Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 46 (1995)

Heft: 1: Die siebziger Jahre = Les années 70 = Gli anni '70

Artikel: La Collection de l'Art Brut : histoire d'un anti-musée

Autor: Thévoz, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394009

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Michel Thévoz

La Collection de l'Art Brut

Histoire d'un anti-musée

L'irruption de l'Art Brut s'explique, comme tous les événements artistiques déterminants, par le croisement entre une subjectivité tout à fait singulière et une sensibilité collective encore latente et informulée. Pour bien comprendre la genèse de cette notion d'Art Brut, il convient de rappeler le malaise initial du peintre français Jean Dubuffet, attiré par la peinture dès l'âge de 18 ans, mais rebuté par le caractère factice, élitaire, publicitaire et vénal de l'institution artistique. Jusqu'à l'âge de 42 ans, Dubuffet est resté paralysé en tant que peintre par le dilemme entre l'aventure délirante, solitaire et puissamment subjective que doit être la création artistique dans son impulsion, et les protocoles mondains de la communication dans ce domaine; dilemme aussi entre une tradition artistique pesante, dont l'apprentissage lui paraissait inutile et même nuisible, et des mots d'ordre avant-gardistes tout aussi contraignants.

C'est ainsi sans doute que s'explique l'affinité et l'amitié que Dubuffet a ressenties pour le peintre vaudois René Auberjonois, qui faisait de fréquents séjours à Paris dans les années 20. Il s'intéressait aux peintures naïves, aux affiches de cirque et aux enseignes de manège plutôt qu'aux mouvements d'art contemporain. C. F. Ramuz a bien analysé cette hybridité ou cette oscillation entre le dandysme et le populisme, une oscillation que Dubuffet a sans doute intensifiée, accélérée et radicalisée. Certes, pour ce qui concerne sa propre carrière, Dubuffet a fini par assumer sa condition incontournable de bourgeois cultivé et d'artiste consacré; il s'est déterminé à entrer dans le système, mais selon le principe du cheval de Troie, en agissant d'une certaine manière comme un ennemi de l'intérieur.

Les raisons d'une collection

Dubuffet n'a jamais perdu la nostalgie d'un art qui resterait totalement orphelin, c'est-à-dire affranchi de tout modèle venu de la tradition ou de la mode, affranchi surtout de toute compromission sociale, un art indifférent aux applaudissements des initiés, un art procédant de l'enfièvrement mental et d'une nécessité intérieure quasiment autiste. Telle est la définition de l'Art Brut. Bien sûr, l'insolente liberté requise par une aventure imaginaire aussi exorbitante ne saurait s'accommoder des usages promotionnels et commerciaux qui régissent le monde de l'art.

On peut s'étonner à ce propos que les révolutions artistiques les plus radicales de ce siècle aient néanmoins laissé intact le système de consécration et de commercialisation de l'art, c'est-à-dire le réseau des galeries, des musées, des cercles d'experts, d'exégètes, de marchands et de collectionneurs. Les artistes qui se sont rebellés le plus démonstrativement contre les normes esthétiques continuent d'approvisionner cet appareil sans toucher à sa structure. Il serait surprenant que cette docilité dans le registre communicationnel n'exerce pas une sorte de feed-back sur les œuvres elles-mêmes («The medium is the message», n'est-il pas vrai?). La galerie d'art, comme le tableau de chevalet ou la peinture à l'huile, prescrivent leur mode d'emploi esthétique. Seule une pratique de l'art étrangère à ce milieu est en mesure d'affranchir l'œuvre de l'hérédité culturelle qui pèse sur les artistes professionnels. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que l'Art Brut soit le fait des transfuges de la société: marginaux, solitaires, anarchistes, toutes personnes engagées dans une déviance qui peut les conduire à l'hôpital psychiatrique – nous en reparlerons. Dubuffet s'est donc épris de ces fleurs sauvages écloses partout ailleurs que dans les plates-bandes de la culture, écloses de préférence là où personne ne songe à les chercher (chez les analphabètes plutôt que chez les intellectuels, chez les pauvres plutôt que chez les riches, chez les vieux plutôt que chez les jeunes, chez les femmes plutôt que chez les hommes, etc.). A défaut de faire lui-même de l'Art Brut, Dubuffet s'est fait collectionneur; et cela, à partir du moment précisément où ses propres œuvres pénétraient dans les musées et dans le marché de l'art, c'est-à-dire vers 1945. Peut-être a-t-il ressenti que le temps, l'argent, et surtout la passion qu'il vouait à la sauvagerie avaient le caractère d'une contrepartie, qu'ils retenaient son propre compromis social de devenir compromettant.

