Document generated on 05/28/2025 3:58 a.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Sur les traces de Scottie Wilson

René Viau

Volume 44, Number 4 (258), November 2002

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33021ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Viau, R. (2002). Sur les traces de Scottie Wilson. *Liberté*, *44*(4), 165–176.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Carnets parisiens

Sur les traces de Scottie Wilson

René Viau

Autodidacte, Scottie Wilson (1888-1972) est bel et bien l'un de ces artistes pour qui la création est une nécessité vitale. « Quelque chose demeure en grande partie peu explicable chez lui, souligne le critique d'art Gérard Durozoi. Cette "innocence" le protège de toute influence stylistique extérieure. Elle lui permet d'inventer un univers singulier ».

Scottie Wilson a exercé mille métiers – brocanteur à Toronto durant la dernière guerre, *peddler*, camelot et forain mais aussi, toujours et surtout, peintre. Scottie avait le respect de Picasso. Riopelle lui a acheté des œuvres. Admiré d'André Breton et des surréalistes anglais, Scottie a exposé avec Francis Bacon et les plus grands noms de la peinture anglaise. Au Canada, en France, en Angleterre, en Suisse et en Allemagne, amateurs et critiques se sont penchés avec ravissement sur ses étranges et magnifiques dessins. Scottie Wilson savait à peine lire et écrire ; cela expliquant pourquoi il ne donnait jamais de titre à ses

œuvres. Aujourd'hui, Scottie se retrouve sur Internet (www.outsiderart.co.uk/scottie.htm). Une biographie lui a été consacrée [1]. Ses œuvres, en Europe, sont toujours recherchées des collectionneurs. Incroyable qu'il demeure si mal connu au Québec et, plus largement, au Canada. Il y fut pourtant actif ! Dommage que plus d'une trentaine de ses œuvres, don du critique d'art torontois Douglas Moerdyke Duncan dorment, dans les réserves, notamment du Musée des beaux-arts du Canada [2].

Trente ans après sa mort, à l'été 2002, une exposition le saluait au Musée d'art moderne de Lille Métropole, à Villeneuve d'Ascq. Associé à cinq autres artistes, Wison nous conduisait délicieusement, comme le suggère le titre de l'exposition, sur *Les chemins de l'art brut*. Empruntant, sur de telles voies buissonnières, les itinéraires de traverses de l'art, l'exposition questionnait en même temps le regard porté aujourd'hui sur une forme d'expression bafouée puis réhabilitée. En quoi, par exemple, peut-on ranger Wilson au sein de cet « art brut » prôné par le peintre Jean Dubuffet ? Peut-on le qualifier « d'artiste naïf » ? Comment alors interpréter ses liens avec le milieu et le marché de l'art ? Pourquoi son inspiration, bien qu'éminemment personnelle, trouve un écho troublant dans les préoccupations et les références intellectuelles des artistes de son époque ? Mais qu'est-ce qui le distingue, au fond, de la scène artistique qui lui est contemporaine ? Pour le Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, doté depuis

[1] Georges Melly, *It's all right out for you. The work of Scottie Wilson*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

[2] Le don provient de la collection Douglas M. Duncan et le legs Milne-Duncan, 1971. Organisation et catalogue par Pierre Théberge alors conservateur de l'art canadien contemporain.

1999 d'une importante donation d'art brut, la collection l'Aracine, ces *interrogations* sont particulièrement sensibles bien que les réponses n'aient rien d'évident.

