



**HAL**  
open science

“ Avant-gardistes ou outsiders? Quelques réflexions sur les deux notions dans les avant-gardes européennes ”

Irène Cagneau

► To cite this version:

Irène Cagneau. “ Avant-gardistes ou outsiders? Quelques réflexions sur les deux notions dans les avant-gardes européennes ”. Nicolas Balutet. Outsider. Regards croisés, effigi, pp.257-279, 2022, Humana Scientia × La recherche en actes, 978-88-5524-512-8. hal-04056475

**HAL Id: hal-04056475**

**<https://hal.science/hal-04056475>**

Submitted on 9 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## CHAPITRE

### Avant-gardistes ou *outsiders* ?

### Quelques réflexions sur les deux notions dans les avant-gardes européennes

Irène Cagneau

#### RÉSUMÉ

Au sein des avant-gardes européennes, si les avant-gardistes présentent des traits communs avec certains *outsiders*, en particulier la lutte contre l'ordre établi et l'affirmation d'une position singulière, qu'elle soit marginale, subversive ou révolutionnaire, l'examen approfondi des deux notions révèle des différences notables. Les plus manifestes reposent sur des stratégies d'inclusion et d'exclusion : tout avant-gardiste peut-il ainsi être considéré comme *outsider* ? Tout *outsider* est-il forcément marginal ? Et jusqu'à quel point ? Quelle place les avant-gardistes réservent-ils aux *outsiders* dans leurs mouvements, si tant est qu'une place leur soit accordée ? Existe-t-il des *outsiders* de l'avant-garde ? Afin de répondre à ces questions, et en nous appuyant principalement sur des exemples issus des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, nous tentons tout d'abord de comprendre ce que signifient les notions de lutte et de marginalité chez les avant-gardistes et les *outsiders*. L'analyse des paradoxes engendrés par la confrontation des deux notions permet ensuite d'éclairer les stratégies d'inclusion et d'exclusion mises en œuvre, intentionnellement ou non, dans les discours et les pratiques des avant-gardistes. Enfin, à travers ces réflexions, se pose également la question d'un « décentrement » des avant-gardes qui fait aujourd'hui l'objet d'études de plus en plus détaillées. Seul un décentrement de la perspective, accompagné d'une volonté de décloisonnement et de déhiérarchisation, peut en effet permettre d'établir un dialogue critique avec les discours académiques sur les avant-gardes et de comprendre leurs manifestations et leurs expérimentations dans toute leur richesse et leur excentricité.

#### Mots-clés

Avant-gardes, avant-gardistes, art outsider, surréalisme, dadaïsme, inclusion, exclusion, décentrement.

#### ABSTRACT

Within the European avant-gardes, if the avant-gardists share some common traits with certain outsiders, in particular the struggle against the established order and the affirmation of a singular position, be it marginal, subversive or revolutionary, an in-depth examination of the two notions reveals some notable differences. The most obvious ones are based on strategies of inclusion and exclusion: can every avant-garde person be considered an outsider? Is every outsider necessarily marginal? And to what extent? What place, if any, do avant-gardists reserve for outsiders in their movements? Are there avant-garde outsiders? In order to answer these questions, and drawing mainly on examples from the interwar avant-garde, we first attempt to understand what the notions of struggle and marginality mean for the avant-gardists and the outsiders. The analysis of the paradoxes generated by the confrontation between the two notions then sheds light on the strategies of inclusion and exclusion implemented, intentionally or not, in the discourses and practices of the avant-gardists. Finally, through these reflections, the question of a « decentering » of the avant-garde is also raised, which is now the subject of increasingly detailed studies. Only a decentering of perspective, accompanied by a willingness to decompartmentalise and de-hierarchise, can indeed make it possible to establish a critical dialogue with the academic discourses on the avant-garde and to understand their manifestations and experimentations in all their richness and eccentricity.

#### Keywords

Avant-garde, avant-gardists, outsider art, surrealism, Dadaism, inclusion, exclusion, decentering.

Au-delà du drame personnel de l'écrivain d'avant-garde, et quelle qu'en soit la force exemplaire, il vient toujours un moment où l'Ordre récupère ses francs-tireurs.<sup>1</sup>

À la première lecture, les notions d'avant-gardistes et d'*outsiders* pourraient sembler synonymes dans la mesure où les avant-gardes sont traditionnellement assimilées à des mouvements dans lesquels le mépris des institutions, le rejet radical des conventions et des valeurs établies sont des caractéristiques essentielles<sup>2</sup>. L'action de tout avant-gardiste s'inscrit, à un moment donné, dans une « rhétorique négative<sup>3</sup> » contre l'État, contre la société, contre l'académie, contre les formes esthétiques traditionnelles, etc. En cela, si l'on s'appuie sur la taxinomie établie par Nicolas Balutet, les avant-gardistes se rapprocheraient des *outsiders* en « lutte active », c'est-à-dire de « ceux qui décident et se sentent la force, seuls ou collectivement, de mener des actions pour résister à la relégation, remettre en question les normes qui en sont à l'origine et, *in fine*, essayer d'apporter des solutions<sup>4</sup> ». Si l'assimilation entre avant-gardistes et *outsiders* semble ainsi possible, un examen plus approfondi des deux notions, notamment dans le champ artistique, révèle cependant qu'elles peuvent être réévaluées, sinon opposées, notamment à travers des stratégies d'inclusion et d'exclusion.

La plupart des exemples sur lesquels s'appuie cette contribution se situent dans la période de l'entre-deux-guerres pendant laquelle les avant-gardes dites « historiques » se sont développées et ont essaimé, tant à l'échelle locale que nationale et internationale. Le choix de cette période, que Béatrice Joyeux-Prunel considère comme « la plus périlleuse<sup>5</sup> », doit toutefois inciter à la prudence. Tout chercheur qui s'intéresse à la notion d'avant-garde peut se trouver en effet, à un moment ou à un autre, confronté à « un grand récit, dicté par les avant-gardes elles-mêmes<sup>6</sup> », qui impose l'idée que les mouvements avant-gardistes se seraient, au cours des années 1920, rejoints dans un vaste combat contre l'impérialisme et le fascisme. Cette interprétation hagiographique doit être considérée avec précaution, aussi bien dans les sources elles-mêmes que dans les études sur le sujet : toutes les avant-gardes sont-elles les garantes de la liberté et de l'émancipation ? Tous les avant-gardistes ont-ils le monopole de la subversion et de la contestation ? Quelle est la place des *outsiders* dans ces discours, si tant est qu'une place leur soit accordée ?

C'est ce questionnement qui sera abordé dans un premier temps, en particulier à travers l'analyse des notions de lutte et de marginalité chez les avant-gardistes et les *outsiders*. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux paradoxes multiples engendrés par la confrontation entre les deux notions, en posant la question de l'inclusion des *outsiders* et de leurs pratiques dans les discours des avant-gardes ou, au contraire, celle de leur exclusion. Enfin, dans un dernier temps, nous tenterons d'élargir la perspective en affirmant la nécessité d'un décentrement du regard sur l'avant-garde, c'est-à-dire d'une relecture de ses théories et de ses manifestations esthétiques à l'aune des relations entre « centres » et « périphéries » à l'échelle mondiale.

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, « À l'avant-garde de quel théâtre ? », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1991, p. 81.

<sup>2</sup> Sur ce sujet, voir en détail Anne TOMICHE, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris : Armand Colin, 2015.

<sup>3</sup> François NOUDELMANN, *Avant-gardes et modernité*, Paris : Hachette, 2000, p. 23 sq.

<sup>4</sup> Nicolas BALUTET, « Introduction. Les contours de l'*outsider* », in *Figures de l'outsider en Amérique hispanique*, Paris : L'Harmattan, 2019, p. 21.

<sup>5</sup> Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris : Gallimard, 2017, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*

## 1. AVANT-GARDISTES ET *OUTSIDERS* : TOUS EN LUTTE, TOUS MARGINAUX ?

Le point commun le plus remarquable qui semble relier, à première vue, avant-gardistes et *outsiders* est la notion de lutte ou de combat. Que ce soit en français ou en allemand, l'avant-garde est, comme on le sait, d'abord issue du vocabulaire martial. Selon la définition de Carl von Clausewitz dans son *Traité sur la guerre* (1832), elle est en allemand « *die Vorhut* », c'est-à-dire la garde protectrice (*Hut*) placée à l'avant (*Vor-*) des troupes qui a pour mission de débusquer et d'étudier l'avance de l'ennemi. En France, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la sémantique militaire perd progressivement son monopole. Le terme « avant-garde » devient alors plus courant dans le sens artistique, même s'il reste assez diffus : il est d'abord utilisé pour désigner l'art politiquement engagé mais sera aussi employé, entre autres, pour caractériser l'impressionnisme. On peut ainsi citer le titre emblématique choisi par Théodore Duret en 1885, *Critique d'avant-garde*, qui réunit notamment ses écrits sur la peinture de Whistler, de Manet et des impressionnistes. Dans le champ politique, le terme d'« avant-garde » se diffuse ensuite dès le début du XX<sup>e</sup> siècle à travers le modèle du parti léniniste qui se définit ainsi comme l'« avant-garde » de la classe ouvrière, comme on peut le lire dans le traité de Lénine intitulé *Que faire ?* et publié en 1902<sup>1</sup>.

Autour de 1900, on trouve donc deux acceptions de l'avant-garde qui coexistent (à côté de la définition militaire) : une acception politique, correspondant à l'élite du parti marxiste-léniniste, et une acception artistique aux contours encore imprécis. Dans le contexte historique de la montée des mouvements d'avant-garde dans les années 1910, la sémantique artistique devient plus courante. L'un des propagandistes les plus actifs de l'expressionnisme, Kasimir Edschmid, l'exprime par exemple dans son bilan sur le mouvement en 1920, mêlant les images de l'avant-garde militaire à celles de l'avant-garde artistique, sans toutefois citer explicitement le terme : « Il y a quelques années, la vague des troupes de choc de l'esprit nouveau et de la forme nouvelle a déferlé, a tracé les lignes de démarcation, distribué les terrains, gagné les premières batailles, franchi la Marne<sup>2</sup> ».

Dans les revues germanophones des années 1920, il n'est que peu question d'« avant-garde » à proprement parler. Rares sont les artistes, les écrivains – du dadaïsme, du surréalisme par exemple –, qui se sont explicitement réclamés « d'avant-garde ». Mais les déclarations programmatiques, les métaphores, les images utilisées dans ces revues, surtout dans les manifestes qui y sont publiés, mettent toujours en lumière une certaine idée de l'avant-garde ; très souvent, par exemple, l'idée que l'on se trouve « au-dessus de » ou bien « devant », « en avant », tant au plan spatial que temporel, et, bien sûr, toutes les variations autour de la nouveauté, du renouvellement, de la jeunesse ou encore de la modernité ou de l'ultra-modernité. Dans un ouvrage récent sur cette thématique, Walter Fähnders fait ressortir avec précision cet ensemble de métaphores caractéristique et en donne plusieurs exemples. Ainsi ces paroles du poète Iwan Goll qui, dans son « Essai sur une nouvelle poétique » en 1921, évoque, pour caractériser le zénitisme serbe, un « ballon dirigeable » qui s'élèverait dans le ciel afin de « contempler du zénith le globe qui se rétrécit<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Sur la définition complexe de la notion d'avant-garde, voir, entre autres, Walter FÄHNTERS, Hubert VAN DEN BERG (dir.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart : Metzler, 2009, pp. 1-19. Nous nous appuyons ici sur les analyses de ces deux auteurs.

<sup>2</sup> « Vor einigen Jahren rollte die Welle der Stoßtrupps neuer Gesinnung und neuer Form vor, steckten die Grenzlinien ab, verteilten die Terrains, gewannen die Anfangsschlachten, überschritten die Marne ». Kasimir Edschmid, « Bilanz », in *Die doppelköpfige Nymphe*, Berlin : Cassirer, 1920, p. 209. Cité par Walter FÄHNTERS, Hubert VAN DEN BERG, *op. cit.*, p. 5.

<sup>3</sup> « Mit dem Luftschiff aufsteigen und vom Zenit aus den zusammenschumpfenden Globus beäugen », Iwan GOLL, « Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik » (1921). Cité par Walter FÄHNTERS, *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistische Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld : Aisthesis-Verlag, 2019, p. 20.

En ce sens, correspondant à la lutte et au combat, mais aussi à une position singulière (surplombante par exemple) et à la quête d'un « esprit nouveau », il est possible d'assimiler les avant-gardistes à certains *outsiders*. Cette assimilation vaut, néanmoins, uniquement si l'on considère l'avant-garde dans ce sens extensif. Si l'on adopte une définition plus restrictive, et que l'on suit par exemple les analyses d'Henri Meschonnic dans son essai *Modernité, modernité*<sup>1</sup> ou, avant lui, celles de Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*<sup>2</sup>, il faut certes penser l'avant-garde en termes de rupture et d'opposition, mais aussi – et surtout – en termes de « mouvement » et de « collectif<sup>3</sup> », de groupe constitué, sinon déjà institutionnalisé, aux contours théoriques affirmés. Il convient donc, en ce sens, de distinguer l'activité collective des avant-gardistes et le trajet, souvent solitaire, des « modernes<sup>4</sup> » et – pourrait-on ajouter – des *outsiders*. L'historien de l'art Colin Rhodes va dans le même sens quand il spécifie que les créateurs *outsider*, à la différence des avant-gardistes, sont loin de former un groupe cohérent :

Il est très important de se rappeler, lorsque l'on aborde l'art outsider, que ni celui-ci ni ses éventuelles sous-catégories ne se rattachent à une tendance stylistique ou à un mouvement historique. Contrairement aux artistes des mouvements « insider » de l'art occidental tels que l'impressionnisme ou le cubisme, les créateurs outsider se connaissent rarement et sont loin de former un groupe cohérent.<sup>5</sup>

La question de la différenciation entre groupes cohérents (en apparence du moins) et personnalités singulières, entre mouvements *insider* et individus *outsider* se pose ici avec acuité. La notion en allemand, *Außenseiter*, morphologiquement identique au terme anglais, fait d'ailleurs bien référence, aussi, au caractère solitaire, individuel de l'*outsider*. Les synonymes d'*Außenseiter* donnés dans le dictionnaire allemand *Duden* sont ainsi « *Einzelgänger* » (celui qui suit sa voie, en solitaire), « *Sonderling* » (un original), « *Kauz* » (mot familier pour désigner un énergumène ou un hurluberlu). La définition de l'*Außenseiter* lui-même est, par ailleurs, celle d'un individu qui se situe « *abseits der Gesellschaft* » (en dehors de la société) ou « *abseits einer Gruppe* » (en dehors d'un groupe)<sup>6</sup>.

Ne retrouve-t-on pas, déjà, cette distinction fondamentale chez Baudelaire quand il écrit, en 1859, dans *Mon cœur mis à nu* :

À ajouter aux métaphores militaires :

Les poètes de combat.

Les littérateurs d'avant-garde.

Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.<sup>7</sup>

Baudelaire se méfie ici des « littérateurs d'avant-garde » et, plus généralement, de « ceux qui ne peuvent penser qu'en société », qu'en « groupe ». « Toute garde est une collectivité<sup>8</sup> »,

<sup>1</sup> Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1988.

<sup>2</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974. Et en français : Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions théoriques, 2013.

<sup>3</sup> Voir Anne TOMICHE, « “Manifestes” et “avant-gardes” au XX<sup>e</sup> siècle », *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, octobre 2005 [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112236/document>] (consulté le 22 avril 2022).

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Colin RHODES, *L'Art outsider. Art brut et création hors normes au XX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner, Paris : Thames & Hudson, 2001, p. 15.

<sup>6</sup> Voir le dictionnaire *Duden* en ligne, disponible sur <https://www.duden.de/rechtschreibung/Auszenseiter> (consulté le 22 avril 2022).

<sup>7</sup> Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, édition diplomatique établie par Claude Pichois, Paris : Droz, 2001, p. XXIII.

<sup>8</sup> Hans Magnus ENZENSBERGER, « Les apories de l'avant-garde », in *Culture ou mise en condition ?*, trad. de

affirme ainsi Hans Magnus Enzensberger dans son essai sur les apories de l'avant-garde : « D'abord le groupe, ensuite seulement l'individu, qui n'a pas à prendre de décision quand la garde entreprend quelque chose, car alors il en serait le chef<sup>1</sup> ». On saisit ici l'une des différences principales entre avant-gardistes et *outsiders*. Si l'on adopte le sens restreint de la notion, l'avant-gardiste fait obligatoirement partie d'un « groupe », d'une « collectivité » alors que l'*outsider-Außenseiter* se démarque le plus souvent en tant qu'individu singulier, sinon en tant que marginal ou exclu : « hors du groupe » et « sur le côté » (« *out/außen – sider/seiter* ») et non pas « devant » ou « en avant », au sein d'une « garde » (*Vor-hut*).

La dimension programmatique de l'avant-garde souligne davantage encore cette distinction entre les deux notions. Les manifestes, les programmes, les professions de foi font partie intégrante des différents mouvements avant-gardistes, les plus célèbres étant sans doute ceux du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme. Walter Fähnders et Hubert Van den Berg montrent ainsi avec clarté la manière dont les avant-gardes – notamment tous les courants en « -isme », de l'acméisme au zénitisme – se mettent en scène, à travers leurs programmes et leurs manifestes, pour proclamer leur existence :

Ce sont les différents -ismes qui déploient des efforts considérables pour s'établir, se définir et se positionner dans l'opinion publique – quelles que soient les mesures parfois spectaculaires qu'ils prennent. La proclamation d'un « -isme » est toujours un acte démonstratif qui souligne l'importance de cet -isme et de lui seul, et c'est souvent un acte performatif qui élève la proclamation elle-même au rang de pratique artistique d'avant-garde et qui réunit la proclamation et l'exécution, la théorie et la pratique.<sup>2</sup>

« S'établir, se définir, se positionner » : c'est bien là une des dynamiques essentielles des mouvements d'avant-garde dont les membres, quelles que soient leurs ambitions subversives ou révolutionnaires, ont tôt fait, si ce n'était déjà le cas, de passer du statut de « francs-tireurs<sup>3</sup> » à celui de « professionnels intégrés<sup>4</sup> », tels qu'Howard S. Becker les définit dans *Les Mondes de l'art*. Si l'on pousse plus loin la taxinomie, les *outsiders*, quant à eux, feraient plutôt partie de ce que le sociologue appelle les « artistes populaires » ou « naïfs » (« *Folk Artists and Naive Artists* »), c'est-à-dire des personnes qui « réalisent des œuvres qui ressemblent à de l'art, du moins aux yeux de quelques observateurs, mais [qui] les produisent dans un monde totalement distinct de celui de l'art, par exemple un monde de l'artisanat ou des activités domestiques ». Becker ajoute que cette catégorie se caractérise également par celles et ceux qui « accomplissent leur travail dans l'isolement complet, sans le soutien d'un

---

l'allemand et préface par Bernard Lortholary, Paris : Les Belles Lettres, 2012, p. 276 ; « Jede Garde ist ein Kollektiv ». Hans Magnus ENZENSBERGER, « Die Aporien der Avantgarde », in *Einzelheiten I und II*, Hamburg : Spiegel Edition 24, 2006-2007, p. 263.

<sup>1</sup> « Zuerst die Gruppe, dann erst der Einzelne, auf dessen Entschlüsse es nicht ankommt, wenn die Garde etwas unternimmt: er wäre denn ihr Anführer ». *Ibid.*

<sup>2</sup> « Es sind die einzelnen Ismen, die einen erheblichen Aufwand treiben, sich zu etablieren, sich zu definieren und in der Öffentlichkeit – mit welch z. T. spektakulären Maßnahmen auch immer – zu positionieren. Die Proklamation eines „-ismus“ ist ein stets demonstrativer Akt, der die Bedeutung dieses und nur dieses Ismus hervorstreicht, und häufig ist er ein performativer Akt, der die Proklamation selbst zur avantgardistisch-künstlerischen Praxis erhebt und Verkündung und Vollzug, Theorie und Praxis vereinigt ». Walter FÄHNTERS, Hubert VAN DEN BERG, *op. cit.*, p. 1 *sq.*

<sup>3</sup> Howard S. Becker définit les « francs-tireurs » (« *mavericks* ») comme des « artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle ». Voir Howard S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris : Flammarion, « Champs arts », 2010 [1988], p. 242.

<sup>4</sup> Selon la définition de Becker, les « professionnels intégrés » (« *integrated professionals* ») appartiennent à la catégorie des artistes canoniques, pleinement intégrés dans le monde de l'art « dont les œuvres rencontrent un public aussi vaste que favorable ». Becker souligne plus loin que « ces artistes s'en tiennent à ce que le public potentiel et l'État estiment convenable ». *Ibid.*, p. 238 *sq.*

monde de l'art ni d'aucun autre secteur organisé de l'activité sociale<sup>1</sup> ». On se rapproche ici de façon sensible de la définition de l'Art Brut, donnée par Jean Dubuffet, qui rassemble les « ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique [...] de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix de 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<sup>2</sup> ».

À la différence des créateurs *outsider*, compris ici, au sens de Becker, comme des individus qui évoluent dans un monde « totalement distinct » du monde de l'art ou bien même dans « l'isolement complet », la majorité des avant-gardistes ne sont donc pas aussi marginaux que l'on pourrait le croire<sup>3</sup>. Ils font partie pour la plupart, parfois malgré eux, parfois sans le savoir et bien souvent *a posteriori*, de mouvements « intégrés » ou « établis<sup>4</sup> » pour lesquels certains spécialistes de l'avant-garde utilisent très justement le terme de « label distinctif<sup>5</sup> » ou d'« invention labellisée<sup>6</sup> ». À la fois marque de garantie et d'authenticité – mais aussi d'inertie, sinon de fixité –, ce label présente alors le paradoxe de perdre sa valeur, puis de disparaître précisément à partir du moment où il s'est implanté dans le monde de l'art : « Dès qu'elle s'institutionnalise<sup>7</sup>, l'avant-garde n'existe plus et, davantage encore, dès qu'elle se nomme comme telle, elle cesse d'émettre<sup>8</sup> ». C'est bien là une des apories principales de l'avant-garde. Cette prise de position, cet « *establishment* », accompagnée de sa labellisation dans le monde intellectuel et artistique, est la première étape de sa disparition programmée : « Les derniers seront les premiers, les premiers seront les derniers », et ainsi de suite jusqu'à épuisement.

## 2. PARADOXES : INCLUSIONS ET EXCLUSIONS

Ces différences entre *outsiders* et avant-gardistes n'empêchent pas une certaine perméabilité, sinon une assimilation possible entre les discours et les pratiques des uns et des autres. Dans son article consacré aux relations entre art *outsider* et avant-garde, la critique d'art Anna Suvorova fait ainsi ressortir avec précision la manière dont les avant-gardes ont accéléré l'inclusion du discours de l'art *outsider* dans le discours sur l'art. En se fondant sur les principes de formation des objets énoncés par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, elle montre que cette inclusion a certes été favorisée, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>2</sup> Jean DUBUFFET, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », in *Prospectus et tous écrits suivants*, Volume 1, Paris : Gallimard, 1967, p. 201.

<sup>3</sup> Roland Barthes va plus loin encore en considérant l'avant-garde non comme un phénomène marginal, mais comme une excentricité de la bourgeoisie : « Le mot même d'avant-garde, dans son étymologie, ne désigne rien d'autre qu'une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise. [...] L'avant-garde, ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises : on se porte mieux d'avoir fait une part déclarée mais limitée à la maladie ». Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 80 sq.

<sup>4</sup> On pense également, concernant l'opposition entre les « établis » et les « *outsiders* », à la célèbre étude sociologique de Norbert ELIAS et John L. SCOTSON, *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*, Londres : Frank Cass & Co, 1965.

<sup>5</sup> « das unverwechselbare Label ». Walter FÄHNTERS, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> François NOUDELMANN, *op. cit.*, p. 6. François Noudelmann précise un peu plus loin : « Ainsi le -isme final signe l'avant-garde. [...] Parfois le label ne repose que sur un tout petit nombre de volontés, mais l'essentiel reste de déposer une marque artistique, et ce suffixe en fournit le cachet ». *Ibid.*, p. 18 sq.

<sup>7</sup> Peter Bürger voit dans cette institutionnalisation, en particulier au sein de la néo-avant-garde des années 1950 et 1960, un signe d'échec (voir en détail Peter BÜRGER, *op. cit.*). On lira également avec profit la réponse de Hal Foster à Bürger dans Hal FOSTER, « What's Neo about Neo-Avant-Garde ? », *October, The Duchamp Effect*, Volume 70, 1994, pp. 5-32.

<sup>8</sup> François NOUDELMANN, *op. cit.*, p. 6.

siècle, par des « surfaces d'émergence » (Foucault) telles que la psychiatrie<sup>1</sup>, la philosophie, la recherche de nouveaux langages (spiritisme, art médiumnique, transe, art visionnaire, etc.), l'ethnographie et la psychanalyse, mais que ce sont ensuite les avant-gardes elles-mêmes qui ont constitué un terrain propice à la formation de ce discours<sup>2</sup>, participant ainsi à sa légitimation, sinon même à sa consécration. Dès les années 1910, l'inclusion est déjà manifeste dans les travaux de certains créateurs dits « d'avant-garde », par exemple chez des artistes comme Wassily Kandinsky, Max Ernst ou Paul Klee. Pendant ses études, Max Ernst se rend ainsi régulièrement dans une clinique psychiatrique près de Bonn et s'intéresse à l'art des malades mentaux dont il admire l'audace, la spontanéité et l'inventivité. En 1919, lors d'une exposition à Cologne organisée par la Société des Arts, il fait présenter, à côté de ses propres œuvres, des créations d'analphabètes et de malades. Il connaît également l'existence de la collection de Hans Prinzhorn (*Bildneri der Geisteskranken* [Expressions de la folie], 1922) qui rassemble près de 4500 œuvres réalisées par environ 350 individus. C'est lui qui fera découvrir cette collection aux membres du surréalisme<sup>3</sup>. À partir des années 1920, c'est précisément ce mouvement qui constitue, selon Anna Suvorova, « l'un des tournants les plus significatifs » du processus d'inclusion de l'art *outsider* dans l'avant-garde, en particulier par son recours à « l'alogisme, l'absurdité, l'écriture automatique, au rejet du rationnel et à l'inconscient<sup>4</sup> ». André Breton écrira ainsi plus tard, en 1948, au moment de la création de la Compagnie de l'Art Brut dont il sera un membre fondateur : « Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale<sup>5</sup> ».

En 2015, une exposition originale, présentée au Musée Folkwang d'Essen et intitulée « L'ombre de l'avant-garde. Rousseau et les maîtres oubliés<sup>6</sup> », est une illustration concrète des analyses d'Anna Suvorova sur les relations entre avant-garde et art *outsider*. L'exposition part du principe que les œuvres des « autodidactes », plus souvent qualifiées de « naïves », de « primitives » ou d'« art *outsider* », sont quasiment toujours exposées séparément de l'art dit « moderne » ou de l'art d'avant-garde. Les commissaires de l'exposition, Kasper König et Falk Wolf, adoptent une approche différente en s'inspirant notamment de la *documenta 5* conçue par Harald Szeemann en 1972<sup>7</sup>. Ils décident ainsi de confronter ces œuvres dans un

---

<sup>1</sup> La psychiatrie est sans doute l'une des « surfaces d'émergence » les plus remarquables de la formation du discours de l'art *outsider*. Anna Suvorova mentionne, entre autres, les travaux de Cesare Lombroso (*Genio et follia*, 1864), de Marcel Réja (*L'Art chez les fous*, 1907), d'Eugen Bleuler (*Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, 1911) et, surtout, les ouvrages de deux psychiatres qui ont marqué l'étude de l'art des malades mentaux ou des « aliénés » : Walter Morgenthaler (*Ein Geisteskranker als Künstler* [Un artiste en tant que malade mental], 1921) et Hans Prinzhorn (*Bildneri der Geisteskranken* [Expressions de la folie], 1922). Voir Anna SUVOROVA, « Dynamic Similarity : Outsider Art and Avant-garde », *Convention 2017 « Modernization and Multiple Modernities »*, *KnE Social Sciences* 3/7, 2017, p. 171 sq. Sur ce sujet, voir également en détail Colin RHODES, *op. cit.*, p. 53 sq.

<sup>2</sup> Anna SUVOROVA, *op. cit.*, p. 163 sq.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 169. Voir également Christian DELACAMPAGNE, *Outsiders, fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris : Mengès, 1989, p. 82 ; Colin RHODES, *op. cit.*, p. 82.

<sup>4</sup> « One of the most significant turning points in the formation of the discourse of outsider art was Surrealism, its theory and practice, including alogism, absurdity, automatic writing, rejection of the rational, and turning to the unconscious ». Anna SUVOROVA, *op. cit.*, p. 169.

<sup>5</sup> André BRETON, « L'art des fous, la clé des champs », in *La clé des champs*, Paris : Pauvert, 1979, p. 278.

<sup>6</sup> Voir le catalogue de l'exposition : Kasper KÖNIG, Falk WOLF (dir.), *Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister*, Museum Folkwang : Hatje Cantz, 2015.

<sup>7</sup> Comme le souligne Marie Adjedj, « la d5 se démarque des éditions précédentes par son positionnement : l'exposition propose certes une synthèse de l'actualité artistique avec les œuvres de 217 artistes internationaux, mais elle présente conjointement des objets qui ne ressortissent pas de la sphère artistique. Sont ainsi exposés des objets qui relèvent de la tradition populaire, de l'imagerie politique, de la publicité, de l'art religieux ou encore de la catégorie intermédiaire de l'Art Brut ». Voir Marie ADJEDJ, « Harald Szeemann, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus*, 17 avril 2014 [<https://www.influxus.eu/article795.html>] (consulté le



même espace muséal, en mettant en regard, par exemple, les créations d’Henri Rousseau, d’André Bauchant, de Séraphine Louis ou de Martín Ramírez avec des œuvres de l’art moderne et contemporain, fruits du travail de « professionnels intégrés », d’Honoré Daumier à Blinky Palermo en passant par Paul Gauguin, Emil Nolde, Max Ernst ou Pablo Picasso. Dans leur introduction, les commissaires de l’exposition insistent, à l’instar d’Anna Suvorova, sur la fascination qu’ont exercée les *outsiders* sur certains artistes progressistes et montrent comment les avant-gardes ont favorisé leur intégration dans le discours sur l’art :

Si nous affirmons à présent la modernité de ces artistes, voire la modernité incontournable du phénomène de l’art non académique en tant que tel, cela ne signifie pas, cependant, qu’ils ont repris à leur compte les idées et les idéologies qui ont déterminé les avant-gardes. Au contraire, la notion de *l’ombre de l’avant-garde* formulée par Veit Loers<sup>1</sup> ouvre la possibilité de considérer les autodidactes comme des accompagnateurs permanents de l’avant-garde. Cela permet de contourner les labels traditionnels et de mettre en relation les artistes qui ont été jusqu’à présent exclus en tant qu’*outsiders* ou domestiqués en tant que naïfs avec les artistes de l’avant-garde. Dans la grande majorité des cas, la fertilisation artistique s’est faite à sens unique.<sup>2</sup>

En évoquant une « fertilisation artistique à sens unique », Kasper König et Falk Wolf sont en accord avec les analyses d’Anna Suvorova : ce sont bien les avant-gardistes qui, à un moment donné, ont porté leur regard et leur intérêt vers les *outsiders*, et non le contraire. Christian Delacampagne va dans le même sens, sinon plus loin encore, quand il souligne que « l’irruption des exclus sur la scène de l’art [...] n’est pas l’effet du hasard, encore moins celui d’un coup de force. Elle n’a fait, dans une large mesure, que répondre à une demande de la classe cultivée [...] : désir de voir la création revigorée par des forces jeunes, ranimée par un sang neuf, revitalisée par un retour aux sources – nécessairement populaires – de toute culture<sup>3</sup> ».

Les critiques publiées à l’occasion de l’exposition sont également éclairantes car elles font ressortir non seulement la complexité des relations entre avant-gardistes et *outsiders*, mais aussi la difficulté à concevoir une telle exposition, tant dans son intention théorique que dans sa scénographie. Dans son article paru dans l’hebdomadaire *Die Zeit*, l’historien de l’art et journaliste Jörg Scheller fait ainsi, dès l’introduction, la distinction entre l’« *innen* » et l’« *außen* », l’intérieur et l’extérieur, le dedans et le dehors, l’intérieur représentant l’art institutionnalisé (y compris l’art d’avant-garde) et l’extérieur, l’art des autodidactes et des *outsiders*<sup>4</sup>. Cependant, il souligne à quel point la frontière entre les deux est plus poreuse que l’on pourrait le croire. Il rappelle, par exemple, que Gustave Courbet, présenté dans l’exposition comme un artiste de « l’intérieur », s’est mis en scène en tant qu’*outsider* au sens littéral en ouvrant son propre pavillon aux portes de l’Exposition universelle de Paris en 1855. Des artistes présentés comme étant « de l’extérieur », tel Louis Michel Eilshemius, dont les

---

22 avril 2022).

<sup>1</sup> Veit Loers est un historien de l’art allemand, spécialiste de l’art *outsider* et auteur d’un article sur André Bauchant dans le catalogue de l’exposition. Voir VEIT LOERS, « André Bauchant. Figur auf Grund », in KASPER KÖNIG, FALK WOLF, *op. cit.*, pp. 206-239.

<sup>2</sup> « Wenn wir nun die Modernität dieser Künstler, ja die unhintergehbare Modernität des Phänomens nicht-akademischer Kunst als solcher behaupten, dann unterstellen wir diesen Künstlern nicht, dass Sie die Ideen und Ideologien, die die Avantgarden bestimmt haben, aufgegriffen haben. Vielmehr eröffnet das von Veit Loers formulierte Sprachbild des *Schattens der Avantgarde* die Möglichkeit, von den Autodidakten als den ständigen Begleitern der Avantgarde zu sprechen. Das ermöglicht es, die hergebrachten Labels zu unterlaufen und diejenigen Künstler, die bislang als Outsider ausgegrenzt oder als Naive domestiziert worden sind, in ein Verhältnis zu den Künstlern der Avantgarde zu setzen. Die künstlerische Befruchtung war in den allermeisten Fällen eine Einbahnstraße ». KASPER KÖNIG, FALK WOLF (dir.), *op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> Christian DELACAMPAGNE, *op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup> Voir JÖRG SCHELLER, « Folkwang Museum Essen : “So naiv ist doch keiner” », *Die Zeit*, Volume 41, n°8, 2015 [<https://www.zeit.de/2015/41/folkwang-museum-essen-ausstellung-outsider-art>] (consulté le 22 avril 2022).

nus et les paysages excentriques sont exposés, ont quant à eux suivi une formation académique : Eilshemius a ainsi étudié à la célèbre Académie Julian à Paris. Alors que Robert Delaunay, présenté comme un artiste *insider*, a abordé la peinture en autodidacte. Scheller donne d'autres exemples de cette frontière finalement tenue entre *insiders* et *outsiders*. Par ailleurs, il se demande, à la fin de son article, pourquoi il a fallu absolument mettre en avant un « astre central » (*ein zentrales Gestirn*) dans cette exposition, à savoir les œuvres du Douanier Rousseau, alors qu'elle était censée offrir aux spectateurs un panorama non hiérarchisé de l'avant-garde et de l'art *outsider*. Pourquoi, s'interroge Scheller, faire figurer autour de Rousseau des « *outsiders* de l'*outsider* » ? Cela va, selon lui, à l'encontre de l'esprit de déhiérarchisation de l'exposition. Cela montre aussi, conclut-il, que le besoin permanent de distinction et de différenciation n'est nullement obsolète, même à l'époque de la « fusion intérieur-extérieur<sup>1</sup> ».

Cette fusion, que l'exposition du musée Folkwang a, malgré certaines critiques, eu le mérite de proposer au public, ne va cependant pas de soi au sein des mouvements avant-gardistes. Toute avant-garde a en effet ses propres *outsiders*, qu'ils soient marginalisés par les chefs de file du mouvement ou qu'ils s'en démarquent, de façon volontaire ou involontaire, alors que les experts voudraient leur apposer un label ou une étiquette. À partir du moment où il y a labellisation, il y a en effet immanquablement exclusion. Hans Magnus Enzensberger le souligne avec justesse et en donne plusieurs exemples, le plus remarquable étant celui du surréalisme qu'il considère comme « l'exemple-type, le modèle accompli de tous les mouvements d'avant-garde<sup>2</sup> ». L'essayiste met en relief le caractère exclusif de ce mouvement et va même plus loin en le qualifiant de « secte » qui exclut les membres qui n'épousent pas sa doctrine, surtout à partir de la fin des années 1920 :

À la fin des années vingt, les intrigues, les défections, les querelles et les « épurations » qui, dès le début, s'étaient produites au sein du groupe, atteignirent leur point culminant. Sa transformation en secte à l'esprit étroit apparaît à la fois ridicule et tragique ; l'énergie et l'esprit de sacrifice de ses adeptes sont impuissants à arrêter cette évolution, parce qu'elle est la suite nécessaire des prémisses du mouvement. Son chef suprême prend de plus en plus les traits d'un pape de la révolte ; il se voit contraint d'excommunier solennellement l'un après l'autre ses compagnons de lutte. On en arrive parfois à de véritables procès à grand spectacle, qui font penser rétrospectivement à des parodies non sanglantes des futures purges staliniennes.<sup>3</sup>

Le style d'Enzensberger confère à ses propos une dimension politique et religieuse qui fait apparaître le surréalisme comme un mouvement à la fois totalitaire et sectaire<sup>4</sup>. L'essayiste en condamne la « discipline de groupe<sup>5</sup> » et, s'appuyant sur les *Réflexions sur le surréalisme* de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Hans Magnus ENZENSBERGER, « Les apories de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 288 ; « Der Surrealismus ist das Paradigma, das vollkommene Modell aller avantgardistischer Bewegungen ». Hans Magnus ENZENSBERGER, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, p. 276.

<sup>3</sup> Hans Magnus ENZENSBERGER, « Les apories de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 289 ; « Ende der zwanziger Jahre erreichten die Intrigen, Abfallserklärungen, Streitereien und „Reinigungen“ innerhalb der Gruppe, die es von Anfang an gegeben hatte, ihren Höhepunkt. Ihre Entwicklung zu einer bornierten Sekte wirkt lächerlich und tragisch zugleich; sie ist durch die Tatkraft und den Opfermut ihrer Angehörigen nicht aufzuhalten, weil sie notwendig aus den Voraussetzungen der Bewegung folgt. Ihr Oberhaupt nimmt mehr und mehr die Züge eines Papstes der Revolte an; er sieht sich gezwungen, seine Mitstreiter, einen nach dem andern, feierlich zu exkommunizieren. Zuweilen kommt es zu regelrechten Schauprozessen, die sich im Rückblick wie unblutige Parodien der späteren stalinistischen Säuberungen ausnehmen ». Hans Magnus ENZENSBERGER, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, p. 277.

<sup>4</sup> Béatrice Joyeux-Prunel le résume très bien par cette phrase : « On entrain en surréalisme comme dans les ordres. » Voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 626.

<sup>5</sup> Hans Magnus ENZENSBERGER, « Les apories de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 289 ; « Disziplin der Gruppe ». Hans Magnus ENZENSBERGER, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, p. 278.

Maurice Blanchot, ajoute que seuls ceux qui se sont affranchis de sa doctrine ont réellement marqué de leur empreinte le monde intellectuel et artistique.

À cet exemple Enzensberger aurait pu ajouter celui du mouvement Dada qui, d'emblée, a consisté en un groupement d'*outsiders*, marqué, lui aussi, par les enjeux de pouvoir et les rivalités : « Dès le mouvement Dada, des distinctions et des différends se font jour avec les vrais ou les faux Dada<sup>1</sup> ». L'artiste et écrivain allemand Kurt Schwitters apparaît à cet égard comme un *outsider* ambivalent. Il n'a jamais été accepté par le mouvement Dada Berlin, en particulier par Richard Huelsenbeck et George Grosz qui ont refusé qu'il adhère à leur groupe. C'est pourquoi il crée, en 1919, son propre mouvement, Merz, dont il est le chef et l'unique membre. Il entretient, en revanche, des relations fertiles avec Tristan Tzara et Hans Arp à Zurich, avec Raoul Hausmann ou Hannah Höch à Berlin et d'autres dadaïstes. Certes, il se démarque ouvertement du mouvement, il se décrit en effet comme « non Dada, mais Merz », mais il garde malgré tout des affinités avec ses collègues, en jouant par exemple un rôle central dans la tournée Dada organisée aux Pays-Bas par Theo van Doesburg en 1923<sup>2</sup>. Cette posture d'*outsider*, aussi ambivalente et intentionnelle soit-elle, est également sensible dans les œuvres de l'artiste, en particulier dans ce qu'il a appelé les « Merzbauten » ou « Merzbilder » consistant en des constructions artistiques évolutives faites à partir de déchets et d'objets jetables de la vie quotidienne (tickets de transport, câbles, boîtes de conserve, emballages, etc.). L'accumulation quasi obsessionnelle de ces multiples déchets dans son atelier puis dans toutes les pièces de son appartement à Hanovre, prenant la forme de colonnes, de grottes ou de cathédrales miniatures, explique que Schwitters soit souvent mentionné dans les ouvrages sur l'art *outsider*. Colin Rhodes compare, par exemple, ses travaux avec ceux d'Alfonso Ossorio et de Simone Le Carré-Galimard<sup>3</sup>.

En 1937, les œuvres de Schwitters sont retirées des musées et montrées par les nazis lors de l'exposition itinérante sur l'art dit « dégénéré » dont l'inauguration a lieu à Munich le 19 juillet. Elles subissent le même sort que celles de Max Ernst, Paul Gauguin, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso (entre autres artistes « professionnels ») et celles des « patients-artistes<sup>4</sup> » de la collection de Hans Prinzhorn conservée à Heidelberg. L'assimilation entre avant-gardistes et *outsiders*, par la mise en miroir systématique de leurs œuvres, est ici poussée à l'extrême : les caractéristiques communes à certaines de leurs créations (spontanéité, approche « brute » de la matière, folie, obsession, primitivisme, etc.) sont exhibées, mises à l'index et données en pâture au public allemand. Aux yeux des nazis, avant-gardistes et *outsiders* ne font qu'un. L'assimilation est alors instrumentalisée à des fins de propagande contre l'art « impur » et s'inscrit dans la lignée des théories de l'art réactionnaires, sinon totalitaires exposées par Max Nordau dans *Dégénérescence (Entartung)*, 1895), Paul Schultze Naumburg dans *L'Art et la race (Kunst und Rasse)*, 1928) ou encore Adolf Dresler dans *L'Art allemand et « l'art » dégénéré (Deutsche Kunst und entartete "Kunst"*, 1938)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> François NOUDELMANN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Voir Hubert VAN DEN BERG, « Merz », in Walter FÄHNTERS, Hubert VAN DEN BERG, *op. cit.*, p. 204 sq.

<sup>3</sup> Voir Colin RHODES, *op. cit.*, p. 158.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 88. Voir également en détail Bettina BRAND-CLAUSSEN, « Die "Irren" und die "Entarteten". Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im Nationalsozialismus », in Roman BUXBAUM, Pablo STÄHLI (dir.), *Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog*, Köln : DuMont, 1990, pp. 143-150.

<sup>5</sup> Voir Éric MICHAUD, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris : Gallimard, 1996 ; Lise MAURER, « L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre », *Essaim*, Volume 1, n°11, 2003, pp. 199-226.

### 3. FAIRE UN (OU PLUSIEURS) PAS DE CÔTÉ : DÉCENTRER LE REGARD, DÉCENTRER L'AVANT-GARDE

L'étude comparative des notions d'avant-gardistes et d'*outsiders* conduit non seulement à s'interroger sur le caractère protéiforme des deux termes, comme nous venons de le voir, mais aussi, dans une perspective plus globale, à réfléchir aux concepts de centralités et de marges, c'est-à-dire aux stratégies et aux dynamiques selon lesquelles des ensembles dits « périphériques » (qu'il s'agisse de groupes d'individus, de villes, d'aires culturelles) peuvent devenir centraux et inversement<sup>1</sup>. On peut aller plus loin encore en posant la question des phénomènes de « marges dans la marge », de plus en plus étudiés aujourd'hui, concernant par exemple le rôle et le statut des femmes artistes au sein des avant-gardes et, plus généralement, au sein d'une histoire de l'art écrite au masculin<sup>2</sup>. L'exposition récente au musée du Luxembourg<sup>3</sup>, intitulée « Pionnières – Artistes dans le Paris des Années folles », incite, par exemple, à la réflexion sur la marginalité subie ou revendiquée des femmes au sein des mouvements artistiques des années 1920 tout en mettant en lumière leur rôle primordial au sein de ces mouvements.

Dans son histoire transnationale des avant-gardes, Béatrice Joyeux-Prunel montre qu'il peut certes être tentant de focaliser son analyse sur les centres des avant-gardes, Paris par exemple dans les années 1920 ou encore New York après 1945, mais que le mythe d'une centralité unique ne tient pas à l'examen. Pour la période des années 1920, elle distingue ainsi trois « champs internationaux des avant-gardes<sup>4</sup> ». Le premier, le plus connu et le plus documenté, est effectivement centré sur Paris, le second correspond à la scène constructiviste internationale et le troisième est représenté par l'axe latino-américain. Le second champ est largement polycentrique dans la mesure où il s'organise non seulement autour des pôles de Weimar, Berlin, Düsseldorf, Hanovre, Amsterdam, Bruxelles et Paris, mais aussi des métropoles culturelles d'Europe centrale, au premier plan desquelles figurent Prague, Budapest, Bucarest, Poznań ou encore Varsovie. Il s'agit, selon l'analyse de Béatrice Joyeux-Prunel, d'une scène très dynamique qui favorise – grâce au rôle crucial des revues – le dialogue, les circulations mais aussi les rivalités entre les différents groupes. Elle souligne ainsi qu'« il y aurait un travail intensif à faire sur les modalités de ces circulations, la configuration des réseaux d'un centre à l'autre, la manière dont les idées, les images et les esthétiques ont été traduites, adaptées ou non d'un point à l'autre et d'un milieu à l'autre<sup>5</sup> ». Dans cette perspective, le mouvement Dada est également exemplaire. Pensé dès l'origine dans sa dimension internationale, son modèle de diffusion est – comme le notent Henri Béhar et Catherine Dufour – celui d'un « ensemble de nœuds de relations par-dessus les frontières, en d'autres termes un réseau, aux mailles lâches et mobiles<sup>6</sup> ». Il ne s'agit pas d'un mouvement qui aurait un centre (Zurich) et des pôles périphériques (Hanovre, Cologne, Berlin, New York, Paris, Barcelone, Moscou) mais d'un réseau aux ramifications multiples

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Per BÄCKSTRÖM, Benedikt HJARTARSON (dir.), *Decentring the Avant-Garde, Avant-Garde Critical Studies*, Volume 30, 2014 ; Béatrice JOYEUX-PRUNEL, « Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches », *Artl@s Bulletin*, Volume 4, n°1, 2015, pp. 43-64 [<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>] (consulté le 22 avril 2022).

<sup>2</sup> Sur ce sujet, voir Marie-Josèphe BONNET, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires*, Volume 1, 2012, pp. 173-184.

<sup>3</sup> L'exposition a eu lieu du 2 mars au 10 juillet 2022 au musée du Luxembourg à Paris. Voir Camille MORINEAU, Lucia PESAPANE, *Pionnières – Artistes dans le Paris des Années Folles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2022.

<sup>4</sup> Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *op. cit.*, p. 913.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 914.

<sup>6</sup> Henri BEHAR, Catherine DUFOUR (dir), *Dada, circuit total*, Paris : L'âge d'homme, 2005, p. 8.

qui rend la délimitation du mouvement complexe, sinon impossible<sup>1</sup>.

Cette question du « décentrement » des avant-gardes est de plus en plus étudiée et documentée aujourd'hui. Un ouvrage important sur ce sujet a été publié en 2014, *Decentering the Avant-Garde*. Les auteurs, Per Bäckström et Benedikt Hjartason, vont dans le même sens que Béatrice Joyeux-Prunel et montrent qu'il y a aujourd'hui un intérêt accru pour ce qu'ils appellent la « topographie de l'avant-garde », la circulation de ses esthétiques, les lieux de ses activités, ses modes d'organisation et ce, à une échelle globale et non pas centrée uniquement sur l'étude des pays occidentaux<sup>2</sup>. Il n'est pas surprenant, soulignent les auteurs, que l'attention accrue portée à l'avant-garde dans la périphérie ait été suivie de revendications sur la nécessité de repenser en profondeur la base théorique de notre compréhension de l'avant-garde en tant que projet esthétique et culturel. Les chercheurs insistent donc sur l'importance d'aborder ce projet dans une perspective plus large et de construire des modèles théoriques susceptibles d'englober ses manifestations hétérogènes dans différents lieux, allant des centres bien connus de l'avant-garde dans le monde occidental à ses expressions en Asie, en Afrique et en Amérique hispanique<sup>3</sup>.

Les deux auteurs soulignent, à juste titre, que ce projet de cartographie de l'avant-garde est une entreprise ambivalente. Le risque est grand en effet, à travers l'étude des avant-gardes dites « périphériques », de renforcer l'image dominante des avant-gardes dites « centrales » et d'étudier la périphérie uniquement en tant qu'espace de réception passif, épigonal ou marginal :

Ce qui apparaît en surface comme l'inclusion d'artistes de la périphérie dans le modèle théorique de l'avant-garde se révèle, à un niveau plus profond, comme un geste de marginalisation et d'exclusion continues. Une réévaluation critique de la topographie de l'avant-garde doit viser à une description de ses caractéristiques spécifiques dans la périphérie, qui sont sorties de l'horizon des modèles théoriques existants de son projet esthétique.<sup>4</sup>

Ce constat vaut particulièrement pour l'étude des relations entre avant-gardes occidentales et extra-occidentales, comme l'analyse, par exemple, Partha Mitter dans son article sur l'histoire de l'art et la périphérie de l'avant-garde<sup>5</sup>. Cependant, il nous semble qu'il peut s'appliquer aussi, dans une certaine mesure, à des mouvements au sein d'une même aire culturelle, les uns étant perçus comme centraux, les autres comme périphériques ou, en tout cas, relégués à l'arrière-plan. Concernant l'espace germanophone, par exemple, Primus-Heinz Kucher pose avec justesse la question du statut de l'avant-garde autrichienne pendant la période de l'entre-deux-guerres. Il montre ainsi que, dans les années 1920, les expérimentations littéraires et esthétiques menées à Vienne et, plus largement, en Autriche, se trouvent la plupart du temps « dans l'ombre des débats et des tendances qui dominent la littérature et l'histoire culturelle de la République de Weimar centrée sur Berlin, jusqu'à sa fin abrupte en 1933<sup>6</sup> ». L'auteur donne l'exemple des histoires de la littérature germanophone

---

<sup>1</sup> Voir Wolfgang ASHOLT, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne des avant-gardes françaises », *Cahiers de l'Association internationale des études*, n°54, 2002, p. 238.

<sup>2</sup> Voir Per BÄCKSTRÖM, Benedikt HJARTARSON, *op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « What appears on the surface as the inclusion of artists from the periphery in the theoretical model of the avant-garde reveals itself on a deeper level as a gesture of continued marginalization and exclusion. A critical reassessment of the topography of the avant-garde needs to aim at a description of its specific characteristics in the periphery, which have fallen outside of the horizon of existing theoretical models of its aesthetic project ». *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> Voir Partha MITTER, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, Volume 90, n°4, 2008, pp. 531-548.

<sup>6</sup> « meist im Schatten der die Literatur- und Kulturgeschichte dominierenden Debatten und Tendenzen der Berlin-zentrierten Weimarer Republik bis hin zu deren abruptem Ende 1933 ». Primus-Heinz KUCHER (dir.),

qui, en ce qui concerne la période de l'entre-deux-guerres, se focalisent exclusivement sur les expérimentations berlinoises quand il est question d'étudier les mouvements et les concepts de l'avant-garde à cette période, occultant une scène viennoise pourtant active, en particulier dans les domaines du théâtre, de la musique et de l'architecture<sup>1</sup>. L'objectif de l'ouvrage de Primus-Heinz Kucher consiste ainsi à réhabiliter ce qu'il appelle une « modernité refoulée » et des « avant-gardes oubliées<sup>2</sup> » et contribue à ce décentrement du regard, à ces « pas de côté » nécessaires pour analyser les phénomènes de l'avant-garde dans toute leur ampleur.

« On ne peut comprendre le centre qu'en regardant vers la périphérie<sup>3</sup> » : c'est là un des enjeux majeurs de toute recherche sur les avant-gardes qui incite, comme le souligne avec force Béatrice Joyeux-Prunel, « à chercher ailleurs, à connecter les scènes artistiques aux géographies et aux échelles très diverses les unes des autres, pour sortir d'un discours hégémonique moderniste nord-atlantique toujours favorable aux mêmes centres, aux mêmes noms, donc aux mêmes musées et probablement aux mêmes réseaux marchands<sup>4</sup> ». Décentrer le regard, c'est ainsi être capable d'établir un dialogue critique avec les fondements théoriques qui ont façonné les discours savants sur les avant-gardes, être attentif à l'écueil d'une labellisation exclusive des différents mouvements, qu'elle soit l'œuvre des avant-gardistes eux-mêmes ou des spécialistes, et être sensible aux notions de déhiérarchisation et de décloisonnement, essentielles si l'on veut étudier les expérimentations avant-gardistes dans toute leur richesse et leur diversité.

## BIBLIOGRAPHIE

ADJEDJ Marie, « Harald Szeemann, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus*, 17 avril 2014 [<https://www.influxus.eu/article795.html>] (consulté le 22 avril 2022).

ASHOLT Wolfgang, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne des avant-gardes françaises », *Cahiers de l'Association internationale des études*, n°54, 2002, pp. 233-250.

BÄCKSTRÖM Per, HJARTARSON Benedikt (dir.), *Decentring the Avant-Garde, Avant-Garde Critical Studies*, Volume 30, 2014.

BALUTET Nicolas, *Figures de l'outsider en Amérique hispanique*, Paris : L'Harmattan, 2019.

BARTHES Roland, « À l'avant-garde de quel théâtre ? », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1991, pp. 79-81.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, édition diplomatique établie par Claude Pichois, Paris : Droz, 2001.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris : Flammarion, « Champs arts », 2010 [1988].

BEHAR Henri, DUFOUR Catherine (dir.), *Dada, circuit total*, Paris : L'âge d'homme, 2005.

BONNET, Marie-Josèphe, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires*, Volume 1, 2012, pp. 173-184.

BRAND-CLAUSSEN Bettina, « Die "Irren" und die "Entarteten". Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im Nationalsozialismus », in Roman BUXBAUM, Pablo STÄHLI (dir.), *Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog*, Köln : DuMont, 1990, pp. 143-150.

BRETON André, « L'art des fous, la clé des champs », in *La clé des champs*, Paris : Pauvert, 1979.

BÜRGER Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

DELACAMPAGNE Christian, *Outsiders, fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris : Mengès, 1989.

DUBUFFET Jean, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », in *Prospectus et tous écrits suivants*, Volume 1, Paris :

---

*Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*, Göttingen : V & R unipress, 2016, p. 7.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Il s'agit de la traduction du titre allemand *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*. *Ibid.*

<sup>3</sup> Christian DELACAMPAGNE, *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 922 sq.

Gallimard, 1967, pp. 198-202.

ENZENSBERGER Hans Magnus, « Die Aporien der Avantgarde », in *Einzelheiten I & II*, Hamburg : Spiegel Edition 24, 2006-2007, pp. 249-279.

ENZENSBERGER Hans Magnus, « Les apories de l'avant-garde », in *Culture ou mise en condition ?*, trad. de l'allemand et préface par Bernard Lortholary, Paris : Les Belles Lettres, 2012, pp. 263-290.

FÄHNDEERS Walter, VAN DEN BERG Hubert (dir.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart : Metzler, 2009.

FÄHNDEERS Walter, *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistische Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld : Aisthesis-Verlag, 2019.

FOSTER Hal, « What's Neo about Neo-Avant-Garde ? », *October, The Duchamp Effect*, Volume 70, 1994, pp. 5-32.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches », *Artl@s Bulletin*, Volume 4, n°1, 2015, pp. 43-64 [<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>] (consulté le 22 avril 2022).

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris : Gallimard, 2017.

KÖNIG Kasper, WOLF Falk (dir.), *Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister*, Museum Folkwang : Hatje Cantz, 2015.

KUCHER Primus-Heinz (dir.), *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*, Göttingen : V & R unipress, 2016.

MAURER Lise, « L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre », *Essaim*, Volume 1, n°11, 2003, pp. 199-226.

MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1988.

MICHAUD Éric, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris : Gallimard, 1996.

MITTER Partha, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, Volume 90, n°4, 2008, pp. 531-548.

NOUDELMANN François, *Avant-gardes et modernité*, Paris : Hachette, 2000.

RHODES Colin, *L'Art outsider. Art brut et création hors normes au XX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner, Paris : Thames & Hudson, 2001.

SHELLER Jörg, « Folkwang Museum Essen : "So naiv ist doch keiner" », *Die Zeit*, Volume 41, n°8, 2015 [<https://www.zeit.de/2015/41/folkwang-museum-essen-ausstellung-outsider-art>] (consulté le 22 avril 2022).

SUVOROVA Anna, « Dynamic Similarity : Outsider Art and Avant-garde », *Convention 2017 « Modernization and Multiple Modernities »*, *KnE Social Sciences* 3/7, 2017, pp. 162-174.

TOMICHE Anne, « "Manifestes" et "avant-gardes" au XX<sup>e</sup> siècle », *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, octobre 2005 [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112236/document>] (consulté le 22 avril 2022).

TOMICHE Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris : Armand Colin, 2015.