

Vêtu de sa tenue de peintre, Gaston Chaissac descend à tâtons les escaliers, puis il s'assoit sur un tapis, les jambes croisées, à proximité de feuilles de papier laissées par terre. Il en prend une et la retourne. Il en prend une autre et la complète. Armé d'un feutre, Chaissac dessine des lignes plus ou moins courbes lesquelles semblent jaillir spontanément de son imagination... Voici résumé en quelques mots ce que l'on voit à l'image. La source ? Une vidéo réalisée au début des années 1960 par un caméraman d'une chaîne de télévision allemande. Nous sommes à Vix, en Vendée, où Gaston Chaissac dispose d'un atelier où il entrecroise ses nombreux totems. C'est bel et bien la part inventive du travail de Gaston Chaissac qui est valorisée. En tant qu'elle est *spontanée*, celle-ci relève d'une approche moderniste pour laquelle cette dernière notion a valeur de paradigme. Quelques années auparavant, en plein mouvement CoBrA, Asger Jorn publie son fameux « Discours aux pingouins ». Si le texte entend singulariser la position de l'artiste et du courant auquel il est rattaché, il propose de reconsidérer la notion d'automatisme, iconiquement liée au surréalisme, sous l'angle d'une physicalité affirmée. Pour Jorn, il ne saurait y avoir d'automatisme psychique seul ; celui-ci s'accompagne forcément d'un automatisme physique que « matérialise la pensée »¹. Par-delà le temps et l'espace, les positions des membres de CoBrA et de Gaston Chaissac – bien que ce dernier n'ait jamais adhéré à un courant quel qu'il soit – présente ainsi une proximité réelle. C'est dans l'importance qu'ils accordent à l'*invention spontanée* qu'ils se retrouvent tous. Bien que systématiquement liée aux avant-gardes historiques, et aux luttes qu'elles livrent face à toute forme d'académisme en art, ce concept ne bénéficie pourtant d'aucune étude critique. Il cristallise cependant l'apport majeur des courants artistiques de la première et de la seconde moitiés du vingtième siècle. En conséquence, il appert que cette notion doit être travaillée utilement dans le but de saisir ce qui, dans l'œuvre de Gaston Chaissac et du groupe CoBrA, fait *spontanéité*.

C'est un truisme que de considérer tout l'œuvre de Gaston Chaissac traversé par cette dernière notion. Qui du choix des matériaux, prélevés dans l'environnement vendéen immédiat lors de promenades effectuées à pied ou à vélo, ou bien de la façon si particulière qu'a Chaissac de peindre rapidement et sans repentirs, à tel point que les accidents sont intégrés à la peinture, tout concourt à mettre en avant ce « mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même »². Celui-ci est davantage perceptible dans les réalisations graphiques de Chaissac ; la composition des peintures semble quant à elle un peu plus maîtrisée, ne serait-ce que par la présence de ces fameux cernes noirs que distinguent aujourd'hui, telle une marque de fabrique, l'art de l'auteur de « Peinture rustique moderne ». C'est d'ailleurs ce qui retient l'attention du critique d'art et collectionneur Anatole Jakovsky dans le texte qu'il consacre en 1952 à Gaston Chaissac. Cherchant particulièrement à désassimiler l'œuvre de Chaissac de l'art brut et de l'art naïf, que Jakovsky défend depuis le milieu des années quarante, l'art de Chaissac est valorisé en tant qu'il témoigne d'une « fantaisie » et d'une « pureté de vision » inégalées³. Là où, selon Jakovsky, les travaux des peintres naïfs sont caractérisés par une exécution lente et une profusion de détails, preuve s'il en est que leur art confine au labeur, Chaissac propose en ce qui le concerne des œuvres singulières, distinguées par leur inventivité et leur spontanéité. De fait, le critique d'art envisage l'œuvre de Chaissac sous l'angle des inventions modernistes ; le début de son texte inscrit d'ailleurs l'art de Chaissac à la suite des avancées des peintres cubistes, des dadaïstes, etc. Pourtant, Jakovsky dissocie aussi, au fur et à mesure de l'écriture, l'art de Chaissac de celui des modernes.