Démons et merveilles

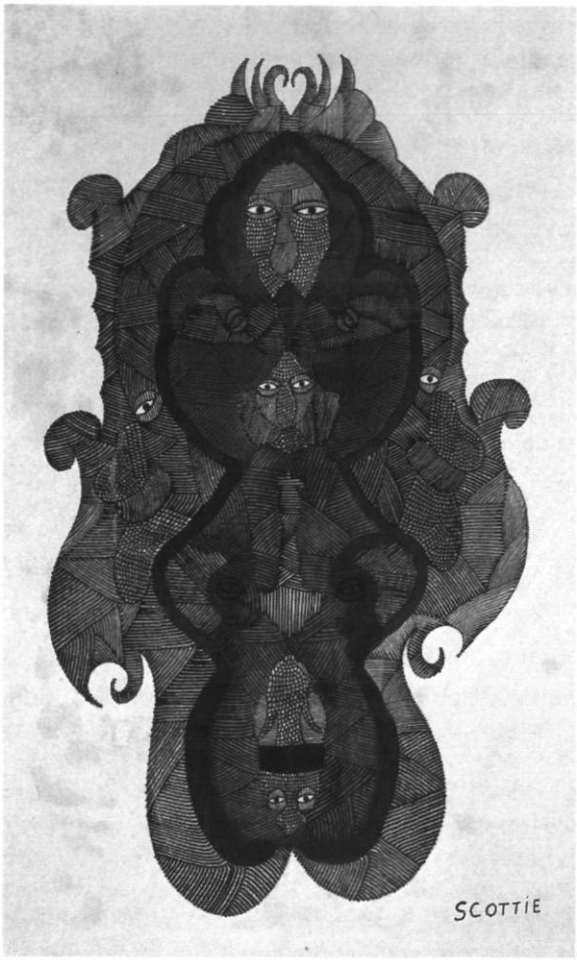
Une chose, cependant, est certaine. On ne peut qu'être happé, comme l'a été Gérard Durozoi, historien d'art, spécialiste du surréalisme et grand passionné de Scottie Wilson, par « l'authenticité sans trucage » dont fait preuve le peintre. Fines hachures régulières tracées avec minutie, recherche constante de l'ornement, c'est pourtant d'emblée la puissance d'évocation poétique de son monde intérieur qui s'impose dans ses dessins colorés. « L'enchantement que produit cette œuvre, écrit Durozoi dans le texte du catalogue, même s'il se nuance périodiquement d'angoisse, est garant de sa puissance d'égarement ».

Comme c'est souvent le cas, la vie de ce marginal s'opposant au conformisme ambiant paraît presque aussi captivante que son art. Ce n'est qu'à 40 ans passés, peu avant la guerre, à Toronto, que Scottie commence à griffonner. D'étranges personnages nommés « Greedies » ou « Démons » apparaissent tout d'abord sous sa plume. Pour Wilson, ils traduisent les nuages qui s'annoncent à l'horizon. Scottie a avoué à Robert Macdonald, un journaliste de Glascow venu l'interviewer pour le quotidien *The Scotsman* (1er mars 1969), que la pensée de l'hydre nazie n'était pas totalement étrangère à l'apparition de ces sombres effigies. Il ne lui faudra que quelques années pour se forger un style où domine la symétrie. Ses figures sont

encerclées ou englobées dans des formes de totems ou de blasons. Peu à peu, son imagerie évolue. Elle se fait plus optimiste. Oiseaux, maisons ou villes de rêves, arbres et fleurs s'y combinent de façon onirique. Wilson explique vouloir ainsi traduire une sorte de message visionnaire. À la façon de William Blake, son idole, il veut décrire, en autant de dessins, un « royaume de paix ». Ailleurs, ses autoportraits, où il se présente avec un gros nez, se transforment sous nos yeux. Les têtes deviennent poissons, bestiaire, en autant de métamorphoses insolites. Durant les années 60, il s'adonne à la gouache, toujours en aplats. Scottie peint alors des papillons surmontant de minuscules oiseaux, souvent bec à bec.

Chapeau melon et casquette de tweed

Scottie Wilson – né Louis Freeman à Glasgow – a toujours caché ses origines juives. Sa famille, arrivée de Lituanie au milieu du XIX^{e} siècle, est modeste. Il quitte l'école à huit ou neuf ans, ce dont il se félicitera plus tard. En 1906, engagé dans les Scottish Rifles, il est envoyé aux Indes et en Afrique du Sud. De ce séjour militaire colonial, il rapportera des scènes exotiques où surgissent, souvenir d'une nature luxuriante, feuilles de lotus et animaux sauvages. Après une possible désertion, on le retrouve brocanteur à Toronto. Il habite aussi à Vancouver à deux pas de Stanley Park. Cette proximité éclaire, déclare-t-il plus tard, sa prédilection pour les figures totémiques proches de l'art amérindien. Racontant ses débuts, Wilson multiplie les variantes. Veut-il ainsi se moquer de certains interlocuteurs jugés trop « intellectuels » à son goût ?



Crédit photo : Alain Lauras, La Cité Numérique. Tous droits réservés.

Scottie Wilson (Louis Freeman, dit), sans titre, n.d., encre et stylo-feutre sur papier, 47 X 28 cm. Donation L'Aracine, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq.

