



HAL
open science

An Enigma to be Solved

Charlotte Laubard

► **To cite this version:**

Charlotte Laubard. An Enigma to be Solved. Charlotte Laubard, Genève (CH); Alexandre Quoi, Saint-Etienne (FR). The Self-Taught Enigma, Snoeck, 2021, 978-9-46161-673-9. halshs-03636105

HAL Id: halshs-03636105

<https://shs.hal.science/halshs-03636105>

Submitted on 23 Aug 2022

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.

L'énigme autodidacte

The self-taught enigma

Préface [Foreword]	
Aurélie Voltz.....	6
Une énigme à résoudre [An Enigma to be Solved]	
Charlotte Laubard.....	10
Dispositions et compétences: une introduction aux artistes autodidactes américains [Mind-Set, Skill-Set: Portals to American Self-Taught Art]	
Lynne Cooke.....	40
L'apprentissage avec soi. Daniel Johnston et l'enregistrement [Learning with the Self. Daniel Johnston and Recording]	
Christophe Kihm.....	60

L'énigme autodidacte, de la fabrique de l'œuvre à sa reconnaissance. Que nous apprennent les récits d'apprentissage? [The Self-Taught Enigma, from the Making of the Work to Its Recognition. What Can We Learn from Narratives of Learning?]	
Hélène Bézille.....	72

Tableau synoptique de gestes et méthodes des pratiques autodidactes de l'art [Synoptic table of gestures and methods of self-taught art practices].....	86
--	----

1

Observer, imiter, répéter, procéder par essai-erreur, catégoriser, indexer Observing, imitating, repeating, trial and error, categorising, indexing

Henry Darger	92
Alighiero Boetti.....	96
Miroslav Tichý.....	100
Frédéric Bruly Bouabré.....	104
Horst Ademeit	108
Judith Scott.....	112
Roberto Cuoghi.....	116

2

Compétences non artistiques Non-artistic skills

Emma Kunz.....	126
Francis Palanc.....	130
Seydou Keïta.....	134
Arnold Odermatt.....	138
Gianni Piacentino.....	142

3

S'appropriier, assembler Appropriating, assembling

Robert Filliou.....	152
Jean-Pierre Raynaud.....	156
Jean-Michel Sanejouand.....	160
Présence Panchounette.....	164
Guillaume Bijl.....	168
Richard Greaves.....	172

4

Communiquer ses convictions spirituelles, identitaires, contestataires Conveying spiritual, identity-related and anti-establishment convictions

Jeanne Tripièr.....	182
Yves Klein.....	186
Irma Blank.....	190
Entretien avec Irma Blank [Interview with Irma Blank].....	194
Tania Mouraud.....	198
Chauncey Hare.....	202
Carole Roussopoulos.....	206
Raymonde Arcier.....	210
Bodys Isek Kingelez.....	214
Ceija Stojka.....	218

5

Autofictions Autofictions

Facteur Cheval.....	228
Carol Rama.....	232
Ben Vautier.....	236
Marcel Broodthaers.....	240
Christian Boltanski.....	244
Marcel Basculard.....	248
Sophie Calle.....	252
Gianni Motti.....	256
Entretien avec Gianni Motti [Interview with Gianni Motti].....	260
Maurizio Cattelan.....	272
Wendy Vainity.....	276

6

Comosgonie et pensée par analogie Cosmogonies and thinking by analogy

Adolf Wölfli.....	286
Georges Adéagbo.....	290
George Widener.....	294
Adelhyd van Bender.....	298
Galaxia Wang.....	302
Justine Emard.....	306
Entretien avec Justine Emard [Interview with Justine Emard].....	310

Annexes.....	320
Index des œuvres présentées dans l'exposition [Index of works in the exhibition].....	320
Index des œuvres non exposées [Index of non-exhibited works].....	327
Remerciements [Acknowledgements].....	328
Contributeurs [Contributors].....	330
Colophon.....	333

Une énigme à résoudre

An Enigma to be Solved



Bodek Isek Kingelez, *Paris Nouvel [New Paris]*, 1989 © Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain

UNE HISTOIRE DE LÉGITIMITÉ

Peu nombreuses ont été les expositions du *xx*^e siècle qui ont tenté de mettre sur un même plan les œuvres des créateurs autodidactes issus de la marge avec celles d'artistes professionnels. Et pourtant à chaque fois ces essais ont marqué l'histoire. Depuis certaines expositions du MoMA de New York dans les années 1930-1940, aux expositions mythiques des curateurs Harald Szeemann et Jean-Hubert Martin, jusqu'à la Biennale de Venise de 2013,

There were very few exhibitions in the twentieth century that tried to place on the same level self-taught artists from the margins and professional artists. And yet each attempt to do precisely that was a landmark event. From exhibitions at MoMA, New York in the 1930s and 1940s, to the legendary exhibitions by the curators Harald Szeemann and Jean-Hubert Martin, and up to the 2013 Venice Biennale, to mention only the best known, these undertakings all

pour ne citer que les plus connues, ces démarches ont toutes fait l'objet de débats intenses¹. Pourquoi donc lorsque certains artistes sans formation professionnelle passent à l'acte, leur œuvre surprend par leur degré d'invention jusqu'à mériter une place dans l'histoire de l'art? Mais quelle place peut-on leur octroyer alors que la tradition esthétique repose sur l'insertion réfléchie dans une histoire des formes par l'apprentissage et par la spécialisation? Quels seraient les critères de légitimation pour mettre sur un même plan des pratiques aux origines et aux intentions qui divergent? Dans la construction de l'histoire de la modernité artistique célébrant les esprits pionniers, innovateurs et anticonformistes, la figure de l'autodidacte tient lieu d'une énigme. Fascinés par cette dimension presque épiphanique de l'acte créateur, certains curateurs, curatrices ou critiques ont établi des catégories différenciées par des adjectifs qualitatifs: contre l'art «moderne» et «contemporain», il y existerait d'autres créations «populaires», «brutes», «outsider», «self-taught» tout aussi intéressantes. Pour distinguer les créations que ces catégories désignent, leurs théoriciens ont insisté sur l'absence de culture artistique et les qualités d'expression innées de leurs auteurs, et souligné leur particularité par des oppositions: spontané/réfléchi, naïf/sophistiqué, inconscient/intentionnel, inné/acquis, naturel/culturel, primitif/moderne. Mais en légitimant des catégories artistiques sur une séparation entre ignorance et savoir, a-t-on réussi à mieux comprendre l'énigme²? Et que faire alors des nombreux autodidactes qui ont joué un rôle de protagonistes dans les avant-gardes artistiques? La liste est longue et concerne des artistes majeurs de la modernité depuis Vincent Van Gogh, le Douanier Rousseau, Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp,

1. Au MoMa, des créateurs d'horizons différents sont exposés sous le prisme du «fantastique» dans «Fantastic Art, Dada, Surrealism» (1936), tandis que des expositions dédiées aux créateurs autodidactes réunis sous la bannière du Folk Art (1932, 1938, 1943) ou des Modern Primitives (1938, 1941, 1942) sont présentées en alternance avec celles d'art moderne. Notons par ailleurs la première exposition qui fait référence à l'apprentissage autodidacte, «They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century», organisée par Sidney Janis en 1942. Harald Szeemann alterne lui aussi les expositions d'avant-garde avec celles dédiées aux créations autodidactes, avant de les convoquer ensemble dans la documenta 5 de Cassel en 1972: il continuera par la suite à montrer régulièrement des autodidactes dans les grandes manifestations qu'il organise dont la Biennale de Lyon (1997), de Venise (1999, 2001), de Séville (2004). Jean-Hubert Martin présente des créateurs et créatrices du Sud global avec des artistes contemporains dans «Les Magiciens de la Terre» (Centre Pompidou – Halle de la Villette, Paris, 1989), et continuera à le faire dans plusieurs de ses expositions, dont «Partage d'Exotisme» (Biennale de Lyon, 2000). À la Biennale de Venise de 2013, le curateur Massimiliano Gioni prend le parti de présenter une quarantaine d'artistes «outsiders» aux côtés d'artistes contemporains dans l'exposition principale. Moins connue, «Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art» organisée par Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum en 1992, demeure celle la plus précise dans l'analyse de ces rapprochements.
2. Sur les catégorisations établies à partir d'une séparation entre ignorance et savoir, voir Charlotte Laubard, «Bienheureuse ignorance! Des limites d'une contre-histoire de l'art», dans Bice Curiger (dir.), *Les Autodidactes: de Van Gogh à Pirosmanni*, [Actes du symposium, septembre 2019], Fondation Vincent Van Gogh Arles, 2020, p. 108-121.

A MATTER OF LEGITIMACY

provoked intense debate.¹ Why, when certain individuals with no professional training engage in artist activity does their work surprise by a degree of inventiveness that warrants a place in art history? And again, what place can they be granted when the aesthetic tradition is based on a considered insertion in a history of forms, achieved by training and specialisation? What would be the criteria of legitimation that could place on the same level practices with diverging origins and intentions? In the construction of the history of artistic modernity, which celebrates pioneering, innovative and anti-conformist spirits, the figure of the autodidact is an enigma. Fascinated by this almost epiphanic dimension of the creative act, some curators and critics constructed categories that are distinguished by defining adjectives, whereby, in opposition to “modern” and “contemporary” art, they posit work that is “folk”, “Brut”, “Outsider” or “self-taught”, and that is just as interesting. In order to distinguish the work designated by these categories, their theoreticians have emphasised the absence of artist culture and the innate expressive qualities of its makers, and stressed their difference in a series of oppositions: spontaneous/deliberate; naïve/sophisticated; unconscious/intentional; innate vs. acquired; natural vs. cultural; primitive vs. modern. But has this legitimation of artistic categories by distinguishing between ignorance and knowledge really helped us to understand the enigma any better?² And what are we to make of the many autodidacts who were protagonists in the artistic avant-gardes? There is a long list of such figures, featuring many major artists of modernity, all the way from Vincent van Gogh, Henri Rousseau, Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp and Vassily Kandinsky, Claude Cahun, Leonor Fini, Tina Modotti up to Jean Dubuffet, Piero Manzoni, Yves Klein, Ben Vautier, George Brecht, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle, etc. And where would we place the artists who one day decide to radically change

1. At MoMA, artists from diverse backgrounds were exhibited from the angle of the fantastic in “Fantastic Art, Dada, Surrealism” (1936), while autodidacts were brought together under the banner of “Folk art” (1932, 1938, 1943), and “modern primitives” (1938, 1941, 1942) were shown in alternation with the proponents of modern art. Note also the first exhibition to refer to autodidacticism, “They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century”, organised by Sidney Janis in 1942. Harald Szeemann also alternated between exhibitions of the avant-garde and others dedicated to autodidactic art, then brought the two together in Kassel at documenta 5 in 1972. He later continued to regularly show autodidacts in the major events he organised, including the biennales in Lyon (1997), Venice (1999, 2001) and Seville (2004). Jean-Hubert Martin showed artists from the global south alongside contemporary artists in “Magiciens de la terre” (Centre Pompidou – Halle de la Villette, Paris, 1989), and did so in several subsequent exhibitions, notably “Partage d'Exotismes” (Biennale de Lyon, 2000). At the Venice Biennale in 2013 the curator Massimiliano Gioni chose to present some forty “Outsider” artists alongside contemporary artists in the main pavilion. Although less well-known, the exhibition “Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art”, organised by Maurice Tuchman at the Los Angeles County Museum in 1992, is still the most precise in its analysis of these relations.
2. On the categories based on the distinction between ignorance and knowledge, see Charlotte Laubard, “Bienheureuse ignorance! Des limites d'une contre-histoire de l'art”, in Bice Curiger (ed.), *Les Autodidactes* (Arles: Fondation Vincent Van Gogh, 2020), 108-121.

Vassily Kandinsky, Claude Cahun, Leonor Fini, Tina Modotti, jusqu'à Jean Dubuffet, Piero Manzoni, Yves Klein, Ben Vautier, George Brecht, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, etc. Et où situerait-on les artistes qui décident un jour de changer radicalement de pratique, quitte à tout recommencer par eux-mêmes à zéro? Ne seraient-ils pas eux aussi autodidactes en quelque sorte? Le problème devient encore plus épineux si on essaie d'inclure les maints créateurs et créatrices sans formation académique qui viennent de sphères culturelles non occidentales et «qui ignorent le plus souvent la théorie de l'art, Hegel et la surinterprétation critique»³?

Une telle vision catégorielle de l'histoire fondée sur une supposée ignorance des créateurs peut-elle encore être pertinente alors que nous vivons dans un monde qui tend à être de plus en plus éduqué, médiatisé, connecté, globalisé? Maintenant que nous sommes entrés de plain-pied dans le XXI^e siècle, un changement de perspective théorique s'avère nécessaire. Non seulement pour ménager un espace aux productions artistiques qui débordent du cadre des institutions de l'art, dans la suite des tentatives citées ci-dessus. Mais, surtout, dans un contexte d'élargissement inédit des pratiques de création bouleversé par la globalisation et les technologies numériques où le tout un chacun se voit sommé de devenir l'auteur de soi-même, il paraît urgent de clarifier ce que l'autodidaxie, soit l'action d'apprendre par soi-même, peut et a pu amener à l'art.

Comment apprend-on lorsqu'une formation professionnelle a fait défaut? Notre exposition prend le parti de rassembler les œuvres d'autodidactes aux parcours très divers qui nous paraissent implémenter de façon emblématique différentes modalités de construction du savoir par soi-même. À leur côté, nous avons pris le parti de présenter aussi quelques démarches de rupture de la part d'artistes professionnels qui les conduisent à affronter

their practice, even if that means having to start all over again? Are not they, too, autodidacts of a kind? The problem becomes thornier still if we try to include the many artists without an academic training who come from non-western cultural backgrounds and "who, most of the time, are unaware of art theory, Hegel and critical overinterpretation".³

Can this kind of categorial vision of history founded on a supposed ignorance on the part of the artists still be relevant when the world we live in is increasingly educated, media-driven, connected and globalised? Now that we have well and truly entered the twenty-first century, a change of theoretical perspective is required. Not only in order to create a space for the artistic productions that do not fit within the framework of art institutions, following on from the attempts mentioned above. But, above all, in the context of the unprecedented broadening of creative practices driven by the upheavals of globalisation and digital technologies, when every individual is enjoined to become the author of their own self, there seems to be an urgent need to clarify what autodidacticism, the act of self-learning, can contribute, and has contributed to art.

How do we learn in the absence of professional training? Our exhibition has chosen to bring together works by self-taught artists from a very wide range of backgrounds, works that appear to emblematically implement the different modalities of constructing knowledge by oneself. Alongside them, we have decided also to present few professional artists who broke with existing practice in such a way that they found themselves facing the unknown. What interests us here is not too much the "Sunday painter", the debutant who usually constructs their own training by following the techniques and manners of other, known artists. What we are trying to place are the intentions, processes and actions that, whether consciously, intuitively or unconsciously,

3. Jean-Hubert Martin, "La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures", in *Partages d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon*, exh. cat., (Paris: Réunion des Musées Nationaux), 39.

l'inconnu. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant le «peintre du dimanche», le débutant ou la débutante qui structure le plus souvent son apprentissage en s'inspirant des techniques et des manières d'autres créateurs reconnus. Ce que nous cherchons à situer, ce sont ces intentions, processus et gestes autodidactes qui portent – consciemment, intuitivement, ou inconsciemment – à innover sur le plan esthétique et à obtenir, parfois rétrospectivement, une place de choix dans l'histoire de l'art.

LE CHAMP D'INVESTIGATION

L'exposition «L'Énigme autodidacte» se concentre sur le moment que constitue l'avènement de l'art contemporain à partir de la fin des années 1950. Le mouvement de rupture recherché par les artistes avec la tradition les conduit à s'engager dans des pratiques de «désapprentissage» de ce qui a été transmis dans le cadre de leur formation. De nombreux artistes autodidactes font alors leur entrée dans le monde de l'art en convoquant dans leur démarche, de manière novatrice, des gestes et des motifs issus de la vie quotidienne ou provenant d'autres champs culturels. Ce mouvement se nourrit d'un intérêt croissant pour des œuvres qui semblent exemptes de références aux traditions établies. La reconnaissance à un niveau institutionnel de ces créations appelées «brutes» et «outsider» culmine avec leur inclusion à la documenta 5 de 1972, et le don de la collection d'Art Brut de Jean Dubuffet à la Ville de Lausanne la même année.