Ce n'est pas le moindre paradoxe du texte *Gaston Chaissac l'homme orchestre*. Ni naïf, ni

1 Asger Jorn, « Discours aux pingouins », in Asger Jorn, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 91.

2 <https://www.cnrtl.fr/definition/spontanéité>. Lien actif le 18 novembre 2020.

3 Anatole Jakovsky, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [Paris, 1952], Tusson, L'échoppe, 1992, p. 22 et 24.

moderne (d'aucuns objecteront qu'il est tout à la fois l'un et l'autre), l'art de Chaissac est bel et bien singulier. Jakovsky a lui-même longtemps discuté cette assertion, jusque dans ses derniers écrits datés des années 1980. C'est que cette assimilation pose problème. Les membres du groupe CoBrA le sentent bien, eux qui publient en 1950 dans le numéro six de la revue éponyme une lettre de Gaston Chaissac adressée à Jules Lefranc, peintre dit naïf originaire de Laval. Tracées au tire-ligne, les peintures de Lefranc donnent à voir, détaillées avec minutie, des vues citadines et des scènes de genre inspirées par l'iconographie des cartes postales qu'il copie scrupuleusement. Le choix de ce courrier précis rendrait en ce sens compte de la perception du travail de Gaston Chaissac par les membres du groupe CoBrA ; comme si, par capillarité, l'œuvre de Jules Lefranc chargeait en naïveté celle de Gaston Chaissac, lui qui peint d'après des personnages de Pablo Picasso. Cette référence à l'œuvre du peintre franco-espagnol – on sait que Gaston Chaissac s'est inspiré de dames à l'éventail de Picasso – singularise le projet de Chaissac qui entend à ce moment-là se démarquer de l'œuvre de son contemporain Jean Dubuffet et de l'art brut que ce dernier invente⁴. À travers sa correspondance, Chaissac envisage pareillement de définir sa position : formé auprès d'Otto Freundlich et de Jeanne Kosnick-Kloss dans les années trente, Chaissac ambitionne dès ce moment d'être un artiste reconnu par ses pairs, posture incompatible avec le désaveu de Jean Dubuffet pour toute formation académique.

Tout comme Chaissac, les artistes de CoBrA entendent œuvrer en toute liberté⁵. Lorsque le groupe est créé en 1948, tous – Danois, Belges, Hollandais – se positionnent face au surréalisme d'André Breton. Il n'est meilleure affirmation de cette attitude qu'à lire Asger Jorn et le début de son « Discours aux pingouins », lequel propose d'examiner d'entrée de jeu « la définition du surréalisme dans le premier manifeste » de 1924⁶. Si le titre du texte de Jorn tourne en dérision le mouvement historique mené par André Breton, ce n'est que pour mieux se démarquer de la scène artistique parisienne qui domine encore largement le monde des arts au lendemain du second conflit mondial. Ce que Jorn reproche à Breton et ses amis, c'est de déconsidérer la matière, comme si toutes les inventions des surréalistes (des cadavres exquis en passant par la méthode paranoïque critique de Salvador Dalí) se figeaient en une « pensée pure », dégagée de toute implication matérielle, ce que Jorn rejette au nom d'un raisonnement dialectique qu'il propose de mener dans son texte. De même, il suggère itou de considérer l'expérimentation des CoBrA en terme de spontanéité : « Notre expérimentation cherche à laisser s'exprimer la pensée spontanément, hors de tout contrôle exercé par la raison. Au moyen de cette spontanéité irrationnelle, nous atteignons la source vitale de l'être. Notre but est d'échapper au règne de la raison, qui n'a été, qui n'est encore autre chose que le règne idéalisé de la bourgeoisie, pour aboutir au règne de la vie »⁷. Asger Jorn et les membres du groupe CoBrA s'opposent à « la raison » liée d'un point de vue lexical à une classe bourgeoise qu'il fustige, comme l'ont fait en leur temps Breton, Aragon, Soupault et tant d'autres auteurs et artistes proches des surréalistes.

Il y a là, livrée en quelques lignes, la position idéologique, contradictoire, d'Asger Jorn sur le sujet. Soulignant l'importance de la « matière », des « besoins » et des « désirs », le projet de Jorn entend inscrire totalement le projet du groupe CoBrA dans une dimension anthropologique. C'est qu'il y a nécessité pour les avant-gardes des années 1940 à investir ce champ. Les destructions massives, tant humaines que matérielles, liées à la Deuxième Guerre mondiale imposent cette

4 Cf. Vanessa Noizet, « L'Art Brut en ses marges : l'exemple de Gaston Chaissac », in *Actualités et enjeux critiques de l'Art Brut*, actes du colloque international « Actualités et enjeux critiques de l'Art Brut », Lausanne, Antipodes, 2017, p. 71-84.

5 Willemijn Stokvis, *CoBrA*, Paris, Gallimard, 2001, p. 293 : « Les membres de Cobra se voulaient porteurs d'un message traduit en mots, couleurs et formes : faire table rase de l'ancien monde formaliste avec son prestige et sa prétention, vivre vraiment et construire un art sincère, issu d'eux-mêmes, du peuple, un art qui n'ambitionne pas une prestation culturelle extraordinaire, mais qui serait le résultat d'une activité libre et spontanée. »

6 Asger Jorn, op. cit., p. 91.

7 *Idem*, p. 93.

lecture. Certes, on ne connaît pas de témoignage direct des membres du groupe CoBrA sur cet épisode. On sait toutefois la proximité de certains d'entre eux avec les milieux résistants de leur propre pays et leur accointance avec les partis communistes nationaux. Mais revenons au « discours aux pingouins ». Pour Jorn, il est nécessaire de mettre en perspective le projet surréaliste ; le rappel à la théorie marxiste a cette fonction. Basé sur la notion de matérialisme, le discours déployé par Jorn entend systématiquement s'opposer à la « métaphysique » liée au mouvement mené par André Breton. D'où l'importance d'une critique de l'automatisme que garantit la valeur spontanée des œuvres produites par les surréalistes. En somme, discuter l'automatisme revient à contester la notion de spontanéité telle qu'elle est comprise par les prédécesseurs historiques de Jorn et du mouvement CoBrA. Bien plus qu'il n'est rejeté, le projet d'André Breton et des surréalistes est malgré tout prolongé voire dépassé.

Concomitamment au « Discours aux pingouins », paraît un texte sur le surréalisme que Gaston Chaissac article. Contrairement à l'essai de Jorn, il ne fournit aucunement une critique théorique du mouvement historique mais bien davantage une réflexion amusée sur ce dernier. Publié en février 1946 en regard du texte « Peinture rustique moderne » dans la revue *Centres, cahiers littéraires* celui-ci entend affirmer l'originalité de la position de Chaissac par rapport à celle de ses contemporains au moment même où son œuvre acquiert une certaine diffusion⁸. Parallèlement à Asger Jorn et aux membres de CoBrA, il est primordial pour Gaston Chaissac de se positionner face aux surréalistes. Tout comme « Peinture rustique moderne » le texte écrit par l'artiste joue avec un champ lexical rustique pour transposer le projet du mouvement surréaliste, révolutionnaire et international (il n'y a qu'à considérer à ce propos la dissémination du groupe lorsque les surréalistes arrivent aux États-Unis), dans une autre réalité géographique : celle de la Vendée rurale et laborieuse dans laquelle évolue Gaston Chaissac. Contrairement à l'essai de Jorn, le texte du peintre n'instaure aucune rupture quelle qu'elle soit. Bien au contraire, il s'amuse du projet surréaliste en l'inscrivant à sa façon, c'est-à-dire de manière ironique, dans une très vague perspective pseudo-matérialiste.

Cette dernière assertion est toutefois à considérer avec beaucoup de prudence : à notre connaissance, Chaissac n'a pas lu Marx et Engels et n'a jamais frayed avec un quelconque parti politique. Relativement à notre étude, il convient cependant d'ouvrager cette notion. Comment procède Gaston Chaissac ? Quelle argumentation déploie-t-il pour penser, avec ses mots, avec sa plume, ces concepts que nous mobilisons ? Comment oriente-t-il notre façon d'envisager la spontanéité entendue d'un point de vue idéologique ? Partage-t-il des points communs avec le projet des CoBrA ? Quoiqu'il n'ait associé aucun texte à la notion de spontanéité, Gaston Chaissac avance pourtant quelques éléments de réflexion en mobilisant la notion de « travail », fortement connotée, parallèlement à la notion de création : « Le bon travail est devenu une chose rarissime et pour la réapprendre il nous faut des novateurs. » Ou, plus loin : « La plus grande richesse, la plus grande joie, c'est le travail ». Bien qu'il faille avoir à l'esprit que Chaissac cherche simultanément sa voie, lui qui propose parfois ses bras en tant que journalier dans les exploitations agricoles de ses voisins vendéens, son texte présente des points communs avec les pensées des membres de CoBrA. Tous estiment que l'art est une besogne. Ses idées n'aboutissent néanmoins pas à la formation d'un système ou à la naissance d'un concept, ce qui le distingue du « Discours aux pingouins » d'Asger Jorn. Ce n'est pas en philosophe que Gaston Chaissac écrit. C'est en littérateur amusé par son environnement immédiat, en tant qu'il souhaite faire œuvre littéraire de ses expériences. Il est très probable que les membres du groupe CoBrA n'aient jamais lu ce texte. À l'opposé de « Peinture rustique moderne », qu'a valeur de manifeste pour l'art de Chaissac, sa réception limitée pourrait l'attester. Il y a toutefois une commune volonté chez Gaston Chaissac et chez les membres du groupe CoBrA de proposer de décentrer en Vendée, à Copenhague, Bruxelles ou Amsterdam la

⁸ Voir à ce sujet Gaëlle Rageot (dir.), *Gaston Chaissac, chroniques*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2017, p. 87-91.

scène artistique mondiale, laquelle est toujours historiquement située dans la capitale française.

Outre sa grande liberté et l'attrait qu'exerce son œuvre, on devine que l'homme Chaissac a réellement frappé l'imagination des CoBrA⁹. Nous aimerions avancer ici une autre hypothèse : nous pensons en réalité que le projet artistique de Gaston Chaissac convient aux vues révolutionnaires portées par CoBrA et plus particulièrement par Asger Jorn. Ce raisonnement est loin d'être anodin : le terme de spontanéité, défini au début de ce texte, relève aussi du vocabulaire politique – nous pensons en particulier à son usage par les révolutionnaires du début du vingtième siècle, notamment par Rosa Luxembourg¹⁰. S'il est très probable que Chaissac n'ait pas lu cette dernière, il n'en demeure pas moins qu'il prolonge, dans ses choix personnels, le projet gentiment séditionnaire des avant-gardes historiques. Tout comme ses prédécesseurs, Chaissac cherche à redéfinir le statut de l'artiste dans la société ; vise à rebattre les cartes des milieux artistiques institués ; confine à l'utopie. Gaston Chaissac cherche par exemple à initier de nouvelles collaborations : il se rapproche ainsi des élèves de sa femme institutrice et réalise avec eux de nombreux dessins. Tout comme l'envisage Jean Dubuffet à la même époque, il propose aussi de s'intéresser à des personnalités situées à la marge du monde de l'art (les enfants, les ouvriers, etc.) et ambitionne de créer des communautés artistiques propices à la création en commun. À travers sa propre correspondance, il tâche enfin de donner à lire un itinéraire personnel dont l'entrée dans les milieux artistiques relève du mythe¹¹.