Kunst + Architektur 46, 1995 · 1, S. 36–44

1 Adolf Wölfli, Le parlement d'Ottawa, 1910, crayons de couleurs, 50×37 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Tout commence par un voyage en Suisse

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'Office national suisse du tourisme prend l'initiative d'inviter des personnalités françaises dans le but de renouer des contacts culturels entre les deux nations. L'écrivain vaudois Paul Budry, mandaté pour cette opération, s'adresse aussitôt à Jean Dubuffet. Pressentant des découvertes dans le domaine qui l'intéressait, Dubuffet accepte d'autant plus volontiers cette invitation qu'il peut compter sur Paul Budry pour lui préparer un itinéraire non conventionnel.

Il ne sera pas déçu! Le conservateur du Musée d'ethnographie de Genève, Eugène Pittard, va le mettre en contact avec le professeur Charles Ladame, qui dirige l'Asile-Clinique de Bel-Air à Genève, et qui y avait constitué un petit musée de la folie. Tous deux s'entendent si bien sur la manière d'envisager ces œuvres que le professeur Ladame finira par offrir à Jean Dubuffet, pour sa collection, une quarantaine de dessins les plus significatifs, qui resteront groupés sous la dénomination de «Cabinet du Docteur Ladame». A Berne, le Dr Morgenthaler et le professeur Wyrsch lui feront découvrir la collection de l'Asile de la

2 Aloïse, Train (détail), néocolors sur papier, 70,5×99,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Waldau, et principalement l'œuvre colossale d'Adolf Wölfli, que Dubuffet considérera comme l'auteur d'Art Brut par excellence. A Bâle, enfin, Dubuffet découvrira les sculptures d'un détenu, Giavarini, connu sous le nom de Prisonnier de Bâle.

Auparavant, René Auberjonois lui avait fait connaître les dessins de Louis Soutter. Enthousiasmé, Dubuffet avait prévu de consacrer à Soutter le premier des *Cahiers de l'Art Brut*. Et il avait demandé à Auberjonois d'en rédiger le texte. Mais, après son voyage en Suisse, jugeant avoir découvert des cas d'Art Brut plus significatifs encore et par conséquent prioritaires, il a différé ce projet et il y a finalement renoncé.

Il faut dire que l'Art Brut est placé d'emblée sous le signe de la folie, conçue par Dubuffet comme le ressort même de l'invention. C'est la norme académique ou la normalité qui est pathologique à ses yeux, et pas du tout la folie: *«Je veux dire que non seulement les mécanismes qui fonctionnent chez le fou existent aussi chez l'homme sain (ou prétendu tel) mais ils en sont dans bien des cas le prolongement et l'épanouissement (...). En définitive, je crois qu'on a tort de tenir en Occident la folie pour une valeur négative; je crois que la folie est une valeur positive, très féconde, très utile, très précieuse. Son apport ne m'apparaît pas du tout malsain pour le génie de notre race, mais au contraire vivifiant et souhaitable et mon impression n'est pas que la folie règne en excès dans nos mondes, mais qu'au contraire elle y fait trop défaut» (Honneur aux valeurs sauvages).*

En 1947, Dubuffet crée le Foyer de l'Art Brut, qu'il installe dans les sous-sol de la galerie Drouin, place Vendôme à Paris. Il y organisera des expositions de Joseph Crépin, auquel André Breton consacrera un article, d'Aloïse, de Miguel Hernandez, et d'autres encore. Un an plus tard, le Foyer est transféré dans un pavillon prêté par les Editions Gallimard, cependant qu'est fondée la Compagnie de l'Art Brut, avec la participation de André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roche et Michel Tapié.

Informé du cas d'Aloïse par la doctoresse Jacqueline Forel, Dubuffet fait à nouveau en décembre 1948 le voyage en Suisse. Il rend visite à Aloïse en compagnie de Jacqueline Forel et de René Auberjonois. Il rencontre également le professeur Hans Steck, directeur de l'Hôpital psychiatrique de Cery près de Lausanne, qui, comme le professeur Ladame, avait constitué une collection d'œuvres de ses patients, et qui lui fera connaître d'autres cas, comme celui de Jules Doudin.

Avec l'Art Brut, Dubuffet trouve ainsi bien des raisons de nouer des rapports amicaux et fructueux avec certains Suisses. Il s'agit notamment de médecins et de psychiatres. Habitué à voir ceux-ci envisager les productions artistiques de leurs patients comme du matériel de diagnostic et dans une perspective de dénigrement, Dubuffet est frappé par l'ouverture à cet égard des psychiatres qu'il rencontre en Suisse. Le Dr W. Morgenthaler, qui avait constitué dès 1910 (dix ans avant Prinzhorn) le petit musée de la Waldau, avait été le pre-

mier à consacrer une monographie à un patient désigné nommément: Adolf Wölfli – ce qui signifiait qu'à ses yeux l'artiste l'emportait sur l'aliéné. Charles Ladame et Hans Steck développaient des vues proches des thèses de l'Art Brut. Jacqueline Porret-Forel travaillait à sa thèse sur Aloïse, qu'elle publiera en 1952. Tous enrichissent généreusement la Collection de l'Art Brut en offrant des œuvres majeures – auxquelles il faut ajouter celles de Heinrich Anton Müller données par le professeur Max Müller, directeur de l'hôpital psychiatrique de Münsingen. Bref, de nouvelles amitiés se nouent, qui engageront Dubuffet à multiplier ses séjours en Suisse.

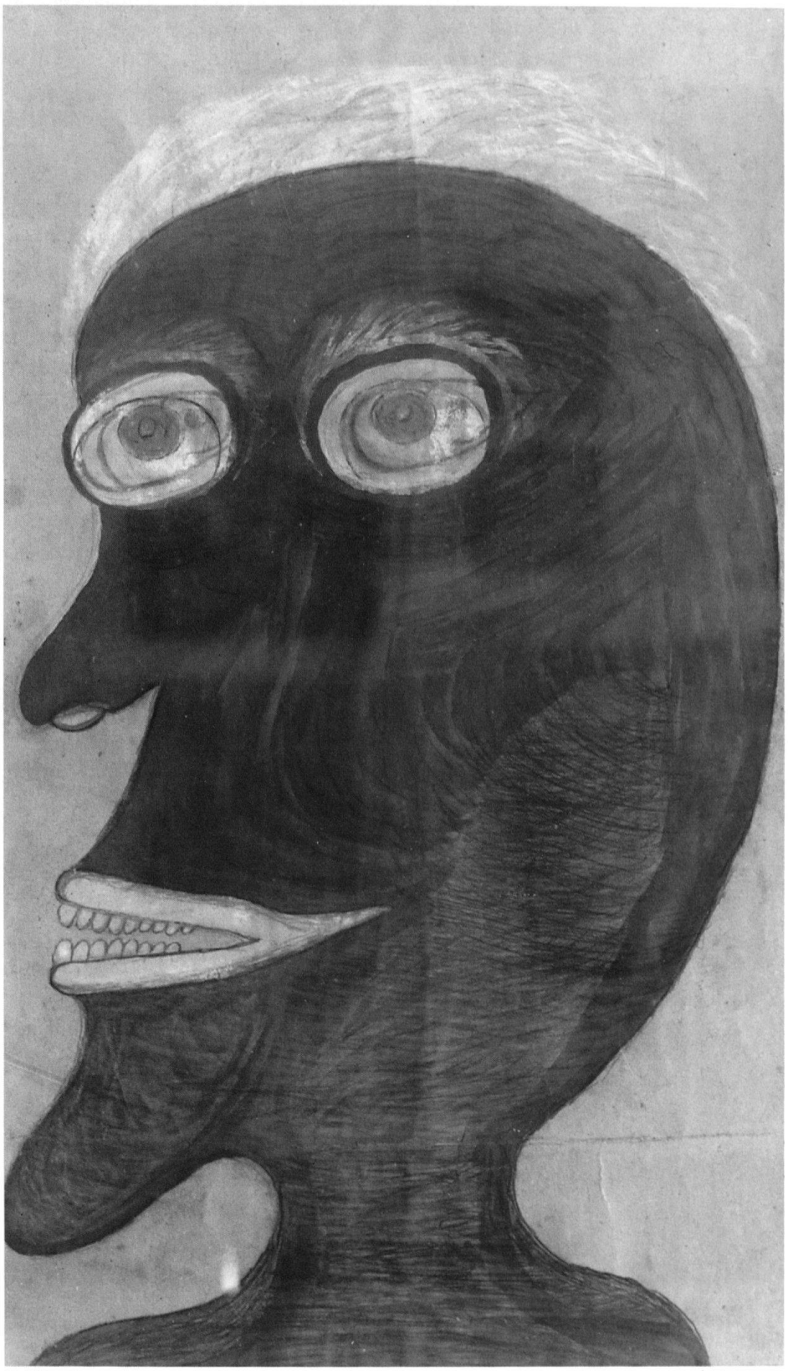
Archiver la folie

Sous l'impulsion de Jean Dubuffet et du peintre Slavko Kopac, qui assurait la permanence, des expositions furent organisées, notamment des œuvres de Adolf Wölfli, de Gironella, d'Aloïse, de Heinrich Anton Müller, de Jeanne Tripier, d'Auguste Forestier et de Miguel Hernandez. A la faveur de ces manifestations et de nombreux concours bénévoles, les collections prirent une certaine ampleur. En octobre–novembre 1949, une exposition fut présentée dans l'ensemble des locaux de la Galerie René Drouin, comptant 200 œuvres de 63 auteurs. Dubuffet publia dans le catalogue un texte ayant valeur de manifeste intitulé *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, où se trouvait développée la définition de l'Art Brut. De petits livres furent édités entre 1949 et 1951, imprimés artisanalement par les auteurs eux-mêmes: Jean Dubuffet, Miguel Hernandez, Slavko Kopac et Jean L'Anselme.

