

L'art brut

Sous la direction de Martine Lusardy
avec Émilie Champenois, Déborah Couette,
Laurent Danchin, Marc Décimo, Gustavo Giacosa,
Marcel Katuchevski, Jean-Pierre Klein, John Maizels,
Claire Margat, Randall Morris, Lucienne Peiry,
Thomas Röske, Michel Thévoz

CITADELLES
& MAZENOD



Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout [...] de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe

Jean Dubuffet, 1949.

L'art brut n'est donc pas « l'art des fous ». À côté des créations associées aux asiles psychiatriques – étudiées dès les années 1920 par le docteur Hans Prinzhorn – et de l'art médiumnique, se rangent celles de « l'homme du commun » selon Dubuffet – celui qui est en dehors des circuits artistiques.

Hier confidentiel, aujourd'hui consacré, institutionnalisé et médiatisé, l'art brut a une histoire et la réalité qu'il recouvre échappe à son inventeur et théoricien. D'autres appellations ont vu peu à peu le jour, correspondant à la démarche de nouveaux amateurs et à leur souci de baliser le territoire (hors normes, singulier, *outsider*, habitant-paysagiste...). Outre l'ouverture de nouveaux champs de prospection, l'interaction avec l'art contemporain, dans une perspective de décloisonnement et d'élargissement, est une mise à l'épreuve de la notion d'art brut.

Les créations de l'« art brut », sont davantage des énigmes que des productions qui se laisseraient facilement appréhender par notre conceptualité. Aloïse, Wölfli, Darger, Walla, Zinelli, Traylor, Sawada... nous fascinent, nous touchent, nous éprouvent sans que nous puissions établir un rapport formel entre eux. L'enjeu est ailleurs. C'est dans le grand créateur d'art brut, le hors norme, le marginal, que nous voyons l'homme accompli et victorieux. Cet « Autre » de la culture ne réalise-t-il pas les possibilités les plus hautes de l'homme, l'héroïque construction de soi, son humanisation, finalement la fin véritable qu'est la culture ?

Menée par une équipe pluridisciplinaire internationale (historiens d'art, critiques, psychologue, psychiatre, artiste), cette synthèse originale nous conduit à découvrir ou réapprécier cette notion d'« art brut » aux frontières si poreuses. De l'art asilaire à l'*outsider art*, le corpus foisonnant des quelque 650 réalisations ici réunies, par-delà l'inquiétante étrangeté qui en émane, ouvre un chemin de rencontres fascinantes qui font écho à notre propre humanité.

Page de gauche
Adolf Wölfli
*Plan d'insurrection
du château de Saint-Adolph
à Breslau (détail)*
1922, crayons de couleur
sur papier, 50,5×67 cm
Lausanne, Collection de l'Art brut

Judith Scott
Sans titre
Vers 1990, assemblage de fils
de laine et de matériaux divers,
250×60×40 cm
Montreuil, abcd – Collection
Bruno Decharme



Sommaire

Introduction : la naissance d'une notion

1.
L'irruption des exclus sur la scène de l'art

Généalogie de l'art des fous
Une nouvelle approche médicale et culturelle
De l'art populaire à une technique de l'originalité
Les médiumniques
Les surréalistes
Des années 1930 à l'après-guerre

2.
L'art brut : le manifeste artistique de Jean Dubuffet

L'aventure de l'Art Brut et Jean Dubuffet
Compagnie de l'Art Brut et Collection de l'Art Brut
L'art brut n'est pas l'art des fous

3.
Sous le vent de l'art brut

L'art brut en Europe, une histoire de collections
Les États-Unis : du folk art à l'art outsider
Les bâtisseurs
L'art sans thérapie

4.
L'ouvrage du commun

Stratégie de survie contre une mort programmée
Les langages de l'art brut
Réparer le monde plutôt que le représenter
L'invisible et le poétique dans l'art brut

5.
L'art brut et l'esprit contemporain

Quand l'art brut devient culturel
1972 : de l'art brut aux mythologies individuelles
La querelle des limites : repenser le champ de l'art brut
Le regard de l'artiste