Dans son arrière-boutique, fasciné par un des stylos de marque *Bulldog* qu'il accumule pour en revendre les plumes en or, il commence de manière totalement imprévisible à couvrir de griffonnages impulsifs le carton de sa vieille table. En quelques traits, et sans aucune influence

extérieure, il dépeint son univers visuel si original. Douglas Duncan, collectionneur et critique d'art, le repère et le fait exposer. Il attire l'attention des surréalistes anglais. À Londres, Penrose et Mesens l'adoptent dès son retour de Toronto aux lendemains de la guerre. Le poète Victor Mosgrave l'inclut dans nombre d'expositions collectives en compagnie des meilleurs artistes anglais d'alors. Visitant une de ces manifestations, Wilson est ulcéré par les prix élevés demandés pour ses œuvres. Court-circuitant l'intermédiaire de la galerie, il décide, en guise de protestation, de s'installer à la porte de celle-ci. Il offre lui-même aux passants quelques autres dessins pour moins d'une livre.

Ses expositions en galerie prévues à Paris, en Angleterre et en Suisse ne l'empêchent pas de privilégier ce mode de présentation de son travail, mis au point dès ses années canadiennes. Dans des tentes foraines, des boutiques ou, mieux, dans une camionnette qu'il trimbale avec sa remorque de foires en marchés, ce petit bonhomme coiffé d'une casquette organise en parallèle ses propres expositions. L'entrée est payante. Wilson commente et réalise parfois des dessins en public. Ceux-ci sont offerts avec comme seule protection une feuille de cellophane. Il placarde des affiches vantant l'originalité d'un travail qui, proclame-t-il modeste, a déjà conquis le Canada entier. Wilson fait valoir ses expositions au Canada : à la Picture Loan Gallery de Toronto en 1943 – sous l'égide de Duncan –, à Vancouver ; à Winnipeg et à Montréal. Offrant une forte prime, l'artiste met au défi quiconque de refaire à l'identique un de ses dessins. Toute photo, prévient-il méfiant, est interdite !

Emballés par ses images si proches de l'inconscient, Roland Penrose et Mesens alertent André Breton. Ce dernier inclut Wilson dans l'*Exposition internationale du surréalisme* de la Galerie Maeght à Paris en 1947. Le mouvement surréaliste se tourne alors vers l'érotisme et l'aspect merveilleux et dépaysant de l'art brut. « Nul doute que Breton qui collectionnait l'art amérindien, pense Gérard Durozoi, fût aussi séduit par l'intérêt de Scottie – qui se présentait comme un "Primitive artist" – pour les totems et les arts non occidentaux ». À cette exposition, Riopelle, autre participant, découvre l'art de Wilson.

Sous *l'imprimatur* de Breton, Wilson expose à Paris, d'abord en décembre 1951 à la Galerie Nina Dausset, rue du Dragon, là même où Riopelle avait fait son premier solo en 1949. À Paris, en 1952, ses dessins sont accrochés aux côtés des grands noms de l'art anglais lors d'une manifestation regroupant « les tendances de la peinture et sculpture britanniques ». Wilson expose aussi en 1950, 1951 et 1952 chez Gimpel à Londres ; Riopelle y exposera à partir de 1956. Ce n'est cependant qu'en 1953, selon Gérard Durozoi, que Wilson entreprend un premier et unique voyage à Paris. Une des plus prestigieuses galeries parisiennes d'alors, la Galerie de France, lui ouvre ses portes. Wilson y aurait accroché, en version dessinée, son interprétation toute personnelle de certaines tapisseries d'Aubusson. Riopelle a sans doute dû le rencontrer à cette occasion. À son retour au pays en 1990, Riopelle lui rend hommage par deux œuvres d'un format immense.

Lors de ce voyage à Paris, Breton lui présente Picasso. Le peintre espagnol lui achète quelques œuvres, lui fait les

honneurs de son atelier. Wilson, très conscient de sa valeur, n'aimant que William Blake et son propre travail, manifeste une indifférence à peine feinte devant les toiles de Picasso. Pour faire bonne figure avant sa rencontre avec Dubuffet, Wilson troque toutefois sa casquette cockney pour un chapeau melon tout neuf. Dubuffet tique au sujet de son intégration si rapide dans le marché de l'art. Il fera cependant du peintre l'une des figures majeures de l'art brut. Tout cela n'empêche pas Wilson de détester les intellectuels et leur jargon, sauf, bien sûr, admet-il, « quand ils achètent toute l'expo ».