Mais l'exiguïté des locaux, dont la disposition n'était aucunement assurée à longue échéance, le manque de personnel et de ressources financières, ainsi qu'une certaine passivité des membres de la Compagnie, incitèrent Dubuffet à accepter en 1951 l'offre du peintre Alfonso Ossorio d'installer les collections dans les locaux spacieux de sa demeure à East Hampton, près de New York. Auparavant, il fut décidé d'interrompre toute activité en France et de dissoudre l'association.

Les recherches reprirent en 1959 et permirent d'enrichir considérablement la collection, qui allait être réexpédiée d'Amérique à Paris en 1962, après avoir fait l'objet d'une exposition à la Galerie Cordier et Eckström à New York en février 1962. Elle fut réinstallée dans un immeuble de quatre étages et de quatorze salles acquis par Dubuffet à la rue de Sèvres, aménagé comme lieu de conservation et centre d'études, fermé au public mais ouvert aux visiteurs spécialement intéressés. Slavko Kopac redevint le conservateur des collections. En outre, la Compagnie de l'Art Brut fut reconstituée en juillet 1962 et compta une centaine de membres.

Les activités furent ainsi relancées. Elles eurent pour résultat d'importantes acquisitions, par achats ou donations. Le projet de publications périodiques fut enfin réalisé, sous la forme des fascicules de *l'Art Brut*, parus depuis 1964 et qui sont maintenant au nombre de dix-huit. Ils consistent en monographie sur les principaux auteurs d'Art Brut. Jusqu'au fascicule 8, la plupart de ces textes ont été rédigés par Dubuffet. En avril–juin 1967, une sélection des collections (700 œuvres de 75 auteurs) fit l'objet d'une importante exposition



3 Heinrich Anton Müller, Homme à la goutte au nez, entre 1917 et 1922, peinture à l'eau et craie, 77×47 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

au Musée des arts décoratifs à Paris. Jean Dubuffet préfaça le catalogue par un texte intitulé *Place à l'incivisme*. En 1971, parut le *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, où se trouvent recensées 4104 œuvres de 133 auteurs.

Retour en Suisse

Désireux d'assurer l'avenir et le développement des collections, Jean Dubuffet entreprit de chercher une collectivité qui puisse leur garantir définitivement un statut public. Les liens qu'il avait eus avec des écrivains, des artistes et des psychiatres de toute la Suisse expliquent en grande partie sa décision de chercher dans ce pays une ville qui accepterait la donation de la Collection de l'Art Brut et qui s'engagerait à la constituer sinon en musée (Dubuffet détestait ce mot), du moins en «institut» ouvert au public. Je travaillais moi-même, à cette époque, à un ouvrage sur l'Art Brut, j'étais donc en relation régulière avec Jean Dubuffet, qui me chargea de prendre des contacts dans ce sens en commençant par la ville de Lausanne. Il vaut la peine de reproduire un large extrait de la lettre que Dubuffet adressa aux membres de la Compagnie de l'Art Brut pour leur proposer la dissolution de cette association et le transfert à Lausanne de la collection:

«Il ne semble pas que les autorités de l'église culturelle française, et encore moins les pouvoirs publics, aient porté beaucoup d'intérêt à notre activité, et un témoignage en a été donné lorsque, en 1968, après l'exposition de nos collections faite en 1967, au Musée des Arts Décoratifs, notre demande de reconnaissance d'utilité publique fut refusée par le Conseil Municipal de Paris. La visée de l'Etat à régenter les activités intellectuelles tend, à l'opposé de nos propres vues, à priver de considération les productions qui n'émanent pas d'artistes professionnels homologués, encadrés par le corps commercial-culturel que forment les marchands fonctionnaires et critiques brevetés. Ceux-ci ne pouvaient donc accueillir qu'avec condescendance et scepticisme des œuvres qui ne défèrent pas aux usages reçus et normes culturelles du jour, ou devaient suggérer qu'elles soient regardées, non comme productions d'art, mais comme anomalies pathologiques justiciables des psychiatres.

Comme la plus grande part des documents écrits de nos collections et archives est en langue française, leur étude doit se situer en pays francophone. Il nous a semblé que la Suisse romande s'y prêtait. Il est à noter que la ville de Lausanne fut, en 1945, le point de départ de nos recherches et le noyau des collaborations bénévoles qui firent dans la suite boule de neige, et grâce auxquelles se constituèrent nos collections. Il est à noter aussi qu'une importante part de celles-ci (Wölfli, Heinrich Anton Müller, Aloïse, le Prisonnier de Bâle, Jules Doudin, le Cabinet du Professeur Ladame et d'autres) nous viennent de Suisse; nous ressentons un sentiment de légitime restitution en les y ramenant.

Il semble d'autre part régner en Suisse plus qu'ailleurs une disposition à aborder des productions d'art dépourvues de brevets, en toute fraîcheur du regard, en y faisant intervenir moins qu'on le fait ailleurs, les incidences de notoriété des auteurs, de prestige et de compétitions. On a vu dans de grands musées suisses, ces années dernières, des expositions d'Aloïse, de Wölfli, de Soutter, auxquelles a répondu, dans le public et la presse, beaucoup de chaleur. Le conditionnement culturel est là, semble-t-il, un peu moins contraignant qu'en d'autres nations, et le jugement personnel plus respecté. [...]»

Interviewé par Franck Jotterand dans la *Gazette Littéraire* des 22–23 mai 1971, Dubuffet précise encore pourquoi il a choisi Lausanne: «Par amitié. J'étais lié de chaude amitié avec Paul Budry, Charles Albert Cingria, Auberjonois. En 1945, Budry, qui occupait une fonction importante à l'Office suisse du tourisme, eut la gentillesse de me joindre à un groupe de personnalités françaises invitées avec Jean Paulhan à un voyage en Suisse. Le Corbusier nous accompagnait. C'est à cette occasion que j'ai commencé mes recherches dans le domaine de l'art brut, à la Waldau, où avait séjourné Wölfli, et à Genève où j'ai vu les collections de dessins de malades du professeur La-

4 Berthe Urasco, Les deux valets de pied, crayon noir et crayons de couleur, 38×46 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

5 La Collection de l'Art Brut est cédée à la ville de Lausanne qui fait aménager le Château de Beaulieu, un hôtel particulier du XVIIIe siècle.

dame [...]. C'est à Lausanne que j'ai connu également Aloïse. La Suisse est un drôle de pays. Les gens, en apparence, sont conformistes, ils paraissent très déférents à l'égard des institutions et de l'ordre établi, mais on remarque chez eux, en même temps, une sorte de distance à l'égard de la culture; ils sont plus internationaux, moins inféodés à une culture officielle.»

On le voit, l'image que Dubuffet se faisait de la Suisse procédait d'une extrapolation généreuse à partir des relations chaleureuses qu'il avait entretenues naguère avec deux ou trois écrivains anarchisants, quelques «exilés de l'intérieur», et certains psychiatres qui incubaient sans bien le savoir le virus de l'antipsychiatrie. Par la suite, cette espèce de Suisses s'est éteinte. Dubuffet ne l'ignorait pas. Mais, épris d'inexistence, il a sans doute trouvé amusant que la Collection de l'Art Brut, constituée d'œuvres essentiellement et originairement «délogées», trouve asile dans le seul pays du monde qui n'existe pas...

Des pourparlers eurent donc lieu avec les autorités municipales de la ville de Lausanne. Ils aboutirent à un accord: les collections étaient cédées à la ville, qui s'engageait à assurer leur conservation, leur gestion, leur exposition publique permanente, et à aménager à cet effet le Château de Beaulieu, un hôtel particulier du XVIIIe siècle.

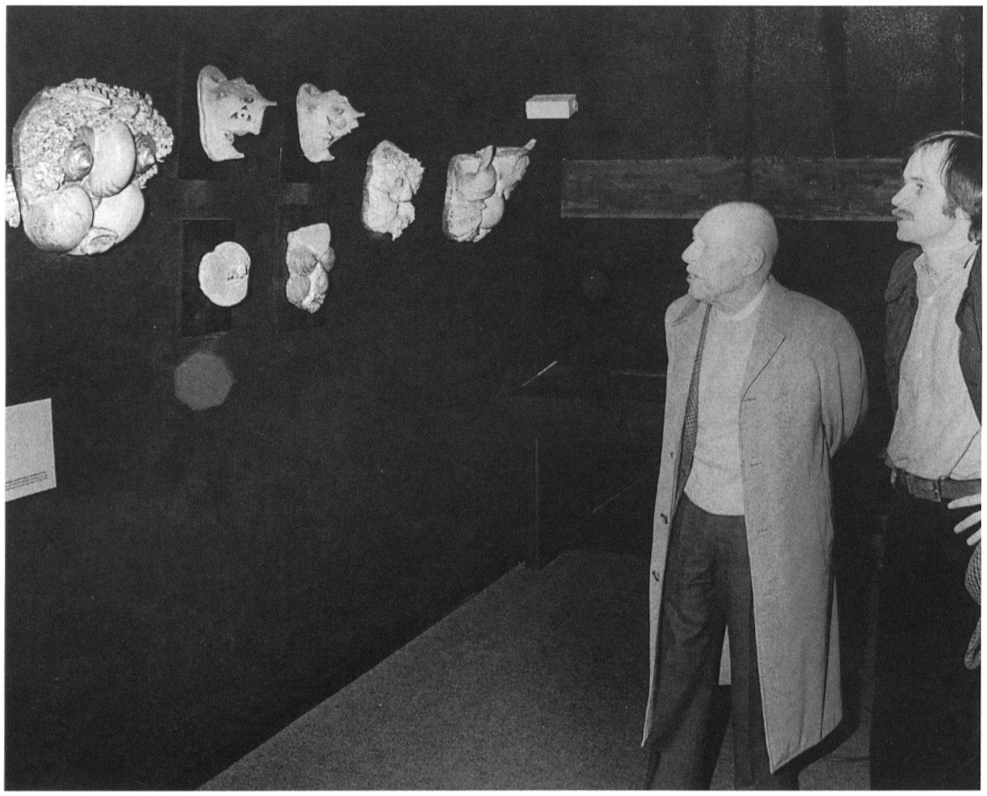
La Collection de l'Art Brut fut officiellement inaugurée dans son nouveau lieu d'accueil à Lausanne le 26 février 1976. Plutôt que de clore l'ensemble en une sorte de «musée-cimetière», le parti a été pris, selon le vœu même de Dubuffet, de l'animer par des expositions temporaires et de la développer. Son ouverture au public et la notoriété internationale qu'elle s'est acquise ont décidé des collectionneurs, des mécènes et des psychiatres à faire don d'ensembles importants (notamment de nouvelles œuvres d'Aloïse, de Jules Doudin, de Carlo, de Vojislav Jakic, et des ensembles inédits de Samuel Failloubaz, de Célestine, de Johann Hauser, de August Walla, de Reinhold Metz, de Josef Wittlich, de Dwight Mackintosh, de Henry Darger, etc...). C'est ainsi que, depuis son transfert à Lausanne, la collection s'est enrichie de près de 15 000 œuvres. Jean Dubuffet a continué à lui apporter un soutien moral et financier jusqu'à sa mort en 1985.

L'Art Brut a-t-il fait son temps?

L'accroissement des collections n'allait certainement pas de soi. Lors de leur transfert à Lausanne en 1975, la question s'était effectivement posée: fallait-il encore envisager de nouvelles prospections et de nouvelles acquisitions? Etait-il concevable que, avec le développement prodigieux des moyens de communication, c'est-à-dire de conditionnement de masse, il subsiste encore des personnes assez singulières et assez individualistes pour inventer leur propre mythologie et leur propre écriture figurative? La collection n'allait-elle pas s'édulcorer par l'intégration de cas de moins en moins significatifs?

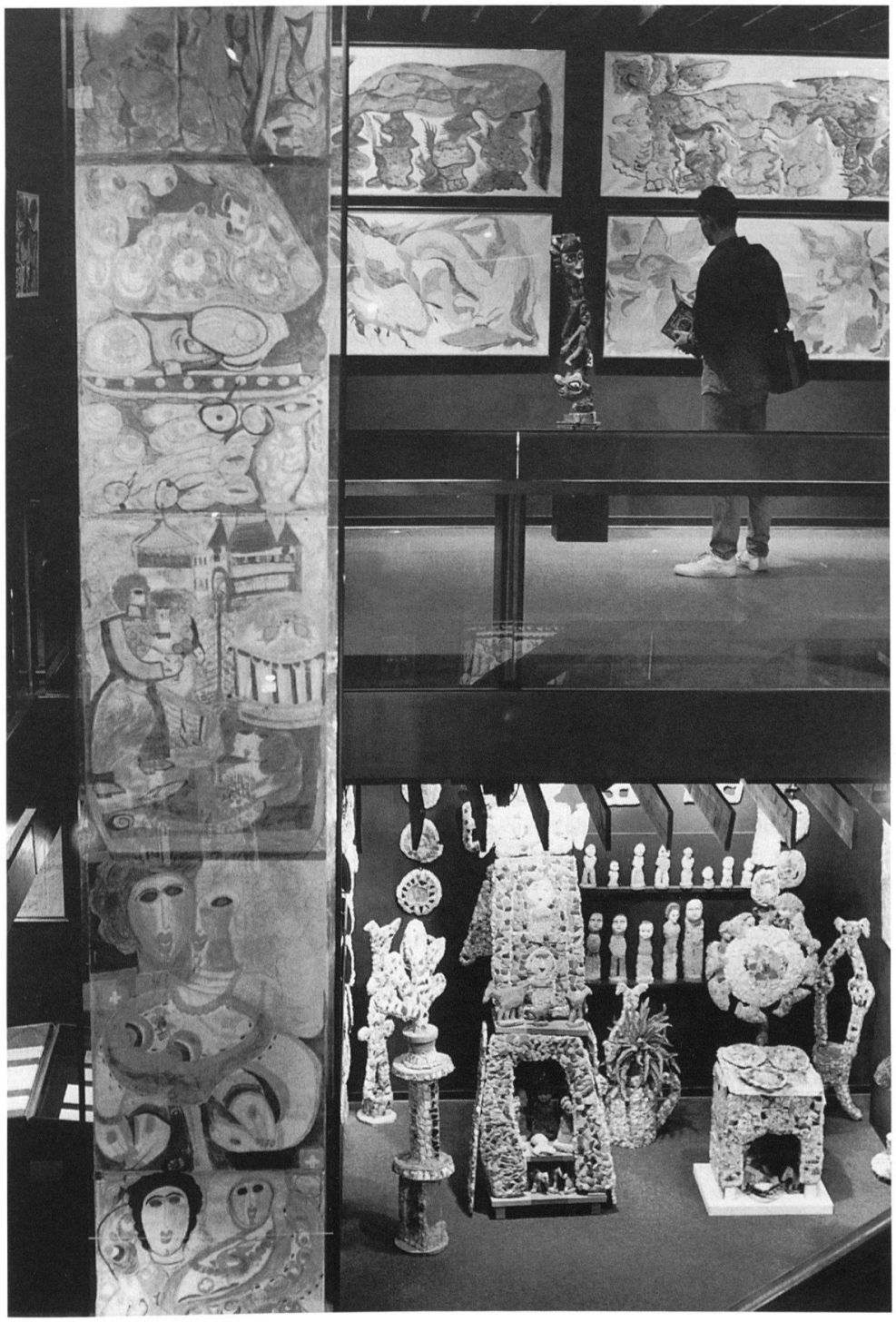
Une donnée importante paraissait déterminante à cet égard: les cas de production d'Art Brut dans les hôpitaux psychiatriques s'étaient