Conclusion : devenirs de l'art brut

Scottie Wilson
Sans titre
1946, encre et crayons
de couleur sur papier,
45x22 cm
Museum of Everything,
Collection James Brett

Augustin Lesage
Les Mystères de l'Antique
Égypte
1930, huile sur toile, 143x113 cm
Villeneuve-d'Ascq, Lille Métropole
musée d'art moderne, d'art
contemporain et d'art brut, donation
L'Aracine



La naissance d'une notion

La naissance d'un organisme de toute nature (physique, mental, social, etc.), et à toutes les échelles, a le caractère d'un « désordre rattrapé ». Elle présuppose une « soupe prébiotique » dans laquelle des éléments en agitation se prêtent à des combinaisons multiples et se trouvent configurés par un hasard providentiel, ou par une aspiration du vide, par une implosion structurante. Dès lors que cette entité originellement aléatoire se constitue en organisme autonome, elle développe son propre programme, elle rétroagit sur ses déterminations, elle les enrôle, elle se reproduit, elle essaime. De la première bactérie aux organisations sociales et aux concepts fondateurs, on retrouve le même scénario génétique.

Ainsi, la notion d'art brut n'est pas sortie tout armée du cerveau d'un artiste ou d'un théoricien, elle n'a pu se constituer qu'à la faveur de tâtonnements, d'approches intuitives, d'essais et d'erreurs, bref, de bien des vicissitudes. Sa soupe prébiotique, ce fut le tout-venant et le brassage des productions périphériques qui n'avaient pour dénominateur commun que de déroger aux modèles culturels. *Les Albums photographiques de Jean Dubuffet*, qui nous renseignent sur la gestation de la notion d'art brut, se présentent comme un cabinet de curiosités particulièrement hétéroclite, associant pêle-mêle des expressions enfantines, exotiques, populaires, naïves, « pathologiques », médiumniques, etc.

Il s'agit concurrentement, et comme c'est souvent le cas dans l'histoire de l'art, d'un champ bipolaire, qui met sous tension un tropisme individuel singulier et une expectative générale, l'un et l'autre s'intensifiant mutuellement, à l'instar de ce phénomène acoustique exponentiel qu'on appelle l'« effet Larsen », jusqu'à déclencher le court-circuit générateur. Tout se passe donc comme si une énergie statique diffuse dans la sensibilité collective n'avait attendu qu'une étincelle pour se libérer.

Au pôle individuel de cet arc énergétique, il y a Jean Dubuffet, bien sûr, et son allergie à toute forme et à toute idée inculquées. Cette allergie trouve sa source dans une révolte enfantine contre l'autorité d'un père rigoriste, féru de littérature et de tradition classique. Autrement dit, Dubuffet enfant a vécu la révolution symbolique du xx^e siècle à domicile. Il a d'abord cru trouver une issue libératrice dans la carrière d'artiste, dont il a été rapidement découragé par le snobisme et l'arrogance élitaire du milieu des beaux-arts. Ce qui n'a fait qu'accroître son aspiration à une expression réellement asociale, individualiste et marginale.

Au pôle collectif, il y a le « malaise dans la culture artistique », l'exténuation d'un système figuratif issu de la Renaissance, parvenu à l'épuisement de ses potentialités, et en quête d'alternatives. Certes, depuis des siècles, ce système s'est ressourcé sur ses marges, d'abord dans un ailleurs exotique, du côté de l'Espagne, de l'Extrême-Orient, puis en Afrique et en Océanie, et enfin dans les étrangetés de l'intérieur, celles des enfants, des malades mentaux, des spirites, des marginaux, etc. Métissage, multiculturalisme, mondialisation : une fois encore, les artistes (en l'occurrence les expressionnistes, les cubistes et les surréalistes) auront préfiguré les événements « réels » – mais dans un rapport de domination : ils se seront comportés en colonisateurs et en pillards, en exploitant de fabuleux gisements d'altérité. Picasso a reconnu avec une jubilation diabolique s'être comporté en voleur et en violeur à l'égard des masques nègres comme à l'égard des *Ménines*, André Breton a tenu à cantonner les fous et les médiums spirites dont il s'est inspiré dans des réserves d'anonymes, Max Ernst s'est gardé de citer ses sources (il n'y a eu que Paul Klee, le seul artiste dont Dubuffet ait reconnu l'influence, à réagir différemment, quand on l'accusait de peindre comme un enfant ou comme un insensé : « Si seulement c'était vrai ! »).



August Natterer (Neter)
Le Berger miraculeux (II)
Avant 1919, crayon, aquarelle
sur carton aquarellé, vernissé, monté
sur carton gris, 24,5 x 19,5 cm
Heidelberg, Universitätsklinikum,
Sammlung Prinzhorn

Josef Forster
Sans titre
Après 1916, peinture et encre
sur papier, 29,7 x 19 cm
Heidelberg, Prinzhorn
Sammlung



Dubuffet a mis fin théoriquement et pratiquement à ce rapport de vassalité, au point même de le renverser : « Il se pourrait que la création, avec tout ce qu'elle réclame de libre invention, se manifeste à plus haute tension dans la foule anonyme des gens du commun que dans les milieux qui prétendent en détenir le monopole. Il se pourrait même qu'on l'y trouve là – peut-être parce qu'elle s'y exerce sans aucun souci d'applaudissements ou de profit, et pour le seul plaisir gratuit – dans son état sain et florissant et que l'activité des professionnels, proclamée à si grand tapage, n'en soit qu'une version spéculative, sinon souvent affaiblie et falsifiée. Ce serait alors l'art culturel qui mériterait nom de marginal. » Autrement dit, la décolonisation enfin proclamée de l'art brut signait son acte de naissance. Son statut passait d'une définition négative (ce qui faisait infraction à la norme occidentale) à une détermination positive et performative : la capacité d'un individu en rupture de ban social d'inventer une mythologie singulière, d'élaborer un système formel approprié et original, et d'opposer une alternative radicale au fonctionnement institutionnel de l'art.



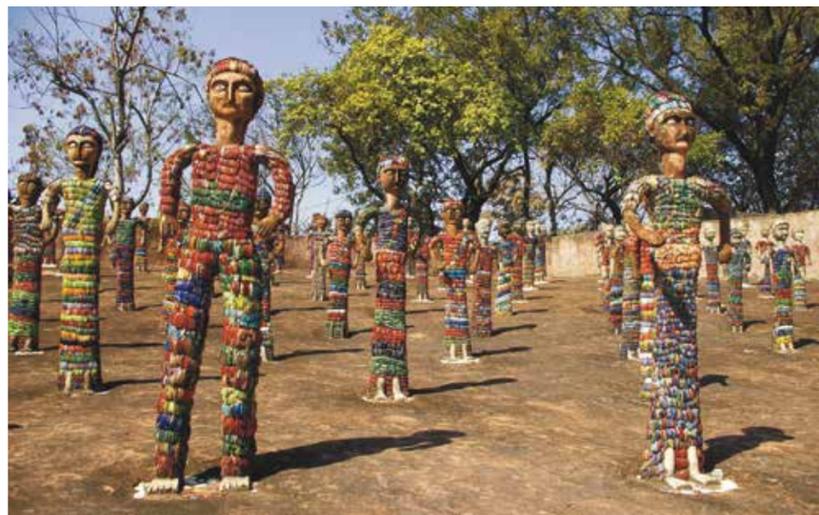
C'est donc bien à Jean Dubuffet qu'il faut attribuer l'invention de l'art brut – sauf à jouer de l'amphibologie du terme : création de la notion, certes, mais exhumation des œuvres ci-devant clandestines que, dès lors, ce terme indexait. Dubuffet ne s'est jamais prévalu d'une quelconque paternité, il aurait même été enclin à l'attitude inverse. Interrogé sur sa propre affiliation à l'art brut en tant qu'artiste, « je n'ose y prétendre, répond-il, je crains de n'y être pas parvenu ». Cette reconnaissance de l'autonomie de l'art brut, de son caractère essentiellement *orphelin*, c'est la raison pour laquelle Dubuffet a commencé par se démettre de la propriété et de la gestion de sa collection en faveur de la Compagnie de l'Art Brut, fondée en 1948 : « J'ai senti que, pour l'intérêt de l'art brut, il était préférable qu'il ne soit pas strictement associé à moi, spécialement du point de vue de la collection. Libéré de ma personnalité, il survivrait » ; c'est aussi la raison pour laquelle il a pris finalement la décision de lui donner un statut public, ailleurs qu'en France de préférence, de manière qu'elle prenne son essor en toute indépendance.

Auguste Forestier
Sans titre
1935-1949, assemblage de bois
et matériaux divers,
51,3 x 18,7 x 24 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Page de droite
Gaston Duf
Päulichinelle fläugrüse nâins
1950-1956, crayons de couleur
sur papier, 68 x 50 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

En haut
Pascal-Désir Maisonneuve
L'Éternelle Infidèle
1927-1928, coquillages
assemblés, plâtre et support de
bois, 42 x 40 x 23 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut





Ferdinand Cheval,
dit « le Facteur Cheval »
Le Palais idéal
1879-1912
Hauterives (Drôme)

Nek Chand Saini
Rock Garden
(Jardin de pierres)
Commencé en 1958
Chandigarh (Punjab et Haryana)

Song Peilun
*Monument à la mémoire
du peuple Nuo*
Commencé en 1996
Guiyang (Guizhou)

Simon Rodia
Watts Towers
1921-1954
Los Angeles (Californie)



ému, sans qu'il soit jamais question de l'amalgame qu'on avait pu redouter avec la maladie mentale.

La résistance est venue des intellectuels. Pierre Bourdieu, notamment, a été jusqu'à contester la réalité de l'art brut, création éminemment culturelle à ses yeux, fiction projective conduisant à un contresens absolu. Le sociologue marxiste ne pouvait admettre que la transmission héréditaire du capital culturel telle qu'il l'avait théorisée fasse l'objet d'une telle dérogation, surtout venant d'un homme éminemment cultivé. Il ne s'est pas avisé que, avec Dubuffet, on avait affaire à un (in)dividu fragmenté, oscillant entre l'hyperlucidité et la démence, un demi-fou, pour ainsi dire : intellectuel, certes, mais le soir seulement ; la journée, enfant rebelle, graphomane délirant, instigateur d'aberrations. La chouette du peintre-philosophe, comme celle de Minerve, ne prenait son envol qu'au crépuscule, pour contempler jubiloirement le désastre du sens. Preuve aussi, s'il en était encore besoin, que le principe



Un tel sevrage, c'était une prise de risque. Tant que la collection restait à Paris, dans un immeuble privé, dans une quasi-clandestinité, gérée par un groupe d'initiés, notamment par le peintre Slavko Kopač, son premier conservateur, elle jouissait d'une haute protection : « Je pense qu'un peu de gracieuse pénombre sied aux œuvres d'art, aussi voulons-nous conserver à notre Foyer de l'Art Brut, embryon de la Compagnie, un caractère un peu privé, un peu secret, comme un petit cercle d'amis qui comprennent ces choses, et à l'abri de la grossièreté indiscrète des badauds et des journalistes. » C'est bien pourtant à une telle prostitution (au sens étymologique : « placer en avant, exposer en public ») que Dubuffet s'est finalement résolu en optant pour ce qu'il fallait bien appeler un musée. Or, le public s'est montré réceptif, chaleureux,



bourdivin de la reproduction sociale, culturelle et mentale, appliquée à l'espèce humaine, est une de ces lois qui ne comportent que des exceptions

Une autre forme de résistance à l'art brut et à la mise en question institutionnelle qu'il représentait s'explique par le fétichisme du « grand artiste père de ses œuvres ». En dépit du désistement affiché par Dubuffet, on a voulu le créditer de l'art brut, en tant que collection originale, comme de l'une de ses œuvres. Ainsi, lors du transfert à Lausanne en 1975, certains historiens de l'art ont posé la question : ne fallait-il pas clore un tel ensemble et le lier définitivement à son auteur ? S'arroger le droit de compléter la Collection de l'Art Brut ne serait-il pas aussi attentatoire que de retoucher une toile de Dubuffet ?

Jean Dubuffet lui-même n'a pas hésité une seconde, assuré qu'il était que la Collection allait vivre sa vie avec assez d'autonomie et de garanties intrinsèques contre les déviations, altérations ou adultérations dont on la croyait menacée. Il a même veillé à ne pas « garder un pied dans la porte », comme le font la plupart des collectionneurs-donateurs. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il a gagné son pari. En 2016, le catalogue des quarante ans de la Collection de l'Art Brut fait état de l'enrichissement considérable du musée et de la vitalité de l'art brut.



Bill Traylor
Sans titre (Radio)
 Vers 1940-1942, crayon
 et aquarelle opaque sur
 imprimé publicitaire,
 82,6 x 62,2 cm
 Washington DC, Smithsonian
 American Art Museum

En haut
 Henry Darger
Sans titre
 1940-1960, aquarelle
 sur papier, 60,5 x 270,8 cm
 Londres, Museum of Everything

Minnie Evans
*Dessins faits à Airlie
 Gardens*
 1967, huile et technique
 mixte sur toile,
 50,4 x 60,6 cm
 Washington DC, Smithsonian
 American Art Museum





Page de gauche
Josef Wittlich
Femme à la sculpture
 1964-1975, gouache et vernis doré
 sur papier, 90x62,5 cm
 Lausanne, Collection de l'Art Brut

Antonio Roseno de Lima
Bebado
 Sans date, peinture synthétique sur
 bois aggloméré, assemblage sur cadre
 en bois, 49x39,5x2,4 cm
 Lausanne, Collection de l'Art Brut



On notera à ce propos que, plus d'un demi-siècle après son baptême par Jean Dubuffet, l'art brut confirme et entérine péremptoirement sa propre définition, alors même qu'il s'est décentralisé par rapport à son siège et à son instance lausannoise. Les organismes et collections apparentés, publics ou privés, se sont multipliés dans le monde entier, avec leurs orientations, leurs découvertes et leurs acquisitions respectives, sans prêter à controverse sur l'appartenance ou non des œuvres à l'art brut tel que Dubuffet l'avait défini. À une époque où l'«art contemporain» suscite tant de palabres et de problèmes de filiation, le consensus sur l'art brut s'explique justement par sa spécificité : il suffit

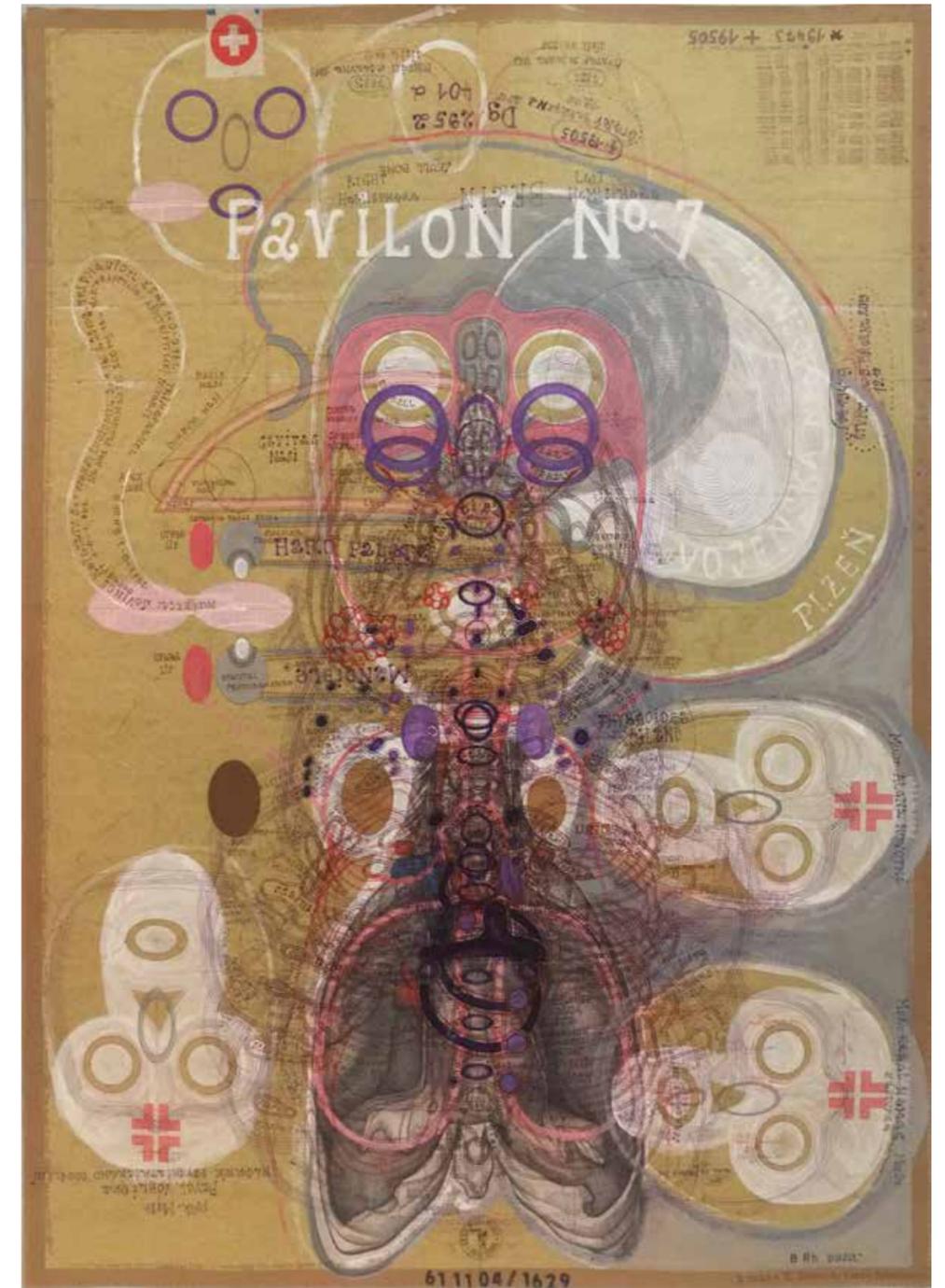
d'être tant soit peu informé de l'histoire et de l'actualité de l'art, et d'être en quête de créations orphelines, pour faire le tri et écarter toute œuvre née d'une autre œuvre, par une sorte d'étymologie négative. Décidément, on en revient à la tautologie expéditive de Dubuffet : « L'art brut c'est l'art brut, et tout le monde a très bien compris. »

Slavko Kopač, qui était plutôt favorable à la clôture de la Collection, affirmait un peu cyniquement qu'un bon auteur d'art brut, c'était un auteur mort. Il craignait dans ce domaine également les effets délétères de la notoriété et de la commercialisation. La conjoncture actuelle ne l'aurait évidemment pas rassuré !



Page de gauche
 A.C.M.
 Sans titre
 Non daté, technique mixte sur socle,
 53 x 40 x 33 cm
 São João da Madeira, Collection
 Treger-Saint-Silvestre, Oliva Creative
 Factory

Lubos Plyn
 Pavillon n° 7
 2016, technique mixte sur papier,
 82 x 50 cm
 Paris, collection Antoine de Galbert



L'art brut est-il soluble dans le capitalisme? Certes, les œuvres en tant qu'objets ne sauraient échapper au Grand Marché, elles s'échangent, et de plus en plus cher, pour le plus grand soulagement des uns, et l'indignation des autres. Mais, justement, les œuvres d'art ne sont pas des choses, ce sont des relations. À cet égard, l'art brut ne paraît pas affecté par la « prostitution » mondialiste, c'est-à-dire par le système interactif de la médiatisation, de la production, de l'exposition, de l'évaluation, de la consommation, etc., qui génère et homogénéise un même art contempo-

rain dans les foires et dans les galeries de haut standing de toute la planète. L'art brut y est représenté, de plus en plus, mais comme tel, sans être altéré par le tractus médiatique. Il apparaît même plus que jamais comme un corps étranger, à la fois coûteux et indigeste, *coûteux parce qu'indigeste*. La galerie d'art, c'est sa mule. Il compte parmi les ultimes poches de résistance et prend culturellement valeur d'indice : le jour où il se laissera assimiler et dénaturer véritablement, que restera-t-il au capitalisme, sinon à se digérer lui-même, ce qui n'est pas plus mal...