Wilson exposera en Allemagne et en Suisse jusque dans les années 60 alors que la Galerie Schreiner à Bâle le représente. Il pratique, à ce moment, des aplats de gouache sur des assiettes, ce qui entraîne, en 1965, la commande d'un service de table en porcelaine pour la maison Worcester. Les années 1967-1968 offrent ses dernières œuvres, plus colorées. Les formes totémiques deviennent de plus en plus présentes. Les thèmes familiers s'accumulent : château, ville fantasque, cygne, poissons, papillons.

De l'art naïf à l'art indiscipliné

Art brut ? Art sauvage... Depuis un an ou deux à Paris et en France, d'autres expositions ont abordé, à leur façon, le sujet.

Sans le vouloir, le douanier Rousseau invente au tournant du XIX^{e} siècle une nouvelle catégorie : la peinture naïve. Tentant de pratiquer la peinture la plus académique

qui soit, Henri Rousseau véhicule toutefois une transgression qui n'a rien de prémédité et de concerté, qui vient des profondeurs de son inconscient. S'y engouffre à sa suite une expression qui, dès lors, déjoue les approches habituelles, dérègle les précautions, désigne un lieu d'où surgissent les contradictions. Art d'exclus, art de déracinés ou d'irréguliers, l'art brut prend en fait son essor autour de 1900 avec l'exode rural lié à la révolution industrielle. Sa découverte coïncide avec la naissance de la psychanalyse. S'attaquant aux conventions culturelles, les surréalistes – l'exposition *La beauté convulsive* au Centre Pompidou ce printemps nous le rappelait – s'y intéressent avec ferveur. Fasciné par l'art des enfants et les expressions immémoriales, « en dehors du temps », l'après-guerre voit dans cet art jugé « primitif », dans l'expression des malades mentaux, un antidote à l'angoisse des lendemains de cataclysme. C'est une sorte de genèse, de geyser, unique témoignage existentiel de « l'essence de l'homme », que l'on tente de capter à la source tandis qu'émerge l'abstraction informelle.

Jean Dubuffet, le premier, reconnaît ces créateurs comme des artistes à part entière. En 2001, la grande rétrospective Dubuffet au Centre Pompidou aura permis de faire le point sur l'apport d'une production issue le plus souvent des asiles ou des foyers en marge. Consacrant ce terme d'« art brut » qu'il invente, Dubuffet organise, en octobre 1949 à la Galerie Drouin, la première anthologie du genre. « Il y avait là, commente à l'époque le critique d'art Michel Ragon, quelque chose de nouveau, de beaucoup plus excitant que l'art de la plupart des "artistes" ». Intitulé *L'art brut préféré aux arts culturels*, le catalogue qui l'accompagne, préparé

par Dubuffet, définit ainsi les œuvres présentées : « productions artistiques dues à des personnes obscures et présentant un caractère spécial d'invention personnelle, de spontanéité et de liberté à l'égard des conventions et habitudes reçues ». Parcourant ces banlieues de l'art, Dubuffet constitue une collection d'environ 4 000 œuvres : dessins et sculptures des malades mentaux ou œuvres d'expression populaire réalisées dans l'ignorance plus ou moins grande de l'histoire de l'art. Face à « l'asphyxiante culture », ces artistes, écrit Dubuffet, participent de « l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phrases par son auteur à partir seulement de ses propres impulsions ».

Aux yeux de Dubuffet, cette notion d'art brut ne peut en aucun cas s'annexer à un ensemble préalablement reconnu : art naïf, art populaire ou art primitif. Certes, toute volonté de codifier les inclassables, les errants de l'art et autres « indemnes de toute culture artistique » – décrits ainsi par Dubuffet bien qu'il se défendait de vouloir appliquer une taxinomie normalisatrice à un tel champ – paraît au départ vaine... Mais, si à l'origine l'art brut est sans nom, il n'en reste pas moins perméable, contrairement à ce que croit Dubuffet, aux influences stylistiques ou à la récupération pour le circuit marchand-musée-galeriste. Art brut *versus* art tout court ? Plus qu'il n'y paraît, les deux univers sont concomitants. Dubuffet le démontre *a contrario* dans son œuvre. Et l'exemple de Scottie Wilson à cet égard est plus éloquent.