6 Jean Dubuffet et Michel Thévoz, Inauguration de la Collection de l'Art Brut à Lausanne en 1976.



soudain taris à partir de 1950. La raison était évidente: l'invention du Largactyl et des médicaments psychotropes. Peut-être la chimiothérapie a-t-elle eu des effets bénéfiques du point de vue médical. Mais, en mettant fin aux délires et aux hallucinations qui étaient à la source de l'inspiration, elle a été fatale à la création artistique. Sous l'effet de la drogue les patients ont passé d'un état d'exaltation ou de possession à un état d'abrutissement toxicomaniaque. Mais, dira-t-on, la production d'art n'a jamais été aussi abondante dans les hôpitaux psychiatriques puisqu'on y a ouvert des ateliers d'art-thérapie ou d'ergothérapie, depuis les années 50 justement. Auparavant, on décourageait, on réprimait même l'expression symbolique de ceux qui n'étaient pas encore des patients, mais plutôt des détenus. Il est vrai que les nouvelles stratégies psychiatriques ont suscité une abondance de productions picturales ou sculpturales, mais seulement du point de vue quantitatif. En vérité, la sollicitude et l'encadrement ergothérapeutiques ont eu raison de la spontanéité, de la ferveur et de l'esprit contestataire qui sont les composantes nécessaires de l'invention artistique. L'exercice de l'art en tant que pratique hygiénique dissuade le créateur potentiel de toute initiative en devançant celle-ci, en préjugeant de son sens et en l'orientant vers un objectif orthopédique. L'art comme la sexualité perdent leur attrait à être prescrits comme une gymnastique mentale thérapeutique. D'ailleurs les résultats l'attestent: mise à part l'exception spectaculaire de Gugging en Autriche, liée précisément à la passion artistique de psychiatres qui ne se font aucune illusion thérapeutique, on doit bien constater que rien de vraiment inventif ne sort des ateliers d'art-thérapie. Sans doute Dubuffet a-t-il eu raison de déclarer que les créateurs auxquels ils s'était intéressé n'ont pas pratiqué l'art pour guérir leur folie mais pour l'encourager.

Donc, pour en revenir au problème de la collection telle qu'elle se présentait en 1975, la prudence commandait de la clore. Mais Jean Dubuffet n'était pas un homme prudent. Il a parié pour l'aventure. Et il a sûrement gagné son pari. Malgré le recours généralisé à la camisole chimique dans les hôpitaux psychiatriques, malgré le développement des moyens de conditionnement de masse, malgré la normalisation mentale et sociale à l'échelle planétaire, il subsiste des réfractaires qui font obstinément prévaloir leur singularité sur la conformité. Des cas tels que Josef Wittlich ou Reinhold Metz en Allemagne, Willem Van Genk en Hollande, Vojislav Jakic en ex-Yougoslavie, Helmut en Allemagne, prouvent que, à l'ère des mass media, des individus restent capables d'échafauder de toutes pièces un système philosophique, mental et figuratif totalement personnel. Ce serait faux, bien sûr, de prétendre qu'ils sont «indemnes de culture». Mais ils mésusent des données culturelles, ils n'en respectent ni l'esprit ni le mode d'emploi, ils se conduisent en bricoleurs désinvoltes en prélevant à leur gré les éléments qui font leur affaire



7 Salle de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

pour les intégrer dans des combinaisons originales et totalement imprévisibles.

La collection «Neuve Invention»

En tant que théoricien de l'Art Brut, Dubuffet était évidemment préoccupé par l'intégrité de sa collection. Certes, Art Brut et art culturel ne sont pas des catégories cloisonnées mais des pôles. On doit considérer que les œuvres sont plus ou moins tributaires de la culture, et c'est en fonction de ce plus et de ce moins, c'est-à-dire de leur proximité de l'un ou de l'autre pôle, qu'on les classera dans l'art culturel ou dans l'Art Brut. Ce qui pose néanmoins le problème des cas-limites. Il s'agit d'auteurs issus de milieux cultivés, et dont la singularité s'exprime encore dans les termes d'une tradition figurative, comme Louis Soutter, Marguerite Burnat-Provins, ou Mario Chichorro; il s'agit aussi d'auteurs impliqués de leur vivant dans le commerce de l'art, comme Gaston Chaissac ou Friedrich Schröder-Sonnenstern. Ce sont certainement des artistes de grande envergure, mais il fallait éviter que, en les intégrant dans la collection, et de proche en

proche, l'Art Brut finisse par se diluer dans l'art en général. Dubuffet a donc commencé par verser ces œuvres à mi-chemin dans un fonds distinct intitulé Collection annexe. En fait, ce fut au départ un lieu commode de relégation des cas problématiques.

Or, dans les années soixante-dix, ces cas intermédiaires se sont multipliés. De plus en plus d'artistes, originaux, mais ouverts aux influences et désireux de communiquer leurs œuvres, ont ressenti le caractère spécieux de la formation artistique et surtout l'inadéquation du système des beaux-arts à la création vraiment inventive. Ils ont pris conscience que ce système élitaire, bien loin de stimuler l'invention et d'en assurer la communication, comme eût dû être son office, avait au contraire un effet intimidateur, dissuasif et asphyxiant, et qu'il confinait la production artistique dans un milieu nanti et frelaté, obsédé par des effets de mode, des critères d'appartenance et de valorisation marchande. La Collection annexe a représenté pour un nombre croissant de ces artistes une possibilité de contourner le système institutionnel.

Jean Dubuffet s'est vivement intéressé à cette production inassimilable par le système, et il s'est mis à acquérir des travaux destinés cette fois délibérément à la Collection annexe – collection qui, dès lors, cessait de servir simplement à la relégation des cas inclassables et qui allait prendre une signification positive. Aussi bien, pour marquer cette valorisation, Dubuffet a-t-il résolu en 1982 de donner à cette collection le nom de *«Neuve Invention»*, désignant ainsi des œuvres qui, sans procéder de la rupture mentale radicale des auteurs d'art brut proprements dits, étaient assez indépendantes du système des beaux-arts pour créer une sorte de porte-à-faux ou de contestation culturelle et institutionnelle. La collection Neuve Invention, qui compte aujourd'hui quelque 7000 œuvres, fait l'objet d'une présentation séparée et d'expositions itinérantes – contrairement à l'Art Brut proprement dit, qui, suivant le vœu de Dubuffet, doit rester totalement étranger aux circuits culturels de promotion de l'art.

Résumé

C'est en Suisse que Jean Dubuffet a commencé à constituer sa collection d'Art Brut vers 1945, sans doute parce que ce pays, assez terne culturellement, possède les hôpitaux psychiatriques artistiquement les plus féconds du monde – allez savoir pourquoi! Toujours est-il que Dubuffet a trouvé amusant que cette collection revienne s'installer définitivement en 1976 sur son lieu de naissance, et qu'elle continue à s'y enrichir

Riassunto

È proprio in Svizzera che attorno al 1945 Jean Dubuffet ha iniziato a dare forma alla sua collezione di Art Brut. La scelta è stata senza dubbio determinata dal fatto che questo Paese – culturalmente abbastanza scialbo – possiede gli ospedali psichiatrici più fecondi del mondo, considerandone il punto di vista artistico. E di questo primato non se ne conosce la ragione! Fatto sta che Dubuffet ha trovato divertente che questa collezione venisse collocata definitivamente nel 1976 nel suo luogo di nascita, e che lì essa continuasse ad arricchirsi nel tempo.

Zusammenfassung

Jean Dubuffet hat um 1945 in der Schweiz begonnen, seine Sammlung von Art Brut aufzubauen, und dies zweifellos hier, weil dieses kulturell eher farblose Land die in künstlerischer Hinsicht schöpferischsten psychiatrischen Patienten hat – wer weiss weshalb! Jedenfalls hat Dubuffet mit Vergnügen verfolgt, wie diese Sammlung im Jahre 1976 definitiv an seinem Geburtsort eingerichtet wurde und wie sie stetig an Umfang zunimmt.

Bibliographie

L'Art Brut, 18 fascicules, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1948–1994.

JEAN DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, idées/Gallimard, 1973.

MICHEL THÉVOZ, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1975.

GERD PRESLER, *Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*, Köln, Dumont Verlag, 1981.

MICHEL THÉVOZ, *Art Brut, Kunst jenseits der Kunst*, Aarau, AT Verlag, 1990.

Sources des illustrations

1, 3, 5, 6: Collection de l'Art Brut, Lausanne. – 2, 4: Claude Bornand, Lausanne. – 7: Erling Mandelmann, Pully.

Adresse de l'auteur

Michel Thévoz, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne et conservateur de la Collection de l'Art Brut, 24, chemin du Levant, 1005 Lausanne