Un ouvrage préfacé par **Michel Thévoz**, historien de l'art, initiateur au côté de Jean Dubuffet de la création de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, dont il occupe la direction de 1976 à 2001. Il a publié une vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels *L'Art Brut* (1975), *Le Corps peint* (1984), *Dubuffet* (1986), *Requiem pour la folie* (1995), *Le Miroir infidèle* (1996), ainsi que de nombreux articles concernant principalement l'art brut.

Sous la direction de **Martine Lusardy**. Spécialisée dans l'étude de l'art brut et de ses apparentés, elle est, depuis 1994, directrice de la Halle Saint-Pierre (Paris), dont elle a défini le projet culturel; elle y a organisé une soixantaine d'expositions, parmi lesquelles : *Art Brut & Cie, la face cachée de l'art contemporain*; *Art Outsider & Folk Art des collections de Chicago* (1998); *Art spirite, médiumnique visionnaire. Messages d'outre-monde* (1999); *Haiti, anges & démons* (2000); *Art Brut japonais* (2010); *Hey! Modern Art & Pop Culture I, II, III* (2011, 2012, 2013); *Banditi dell'arte* (2012).

Avec **Émilie Champenois**, psychologue clinicienne et psychanalyste. Elle est l'auteure de *L'Art brut* (Que-sais-je?, 2017) et a écrit de nombreux articles cliniques sur le sujet. Elle donne par ailleurs des cycles de conférences, notamment dans les universités et les institutions muséales.

Déborah Couette, commissaire d'exposition indépendante, travaillant régulièrement avec La Fabuloserie. Auteure d'ouvrages, elle a assurée l'édition scientifique de la correspondance Jean Dubuffet-Alain Bourbonnais (Albin Michel, 2016). En 2016, elle a rejoint la Fondation Dubuffet.

Laurent Danchin († 2017) enseignant, écrivain, critique d'art spécialiste de l'art brut et singulier, commissaire d'une série d'expositions à la Halle Saint-Pierre, dont *Art Brut et Cie, Art Outsider*. Il a écrit de nombreux ouvrages, entre autres : *Jean Dubuffet, peintre-philosophe* (1988), *Art Brut, l'instinct créateur* (2006), *Aux Frontières de l'art brut* (2013).

Marc Décimo, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris-Nanterre, spécialiste d'art des fous et d'art brut, des fous littéraires, de dada et de Marcel Duchamp, d'histoire et d'épistémologie de la linguistique. Il est l'auteur d'une vingtaine de livres parus aux éditions Les presses du réel.

Gustavo Giacosa, commissaire indépendant et metteur en scène. Membre de la compagnie théâtrale de Pippo Delbono (1991-2010), créateur d'un collectif multidisciplinaire d'artistes, l'association culturelle ContemporArt. Il est à l'origine d'une collection d'art, « Puentes » (« Ponts »), qui met en dialogue des œuvres d'art brut avec des œuvres d'art contemporain.

Marcel Katushevski est poète et critique avant de s'intéresser à l'art brut et de délaissier l'écriture pour se consacrer entièrement au dessin. Il illustre entre autres des recueils de poèmes (Werner Lambersy, Yaël Cange, Paul de Brancion). Depuis 1986, il expose dans de nombreux lieux et son travail est salvé comme porteur d'un renouveau du dessin.

Jean-Pierre Klein, psychiatre, auteur dramatique, directeur de publication de la revue *Art et Thérapie*, directeur de l'INECAT, établissement de formation d'art-thérapie. Il est l'auteur notamment de deux Que sais-je ? : *L'Art-thérapie* (1993, 10^e éd. 2017) et *Théâtre et dramathérapie* (2015), ainsi que *d'Initiation à l'art-thérapie* (Marabout, 2014).

