/Paris 4 - 2010/2011**

**L'objet d'art en question - séance 6 : les catégories (7 avril 2011)**

Par Marion Alluchon

En 1938, l'historien d'art américain et futur premier directeur du Museum of Primitive Art de New York, Robert Goldwater publie une thèse qui va profondément renouveler la lecture de l'art moderne. Première théorisation des influences formelles des arts premiers dans la création artistique des avant-gardes et, dès sa réédition en 1966, des avant-gardes à l'expressionnisme abstrait, *Le primitivisme dans l'art moderne*<sup>1</sup> constitue également la première analyse de ces influences du point de vue conceptuel. Formé à partir du terme « primitif » que les artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle employaient pour dénommer les peuples tribaux originaires d'Afrique, si le néologisme « primitivisme » désigne d'abord l'attrait des artistes occidentaux pour les productions d'art tribal, récemment redécouvertes grâce à l'ouverture des musées d'ethnographie en Europe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, il désigne également tout un courant de pensée, une tendance artistique visant à retrouver, à travers la quête de nouvelles références, les formes d'un art de vérité. En rupture avec l'art académique jugé trop éloigné de la vie et de l'homme, l'artiste moderne trouve dans le primitif, dont la situation en marge de la société occidentale ne fait, d'après lui, que confirmer la prétendue « pureté », le modèle susceptible de lui ouvrir les voies d'un art nouveau, plus en phase avec la réalité et l'expression directe de l'émotion. Si ce n'est pas la première fois dans l'histoire de l'art occidental que des artistes, rejetant les acquis de leur culture, entreprennent la quête d'un art considéré comme plus sincère et plus pur en dehors de leur civilisation<sup>2</sup>, la différence fondamentale réside pour Goldwater dans le fait qu'au XX<sup>e</sup> siècle, les artistes ne se tournent

---

<sup>1</sup> Robert Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne* [1938 – 1966 pour l'édition augmentée], traduit de l'anglais par Denise Paulme ; Paris : Presses Universitaires de France, 1988

<sup>2</sup> Un siècle plus tôt, le groupe des Nazaréens n'avait-il pas déjà entrepris la réhabilitation de l'art des maîtres italiens d'avant la Renaissance pour les mêmes motifs et en leur adjoignant la même appellation de « primitifs » ?

désormais plus vers le passé mais recherchent leurs modèles dans un éloignement géographique<sup>3</sup>.

Cependant, si Goldwater fait référence à plusieurs catégories d'art primitif, il omet de parler de l'art autodidacte qui intervient à la même époque et s'illustre notamment par la reconnaissance du Douanier Rousseau, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle-début du XX<sup>e</sup> siècle. Né en 1844, Henri Rousseau est un artiste qui, contrairement aux « fous » ou aux enfants, est tout à fait inséré dans la société. Issu d'un milieu populaire, il n'a jamais suivi de formation académique aux Beaux-arts et c'est vers l'âge de 40 ans<sup>4</sup> que, délaissant son emploi à l'octroi de Paris, il se consacre entièrement à la peinture, exposant ses toiles au Salon des Indépendants à partir de 1886. S'ils suscitent dans un premier temps beaucoup de moqueries et de rires, ses tableaux vont ensuite recevoir des critiques positives par de nombreux artistes avant d'être célébrés par l'avant-garde cubiste, de 1906 à la mort du peintre, en 1910. Malgré la farce qui caractérise certains événements liés à Rousseau et organisés par les avant-gardes, l'influence du Douanier Rousseau du point de vue esthétique est véritable. Plusieurs toiles de Pablo Picasso par exemple comportent des éléments directement issus de toiles du Douanier Rousseau<sup>5</sup>.

En outre, la reconnaissance de l'art autodidacte ne se limite pas à la reconnaissance du Douanier Rousseau et à l'avènement de l'art moderne. En France, au cours des années 1920, vont être découverts des peintres autodidactes que nous qualifions, pour les distinguer et suivant la terminologie qui, si elle fut souvent remise en question, est finalement restée, de « peintres naïfs ». Découverts dans les années 1920, les peintres naïfs jouissent d'une extraordinaire renommée dans les années 1930, et qui se poursuit au moins jusqu'à la fin des années 1960, comme en témoigne le premier chapitre du second tome des *Peintres du XX<sup>e</sup> siècle*, écrit par Bernard Dorival en 1957 et qui se consacre à « La Promotion de la Peinture naïve »<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> « En remplaçant la distance temporelle par l'éloignement spatial, et en présumant un manque de changement chez les peuples « attardés », il était possible d'identifier ce qui était encore conservé chez eux avec ce qui avait été perdu ailleurs au cours d'une évolution plus rapide. », R. Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, op. cit., p. 65

<sup>4</sup> La biographie de Henri Rousseau contient encore aujourd'hui de nombreuses zones d'ombre dont l'âge exact auquel il se mit à peindre.

<sup>5</sup> Sur ce point, voir : Carolyn Lanchner et William Rubin, « Henri Rousseau et le modernisme » in *Le Douanier Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 14 septembre 1984 au 7 janvier 1985) puis au Museum of Modern Art, New York (du 5 février au 4 juin 1985), sous le commissariat de Michel Hoog, Carolyn Lanchner et de William Rubin ; Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1984

<sup>6</sup> Bernard Dorival, *Les peintres du XX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>nd</sup> tome, Paris : Pierre Tisné, 1957

A la même époque, la reconnaissance d'un art autodidacte se développe également à travers, cette fois-ci, la création d'une nouvelle catégorie artistique dénommée l'Art Brut. Fondée en 1948 par Jean Dubuffet sur la base d'une collection réalisée à partir d'œuvres récoltées dans des asiles psychiatriques suisses, l'Art Brut tel que définit par son créateur ne se veut pas pourtant désigner un nouvel art des « fous », mais bien un ensemble de productions dont le point commun est d'avoir été réalisées par des personnes « indemnes de toute culture ».

Or, si plusieurs historiens de l'art, depuis Robert Goldwater, ont relevé comme autre groupe primitif les artistes autodidactes, aucune étude approfondie n'a jusqu'ici été réalisée. S'inscrivant dans la lignée des récentes études sur le primitivisme<sup>7</sup>, l'objet de notre thèse est de pallier ce vide historique en écrivant une histoire de l'art autodidacte non à travers une analyse des productions d'art autodidacte mais à travers une analyse de leur fortune critique. Notre objectif est ainsi de dépasser les cloisons des différentes catégories sous lesquelles ont été rangées les différentes productions d'art autodidacte en les rassemblant sous le dénominateur commun le plus neutre possible et qui est à la source de l'entreprise de leur légitimation, soit le fait qu'ils soient autodidactes. Si l'art autodidacte a joui d'une grande renommée auprès des spécialistes du monde de l'art (artistes, critiques, historiens d'art mais aussi collectionneurs et marchands d'art), s'agit-il d'une véritable reconnaissance ? L'art autodidacte a-t-il été placé et pensé sur un pied d'égalité avec l'art savant ? Les auteurs de l'art autodidacte sont-ils véritablement reconnus comme des artistes ? Leurs productions sont-elles admises comme des œuvres d'art ou ne sont-elles que des objets d'art ?

Etudier la place que l'art autodidacte a occupé au sein de l'histoire de l'art invite à s'interroger sur la manière dont les spécialistes écrivent l'histoire de l'art. Dans le cadre de cette séance de méthodologie consacrée aux catégories, nous aborderons plus particulièrement le cas des peintres naïfs en développant la manière dont nous procédons.

---

<sup>7</sup> Parmi les récentes études critiques sur le sujet, voir : Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris : Flammarion, 1998 ; Emmanuel Pernoud sur l'art des enfants : *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003 et *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*, Paris : Hazan : 2007 ; ainsi que les travaux de Pascal Rousseau sur le médiumnisme dont notamment, correspondant à notre sujet : « La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau » in *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005

## Les peintres naïfs.

La première étape de ces recherches sur les peintres naïfs dans les années 1930 consista à en définir l'objet. Qui sont les peintres naïfs ? Que peignent-ils ?

Se nommant Camille Bombois, Séraphine Louis (dite de Senlis), Louis Vivin, André Bauchant ou encore Régis Boyer et René Rimbart, les peintres naïfs sont issus de classes populaires soit de milieux éloignés du milieu artistique et intellectuel et n'ont jamais suivi de formation technique aux beaux-arts. D'après leurs biographies, ils commencent souvent à peindre de manière régulière à un âge tardif (vers 30/40 ans) dans le temps libre, laissé par leurs professions. Assez isolés, ils ne revendiquent ni mouvement ni programme. Ils s'expriment peu sur leur art et n'ont pas, à notre connaissance, rédigé de textes sur leur pratique, développant une théorie ou une certaine conception de l'art.

Les peintres naïfs peignent des huiles sur toile, de formats petits et moyens, aux sujets variés mêlant des scènes de la vie quotidienne, des paysages, des natures mortes, des vues de Paris et du quartier populaire de Montmartre ou encore des nus et des portraits de leurs proches. André Bauchant se distingue un peu de ces pairs puisque sa production inclut également des peintures aux sujets bibliques et historiques, touchant donc aux grands genres de l'histoire de l'art.

Découverts par l'un des plus grands admirateurs et premier biographe du Douanier Rousseau, le critique d'art allemand Wilhelm Uhde, ils sont rassemblés et exposés pour la première fois ensemble sous l'appellation des « Peintres du Sacré-Cœur » en 1928 à la galerie des Quatre-Chemins à Paris et vont jouir, à partir de cette date, d'une grande renommée auprès du monde de l'art. Durant les années 1930, les articles et les expositions à leur sujet se multiplient<sup>8</sup> et les formules sous lesquelles ils sont rassemblés, évoluent : des « Peintres du

---

<sup>8</sup> Chronologie sélective des articles et des expositions : 1928, « Les peintres du Sacré-Cœur », exposition organisée par Wilhelm Uhde, Galerie des Quatre-Chemins, Paris ; 1929, Maximilien Gauthier, « Les peintres de Montmartre », *L'Art vivant*, janvier ; « Les plus grands peintres contemporains », exposition organisée par Waldemar Georges, Paris, février ; Nino Franck, « Artistes d'aujourd'hui : Bombois », *L'Art vivant*, avril ; Léo Larguier, « Le cabinet de l'amateur : le peintre du dimanche », *L'Art vivant*, avril ; Waldemar George, « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », *L'Art vivant*, juin ; 1930 : Joseph Delteil, « Bombois peintre en peinture », *Formes*, n°2, février ; *Henri Rousseau, le Douanier : 24 phototypies*, notice d'Adolphe Basler, Paris : Librairie de France, coll. Les albums d'art Druet ; Exposition de la collection Wilhelm Uhde, Galerie Georges Bernheim, Paris, juin ; 1931 : Wilhelm Uhde, « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, n°17, septembre ; « Peintures romantiques et naïves. Bombois, Vivin, Francis, Eve Smith », Galerie Colette Weil, Paris ; 1932 : « Les Primitifs modernes », Galerie Georges Bernheim, Paris (été ; Wilhelm Uhde ; avec Bauchant, Bombois, Eve, Rimbart, Rousseau, Séraphine, Utrillo et Vivin) ; 1933 : « Un siècle de peinture naïve », Galerie des Beaux-arts, Paris ; Numéros de *L'amour de l'art* sous la forme de chapitres sur l'histoire de l'art moderne dont « Chapitre VII : La peinture d'instinct », René Huyghe (publié dans *La peinture française : les contemporains*, Paris : Pierre Tisné, 1ère éd : 1939, 2nde éd : 1949) ; 1937 : « L'art indépendant et l'art populaire », MF, *L'Amour de l'art*, septembre ; « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Paris, Rue Royale,

Sacré-Cœur » en 1928<sup>9</sup>, ils deviennent les « Primitifs modernes »<sup>10</sup>, les « Peintres de l'Instinct »<sup>11</sup> et en 1937, en référence au titre d'une exposition présentant quelques années auparavant les peintres français du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, les « Maîtres populaires de la réalité »<sup>13</sup>.

### Les défenseurs des peintres naïfs.

Une fois l'objet défini et également un premier corpus de sources réalisé, je procédai ensuite à l'analyse des défenseurs de l'art naïf, étape essentielle pour bien comprendre les enjeux que leur reconnaissance comportait. A la Bibliothèque nationale de France, en salle X, il existe des ouvrages qui rassemblent, année par année les sommaires de toutes les revues d'art françaises. C'est un outil très pratique qui permet de cibler les articles de manière très efficace. Pour être honnête, je n'ai pris connaissance de cet outil bibliographique que très tardivement, soit une fois que j'avais fini mon dépouillement intégral de toutes les revues d'art des années 1930 en faisant défiler, un par un, tous les microfilms. Mais, si cet outil est certes très intéressant pour la recherche de sources primaires, en ce qui me concerne, je ne suis pas du tout mécontente de m'en être, à mon insu, passée- en tous cas dans un premier temps. En effet, ce que m'a apporté le dépouillement exhaustif de ces revues d'art est un aperçu global de ce qui intéressait tel ou tel critique d'art à l'époque. Je pense en effet que, sans pour autant les lire, consulter ces articles en mode lecture rapide m'a permis de mieux cerner un climat, une époque, de mieux appréhender ce que l'on pense de l'art en général, des différents mouvements et des différents artistes à cette époque.

Ainsi, bien qu'ils aient connu une certaine renommée dans les années 1930, le dépouillement exhaustif des revues d'art des années 1930 montre que les peintres naïfs n'ont pas été reconnus par tout le monde. En effet, les trois grandes revues d'histoire de l'art qui les mettent à l'honneur sont *Formes*, *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant*. En revanche, l'art naïf est quasiment absent des revues surréalistes, des écrits des surréalistes ou de la revue *Cahiers d'art* de Christian Zervos qui figure aussi parmi les revues les plus sérieuses de l'époque.

---

Musée de Grenoble, Kunsthhaus de Zürich ; Jacques Guenne, « Les maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, juin ; Jean Cassou, « Les maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, août-septembre

<sup>9</sup> « Les peintres du Sacré-Cœur », exposition organisée par Wilhelm Uhde, Galerie des Quatre-Chemins, Paris, 1928

<sup>10</sup> « Les Primitifs modernes », exposition organisée par Wilhelm Uhde avec des œuvres d'André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, René Rimbart, Henri Rousseau, Séraphine Louis, Maurice Utrillo et Louis Vivin à la Galerie Georges Bernheim, Paris, été 1932

<sup>11</sup> René Huyghe, « Chapitre VII : La peinture d'instinct » in *La peinture française : les contemporains*, Paris : Pierre Tisné, 1ère éd : 1939, 2nde éd : 1949

<sup>12</sup> Intitulée « Les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle », l'exposition rassemblait en 1934 au Musée de l'Orangerie à Paris des œuvres de Le Nain, Champaigne, Bourdon et Georges de la Tour.

<sup>13</sup> « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Paris, Rue Royale, Musée de Grenoble, Kunsthhaus de Zürich, 1937

A l'inverse, les auteurs de *Formes*, *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant* ne parlent presque jamais du surréalisme sinon pour en dire tout le mal qu'ils en pensent. Il n'est jamais question non plus de l'abstraction au point qu'il est difficilement probable que l'amateur d'art de l'époque ne résidant pas à Paris et ne se tenant au courant de l'actualité artistique qu'à travers ces revues connaisse les noms de Kandinsky, Mondrian ou Malévitch.

Le paysage de la critique d'art en France dans l'entre-deux-guerres semble ainsi scindé en deux tendances. D'un côté, *L'Amour de l'art*, *Formes* et *L'Art vivant*, dans lesquelles d'ailleurs écrivent les mêmes auteurs ; de l'autre, les surréalistes et *Cahiers d'art*.

Sous la plume des critiques qui défendent l'art naïf, on trouve aussi régulièrement des textes très négatifs et sceptiques sur le monde de l'art. L'art contemporain est considéré comme en pleine période de décadence, décadence souvent associée au cubisme qui, bien qu'il fut nécessaire et compréhensible pour rompre avec une tradition académique fatiguée, est aussi un mouvement jugé comme destructeur, père d'une peinture intellectuelle et inintelligible qu'il s'agit à présent de dépasser. En tête de ligne, Picasso est fréquemment conspué et présenté comme le grand responsable de cette décadence. Spéculateur, il :

« allait au-devant des désirs du public. Le public acceptait à son tour toutes les données de l'art contemporain [...]. Comme Picasso, cet Espagnol volant, l'homme d'affaires brassait des abstractions et remuait de la cendre. Il gagnait de l'argent et voyait cet argent se volatiliser ou s'évanouir comme une bulle de savon. Il vivait dans le provisoire. L'art des décharges nerveuses, fondé sur les valeurs de choc était devenu le seul mode d'expression qui lui fût accessible.<sup>14</sup> »

Une autre thématique récurrente dans ces revues est l'importance des articles consacrés à l'artisan et à l'art populaire<sup>15</sup>. Dans les années 1930, un grand nombre d'intellectuels français tentent en effet de redonner ses heures de gloire à l'artisanat. D'après Henri Clouzot<sup>16</sup>, il est même envisagé comme un moyen de relancer l'économie française.

<sup>14</sup> « Un bilan et un programme : peinture, architecture, art décoratif », article non signé, *Formes*, n°31, janvier 1933

<sup>15</sup> Chronologie sélective : 1929, Pierre-Louis Duchartre, « En Marge du Premier Congrès d'Art populaire », *L'Amour de l'art*, février ; Gaston Pulings, « L'exposition des arts populaires et primitifs au Palais des Beaux-arts à Bruxelles », *L'Art vivant*, août ; 1930, Henry Bing, « Les limites de l'art populaire », *Formes*, n°2, février ; 1931 : Henri Focillon, *Art populaire-actes du Premier Congrès International des Arts populaires*, Paris : Pierre-Louis Duchartre ; Jacques Guenne, « La naïveté est-elle un art ? », *L'Art vivant*, avril ; Jacques de Fourchambault, « L'artisan français », *L'Art vivant*, décembre ; 1934, *Art populaire et loisirs ouvriers*, Paris : Institut International de Coopération Intellectuelle ; 1935, Jacques Kim, « L'artisanat à l'Exposition de 1937 », *L'Art vivant*, juin ; 1936, Henri Clouzot, « Les artisans provinciaux à l'honneur », *L'Art vivant*, août-septembre ; 1937 : André Arbus, « La France, ce pays d'artisans », *L'Art vivant*, juillet ; Bernard Champigneulle, « Artisans d'autrefois », *L'Art vivant*, octobre

<sup>16</sup> Henri Clouzot, « Les artisans provinciaux à l'honneur », *L'Art vivant*, août-septembre 1936

Le regain d'intérêt pour l'artisanat participe d'un intérêt général pour les arts populaires et pour le folklore. Considérés comme en voie de disparition à cause de la seconde révolution industrielle, les arts populaires et le folklore français commencent à être reconnus et collectés en France dans les années 1930. En 1928, se tient le Premier congrès international des arts populaires, dirigé par l'historien d'art français Henri Focillon<sup>17</sup> à Prague et l'idée de créer un Musée de l'homme français, à l'instar du Nordiska Museet à Stockholm, fait son chemin et est finalement accepté sous la formule de « Musée des Arts et Traditions Populaires » par le Front Populaire en 1937. En 1931, la rédaction de *l'Art vivant* se fait l'écho de cet engouement en affirmant au menu de son programme que « le folklore de tous les pays fera l'objet d'attrayantes études<sup>18</sup> ».

### **Inscription dans l'histoire de l'art.**

Le troisième temps de cette étude a consisté à analyser de manière sémantique et rhétorique les textes que j'avais collectés sur les peintres naïfs en les comparant à ce que, en tant qu'historienne de l'art, j'aurais attendu comme analyse d'histoire de l'art. L'objectif était de définir si la manière dont ces critiques et historiens de l'art présentent et défendent les peintres naïfs correspond à la manière dont ils auraient défendu et présenté un artiste savant. Mais, qu'est-ce que l'histoire de l'art ? Et comment s'écrit l'histoire de l'art ?

Si mes réflexions sont sur ce point en cours d'affinement et qu'il est bien entendu nécessaire de considérer ces textes à l'aune d'une historiographie qui se met, dans les années 1930 pour l'histoire de l'art, en place, je me fondais cependant sur une première distinction. J'opposais en effet la petite histoire (de l'art) à la grande histoire (de l'art). Par « petite histoire de l'art », j'entends l'étude de l'évolution du style d'un artiste à travers l'analyse chronologique, thématique et iconographique de ces œuvres, en lien avec la biographie de l'artiste, le climat socio-politique, le climat artistique de l'époque, etc. suivi d'une mise en perspective antérieure et postérieure de l'œuvre de cet artiste par rapport au mouvement général de l'histoire de l'art. Par « grande histoire de l'art », j'entends l'histoire de l'évolution des styles artistiques, conclu soit dans des styles qui se revendiquent comme tels à travers des « mouvements », théories et programmes d'artistes, soit à travers des styles esthétiques qui apparaissent à une certaine époque, évoluent, se modifient, se transforment avant peut-être de

---

<sup>17</sup> *Art populaire-actes du Premier Congrès International des Arts populaires*, sous la dir. de Henri Focillon, travaux artistiques et scientifiques du Ier congrès international des arts populaires, Prague, 1928 ; Paris : Pierre-Louis Duchartre, 1931

<sup>18</sup> « Un bilan et un programme : peinture, architecture, art décoratif », article non signé, *op. cit.*

disparaître et de réapparaître des décennies ou des siècles plus tard, sous une forme partielle, mélangés à d'autres styles encore.

Or, si la petite histoire de l'art consiste à analyser l'évolution du style d'un artiste à travers l'étude formelle de ses œuvres, la première chose qui apparaît lorsqu'on étudie de près les textes des critiques et des historiens d'art qui sont consacrés aux peintres naïfs, c'est l'absence quasi-totale d'analyses d'œuvres.

Dans ces textes, souvent lyriques, cette absence est compensée par trois types d'écrits : une description de l'artiste, avec mise en exergue de son caractère populaire, illustré souvent par des citations destinées à montrer le « parler » de l'artiste (description de son habillement, de son mode de vie, de son apparence physique, de son habitat, etc.) ; des récits épiques et romanesques au caractère parfois mystique et initiatique du moment de la découverte ou de la rencontre de ces peintres par les critiques ; des développements assez lyriques sur les sentiments que le critique ressent vis-à-vis des œuvres du peintre naïf.

A titre d'exemple, l'article de Nino Franck sur le peintre Camille Bombois<sup>19</sup> commence par le récit pittoresque d'une découverte improbable qui se présente sous les traits d'un parcours initiatique : « A deux pas du Sacré-Cœur, un immeuble « bourgeois » à l'aspect cossu : cependant le concierge vous indique une sorte d'escalier de service, sombre et étroit. Sept étages, pas un de moins. A mesure que l'on monte, on retrouve la lumière du jour [...] ». Il se poursuit par une description précise de l'habitat et du vêtement de Bombois, élaguant ça et là quelques données biographiques. Puis, le lecteur passe aux propos de Bombois que Nino Franck cite à loisir, avouant d'ailleurs qu'« on ne résiste pas au plaisir de citer longuement le parler de Camille Bombois, tant son esprit d'artiste puissant et personnel s'y exprime. » De l'art de Camille Bombois il est enfin question dans le dernier paragraphe, art dont le lecteur ne retiendra finalement que le fait qu'il est « de la plus grande sobriété », « solide » mais « aux nuances et aux détails délicats » et que ses paysages « d'une fidélité qui n'est guère mièvre » touchent par « quelque chose d'aigu et de caractéristique ». Soit une description très floue de l'art de Bombois que la dernière phrase, concentrée sur la personnalité du peintre, résume de la manière suivante : « Homme de chair, homme de la terre, l'œuvre de ce peintre est faite de tendre lyrisme : il est absolument naturel, mais complexe et, par certains côtés, pur poète, d'une manière qui le classe à part, assez loin des artistes en proie à leur inconscient. »

L'adjectif « naïf » qui leur est très vite accolé n'est d'ailleurs pas un adjectif attendu pour caractériser une œuvre d'art. On l'attendrait plus pour la description d'une personne. En

---

<sup>19</sup> Nino Franck, « Bombois », *L'Art vivant*, rubrique « Artistes d'aujourd'hui », avril 1929

outre, aucun des critiques ne définit véritablement ce qu'est l'art naïf si ce n'est par des éléments ambigus relevant plus encore une fois de la personnalité de l'auteur plutôt que d'un style esthétique particulier. Pour Wilhelm Uhde par exemple, ces peintres sont naïfs parce que « la source d'où jaillit leur œuvre est pure : les ombres de la science et de la spéculation ne l'assombrissent jamais. » Ces peintres ont par ailleurs pour point commun « un état d'âme dispensé par la grâce divine [...]. Pleins d'un amour, simple et modeste, ils créent leur œuvre d'un cœur pieux et fort.<sup>20</sup> »

L'humilité, la simplicité, la modestie, l'amour, la générosité sont des caractéristiques qui reviennent souvent au sujet des peintres naïfs et au sujet du Douanier Rousseau, la légitimation de l'art naïf n'étant donc pas due à la qualité esthétique et picturale de ses œuvres mais au trait de caractère avec lequel leurs auteurs les ont supposément réalisées.

Ensuite, si la grande histoire de l'art consiste en l'étude de l'évolution des styles, aux yeux des critiques et des historiens d'art, l'art naïf est un mouvement artistique qui, contrairement à tous les autres, n'évolue pas, se confortant dans une éternelle constante. Dans son ouvrage publié en 1957, c'est ainsi que Dorival présente l'art naïf. Les peintres naïfs, écrit-il :

« se rattachent tous à une longue tradition antérieure de plusieurs siècles à la peinture des Braque, des Picasso, des Gris, et aussi vieille peut-être que l'art de peindre lui-même : la tradition d'un art populaire et naïf, qui, en face de l'art savant, s'affirme d'un âge à l'autre, avec ses mêmes constantes. [...] un fait permanent, celui de simples, qui travaillant pour d'autres simples, trop pauvres pour faire appel à des maîtres patentés, apportent tout leur cœur, à défaut de leur science, et toute leur humilité<sup>21</sup> ».

La présumée constance de l'art naïf n'empêche cependant pas une mise en perspective de l'art naïf, notamment dans les lignées de peintres auxquelles les critiques les associent. Mais là encore, les artistes auxquels ils sont affiliés ne témoignent pas d'une grande cohérence esthétique. Les références sont nombreuses. Les peintres naïfs sont ainsi affiliés à une lignée d'artistes anonymes que les critiques à ce moment-là nomment « l'art populaire » et, à l'instar du Douanier Rousseau sous la plume de Robert Delaunay en 1920<sup>22</sup>, sont même présentés comme les dignes « représentant du génie populaire ».

---

<sup>20</sup> Wilhelm Uhde, « Henri Rousseau et les primitifs modernes », *Formes*, 1933

<sup>21</sup> B. Dorival, *Les peintres du XX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>nd</sup> tome, *op. cit.*, p. 8

<sup>22</sup> « Henri Rousseau le Douanier », Robert Delaunay, *L'Amour de l'art*, n°7, novembre 1920

Le Douanier Rousseau est considéré comme le père de la peinture naïve, ce qui est à la fois vrai et faux puisque, si la reconnaissance du Douanier Rousseau comme artiste autodidacte a favorisé la reconnaissance des autres artistes autodidactes, le peintre n'a jamais formé quiconque à l'art naïf. Les artistes naïfs ne l'ont d'ailleurs pas connu. Or, l'affiliation des peintres naïfs au Douanier Rousseau pose problème notamment lorsqu'il s'agit, comme le fait Dorival en 1957, de situer l'art naïf dans l'histoire de l'art moderne. Dans ce chapitre, Dorival écrit en effet que la peinture naïve est née à la veille de la Première guerre mondiale et, suivant René Huyghe<sup>23</sup>, que « Rousseau et ses émules » ont ainsi « autorisé » les recherches cubistes, étant à la fois leur « légitimation et l'antidote ». Il prend pour exemple la peinture *Vue de Notre-Dame* de Louis Vivin, qui date d'après 1920, dont il dit que : « Loin d'être sensoriel, son réalisme est intellectuel et rejoint, de ce fait, celui des Braque et des Picasso qui, eux aussi, représentent dans leurs toiles le monde extérieur tel qu'ils le connaissent<sup>24</sup> ». Or, si le Douanier Rousseau a influencé le cubisme, en est-il de même des peintres naïfs qui vont être découverts après la Première guerre mondiale et donc bien après les premiers temps du cubisme ?

Les peintres naïfs sont également comparés à d'autres artistes primitifs tels les peintres d'avant la Renaissance, Giotto ou Paolo Uccello mais aussi aux créateurs d'arts premiers dont les peintres naïfs partageraient le caractère « instinctif » et spontané. Dans son histoire de l'art, René Huyghe va d'ailleurs émettre une théorie, esthétique cette fois-ci, sur l'art des peintres naïfs qu'il emprunte à *L'Art primitif* de Georges-Henri Luquet<sup>25</sup> et qui se fonde sur la distinction entre deux types de réalisme : le réalisme visuel et le réalisme intellectuel que partageraient à la fois « sauvages » et peintres naïfs.

Enfin, comme évoqué précédemment, les peintres naïfs sont affiliés à une longue lignée de peintres français tels Chardin, Corot, Fouquet, Le Nain, Poussin, etc.

Qu'il s'agisse de leur association à la catégorie très peu connue de l'art populaire ou de tous les autres peintres de siècles, de styles et de mouvements différents, ce qui apparaît principalement à travers ces affiliations nombreuses et contradictoires, c'est que l'art naïf est un art qui est atemporel, qui ne subit ni influence ni évolution et qui est universel. Même la naïveté qui les caractérise, eux et leurs peintures, devient une caractéristique universelle et atemporelle de l'art, l'essence même de l'art. Henry Bing écrit ainsi que : « L'art est toujours

---

<sup>23</sup> « La peinture d'instinct », René Huyghe, *L'Amour de l'art*, 1933 ; chapitre qui sera republié dans René Huyghe, *La peinture française : les contemporains*, op. cit.

<sup>24</sup> B. Dorival, *Les peintres du XX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>nd</sup> tome, op. cit., p. 13

<sup>25</sup> Georges-Henri Luquet, *L'art primitif*, Paris : G. Doin & Cie, 1930

populaire. Les artistes ne naissent pas de générations aisées ou inactives mais des remous ascendants de couches sociales primitives. Aussi l'art reste-t-il toujours une forme de la naïveté.<sup>26</sup> »

### **Existe-t-il un style naïf ?**

Or, si l'art est toujours une forme de naïveté, en quoi les peintres naïfs se distinguent-ils des autres peintres ? Existe-t-il un style naïf ?

Bien que l'art naïf soit considéré comme atemporel et universel, la nature des œuvres naïves reconnues dans les années 1930 témoigne cependant d'un style particulier. Les critiques et les historiens d'art ne reconnaissent pas n'importe quel artiste autodidacte. Les peintres naïfs sont des peintres de chevalet qui réalisent des peintures plutôt classiques et dépeignent des scènes de la vie, calmes et sereines. Si les peintures des abords de Paris sont nombreuses, scènes de la vie rurale et campagnarde, leurs peintures de ville ne sont pas des peintures de la vie moderne mais des peintures de Montmartre, village dans la grande ville. Si les sujets abordés diffèrent d'un peintre à un autre, la quiétude est cependant la caractéristique commune de leurs œuvres et c'est elle qui est mise en exergue. Henry Bing écrit au sujet de Bombois par exemple que : « Après l'inquiétude de l'après-guerre, Camille Bombois est le premier événement dans la peinture qui correspond complètement aux tendances d'apaisement. Son œuvre est l'expression de la quiétude intérieure, de la sérénité de l'âme<sup>27</sup>. »

« Sincérité », « pureté », « sérénité » : les œuvres des peintres naïfs ne sont ni intellectuelles ni spéculatives et s'opposent ainsi, pour ces critiques et historiens d'art, à la peinture moderne, née du cubisme avec ce « prince de carnaval », ce grand spéculateur qu'est Pablo Picasso.

Enfin, au-delà du fait que cette peinture aux thématiques paisibles, reflétant la France quiète, rurale et sereine, soit un contrepoint à l'inquiétude et à l'angoisse qui animent les années 1930, l'art naïf sert aussi à légitimer un retour au réalisme. Contre une peinture devenue, depuis le cubisme, trop intellectuelle, trop « littéraire » diront certains, l'art naïf apparaît comme la preuve du bien-fondé de leurs critiques et comme la preuve que la fonction de la peinture est et doit être de représenter, aussi fidèlement que possible, la réalité. La reconnaissance de l'art naïf sert ainsi à légitimer le retour du réalisme sur la scène artistique à travers un regroupement, par les critiques, de peintres savants et contemporains qualifiés de

---

<sup>26</sup> Henry Bing, « Les limites de l'art populaire », *Formes*, n°2, 1930

<sup>27</sup> *Ibid.*

néo-réalistes<sup>28</sup>. Qu'il s'agisse de l'histoire de l'art de René Huyghe (1933) ou de celle de Bernard Dorival (1957), les chapitres sur l'art naïf se situent entre ceux abordant le cubisme et le « néo-réalisme », indiquant bien sa fonction de béquille entre deux tendances artistiques a priori opposées.

En conclusion, s'ils ont joui d'une extraordinaire renommée dans les années 1930, les peintres naïfs n'ont pas pour autant été l'objet d'une véritable reconnaissance à l'instar de leurs pairs, peintres savants. A l'instar du rôle des arts premiers dans l'avènement du cubisme ou de l'expressionnisme, les peintres naïfs ont servi d'écrans de projection, de modèles, de fantasmes pour légitimer non pas une nouvelle forme d'art mais un discours sur l'art dont les auteurs devaient bien sentir combien il pouvait être régressif et anti-moderniste. Catégorie créée de toutes pièces par ses exégètes, le rôle de l'art naïf dans les années 1930 fut bien celui d'une passerelle dans le but de légitimer le passage à une nouvelle catégorie esthétique.

*Marion Alluchon est doctorante en histoire de l'art à l'université de Paris 1-Panthéon Sorbonne (CIRHAC) sous la direction de Philippe Dagen. Elle travaille actuellement sur la reconnaissance de l'art naïf dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, du Douanier Rousseau à l'Art Brut.*

Intervention dans le cadre du séminaire doctoral du 7 avril 2011 sur « Les catégories ».

---

<sup>28</sup> Parmi ces peintres en grande partie oubliés aujourd'hui, citons par exemple Edouard Goerg, Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Yves Alix, Amédée de la Patellière ou encore Dunoyer de Segonzac.