Dans les décennies suivantes, tandis que les écoles d'art se réforment et s'ouvrent à des pédagogies progressistes instituant l'expérience et l'expérimentation comme moteurs de la création, on voit certains artistes inventer des méthodes d'autoapprentissage qu'ils réalisent seuls ou en collectif. À la fin du XX^e siècle, de nouveaux autodidactes intègrent le monde de l'art quand celui-ci accueille des productions provenant de sphères culturelles non occidentales à la suite de l'exposition séminale «Magiciens de la terre» (1989), portant le questionnement sur leur positionnement vis-à-vis d'autres traditions artistiques. L'exposition se conclut avec le XXI^e siècle lorsque la multiplication d'outils et de ressources numériques *user-friendly* fait émerger des pratiques d'apprentissage inédites. Enfin, l'arrivée de l'intelligence artificielle focalise l'intérêt de certains artistes sur les méthodes d'apprentissage autonomes des algorithmes.

DÉPASSER L'APORIE DE L'INDIVIDUALITÉ EXCEPTIONNELLE

Pour résoudre l'énigme de l'autodidacte, il faudrait d'abord dépasser l'aporie de l'individu génial au talent inné dont nous avons hérité du romantisme et qui structure toujours la plupart de nos représentations et de nos discours. Elle a façonné les analyses consacrées aux créateurs marginaux au «génie

lead the autodidact to innovate on the aesthetic level and to obtain, sometimes retrospectively, an eminent position in the history of art.

THE FIELD OF INVESTIGATION

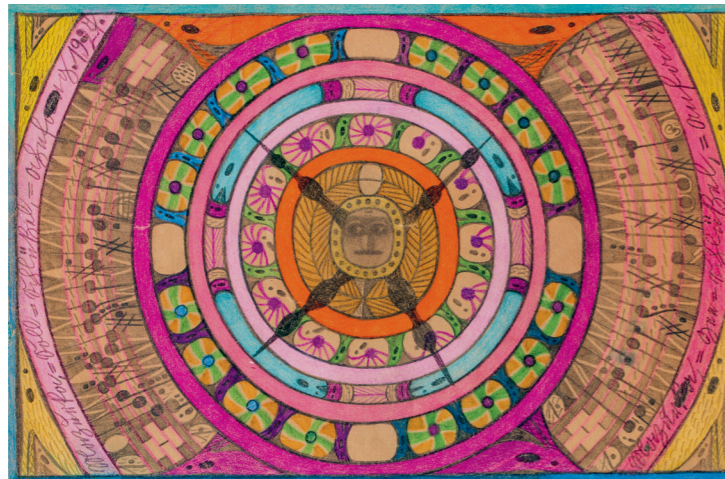
The exhibition "The Self-Taught Enigma" concentrates on the moment constituted by the advent of contemporary art, starting in the late 1950s. The efforts by these artists to break with tradition led them to engage in practices of "unlearning" what they had been taught in their training. Many self-taught artists also entered the art world by innovatively inscribing in their practice actions and motifs taken from everyday life or from other cultural fields. This movement was fuelled by a growing interest in works that seemed devoid of references to established traditions. The institutional recognition of these "Brut" and "Outsider" works, as they were called, culminated with their inclusion in documenta 5 in 1972, and, in the same year, Jean Dubuffet's donation of his collection of Art Brut to the city of Lausanne.

In the decades that followed, while art schools were being reformed and embracing progressive teaching in which experience and experimentation were accepted as drivers of creation, a number of artists began inventing methods of self-directed learning, which they pursued either alone or collectively. At the end of the twentieth century, new self-taught artists entered the art world as this opened to work from non-western cultural spheres in the wake of the seminal exhibition "Magiciens de la terre", questioning their position with regard to other artistic traditions. The exhibition concludes with the twenty-first century, when the multiplication of user-friendly digital tools and resources is stimulating new learning practices. Finally, the arrival of artificial intelligence focuses the interest of certain artists on the methods of autonomous learning powered by algorithms.

BEYOND THE APORIA OF THE EXCEPTIONAL INDIVIDUAL

To solve the enigma of the self-taught, we must first get beyond the aporia of the individual genius with innate talent which we have inherited from Romanticism and which still structures most of our representations and discourses. It has shaped the analyses of marginal artists with an "uneducated natural genius"⁴ whose works are seen as the "fruit of solitude and a pure and authentic creative drive".⁵ By defining art as the expression of an absolute detached from social and historical contingencies, this idea has helped build our fascination with the figure of the self-taught and to deepen its enigma. While invalidating the possibility of assigning them a place in history. To work towards solving this enigma, the obvious thing would seem to be to try,

4. Céline Delavaux, *L'Art Brut, un fantôme de peintre. Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours* (Paris: Éditions Palette), 187.
5. Jean Dubuffet, "Place à l'incivisme", in Jean Dubuffet (ed.), *L'Art Brut* (Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1967), 5.



Adolf Wölfli, *Sans titre (Mazurka-voll schlüss'1 anfang)* [Untitled (Mazurka-voll schlüss'1 anfang)], 1927 © galerie christian berst – art brut



André Magnin, *Frédéric Bruly Bouabré dans sa chapelle de Zéprégúhé* [Frédéric Bruly Bouabré in his chapel in Zéprégúhé], n. d. © André Magnin, courtesy de Magnin-A, Paris.

naturel non éduqué⁴» dont les œuvres seraient les «fruits de la solitude et d'une pure et authentique impulsion créatrice⁵». En définissant l'art comme l'expression d'un absolu détaché des contingences sociales et historiques, cela a contribué à étayer la fascination pour la figure de l'autodidacte et à en épaissir l'énigme. Tout en invalidant la possibilité de lui trouver une place dans l'histoire. Pour œuvrer à la résolution de l'énigme, l'évidence serait de tenter de cerner, dans un premier temps, ce qui dans le parcours de l'artiste qui a appris par lui-même, démontre d'étapes et d'un processus d'apprentissage spécifique. Ce n'est guère chose aisée. Les très nombreux textes auxquels on peut avoir accès concernant les artistes de l'exposition «L'Énigme autodidacte» se concentrent principalement sur l'analyse esthétique des œuvres de la maturité sans s'attarder sur les années de formation du corpus, et encore moins sur les premiers essais et errements. Ce sont plus souvent dans les biographies pour celles et ceux qui sont les plus connus, ou dans les interviews que l'on trouve des indices sur les motivations de chacun et de chacune, et les moyens mis en place pour produire une œuvre en dépit d'un manque de savoir-faire technique ou de connaissances de l'histoire de l'art. Parfois c'est l'artiste en soi qui ne s'attarde pas sur ces années d'autoapprentissage, par désir de ne pas révéler l'arrière-cuisine du processus de gestation ou de préserver la dimension épiphanique de l'acte créateur. C'est même une «révélation divine» qui pousse Frédéric Bruly

first of all, to look to the development of the artist who has learned by him/herself for elements that evince the presence of stages and a specific learning process. That is no easy task. The very many texts one can refer to concerning the artists in the exhibition "The Self-Taught Enigma" focus mainly on the aesthetic analysis of works from the artists' maturity and do not dwell on the years when the corpus was formed, let alone on early efforts and uncertainties. We must usually look to biographies (for the best-known figures) and to interviews for clues to the motivation of these artists and the resources they applied to produce a body of work despite their lack of technical know-how and knowledge of art history. Sometimes it is the artist who refuses to dwell on those years of self-directed learning, out of a desire not to reveal the ins and outs of the creative gestation, or in order to maintain the epiphanous dimension of the creative act. Frédéric Bruly Bouabré actually invoked a "divine revelation" as the reason why he began making art and gave up his job as a clerk so that he could give free rein to his desire for expression.⁶ This kind of affirmation makes it difficult to gain a more precise purchase on the conditions and context of this radical decision. Sometimes it is the "discoverers" of these self-taught artists who tend to obliterate those biographical elements that might banalise or diminish the work's innovative character: the many monographs recently written about the poignant work of Ceija Stojka hardly mention her brother Karl, who began painting as an autodidact four years before she did, and whose works, judging by

6. In André Magnin, "Un révélateur des mondes", in *Frédéric Bruly Bouabré. L'homme dans le monde, un géant touche le soleil*, exh. cat., (Paris: Éditions Xavier Barral – Galerie du Jour Agnès B, 2013), 13.

Bouabré à expliquer son passage à l'acte et motive son choix d'arrêter son activité de commis aux écritures afin de donner le champ libre à son désir d'expression⁶. Une telle affirmation rend dès lors difficile de saisir plus finement les conditions et le contexte de cette décision radicale. Parfois ce sont les «découvreurs» de ces créateurs autodidactes qui ont tendance à oblitérer des éléments biographiques qui pourraient banaliser ou amoindrir le caractère novateur de l'œuvre: dans les nombreuses monographies qui ont été dédiées récemment à l'œuvre poignante de Ceija Stojka, il est à peine fait mention de son frère Karl qui s'est mis à peindre en autodidacte quatre années avant elle et dont les rares tableaux qu'on peut découvrir sur Internet partagent un répertoire iconographique commun, celui de l'expérience effroyable des camps de concentration nazis, avec un traitement stylistique qui présente des similarités sans être aussi puissant et abouti que celui de Ceija.

DÉPASSER LE SCHEMATISME DE LA TRANSMISSION MAÎTRE-ÉLÈVE

Si l'autodidacte est celui ou celle qui, par étymologie, «apprend sans maître», cela ne veut pas dire que cet apprentissage s'effectue dans la solitude la plus complète. Pourtant cette image d'Épinal de l'artiste qui a appris seul envers et contre tout persiste et colore de nombreuses représentations sociales et récits de parcours autodidactes. Pour certains théoriciens de l'Art Brut c'est même un préalable non négociable: la «marginalité sociale, la virginité culturelle, [...] l'autarcie artistique» sont les critères qui permettent de labelliser comme authentiquement «brut» un créateur⁷. Or comme le dirait Tania Mouraud, «être autodidacte cela n'existe pas – chaque personne que tu rencontres est ton maître pour un temps⁸». Pour cette dernière, qui choisit de ne pas faire d'études supérieures et qui fréquente dès dix-huit ans le milieu de l'avant-garde de Düsseldorf dans un premier temps, entre deux petits boulots, ces «maîtres» sont les nombreux artistes et critiques qu'elle côtoie durant ces années formatrices. Cet apprentissage par les pairs est ce qui distingue les différents parcours d'autodidactes. C'est par la rencontre fortuite en 1959 dans un café avec l'artiste Daniel Spoerri que le poète Robert Filliou va se lancer dans la production de performances et de sculptures avec des objets trouvés. De même qu'il est difficile de

6. Voir André Magnin, «Un révélateur des mondes», dans André Magnin, Yaya Savané et Denis Escudier (dir.), *Frédéric Bruly Bouabré. L'homme dans le monde, un géant touche le soleil*, Paris, Éditions Xavier Barral / Galerie du Jour Agnès B, 2013, vol. X, p. 13.

7. Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 198.

8. Citée par Hélène Guenin, Élodie Stroecken, «Tania Mouraud de A à Z», dans Hélène Guenin (dir.), *Tania Mouraud*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2015, p. 11.

the rare examples accessible on the internet, share the same iconographic repertoire, that of the horrific experience of the Nazi concentration camps, with a stylistic treatment that shows similarities but is not as powerful and accomplished as Ceija's.

BEYOND THE SCHEMATISM OF MASTER-STUDENT TRANSMISSION

If the autodidact is someone who, by definition, "learns without a master", this does not mean that this learning is totally solitary. However, the cliché of the artist who learned alone, against all odds, remains potent and colours numerous social representations and accounts of the lives of autodidacts. For some theoreticians of Art Brut, it is even a non-negotiable prerequisite "social marginality, cultural virginity [...] artistic autarky" are the criteria that determine whether an artist can be labelled authentically "Brut".⁷ Now, as Tania Mouraud would say, "Being an autodidact, that doesn't exist – everyone you meet is your master for a while".⁸ For this artist who chose not to go to university and instead, at the age of eighteen, frequented avant-garde circles in Düsseldorf while making a living from odd jobs, these "masters" were the many artists and critics that she mixed with during those formative years. This learning from peers is what distinguishes the development of many an autodidact. It was after a chance meeting with the artist Daniel Spoerri in a café in 1959 that Robert Filliou started doing performances and making sculptures with found objects. Likewise, it is difficult to grasp the emergence of Yves Klein's practice without the companionship of Arman and Claude Pascal in their youthful exploration of Rosicrucian mysticism,⁹ or the development of Christian Boltanski without Jean Le Gac; the two men gave up figurative painting and explored new, more radical creative modalities in a whole series of shared interventions and exhibitions put on with other friends, including Gina Pane. Having said this, we could already formulate a first hypothesis about the different kinds of self-taught developments: this peer-learning does in effective seem characteristic of individuals with links to the avant-gardes, whereas others, who did not have access to that community, are placed de facto on its margins and their art given the epithet Folk/Brut/Outsider or self-taught.

7. Lucienne Peiry, *L'Art Brut* (Paris: Flammarion, 1997), 98.

8. Quoted by Hélène Guenin, Élodie Stroecken, "Tania Mouraud de A à Z", in Emma Lavigne (ed.), *Tania Mouraud*, exh. cat., (Metz: Centre Pompidou-Metz, 2015), 11.

9. In 1948, the three friends were initiated into the Rosicrucian doctrine by the astrologer and occultist Louis Cadeaux, and became members of the Rosicrucian Society of Oceanside (California), where they followed correspondence courses. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, exh. cat., (Paris: Centre Pompidou, 2006), 283.

4. Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantôme de peintre. Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Éditions Palette, 2010, p. 187.

5. Jean Dubuffet, «Place à l'incivisme», dans Jean Dubuffet (dir.), *L'Art Brut*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1967, p. 7.

sans le compagnonnage d'Arman et de Claude Pascal autour de leur exploration de jeunesse de la mystique rosicrucienne⁹, ou celle de Christian Boltanski avec Jean Le Gac qui les amène tous deux à renoncer ensemble à la peinture figurative pour approfondir de nouvelles modalités de création plus radicales en multipliant avec d'autres amis, dont Gina Pane, les interventions et expositions communes.



Anonyme, Yves Klein et Claude Pascal dans les rues de Nice [Yves Klein and Claude Pascal in the streets of Nice], vers 1948 © tous droits réservés / Archives Yves Klein, Paris

Une fois dit cela, on pourrait déjà émettre une première hypothèse sur les différences de parcours autodidactes: cet apprentissage par les pairs paraît en effet distinguer les profils de celles et ceux liés aux avant-gardes, tandis que les autres qui n'ont pas eu accès à cette communauté sont placés *de facto* à sa marge en étant estampillés populaire/brut/*outsider/self-taught*.

DE L'AUTODIDACTE À L'AUTODIDAXIE

Tout apprentissage serait de nature relationnelle, mené en interaction avec l'autre et plus largement avec l'environnement¹⁰. Arrêtons-nous sur cette affirmation autour de laquelle se joue une grande partie de la méconnaissance des ressorts de l'autodidactisme dans le champ de l'art. Nous devons pour cela laisser de côté temporairement le biais sociologique par lequel l'histoire de l'art a généralement considéré l'autodidacte – un individu sans formation professionnelle –,

9. Les trois amis sont initiés en 1948 à la doctrine de la Rose-Croix par l'astrologue et occultiste Louis Cadeaux, et deviennent membres de la Rosicrucian Society of Oceanside (Californie) dont ils suivent les cours par correspondance. Dans Camille Morineau (dir.), *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 283.
10. Capucine Brémond dans «Sommes-nous tous autodidactes?», émission *Cause à effet* du 27 mars 2018 sur Cause Commune, disponible en ligne: <<https://cause-commune.fm/podcast/cause-a-effet-9/>> [consulté le 17 juillet 2019].

Any learning process, goes the argument, is relational, pursued in interaction with the other and, more generally, with the environment.¹⁰ Let us dwell on this affirmation which is at the heart of many of the misunderstandings of the workings of autodidacticism in the field of art. We must leave aside for a while

the sociological angle by which art history generally approaches the self-taught – an individual without professional training – and turn towards the education and cognitive sciences, which prefer the term of autodidacticism (“autodidaxie” in French), that is “the action of learning without a master”. This term thus distinguishes, not a condition but a process. It was only in the 1970s that scientific attention began to focus on the processes whereby knowledge is acquired outside educational institutions. How do people learn to count, to write, to care, to construct, to form a society in those parts of the world where, for most, there is no school system? Confronted with an enigma fairly similar to our own, researchers were mandated by the World Bank and went on to elaborate a theory of learning based on a typology that they called the “trilogy”:¹¹ alongside the “formal” learning provided by schools, we must add “non-formal” learning through mediums for social interaction such as the family, circles of friends, the community or the village, and “informal” learning linked to the experiences

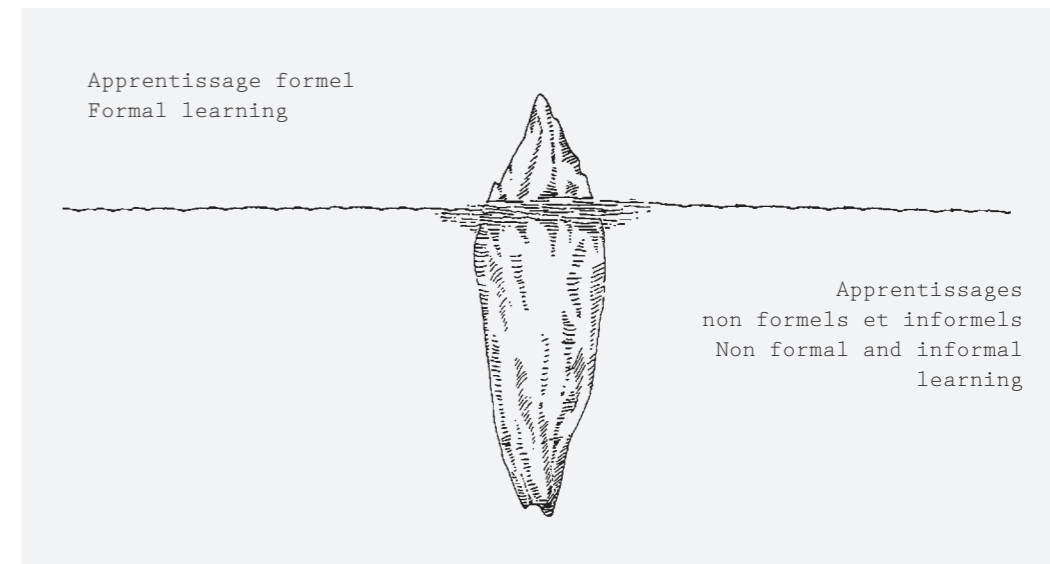
10. Capucine Brémond in “Sommes-nous tous autodidactes?», *Cause Commune*, 27 March 2018, <https://cause-commune.fm/podcast/cause-a-effet-9/> [accessed 17.07.2019].
11. Philip H. Coombs & Manzour Ahmed, *Attacking Rural Poverty: How Nonformal Education Can Help: a Research Report for the World Bank. Prepared by the International Council for Educational Development* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).

pour se tourner vers les sciences de l'éducation et de la cognition qui lui préfère l'autodidaxie, soit «l'action d'apprendre sans maître», terminologie qui distingue du coup non plus une condition, mais un processus. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que se pose la question à un niveau scientifique des procédés d'acquisition des savoirs en dehors des institutions éducatives. Comment les personnes apprennent-elles à compter, à écrire, à soigner, à construire, à faire société, dans certaines parties du monde où le système scolaire peut faire majoritairement défaut? Face à ce qui relève d'une énigme assez semblable à la nôtre, des chercheurs furent mandatés par la Banque mondiale et élaborèrent par la suite une théorie de l'apprentissage basée sur une typologie qu'ils ont nommée la «trilogie»¹¹: à côté des apprentissages «formels» dispensés par les institutions scolaires, il faut ajouter les apprentissages «non formels» à travers des dispositifs d'interaction sociale tels que la famille, le cercle d'amis, la communauté ou le village, et les apprentissages «informels» liés aux expériences de la vie quotidienne¹². Malgré leur désignation par la négative, les éducations non formelles et informelles liées à l'environnement social et aux expériences quotidiennes s'imposent progressivement dans les études comme la première modalité éducative dans un parcours de vie. Bien que peu visibles et souvent non conscientisées, on reconnaît aujourd'hui leur part prépondérante

of everyday life.¹² Despite their negative designation, *non-formal* and *informal* educations pertaining to the social environment and everyday experience are increasingly coming to the fore in studies as the main vector of education in the course of a life. Although not very visible, and often not conscious, their dominant role in the acquisition of knowledge is now being recognised.¹³ This detour via the education sciences can help to shed light on the different facets of learning in the field of art.

THE DIALOGICAL DIMENSION OF LEARNING

Alongside peer learning which is a distinguishing feature of the development of many self-taught artists, and especially the ones involved in the collective adventure of the avant-gardes, driven by the concern to invent new forms and ways of thinking about the artist's role, other than the ones traditionally assigned by art institutions, we need to look more precisely at the importance of learning related to everyday experience. For Jean-Pierre Raynaud, who found himself unoccupied and purposeless after military service, or for Georges Adéagbo, who suffered from an oppressive family environment, it was their everyday wandering through the city and its waste tips, respectively in and around Paris and in Cotonou, that led them to start collecting objects and assemble them in



La Métaphore de l'iceberg dans les sciences de l'éducation [The iceberg metaphor in the educational sciences] © C.L.

11. Philip H. Coombs et Manzour Ahmed, *Attacking rural poverty: how nonformal education can help: a research report for the World Bank, prepared by the International Council for Educational Development*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
12. Pour une historiographie très complète de la «trilogie» et des diverses théorisations des apprentissages informels, voir Gilles Brougère et Hélène Bézille, «De l'usage de la notion d'informel dans le champ de l'éducation», *Revue Française de Pédagogie*, n° 158, janvier-mars 2007, disponible en ligne: <<https://journals.openedition.org/rfp/516>> [consulté le 28 août 2019].
13. The OECD and the European Union now view them as a precious resource conducive to human adaptability and creativity, and are working to obtain recognition of the contribution of non-formal and informal training with a professional training: *Skills Beyond School. Recognition of Non-Formal and Informal Learning*: <http://www.oecd.org/edu/skills-beyond-school/recognitionofnonformalandinformallearning-home.htm> [accessed 09.09.2014].

dans l'acquisition des connaissances¹³. Ce détour par les sciences de l'éducation va nous permettre d'éclairer les différentes facettes d'un apprentissage dans le champ de l'art.

DIMENSION DIALOGIQUE DE L'APPRENTISSAGE

À côté de l'apprentissage par les pairs qui distingue nombre de parcours d'artistes autodidactes, et particulièrement ceux qui se sont embarqués dans l'aventure collective des avant-gardes avec pour objectif d'inventer des formes nouvelles et des manières inédites de penser le rôle de l'artiste, autres que celles traditionnellement assignées par les institutions de l'art, il nous faut examiner plus précisément le poids des apprentissages liés aux expériences de la vie quotidienne. Pour Jean-Pierre Raynaud qui se retrouve désœuvré et sans but après le service militaire, ou pour Georges Adéagbo qui souffre d'un environnement familial répressif, c'est l'errance journalière dans la ville et ses décharges en région parisienne ou à Cotonou, qui les conduit à collecter des objets et à les assembler dans des compositions élaborées¹⁴. Pour Emma Kunz, télépathe et

13. L'OCDE ainsi que la Communauté européenne les considèrent désormais comme une ressource précieuse favorisant l'adaptabilité et la créativité des personnes, et cherchent à faire reconnaître l'apport des apprentissages non formels et informels dans des parcours de formation professionnelle: *Skills beyond school. Recognition of Non-formal and Informal learning*: <<http://www.oecd.org/edu/skills-beyond-school/recognitionofnonformalandinformallearning-home.htm>> [consulté le 9 septembre 2014].

14. Dans le cas de Georges Adéagbo, il faudra l'arrivée d'un curateur occidental, qui vit son travail par accident, pour que ses compositions d'objets soient considérées comme de l'art et non plus comme une lubie. Voir Charlotte Laubard, «Georges Adéagbo: de la collecte compulsive aux cimaises de l'art contemporain», dans Jill Carrick et al. (dir.), *Dimensions de l'Art Brut: une histoire de matérialités*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2017, p. 105-114.

sophisticated compositions.¹⁴ For Emma Kunz, a Swiss telepath and healer, it was the practice of radiesthesia using a divining pendulum, which prompted her to produce drawn diagrams for therapeutic purposes. What Gianni Piacentino learned in a painting and industrial varnish company in Turin, where he was working in parallel to his studies in philosophy, was decisive in the elaboration of his works. For Seydou Keïta, as for many photographers, it was the camera given to him by his uncle when he was a teenager that led him to take up photography in the late 1930s in Bamako. What is striking in these examples is the circumstantial, or even accidental nature of these experiential learning processes. The simple fact of looking at photojournalism or advertisements in magazines, or postcards, could be decisive, as it was for the Facteur Cheval and Adolf Wölfli.

For the many professional artists who emerged in the 1950s-70s period, inspiration was to be found not from the masters of art history but, in radical contrast, in everyday experience, at its most trivial, and the desire to exalt its sensory dimension. The broadening of the aesthetic territory which started in this period led to a semantic switch in the definition of these "contemporary" (as opposed to "modern") practices, and shaped a new generation of artists strongly committed to unlearning what had been inculcated by the art academy. It was through this general movement

14. In the case of Georges Adéagbo, it took a western curator, who came across his work by accident, for his compositions of objects to be considered as art rather than simply a whim. See Charlotte Laubard, "Georges Adéagbo: de la collecte compulsive aux cimaises de l'art contemporain", in Jill Carrick et al. (ed.), *Dimensions de l'Art Brut: une histoire de matérialités* (Nanterre: Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2017), 105-114.

guérisseuse suisse, c'est la pratique de la radiesthésie à l'aide d'un pendule qui l'amène à produire des diagrammes dessinés dans un but thérapeutique. Ce que Gianni Piacentino apprend dans une entreprise de peinture et de vernis industriels de Turin, où il travaille comme ouvrier parallèlement à ses études en philosophie, sera déterminant pour l'élaboration de ses œuvres. Pour Seydou Keïta, comme pour beaucoup de photographes, c'est le cadeau d'un appareil par son oncle qui permet à l'adolescent de trouver sa voie à la fin des années 1930 à Bamako. On est frappé, à travers ces exemples, par la nature circonstancielle, voire accidentelle, de ces apprentissages par l'expérience. La seule contemplation de reportages photographiques, de publicités de magazines, ou de cartes postales, peut s'avérer déterminante comme pour le facteur Cheval ou Adolf Wölfli.

Pour les nombreux artistes professionnels qui émergent dans les décennies 1950-1970, l'inspiration n'est plus à chercher du côté des maîtres de l'histoire de l'art, mais radicalement à l'opposé, dans l'expérience quotidienne, dans ce qu'elle a de plus trivial, avec le désir d'en exalter la dimension sensible. Cet élargissement du territoire de l'esthétique à partir de ces années-là qui conduisit à un basculement sémantique pour qualifier ces pratiques inédites «contemporaines» (et non plus «modernes») fait advenir une nouvelle génération d'artistes fermement engagée à désapprendre ce qui lui a été inculqué à l'académie d'art. C'est bien par ce mouvement général de remise en cause de la tradition que le champ de l'art peut s'ouvrir à des expressions autodidactes. En voulant se défaire de ce qui a été appris, le milieu de l'art va éprouver une fascination pour celles et ceux qui n'auraient pas appris, jusqu'à louer leur ignorance des enjeux de l'art propice à tracer des chemins de traverse. Mais à se focaliser sur le non-savoir et la «naïveté» prétendue de ces créateurs en marge de l'art, on a sous-évalué l'analyse des «autres» savoirs, ceux qui seraient liés à leur vie quotidienne, qui sont convoqués dans leur pratique¹⁵. Cette remise en cause radicale de ce que l'art peut être se nourrit des idées progressistes des pédagogies alternatives et des préceptes de la pensée pragmatique qui font de l'expérience le moteur des apprentissages¹⁶. Dans le milieu de l'art, l'effet conjugué du situationnisme en Europe et des théories pragmatiques de John Dewey expérimentées au Black Mountain College qui irrigueront durablement les réflexions artistiques¹⁷, l'art n'est plus séparé de la vie, il n'est plus le domaine d'une élite, mais est

15. Pour une analyse plus détaillée sur les constructions théoriques autour du non-savoir, voir Charlotte Laubard, «Bienheureuse ignorance! Des limites d'une contre-histoire de l'art», *op. cit.*

16. Nous n'indiquons ici que des références classiques sur la pédagogie alternative: John Dewey, *Expérience et éducation*, Paris, Armand Colin, 2011 (1938); Célestin Freinet, *Les Méthodes naturelles dans la pédagogie moderne*, Paris, Bourrelhier, 1956; Ivan Illich, *Une société sans école*, Paris, Seuil, 1971.

17. David Granger, «The legacy of John Dewey's Art as experience: from Black Mountain College to 'happenings'», *Studi di estetica*, année XLVII, série IV, mars 2019, disponible en ligne: <<http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/839/1286>> [consulté le 29 août 2020].

of questioning tradition that the field of art was able to open to autodidactic expression. In its effort to throw off what it had learned, the art milieu would feel a fascination for those who had not learned, to the point of praising their ignorance of art issues, which helped them to take other routes.

But in this focus on non-knowledge and the purported "naivety" of these creators on the margins of art, we have underestimated the analysis of "other" forms of knowledge, the ones linked to their own daily life, that are summoned up in their practice.¹⁵ This radical challenging of what art can be is driven by the progressive ideas of alternative pedagogics and the precepts of pragmatic thought that make experience the motor of learning.¹⁶ In the art world, the conjoined effects of Situationism in Europe and the pragmatic theories of John Dewey, tested at Black Mountain College, which would be a lasting effect on artistic thinking,¹⁷ meant that art was no longer separated from life, was no longer the preserve of an elite, but was something shared with many other experiences, its specificity lying in its power of intensification.¹⁸ For Dewey, experience implies "both receptive undergoing and productive doing, both absorbing and responsively reconstructing what is experienced, where the experiencing subject both shapes and is shaped".¹⁹ When there is experience, the person and their environment are in a mutual relationship of exchange. The encounter with a pebble, a material, an object, a landscape, a painting can generate changes in behaviour and lead to the acquisition of new knowledge and know-how. As a result of this experience, this pebble, this material, this object, this landscape, this painting changes its ontological condition: no longer an inert object, it becomes a subject with relational qualities.

We never learn alone. Compared to a traditional academic education, based on the relatively vertical transmission from master to student, autodidacticism is distinguished by the marked horizontality of the relations put in place in the process of learning by experiencing. It is this complex and open-ended network of actors – human and non-human – that we must try to grasp in order to understand more precisely how the process of self-directed learning is organised. Researchers have noted

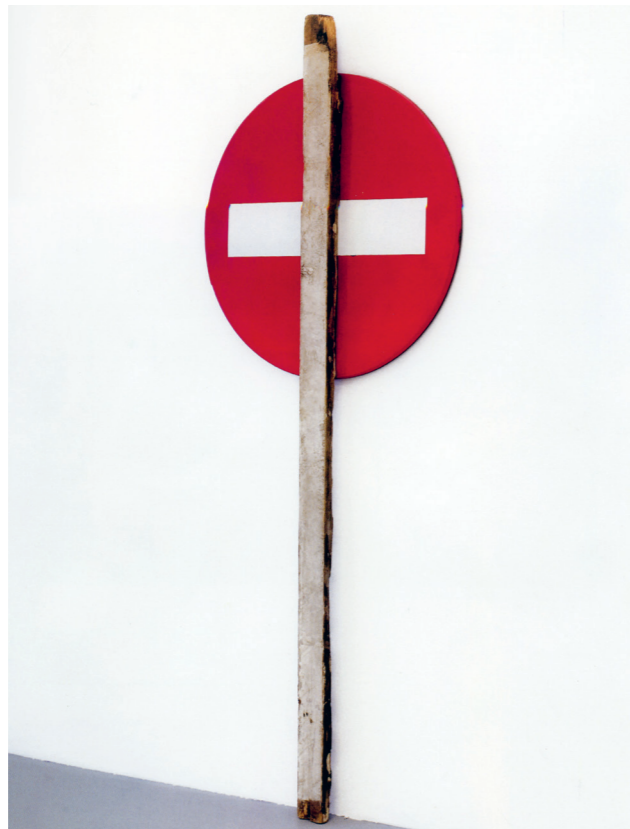
15. For a more detailed analysis of the theoretical constructions around non-knowledge, see Charlotte Laubard, "Bienheureuse ignorance! Des limites d'une contre-histoire de l'art," *op. cit.*

16. To mention only the classics on alternative education: John Dewey, *Experience and Education* (Kappa Delta Pi, 1938); Célestin Freinet, *Les méthodes naturelles dans la pédagogie moderne* (Paris: Bourrelhier, 1956); Ivan Illich, *Deschooling Society* (New York: Harper & Row, 1971).

17. David Granger, "The Legacy of John Dewey's Art as Experience: from Black Mountain College to 'happenings'", *Studi di estetica*, year XLVII, series IV, <http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/839/1286>, March 2019 [accessed 29.08.2020].

18. Barbara Formis in "John Dewey et l'expérience artistique," <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec/avoir-raison-avec-john-dewey-45-john-dewey-et-l'experience-artistique>, 13 August 2020 [accessed 29.08.2020].

19. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics Living Beauty, Rethinking Art* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2000), 55.



Jean-Pierre Raynaud, *Sans interdit [Wrong way]*, 1962 © Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain

commun à beaucoup d'autres expériences, sa spécificité réside dans son pouvoir d'intensification¹⁸. Pour Dewey, l'expérience implique à la fois «une attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même¹⁹». Quand il y a expérience, la personne et son environnement sont dans des rapports mutuels d'échange. La rencontre avec un caillou, un matériau, un objet, un paysage, un tableau, peut générer des changements de comportement et mener à l'acquisition de nouveaux savoirs et savoir-faire. En retour de cette expérience, ce caillou, ce matériau, cet objet, ce paysage, ce tableau change de condition ontologique: d'objet inerte, il devient sujet avec des qualités relationnelles.



Jeanne Tripiier. *Sans titre [Untitled]*. vers 1935-1939 © Collection de l'art brut, Lausanne

On n'apprend jamais seul. Par rapport à un apprentissage scolaire traditionnel, basé sur une transmission relativement verticale du maître vers l'élève, l'autodidaxie se distingue par la très forte horizontalité des relations mises en place dans le processus d'apprentissage par l'expérience. C'est ce réseau complexe et évolutif des acteurs impliqués – humains et non humains – qu'il faut tenter de cerner pour comprendre plus précisément comment le processus d'apprentissage par soi-même s'organise. Les chercheurs notent au sujet des autodidactes la «qualité particulière de [leur] relation à l'environnement», une «conscience présente» définie comme une «illumination individuelle obtenue en reliant les choses entre elles et en les percevant dans leur totalité relationnelle²⁰».

18. Barbara Formis et Olivier Gaudouin, dans «John Dewey et l'expérience artistique», émission *Avoir raison avec...* du 13 août 2020 sur France Culture, disponible en ligne: <<https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec/avoir-raison-avec-john-dewey-45-john-dewey-et-lexperience-artistique>> [consulté le 29 août 2020].
19. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 88.
20. Du pédagogue Jack Mezirow, cité par Hélène Bézille, *L'Autodidacte, entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 137.

the “particular quality” of the self-taught’s “relation to the environment”, a “present consciousness” defined as an “individual illumination obtained by linking things together and perceiving them in their relational totality”.²⁰

SELF-ACCOMPLISHMENT

Autodidacticism appears to be driven by a quest for identity and self-accomplishment, motivated by “the assertion of a right to exist and the concern to escape anonymity.”²¹ In the case of the artists in the exhibition “The Self-Taught Enigma”, the reasons for making art vary, depending on their life experience. It may be that a change in the everyday environment necessitates a recon-

figuration of knowledge, for example when one starts to frequent new circles of friends and artists, as in the case of Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Alighiero Boetti, Gianni Piacentino and Tania Mouraud; or, at the other end of the spectrum, there may be some personal tragedy like the confinement in an asylum experienced by Jeanne Tripiier, Adolf Wölfli and Lee Godie; or simply a feeling of non-communication and intense solitude in the case of Georges Adéagbo and Irma Blank. The need to “speak my truth” is another powerful trigger. It is interesting to note that this imperious need for communication led some, such as Henry Darger, Adolf Wölfli, Ceija Stojka and Jeanne Tripiier, to engage in an intensive bout of drawing or painting, accompanied by an equally prolific production of writings. Images and

20. By the pedagogue Jack Mezirow, quoted by Hélène Bézille, *“L'Autodidacte”. Entre pratiques et représentations sociales* (Paris: L'Harmattan, 2003), 137.
21. Hélène Bézille, *ibid.*, 78.

L'autodidaxie serait portée par une quête identitaire et d'accomplissement de soi, mue par «la revendication d'un droit à l'existence et le souci d'échapper à l'anonymat²¹». Dans le cas des artistes réunis dans l'exposition «L'Énigme autodidacte», les raisons du passage à l'acte divergent en fonction de leur parcours de vie: cela peut être dû à un changement dans l'environnement quotidien qui nécessite une reconfiguration de leurs savoirs, par exemple lorsqu'on se met à fréquenter un nouveau cercle de connaissances et d'artistes pour Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Alighiero Boetti, Gianni Piacentino, Tania Mouraud, ou à l'autre extrémité du spectre à la suite d'un drame personnel, d'un enfermement asilaire pour Jeanne Tripiier, Adolf Wölfli, Lee Godie, ou simplement un sentiment de non-communication et de solitude intense pour Georges Adéagbo ou Irma Blank. Le besoin de dire «sa» vérité est un autre déclencheur puissant: il est intéressant de noter que ce besoin impérieux de communication conduit certains comme Henry Darger, Adolf Wölfli, Ceija Stojka, Jeanne Tripiier à se lancer dans une intense production visuelle dessinée ou peinte accompagnée par une tout aussi prolifique production écrite. Images et mots se complètent et font corps, avec tout un jeu sémantique dans l'écriture indicible d'Irma Blank ou dans le répertoire encyclopédique de Frédéric Bruly Bouabré²². La nécessité de transmettre ses croyances spirituelles, contestataires, ou identitaires paraît en être la motivation principale. C'est en cherchant à communiquer l'absolu de la mystique rosicrucienne que le premier geste artistique d'Yves Klein fut de peindre le plafond de la cave des parents d'Arman d'un ton bleu uniforme.

21. *Ibid.*, p. 78.
22. Notons à ce sujet la vaste recherche menée dans l'exposition et le catalogue *Écrire en dessinant. Quand la langue cherche son autre* co-organisés en 2020 par le Centre d'art contemporain de Genève avec la Collection de l'art brut de Lausanne, sur l'usage de l'écriture «qui s'aventure sur les terres de l'incommunicable», rassemblant les productions de créateurs et créatrices de tous horizons.

words complement and merge with each other to form a complete semantic system in the unsayable writing of Irma Blank and the encyclopaedic repertoire of Frédéric Bruly Bouabré.²² The compulsion to transmit spiritual beliefs, to contest or to assert an identity appears to be the main motivation here. It was in the effort to communicate the absolute of Rosicrucian mysticism that, in his first artistic gesture, Yves Klein painted the ceiling of Arman's parents' cellar a uniform blue. Interned in a psychiatric hospital in the Paris region, Jeanne Tripiier felt the same belief in a chromatic absolute and saw her little compositions on paper in black, purple or blue ink as “mediumistic revelations”.²³ Tania Mouraud conceived her first *Meditation Chambers* (1970), with their enveloping, timeless whiteness, for a domestic context. When Carole Roussopoulos impulsively spent her redundancy money from the fashion magazine where she worked on the first autonomous video camera by Sony, she decided to film those whose voices were not heard: women, workers, immigrants, homosexuals and prostitutes. It was also out of political conviction that Chauncey Hare felt the need to depict the life of the workers in the company that employed him in his *Protest Photographs*, starting in 1967. The engagement of Raymonde Arcier, then an office employee, in the Parisian feminist movement prompted her to live out her desire to be an artist and produce works that denounced – not without a certain humour – domestic labour and the social confinement of women. In his utopian architectural models, Bodys Isek Kingelez set out to meet a felt

22. Note in this respect the extensive research undertaken for the exhibition and catalogue *Écrire en dessinant. Quand la langue cherche son autre* co-organised in 2020 by the Centre d'Art Contemporain, Geneva, and the Collection de l'art brut in Lausanne, on the use of writing, “which ventures onto the terrain of the incommunicable”. This exhibition brought together work by artists from all kinds of backgrounds.
23. Aurora Herrera Gomez (ed.), *Creation & delirium: Jeanne Tripiier*, exh. cat., (Madrid: La Casa Encendida, 2018), 65.



Ben Vautier. *Ben devant le Laboratoire 32, Magasin de Ben [Ben in front of Laboratoire 32, Ben's shop]*, 1965 © Jean Ferrero – Ben Vautier

Internée dans un hôpital psychiatrique de la région parisienne, Jeanne Tripièr éprouve la même croyance en un absolu chromatique et considère ses petites compositions réalisées sur du papier à l'encre noire, violette ou bleue, comme des «révélation médiumniques²³». Tania Mouraud conçoit pour un contexte domestique ses premières *Chambres de méditation* (1970) à la blancheur enveloppante et atemporelle. Quand Carole Roussopoulos achète sur un coup de tête avec l'argent de son licenciement d'un magazine de mode la première caméra vidéo autonome de Sony, elle décide de filmer ceux qui sont tenus au silence: les femmes, les ouvriers, les immigrés, les homosexuels, les prostitués. C'est aussi par conviction politique que Chauncey Hare ressent le besoin de rendre compte de la vie des ouvriers de l'entreprise où il travaille dans ses «Photographies de protestation» à partir de 1967. L'engagement de Raymonde Arcier, alors employée de bureau, dans le mouvement féministe à Paris va l'amener à assumer son désir d'être artiste et à développer des œuvres dénonçant avec un certain humour le labeur domestique et l'enfermement social féminin. Avec ses maquettes d'architectures utopiques, Bodys Isek Kingelez se sent l'obligation de contribuer «à l'avenir d'une Afrique décolonisée²⁴» inspiré par les promesses d'émancipation nationale et de modernisation du général Mobutu. C'est le besoin de raconter la vie opprimée de la communauté Rom en Autriche et l'expérience des camps nazis qui poussent Ceija Stojka à se mettre à écrire et à peindre après cinquante ans, dépassant l'écueil d'une éducation scolaire qu'elle n'a pas reçue.

AUTOFICTIONS

Derrière le besoin de parler de soi, il y a pour beaucoup le désir de transformer sa réalité, en se projetant dans un monde où se mêlent les représentations fantasmagoriques de soi-même et des autres. Wölfli se dépeint sous les traits de saint Adolf dans sa biographie imaginaire de 22000 pages qui frappa les esprits de l'époque par son ampleur et par son inventivité. Même démesure chez Henry Darger qui, dans la solitude, se voit en sauveur des Vivian Girls, des enfants qui organisent leur rébellion face aux persécutions d'adultes malfaisants, dans son épopée illustrée de plus de 15000 pages. Interdites par la censure lors de leur première présentation en 1948 et tenues secrètes jusque dans les années 1980, les aquarelles sulfureuses de Carol Rama surprennent par leur audace, l'artiste se dépeignant souvent dénudée, attachée sur des lits de contention, avec des membres amputés, autour desquels volent des prothèses orthopédiques et des dentiers, ou avec d'autres personnages aux attributs sexuels explicites. Souvent produites dans l'intimité et cachées par peur de l'opprobre sociale, de nombreuses

23. Aurora Herrera Gomez (dir.), *Creation & delirium: Jeanne Tripièr*, cat. exp., Madrid, La Casa Encendida, 2018, p. 65.

24. André Magnin, «Entretien avec Bodys Isek Kingelez», dans André Magnin (dir.), *Beauté Congo, 1926-2015: Congo Kitoko*, cat. exp., Paris, Fondation Cartier, 2015, p. 253.

obligation to contribute “to the future of a decolonised Africa”.²⁴ inspired by the promises of national emancipation and modernisation made by General Mobutu. It was the need to describe the oppression of the Rom community in Austria and her experience of the Nazi camps that impelled Ceija Stojka to start writing and painting in her fifties, overcoming the handicap of the schooling that she had not received.

AUTOFICTIONS

Behind this need to talk about oneself there is, in many cases, a desire to transform reality by projecting oneself into a world combining phantasmagorical representations of the self and of others. Wölfli depicted himself with the features of Saint Adolf in his 22,000-page imaginary biography that struck contemporaries with its breadth and invention. There is the same excess in Henry Darger who, in his solitude, imagined himself as the saviour of the “Vivian Girls”, children who organised their rebellion against the persecution of malign adults, in an illustrated epic over 15,000 pages long. Banned by the censor when they were first shown in 1948 and kept secret until the 1980s, the outré watercolours of Carol Rama are surprising in their audacity. The artist often depicts herself naked, tied down on a restraint bed, her limbs amputated, around her a flight of orthopaedic prostheses and dentures, or with other characters displaying explicit sexual attributes. Living in the street, Lee Godie became known for her exuberant clothes, disguises that were immortalised in the photo-booth portraits she tried to sell with her drawings at the bottom of the steps to the Art Institute of Chicago. When, at the age of nearly fifty, Wendy Vainity discovered the 3D animation software available online, she started representing herself in short ecstatic sketches, singing and dancing, surrounded by cats, or raging against her weight and her phobias, which she immediately put on YouTube. This way of approaching one's personal story and its representation bring to mind the “individual mythologies” that were the subject of Harald Szeemann's documenta 5 in Kassel (1972), a legendary exhibition that had the merit of featuring Brut/Outsider artists alongside contemporary artists. It was in fact the works of Christian Boltanski and his acolyte Jean Le Gac that inspired Szeemann's expression, which refers to the individualisation of myth characteristic of the twentieth century, of the “new regime of aesthetics and identity in late modernism”.²⁵ Having left school and begun to paint at the age of fourteen, Boltanski became known for the little notebooks and vitrines in which he tried to recapture his childhood using photographs, texts and fashioned objects, while casting doubt on the veracity of his

24. Bodys Isek Kingelez, interview with André Magnin. Interview with Bodys Isek Kingelez, in *Beauté Congo*, exh. cat., (Paris: Fondation Cartier, 2015), 253.

25. Magali Nachtergaeel, “L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain”, in *Les Mythologies individuelles: la nouvelle culture du moi*, April 2012. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document> [accessed 18.08.2020].

pratiques liées à l'expression et à l'identité de genre sont redécouvertes aujourd'hui dans les expositions liées aux productions artistiques de la marge, comme en témoigne la récente mise en valeur des photographies de Marcel Broodthaers portant des vêtements de femme avec affectation. Vivant dans la rue, Lee Godie acquiert une renommée grâce à ses accoutrements exubérants, ses travestissements immortalisés sur des photomatons qu'elle tentait de vendre avec des dessins au bas des marches de l'Art Institute de Chicago. Lorsque Wendy Vainity découvre à presque cinquante ans les logiciels d'animation 3D disponibles en ligne, elle se met en scène dans de petites saynètes extatiques, chantant, dansant, entourée de chats, ou pestant contre son surpoids et ses phobies qu'elle met aussitôt en ligne sur sa chaîne YouTube. Cette façon d'envisager son histoire personnelle et sa représentation évoque les «mythologies individuelles» que fit connaître Harald Szeemann à la documenta 5 de Cassel (1972), exposition légendaire qui avait le mérite de proposer sous cette appellation des artistes contemporains avec des créateurs bruts/*outsiders*. Ce sont d'ailleurs les œuvres de Christian Boltanski et de son acolyte Jean Le Gac qui inspirèrent à Szeemann cette expression désignant le processus d'individualisation du mythe propre au xx^e siècle, à ce «nouveau régime esthétique et identitaire de la modernité avancée²⁵». Après avoir abandonné l'école et pratiqué la peinture dès quatorze ans, Boltanski se distingue avec ses petits cahiers et ses vitrines où il cherche à restituer son enfance grâce à des photos, textes, fabrications d'objets, tout en jetant le trouble sur la véracité de ses reconstructions mémorielles. Sophie Calle, qui se met à l'art par désœuvrement après des années de militantisme, utilise la méthode de l'enquête pour documenter sur le mode autobiographique des situations et des rencontres avec des inconnus qu'elle met en scène.

Dans sa boutique de disques et de bric-à-brac à Nice, Ben Vautier se rêve artiste. Il épluche frénétiquement les livres d'art qu'il trouve non loin à la librairie *Le Nain Bleu* et se convainc «que tout art doit apporter un choc et être nouveau²⁶». Il partage, avec d'autres artistes de cette exposition «L'Énigme autodidacte», une fascination pour la capacité surhumaine de l'artiste à pouvoir modifier la perception de la réalité. Puisque la signature suffirait pour transformer tout objet en œuvre d'art, Ben n'hésite pas à sauter le pas et considère que seule l'évocation de son nom permettra d'évoquer cette fascinante mythologie de l'artiste démiurgique. Déjà Yves Klein, qu'il fréquente depuis peu, avait annoncé quelques années auparavant avoir signé le ciel. Marcel Broodthaers inaugure

25. Magali Nachtergaeel, «L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain», dans *Les Mythologies individuelles: la nouvelle culture du moi*, Lille, CENEL – Centre d'Études sur les Nouveaux Espaces Littéraires, avril 2012, disponible en ligne: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document> [consulté le 18 août 2020].

26. Ben, Philippe Vergne et Béatrice de Bokay (dir.), *Ben, pour ou contre: une rétrospective*, cat. exp., Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 14.

reconstructions from memory. Sophie Calle, who took up art after the end of a period of political activism, used the method of investigation to document and visually stage situations and encounters with strangers, framed in an autobiographical context.

In his record and bric-a-brac shop in Nice, Ben Vautier dreamed of being an artist. He was a voracious reader of the art books that he found in the bookshop not far from there, “Le Nain Bleu”, and convinced himself that “all art must bring a shock and be new”.²⁶ He shares with other artists in this exhibition “The Self-Taught Enigma” a fascination with the artist's superhuman capacity to change the perception of reality. Since the signature is enough to transform any object into a work of art, Ben went full on and decided that his own name was enough to evoke this fascinating mythology of the demiurgic artist. A few years earlier, Yves Klein, whom he had begun to frequent, claimed to have signed the sky. Marcel Broodthaers inaugurated his entrance into the artworld by giving his first exhibition at Galerie Saint-Laurent, Brussels, in 1964, the somewhat caustic title: “I too, wondered whether I could not sell something and succeed in life. For some time I had been no good at anything. I am forty years old.” In it he showed his very first sculpture, titled *Pense-Bête (1963-64)*, consisting of a packet of fifty copies of his latest volume of poems, held in a pile of plaster, signifying his renunciation of his original vocation as a poet. In his first works, dating from the 1980s, Gianni Motti pushed the boat out and published statements in the press laying claim to responsibility for earthquakes and other disasters. With this vain meddling by art with the fabric of the real, as attempted by Motti, we see hints of the *mise-en-abyme* of the shamanic dimension of the artist and of art as an act of belief. Tortured by the idea that being an artist “is like becoming a priest or a monk, you need to have the vocation”,²⁷ Maurizio Cattelan decided to avoid the problem by illegally appropriating the work of other artists, or by ducking out of invitations to exhibit. The genius questioned by Cattelan, who will always feel like an intruder in the art world, is seen wearing a dunce's cap. And by this reversal he has found a place in the artistic pantheon of postmodernity.

TERRA INCOGNITA

For many self-taught artists like Cattelan, who had never experienced art before he chanced to enter a gallery in his hometown, the realisation of his need for self-expression was like a kind of illumination that led them to the imperious need to change their life, or at least, to devote a very large

26. Ben, Philippe Vergne, Béatrice de Bokay, (ed.) *Ben, pour ou contre: une rétrospective*, exh. cat., (Marseille: Musées de Marseille / Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995), 14.

27. Francesco Bonami, *Maurizio Cattelan. The Unauthorized Biography* (Mondadori, 2013), 18.

son entrée dans le monde de l'art en intitulant avec un brin de causticité sa première exposition à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles en 1964: «Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...» Il y présente sa toute première sculpture intitulée *Pense-Bête* (1963-1964), un paquet de cinquante exemplaires de son ultime recueil de poèmes, pris dans un tas de plâtre, renonçant par là à sa première vocation de poète. Dans ses premières œuvres des années 1980, Gianni Motti ne lésine pas sur les moyens et «revendique» par voie de presse la paternité d'éclipses, tremblements de terre et autres catastrophes. Avec l'immixtion vaine de l'art dans le tissu du réel que tente Motti, se dessine en creux la mise en abyme de la dimension chamanique de l'artiste et de l'art comme acte de croyance. Torturé par l'idée que pour être artiste, «c'est comme devenir prêtre ou moine, il faut avoir la vocation²⁷», Maurizio Cattelan décide de contourner le problème en s'emparant illégalement du travail d'autres créateurs ou en faisant faux bond aux invitations à exposer. Le génie interrogé par un Cattelan qui se sentira toujours un intrus dans le milieu de l'art, se retrouve affublé d'un bonnet d'âne. Et par ce renversement, il trouve une place dans le panthéon artistique de la postmodernité.

«TERRA INCOGNITA»

Pour de nombreux autodidactes, tel Cattelan qui n'avait jamais fait l'expérience de l'art avant d'entrer par hasard dans une galerie de sa ville natale, la prise de conscience du besoin d'expression de soi tient d'une sorte d'illumination qui conduit à l'impérieuse nécessité de vouloir changer sa vie, ou du moins de consacrer une part très importante de son temps à cette nouvelle activité de création qui relève de l'obsession²⁸. Elle mène à une situation de rupture que les sciences de l'éducation appellent le «saut autodidactique». C'est un moment de transition particulièrement intense en ce qu'il requiert l'engagement sur un terrain non familier. Il pousse à rompre avec les savoirs acquis de sa routine précédente pour mettre en place des stratégies nouvelles, en partie non conscientes, non problématisées, afin de se construire de nouveaux savoirs et savoir-faire²⁹. C'est bien de cette aventure en *terra incognita* que surgit le sentiment de discontinuité. Le passage à l'acte équivaut à un saut dans l'inconnu et oblige à faire preuve d'inventivité. Cette dimension d'invention infuse les méthodes et logiques qui vont être mises

27. Francesco Bonami, *Maurizio Cattelan. Biographie non autorisée*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 18.
28. C'est précisément par le prisme des «obsessions intenses» qu'Harald Szeemann légitime l'insertion d'autodidactes dans ses projets curatoriaux. Voir Jean-Yves Jouannais, Harald Szeemann, «Des expositions faites d'amour et d'obsessions», dans *Les Grands Entretien d'artpress*, Paris, Imec, 2013, p. 83-88.
29. Hélène Bézille, *L'Autodidacte, entre pratiques et représentations sociales*, op. cit., p. 162-166; p. 181-182.

part of their time to this new creative activity which bordered on obsession.²⁸ It led to a situation of rupture that the education sciences call the “self-taught leap”. This is a moment of transition that is particularly intense in that it necessitates engagement on unfamiliar terrain. It brings to a break with the knowledge acquired in one's earlier routine in order to put in place new strategies, which are partially unconscious, not problematised, in order to construct new knowledge and know-how.²⁹ It is from this adventure in *terra incognita* that the feeling of discontinuity arises. Taking the decisive step is like a leap into the unknown and requires real inventiveness. This invention aspect infuses the methods and logics that are put in place in the absence of a master or model in order to mobilise this new know-how and knowledge in interaction with one's environment. It is the key to understanding why autodidacticism can be a factor in creativity.³⁰

LEARNING BY PRACTICE

To understand the specificity of these autodidactic learning strategies, we need to continue drawing on what we are told by the education and cognitive sciences. The method of learning through practice, the famous “learning by doing”, will be much more involved.³¹ The subject learning by him- or herself will acquire this new knowledge or know-how empirically, proceeding by trial and error, by observation, imitation and repetition. These are operations that are central in the cognitive development and identity construction of any person since early childhood.³² A methodology of investigation is then put in place, with an element of metacognition: “everywhere, it is a matter of observing, comparing, combining, doing and observing how it has been done.”³³ This *modus operandi* is found, of course, in the artistic practices for which learning by doing constitutes a specificity in relation to other fields of production of knowledge.

Although he studied art, Roberto Cuoghi is a good example in that he developed each of his projects as a leap into the unknown. For his *Il Coccodesta* project (1997) he chose to

28. It is, precisely, in terms of “intense obsessions” that Harald Szeemann legitimised the inclusion of autodidacts in his curatorial projects. See Jean-Yves Jouannais, Harald Szeemann, “Des expositions faites d'amour et d'obsessions”, in *Les grands entretiens d'artpress* (Paris: Imec, 2013), 83-88.
29. Hélène Bézille, “L'Autodidacte”. *Entre pratiques et représentations sociales*, op. cit., 162-166, 181-182.
30. Without linking it to the notion of autodidacticism, it is this dimension of invention that was highlighted when assembling artists of all kinds in the exhibition *Le bord des mondes* organised by Rebecca Lamarche-Vadel at the Palais de Tokyo in 2015.
31. On the main aspects of autodidacticism, see Nicole-Anne Tremblay, *Apprendre en situation d'autodidaxie. Une étude des besoins* (Montréal: Presses Universitaires, 1986); Gérald A. Straka (ed.), *European Views of Self-Directed Learning: Historical, Conceptual, Empirical, Practical, Vocational* (Münster: Waxmann, 2000); Joan Solomon (ed.), *The Passion to Learn: An Inquiry into Autodidacticism* (Oxford: Routledge, 2003).
32. As attested by the seminal works of the developmental psychologist Jean Piaget.
33. Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation* (1987) (Stanford: Stanford University Press, 1991).

en place, en l'absence d'un maître ou d'un modèle, pour mobiliser ces nouveaux savoir-faire et connaissances en interaction avec son environnement. Elle est une clé pour comprendre pourquoi l'autodidaxie peut être un facteur de créativité³⁰.

APPRENDRE PAR LA PRATIQUE

Pour comprendre la spécificité de ces stratégies d'apprentissage autodidacte, nous devons continuer à nous aider de ce qu'en disent les sciences de l'éducation et de la cognition. La méthode de l'apprentissage par la pratique – le fameux *learning by doing* – va être largement mobilisée³¹. Le sujet apprenant par lui-même ou par elle-même va acquérir ces nouveaux savoirs ou savoir-faire de manière empirique en procédant par essai et erreur, par observation, imitation et répétition; soit des opérations qui sont centrales dans le développement cognitif et la construction identitaire de toute personne depuis la prime enfance³². Se met en place une méthodologie d'enquête, avec une part de métacognition: «Partout il s'agit d'observer, de comparer, de combiner, de faire et de remarquer comment l'on a fait³³.» Ce *modus operandi* se retrouve bien évidemment dans les pratiques artistiques pour lesquelles l'apprentissage par le faire constitue une spécificité en regard d'autres champs de production du savoir.

Bien qu'il ait poursuivi des études d'art, Roberto Cuoghi est un bon exemple en ce qu'il

30. Sans la lier à la notion d'autodidaxie, c'est cette dimension d'invention qui est mise en avant pour mettre ensemble des créateurs de tout bord dans l'exposition «Le bord des mondes» organisée par Rebecca Lamarche-Vadel au Palais de Tokyo en 2015.
31. Sur les principaux aspects de l'autodidaxie, voir Nicole-Anne Tremblay, *Apprendre en situation d'autodidaxie. Une étude des besoins*, Montréal, Presses Universitaires, 1986; Gérald A. Straka (dir.), *European Views of Self-Directed Learning: Historical, Conceptual, Empirical, Practical, Vocational*, Münster, Waxmann, 2000; Joan Solomon (dir.), *The Passion to Learn: An Inquiry into Autodidacticism*, Oxford, Routledge, 2003.
32. Comme en témoignent les travaux fondateurs du psychologue du développement Jean Piaget.
33. Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, p. 64.

wear glass prisms (used in telescopes) in order to test his brain's skill at adapting and finding a response to the conditions of vision reversal, from top to bottom, from left to right, and the drastic narrowing of the visual field that this causes. He therefore had to relearn everything from scratch, and the self-portraits and texts resulting from this painful physico-sensory experience bear witness to the trial and error, the returns and the repetitions involved in his complete relearning of writing and drawing.³⁴ For many self-taught amateurs who are starting out, it is extremely tempting to copy the techniques and manners of other artists. This assimilation by appropriation or ingestion is often evident in corpuses of early drawings or paintings. For Henry Darger, who found his inspiration in the repertoire of media images and the children's albums that he favoured, the borrowings are very literal, being effected by means of tracing or collage, and constitute a *modus operandi* that he would maintain throughout his life. After a short period of informal abstract drawings that he made after his arrival in Paris, in response to the stylistic tendencies that he found there, Alighiero Boetti decided to focus on the observation of his everyday environment, notably in his remarkable ink drawings offering meticulous negatives of the industrial objects around him. It was while attending a textile art workshop for people with mental deficiencies at the Creative Growth Center that Judith Scott, who was very heavily disabled (Down's syndrome and deaf) and had hitherto been rather reluctant to interact with her environment, started to explore the possibilities offered by working with coloured threads. Objects from her everyday life now acquired a new importance, as can be seen from the *modus operandi* that she put in place: she borrowed or filched

34. On the different projects carried out by Roberto Cuoghi with “the determination to never learn any rules”, see Charlotte Laubard, “No Gods, no Masters. Roberto Cuoghi as autodidact”, in Roberto Cuoghi, *Perla Pollina, 1996-2016*, exh. cat. (Geneva: Centre d'Art Contemporain/Stuttgart, Hatje Kantz, 2017), 49-57.



Henry Darger. *Place not mentioned what they saw. Vivian Girls with Angelinian soldiers are besieged in an old mansion. They escape into the Christian lines* (verso) [Lieu non mentionné. Les Vivian Girls sont assiégées avec les soldats angéliques dans un vieux manoir. Elles s'échappent vers les lignes chrétiennes (verso)]. 1930-1940, détail © LaM, Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

développe chacun de ses projets comme un saut dans l'inconnu. Pour son projet *Il Coccodeista* (1997), il choisit de porter des prismes de verre (utilisés habituellement pour les télescopes) afin d'éprouver l'habileté qu'aurait son cerveau à s'adapter et à trouver une parade aux conditions de renversement de la vision de haut en bas, de gauche à droite, et de rétrécissement drastique du champ visuel qu'ils génèrent. Il lui fallut donc tout réapprendre à zéro, et les autoportraits et les textes qui résultent de cette expérience physico-sensorielle douloureuse témoignent des tâtonnements, des reprises, et des répétitions qui sont engagés dans ce processus de réapprentissage complet de la graphie et du dessin³⁴. Pour beaucoup d'amateurs autodidactes qui débutent, la tentation va être grande d'aller copier littéralement les techniques et les manières de faire d'autres créateurs et créatrices. On voit souvent dans les corpus de premiers dessins ou peintures, cette assimilation par appropriation et ingestion. Pour Henry Darger qui puise son inspiration dans le répertoire des images médiatiques et des albums d'illustration enfantine qu'il affectionne, les emprunts sont très littéraires, effectués par décalque ou par collage, et vont constituer un *modus operandi* qu'il maintiendra toute sa vie. Après une courte période de dessins informels abstraits exécutés à son arrivée à Paris démontrant son absorption des tendances stylistiques qu'il découvre, Alighiero Boetti décide de se tourner vers l'observation de son environnement quotidien avec de remarquables dessins à l'encre décrivant en négatif et minutieusement les silhouettes d'objets industriels qui l'entourent. C'est en fréquentant un atelier d'art textile destiné aux personnes avec déficiences mentales au Creative Growth Center que Judith Scott, très lourdement handicapée – trisomique et sourde – et plutôt réfractaire jusque-là aux interactions avec son environnement, commence son exploration des possibilités offertes par la manipulation des fils de couleur. Les objets de la vie quotidienne qui l'entourent prennent alors une nouvelle importance comme en témoigne le mode opératoire qu'elle met en place: elle les emprunte ou les subtilise et les recouvre patiemment de fils de laine ou de coton jusqu'à ce qu'ils disparaissent presque entièrement dans des sortes de cocons. La composition de chaque «cocon» est unique et atteste de ce rapport dialogique et gnosique avec les objets, qui s'est noué par le lent processus de tissage et de ligature. Il va sans dire qu'une esthétique de bricolage infuse nombre de pratiques présentées dans cette exposition donnant tout son sens à l'expression consacrée *do-it-yourself* (DIY). Certains poussent le «fait main» jusqu'à l'extrême comme Miroslav Tichý qui fabrique ses objectifs et ses appareils photographiques à partir de matériaux de récupération, des

34. Sur les différents projets menés par Roberto Cuoghi avec «la volonté de n'apprendre jamais de règles», voir Charlotte Laubard, «No Gods, no Masters. Roberto Cuoghi as autodidact», dans *Roberto Cuoghi. Perla Pollina, 1996-2016*, cat. exp., Genève, Centre d'art contemporain / Stuttgart, Hatje Kantz, 2017, p. 49-57.

them and patiently covered them with wool or cotton thread until they almost completely disappeared in these textile cocoons. The composition of each “cocoon” is unique and reflects her dialogical and gnostic relation to the objects, which developed through the slow process of weaving and tying. It goes without saying that an aesthetic of *bricolage* informs many of the practices presented in this exhibition, fully embodying the meaning of the expression “do it yourself” (DIY). Some take the handmade aspect to extremes, like Miroslav Tichý, who makes his lenses and cameras using salvaged materials, waste, bits of wood, bits of glass and Plexiglas, in order to surreptitiously take voyeuristic pictures of women in the street, which he then prints on his homemade enlarger and retouches with pencil. The rough and ready appearance of these shots, which are blurred, crossed out on the edges, indicates that Tichý's attention is focused primarily on the precise methodology of production he imposes on himself with a lens, which was to make one photo a day.

CATEGORISING, INDEXING

Finally, we must consider categorisation as one of the elementary cognitive operations of learning that can be discerned in the creative approaches and processes evoked here. It has an essential adaptive function, consisting in mentally grouping objects considered as equivalent in order to interact with them in an appropriate way, and in the case of certain artists it leads to the development of veritable indexing practices. To save the culture of the Bété people, which up to then had been handed down orally, the Ivorian Frédéric Bruly Bouabré invented an alphabet and in the 1950s began work on the transcription and indexing of Bété representations and other systems of belief on small cardboard postcards which he presented in thematic ensembles: *Bété Civilisation; Scarification; The Universe; Symbols, Myths; Logos of Food Brands; Weighing Weights; Great Historical Figures of Our Time*, etc. The indexing system invented by Horst Ademeit involves a very different logic. We find the same small formats but this time Polaroids representing places, interiors and objects, all numbered, dated and covered with notations written in ink and felt pen. These Polaroids, of which there are thousands, serve to inventory, in obsessional fashion, the harmful influence of imagined “cold rays” on his environment. Whenever he takes a photograph, Ademeit adds his observations: measurement of rays by a Geiger counter, effects on the photographic emulsion, perceived atmospheres, smells, sounds, weather, etc.

NON-ARTISTIC SKILLS

Arnold Odermatt made inventories with his camera, also in a meticulous, systematic manner, but for a very different reason: joining the police at the end of the 1940s, he managed to convince his superiors that the use of photography, which he took up as an amateur,



Horst Ademeit, *Sans titre*, 16.03.1993 [Untitled, 16.03.1993] © Delmes & Zander, Cologne

déchets, des morceaux de bois, des bouts de verre ou de plexiglas, pour ses clichés voyeuristes, pris à la dérobée, de femmes dans la rue qu'il tire ensuite avec son agrandisseur fait maison et retouche au crayon. L'aspect brouillon des clichés, floutés, raturés sur les bords, indique que l'attention de Tichý porte d'abord sur la méthodologie de production précise à laquelle il s'astreint avec l'objectif de réaliser un cliché par jour.

CATÉGORISER, INDEXER

Il faut enfin considérer dans ces opérations cognitives élémentaires de l'apprentissage que l'on peut cerner dans les démarches et les processus de création évoqués ici, celle de catégorisation. Elle a une fonction adaptative essentielle, consistant à regrouper mentalement des objets considérés comme équivalents afin d'interagir de manière adéquate avec eux, et elle conduit chez certains créateurs à développer de véritables pratiques d'indexation. Pour sauver la culture du peuple bété transmise oralement jusque-là, l'Ivoirien Frédéric Bruly Bouabré invente un alphabet et se lance dès les années 1950 dans la retranscription et l'indexation des représentations bété et des autres systèmes de croyances sur de petites cartes postales en carton qu'il présente par ensembles thématiques: *Civilisation bété; Scarification; L'Univers; Symboles, mythes; Sigles des marques alimentaires; Les Poids à peser; Les Grandes Figures historiques de notre temps...* Le système d'indexation créé par Horst Ademeit procède d'une tout autre logique: on retrouve des petits formats, cette fois des Polaroids représentant des lieux, des intérieurs, des objets, tous numérotés, datés et couverts de notations écrites à l'encre et au feutre. Ces Polaroids qui se comptent par milliers servent à inventorier, de manière obsessionnelle, l'influence nocive de supposés «rayons froids» sur son environnement. À chacune de ses prises photographiques, Ademeit ajoute ses observations: mesure des

could help with the documentation of crimes. He then became the first policeman to have a mission as a photographer in eastern Switzerland, and as such produced thousands of images whose plain, documentary aesthetic contrasts with the dramatic nature of his subjects, most of them road accidents. It was his son who much later noticed the aesthetic quality of his father's scientific shots and brought them to the attention of the art world. For Seydou Keita, who was also discovered belatedly, photography was a profession. The studio that he opened in the courtyard of his house in Bamako in 1948 became one of the most sought-out in West Africa, because of his mastery of the art of the portrait. In order not to waste expensive printing materials, Keita took only one shot of each client in natural light, framing them in a carefully arranged *mise-en-scène* using costumes and objects chosen specially for the occasion. For these two photographers, their singular aesthetic approach is inseparable from the needs arising from the objectives of their professional practice. The recent celebration of the splendid diagrams drawn using a pendulum by Emma Kunz for her radiesthesia sessions with her patients is another example. Although they were originally produced with no intention to make art, Kunz later acknowledged their undeniable aesthetic quality by publishing two essays on her “new drawing method”.³⁵ Lastly, the originality of Francis Palanc's pictorial work cannot be fully appreciated if we do not know that he was a pastry chef. This is reflected in his very unorthodox use of food matter – ground eggshells, dried egg white, cooked sugars, etc. – to make pigments, mixed with gum lacquer or gum arabic, which he worked with a sieve, a pastry bulb and a rolling pin. The acceptance and recognition of these “Outsider” figures by the art world – Keita is now considered as one of the major

35. On the writings of Emma Kunz, see the analysis by Régine Bonnefoit, “Emma Kunz – Une nouvelle méthode de dessin entre ésotérisme et rationalité”, in Régine Bonnefoit, Sarah Petrucci (eds.), *Nombre Rythme Transformation. Dialogues contemporains avec Emma Kunz* (Appenzell: Kunsthalle Ziegelhütte/Göttingen, Steidl, 2020), 25-41.



Werner Schoch, *Emma Kunz*, n. d. © Werner Schoch / Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden

rayons par un compteur Geiger, effets sur l'émulsion photographique, ambiances perçues, odeurs, sons, météo...

COMPÉTENCES NON ARTISTIQUES

Arnold Odermatt répertorie avec son appareil photographique, lui aussi de manière systématique et minutieuse, mais pour une tout autre raison: s'engageant dans la police à la fin des années 1940, il réussit à convaincre ses supérieurs que l'usage de la photographie, qu'il commençait à pratiquer en amateur, pourrait aider à la documentation des délits. Il devient alors le premier policier avec une mission de photographe en Suisse orientale et produira des milliers de clichés dont l'esthétique documentaire et sobre tranche avec l'aspect dramatique des sujets représentés, majoritairement des scènes d'accidents de la route. C'est son fils qui remarque bien plus tard la qualité esthétique des clichés scientifiques de son père et le fait connaître au monde de l'art. Pour Seydou Keïta, qui sera lui également découvert sur le tard, la photographie constitue un métier. Son studio qu'il ouvre dans la cour de sa maison à Bamako en 1948 devient l'un des plus courus de l'Afrique de l'Ouest pour sa maîtrise de l'art du portrait. Afin de ne pas gêner le coûteux matériel de tirage, Keïta ne fait qu'une seule prise de vue à la lumière naturelle de ses clients dans une mise en scène soignée avec des costumes et des objets choisis pour l'occasion. Pour ces deux photographes, leur approche esthétique singulière ne peut être dissociée des besoins liés aux objectifs de leur pratique professionnelle. La récente célébration des splendides diagrammes dessinés au pendule par Emma Kunz pour ses séances de radiesthésie avec ses patients en est un autre exemple. Bien qu'ils aient été produits sans intention de faire art à l'origine, Emma Kunz assume sur le tard leur indéniable qualité esthétique en publiant deux essais sur sa «nouvelle méthode de dessin»³⁵. Enfin, l'originalité du travail pictural de Francis Palanc ne

35. Sur les écrits d'Emma Kunz, voir l'analyse de Régine Bonnefoit, «Emma Kunz – Une nouvelle méthode de dessin entre ésotérisme et rationalité», dans Régine Bonnefoit et Sarah Petrucci (dir.), *Nombre Rythme Transformation. Dialogues contemporains avec Emma Kunz*, cat. exp., Appenzell, Kunsthalle Ziegelhütte / Göttingen, Steidl, 2020, p. 25-41.

photographers of the twentieth century – bears witness to that world's appetite for cultural practices that in principle are external to it, but whose visual codes meet the expectations and taste of contemporary art.³⁶

The adaptation of know-how, the mobilisation of non-artistic skills that the author draws from their personal experience, is another salient trait of autodidacticism. The self-taught never starts from zero. There is no natural, non-educated gift that might come out of the “original core” of the human, as Jean Dubuffet and other champions of Art Brut convinced themselves. On the contrary, it is interesting to see how, in their learning process, each went back to past experiences and integrated some of the things picked up there for specific goals. From his spell as a worker in an industrial paint and varnish factory, Gianni Piacentino retained a passion for making colours. This led him to invent elementary geometrical sculptural forms close to the minimalist aesthetic that was emerging across the Atlantic at the same time. He meticulously covered these forms with a colour lacquer of his own making. The years that Robert Filliou devoted to poetry infuse his first works made for the Parisian art world, which he had just got to know, just like the time spent discovering Eastern philosophy when he was still a civil servant at the UN on a posting to Korea. This resulted in the use of language and words as a material in a practice guided by principles of chance and equivalence. He invented street performances that he called “action poetry” while his first objects explore the creative potential of visual and semantic *bricolage*, based on which he began to conceive

36. This is an essential aspect of the recognition of these figures from outside the world of art. See in this respect, with regard to the work of Miroslav Tichý, Georges Adéagbo and Wendy Vainity: Marc Lenot, “L'invention de Miroslav Tichý”, *Études photographiques* [online], 23 | May 2009, posted 19 May 2009, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2658> [accessed 25.08.2020]; Charlotte Laubard, “Georges Adéagbo: de la collecte compulsive aux cimaises de l'art contemporain”, *op. cit.*; Charlotte Laubard, “L'Art Brut à l'épreuve de YouTube. Le cas de Wendy Vainity alias Madcatlady”, in Vincent Capt, Sarah Lombardi, Jérôme Meizoz (eds.), *L'Art Brut. Actualités et enjeux critiques* (Lausanne: Collection de l'Art Brut – Éditions Antipodes, 2017), 129-140.

peut s'apprécier pleinement sans savoir que celui-ci fut pâtissier. En témoigne l'usage tout à fait hétérodoxe des matières alimentaires – coquille d'œuf pillée, blanc d'œuf séché, sucres cuits, etc. – qu'il utilise en guise de pigments et mélange à de la gomme-laque ou arabique, et qu'il manipule au tamis, à la poire à pastiller et au rouleau à pâtisserie. L'acceptation et la reconnaissance de ces figures *outsider* par le milieu de l'art – Keïta étant considéré maintenant comme l'un des photographes majeurs du xx^e siècle – expriment cette appétence de ce même milieu pour des pratiques culturelles qui lui sont *a priori* exogènes, mais dont les codes visuels employés correspondent aux attentes et au goût de l'art contemporain³⁶.

L'adaptation de savoir-faire, la mobilisation de compétences non artistiques que l'auteur puise dans son expérience personnelle, constituent un autre trait saillant de l'autodidaxie. L'autodidacte ne part jamais de zéro. Il n'y a pas de don naturel, non éduqué, qui jaillirait du «fond originel» de l'humain comme ont pu s'en convaincre Jean Dubuffet et certains défenseurs de l'Art Brut. Il est intéressant au contraire de regarder comment chacun, dans son processus d'apprentissage, revient sur ses expériences passées et intègre certains acquis en fonction des objectifs souhaités. De son travail d'ouvrier dans une entreprise de peinture et vernis industriels, Gianni Piacentino conserve une passion pour la fabrication des couleurs. Elle l'amène à inventer des formes sculpturales géométriques élémentaires, proches de l'esthétique «minimaliste» qui est en train de naître simultanément de l'autre côté de l'Atlantique, qu'il enduit minutieusement d'une laque colorée qu'il a fabriquée lui-même. Les années consacrées à la poésie infusent les premières œuvres créées par Robert Filliou en direction du milieu de l'art parisien dont il vient de faire connaissance, de même que celles occupées à découvrir la philosophie orientale lorsqu'il était encore fonctionnaire de l'ONU en poste en Corée. En découle l'usage du langage et des mots comme matériau de sa pratique guidée par des principes de hasard et d'équivalence. Tandis qu'il invente des performances de rue intitulées «poésies d'action», ses premiers objets explorent les potentialités créatives du bricolage visuel et sémantique, à partir desquelles il tend à concevoir l'art comme «une forme organisée des loisirs»³⁷ et entreprend progressivement une déconstruction radicale de la notion de génie artistique.

36. C'est un point essentiel de la reconnaissance de ces figures exogènes au monde de l'art. Voir à ce sujet en ce qui concerne le travail de Miroslav Tichý, Georges Adéagbo et Wendy Vainity: Marc Lenot, «L'invention de Miroslav Tichý», *Études photographiques*, n° 23, mai 2009, mis en ligne le 19 mai 2009: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2658> [consulté le 25 août 2020]; Charlotte Laubard, «Georges Adéagbo: de la collecte compulsive aux cimaises de l'art contemporain», *op. cit.*; Charlotte Laubard, «L'Art Brut à l'épreuve de YouTube. Le cas de Wendy Vainity alias Madcatlady», dans Vincent Capt, Sarah Lombardi et Jérôme Meizoz (dir.), *L'Art Brut. Actualité et enjeux critiques*, Lausanne, Éditions Antipodes / Collection de l'art brut, 2017, p. 129-140.

37. Cité par Valérie Vergez et Sylvie Jouval, «L'art comme forme organisée des loisirs», dans Sylvie Jouval et Heike van den Valentyn (dir.), *Robert Filliou. Génie sans talent*, cat. exp., Villeneuve-d'Ascq, LAM – musée d'Art moderne Lille Métropole, 2003, p. 145.

of art as “an organised form of leisure”³⁷ and gradually began a radical deconstruction of the notion of artistic genius.

APPROPRIATING, ASSEMBLING

With Filliou, as with many other artists in this exhibition, the *bricolage* dimension is accompanied by a poetics of the found object. The appropriation of elements and materials gleaned from their everyday environment constitutes another emblematic aspect of these self-taught approaches. After a first venture into painting, parallel to his law studies, Jean-Michel Sanejouand decided to “go back to square one”. The idea came to him while collecting the pebbles he made into a balancing structure beside a river during his holidays in 1960,³⁸ and began, in his “*charges-objets*” to assemble objects from his surroundings “that have no meaning but are fascinating”.³⁹ Far from the emerging contemporary art scene, but inspired by readings of the Situationists, the members of the Bordeaux-based collective *Présence Panchouette* made the appropriation and *détournement* (repurposing) of objects their *modus operandi*. Little wells in tyres, false brick wallpaper, garden gnomes – these “*chouette*” objects representative of *art pavillonnaire* (literally, the art of suburban houses) – were brought ironically into play in order to shock taste and to catch out the unacknowledged bourgeois pretensions of the avant-gardes. Behind the recognition of certain artistic practices, and the subsequent marginalisation of others, they were playing out the class relations structured by distinction that were analysed a few years later by sociologist Pierre Bourdieu in a seminal book.⁴⁰ Guillaume Bijl, born into a modest background, took his critique of the art system to extreme lengths by literally transforming the space of Galerie Ruimte Z into a driving school for his first exhibition. His gesture was accompanied by a manifesto fustigating the non-utilitarian nature of art and proposing to transform its places into “spaces suitable for more practical purposes”.⁴¹

This sampling of elements from “reality” was not always driven by contestation or the critique of art. It could also be more existential, comparable to the appropriation of objects and codes effected by “the common man” and described by Michel de Certeau as “ways of making” in his book *The Practice of Everyday*

37. Quoted by Valérie Vergez and Sylvie Jouval, “L'art comme forme organisée des loisirs”, in Sylvie Jouval, Heike van den Valentyn (eds.), *Robert Filliou. Génie sans talent*, exh. cat., (Villeneuve-d'Ascq: Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 2003), 145.

38. It is interesting to note the recurrence of stones in accounts of artists' acting out. From the strange stone found by the Facteur Cheval, which made him decide that very same night to build a “palace”, to the stones painted by Martial Raysse, or assembled in precarious and virtuosic piles on the banks of the Hudson River by the American Bridget Polk.

39. Robert Fleck, “Histoire d'une subversion”, in Béatrice Salmon and Fabrice Hergott (eds.), *Jean-Michel Sanejouand: Retrospective 1963-1995*, exh. cat., (Paris, Musée d'Art Moderne – Centre Pompidou, 1995), 10.

40. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Press release of the exhibition transmitted by Guillaume Bijl on May 31, 2021.

41. Guillaume Bijl on May 31, 2021.



Présence Panchounette, *Don de Présence Panchounette au Secteur Sauvégardé, Porte Cailhau, Bordeaux* [Gift of Présence Panchounette to the Secteur Sauvégardé, Porte Cailhau, Bordeaux], 1973
© Présence Panchounette

S'APPROPRIER, ASSEMBLER

Chez Filliou, comme chez nombre de créateurs et de créatrices de cette exposition, la dimension de bricolage s'accompagne d'une poétique de l'objet trouvé. Les appropriations d'éléments et de matériaux glanés dans leur environnement quotidien constituent un autre aspect emblématique de ces démarches autodidactes. Après une première incursion dans la peinture en parallèle à ses études de droit, Jean-Michel Sanjouand décide de tout «remettre à plat». Il a le déclic en ramassant des galets qu'il met en équilibre au bord d'une rivière pendant des vacances en 1960³⁸, et commence par ses «charges-objets» à assembler des objets de son environnement «qui n'ont pas de sens, mais qui sont fascinants³⁹». Loin de la scène artistique contemporaine émergente, mais inspirés par les lectures des situationnistes, les membres du collectif bordelais Présence Panchounette vont faire de l'appropriation et du détournement d'objets leur *modus operandi*. Petit puits en pneus, papier peint fausse brique, nains de jardin, des objets «chounettes» représentatifs de l'«art pavillonnaire» sont convoqués de manière ironique afin de heurter le goût et de mettre en défaut les prétentions bourgeoises non assumées des avant-gardes. Derrière la reconnaissance de certaines pratiques artistiques, et la marginalisation subséquente d'autres, se jouent des rapports de classes structurés par la distinction qu'analysera quelques années plus tard le sociologue Pierre Bourdieu dans un ouvrage qui fera date⁴⁰.

38. Il est intéressant de noter la récurrence des pierres dans les récits de passage à l'acte de certains artistes. Depuis l'étrange pierre trouvée par le facteur Cheval qui le conduit à décider le soir-même de se lancer dans la construction d'un «palais», aux pierres peintes par Martial Raysse, ou empilées dans des équilibres précaires et virtuoses sur des bords de l'Hudson River par l'Américain Bridget Polk.

39. Robert Fleck, «Histoire d'une subversion», dans Béatrice Salmon et Fabrice Hergott (dir.), *Jean-Michel Sanjouand: rétrospective 1963-1995*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne – Centre Pompidou, 1995, p. 10.

40. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Life, in order to appropriate spaces and uses as he saw fit.⁴² When Jean-Pierre Raynaud started elaborating his first compositions with no-entry signs and wooden planks recuperated on his wanderings round the Paris suburbs, and in particular the waste dump in Gennevilliers, he had the impression “of finding [him]self, of being reborn”.⁴³ The symbolic violence of the no-entry signs anticipates the “psycho-objects” to come. After an initial period when he gathered discarded objects – computer keyboards, children’s toys, clothes, domestic appliances – Richard Greaves then began integrating them into the sheds that he built with elements taken from other buildings that were being demolished. Their strikingly asymmetrical, precarious structures bring to mind the environments of Clarence Schmidt, which were also conceived using hundreds of recuperated elements, of which all that remains today are photographs – that is the case, too, with Greaves’s huts, which were destroyed when their maker died. Collecting, accumulating and recycling may be among the first actions indicating an activity that tends towards an aesthetic reordering of reality. This became a central aesthetic category of the twentieth century when its place was established by the exhibition “The Art of Assemblage” organised at MoMA in 1961. Its curator, William C. Seitz, defined as “assemblage” any form proceeding from the accumulation and juxtaposition of found elements. Comparing this with the practice of marginal artists, he defined assemblage as when artists “invent worlds, cobble together systems with the resources to hand in order to reconstruct the environment around them”.⁴⁴

42. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, (1980) (Berkeley and Los Angeles/London: University of California Press, 1984).

43. Gladys C. Fabre, *Jean-Pierre Raynaud* (Paris: Éditions Hazan, 1986), 22.

44. Stéphanie Jamet-Chavigny, “Les enjeux sémantiques de l'exposition ‘The Art of Assemblage’”, in Stéphanie Jamet-Chavigny and Françoise Levailant (eds.), *L'Art de l'Assemblage: relectures* (Rennes: Presses Universitaires, 2011), 46-47.

Guillaume Bijl, issu d'un milieu modeste, pousse la critique du système de l'art à un degré avancé en transformant littéralement l'espace de la galerie Ruimte Z en auto-école pour sa première exposition. Il accompagne son geste d'un manifeste où il fustige le caractère non utilitaire de l'art et propose de métamorphoser ses lieux en «espaces propres à des buts plus pratiques⁴¹».

Les prélèvements d'éléments empruntés à la «réalité» ne procèdent pas tous d'une motivation contestataire ou d'une critique envers l'art. Celle-ci peut s'avérer plus existentielle. Elle serait à rapprocher des détournements d'objets et de codes opérés par «l'homme commun» que Michel de Certeau a décrit comme des «arts de faire» dans son ouvrage *L'Invention du quotidien*, afin de se réappropriier les espaces et les usages à sa façon⁴². Quand Jean-Pierre Raynaud commence à élaborer ses premières compositions avec des panneaux de sens interdit et des planches de bois récupérés lors de ses errances dans la banlieue de Paris et notamment dans la décharge de Gennevilliers, il a l'impression «de [se] retrouver, de renaître⁴³». La violence symbolique des sens interdits augure des «psycho-objets» à venir. Après une première période où il récolte des objets de rebuts – claviers d'ordinateurs, jouets d'enfants, vêtements, appareils ménagers... –. Richard Greaves les intègre ensuite aux cabanes qu'il édifie avec des éléments pris à d'autres bâtisses en voie de destruction. Leur structure asymétrique et précaire saisissante n'est pas sans rappeler les environnements de Clarence Schmidt, qui furent eux aussi conçus avec des centaines d'éléments récupérés, dont il ne subsiste aujourd'hui que des photographies comme pour les cabanes de Greaves détruites à la mort de leur créateur. Les gestes de collecte, d'accumulation et de recyclage sont peut-être parmi les premiers de ceux qui indiquent une activité qui tend vers un réagencement esthétique de la réalité. Elle en devient une catégorie esthétique centrale du xx^e siècle avec la postérité que lui confère l'exposition «The Art of Assemblage» organisée au MoMA en 1961. Son curateur William C. Seitz définit comme «assemblage» toute forme procédant de l'accumulation et de la juxtaposition d'éléments trouvés. Faisant le rapprochement avec les pratiques de créateurs marginaux, il y a pour lui «assemblage» lorsque l'artiste «s'invente des mondes, bricole des systèmes avec les “moyens du bord” afin de reconstruire l'environnement autour de lui⁴⁴».

41. Communiqué de l'exposition transmis par Guillaume Bijl le 31 mai 2021.

42. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I: *Arts de faire*, éd. établie par Luce Giard, Paris, Folio, 1990 (1980).

43. Gladys C. Fabre, *Jean-Pierre Raynaud*, Paris, Éditions Hazan, 1986, p. 22.

44. Stéphanie Jamet-Chavigny, «Les enjeux sémantiques de l'exposition “The Art of Assemblage”», dans Stéphanie Jamet-Chavigny et Françoise Levailant (dir.), *L'Art de l'Assemblage: relectures*, Rennes, Presses Universitaires, 2011, p. 46-47.

Seitz's intuition can be compared with the contemporary analysis made by Claude Lévi-Strauss, who was teaching in New York at the time, in his bestseller *The Savage Mind*, in which he argued, with regard to his notion of *bricolage*, that the mental operations at play in the mythological constructions of so-called “primitive peoples” are the same as those in the objects produced by the Sunday tinkerer or by artists: “Now, the characteristic feature of mythical thought, as of ‘bricolage’ on the practical plane, is that it builds up structured sets [...] by using the remains and debris of events [...] odds and ends [...] fossilized evidence of the history of an individual or a society.”⁴⁵ Note that he makes no distinction between material objects and the immaterial objects that are narratives. We can apply this to Georges Adéagbo's practice of collecting. The found objects – stones, worn clothes, cigarette packets, papers, books, statues – that, every day over a period of more than twenty years, he arranged on the ground of the family plot in Cotonou, must be understood as signs in a narrative weaving relations between a personal episode and a historical event, relations between microcosm and macrocosm that determined his destiny.

There is a host of personal cosmogonies in this exhibition. What distinguishes them are the analogical correspondences put into play between disparate elements pointing to the ability shared by all human beings to empirically categorise and relate heterogeneous materials. This is particularly striking in the works of George Widener. These take the form of calendars, diagrams, inventories, magic squares and other ink drawings on paper filled with figures. Behind the numbers is a whole system of counting and correspondences referring to historical dates (usually of disasters), number plates, lists from population censuses, all the Sundays of the thirteenth century and the imaginary feast days of the year 9999. The associations effected here, which are out of reach for ordinary mortals, manifest Widener's ability to move mentally through space and time by means of numbers. When, as an art student, Galaxia Wang set out to invent an entire language *ex nihilo*, he was trying to find a system of representation and communication better suited to the particular coloured auras of the forms he perceives. Working from the powerful synaesthesia affecting his perception of objects, Wang created “Colossia”, a personal cosmogony that he continues to develop in films, poetic texts and music. He has even created a new state. Anyone can apply for a passport, providing they acquire basic knowledge of its language.

This tendency to organise representations of the world based on the subjective relations established between disparate elements is a

45. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (1962) (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), 21-22.

L'intuition de Seitz est à rapprocher de l'analyse concomitante de Claude Lévi-Strauss, qui enseigne à cette époque à New York, dans son best-seller *La Pensée sauvage*. L'anthropologue va argumenter notamment qu'à travers la notion de «bricolage», les opérations mentales en jeu sont les mêmes dans les constructions mythologiques des peuples dits «primitifs» que dans les objets produits par le bricoleur du dimanche ou par les artistes: «Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés en utilisant des résidus et des débris d'évènements: [...] des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société⁴⁵.» Observons qu'il ne fait pas de différenciation entre les objets matériels et ceux immatériels que sont les récits. On peut y associer la démarche de collecte de Georges Adéagbo. Pendant plus de vingt ans, les assemblages d'objets trouvés – pierres, vêtements usagés, paquets de cigarettes, papiers, livres, statuettes –, qu'il ordonne quotidiennement sur le sol de la parcelle familiale à Cotonou, doivent se comprendre comme des signes au service d'un récit tissant des relations entre un épisode personnel et un évènement historique, des rapports entre microcosme et macrocosme où se joue sa destinée.

45. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32.

central strategy of autodidacticism.⁴⁶ It denotes a “certain relation to knowledge” that translates into “the art of recombining knowledge in heterodox fashion”.⁴⁷ Historically, this has fed into criticism of the “eclecticism” of autodidactic knowledge.⁴⁸ It is also the method of learning dispensed by Jacques Rancière's “ignorant schoolmaster”: “to learn something and to relate it to all the rest” because “there is always something the ignorant one knows that can be used as a point of comparison, something to which a new thing to be learned can be related”.⁴⁹ We can link this to the practices of indexing and mobilising exogenous knowledge considered above, in which logical deduction often gives way to reasoning by analogy in these cognitive “assemblages”. Long decried as “primitive” by the triumphant rationalism of western society,⁵⁰ analogical thinking is seeing a revival of interest now that scientists are studying the mechanisms of the brain with greater precision. It makes it possible to “approach the unknown on the basis of what we know” and consists in “using knowledge acquired regarding certain phenomena or situations in order to apply them to other phenomena in order to understand them or to other situations in order to act on them by referring to perceived similarities, but without the certainty that they belong to the same

46. Hélène Bézille, “Autodidactisme: représentations, imaginaire et rapports sociaux”, in *Le journal des psychologues*, no. 227, May 2005, 63.
47. Willem Fridjhoff, “Autodidaxies 16^e-19^e siècle”, *Histoire de l'éducation*, May 1996, 22.
48. See in this regard the chapter “Le héros négatif et la disqualification de l'autodidacte” in Hélène Bézille, “L'Autodidacte”. *Entre pratiques et représentations sociales*, op. cit., 20-47.
49. Jacques Rancière, op. cit., 18 and 28
50. In his attempt to unpick the cultural hierarchies founded on western prejudices, Philippe Descola makes “analogism” one of the four ontological regimes of perception and representation, in *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation* (Paris: Musée du Quai Branly/Editions Somogy, 2011).



Georges Adéagbo, *Paris XI^e et l'histoire de la vie de Voltaire: l'héritage* [Paris XIth and Voltaire's life story: the legacy], 1996 © André Magnin / CAAC – The Jean Pigozzi Collection of African Art

Les cosmogonies personnelles sont légion dans cette exposition. Ce qui les distingue ce sont les correspondances analogiques qui sont mises en œuvre entre des éléments de nature disparate et qui renvoient à cette habileté qu'aurait tout être humain à catégoriser et mettre en relation des éléments hétérogènes de manière empirique. C'est particulièrement saisissant dans les œuvres de George Widener. Elles se présentent sous la forme de calendriers, diagrammes, inventaires, carrés magiques et autres graphiques remplis de chiffres, dessinés à l'encre sur papier. Derrière les nombres inscrits, tout un système de comptage et de correspondance se déploie qui fait référence à des dates historiques, souvent celles de catastrophes, des plaques d'immatriculation, des listes de recensement de la population, tous les dimanches du XIII^e siècle, les jours de fête imaginés de l'année 9999. Les associations opérées, hors de portée pour le commun des mortels, manifestent la capacité de Widener à se déplacer mentalement dans l'espace et le temps par l'entremise des nombres. Quand Galaxia Wang entreprend d'inventer ex nihilo toute une langue, alors qu'il est étudiant en art, c'est pour trouver un système de représentation et de communication plus adapté aux auras colorées particulières des formes qu'il perçoit. Jouissant d'une synesthésie puissante qui affecte sa perception des objets, des personnes, des odeurs et des sons, Galaxia Wang s'est créé «Colossia», sa cosmogonie personnelle qu'il continue de développer par la production de films, de textes poétiques, de musique, jusqu'à en faire un État pour lequel chacun et chacune est libre d'en demander un passeport après avoir acquis les connaissances de base de sa langue.

Cette tendance à organiser ses représentations du monde à partir de la mise en relation subjective d'éléments de nature disparate constitue une stratégie centrale de l'autodidaxie⁴⁶. Elle dénote un «certain rapport au savoir» qui se traduirait dans «l'art de recombinaison des connaissances de façon hétérodoxe⁴⁷», ce qui a contribué à nourrir les critiques formulées historiquement contre «l'éclectisme» des savoirs des autodidactes⁴⁸. C'est aussi la méthode d'apprentissage prodiguée par le «maître ignorant» de Jacques Rancière: «Il faut apprendre quelque chose et y rapporter tout le reste» parce qu'«il y a toujours quelque chose que l'ignorant sait et qui peut servir de terme de comparaison auquel il est possible de rapporter une chose nouvelle à connaître⁴⁹». On peut y relier les pratiques d'indexation et la mobilisation de savoirs exogènes que nous avons abordées plus au-dessus, où la déduction logique laisse souvent place au raisonnement par analogie dans ses «assemblages» cognitifs.

46. Hélène Bézille, «L'autodidaxie: représentations, imaginaire et rapports sociaux», *Le Journal des psychologues*, n° 227, mai 2005, p. 63.
47. Willem Fridjhoff, «Autodidaxies, XVI^e-XIX^e siècles», *Histoire de l'éducation*, n° 70, mai 1996, p. 22.
48. Voir à ce sujet le chapitre «Le héros négatif et la disqualification de l'autodidacte» d'Hélène Bézille, *L'Autodidacte, entre pratiques et représentations sociales*, op. cit., p. 20-47.
49. Jacques Rancière, op. cit., p. 37 et p. 50.

category and are therefore relevant”.⁵¹ Now, it is precisely this skill at finding similarities between heterogenous things that, according to the cognitive sciences, is the vector of invention.⁵² For some, it even represents the last rampart, the last thing distinguishing us as human beings compared to the implacable deductive reasoning of artificial intelligence.⁵³ I could not conclude this reflection on self-taught practices without mentioning the revolution constituted by self-learning algorithms. Although it is too early to glimpse how they will change our learning strategies and our ways of approaching the world, they are already interesting artists. Witness *Soul Shift* (2018), a fascinating video shot by Justine Énard in a Japanese laboratory. In it we see Alter and Alter 2, two humanoid robots endowed with artificial intelligence that enables them to learn autonomously, to invent their own movements and language based on perceptions conveyed by neuronal sensors. Astonishingly enough, their learning within the isolation of a laboratory led them to develop their own existential ontology and to distance themselves spectacularly from the human race. Without a doubt, AI cosmogonies constitute a leap into the unknown.

PLACE IN ART HISTORY

The self-taught enigma can be partially elucidated by a pragmatic approach. As a condition of learning and mode of knowing through experience, the study of autodidacticism has enabled us to move beyond the dualism applied by Western modernity, which distinguishes between “institutional” art and “autodidact” art, between expert/instituted knowledge and amateur/marginal knowledge. Even more importantly, it shows us just how much certain actions that were presented as innovative procedures and positions specific to contemporary art (serial repetition, indexation, empirical experiment, non-artistic know-how, appropriation, assemblage, contestatory communication, autofiction, etc.), aiming to bring art closer to life, or, to borrow Robert Filliou's famous words, to make “life more interesting than art”, essentially manifest a form of active thought that works with whatever resources are available. As socio-educative studies of informal learning have noted, education exists “wherever there is a conscious effort to be produced, a choice to be made, a spiritual step to be taken, intellectual, sensory or aesthetic communication to be established”.⁵⁴ As a modality of creation leading to emancipation and innovation, autodidacticism is a central motor in the history of art in the twentieth century. And, above all, it more generally concerns every individual who finds themselves having to make a leap into the unknown.

51. Emmanuel Sander, *L'analogie, du naïf au créatif. Analogie et catégorisation* (Paris: L'Harmattan, 2000), III.
52. Henry Markram, “Brain Is Beautiful”, lecture at the Forum ArtTech organised by EPFL at HEAD-Genève, 11 October 2018.
53. Pierre Vanderghynst, “Will AI Kill Creativity or Augment It?”, lecture at Forum ArtTech, op. cit.
54. Paul Lengrand, “Le Manifeste de l'éducation permanente”, in G. Pineau (ed.), *Éducation ou aliénation permanente: Repères mythiques et poétiques* (Paris: Dunod, 1977), 64-74.

Longtemps décriée et étiquetée «primitive» par le rationalisme triomphant de notre société occidentale⁵⁰, la pensée par analogie connaît un regain d'intérêt depuis que les scientifiques étudient plus précisément les mécanismes du cerveau. Elle permet «d'aborder l'inconnu à partir de ce qu'on connaît» et consiste à «utiliser des connaissances acquises sur des phénomènes ou des situations pour les appliquer à d'autres phénomènes pour les comprendre ou à d'autres situations pour agir sur elles en s'appuyant sur des similitudes perçues, mais sans avoir la certitude qu'elles relèvent de la même catégorie et donc qu'elles sont pertinentes⁵¹». Or c'est précisément cette habilité à trouver des similitudes entre des choses de nature hétérogène qui serait vectrice d'inventivité d'après les sciences cognitives⁵². Elle représenterait même pour certains le dernier rempart qui nous distinguerait en tant qu'espèce humaine face à l'implacabilité des raisonnements déductifs de l'intelligence artificielle⁵³. Nous ne pouvions terminer cette réflexion sur les pratiques autodidactes de l'art sans aborder la révolution que constitue la naissance des algorithmes autoapprenants. Bien qu'il soit encore trop tôt pour entrevoir ce qu'ils vont changer dans nos stratégies d'apprentissages et nos façons d'aborder le monde, ils focalisent déjà l'intérêt des artistes. En témoigne *Soul Shift* (2018), une fascinante vidéo tournée par Justine Énard dans un laboratoire japonais. On y voit Alter et Alter 2, deux robots humanoïdes dotés d'intelligence artificielle qui leur permet d'apprendre de manière autonome, inventer leur propre gestualité et langage à partir de leurs perceptions véhiculées par des capteurs neuronaux. Leur apprentissage isolé dans l'espace confiné d'un laboratoire les a étonnamment conduits à développer leur propre ontologie existentielle et à s'éloigner spectaculairement du genre humain. Les cosmogonies de l'A.I. constituent assurément un autre saut dans l'inconnu.

PLACE DANS L'HISTOIRE DE L'ART

C'est abordé selon une perspective pragmatique que l'énigme autodidacte peut s'élucider en partie. En tant que condition d'apprentissage et comme mode de connaissance par l'expérience, l'étude de l'autodidaxie nous a permis ici de dépasser les dualismes opérés par la modernité occidentale entre l'art «institutionnel» et l'art «autodidacte», entre les savoirs d'experts/institués et les savoirs amateurs/marginaux. Plus important encore, elle éclaire

50. Dans son effort pour défaire les hiérarchies culturelles, fruits des préjugés occidentaux, Philippe Descola fait de l'«analogisme» un des quatre régimes ontologiques de perception et de représentation, dans Philippe Descola (dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. exp., Paris, musée du Quai Branly / Somogy éditions d'art, 2011.
51. Emmanuel Sander, *L'Analogie, du naïf au créatif. Analogie et catégorisation*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. III.
52. Henry Markram, «Brain is beautiful», conférence au Forum ArtTech organisé par L'EPFL à la HEAD-Genève, 11 octobre 2018.
53. Pierre Vandergheynst, «Will AI kill creativity or augment it?», conférence au Forum ArtTech, *ibid.*

So does that mean there is no enigma? In a sense, yes, the problematic of the self-taught is mainly a discursive construction inherent in the historiography of art, which is always mobilised in order to critique or deconstruct aesthetics in order to broaden their conceptual and formal field. In the course of these grand manoeuvres, an individual can go from the status of eccentric, or even that of village idiot for their entourage, to that of artist and genius, depending on the aims of those seeking to substantiate their theoretical operations of deconstruction and broadening.⁵⁵ His or her existence as an artist depends on the gaze of others, the peers, curators or critics who accompany the work. And there, sometimes, is the rub. Here we come back to the sociological prism that we had temporarily left aside. For it is obvious that recognition of self-taught artists who start out with certain handicaps – social class, gender, cultural origin, race, intellectual deficiencies or disorders – is much more difficult, even today. For example, in preparing our exhibition it became clear just how systemic was the overshadowing of women in the art world. While there are large numbers of women who have been integrated into projects and collections dedicated to arts on the margins, there was only a handful of other women self-taught artists associated with the heroic narrative of the avant-gardes.⁵⁶ How could it be otherwise when, in the past, most of the women with a professional artistic education were underestimated and excluded from the circuits of legitimation of the institutions and art market? What our study of these approaches to self-directed learning reveals is that the recognition of work depends, fundamentally, on a particular context of attention, depending on criteria that vary with time and place. Let us hope that current injunctions to be more receptive to diversity in the art world will lead to an opening of its territory to approaches and backgrounds that do not necessarily meet its expectations.

EPILOGUE

Some may object that in our enigma the mystery of talent remains. Where does it come from? Its origin has haunted the discourse and practice of art schools ever since their creation. The founders of the Academy in Florence thought that it was a divine “grace” while at the new Academy of Fine Arts founded in France in 1648 and funded by the monarchy, it was argued that talent could come only from the methodical Art Brut. Céline Delavaux notes the fictional, fantastical and, *a fortiori*, poetic dimensions of Jean Dubuffet's discourse: in Céline Delavaux, *L'Art Brut, un fantasme de peintre*, op. cit.

56. As there are very few of them, I take the liberty of mentioning some by name as a homage: Baya, Aenne Biermann, Esther Ferrer, Leonor Fini, Gloria Friedmann, Dorothy Iannone, Zoe Leonard, Tina Modotti, Niki de Saint-Phalle, Takako Saito, Mira Schendel, Younousse Seye, Janet Sobel, Suzanne Valadon, Nil Yalter. The list is, of course, not exhaustive, but it is terribly short compared to that of the men autodidacts who have succeeded in the world of art.

à quel point certains gestes qui nous avaient été présentés comme des procédés et des postures d'innovation propres à l'art contemporain (répétition sérielle, indexation, expérimentation empirique, savoir-faire non artistique, appropriation, assemblage, communication contestataire, autofiction, etc.), avec la volonté de rapprocher l'art de la vie, ou de rendre «la vie plus intéressante que l'art», pour reprendre cette affirmation célèbre de Robert Filliou, manifestent essentiellement une pensée en actes qui agit avec les moyens du bord. Comme l'ont relevé les études socio-éducatives sur les apprentissages informels, l'éducation est en effet «partout où il y a un effort conscient à fournir, un choix à opérer, une étape spirituelle à franchir, une communication intellectuelle, sensible ou esthétique à établir⁵⁴». En tant que modalité de création portant à l'émancipation et à l'innovation, l'autodidaxie est un ressort central de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Et, surtout, elle concerne plus largement tout individu qui se retrouve à devoir faire un saut dans l'inconnu.

Serait-il qu'il n'y a pas d'énigme alors? Dans un sens oui, la problématique de l'autodidacte demeure principalement une construction discursive intrinsèque à l'historiographie de l'art, qui est toujours mobilisée à des fins de critique ou de déconstruction de l'esthétique pour en élargir le champ conceptuel et formel. Dans ces grandes manœuvres, un individu peut passer du statut d'excentrique, voire d'idiot du village pour son entourage, à celui d'artiste et de génie en fonction des visées de celles et ceux qui cherchent à étayer ces opérations théoriques de déconstruction et d'élargissement⁵⁵. Son existence en tant que créateur ou créatrice dépend du regard des autres, celles et ceux, les pairs, les curateurs, les critiques, qui accompagneront le travail. C'est bien là que le bât peut blesser. Et nous retrouvons le prisme sociologique que nous avons laissé temporairement de côté. Car il est évident que la reconnaissance de créateurs autodidactes qui partent avec certains handicaps – de classe sociale, genre, origine culturelle, race, avec des déficiences ou troubles intellectuels – s'avère bien plus difficile, encore de nos jours. La préparation de notre exposition a rendu évident par exemple à quel point l'occultation des femmes par le milieu de l'art fut systémique: alors que les autodidactes femmes sont très nombreuses à avoir été intégrées dans les projets et les collections dédiées aux arts de la marge, les autres femmes autodidactes associées aux récits héroïques des avant-gardes furent, elles, une

54. Paul Lengrand, «Le Manifeste de l'éducation permanente», dans Gaston Pineau (dir.), *Éducation ou aliénation permanente: Repères mythiques et poétiques*, Paris, Dunod, 1977, p. 64-74.
55. Dans son analyse magistrale de la théorisation de l'Art Brut, Céline Delavaux relève les dimensions fictionnelles, fantasmatiques, et *a fortiori* poétiques du discours produit par Jean Dubuffet: Céline Delavaux, *L'Art Brut, un fantasme de peintre*, op. cit.

study of the Antique and its masters.⁵⁷ Even today, no one can boast of having found the recipe, even if empirical experience, which is conducive to creativity, now plays a central role in contemporary artistic teaching. For here too, the very definition of talent depends wholly on a context within a given culture at a given time. At best, we say in the school where I teach, if we cannot know what talent is and how to instill it, we do seek to train “good self-taughts”. So that, in a word, the young people we turn out will find their own way of dealing with the unknown of the creative act.

Translated from French by Charles Penwarden

57. Carl Goldstein, *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), chapters I-II.

poignée⁵⁶. Comment pouvait-il en être autrement quand la majeure partie des femmes ayant une éducation professionnelle artistique a été invariablement minorée et écartée des circuits de légitimation des institutions et du marché de l'art par le passé? Ce que fait ressortir notre étude sur ces démarches d'apprentissage par soi-même, c'est que la reconnaissance du travail dépend foncièrement d'un contexte particulier d'attention en fonction de critères qui évoluent avec le temps et selon les endroits. Espérons que les injonctions actuelles à accueillir plus de diversité dans le milieu de l'art porteront à ouvrir son territoire à des démarches et des parcours qui ne répondent pas forcément à ses attentes.

ÉPILOGUE

De notre énigme, d'aucuns objecteront que demeure le mystère du talent. D'où vient-il? Son origine hante les discours et les pratiques des écoles d'art depuis leur création: déjà les fondateurs de l'Académie florentine pensaient que c'est une «grâce» divine, tandis qu'en France dans la nouvelle Académie des beaux-arts, fondée en 1648 et financée par la royauté, on soutenait que le talent ne viendrait que de l'étude méthodique de l'Antique et des maîtres⁵⁷. Encore aujourd'hui nul ne peut se targuer d'avoir trouvé la recette, bien que l'expérience empirique, propice à la créativité, tienne désormais un rôle central dans les pédagogies artistiques contemporaines. Car, là aussi, la définition même de talent dépend entièrement d'un contexte au sein d'une culture donnée à une époque donnée. Au mieux, dit-on dans mon école où j'enseigne, à défaut de savoir ce qu'est le talent et comment l'instiller, nous ambitionnons de former de «bons autodidactes». Bref, que les jeunes gens qui en sortent trouvent leur propre manière d'affronter l'inconnu de l'acte créatif.

56. Comme elles sont peu nombreuses, nous nous permettons d'en citer quelques-unes afin de leur rendre hommage: Baya, Aenne Biermann, Esther Ferrer, Leonor Fini, Gloria Friedmann, Dorothy Iannone, Zoe Leonard, Tina Modotti, Niki de Saint Phalle, Takako Saito, Mira Schendel, Younousse Seye, Janet Sobel, Suzanne Valadon, Nil Yalter... La liste n'est évidemment pas exhaustive, mais terriblement plus courte que celle des hommes autodidactes qui ont réussi dans le monde de l'art.

57. Carl Goldstein, *Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996, chapitres I-II.



Ceija Stojka, Z 6399, 1994 © Navigator Film