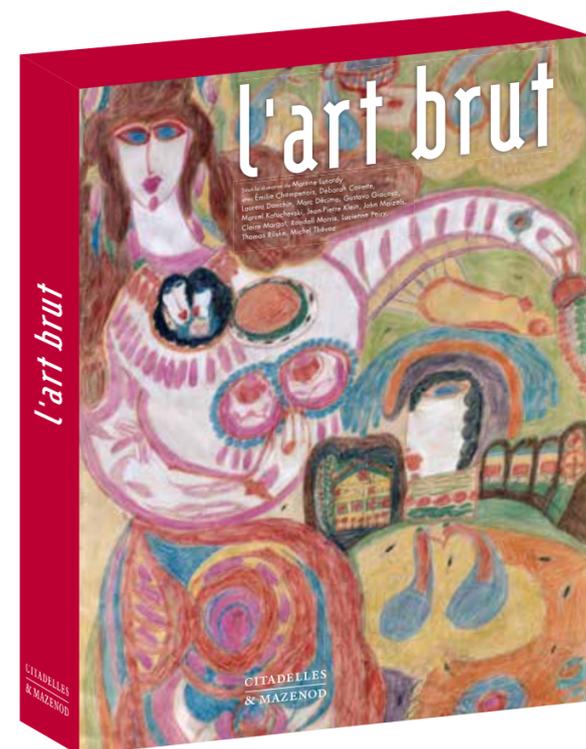
John Maizels, créateur en 1989 de *Raw Vision*, magazine d'information sur l'art brut et l'art *outsider*. Il est l'auteur de *Raw Creation, Fantasy Worlds, Outsider Art Sourcebook* (2009) et de nombreuses contributions, notamment dans *Vernacular Visionaries : International Outsider Art* (2003) et *Raw Erotica : Sex, Lust and Desire in Outsider Art* (2011).

Claire Margat, docteur en philosophie esthétique, critique d'art notamment pour *Art Press*. Elle a participé à de nombreuses publications pour *La Revue française d'esthétique* et donné plusieurs contributions dans des catalogues d'art brut.

Randall Morris, chercheur et commissaire d'exposition indépendant, spécialisé notamment sur le l'art brut afro-américain (Joseph Yoakum, Jon Serl, M'onma, Bill Traylor, J.B. Murray) et les créateurs d'art brut extra-occidentaux.

Lucienne Peiry, directrice de la Collection de l'Art Brut, à Lausanne (2001-2011), puis directrice de la recherche et des relations internationales pendant trois ans. Elle a organisée plus de 30 expositions internationales sur le sujet et a favorisé l'enrichissement et le rayonnement du musée en Suisse et à l'étranger. Elle est notamment l'auteure de *L'Art Brut* (1997, rééd. 2016).

Thomas Röske, directeur de la collection Prinzhorn de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg depuis 2002. Il enseigne l'histoire de l'art dans les universités de Heidelberg et de Francfort. Il est l'auteur de nombreuses parutions sur l'art, la folie et l'art brut.



En couverture

Aloïse Corbaz

Le cloisonné théâtre
(détail)

1951, crayon de couleur, craie grasse et fil cousu sur papier, 1404 x 99 cm
Villeneuve-d'Ascq, Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

Page de droite

Sinichi Sawada

Sans titre

2006-2007, terre et engobe, 41 x 23,5 x 22 cm
Nonprofit Organisation Haretari Kumottari

Quatrième de couverture

Carlo Zinelli, dit Carlo

Sans titre

1964, gouache sur papier, 70 x 50 cm
Lausanne, Collection de l'Art Brut

Collection

« L'Art et les grandes civilisations »

24,5 x 31 cm

Relié en toile sous jaquette et coffret illustrés

608 pages

env. 650 illustrations couleur

Code Hachette : 4616 076

ISBN : 978 2 85088 762 8

Parution : office 586, 2 octobre 2018