Cette propension révolutionnaire est sans doute encore plus marquée chez les membres de CoBrA, et chez Jorn en particulier. L'artiste d'origine danoise a livré de nombreux discours et écrits, à l'image du « Discours aux pingouins », dans lesquels il livre ses réflexions théoriques sur l'art. D'une certaine manière, celui-ci ne saurait être envisagé sans prendre en considération la vie, proposition quasiment ontologique. Tout comme Gaston Chaissac, les CoBrA ont recherché « l'expression de l'enfant et du primitif »¹². Karel Appel a livré en 1948 avec ses *Enfants interrogateurs*¹³ un témoignage sur la condition de certains mômes après la Seconde Guerre mondiale (on raconte en effet qu'Appel se serait inspiré des gamins mendiant dans les rues en Allemagne) dans une œuvre à l'esthétique inspirée par les arts enfantins. Tout comme Chaissac, dont les débuts sont également marqués par l'influence de ces arts, les artistes CoBrA repartent de zéro, non pas comme si la peinture n'avait jamais existé – comme l'a écrit Barnett Newman – mais comme s'il fallait penser à nouveaux frais ce qui fait art dans une société donnée. Partant, tous envisagent la création comme résultant de nouveaux schèmes, certains prolongeant le projet moderniste notamment dans les liens qu'il tisse avec le primitif, d'autres appelant à une expérimentation et une individuation radicales.

Comme nous l'avons évoqué en introduction de cet article, il est évident que la spontanéité constitue bel et bien un paradigme moderne. S'il vise avant toute chose à caractériser l'absence de médiation en art pour valoriser le caractère *hic et nunc* de toute création artistique, il révèle aussi la perpétuation du projet moderniste au-delà de ses limites historiquement situées. Révolutionnaire chez CoBrA, singulier chez Gaston Chaissac, celui-ci entend proposer de nouvelles façons de considérer l'art et sa production. Tel que nous l'avons écrit, cette notion – celle de spontanéité – doit même être envisagée d'un point de vue idéologique et politique, en dépit des convictions des artistes évoqués dans ce texte. C'est que, nous hasardons l'hypothèse, l'art a peut-être le mieux

9 On se rappelle qu'Asger Jorn s'est rendu en Vendée dans les années 1960 à la rencontre de Camille Chaissac, femme de Gaston.

10 Voir à ce propos l'article suivant : Ottokar Luban, « La spontanéité créative des masses selon Rosa Luxembourg », *Agone*, 2016/2, n°59, p. 17-30 (traduit de l'anglais par Hélène Ladjadj).

11 Gaston Chaissac a rappelé qu'il a été introduit par hasard dans l'atelier d'Otto Freundlich.

12 Willemijn Stokvis, op. cit., p. 296.

13 Karel Appel (1921-2006), *Vragende Kinderen*, 1948, relief, éléments en bois cloutés sur panneau de bois peint à l'huile, 85 X 56 cm, Paris, Musée national d'art moderne.

réalisé la possibilité envisagée par les marxistes en leur temps de subvertir la société. Chez Chaissac comme chez CoBrA, le projet artistique est en effet un projet social global de mise à plat des valeurs instituées. Celles-ci s'accompagnent d'une revalorisation des travaux réalisés par les « primitifs » (dessins d'enfant, graffiti, etc.) et de propositions de vie en collectivité. Si les valeurs dites « communes » sont mises en avant, elles n'en demeurent pas moins liées fortement à l'expression d'un individu, lequel est authentifié par la signature présente sur chaque feuille de dessin, sur chaque toile, sur chaque assemblage. Quand bien même il envisage la création collective et l'ouverture possible à une certaine altérité, le projet de Chaissac et des CoBrA est avant tout solipsiste¹⁴. Asger Jorn a sans doute poussé le plus loin la critique de ses valeurs et leur application dans le champ social. Membre du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste et de l'« Art nucléaire » créés respectivement en 1953 et 1956¹⁵, compagnon de route des Situationnistes, Jorn n'a eu de cesse de battre en brèche les notions de solitude et de subjectivité de l'acte créateur. Chaissac lui a oscillé entre pratique résultant d'une individualité donnée et œuvres communes réalisées avec des tiers qui l'ont aidé dans ses démarches. C'est qu'en politique comme en art, la spontanéité a valeur de critérium. Ne reste plus qu'à en écrire l'histoire...

14 Willemijn Stokvis, op. cit., p. 305 : « Mais la caractéristique majeure du langage Cobra réside dans la création spontanée en commun entre poète et peintre sur une même toile ou un même dessin. ».

15 Sylvie Lecoq-Ramond, « Le Rappel au désordre. Asger Jorn hier et aujourd'hui », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, printemps 2002, n°19, 3 pages.