Aujourd'hui, ces artistes, du moins dans la définition qu'on leur fait porter, sont-ils en voie de disparition ? Ou, à l'opposé, l'excentricité insolente qui les vouait à l'époque à

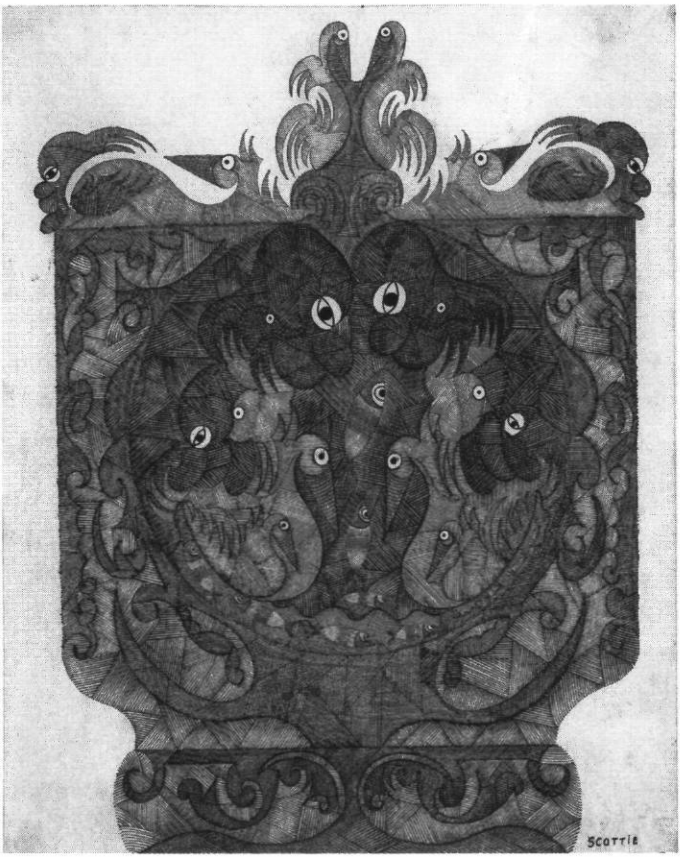
la répression les soumet-elle dorénavant aux enjeux d'une nouvelle visibilité, sorte de spirale inflationniste et aliénante de l'originalité à tout prix, autrement déstabilisante ?

Émergeant des classifications hâtives, cet art plus rarement désigné « modeste », nommé « brut » ou plus récemment joliment qualifié d'*indiscipliné*[3] fait pourtant toujours figure d'échappée. Se rangeant du côté des résistants, dévoyant et détournant la culture populaire, certains artistes s'apparentent, par leur effervescence incontrôlable et leur jubilation irrépressible, aux « tagueurs » fugitifs et nocturnes. Mais il s'agit, dans le cas du tag, d'un art de la rue, donc plus collectif et qui veut se réapproprier en le marquant l'espace public.

Tandis que se modifie notre perception d'un art dont la lignée remonte au facteur Cheval et au douanier Rousseau, il reste aussi malaisé de lui trouver des relais ou tout équivalent contemporain. L'exposition *Un art populaire* réunissait à Paris, en novembre 2001, une quarantaine d'artistes bricoleurs et recycleurs, aujourd'hui mondialistes et tiers-mondistes. Des figures connues de l'art contemporain, tels les américains Jeff Koons ou Chris Burden, Mike Kelley ou le Belge Wim Delvoye, s'y situaient volontairement entre kitsch et ludisme. À leurs côtés, des artistes brésiliens, congolais, napolitains, africains, plus proches de Porto Alegre que des sommets du G8, faisaient fi de la distinction entre *high* et *low* art pour tisser une expression à accès immédiat, près du quotidien, utilisant des matériaux de récupération, maniant l'ironie, l'invention. Il s'agit toujours de

[3] *Chassé-croisé : art populaire et art indiscipliné.* Exposition tenue au Musée du Château Dufresne, du 19 juin au 13 octobre 2002, à Montréal.

contester et de brouiller les hiérarchies et les frontières, tant géographiques que sociologiques. À telle enseigne, cette présentation déverrouillait tout stéréotype culturel : vrais-faux naïfs, vrais artistes « bruts » ou « populaires », anonymes périphériques ou stars habituellement reconnues comme telles par les codes de l'art contemporain, tous pouvaient cohabiter selon l'idéal de ce cher Scottie Wilson.



Crédit photo : Philip Bernard. Tous droits réservés.

Scottie Wilson (Louis Freeman, dit), sans titre, n.d., encre et stylo-feutre sur carton, 62 X 48 cm. Donation L'Aracine, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq.