

L'art brut et son envers

Histoire de la collection Neuve Invention

Natacha Isoz



L'art brut et son envers

Savoir suisse

Le *Savoir suisse* publie, sur divers sujets concernant le pays, des ouvrages de référence destinés à un large public. Il vise ainsi à rendre accessibles les travaux de recherche réalisés par les communautés académiques de Suisse ou des auteurs indépendants.

Lancée en 2002, sa collection encyclopédique au format de poche contribue à nourrir le débat public au moyen de données fiables et de réflexions qui situent l'évolution des connaissances dans le contexte européen et international. Elle couvre les domaines suivants : *Arts et culture, Histoire, Politique, Société, Économie, Nature et environnement, Sciences et technologies*. Le *Savoir suisse* propose aussi des biographies dans une série *Figures* et accueille des prises de position personnelles dans une série *Opinion*.

Depuis 2021, il publie également des ouvrages hors collection qui, dans des formats variés et des formes d'expression délibérément décloisonnées, proposent des regards différents sur la Suisse.

Les ouvrages du *Savoir suisse* sont publiés par les Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), sous la direction d'un Comité d'édition qui comprend : Robert Ayrton, politologue et avocat ; Olivier Babel, secrétaire général de LIVRESUISSE ; Julia Dao, responsable de missions stratégiques auprès de la Direction générale de l'enseignement supérieur de l'État de Vaud ; Nicole Galland-Vaucher, professeure honoraire de l'Université de Lausanne ; Véronique Jost Gara, vice-présidente du Comité ; prof. Jean-Philippe Leresche, Université de Lausanne, président du Comité ; Thierry Meyer, conseiller en communication, ancien rédacteur en chef de *24 Heures*.

Membres honoraires : Bertil Galland, journaliste et éditeur ; Anne-Catherine Lyon, ancienne conseillère d'État (Vaud) ; Nicolas Henchoz, directeur EPFL+ECAL Lab ; Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives littéraires suisses, Berne ; Jean-Christophe Aeschlimann, journaliste et conseiller en communication, Bâle ; Giovanni Ferro Luzzi, professeur à l'Université de Genève ; Eric Hoesli, président du conseil d'administration du *Temps*.

La publication des volumes *Savoir suisse* est soutenue à ce jour par les institutions suivantes :

FONDATION PITTET DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE – UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – FONDATION PHILANTHROPIQUE FAMILLE SANDOZ – FONDATION LEENAARDS – FREDERIK PAULSEN

que l'Association « *Savoir suisse* » et l'éditeur tiennent ici à remercier.

La maison d'édition PPUR bénéficie d'un soutien structurel de l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE pour les années 2021-2024.

L'art brut et son envers

Histoire de la collection
Neuve Invention

Natacha Isoz

SAVOIR
SUISSE

Conseiller scientifique du *Savoir suisse* pour ce volume :
Philippe Kaenel

Cet ouvrage paraît dans la série *Arts et culture*.

Chargé d'édition du *Savoir suisse* : *Jean Rime*

Illustration de couverture : *Carol Bailly*, *Tous les hommes rêvent...*,
1986, gouache, encre de Chine et crayons de couleur sur papier, 24 × 32 cm,
Lausanne, Collection de l'Art Brut (*Neuve Invention*).

Maquette intérieure, couverture et mise en page : *Kim Nanette*

Impression : *PCL Presses Centrales, Renens*

Crédits : © *Carol Bailly* (couverture et p. 154) – © *François Burland* (p. 149) –
© *Succession Ignacio Carles-Tolrà* (p. 56) – © *Fondation Dubuffet* (pp. 12-13 et 139,
documents reproduits avec l'aimable autorisation de la *Fondation Dubuffet, Paris*) –
© 2021, *ProLitteris, Zurich* (*Germain Vandersteen*, p. 38 ; *Gaston Chaissac*, p. 102).
En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'identifier dans certains cas les
titulaires des droits d'auteur. Les personnes qui n'auraient pas été contactées peuvent
se faire connaître auprès de l'autrice ou de l'éditeur.

Photographies : toutes les œuvres reproduites ont été aimablement numérisées,
grâce à la *Collection de l'Art Brut (Lausanne)*, par l'Atelier de numérisation de la *Ville
de Lausanne*. Photographes : *Charlotte Aebischer* (p. 84), *Claude Bornand* (p. 102),
Danielle Caputo (p. 74), *Claudine Garcia* (pp. 38, 72, 109), *Olivier Laffely* (pp. 44,
52-54, 67, 149), *Giuseppe Pocetti* (couverture et p. 154), *Caroline Smyrliadis* (p. 64).

La *Fondation des Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR)*
publie principalement les travaux d'enseignement et de recherche de l'École
polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et des hautes
écoles francophones.

Le *Savoir suisse*, PPUR, EPFL-Rolex Learning Center, CP 119, CH-1015 Lausanne,
ppur@epfl.ch, tél. : +41 21 693 21 30 ; fax : +41 21 693 40 27.

www.savoirsuisse.org

Première édition, 2021

© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne

ISBN 978-2-88915-435-7

ISSN 1661-8939 (*Savoir suisse*)

Tous droits réservés.

Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

TABLE DES MATIÈRES

- 1 L'art brut au prisme de Neuve Invention _____ 9
La Suisse aux sources de l'art brut • Neuve Invention, l'autre collection • Collections, catégories, labels, concepts • Les protagonistes : Jean Dubuffet et Michel Thévoz
- 2 Les exclus de l'Art Brut : bienvenue dans la Collection annexe (1945-1972) _____ 25
À la recherche de l'altérité • La mise à l'écart de l'art naïf – «*Leur âme déborde de visions merveilleuses*» – *Dubuffet en quête d'art naïf* – *L'art naïf n'est pas de l'art brut* – *Une escale aux États-Unis et un séjour à Vence* • L'exclusion des travaux faits par des enfants – *Un nouveau regard sur la production enfantine* – *Dubuffet acquiert de nombreux dessins d'enfants* – *Petites ailes, ou la critique de l'enfance* • Le transfert des ouvrages provenant de pays lointains – *Essor de l'ethnologie moderne et inspirations extra-occidentales* – *Les voyages de Dubuffet en Algérie et la tentation de l'Ailleurs* – *La préférence aux œuvres occidentales* – *Des œuvres brésiliennes et égyptiennes au-delà des catégories* – *Postures privées et postures publiques* • La collecte d'art populaire – «*L'art populaire est décidément dans une bonne passe*» – *Objets anonymes* • La Collection annexe, une délimitation par la négative
- 3 Jeux de frontières _____ 89
«*Des œuvres moins caractérisées*» • En théorie et en pratique • Des artistes à la lisière – *Gaston Chaissac, «trop informé de ce que font les artistes professionnels*» – *Ignacio Carles-Tolrà, «homme cultivé*» – *Louis Soutter, ou la «déférence aux normes de la culture*» • L'œuvre avant l'auteur ? – *Des artistes épargnés* – *Discussions dans la correspondance Dubuffet-Thévoz*

4	La légitimation de Neuve Invention (1972-2001) _____	119
	L'enthousiasme pour les « apparentés à l'art brut » – <i>Liens (dé)tissés avec l'Art hors-les-normes, l'art singulier et la Création Franche</i> • Vers une reconnaissance de Neuve Invention – <i>La donation à la Ville de Lausanne – Neuve Invention s'affiche</i> – <i>Thévoz, promoteur de Neuve Invention</i> • Une ouverture toute relative – <i>François Burland: « Les gens induisaient un comportement de zinzin »</i> – <i>Carol Bailly: « C'est bien joli d'être "originale" mais il faut faire quelque chose avec tout ça »</i> • À la marge de la marge	
5	Vers un éclatement des frontières (2001-2021) _____	159
	Sur la scène de l'art contemporain • Une réflexion sur l'art et la société	
	Bibliographie _____	167

PRÉCISIONS SUR LA NOMENCLATURE

Ce livre porte, entre autres, sur l'analyse de termes dont l'usage et l'orthographe ne sont pas fixés. Pour faciliter la lecture, j'ai choisi, à l'instar de plusieurs théoriciens et théoriciennes, d'écrire « Art Brut » (avec majuscules) lorsque je me réfère à la collection entreprise par Jean Dubuffet et aujourd'hui conservée à la Collection de l'Art Brut (CAB) à Lausanne, et « art brut » (avec minuscules) quand je l'envisage comme une catégorie ou un concept – hormis dans les citations et les titres d'ouvrages et d'expositions, où la graphie originale est respectée. L'ensemble des pièces exclues de la collection principale – mais conservées par Dubuffet et ses successeurs – est appelé « Neuve Invention » à partir de 1982. Avant cette date, ces œuvres sont qualifiées de « documentation annexe », « collections annexes » ou « Collection annexe » – cette dernière expression étant utilisée dans le premier texte sur la collection en 1962, c'est celle que je retiens. Dès lors, je désigne cet objet différemment selon la période abordée, tout en adoptant « Neuve Invention » pour des usages plus généraux, sans précision de date.

Concernant les autres appellations, j'ai pris le parti d'utiliser les minuscules lorsqu'elles font uniquement office de catégories (« art singulier », « art populaire », « art naïf », « art extra-occidental », etc.) et les majuscules quand elles sont également associées à des collections ou institutions (« Art hors-les-normes », « Création Franche »). Enfin, Dubuffet applique les termes « auteurs » et « créateurs » aux personnes, et les mots « ouvrages », « productions », « travaux » et « documents » aux objets collectés dans l'Art Brut et Neuve Invention. Sous sa plume, « artistes » et « œuvres » sont délibérément bannis, car ils relèvent d'un langage artistique qu'il cherche à éviter. Pour ma part, j'utilise alternativement l'ensemble de ces termes, dans la mesure où j'estime que ces distinctions devraient être dépassées.

Remerciements

Ce livre est la version retravaillée d'un mémoire de Master en histoire de l'art réalisé à l'Université de Lausanne sous la direction du professeur Philippe Kaenel, que je tiens à remercier chaleureusement de ses encouragements et de son appui. Cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide de toute l'équipe de la Collection de l'Art Brut à Lausanne ; j'exprime en particulier ma reconnaissance à Sarah Lombardi, directrice, pour l'accès aux ressources, à Pascale Jeanneret et Astrid Berglund, conservatrices, pour leurs aiguillages avisés, et à Vincent Monod, documentaliste, pour ses conseils. J'ai également eu la chance de réaliser des entretiens avec Michel Thévoz, ancien directeur de la CAB, Carol Bailly et François Burland, deux artistes autodidactes : merci à eux trois pour leur générosité ! Ma gratitude va aussi aux relecteurs attentifs de mon mémoire, Raphaël Pyroth et David Pagotto, ainsi qu'à Adèle Morerod pour cette nouvelle version. Mes remerciements s'adressent également au Comité d'édition du *Savoir suisse*, qui a rendu cet ouvrage possible, et principalement à Julia Dao, ainsi qu'à Christian Pellet et Jean Rime, pour leur relecture critique. Enfin, une pensée particulière à mes parents, à Ambroise et à mes « copines » pour leur soutien constant.

L'ART BRUT AU PRISME DE NEUVE INVENTION

La Suisse aux sources de l'art brut

Il semble aujourd'hui relativement aisé de broser une définition de l'art brut à coup de généralités. Les auteurs d'art brut sont souvent présentés comme des autodidactes et des marginaux (« fous », prisonniers, spirites, rebelles, exilés, solitaires et autres laissés-pour-compte ou traumatisés par la vie) éprouvant un besoin irrépressible de s'exprimer et créant de manière intense ou obsessionnelle. On dit qu'ils bâtissent des univers à eux seuls destinés, qu'ils composent sans chercher la reconnaissance d'autrui, parfois en secret. Leurs œuvres sont élaborées selon des processus singuliers et concrétisées dans des matériaux ou d'après des techniques inhabituels dans la production artistique (nourriture, végétaux, objets récupérés, coquillages, os, dentifrice, mercurochrome), souvent par manque de ressources. Les supports de fortune (carton, journaux, papier kraft, tissu, cahiers) sont assemblés de manière insolite (couture, scotch) et leurs sculptures sont réalisées à l'aide d'outils atypiques (caillou, cuillère, boucle de ceinture). Associé à ces différentes formes de marginalité, l'art

brut présente ainsi des caractéristiques non seulement esthétiques, mais également sociales. Aloïse Corbaz, Adolf Wölfl, Marguerite Sirvins, Augustin Lesage, Jeanne Tripiet, Henry Darger comptent parmi ses célébrités.

Pourtant, le chemin fut long avant de parvenir à cette définition conventionnelle (et pleine d'exceptions!), depuis l'invention du terme « art brut » en 1945 par le peintre, théoricien et collectionneur français Jean Dubuffet (1901-1985). L'artiste relate dans son journal de bord *Voyage en Suisse du jeudi 5 juillet au dimanche 22 juillet 1945* que c'est dans ce pays, en compagnie de son ami Jean Paulhan et de l'architecte Le Corbusier, qu'il imagine l'oxymoron pour qualifier les dessins, peintures et sculptures qu'il découvre à la clinique psychiatrique de la Waldau, près de Berne, dans la prison de Bâle et au Musée d'ethnographie de Genève, où se trouve notamment la collection de l'asile de Bel-Air. L'intérêt de psychiatres et d'ethnologues suisses pour la production marginale fait écho à ses propres réflexions, alors que les responsables d'établissements français s'étaient montrés réticents à lui ouvrir leurs portes. Durant ce voyage, Dubuffet se met en quête de travaux fabriqués hors des circuits artistiques officiels, pensant déceler dans les productions de ces personnes en rupture avec la société la « source sauvage créatrice de l'art », un art libre et spontané, libéré des modes esthétiques et des influences intellectuelles.

Neuve Invention, l'autre collection

Au fil des ans, Dubuffet complète sa collecte par de nombreuses acquisitions formant bientôt un fonds auquel il essaie de donner un soubassement théorique. Mais à mesure qu'il découvre de nouvelles créations et de nouveaux auteurs et qu'il précise sa conception de l'art brut, il exclut certaines œuvres qui se retrouvent, à partir de la fin 1945, dans une sorte de *no man's land*. Dans un premier temps, il s'agit principalement d'œuvres qui relèvent de l'art naïf, de l'art des enfants, de l'art extra-occidental et de l'art populaire, autant de formes d'expression trop peu individualisées pour satisfaire à sa définition de l'art brut, « indemne de culture ».

En 1962, cet ensemble hétéroclite est établi sous le nom de « Collection annexe » par la création d'un registre d'œuvres. La jeune collection abrite dès lors non seulement les travaux évincés de l'Art Brut, mais également des productions aux critères spécifiques. Dix ans plus tard, au moment de la donation des deux collections à la Ville de Lausanne en vue de l'établissement d'un musée qui ouvrira ses portes en 1976, Dubuffet esquisse une première définition de la Collection annexe, dans une préface au catalogue *Art Brut. Documentation annexe*, resté inédit (voir illustration 1). Il la désigne comme un lieu rassemblant des œuvres qui ne ressortissent ni à la catégorie de l'art brut ni à celle de l'« art culturel » – un pléonasme dont il se sert pour désigner l'art moderne et contemporain rattaché aux milieux institutionnels –, constituant un entre-deux aux frontières poreuses « où souffle le vent de l'art brut mais avec insuffisamment de force ».

Cet ouvrage présente le catalogue d'œuvres et documents recueillis au cours de ses recherches, de 1945 à 1972 par la Compagnie de l'Art Brut et qui, pour des raisons diverses, n'ont pas été cependant jugés de nature à se voir insérés dans la collection de l'Art Brut proprement dite, dans le souci de ne pas altérer le caractère de celle-ci en y mêlant des ouvrages qui ne sont pas exempts d'implications culturelles.

Il ne nous échappe pas que les œuvres réunies dans la collection de l'Art Brut ne peuvent être déclarées, non plus qu'aucune production humaine qui soit, indemnes de toute référence à la culture. Les apports de la culture à la pensée s'étagent en strates qui peuvent se voir contestées - par des esprits rebelles, ou chercheurs obstinés - à des niveaux plus ou moins profonds, plus ou moins fondamentaux. Mais leur absence totale ne saurait tout de même exister dans aucun cas. C'est donc le plus ou moins de distance prise à l'égard des normes culturelles qui peut seul définir l'art brut; et encore faut-il bien s'entendre sur lesquelles de ces normes, car tel ouvrage s'écartera de certaines d'entre elles tout en déferant à d'autres; de sorte qu'il sera souvent embarrassant de décider d'une œuvre si elle relève

.../...

Illustration 1 *L'Art Brut. Documentation annexe*, projet de préface de Jean Dubuffet, 1972 (Archives de la Collection de l'Art Brut).

d'art brut ou bien d'art culturel. Intervient là cependant un facteur important, qui est celui de la position prise par l'auteur de l'ouvrage, soit que celui-ci opère dans la visée de transgresser les normes de la culture - celles, du moins de l'esthétique institutionnalisée - soit qu'il défère au contraire à celles-ci et consente à s'y insérer. Dans ce dernier cas - c'est celui de tout un qui accepte de livrer ses productions à la publicité et au commerce - nous devons, quel que soit le contenu de ces productions, récuser le caractère d'art brut. Nous avons pour cette raison écarté de notre collection principale certains ouvrages (on les trouvera ici dans le catalogue des documents annexes) dont les auteurs font plus ou moins carrière dans les chemins de l'art homologué et commercialisé.

On trouvera d'autre part dans ces documents des ouvrages où souffle le vent de l'art brut mais avec insuffisamment de force pour que l'oeuvre produite soit bien clairement démonstrative. Il nous a paru nécessaire de tenir écartées de la collection principale des productions dans lesquelles la position d'art brut n'est pas éclatante, quand même elle y existe par un bord ou l'autre.

De même ont été versées dans les documents catalogués ici des oeuvres dont il nous a paru qu'elles appartenaient à des zones marginales, débordant sur l'art populaire ou bien sur ce qu'on est convenu d'appeler l'art naïf. Y ont été versées aussi quelques ouvrages provenant de pays lointains dont les normes culturelles sont différentes des nôtres. Enfin nous y avons versé aussi des travaux faits par des enfants, ayant pris le parti, dès le début de nos enquêtes, de ne pas les prendre en considération, à cause du défaut de maturité de la pensée dont ils procèdent.

Jean DUBUFFET

Durant ces années, divers artistes sont transférés d'une collection à l'autre – la plupart de l'Art Brut vers la Collection annexe, à l'instar de Gaston Chaisac, Ignacio Carles-Tolrà et Louis Soutter, trois cas limites déplacés en raison de leurs liens trop étroits avec les institutions culturelles. Ces transferts révèlent les doutes de Jean Dubuffet, puis de Michel Thévoz, historien de l'art et premier conservateur de l'institution lausannoise, quant au classement des œuvres au sein de collections qui sont progressivement envisagées comme de véritables catégories artistiques. Au-delà de leurs conséquences pratiques, ces hésitations invitent à interroger ce qui pouvait alors être estampillé comme de l'« art » dans la société occidentale.

En 1982, Thévoz, rebaptise la Collection annexe « Neuve Invention » dans le but de valoriser les travaux qu'elle contient. Il y intègre également de nouvelles pièces d'artistes autodidactes proches de l'art contemporain, telles que les dessins des Romands François Burland et Carol Bailly, avant d'en proposer une définition dans son ouvrage *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'art brut*, en 1988. Le syntagme « apparenté à l'art brut » qui apparaît dans le titre témoigne d'une volonté de distancier les œuvres de Neuve Invention de l'art brut proprement dit. Cet écart, Dubuffet l'avait revendiqué dès les années 1970 en interdisant l'usage du terme « art brut » aux collections et aux expositions de création autodidacte « en porte-à-faux avec le milieu culturel » qui se développaient dans les pays francophones et anglophones. Diverses expressions avaient alors

vu le jour, telles que l'«Art hors-les-normes», la «Création Franche», l'«art singulier» et l'«*outsider art*». La confrontation entre ces catégorisations du champ de l'art – mais aussi de la société – révèle le paysage social et culturel dont elles sont issues. Se pencher sur le jeu de leurs délimitations permet de mettre en perspective le monde de l'art contemporain en l'abordant par ses franges. Tel est l'objet de cet ouvrage.

CORPUS ET TRANSFERTS

Selon le dernier recensement de la Collection de l'Art Brut (CAB), en 2021, 573 artistes (150 femmes pour 351 hommes) se trouvent dans Neuve Invention, 437 auteurs (87 femmes pour 332 hommes) dans l'Art Brut et approximativement 200 anonymes gravitent autour des deux fonds. Ces chiffres témoignent d'un même déséquilibre entre les femmes et les hommes que dans l'«art culturel», même si Dubuffet considérait que l'Art Brut et les productions apparentées étaient moins conditionnés socialement. Le nombre d'œuvres conservées dans Neuve Invention est estimé à 15 000, contre 55 000 pour l'Art Brut. L'ensemble des corpus qui étaient éclatés entre les deux collections ont été regroupés, à l'exception de celui d'Élise Palaudoux et d'un inconnu surnommé le «Voyageur français», dont une partie des œuvres est classée dans l'Art Brut et l'autre dans Neuve Invention. Les transferts précédant la donation des collections à la Ville de Lausanne en 1971 sont difficilement chiffrables, dans la mesure où Dubuffet tint

successivement de nombreux registres d'acquisitions et d'inventaires qui ne se recourent pas toujours. Toutefois, depuis 1976, on peut déduire que vingt-deux artistes ont été déplacés de Neuve Invention à l'Art Brut, et quatre inversement. Ces migrations ont généralement lieu au moment d'une nouvelle acquisition, l'ensemble du corpus étant certainement reconsidéré à cette occasion – le style de certains auteurs change par ailleurs fortement entre les vagues de collecte.

Collections, catégories, labels, concepts

De nombreuses recherches consacrées à l'art brut ont fleuri ces dernières années, laissant émerger dans l'historiographie deux principales manières de le concevoir. D'un côté, il est envisagé comme une catégorie artistique, définie par des critères spécifiques permettant de qualifier les œuvres conservées à la CAB ou d'autres œuvres analogues. De l'autre côté, il est pensé comme un concept abstrait issu des écrits théoriques de Dubuffet, une notion qui invite à interroger la définition même de l'art.

L'approche catégorielle est celle d'une première génération de défenseurs et critiques (Roger Cardinal, Laurent Danchin, John Maizels, Colin Rhodes), dont l'intention était de porter l'art brut à la connaissance du public. Elle est aussi véhiculée par des professionnels à la recherche de critères de sélection précis dans leur travail, à l'instar des directeurs et directrices successifs de la CAB: Michel Thévoz (de 1976 à 2001),

Lucienne Peiry (de 2001 à 2011), puis Sarah Lombardi (depuis 2011). Face à ces *insiders*, une nouvelle génération d'universitaires a dédié des travaux à l'art brut en l'envisageant comme un concept opératoire. L'ouvrage de Céline Delavaux, *L'art brut, un fantasme de peintre* (2010), constitue un tournant décisif dans l'évolution du regard sur cet objet, tout comme la fondation du Collectif de réflexion autour de l'art brut (CrAB) qui regroupe, depuis 2010, des chercheuses et chercheurs de différentes disciplines. Parmi les travaux du CrAB, il faut mentionner la thèse en histoire de l'art de Baptiste Brun, soutenue en 2013 et publiée en 2019 sous le titre *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, dans laquelle l'auteur se penche sur les premières prospections de Dubuffet, tout en envisageant l'art brut comme « le levier d'une remise en cause des manières consensuelles de penser l'art » (Brun, 2013 : 1). Ces analystes s'intéressent à l'art brut et à ses « apparentés » avec plus de distance critique, n'ayant pas pour ambition (directe) de le promouvoir. Ils s'opposent à l'approche essentialiste des premiers théoriciens et des *insiders* – qui affirment qu'une œuvre peut être de l'art brut *en soi* – et contestent en particulier le romantisme qui en fait un refuge d'authenticité.

Si aucune étude critique n'a été consacrée à Neuve Invention jusqu'à celle-ci, plusieurs théoriciens l'ont, dès les années 1990, envisagée de différentes manières, en fonction de leurs conceptions respectives de l'art brut. Pour la majorité des critiques de la première génération, qui considèrent à cette époque l'art brut comme une catégorie restrictive

et historiquement ancrée, Neuve Invention apparaît par contraste comme une catégorie englobante, voire générique et toujours d'actualité. D'après eux, une évolution a eu lieu entre l'époque de l'Art Brut de Dubuffet et l'époque de Neuve Invention et des « apparentés à l'art brut ». Laurent Danchin et John Maizels la situent du côté de la production, et soutiennent que les artistes et les œuvres ont changé : depuis la fin du 20^e siècle, les créations seraient plus hétérogènes et les auteurs d'art brut, des marginaux extrêmes, tendraient à disparaître. Roger Cardinal et Colin Rhodes, eux, considèrent que c'est plutôt le regard porté sur ce type de création qui a évolué, et que le changement s'est donc effectué du côté de la réception. Pour ceux au contraire qui envisagent l'art brut comme un concept anhistorique, celui-ci est toujours actualisable et ses caractéristiques, anthropologiques plus qu'esthétiques, autorisent son appropriation dans divers contextes. Pour eux, l'art brut, c'est l'Autre, et l'Autre change selon les époques et les sociétés, il est en perpétuelle évolution. Dès lors, il est illogique de faire de Neuve Invention un concept, car il se substituerait à celui d'art brut ; en faire une catégorie figée et s'interroger sur ses critères ne leur importe guère plus. Ils tendent ainsi à penser l'appellation uniquement comme le nom de la collection lausannoise.

Outre ces compréhensions divergentes, un usage confus des termes « collection », « catégorie », « label » et « concept » pour qualifier Neuve Invention – tout comme l'art brut – ressort de la littérature secondaire. Quatre manières d'envisager Neuve Invention

peuvent toutefois être dégagées. En premier lieu, elle est pensée comme une *collection* dont l'histoire peut être retracée. Sa valeur théorique est ici de moindre portée, elle reflète plutôt les goûts de ses collectionneurs successifs. En second lieu, Neuve Invention est perçue comme une *catégorie intrinsèquement liée à la collection éponyme*, pourvue de caractéristiques définies par rapport à la collection et à la catégorie d'art brut. Les critères mentionnés se limitent cependant à ceux rendus visibles par les exclusions de Gaston Chaissac et de Louis Soutter – le lien des artistes avec le milieu culturel (formation artistique, exposition et vente d'œuvres) – et ne couvrent qu'un faible nombre de cas limites. En troisième lieu, certains chercheurs – parfois les mêmes – font de Neuve Invention une *catégorie non rattachée à la collection lausannoise*. Dans ce cas, elle est considérée comme l'équivalent d'autres termes « apparentés à l'art brut », complexifiant l'appréhension de l'ensemble de cette production artistique. Les critères d'appartenance à la catégorie qu'ils avancent incluent des artistes et des œuvres extrêmement variés ; ils sont vagues et peu discriminants. Neuve Invention et l'ensemble des « apparentés » revêtent ainsi un statut générique. Enfin, l'expression est utilisée comme un *label* dans certains catalogues de vente aux enchères, qui monnaient des créations étiquetées « Art Brut » ou « Neuve Invention » sans distinction, alors que les artistes présentés ne font pas nécessairement partie de l'un ou l'autre fonds. On remarque, en lisant la critique, une absence de consensus sur cette terminologie ; les positions divergent sur ce

qu'est fondamentalement Neuve Invention, voire se superposent, rendant son approche délicate. Les différents emplois peuvent néanmoins être placés sur une échelle allant du restrictif (nom strictement appliqué à de la collection lausannoise) à l'extensif (catégorie générique, label).

Les protagonistes :

Jean Dubuffet et Michel Thévoz

Puisque les multiples usages de l'appellation « Neuve Invention » la rendent difficilement saisissable lorsque l'on se base sur la littérature secondaire, un retour aux sources s'imposait. Ce livre est le fruit d'une recherche dans les archives de la Collection de l'Art Brut (ACAB), complétée par la consultation d'imprimés historiques se trouvant dans la bibliothèque de cette même institution (brochures d'exposition, opuscules sur les artistes, fascicules, etc.). L'usage de « Neuve Invention » comme label et catégorie générique n'étant présent dans aucun document de première main, je la traiterai uniquement en tant que collection et que catégorie qui lui est rattachée. La préface inédite rédigée par Dubuffet en 1972 (premier texte consacré à la collection, du moins selon les archives) et l'ouvrage de Thévoz de 1988 (unique monographie sur le sujet jusqu'ici) feront également l'objet d'une analyse détaillée. La présente publication, qui constitue la première étude systématique sur Neuve Invention, dégage l'expression du flou qui l'entoure : elle retrace l'histoire de la collection, rend compte de son contenu

et interroge les définitions successives de la catégorie. Autrement dit, elle pose les jalons historiques, théoriques et esthétiques nécessaires à son appréhension, renouvelant par la même occasion celle de l'art brut par la bande.

Dans cette démarche, je me garderai de vouloir éclairer l'ensemble de la collection à partir d'un échantillon supposément représentatif. En effet, ce fonds est trop hétéroclite – et c'est là même sa singularité – pour en extraire des cas emblématiques. De plus, dans la mesure où Neuve Invention n'appartient ni à un mouvement artistique ni à une école, tout regroupement stylistique ou iconographique paraît artificiel. Rendre compte de son contenu est toutefois envisageable si l'on se penche sur les discours et les pratiques qui concernent les œuvres. Dès lors, j'examinerai les écrits contemporains du développement de la collection (publications, correspondances) et les actions liées aux productions (transferts, sélections dans les publications et les expositions), afin de faire ressortir les travaux et les auteurs questionnés par Dubuffet et Thévoz. Ces cas limites permettront d'interroger les fondements et les critères de Neuve Invention, tout en donnant un aperçu de la diversité de la collection.

La période considérée couvre l'histoire de Neuve Invention de sa genèse, en 1945, jusqu'au moment où Thévoz quitte sa fonction de directeur de la CAB, en 2001. Il s'agira d'interroger la manière dont les deux théoriciens ont progressivement envisagé Neuve Invention, en fonction des contextes socioculturels d'une part et des enjeux liés à l'art brut d'autre

part. Enfin, les visions des deux protagonistes seront confrontées à celles d'autres acteurs des mondes de l'art, qu'ils soient défenseurs des « apparentés à l'art brut », artistes autodidactes ou commissaires d'exposition dans les circuits de l'art contemporain.

DEUX PARCOURS LIÉS

Né au Havre en 1901, Jean Dubuffet entreprend et abandonne à deux reprises une formation artistique (à l'École des beaux-arts du Havre et à l'Académie Julian à Paris), déclarant être peu à l'aise avec le milieu académique. Fils et petit-fils de marchand de vin, il fonde en 1927 son propre commerce à Bercy, avant d'assumer publiquement son penchant pour la création artistique, à l'âge de quarante et un ans. Il affirmera plus tard qu'il n'avait à cette époque aucune ambition de faire carrière, qu'il désirait « faire des peintures à [son] seul usage et sans prendre égard à ce qu'elles soient ou non susceptibles d'être approuvées par quiconque » (Dubuffet, 1986 : 7). Au vu du succès que ses peintures, sculptures, assemblages et monuments – dont le cycle tricolore de *L'Hourloupe* – rencontrent dans la seconde moitié du 20^e siècle et de nombreuses expositions qu'il réalise partout dans le monde, ses propos trahissent une volonté de se présenter *a posteriori* comme le miroir des « auteurs d'art brut », qu'il nomme précisément ainsi en raison de leur supposé désintérêt à être reconnus en tant qu'artistes. Dubuffet décède en 1985 à Paris.

Michel Thévoz, qui voit le jour en 1936, fait des études en lettres à l'Université de Lausanne, sa ville natale, complétées par un diplôme à l'École du

Louvre. Il rencontre Dubuffet à Paris en 1960, alors qu'il visite la collection privée du peintre. Ce dernier apprend avec intérêt que le jeune historien de l'art travaille sur Louis Soutter. En 1970, tandis que Thévoz vient de publier un premier livre sur cet artiste interné, Dubuffet lui propose de consacrer un ouvrage à l'art brut et lui confie, pour ce faire, les clés de l'immeuble abritant les collections : *L'art brut* sortira en 1975. Selon Thévoz, Dubuffet aurait refusé de déposer l'Art Brut au Musée des arts décoratifs de Paris et au Centre Pompidou par « haine du parisianisme ». Il aurait accepté sa proposition d'accueillir les œuvres en Suisse – un pays qu'il percevait comme « un repaire d'anarchistes anticulturels » –, en souvenir de ses amitiés avec le peintre René Auberjonois et les écrivains Paul Budry et Charles-Albert Cingria. Quant à la Ville de Lausanne et son syndic Georges-André Chevallaz, ils se laissent convaincre par René Berger, l'influent directeur du Musée cantonal des beaux-arts (Lombardi, 2016: 121-123). Conservateur dans ce même musée entre 1960 et 1975 et titulaire d'une thèse de doctorat publiée sous le titre *Louis Soutter ou l'écriture du désir* en 1974, Thévoz est nommé conservateur de la Collection de l'Art Brut en 1976. Il sera également professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne et publiera une trentaine d'essais sur des phénomènes refoulés aux marges de nos sociétés tels que la folie, le suicide, l'académisme ou bien sûr l'art brut.

2

LES EXCLUS DE L'ART BRUT : BIENVENUE DANS LA COLLECTION ANNEXE (1945-1972)

À la recherche de l'altérité

À partir de 1944, mû par son goût de l'art, sa volonté de connaissance et son envie de nourrir sa propre pratique artistique, Dubuffet se met à la recherche de productions autodidactes marginales. Son attrait pour des travaux qui ne relèvent alors que très partiellement du champ de l'art précède ainsi l'invention, en juillet 1945, de l'expression « art brut » (Brun, 2013 : 18). Sa démarche est empirique : il s'intéresse à de multiples objets et tâte différents terrains, sans cadre théorique préconçu, au moins jusqu'en 1959. Les œuvres qu'il recherche témoignent toutefois d'une quête de l'altérité partagée par de nombreux artistes et écrivains européens de la première moitié du 20^e siècle qui s'intéressent à l'expression des enfants, des spirites, des « tribus » ou encore des « fous », dans une volonté de rupture et de renouvellement formel. En s'inspirant de ces travaux, fauves, cubistes, dadaïstes, surréalistes et expressionnistes cherchent en effet à se libérer de leur héritage culturel et à retrouver les « sources » de la création artistique. Après avoir été longtemps dépréciées ou considérées comme de simples objets

de curiosité, les productions de l'Autre deviennent convoitées (Peiry, 1996:23). L'intérêt pour ces œuvres tient alors d'un fantasme primitiviste « de trouver un état naturel de l'art, une vérité de l'acte créateur qui permettraient à l'artiste de faire table rase des valeurs artistiques qui lui sont contemporaines et de repartir de zéro, de réinventer le sens de l'art » (Delavaux, 2010:113).

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le primitivisme est à la fois omniprésent et en pleine mutation, notamment en raison de la légitimation de l'ethnographie, de la psychanalyse et de la sociologie, qui bouleversent la pensée de l'altérité en remettant en question l'idée même de primitivité. C'est à ce moment-là que la science s'empare véritablement de l'étude des cultures populaires, et l'histoire de l'art de l'examen de l'art tribal (Delavaux, 2010:114). Et c'est dans ce contexte épistémologique mouvant que Dubuffet commence ses prospections d'Art Brut. Au départ, il ratisse large, suivant différentes filières de l'« altérité », tout en rassemblant des œuvres d'amis artistes et d'artistes semi-professionnels. De ce fait, il photographie et/ou intègre à sa collection d'Art Brut naissante des objets extrêmement variés. Très vite, cependant, il commence d'exclure de ses expositions, de ses publications et de la collection les œuvres collectées qu'il ne trouve plus emblématiques de l'Art Brut, pour diverses raisons. Ces productions se retrouvent dans une sorte de *no man's land*, baptisé la « Collection annexe » en 1962.

La confrontation de deux documents rédigés par Dubuffet qui balisent l'histoire de la Collection

annexe permet de faire ressortir, d'une part, l'étendue des premières recherches d'Art Brut et leur caractère hétéroclite et, d'autre part, les caractéristiques des premiers travaux mis à l'écart. Il s'agit d'une lettre de 1946 intitulée *Situation des Cahiers de « L'Art Brut »*, à ce jour et de la préface *Art Brut. Documentation annexe*, écrite en 1972 (voir illustration 1, pp. 12-13).

La lettre, que Dubuffet envoie à Gaston Gallimard le 14 octobre 1946, révèle son projet initial : une série d'opuscules sur les auteurs d'Art Brut illustrée de photographies, que le célèbre éditeur s'est engagé à publier. À cette époque, l'artiste ne veut être qu'un porte-parole de l'Art Brut, son intention n'est pas encore d'entreprendre une collection (bien qu'il en amorce une rapidement) – ce dont témoigne par ailleurs la réalisation, à partir de 1945, d'albums photographiques envisagés comme un matériau documentaire privé. Dans sa missive, Dubuffet détaille le programme de seize *Cahiers de l'Art Brut*, dont seul le numéro inaugural *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale* paraîtra, probablement pour des raisons de rentabilité (Dubuffet, 2016 : 16). Pour chaque fascicule, il indique le nombre et le coût des photographies, l'avancée du projet ainsi que les personnes mandatées pour rédiger des articles monographiques : un ethnographe et religieux mariste (Patrick O'Reilly), un ethnologue (Eugène Pittard), des psychiatres (Walter Morgenthaler, Jakob Wyrsh, Charles Ladame), un médecin spécialisé en pédiatrie (William MacEwen), un peintre (René Auberjonois), un professeur vivant en Égypte (René Étiemble), la

famille ou des proches des artistes (la doctoresse Jacqueline Forel, entre autres).

Le contenu des *Cahiers* dévoile les corpus que Dubuffet considère comme emblématiques de l'Art Brut à cette époque. Si, par la suite, il en a collectionné six faisant toujours partie de l'Art Brut (Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller, Aloïse Corbaz, Berthe Urasco, les malades du professeur Charles Ladame et les sculptures des Barbus Müller), quatre ont été collectés puis reversés dans la Collection annexe à sa création (Somuk, Louis Soutter, les enfants anglais et les enfants de Haute-Égypte), deux acquis plus tard (des masques du Lötschental en 1962 et des tatouages en 1991), trois seulement photographiés (Adalbert Trillhaase, Louis Capderoque, Apostoli) et une recherche apparemment interrompue (mandragores). Les œuvres conservées dans l'Art Brut sont réalisées par des pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques et par un anonyme, tandis que les productions transférées et acquises plus tardivement dans la Collection annexe ou uniquement photographiées ressortissent essentiellement à quatre catégories artistiques qu'il mentionne dans sa préface de 1972.

Dans ce second texte – qui contient l'unique définition de la Collection annexe de sa main –, Dubuffet soutient qu'elle regroupe des « œuvres dont il nous a paru qu'elles appartenaient à des zones marginales, débordant sur l'art populaire [les masques du Lötschental] ou bien sur ce qu'on est convenu d'appeler l'art naïf [Adalbert Trillhaase, Louis Capderoque] », ainsi que des « ouvrages provenant de pays lointains [Somuk] » et des « travaux

faits par des enfants [enfants anglais, enfants de Haute-Égypte] ». De fait, il s'agit de quatre catégories qui ont été progressivement légitimées dans le champ artistique au cours du 20^e siècle. Dubuffet évoque avec précaution les notions d'art naïf et d'art populaire, conscient du problème de catégorisation qu'elles soulèvent. En outre, il se garde d'utiliser les notions d'« art des enfants » et d'« art primitif ». Dans un texte plus ancien, il déplorait en effet la manière dont elles étaient généralement assimilées et jugées : « [...] elles sont versées à une condescendante rubrique d'*art des enfants, des primitifs et des fous* qui implique l'idée très fautive de balbutiements maladroits ou aberrants, sur les débuts du chemin menant à l'art culturel. » (Dubuffet, 1967/1 : 453)

L'inclusion et l'exclusion d'auteurs associés à ces catégories nous renseignent sur la manière dont Dubuffet envisage, dans la théorie comme dans la pratique, l'art brut et Neuve Invention. Il faut dès lors contextualiser l'essor des quatre notions, interroger l'attrait de Dubuffet à leur égard (mise en place d'un réseau de prospection, collecte d'œuvres, exposition), puis leur mise à l'écart de l'Art Brut (arrêt de leur exposition, rejet théorique, transfert). Leur exclusion théorique peut être analysée à partir des quatre volumes compilant l'ensemble des écrits de l'artiste, *Prospectus et tous écrits suivants* (1967 et 1995). Leur collecte puis leur éviction de la collection peuvent quant à elle être examinées de manière systématique grâce à deux ensembles d'archives. D'un côté, une liste intitulée *Collection annexe* réalisée le 4 juillet 1975 – au moment de l'envoi des

œuvres annexes à Lausanne – qui contient le nom des auteurs et le nombre de productions. De l'autre, les multiples registres et inventaires d'œuvres tenus par Dubuffet, seuls témoins exhaustifs des transferts, dont j'ai cherché à comprendre les logiques. Rarement présentées comme telles au sein des archives, les œuvres des enfants et des artistes non occidentaux sont toutefois aisément identifiables, puisqu'elles relèvent de catégories anthropologiques, tandis que les contours de l'art naïf et de l'art populaire, catégories d'abord esthétiques, sont beaucoup plus flous.

La mise à l'écart de l'art naïf

« Leur âme déborde de visions merveilleuses »

Les mots « art » et « naïf » auraient été accolés pour la première fois dans un sens laudateur par l'écrivain Champfleury, l'un des pionniers des études sur l'art populaire en France, qui s'est intéressé notamment aux enseignes d'auberge, aux ex-voto et aux images d'Épinal. En 1851, il félicite le peintre Gustave Courbet d'avoir retrouvé dans *Un enterrement à Ornans* « l'accent puissant des images populaires et de "l'art naïf" » (cité dans Delacampagne, 1989:16-17). À la fin du 19^e siècle, le journaliste Henry Fouquier et le peintre Félix Vallotton qualifient à leur tour de « naïves » les peintures de l'auto-didacte Henri Rousseau, dit le Douanier Rousseau (1844-1910), exposées au Salon des Indépendants. À une époque où sa peinture est incomprise, voire

raillée, par la majorité des critiques, leurs propos manifestent une certaine perplexité face à ces œuvres qu'ils admirent néanmoins. Le marchand et critique d'art allemand Wilhelm Uhde, qui organise la première exposition personnelle du Douanier Rousseau en 1909 et rédige en 1911 la première monographie qui lui soit consacrée, ainsi qu'Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire comptent parmi les principaux défenseurs de l'art naïf en général et de l'œuvre du Douanier Rousseau en particulier. Ils contribuent à en faire le père de cette forme d'art.

Dès lors, cette notion consacre des artistes autodidactes, issus généralement de milieux populaires, et étrangers à la culture dominante. Parmi les admirateurs du Douanier Rousseau figurent Odilon Redon, Paul Signac et Vassily Kandinsky – ce dernier présente ses peintures dans l'almanach du *Blaue Reiter* de 1912 –, ainsi que des surréalistes, dont André Breton, qui loue son travail dans *Autodidactes dits « naïfs »* en 1942, Pablo Picasso et Robert Delaunay, qui lui achètent plusieurs toiles. En outre, Wilhelm Uhde lance et soutient un nombre important d'artistes désormais célèbres parmi les naïfs. En 1928, il réunit ses peintres de prédilection, Séraphine Louis (dite Séraphine de Senlis), Camille Bombois, André Bauchant, Dominique Peyronnet et Louis Vivin, sous l'appellation « peintres du Cœur Sacré » – en référence à leur présumé grand cœur et parce que la majorité vit autour de la basilique du Sacré-Cœur – à la galerie des Quatre Chemins à Paris, dans une exposition qui fait date (Hugonot, 1981 : 8). Dans les années 1930, de multiples expositions

prennent place à Paris, dont *Primitifs modernes* (également organisée par Uhde), *Peintres de l'instinct* et *Les maîtres populaires de la réalité*, et présentent fréquemment ces mêmes artistes. Bien qu'ils travaillent de manière isolée et malgré leurs différences esthétiques, ces peintres sont regroupés sous diverses appellations : non seulement « peintres du Cœur Sacré », mais aussi « peintres du dimanche », « primitifs modernes » ou encore « peintres illuminés ». Aucune dénomination ne s'est toutefois imposée avec autant de force que celle de « peintres naïfs ». Après la Seconde Guerre mondiale, l'engouement pour l'art naïf se confirme et s'internationalise (Delacampagne, 1989 ; Schaettel, 1994).

L'art naïf a été théorisé et codifié non par les autodidactes concernés, mais par la pensée critique. Le critique d'art Anatole Jakovsky joue un rôle fondamental dans la consécration de la notion dès les années 1940. Dans le catalogue d'exposition *Peintures naïves de l'Empire à nos jours* (1944), qui présente sa vision globale de cet art, il déclare que « cette peinture-là, évidemment populaire est une création spontanée, naturelle, sincère, désintéressée, très souvent anonyme ». Argumentant en faveur de l'ingénuité des peintres naïfs, avec certes une certaine condescendance, il trahit son propre rapport suspicieux à l'égard de certaines expérimentations de l'art contemporain. Ses propos résonnent étroitement avec ceux de Dubuffet sur l'art brut dans ses écrits de la même période. Dans le catalogue, Jakovsky déclare à propos du « style » naïf :

« Le trait essentiel qui caractérise les naïfs c'est précisément l'absence d'un savoir. Ils voient mais sont incapables de fixer leurs visions d'après les règles de l'art pictural en vigueur. C'est alors qu'ils enjôlent et idéalisent et que le public a beau jeu de s'esclaffer parce que la perspective est faussée, la couleur trop crue et que l'ensemble apparaît par trop irréel, fantasque, insolite... » (*Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, 1944)

Dans son ouvrage *La peinture naïve* (1949), il développe ce qu'il considère comme les caractéristiques des œuvres qu'il étudie. S'il n'évoque aucune thématique commune aux peintres concernés et qu'il affirme « qu'ils n'ont pas de style », il décrit toutefois une esthétique. Il souligne qu'ils ne dessinent pas la forme spécifique des objets : « Quoi d'étonnant alors [...] que la perspective soit faite d'un échelonnement de plans plats et que les feuilles soient parfois plus grandes que l'arbre lui-même ! » Concernant la couleur, il affirme qu'elle « n'est pas toujours nuancée et sûre », et que les peintres « ignorent les jeux de la lumière, de même que les artifices de l'atmosphère leur sont totalement inconnus ». Il ajoute que « ce ne sont donc pas les moyens techniques qui priment, mais ce qui est exprimé, ou plutôt ce qui est à exprimer ». Ainsi, « le naïf crée d'après la carte postale, exactement comme les peintres réalistes créent devant un "motif" », et « la couleur en elle-même est souvent fort peu de chose pour un naïf. Elle se réduit dans la plupart des cas, au tube d'où elle sort et qu'il achète chez son marchand ; à un de

ces tubes tout préparés qu'il ne mélange point, ou si rarement sur sa palette». Il conclut que « tous savent rendre sensibles quelques-unes des visions qui leur tiennent le plus à cœur » et que « leur âme déborde de visions merveilleuses et n'aspire qu'à réaliser le plus fidèlement possible ce qu'elle ressent » (Jakovsky, 1949 : 21-40). En résumé, selon Jakovsky, le peintre naïf souhaite se conformer à des principes académiques de figuration et de coloration, mais il en est incapable. Une douzaine de peintres sont ensuite présentés, dont le Douanier Rousseau et certains artistes « canonisés » par Wilhelm Uhde.

Dubuffet en quête d'art naïf

À l'instar de ces artistes et théoriciens, Dubuffet s'intéresse à l'art naïf dans les années 1940 – à cette époque, il connaît certainement les textes de Jakovsky, puisqu'il fréquente le critique et entreprend en 1945, sans succès, de réaliser à ses côtés un ouvrage sur « les peintures et travaux d'art faits par les fous » (Brun, 2013 : 190-191). Il fait photographe et rassemble des œuvres que l'on peut qualifier d'art naïf, selon les critères jakovskiens, et qui se trouvent aujourd'hui en partie dans Neuve Invention. C'est probablement grâce au théoricien qu'il découvre le travail de Germain Vandersteen, un auteur mentionné dans *La peinture naïve*, dont il achète plusieurs œuvres. Enfin, il adresse une lettre à Wilhelm Uhde en janvier 1946, le sollicitant pour la rédaction d'un article sur la peinture naïve de Séraphine de Senlis, un projet qui échouera.

La correspondance conservée à la CAB laisse penser que seules ces deux personnalités impliquées dans la promotion d'autodidactes dit « naïfs » sont contactées et que la découverte d'artistes naïfs par Dubuffet est dictée par les circonstances – visites de salons et de galeries, du Musée national des arts et traditions populaires à Paris ou liens avec les surréalistes (Brun, 2013 : 411-412). Les registres témoignent toutefois d'un intérêt plus marqué. Ils indiquent que les œuvres de style naïf reversées dans la Collection annexe ont également été collectées auprès d'amis autodidactes, de marchands dont le galeriste bruxellois Geert Van Bruaene (avec qui Dubuffet échange plusieurs œuvres) et la directrice de la galerie du Luxembourg Eva Philippe, et de particuliers à l'identité parfois incertaine, dont le professeur Braumühl, un certain Geiger (vraisemblablement le peintre allemand Rupprecht Geiger) et un certain Ackerman (probablement l'artiste parisien Paul Ackerman).

Parmi les artistes mentionnés dans *Situation des Cahiers de « L'Art Brut »*, à ce jour, deux collent parfaitement à la description de la peinture naïve que propose Jakovsky en 1949 : Adalbert Trillhaase et Louis Capderoque. On peut donc aisément imaginer que ces œuvres auraient été reversées dans la Collection annexe si Dubuffet avait pu les acquérir. En 1948, une partie des photographies et des articles qui étaient prévus pour les *Cahiers* est réemployée au sein de *l'Almanach de l'Art Brut*. Soutenu lui aussi par Gallimard, cet ouvrage documente le travail d'une quarantaine de créateurs

méconnus à l'époque ainsi que la pratique artistique de Dubuffet, faisant état de l'avancée de ses recherches. Entrepris sous l'impulsion d'André Breton, ce livre sera abandonné, officiellement pour des questions financières, officieusement en raison de l'insatisfaction de Dubuffet quant à la tournure de certains textes commandés (Dubuffet, 2016:11). Quasiment achevé et déposé dans les archives de la CAB, l'*Almanach* présente la documentation prévue pour les *Cahiers* sur Adalbert Trillhaase et Louis Capderoque ainsi que les peintures de facture naïve d'Alphonse Benquet, Aristide Caillaud, Louis Cattiaux et Robert Véreux – pseudonyme d'un certain Robert Forestier qui se fait passer pour un fou, afin de s'amuser des présupposés de l'Art Brut. Excepté dix-neuf peintures de Robert Véreux qui sont acquises, cet ensemble d'art naïf est prêté temporairement au Foyer de l'Art Brut, un lieu de dépôt et d'exposition créé par Dubuffet et quelques amis, dont Michel Tapié. Le corpus de Véreux sera exclu de l'Art Brut en 1949, enregistré dans la Collection annexe en 1962, puis rendu à sa veuve en 1969, lorsque la supercherie sera découverte. Les peintures de Benquet, Caillaud et Cattiaux auraient donc vraisemblablement elles aussi été transférées dans la Collection annexe si Dubuffet les eût possédées.

GERMAIN VANDERSTEEN ET CLOTILDE PATARD

Dans l'ébauche de l'*Almanach de l'Art Brut* se trouvent des articles rédigés par Dubuffet sur Germain Vandersteen et Clotilde Patard, deux artistes « naïfs » dont il a collecté les travaux. Si les œuvres de Vandersteen ont été reversées par la suite dans la Collection annexe, la peinture de Clotilde Patard figure toujours dans l'Art Brut, permettant d'interroger par comparaison les critères des deux collections.

Les peintures de Germain Vandersteen (1897-1985) se rattachent à la catégorie de l'art naïf par leur analogie avec l'œuvre de Séraphine de Senlis, artiste consacrée par Wilhelm Uhde. Le traitement de leurs bouquets de fleurs aux couleurs vives est extrêmement proche. Si Séraphine de Senlis restreint son iconographie au végétal, Vandersteen développe un bestiaire plus ou moins fantastique où la figure de l'oiseau prédomine. Les six œuvres conservées dans Neuve Invention représentent ainsi des volatiles aux tons violents qui tendent vers l'imaginaire (voir illustration 2). Vandersteen a également été assimilé à l'art naïf par Jakovsky. À la suite de la découverte de ses œuvres, exposées pour la première fois au Salon d'automne de 1944, il inclut une reproduction des *Fleurs imaginaires* dans *La peinture naïve* et déclare que leur auteur change « les couleurs en musique » (Jakovsky, 1949 : 21). Dès lors, le critique a sans doute fait découvrir l'œuvre de Vandersteen à Dubuffet, qui acquiert des peintures auprès de l'autodidacte et les expose au Foyer de l'Art Brut en 1948. La décennie suivante, la carrière de celui qui tient également un magasin de couleurs prend son essor à l'étranger, ce qui dut, outre son indexation à l'art naïf, convaincre Dubuffet de l'exclure de l'Art Brut.



Illustration 2 Germain Vandersteen, sans titre, sans date, gouache et encre bleue sur papier, 31 × 24 cm (Neuve Invention).

Une seule peinture de Clotilde Patard (vers 1860 - vers 1950) est conservée dans le fonds d'Art Brut. Réalisée autour de 1948, elle représente un jardin aménagé au centre duquel se trouve une fontaine avec un jet d'eau. La perspective est double, à la fois frontale et aérienne. À l'instar des œuvres de Vandersteen, cette huile sur carton diffère des peintures dans la veine de celles du Douanier Rousseau par son traitement en touches grossières, ce qui a peut-être notamment joué dans le fait qu'elle reste au sein de l'Art Brut. Contrairement à Vandersteen, Clotilde Patard ne connaîtra qu'une réception limitée, Dubuffet ayant été certainement son seul soutien. C'est en 1948 que le collectionneur découvre le travail pictural de cette vieille dame qui vit modestement à Paris, par l'intermédiaire d'Ackerman. Il échange alors quelques lettres avec elle, puis lui achète une douzaine de peintures qu'il vend ou troque rapidement à Geert Van Bruaene (en 1948 et 1949), à l'exception du jardin. Le choix de se dessaisir de la quasi-totalité des toiles témoigne du caractère secondaire attribué à cette production, bien qu'elle reste dans l'Art Brut.

En juin 1948, le Foyer de l'Art Brut revêt le statut légal d'association et devient la Compagnie de l'Art Brut, avec pour membres fondateurs Jean Dubuffet, Jean Paulhan, Michel Tapié, Charles Ratton, André Breton et Henri-Pierre Roché. Ceux-ci ont d'emblée la volonté de créer une collection qu'ils légueront. Gallimard leur loue un pavillon au fond de son jardin, inauguré au mois de septembre par une exposition.

En octobre, Dubuffet rédige la *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut* dans laquelle il invite tous les visiteurs, et particulièrement les médecins psychiatres, à rechercher des œuvres d'Art Brut. Vingt ans plus tard, il affirmera que les expositions au pavillon ont suscité la curiosité du public et des prospections bénévoles, provoquant un afflux de documents et un accroissement massif des collections (*L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, 1967 : 123).

À l'automne 1949 a lieu la première grande exposition hors les murs de la Compagnie, *L'Art Brut*, qui prend place dans les étages de la galerie René Drouin à Paris et regroupe deux cents œuvres de soixante-trois créateurs, issues essentiellement des collections. À cette occasion, Dubuffet signe son célèbre pamphlet *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. L'exposition présente des peintures qui se rattachent de manière ambiguë à l'art naïf d'un point de vue esthétique et qui resteront, probablement en raison de cette ambivalence, classées dans l'Art Brut. Il s'agit d'œuvres de Clotilde Patard, Amélie Stern – artiste sur laquelle aucune information ne nous est parvenue – et Jean Stas, un jardinier bruxellois qui se met à la peinture vers l'âge de soixante-quatre ans, s'inspirant de chromolithographies. Sont également exposées les peintures de facture naïve de Georges Berthomier et Willi Gappisch, deux pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques. Berthomier (1897-1963) a été interné en 1948 à l'hôpital de Ville-Évrard, près de Paris, où il s'adonne avec assiduité à la gouache, représentant des paysages et des architectures aux perspectives multiples. Originaire de Leipzig, Willi Gappisch (1908-?)

a été hospitalisé la même année. Ses paysages et bouquets floraux sont peints sans l'aide d'un pinceau. Leur situation d'exclusion quasi totale, due à leur santé psychique, laisse-t-elle alors une place à leurs œuvres à l'esthétique pourtant naïve sur les murs de l'exposition, tout comme elle leur évitera un transfert dans la Collection annexe ? Parmi les artistes dits « hors collection » qui figuraient dans l'*Almanach* (Benquet, Cattiaux, Caillaud, Véreux), seules les peintures de Benquet sont accrochées dans l'exposition, les autres ayant été considérées comme « présentant peu d'intérêt » et rendues à leurs propriétaires respectifs. En outre, aucune des œuvres proches de l'art naïf collectées à cette période et reversées par la suite dans la Collection annexe n'est présentée dans l'exposition. Après *L'Art Brut* de 1949, les œuvres d'un registre naïf ambigu, dont celles réalisées par les personnes internées, ne seront quant à elles plus montrées, bien qu'elles restent dans la collection d'Art Brut.

L'art naïf n'est pas de l'art brut

Dubuffet manifeste publiquement son désintérêt pour l'art naïf lors de la conférence *Honneur aux valeurs sauvages*, qu'il donne à l'Université de Lille le 10 janvier 1951, à l'occasion du vernissage de *Cinq petits inventeurs de la peinture*. Cette exposition d'Art Brut présente des œuvres d'Alcide Verret, Sylvain Lecocq, Paul End., Stanislas Lib. et Gaston Duf. – les noms de certains patients d'hôpitaux psychiatriques sont tronqués pour des questions de confidentialité – à la librairie Marcel Evrard à Lille. Alors que

plusieurs productions risquent d'être confondues avec de l'art naïf, Dubuffet insiste sur les différences entre ces deux catégories artistiques :

« Pour éviter toute équivoque [...], je dois souligner que cet art brut, que je vise, n'est pas du tout celui qui est devenu un peu à la mode ces années dernières dans les milieux culturels sous le nom d'*art naïf* des "peintre du dimanche". Ceux-ci sont en effet des gens simples pleins de respects pour l'art culturel, et leurs œuvres sont tout à fait influencées par l'art classique, elles visent à faire partie de cet art, empruntent les mêmes moyens et l'imitent en tout du mieux qu'elles peuvent (mal d'ailleurs, à cause de leur inexpérience, et c'est justement ce qui les rend un peu plus intéressantes que les modèles) – mais les œuvres que je considère sont beaucoup plus "brutes" que ces "peintures naïves"; ce sont des œuvres tout à fait étrangères aux voies de la culture et aux voies classiques, et dans lesquelles l'art ne fait pas le moindre usage de celles-ci mais invente tout – ses thèmes et ses moyens – à partir de son propre fond. » (Dubuffet, 1967/1 : 216-217)

Dubuffet souligne ici la posture de l'artiste « naïf » qui respecte humblement l'« art culturel », puis il évoque l'esthétique qui découle de cet état d'esprit, sans néanmoins la décrire. *A contrario*, les auteurs exposés ne peuvent être assimilés à ces peintres naïfs, puisque tous sont patients de l'hôpital psychiatrique de Saint-André-lez-Lille. Conditionnées par leur exclusion sociale, leurs œuvres sont en marge de la culture dominante. Parmi les dessins qui se rapprochent de

l'esthétique naïve (ceux d'Alcide Verret, Paul End. et Sylvain Lecocq), seules les productions d'Alcide Verret (1903-?) seront reversées dans la Collection annexe, une exception qui mérite d'être interrogée. Peintes entre 1949 et 1950, ses gouaches reproduisent de manière fidèle des décors urbains, des éléments architecturaux, des scènes quotidiennes, des couples ou des femmes nues. Elles se trouvent principalement dans des cahiers démantelés offerts par le psychiatre de l'hôpital de Lille, le docteur Bernard, à la Compagnie de l'Art Brut en 1950. À la suite de l'exposition lilloise, ce dernier rapporte qu'Alcide Verret se sent une âme d'artiste et qu'il réclame un bureau et un atelier de peinture au sein de l'hôpital. Par comparaison avec Paul End. et Sylvain Lecocq, c'est donc probablement moins sa production proche de l'art naïf que son aspiration à être reconnu comme artiste qui motivera Dubuffet à transférer ses œuvres dans la Collection annexe. La posture de l'auteur, qui prime dans la définition des peintres naïfs donnée par Dubuffet, paraît dès lors décisive dans le choix d'exclure sa peinture de l'Art Brut.

Peu de créations picturales (non anonymes) transférées dans la Collection annexe et ressortissant à l'art naïf, tel que défini par Jakovsky, sont acquises durant la première Compagnie de l'Art Brut (1948-1951). Outre les œuvres de Germain Vandersteen et d'Alcide Verret, il faut citer les dessins d'Espinosa, un auteur sur lequel aucun renseignement biographique ne nous est parvenu, mais dont on sait qu'il a dessiné et peint vers 1948 des portraits entrant pleinement dans le canon jakovskien (voir illustration 3).



Illustration 3 Espinosa, sans titre, vers 1948, crayons de couleur et peinture à l'eau sur papier, 61 × 47,5 cm (Neuve Invention).

Il faut également mentionner les œuvres figuratives aux « proportions maladroites » et aux « couleurs peu nuancées » de Maria Clavé, Ludwig Rueff et A. Yvon. Les sculptures de buste, poule et lion en ciment et béton (aujourd'hui rapatriées dans l'Art Brut) de

Camille Renault (1866-1954) – membre comme Dubuffet du Collège de 'Pataphysique, une « société de recherches savantes et inutiles » –, issues de la destruction à sa mort du Jardin des Surprises qu'il avait érigé dans les Ardennes, en font aussi partie. Dubuffet se réfère-t-il à ces œuvres lorsqu'il évoque dans sa préface au catalogue de la Collection annexe de 1972 les transferts de ce « qu'on est convenu d'appeler l'art naïf » ? Parmi les productions enregistrées avant qu'il ne distingue publiquement l'art brut de l'art naïf, ce sont celles qui s'apparentent le plus aux caractéristiques de l'art naïf.

Une escale aux États-Unis et un séjour à Vence

Le 8 octobre 1951, Dubuffet prononce la dissolution de la première Compagnie de l'Art Brut. Dans une *Communication aux membres*, il mentionne des raisons financières (les membres ne paient pas leurs cotisations) et logistiques (il faudra un jour quitter le pavillon Gallimard et les locaux parisiens sont hors de prix) (Dubuffet, 1967/1 : 491-493). En vérité, il vient d'accepter la proposition de l'artiste et collectionneur américain Alfonso Ossorio d'accueillir la collection d'Art Brut dans sa demeure de East Hampton, près de New York. Dubuffet et Ossorio s'étaient rencontrés à Paris en 1949 avant d'entretenir une courte relation épistolaire. Ossorio souhaite étendre les prospections d'Art Brut sur le sol américain et financer les futures publications. Convaincus, Jean Dubuffet et son épouse Lili embarquent pour les États-Unis avec la collection à la fin du mois d'octobre 1951 (*Art*

Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet, 2015). Quelques travaux « considérés comme présentant peu d'intérêt n'ont pas été inscrits au registre des entrées » (comme il le note dans l'inventaire du Foyer de l'Art Brut) et ne font pas le voyage. Parmi eux se trouvent une œuvre d'Espinosa, deux gouaches de Maria Clavé, les dix-neuf dessins de Robert Véreux et de nombreux dessins d'enfants, qui erreront dans une zone floue jusqu'à la création de la Collection annexe. Dubuffet écrira à propos du corpus réuni durant la première Compagnie de l'Art Brut :

« Pour ne considérer que les œuvres vraiment significatives et en excluant un grand nombre de documents de valeur moindre, les collections à cette époque totalisaient environ 1200 pièces, dues à une centaine d'auteurs différents. On peut estimer à 30 le nombre des cas très marquants et copieusement représentés. S'y ajoutaient nombre d'œuvres isolées ou dépareillées d'auteurs plus ou moins inconnus et dont certaines sont très remarquables. » (Dubuffet, 1967/1 : 171-172)

Ainsi, les œuvres de la future Collection annexe sont décrites comme des « documents de valeur moindre ». Durant les onze ans passés outre-Atlantique, tout reste figé : la réception américaine n'est pas celle escomptée et aucune œuvre ne rejoint la collection, mises à part quelques peintures signées Ossorio (reversées par la suite dans la Collection annexe). De son côté, Dubuffet se consacre à sa pratique artistique, interrompant presque entièrement ses recherches autour de l'art brut.

En 1955, Dubuffet déménage à Vence, dans le sud de la France, où il rencontre Alphonse Chave. L'enthousiasme de ce nouvel ami l'incite à de nouvelles prospections d'Art Brut ; il relance d'anciens contacts et achète des œuvres découvertes par Chave (Peiry, 1996 : 91-97). Entre juin 1959 et fin 1961, il crée une nouvelle collection composée de 245 pièces d'environ trente-cinq artistes, dont certains faisaient déjà partie de l'Art Brut. Un seul dessin collecté à cette période et reversé par la suite dans la Collection annexe s'approche des canons de l'art naïf. Il s'agit d'une église aux proportions étranges, malgré les calculs réalisés par son auteur, dit Bourguignon. Dubuffet reste ainsi conforme à la réticence affichée vis-à-vis de l'art naïf dans sa conférence de 1951.

Si aucune mention de l'art naïf n'apparaît dans les textes ultérieurs de Dubuffet, Thévoz en prolonge la distinction avec l'art brut selon une approche psychanalytique dans son ouvrage *L'art brut* (1975). Après avoir critiqué les défenseurs des artistes naïfs qui font l'apologie de leur innocence, il affirme que ces peintres « donnent ainsi libre cours à des facultés inhibées chez le commun des individus » (87), mais qu'à leur différence, « les créateurs [d'art brut] manifestent à l'égard des normes esthétiques et culturelles une indifférence ou une ignorance intégrale. Ils n'ont égard ni aux sujets, ni aux techniques, ni aux procédures de figuration homologués » (91). Pour Thévoz, les auteurs d'art brut sont inconsciemment des rebelles qui, bien qu'ils ne puissent l'ignorer, sont totalement indifférents à la culture.

Pour rappel, selon Jakovsky, c'est à la fois la posture artistique et les critères esthétiques qui définissent l'art naïf. Seuls Alcide Verret, Germain Vandersteen, Camille Renault et leurs œuvres répondent ainsi pleinement à cette double caractéristique. En raison du peu d'informations biographiques nous étant parvenues sur les autres créateurs, il a fallu se baser sur les critères artistiques flottants du canon jakovskien pour discerner les productions d'art naïf versées avant 1962 dans la Collection annexe. C'est en se fondant uniquement sur les données esthétiques que d'autres créateurs, par ailleurs jamais exposés dans le cadre de l'Art Brut, les Espinosa, Maria Clavé, Ludwig Rueff, Yvon A. et Bourguignon, ont émergé. Enfin, la comparaison entre des peintres « naïfs » et des auteurs restés dans l'Art Brut a mis en lumière la pratique de Dubuffet et les écueils de la catégorisation. D'une part, elle montre que l'internement psychiatrique ne suffit pas à sauver une œuvre de facture naïve de l'exclusion. Contrairement aux œuvres de Georges Berthomier, Willi Gappisch et Paul End. conservées dans l'Art Brut, celles du personnage fictif de Robert Véreux (celui qui se faisait passer pour un fou) sont transférées dans la Collection annexe *avant* que Dubuffet n'apprenne qu'il n'était pas réellement malade. D'autre part, le choix de conserver les peintures de Clotilde Patard, Jean Stas et Amélie Stern dans l'Art Brut questionne, car elles sont proches des créations de Maria Clavé et Ludwig Rueff. Il suggère que la sensibilité visuelle de Dubuffet est déterminante dans le choix d'un

transfert. La mise à l'écart de l'art naïf par le collectionneur peut encore être comprise par le fait que l'art naïf est devenu trop « à la mode ».

L'exclusion des travaux faits par des enfants

Un nouveau regard sur la production enfantine

En France, l'intérêt pour les dessins d'enfants prend véritablement son essor au début du 20^e siècle. Si certains artistes louaient déjà les productions enfantines au siècle précédent – tel le dessinateur genevois Rodolphe Töpffer, qui leur reconnaissait une logique propre et non de la maladresse dans ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1848) –, un nouveau regard à la fois scientifique et artistique est posé sur le dessin d'enfant vers 1910 et le valorise pour sa fraîcheur, sa spontanéité et sa libre interprétation du monde. Des pédagogues soutenant la réforme de l'enseignement qui a lieu à la même période accordent une place importante au dessin « libre » et l'affranchissent du modèle académique. D'après eux, cet exercice favorise le développement général de l'enfant. Des psychologues consacrent des études illustrées au dessin d'enfant, contribuant à son rayonnement au-delà du cercle des spécialistes. Dans sa thèse *Les dessins d'un enfant. Étude psychologique* (1913 : 67-70), Georges-Henri Luquet défend le « réalisme intellectuel » de l'enfant face au « réalisme visuel » de l'adulte.

Pour plusieurs artistes de l'avant-garde européenne, le dessin d'enfant devient une véritable source d'inspiration et d'aucuns s'accordent pour lui

attribuer une valeur artistique. Membre fondatrice du *Blaue Reiter*, l'artiste munichoise Gabriele Münter entreprend en 1908 une collection qui comptera 250 dessins d'enfants et acquerra une renommée au sein du groupe expressionniste. Vassily Kandinsky et Franz Marc intègrent, dans l'almanach *Der blaue Reiter* de 1912, plusieurs illustrations enfantines aux côtés d'œuvres d'art contemporain, populaire, tribal et naïf. Paul Klee publie aussi ses dessins d'enfance dans son catalogue raisonné en 1911, et contribue à renverser les critères de jugement sur le développement du dessin enfantin en jugeant positive l'étape initiale qui schématise la réalité et négative l'étape ultime qui la mime. À Paris, les Salons d'automne de 1909 et de 1911 présentent des dessins d'enfants et rapprochent à nouveau l'art des enfants et l'art moderne, concourant à transformer les préjugés. Certains artistes français blâmés jusqu'alors pour leur pratique du « gribouillage » affirment publiquement, dès 1914, que la production enfantine leur offre une possibilité de renouvellement esthétique ; Matisse souhaite peindre avec des « yeux d'enfant » et Picasso « apprendre à dessiner comme eux » (Pernoud, 2003 ; Peiry, 1996).

Dubuffet acquiert de nombreux dessins d'enfants

Dans les années 1940, Dubuffet entre en contact avec des personnalités du monde artistique et littéraire portant un regard admiratif sur la production enfantine. Le poète Henri Michaux, le professeur René Étiemble – qu'il mandate pour l'article sur les

dessins d'enfants de Haute-Égypte dans les *Cahiers de l'Art Brut* – et le critique d'art René de Solier lui montrent tour à tour des dessins d'enfants qu'ils ont collectés, le sensibilisant à cette production qui va temporairement le passionner. Il rencontre également l'historien de l'art Herbert Read, qui l'invite à visiter trois expositions sur le sujet organisées par le British Council à Paris entre 1945 et 1946 (Pouget, 2012 : 10). Read lui remet des photographies de vingt-trois dessins d'enfants anglais, que Dubuffet prévoit de faire figurer dans les *Cahiers* aux côtés de l'article du pédiatre MacEwen.

Informé des nouvelles orientations de la pédagogie, Dubuffet engage aussi une relation épistolaire avec des instituteurs encourageant l'expression enfantine, ainsi qu'avec les adhérents de l'Éducation nouvelle, qui placent le dessin au centre de l'éducation – en particulier les célèbres pédagogues Élise et Célestin Freinet. Auteur d'articles défendant l'idée de la création enfantine comme origine de l'art, Pierre Guéguen lui transmet, en 1944, vingt-cinq productions réalisées par ses élèves vers 1934 (voir illustration 4). À partir de 1947, Pierre Duquet, instituteur dans le village de Creuse près d'Amiens, lui envoie des dessins, des peintures et des linogravures réalisés par ses élèves à la même période (voir illustration 5). En échange des productions qui l'impressionnent, Dubuffet offre du matériel de peinture à sa classe. Il organise alors, en décembre 1948, une exposition au Foyer de l'Art Brut, où il vend quelques pièces (Peiry, 2004 : 64). En 1975, 134 productions de l'école de Creuse font partie de la Collection annexe.



Illustration 4 Enfant [élève de Pierre Guéguen], sans titre, vers 1934, mine de plomb, crayons de couleur et gouache sur papier, 36 × 27 cm (Neuve Invention).

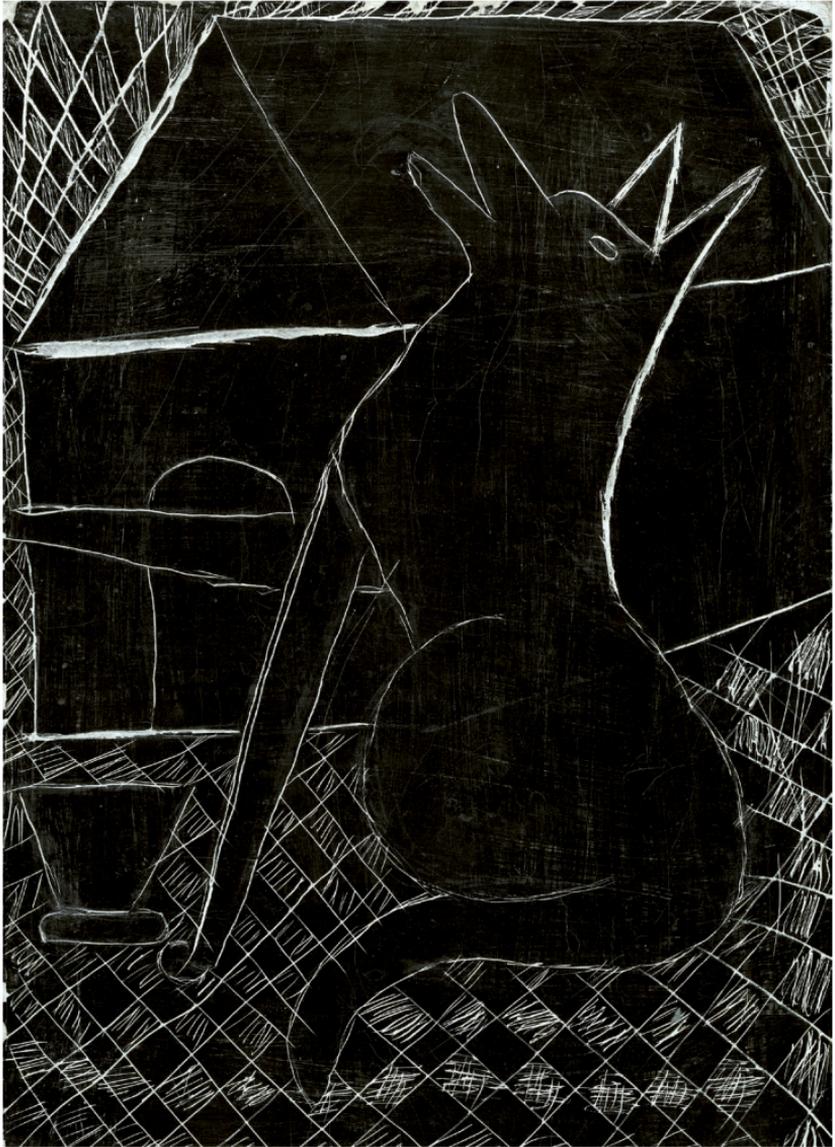


Illustration 5 Enfant [élève de Pierre Duquet, école de Creuse], sans titre, sans date, carte à gratter, 23 × 16 cm (Neuve Invention).

Le troisième lot important de travaux d'enfants – treize gouaches réalisées vers 1935 – provient des élèves d'un anthropologue et instituteur du Caire nommé Saad El Khadem (voir illustration 6). Ce dernier les avait offerts à Henri Michaux en 1947, alors qu'il séjournait en Égypte. À son retour en France, le poète fait don des gouaches à la Compagnie de l'Art Brut. Dubuffet propose ensuite à El Khadem de leur accorder un article dans l'*Almanach de l'Art Brut*, qui figurera à la suite d'une rubrique dédiée aux élèves de Pierre Duquet. À la fin des années 1940, Dubuffet acquiert encore quelques «travaux faits par des enfants» auprès de diverses sources, dont ceux d'Annie Chaissac (la fille de Gaston Chaissac) et de Béguin.



Illustration 6 Enfant égyptien [élève de Saad El Khadem], sans titre, vers 1935, gouache sur papier, 35 × 26,5 cm [Neuve Invention].

250 DESSINS D'ENFANTS

Dubuffet réunit environ 250 «travaux faits par des enfants». L'ensemble, réalisé majoritairement par des enfants de six à douze ans à partir de 1930, est constitué de dessins (mine de plomb, crayons de couleur), de peintures (gouache, aquarelle, détrempe) et de linogravures. Intégré dans l'Art Brut, ce corpus est par la suite intégralement reversé dans la Collection annexe. Les œuvres sur papier oscillent entre une iconographie identifiable (personnages, paysages naturels et urbains, animaux, moyens de transport) et des motifs stylisés ou abstraits, sans toutefois qu'un dessin ne tombe complètement du côté de l'abstraction. Les divers modes de représentation cohabitent parfois au sein d'une même œuvre. Le traitement du trait est généralement grossier et les perspectives multiples. La majorité des œuvres rassemblées par le peintre proviennent d'un contexte scolaire, formant un ensemble à la fois hétérogène et représentatif de ce que peuvent produire des enfants en classe grâce à l'observation, l'imagination et le souvenir.

En 1949, l'exposition *L'Art Brut préféré aux arts culturels* présente pour la dernière fois des dessins d'enfants dans le contexte de l'Art Brut, ces derniers étant définitivement exclus des cimaises durant les deux ans que dure encore la première Compagnie de l'Art Brut (Peiry, 1996:42). Dans les années 1950, Dubuffet exprime son désintérêt à leur sujet, bien qu'il en acquière encore occasionnellement, notamment à Vence, puis spécifiquement pour la Collection

annexe à partir de 1962. Durant cette dernière vague d'acquisitions, deux lots se distinguent par leur abondance. D'une part, vingt dessins réalisés par les neveux d'Ignacio Carles-Tolrà, un artiste et collectionneur également représenté dans Neuve Invention avec plus de 500 œuvres (voir illustration 7); la ressemblance entre l'œuvre de Carles-Tolrà et ces dessins obtenus en 1965 est saisissante, ce qui a dû conforter Dubuffet dans l'idée que les enfants cherchent à imiter l'art auquel ils ont accès. D'autre part, treize dessins effectués à la mine de plomb et aux feutres de couleur par de « jeunes noirs du Cabrini Green-Ghetto » de Chicago, que Dubuffet reçoit en 1975 de Paul Lamantia, un artiste avec deux œuvres également dans Neuve Invention.



Illustration 7 Ignacio Carles-Tolrà, sans titre, 1967, crayons de couleur sur papier, 27 × 36 cm (Neuve Invention).

Si 250 travaux d'enfants sont classés dans la Collection annexe lors de la donation à la Ville de Lausanne, Dubuffet continue d'en envoyer sporadiquement à la CAB jusqu'à son décès.

Petites ailes, ou la critique de l'enfance

Les «travaux faits par des enfants» influenceront durablement la pratique artistique de Dubuffet d'un point de vue iconographique et stylistique ainsi que sa réflexion philosophique et idéologique, à savoir son désir de retrouver le degré zéro de la création artistique (Peiry, 2004:60). Il témoigne cependant de son désintéret à leur égard en 1954 lors d'une interview: «D'abord je dois en premier lieu dire que les dessins d'enfants ne me plaisent pas, que, contrairement à la mode (il y a eu une grande mode depuis quelques années de dessins que les enfants font dans les écoles), je ne les aime pas.» (Dubuffet, 1995/4:10) En 1965, il publie *Petites ailes*, un texte qui précise sa perplexité au sujet des enfants. Après un court éloge de leurs travaux, il en développe une critique négative: si leurs dessins sont savoureux en raison de leur ingénuité – ils savent mêler perception et invention sans que l'esprit critique n'intervienne –, leur art est superficiel, comme tout ce qu'ils entreprennent. Il ajoute que divers facteurs viennent fausser le dessin d'enfant: «Le mimétisme, le maniérisme, la contrefaçon, n'en sont pas toujours exclus, j'ai même peur qu'ils y soient dans presque tous les cas présents. La personnalité des enfants est un glaire inconsistant très

malléable et perméable et on n'est jamais sûr que leur ouvrage soit bien indemne de comédie.» (Dubuffet, 1967/2 : 55-56) Il dénonce alors l'influence des instituteurs sur leurs élèves :

«J'ai rencontré le cas d'éducateurs fort amoureux d'art, peintres eux-mêmes mais, comme tant de peintres, empêchés par des vues esthétiques oiseuses de faire ce à quoi réellement ils aspirent, provoquant des enfants à faire les peintures qu'ils n'osent faire eux-mêmes : peignant, somme toute, par la main des enfants, par personne interposée. C'est d'ailleurs fait en toute bonne foi, l'éducateur restant persuadé qu'il n'est pour aucune part dans l'œuvre produite.» (56)

Enfin, il s'élève contre la vague d'expositions qui a lieu dans les années 1960, dans la mesure où elle influe elle aussi sur la création enfantine : «La publicité et les applaudissements sont en tout lieu néfastes et là comme ailleurs. L'enfant, tout aussi bien que l'adulte, est en quête d'applaudissements et enclin à orienter son ouvrage dans le sens qui y conduit.» (56) À mon sens, si un style est indéniablement reconnaissable au sein des corpus d'élèves transmis par les instituteurs Pierre Guéguen, Pierre Duquet et Saad El Khadem, les autres arguments de Dubuffet, en particulier celui de la «quête d'applaudissements», sont discutables. Le théoricien écarte tout argument capable de nuancer son propos, rejette toute once d'inventivité et de spontanéité dans ces travaux, probablement pour adopter, au moment où l'enfant est érigé en artiste et que

sa moindre production est valorisée, une nouvelle position anti-culturelle.

Dans sa préface à la Collection annexe, la seule explication qu'il avance au sujet de leur exclusion de l'Art Brut est le « défaut de maturité de la pensée dont ils procèdent », un argument prolongé par Thévoz dans *L'art brut* lorsqu'il compare l'enfant et l'auteur d'art brut à l'aune de la théorie psychanalytique freudienne sur le développement de l'enfant. Ce recalage peut toutefois également être compris du fait que l'art brut est fondé sur le récit de vie des auteurs – Dubuffet souligne systématiquement les éléments biographiques qui auraient été déterminants dans le passage à la création – et que l'enfant ne remplit pas cette exigence par manque de vécu. Ainsi, le critère sociologique que constitue l'âge du créateur est déterminant dans la décision d'un transfert ou d'un classement dans la Collection annexe et, à partir de 1962, toute production enfantine est exclue de l'Art Brut, sans exception.

Le transfert des ouvrages provenant de pays lointains

Dans son texte sur la Collection annexe, Dubuffet note qu'elle contient « quelques ouvrages provenant de pays lointains ». Il se garde d'utiliser les notions d'« art primitif », « art nègre » ou « art tribal » pourtant en usage à cette époque. Formulées par les Occidentaux au début du 20^e siècle, ces catégories proches les unes des autres désignaient de manière générique l'ensemble des productions de sociétés dites « primitives »

ou « traditionnelles ». Elles qualifiaient plus particulièrement les artefacts provenant des colonies africaines, océaniques et sud-américaines. En parlant de « pays lointains », Dubuffet évite de rassembler les « ouvrages » collectés au sein d'une catégorie artistique préétablie et, peut-être sans s'en apercevoir, échappe aux connotations négatives que revêtent ces notions. Dans les années 1970, l'expression « art premier » tend à se substituer aux autres. Considérée comme plus neutre, elle est en réalité profondément évolutionniste par le choix même du terme « premier » (Aka-Evy, 1999). Les théoriciens d'aujourd'hui préfèrent généralement désigner ces artefacts par les locutions « art non occidental » ou « art extra-occidental » qui, bien qu'elles englobent le reste du monde dans un tout, ont l'avantage de les définir sans jugement de valeur et sans distinction entre création populaire et savante.

*Essor de l'ethnologie moderne
et inspirations extra-occidentales*

Durant la seconde moitié du 19^e siècle, les musées d'histoire naturelle, les instituts coloniaux, les expositions universelles et les premiers musées ethnographiques présentent les artefacts extra-occidentaux de manière qu'ils soient jugés maladroits ou grossiers. Ils sont exposés comme des curiosités exotiques et classés d'après leur prétendu degré de développement. À l'instar du Musée d'ethnographie du Trocadéro inauguré à Paris en 1882, ces institutions servent à justifier l'expansion coloniale au nom d'une prétendue supériorité technique et culturelle de l'Occident.

Au début du 20^e siècle, l'ethnologie moderne se développe et aborde les artefacts pour leur valeur intrinsèque et en fonction des sociétés desquelles ils sont issus (Laude, 2006). Au même moment, des artistes de l'avant-garde s'inspirent d'œuvres extra-occidentales dans un désir de renouveau esthétique et idéologique. Ils s'en nourrissent contre leur propre héritage et leur empruntent des éléments formels qui révolutionneront les canons de la représentation occidentale. Ils renversent ainsi le paradigme postulant la supériorité de l'art occidental, tout en nourrissant le mythe primitiviste. Quelques-uns tentent même le voyage vers un Ailleurs qu'ils rêvent libre, authentique et propice à la création «sauvage». Paul Gauguin et Emil Nolde partent vivre dans les îles du Pacifique, tandis que Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso ou André Breton collectionnent des artefacts ramenés des colonies. De nombreux fauves, expressionnistes, cubistes et surréalistes envisagent ces productions de manière positive, acclimatent leur «étrangeté» à la sensibilité européenne et les élèvent au rang d'art, quand bien même, dans leur contexte d'origine, elles sont perçues comme des objets usuels, de culte ou de décoration (Peiry, 1996 ; Thévoz, 2016).

*Les voyages de Dubuffet en Algérie
et la tentation de l'Ailleurs*

Dubuffet succombe lui aussi à la recherche de l'Autre et de l'Ailleurs et se rend avec Lili à trois reprises en Algérie, principalement dans l'oasis saharienne d'El Goléa. Il souhaite y rencontrer des esprits « purs »,

non imprégnés de culture. Cet idéal s'incarnera dans la figure du Bédouin, homme du désert illettré et de ce fait « naturellement bon » à ses yeux. Durant son premier voyage, en mars et avril 1947, il écrit à son ami Jacques Berne depuis la petite ville de Bou-Saâda : « Nous avons adopté le genre arabisant à outrance, et avons vécu tout ce temps dans la compagnie à peu près exclusive des indigènes et en avons été bien récompensés car nous revenons de là [d'El Goléa] bien nettoyés des intoxications, bien rafraîchis et renouvelés et fort enrichis dans les voies du savoir-vivre. » (Dubuffet, 1967/2 : 247) Il voit dans le Sahara une source d'inspiration et de régénération pour sa pratique artistique. De retour en France, il l'exprimera également à Jacques Berne : « Je peins mon Sahara et je n'ai que mon Sahara dans la tête et rien d'autre ne m'intéresse. » (250) Bien que ce ne soit nullement la volonté d'enrichir sa collection d'Art Brut qui motive ses voyages en Algérie, Dubuffet rapporte d'El Goléa « un nombre considérable de petites peintures avec des Arabes et des déserts et des choses de là-bas » (264), dont les deux plus grands corpus d'auteurs extra-occidentaux reversés dans la Collection annexe. Il s'agit d'œuvres de Ben Yahia et de Quadour Douida, deux créateurs sur lesquels seuls des renseignements extraits de sa correspondance nous sont parvenus.

Ben Yahia correspond vraisemblablement au joueur de flûte bédouin mentionné dans le catalogue d'une exposition consacrée à Gaston Chaissac durant l'été 1947. Après avoir comparé les œuvres de Chaissac et la musique de Ben Yahia « qui se contente de faire

résonner quelques trous dans un bambou», Dubuffet déclare : « Je me demande à vrai dire [...] quels genres d'énergumènes les tableaux de Chaissac pourront bien intéresser. Sûrement Yahia mais il ne viendra pas d'El Goléa exprès avec ses pieds sales et ses bouquets de menthe fraîche dans le nez. » (Dubuffet, 1967/2 : 19-20) S'il est censé être élogieux, ce portrait daté reconduit des clichés racistes occidentaux... Au vu des dates de l'exposition, Dubuffet a rencontré Ben Yahia pendant son premier séjour dans le Sahara. Ils échangent ensuite plusieurs lettres qui lui apportent par leur écriture « brute » (orthographe et syntaxe non respectées, graphie inhabituelle) d'importantes méditations sur la possibilité d'un renouvellement de l'écriture, des réflexions alimentées lors de son second voyage, entre novembre 1947 et avril 1948 (D'Avenia, 2016 : 37). L'artiste tente alors d'apprendre l'arabe en l'écrivant phonétiquement en caractères latins, puis il teste ce procédé en français, ce qui aboutit à la publication de *Ler dla canpane* en 1948. Dubuffet évoque à nouveau Ben Yahia dans des lettres adressées à Jacques Berne et Jean Paulhan d'El Goléa en mars 1948, qui confirment un lien d'amitié entre les deux hommes. L'Algérien lui fait don de six œuvres la même année et d'un cahier contenant trente-trois dessins durant son dernier séjour au Maghreb, en février et mars 1949. Exécuté à la mine de plomb et aux crayons de couleur, l'ensemble représente des scènes de la vie saharienne dans les palmeraies.

L'identité de Quadour Douida ne peut être établie avec certitude, mais il est probable que Dubuffet varie l'orthographe de son nom dans ses lettres à Jean

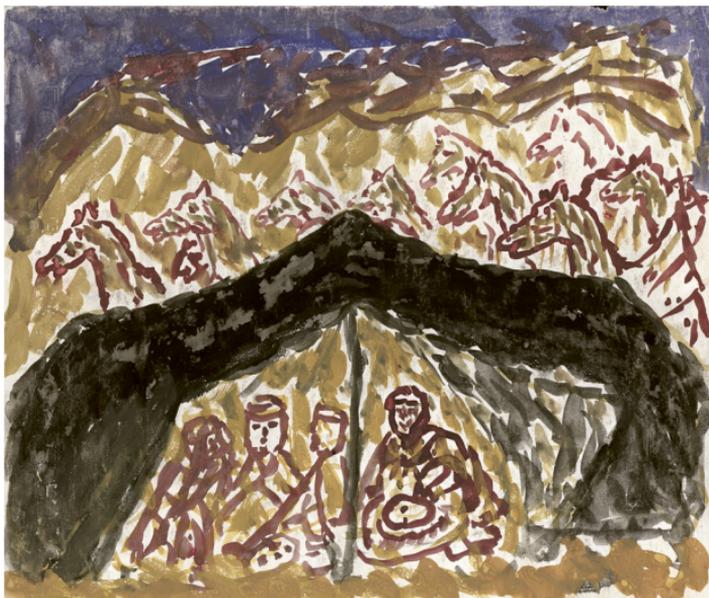


Illustration 8 Quadour Douida, sans titre, sans date, peinture à la colle sur papier, 26 × 31,4 cm (Neuve Invention).

Paulhan et à Jacques Berne, le nommant successivement Sidi Kouider Douida, Qouider Ben Douida et Si Bourahla Douida (Brun, 2013 : 264-265). Le peintre rencontre sans doute cet employé du bureau de poste d'El Goléa lors de son premier voyage en Algérie, puis ils nourrissent une correspondance jusque dans les années 1950. Durant son second séjour, Quadour Douida lui prête un local pour qu'il puisse peindre et tente même de le convertir à l'islam, comme il le rapporte à Henri et Marie-Louise Michaux (Dubuffet, 1967/2 : 258). Sur les vingt-sept peintures de Quadour Douida reversées dans la Collection annexe, plusieurs sont réalisées à la peinture

à la colle, technique que Dubuffet expérimentait alors, ce qui laisse penser qu'il aurait fourni le matériel nécessaire à leur création (Brun, 2013:265). Elles représentent des oasis, des kasbahs, des tentes, des Berbères et des animaux du désert, tandis que les drapeaux rouge-blanc-bleu et les églises chrétiennes présentes sur certains dessins évoquent la colonisation française. Les couleurs (bleu marine, jaune sable et marron) posées en touches larges font ressortir leur vivacité (voir illustration 8).

SOMUK

Intéressé par l'ethnologie depuis ses années d'études, Dubuffet compte dans son entourage plusieurs spécialistes de la discipline, tels que Michel Leiris, Georges Limbour, Jean Paulhan, Charles Rattou et l'anthropologue genevois Eugène Pittard (Brun, 2013:266-274). À l'époque de la première Compagnie de l'Art Brut, il obtient trois dessins d'un auteur originaire de l'île de Buka, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, nommé Somuk (1902-?). Il découvre ce créateur grâce au révérend et ethnographe Patrick O'Reilly, qui avait ramené diverses productions graphiques des îles Salomon. Vers 1934, O'Reilly était parti recueillir des légendes indigènes dans ces îles, où il avait rencontré Somuk, un pêcheur reconnu pour ses talents de conteur et sa capacité à transmettre la mémoire des ancêtres. Le missionnaire lui avait demandé d'illustrer ses récits et, bien que n'ayant jamais dessiné auparavant, le Mélanésien avait réalisé des centaines de compositions à l'encre et aux crayons de couleur sur les cahiers de l'école du village.

En 1946, Dubuffet souhaite faire figurer vingt-six dessins de Somuk dans les *Cahiers de l'Art Brut*, accompagnés d'un article d'O'Reilly. Il semblerait qu'il ne lui ait jamais rendu les trois productions conservées ensuite dans Neuve Invention : une scène de bataille, un chercheur de poux et un indigène sur un canot (voir illustration 9). « J'ai toujours les trois originaux de Somuk que nous avons confiés à Gallimard, en instance d'être reproduits en couleurs. Ils sont en sûreté, j'en aurai soin, je vous les rendrai à votre retour. Laissez-les-moi que je puisse un peu les montrer. » (ACAB, dossier « Somuk », 1948) Dubuffet dut être interpellé par ce corpus qui différait des artefacts extra-occidentaux que les Européens avaient habituellement sous les yeux, tels que des masques, des fétiches ou des statues – il ne collecta en effet aucun objet de cette sorte. Les dessins de Somuk mettaient ainsi en question le paradigme primitiviste (Brun, 2013 : 274).

Les trois auteurs extra-occidentaux Ben Yahia, Quadour Douida et Somuk ne figurent pas dans l'*Almanach de l'Art Brut* en 1948. Les œuvres de Quadour Douida et de Somuk sont toutefois présentées à l'automne au pavillon Gallimard dans l'exposition célébrant la fondation de la Compagnie de l'Art Brut, ainsi qu'une ultime fois dans *L'Art Brut préféré aux arts culturels* en 1949. Quant aux dessins de Ben Yahia, ils ne feront jamais l'objet d'une exposition ou d'une publication, ce qui questionne sur l'intérêt qu'éprouva réellement Dubuffet pour la production graphique de son ami algérien.



Illustration 9 Somuk, sans titre, sans date, crayon noir et encre de couleur sur papier, 23 × 21 cm (Neuve Invention).

La préférence aux œuvres occidentales

Dubuffet exprime sa préférence pour les créations européennes lors de sa conférence *Honneur aux valeurs sauvages*, prononcée à l'Université de Lille en 1951 – c'est au sein de ce même exposé, on l'a vu, qu'il distingue l'art brut de l'art naïf. Alors que le terme « sauvage » laisse supposer un hommage aux peuples dits « traditionnels », c'est le discours inverse qui est développé, au moyen d'un argumentaire paradoxalement raciste en ce qu'ils sont écartés de cet « honneur » :

« Je crois que cette force de sang, que cette intensité de fluide vital, sont au contraire plus impétueuses chez l'homme d'Occident que dans aucune autre race, et, en d'autres termes, ces "valeurs sauvages" auxquelles j'attribue plus de prix qu'à toutes autres, me paraissent se manifester, dans nos mondes de l'Europe et de l'Amérique, avec plus de force tempétueuse que dans aucun des autres mondes. Mais j'ai l'impression justement que l'homme de race européenne, qui est un homme sauvage et tempétueux, ne s'exprime pas du tout dans notre art classique, emprunté aux Grecs, et dont ceux-ci eux-mêmes empruntèrent les sources à l'Égypte. Je ressens que notre art classique est un art emprunté et étranger à notre race [...]. Je crois que c'est dans cet "art brut" – dans cet art qui n'a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l'autre, cet art sauvage auquel personne ne prête attention, et qui lui-même bien souvent ne se doute pas qu'il s'appelle art – qu'on peut au contraire trouver l'art européen authentique et vivant. » (Dubuffet, 1967/1 : 214-215)

Les figures du « fou » et du vacher sont ensuite énoncées comme représentatives des « valeurs sauvages » occidentales, Dubuffet affirmant que leur humanité et leur psychisme sont plus élevés que ceux de l'« homme cultivé ». Dès lors, le terme « sauvage » doit être compris dans le sens que lui assigne l'anthropologue Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* : il s'agit d'une pensée qui n'est pas « la pensée des sauvages, ni celle d'une humanité primitive ou archaïque, mais la pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement » (Lévi-Strauss 1962 : 262). En déplaçant la

«sauvagerie» en Occident, Dubuffet participe ainsi au renversement de la doxa, mais dans une optique qui n'a rien d'universaliste.

Le changement d'attitude du peintre face à l'Autre et à l'Autre peut se comprendre à la lumière de deux moments de son parcours. Ce sont d'abord ses trois séjours dans le Sahara qui vont convertir ses *a priori* positifs sur la civilisation algérienne en opinion négative. Si le premier voyage l'enchanté, le second lui fait perdre toute illusion, comme en témoignent plusieurs lettres envoyées d'El Goléa, excessivement dévalorisantes à l'égard des Bédouins. Au retour de son dernier voyage en 1949, il valorise l'Occident par contraste avec le monde arabe :

«Je suis arrivé à Paris hier, tout ahuri de retrouver le confortable monde occidental, sortant de ces diaboliques fournaises. Ce sont des voyages éprouvants, des séjours pénibles assurément, séjours répugnants, odieux, mais profitables, je crois, cures pour l'esprit, sévères leçons. Du genre de l'électrochoc. L'homme du monde occidental n'est pas mal non plus. Il a aussi des spécialités intéressantes. J'en pensais trop de mal. Je reviens là-dessus. Pas du tout mal, le brave aryen. Un type sympathique. Je ne suis pas mécontent de revenir vivre plutôt chez lui.» (Dubuffet, 1967/2 : 286)

Outre le désert qu'il trouve peu accueillant, le peintre critique le mode de vie et les traditions des Bédouins. Il les caricature de manière ouvertement raciste – d'un racisme qui paraît encore trop ordinaire au milieu du 20^e siècle pour déranger ses

correspondants ou son public. Il rompt toutefois avec le fantasme primitiviste d'une civilisation saharienne authentique et affranchie de déterminations culturelles, réalisant à son contact que toute société est faite de codes (D'Avenia, 2016 : 37).

Dans un second temps, Dubuffet se rend vraisemblablement compte, au contact de l'ethnologue Patrick O'Reilly et à la lecture du texte sur Somuk, que seule une connaissance approfondie des civilisations extra-occidentales peut permettre d'évaluer les œuvres qu'elles produisent. Quand bien même les dessins du Mélanésien diffèrent des sculptures traditionnelles océaniques, il découvre qu'elles sont emplies de références culturelles insoupçonnées, ce qui le pousse à les exclure de la collection d'Art Brut et à écartier l'art extra-occidental de sa théorie (Brun, 2013 : 274-275). Ainsi, l'expérience de l'Algérie et la lecture du texte de O'Reilly permettent sans doute à Dubuffet d'amorcer un questionnement anthropologique. En 1962, dans la préface sur la Collection annexe, le seul argument qu'il avancera quant à l'exclusion de « quelques ouvrages provenant de pays lointains » est en effet que leurs « normes culturelles sont différentes des nôtres ». Dans *Honneur aux valeurs sauvages*, il reste en fait assez nuancé : il ne rejette pas complètement l'art extra-occidental, mais dit s'intéresser d'un point de vue théorique « de préférence » à l'« art sauvage » occidental. Enfin, dans la pratique, il conserve plusieurs œuvres extra-européennes et il continue de collecter certains objets de ce type dans la collection d'Art Brut.

*Des œuvres brésiliennes et égyptiennes
au-delà des catégories*

Parmi les six auteurs extra-européens (non anonymes) collectés du temps de la première Compagnie de l'Art Brut, seuls Ben Yahia, Quadour Douida et Somuk sont transférés dans la future Collection annexe. Le fait que les Brésiliens José Antonio da Silva et Albino Braz et l'Égyptien Imam restent au sein de l'Art Brut mérite dès lors d'être interrogé.

Datée de 1949 et acquise par Dubuffet la même année par l'intermédiaire de l'artiste brésilienne Maria Martins, l'huile sur toile de José Antonio da Silva (1909-1996) représente un personnage attaché sur une table d'opération en train de subir une intervention chirurgicale de l'œil (voir illustration 10). Cet autodidacte, qui a passé sa jeunesse à travailler dans diverses fermes du Brésil, envoie trois peintures au concours du Centre culturel de São José en 1946 et gagne le premier prix. Dans les années 1950, sa carrière décolle à la suite de sa participation à la Biennale de São Paulo : il expose notamment en Europe, où sa peinture est annexée à l'art naïf. Il devient aussi écrivain et chanteur, et réalise une chanson intitulée *Como me fiz artista* (« Comment je devins un artiste »). À la fin de sa vie, il reçoit de nombreux hommages, dont celui du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo qui lui organise une grande rétrospective. En 1971, Dubuffet inclut la peinture qu'il possède dans le *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*. Cette dernière se démarque du reste de la production de da Silva par sa thématique



Illustration 10 José Antonio da Silva, sans titre, 1949, huile sur toile, 60 × 45 cm (Art Brut).

médicale alors que ses sujets de prédilection sont le monde campagnard et l'univers du sacré. Le pays d'origine de cet auteur, sa conscience artistique, son succès et son style « naïf » : tout portait à l'exclure de l'Art Brut. Dès lors, soit Dubuffet n'a pas connaissance de sa biographie et du reste de sa production, soit il les ignore consciemment, da Silva restant malgré tout méconnu en France. Dans tous les cas, l'œuvre prime ici la biographie dans le choix du classement dans l'Art Brut et fait éclater tout raisonnement catégoriel.

Albino Braz (1896-1950), quant à lui, est interné en 1934 à l'hôpital psychiatrique du Juqueri de São Paulo, où il exécute durant seize ans des dessins à la mine de plomb et aux crayons de couleur.

Il représente d'imposants personnages nus dominant des figures du sexe opposé ou des animaux réels et imaginaires. Dubuffet obtient ce corpus par l'intermédiaire du psychiatre Osorio Cesar, et l'expose notamment dans *L'Art Brut préféré aux arts culturels* sous le nom de « l'inconnu de São Paulo ». Si la nationalité de l'auteur n'incite étonnamment pas le théoricien à exclure ce corpus de l'Art Brut, le critère de la folie n'est quant à lui pas suffisant pour comprendre ce choix, plusieurs dessins anonymes de la même période provenant du même hôpital ayant été reversés dans la Collection annexe. À nouveau, c'est, semble-t-il, l'esthétique de l'œuvre qui prévaut dans la décision du classement, faisant exploser la frontière entre l'art brut et l'art extra-occidental.

Façonnées entre 1940 et 1945, les deux sculptures sur pierre d'Imam (1890-?) sont proposées par Charlotte Debbane à Dubuffet en 1950, sur photographies. Il tombe sous le charme de ces œuvres « extrêmement intéressantes, très belles » et demande à cette résidente en Égypte de lui faire parvenir quelques pièces (voir illustration 11). Il lui propose également de publier l'article qu'elle lui a envoyé au sujet du sculpteur, un projet qui n'aboutit pas. Charlotte Debbane y présente ce jardinier du parc municipal d'Alexandrie qui se met à sculpter des pierres à l'âge de vingt ans, après avoir découvert les trésors de Toutânkhamon dans un illustré (ACAB, dossier « Imam », 1950). Sachant cela, il paraît étrange que Dubuffet n'ait pas vu (ou désiré voir) les analogies entre les sculptures d'Imam et l'art de l'Égypte antique. L'une rappelle en effet



Illustration 11 Imam, sans titre, entre 1940 et 1945, pierre sculptée, hauteur 20 cm (Art Brut).

étrangement les masques des pharaons et l'autre le sphinx. D'une culture «étrangère à notre race», pour reprendre les termes employés dans *Honneur au valeurs sauvages*, Imam aurait dû être écarté de l'Art Brut. Dubuffet affirmait cependant dans cette conférence que l'art égyptien était à l'origine de l'art de la Grèce antique qui, lui, était à l'origine de l'art «classique» occidental. Dès lors, il a vraisemblablement dû juger les sculptures d'Imam à l'aune de critères «occidentaux» et dû les trouver assez originales pour ne pas les transférer dans Neuve Invention.

Sur les six auteurs extra-occidentaux (à l'identité connue) collectés durant la première Compagnie de l'Art Brut (1948-1951), les trois artistes évoqués échappent à un transfert, certainement en raison de la singularité ou de la «beauté» de leurs œuvres, tandis que l'autre moitié voguera dans un *no man's*

land avant de prendre définitivement place dans la Collection annexe, à sa création en 1962. C'est donc le goût pour l'objet, au-delà de son affiliation à la catégorie d'art extra-occidental, qui semble déterminer le choix de son classement. Lorsque Dubuffet récoltera à nouveau des œuvres d'Art Brut à Vence, aucun créateur non européen ne figurera parmi les acquisitions – il s'agira majoritairement d'artistes découverts dans le sud de la France. À l'inverse, dès la constitution de la Collection annexe, des créations d'auteurs extra-occidentaux seront acquises directement dans ce fonds, telles que les œuvres de l'Algérien Djebbar Kaddour, de l'Abyssinien Behailu et du Centrafricain Clément-Marie Biazin.

Postures privées et postures publiques

Outre ces œuvres qui font éclater les catégories, la posture de Dubuffet et de Thévoz change suivant les contextes. En 1976, le peintre tient le discours suivant à Herbert Eckert, une connaissance qui vit en Australie et lui propose des œuvres aborigènes :

« Je crois devoir appeler votre attention sur le fait que mes recherches concernant l'art brut, et les collections qui en ont résulté, portent exclusivement sur des productions européennes, ou disons du monde occidental. Je me suis toujours abstenu d'y faire intervenir des productions originaires d'autres ethnies (actuelles ou anciennes), car cela risquerait d'étendre trop le champ de ce qui est visé sous l'appellation d'art brut. J'ai voulu limiter celui-ci à des inventions différant profondément de nos normes

culturelles mais produites par nos congénères en notre temps. Le terme d'art brut, avec le rapport d'antagonisme qu'il comporte à l'égard de l'art culturel n'a de signification que dans le cadre de notre propre culture occidentale actuelle. Il perd sa raison d'être [...] si on considère des productions dues à d'autres ethnies que la nôtre, pour lesquelles nous ne sommes plus à même de discerner nettement ce qui défère à des institutions collectives et ce qui procède au contraire d'invention personnelle subversive.» (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Dans cette lettre, le théoricien tait le fait qu'au début de ses recherches, il intégrait dans l'Art Brut des artefacts non occidentaux. Il cache aussi son admiration pour les œuvres aborigènes en question, comme le révèle une lettre envoyée à Thévoz trois semaines auparavant. Il admet simplement le caractère relatif de l'art brut, en indiquant que le concept ne devrait être exporté ni géographiquement ni temporellement. Plus tranchés qu'autrefois, ses propos suivent de peu la publication de *L'art brut* de Michel Thévoz, dans laquelle l'historien de l'art rejette définitivement l'« art primitif » hors de la théorie de l'art brut. À la fin des années 1970, le positionnement des deux théoriciens sur ces artefacts est donc parfaitement clair dans un contexte public et théorique.

La lecture de la correspondance entre Dubuffet et Thévoz et l'analyse des registres d'acquisition révèlent cependant qu'en privé et dans la pratique, ils n'abandonnent pas totalement l'idée de collecter des œuvres non européennes dans l'Art Brut. Dans une lettre également datée de 1976, Dubuffet relate par exemple

à Thévoz l'activité de M. Tiga, originaire du village de Soissons en Haïti, qu'André de Vilmorin lui a décrite. À l'instar des créations d'autres Haïtiens illettrés vivant à l'écart de la société, sa production «qui n'a rien à voir avec les artefacts destinés au tourisme» devrait prendre place dans l'Art Brut (ACAB, classeur «Correspondance 1974-1983»). Malgré leurs dires, ni l'un ni l'autre ne renoncent ainsi à dénicher de l'Art Brut extra-occidental, persuadés qu'un bon intermédiaire, même s'il n'est pas ethnologue, est apte à les conseiller.

Les «ouvrages provenant de pays lointains» n'ont donc jamais cessé de fasciner Dubuffet et Thévoz, même si leur rapport à ces productions reste ambivalent. Ils semblent avoir été tiraillés entre une posture publique et théorique excluant, par cohérence conceptuelle, ces productions de l'Art Brut, et le plaisir privé de découvrir et de collecter dans ce fonds des œuvres dont la marginalité pouvait être certifiée. Des productions extra-occidentales se trouvent par conséquent à la fois dans l'Art Brut et dans Neuve Invention. Les acquisitions dans la collection d'Art Brut se sont ensuite perpétuées, aux motifs qu'à l'ère de la mondialisation, l'individualité est partout (Michel Thévoz) et qu'avec un regard anthropologique, toute fermeture est absurde (Lucienne Peiry).

La collecte d'art populaire

Dans le projet de préface de 1972, Dubuffet annonce que prennent place dans la Collection annexe des «œuvres [...] débordant sur l'art populaire». Si la notion d'«art populaire» recouvre plusieurs

définitions, Thévoz précise, dans *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'Art Brut*, qu'« on y trouve d'abord des travaux recueillis dans un temps où la notion d'art brut n'avait pas encore été clairement établie et qui appartiennent plutôt aux domaines de l'enfance, de la naïveté, de la tradition populaire ou de l'exotisme » (Thévoz, 1988:7). Rassemblant les objets « provenant de pays lointains » ou relevant de « l'exotisme » dans une autre catégorie, les deux théoriciens entendent ainsi par « art populaire » des artefacts européens portant la marque d'une tradition collective ou relevant du folklore, autrement dit des « objets de la vie quotidienne fabriqués artisanalement par les classes populaires des sociétés occidentales » (*Larousse en ligne*, 2018).

*« L'art populaire est décidément
dans une bonne passe »*

Alors que la notion d'« art populaire » apparaît en Europe au 18^e siècle, elle s'affirme tardivement en France. Elle émerge au siècle suivant dans les cercles littéraires et artistiques, notamment autour de Champfleury qui porte sur elle un regard d'esthète dans son *Histoire de l'imagerie populaire* (1869). À la fin du 19^e siècle, cet art est tantôt valorisé pour sa simplicité, sa sincérité et sa force, tantôt déprécié pour sa maladresse et sa rudesse. Champfleury y voit des « images aux tailles barbares et non affadies », « aux colorations bruyantes qui sont pourtant en harmonie parfaite avec la nature des paysans » (cité dans Fabre, 1992:644-645). Suite à sa légitimation

par l'élite culturelle, l'intérêt pour les œuvres d'art populaire gagne les provinces françaises, alors en quête d'objets propres à cimenter les identités locales. En moins d'un demi-siècle, l'expression et le domaine qu'elle désigne sont reconnus, ce dont témoignent les propos d'Apollinaire, en juillet 1914, dans *Paris-Journal* : « L'art populaire est décidément dans une bonne passe. [...] on s'en occupe dans les pays et [...] les amateurs, les marchands et les musées ramassent ses productions [...] ». En 1924, l'ethnologue Arnold Van Gennep postule dans *Le folklore* que l'examen des « arts populaires » (images, chansons, jouets, maisons et costumes) couronne et explicite le champ entier du folklore, tout en instaurant son étude en tant que discipline scientifique. En 1937, l'ethnologie s'affirme davantage en France à la suite de l'ouverture du Musée national des arts et traditions populaires à Paris – l'appellation « Musée du folklore » est par ailleurs rejetée en raison de sa connotation archaïsante – et grâce aux enseignements de son conservateur, Georges Henri Rivière, à l'École du Louvre. La même année, Arnold Van Gennep publie une synthèse des mœurs et coutumes de France dans le *Manuel de folklore français contemporain*, un ouvrage de référence pendant longtemps.

Objets anonymes

Aucune œuvre d'art populaire de créateur à l'identité connue n'a été collectée dans l'Art Brut puis reversée dans la Collection annexe. Dans les années 1940, Dubuffet s'intéresse toutefois aux objets traditionnels

européens, ce qu'attestent plusieurs photographies réunies dans ses albums et quelques sculptures sur bois ou pierre encore classées dans l'Art Brut, tel un « outil pour les serpents » en bois, réalisé en Corse par un inconnu surnommé « le barbare Guillaume » en 1911.

MASQUES SUISSES ANONYMES ET OUTILS PERSONNALISÉS

Parmi les objets photographiés appartenant à la tradition populaire se trouvent des masques suisses du Lötschental. Fruits d'un travail artisanal, ces masques carnavalesques valaisans devaient figurer dans le huitième numéro des *Cahiers de l'Art Brut*, accompagnés d'un article du directeur du Musée d'ethnographie de Genève, Eugène Pittard. Dubuffet avait rencontré l'ethnologue et découvert les masques lors de son voyage de prospection en Suisse, en juillet 1945. Il était également prévu que ce matériel photographique et textuel serait recyclé dans *l'Almanach de l'Art Brut*. Puisqu'ils relèvent du folklore européen, on peut parier que les masques du Lötschental auraient été transférés dans la Collection annexe si Dubuffet avait été en mesure d'en acquérir. Cette hypothèse est d'autant plus plausible qu'en 1962, le peintre achète à l'Institut universitaire de l'histoire de la médecine de Zurich, pour le fonds annexe, six masques et une tête de cheval provenant de Suisse centrale et du canton de Saint-Gall (voir illustration 12). Sculptés dans le bois, peints de couleurs vives (rouge, vert, noir) et entourés pour certains d'oripeaux ou de tissus à pompons, ces masques datés de la deuxième moitié du 19^e siècle étaient employés lors de rites saisonniers pour effrayer la population (ACAB, dossier « Masques », 1962).

Trois objets confectionnés par Xavier Parguey (1876-1948), un fils de vigneron originaire du Doubs, comptent parmi les œuvres conservées dans l'Art Brut proches de l'art populaire (voir illustration 13). Surnommé « le Zouzou » dans son village natal, Parguey perd ses biens pendant la Première Guerre mondiale et devient braconnier, puis vannier. À partir des années 1920, il sculpte à l'aide d'une serpe de petits outils (rabots, maillets, plantoirs, etc.), dont la fonction tend à disparaître sous les motifs anthropomorphes et animaliers gravés et vernis. Dubuffet découvre ce travail en novembre 1945, lors de sa visite au Musée national des arts et traditions populaires à Paris, en compagnie de Georges Henri Rivière. Il le photographie pour ses albums et acquiert dix pièces quelque temps plus tard. Il obtient également d'autres artefacts qui l'avaient marqué durant sa visite, comme une corne servant à porter de l'huile gravée en 1843 par Kuevelec, un berger de Camargue. La singularité des pièces de Parguey au sein du musée et leur lien ambigu avec l'artisanat durent lui plaire, puisqu'il conservera les plus originales dans la collection d'Art Brut (Brun, 2013:290-305). Celles que les registres mentionnent à côté de l'indication « peu intéressant », autrement dit celles qui s'approchent davantage de la tradition populaire, furent quant à elles vendues. Contrairement aux masques suisses anonymes qui relèvent indubitablement de l'art populaire et sont dès lors conservés dans Neuve Invention, les outils de Xavier Parguey, que l'artiste n'hésite pas à graver de ses initiales, sont excentriques dans leur propre registre et classés probablement pour cette raison dans l'Art Brut.



Illustration 12 Anonymes, sans titres [masques et tête de cheval de Suisse centrale et du canton de Saint-Gall], deuxième moitié du 19^e siècle, bois sculpté et tissu, dimensions variées (Neuve Invention).





Illustration 13 Xavier Parguey, sans titre, entre 1943 et 1948, bois sculpté, 10,5 x 3 x 12,5 cm (Art Brut).

Les registres ne mentionnent aucun transfert d'objet issu d'une tradition collective dont l'auteur nous serait connu. Si des productions d'art populaire se trouvent dans Neuve Invention, comme le soutiennent Dubuffet et Thévoz, elles sont dès lors classées parmi les anonymes, à l'image d'un crucifix bénitier du 18^e siècle, légué par Michel Tapié à la Compagnie de l'Art Brut en 1949. Rarement signées et parfois conçues par plusieurs artisans, elles furent peut-être exclues de l'Art Brut pour l'impossibilité de fonder un récit sur la vie de leurs auteurs. En effet, si Dubuffet ne déclare pas son désintérêt à l'égard de l'art populaire avant 1972 – et que Thévoz ne présente pas de différence entre

l'art brut et ce dernier dans *L'art brut* –, l'ensemble des écrits sur l'art brut soulignent l'importance de la singularité de la démarche de l'auteur, une caractéristique qui s'oppose en soi aux productions relevant du folklore. Les éléments rassemblés sont trop peu nombreux pour tirer d'autres conclusions sur la démarche de Dubuffet autour des œuvres issues d'une tradition collective.

La Collection annexe, une délimitation par la négative

La confrontation entre le contenu du premier projet de Dubuffet, les *Cahiers de l'Art Brut* (1946), et la préface inédite *Art Brut. Documentation annexe* (1972) dévoile ainsi la manière dont il envisagea la Collection annexe. Elle fut notamment perçue comme une collection composée de plusieurs catégories artistiques, considérées comme telles par certains écrivains, artistes et scientifiques, puis à plus large échelle au cours du 20^e siècle. Elle résulte du désir de distinguer et de protéger l'Art Brut de toute assimilation à l'art naïf, l'art des enfants, l'art extra-occidental et l'art populaire, des catégories dont il se méfiait – tout comme de celle d'«art des fous». Ainsi, l'entreprise de l'Art Brut consista à repérer un ensemble d'œuvres qui ne tenaient d'aucune taxinomie afin de montrer ce qui résistait au vaste effort de catégorisation porté par les sciences humaines et sociales (Delavaux, 2010 ; Brun, 2013). Selon l'historien de l'art Jean-Hubert Martin, «les choix sont délibérément opérés de manière à présenter des

œuvres inconnues et à les faire découvrir au public. Cette stratégie d'innovation typique de l'artiste a joué un rôle dans la définition de l'Art Brut pour le distinguer des autres catégories d'art mineur existantes» (Lombardi, 2017: 29).

À la fin des années 1940, les premières exclusions de l'Art Brut et les premiers témoignages publics d'un désintérêt à l'égard des quatre catégories ont lieu, et c'est la Collection annexe qui recueille, à sa fondation en 1962, les productions ressortissant trop distinctement à ces catégories. L'art brut s'en rapproche toutefois, dans la mesure où il ne constitue ni un mouvement artistique ni une école et qu'il est défini surtout par des caractéristiques anthropologiques et sociales : les auteurs sont des adultes autodidactes et marginaux, de préférence occidentaux, qui ne se considèrent pas comme des artistes. Dès lors, l'art brut est fondé sur une logique de la « distinction » : l'exclusion des notions et des catégories proches permet à Dubuffet de définir sa notion d'art brut par la négative. Selon la terminologie de Pierre Bourdieu (1979), il « lutte » pour transformer de faibles différences en différences radicales au sein du « champ » artistique. Plus tard, dans *L'art brut*, Thévoz assoit durablement cette distinction théorique en comparant d'un point de vue psychanalytique l'art brut à trois des quatre notions – il laisse de côté l'art populaire.

L'analyse de l'évolution du rapport de Dubuffet aux quatre notions (intérêt, collecte, rejet théorique et transfert d'œuvres) a permis d'interroger la pertinence des critères de sélection de la Collection

annexe. Sauf pour l'art des enfants (le critère de l'âge est figé), plusieurs contre-exemples émergent. S'ils ont connaissance de leur existence, les critiques parlent généralement d'« exceptions » ou de « cas ambigus ». Or, comme on l'a vu, la comparaison de cas transférés et de cas gardés dans l'Art Brut permet de nuancer le critère biographique dans le choix du (re)classement des artistes naïfs, extra-européens et populaires et de faire émerger une évaluation plus subjective et plus immédiatement esthétique. Dubuffet juge en priorité la « beauté », l'« intérêt » et la « créativité » de la production (termes présents dans sa correspondance), quand bien même les caractéristiques sociales influent sur les critères esthétiques. C'est donc sa connaissance de l'art et sa sensibilité qui font véritablement foi. Sujet à la critique, ce principe d'élection ne transparait qu'à titre privé, comme le révèle cette lettre à Michel Thévoz de 1978 :

« Il faut obtenir votre pardon pour ce que j'ai acheté, malgré votre avis défavorable, un des sujets faits par cette femme noire (de Haïti je crois) et que vous avez vu chez moi lors de votre dernière visite [...]. Je trouve aussi que, tout en n'étant pas peut-être créatifs, ses travaux sont quand même impressionnants et intéressants. Donc je vous envoie ce sujet (pour la collection annexe). » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Leur échange révèle par ailleurs que, malgré l'existence d'un conseil consultatif – cinq à sept personnes qui ont pour mission, à partir de 1972, de

veiller sur l'esprit de la collection en se prononçant notamment sur les acquisitions et les donations –, Thévoz s'en remet systématiquement à Dubuffet dans la décision d'un (re)classement. Toujours à titre privé, tous deux avouent pourtant éprouver parfois du malaise quant à la classification d'œuvres qui témoignent de la porosité de frontières catégorielles. En 1976, Dubuffet écrit ainsi au directeur de la CAB: «Je partage tout à fait votre sentiment sur les ouvrages de Reinhold Metz et de Solange Lantier. Je suis comme vous embarrassé sur la catégorie dans laquelle il convient de les considérer, et là se trouve comme partout ailleurs soulevé le problème du bien-fondé des catégories. Cependant j'inclinerais à insérer l'un et l'autre dans l'art brut proprement dit.» (ACAB, classeur «Correspondance 1974-1983») Quant à Thévoz, il indique en 1978 à Claude Massé, suite à l'envoi de diapositives de peintures de Joseph Sagues, difficilement classables: «Il est vrai que ces notions d'art populaire, art naïf (ou primitif), art brut, sont mal définies et comportent des zones de frange et d'interférence. J'ai souvent été embarrassé à cet égard.» (ACAB, classeur «Correspondance 1974-1983») Bien qu'ils doivent trancher, Dubuffet et Thévoz sont donc conscients des limites taxinomiques entre l'ensemble de ces notions. Leur rapport aux objets se révèle ainsi bien plus complexe que ne le suggère la volonté de distinction théorique qui se dégage de leurs textes et conférences publics.

3

JEUX DE FRONTIÈRES

« Des œuvres moins caractérisées »

Jean Dubuffet et Alphonse Chave, un marchand d'art, se rencontrent à Vence en 1955, où ils se lancent dans de nouvelles prospections d'Art Brut. D'abord enchanté de cette collaboration, le peintre ne tolère rapidement plus l'appropriation de la notion d'art brut par Chave, qui acquiert des productions pour son propre compte, constitue une collection et vend des pièces dans sa galerie, sans toutefois être autant exigeant que lui sur celles estampillées « Art Brut ». Lassé de cette relation et de la vie dans le sud de la France, Dubuffet reprend le monopole de l'Art Brut et rentre à Paris en 1961 avec ses nouvelles acquisitions. Il fait également rapatrier les œuvres qui avaient été réunies du temps de la première Compagnie de l'Art Brut et envoyées aux États-Unis chez Alfonso Ossorio. En septembre 1962, il fonde une deuxième Compagnie de l'Art Brut. L'association réunit le marchand et collectionneur Daniel Cordier, les peintres Asger Jorn et Slavko Kopač – qui devient le conservateur de la collection – ou encore l'écrivain surréaliste Raymond Queneau (Peiry, 1996 ; Lombardi, 2016). La nouvelle Compagnie de l'Art

Brut s'installe dans un hôtel particulier, acheté par Dubuffet au 137, rue de Sèvres à Paris, qui comporte « six grandes salles aménagées pour la présentation des documents avec plusieurs pièces pour l'étude et les archives » (*L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, 1967 : 124). Les créations qu'il considère comme des cas limites d'Art Brut ne sont pas exposées. Un premier registre de la Collection annexe est créé, ainsi qu'un nouveau registre d'Art Brut, séparant concrètement la collection en deux fonds distincts. Les œuvres qui flottaient dans un *no man's land* – depuis l'exposition *L'Art Brut* fin 1949 pour les premières – sont enregistrées dans la Collection annexe à ce moment-là. En janvier 1963, dans l'opuscule *La Compagnie de l'Art Brut*, le théoricien évoque la hiérarchie qu'il a établie entre les pièces, sans néanmoins mentionner explicitement l'existence d'une seconde collection :

« Les collections [il s'agit uniquement de l'Art Brut] sont à ce jour composées d'environ 2000 sujets, non compris tous ceux qui sont tenus à part pour ce qu'ils nous paraissent de plus faible intérêt ou ne relevant qu'incomplètement de notre propos. Le nombre des auteurs référencés est d'environ 200 et celui des cas estimés de premier ordre et représentés chacun par un groupe d'œuvres bien substantiel est d'une cinquantaine. » (Dubuffet, 1967/1 : 171)

Entre 1962 et 1967, les prospections d'œuvres singulières s'intensifient. Plus de trois mille pièces enrichissent la collection d'Art Brut, et des travaux sont désormais acquis spécialement pour le

fonds annexe, à l'instar de ceux de Pierre Carbonel, Jacques Tonazzi, Vangel Naumovski, Anselme Bois-Vives et Unica Zürn (ACAB, divers registres). En 1967, une deuxième grande exposition d'Art Brut a lieu hors les murs, au Musée des arts décoratifs de Paris : sur les septante-cinq auteurs exposés, seuls figurent ceux admis dans la collection principale. À la fin de la décennie, Dubuffet envisage la donation de ses collections, ce qui l'encourage à freiner les acquisitions puis à publier, en 1971, un *Catalogue de la Collection de l'Art Brut* où il recense les cas les plus significatifs à ses yeux. Il y distingue expressément les deux fonds :

« En mentionnant ci-dessus des œuvres moins caractérisées, exclues du recensement fait à ce moment, nous visons d'une part des productions d'intérêt faible, et d'autre part aussi des ouvrages qui n'entrent qu'en partie dans le cadre de ce que nous visons par la notion d'art brut, soit qu'ils procèdent par exemple plutôt, comme il advint parfois pour certains documents qui nous parvinrent dans les débuts, de l'art populaire ou de l'art naïf, soit que leurs auteurs aient plus ou moins participé à l'activité culturelle des galeries et expositions, comme c'est le cas par exemple de Louis Soutter ou de Gaston Chaissac. Nous avons pris le parti de dissocier les œuvres de cette sorte afin de ne pas étendre trop le champ de l'art proprement brut – nous voulons dire ignorant totalement les circuits culturels et totalement ignorés de ceux-ci. Nous avons décidé de les verser dans un fonds distinct, constituant nos *collections annexes* dont sera établi

ultérieurement un catalogue spécial afin qu'elles ne se confondent pas avec nos collections de l'Art Brut proprement dites.» (Dubuffet, 1971 : 3)

Dubuffet exprime ici le double caractère de la Collection annexe : celle-ci comprend, d'une part, les œuvres qui n'entrent pas dans les critères de l'Art Brut (art populaire, des enfants, naïf, extra-occidental) et, d'autre part, des œuvres qu'il juge plus faibles (mais qui pourraient en faire partie). Cette seconde destination éclaire certains transferts explicables uniquement par cette appréciation esthétique (la primauté de la sensibilité visuelle) et le caractère secondaire de la Collection annexe, qui est de ce fait difficile à valoriser. Il existe dès lors une ambiguïté fondamentale entre de « bonnes » œuvres qui ne relèvent pas de l'art brut et de moins bonnes œuvres qui en ressortissent.

De plus, dès l'établissement du fonds annexe en 1962, la posture de Dubuffet à l'encontre du « culturel » se manifeste plus fortement et de nouveaux motifs (artistes ayant entretenu des liens avec le milieu artistique, œuvres « empreintes d'implications culturelles ») justifient les (re)classements de corpus. À cette période, des autodidactes autrefois méconnus commencent en effet à jouir d'une certaine reconnaissance artistique ou d'un succès commercial, et prennent de l'indépendance par rapport à l'Art Brut, sous le regard parfois hostile du collectionneur qui n'hésite pas à déplacer leurs travaux dans la Collection annexe. Sont également transférés ceux dont les créations avaient été acquises au temps de

la première Compagnie de l'Art Brut, lorsque l'Art Brut accueillait encore des artistes semi-professionnels, à l'instar de Madeleine Kémeny-Szemere, José Garcia-Tella, Giordano Falzoni, Jacques Audiberti et Francis Salles.

Dans le chapitre précédent, j'ai mis en lumière la manière dont l'exclusion d'œuvres naïves, enfantines, extra-occidentales et populaires de la collection d'Art Brut avait permis à Dubuffet de saisir progressivement, par la négative, sa définition de l'art brut. Il s'agit maintenant d'examiner l'articulation entre le développement théorique de l'art brut et le transfert d'œuvres et d'artistes qui constitueront Neuve Invention, afin de saisir quels profils cette dernière accueille au fil du temps et des textes, et pour quelles raisons.

En théorie et en pratique

La définition de l'art brut s'affine au fil des textes (Delavaux, 2010) : désignant une idée vague en 1945, l'expression se transforme en un concept abouti en 1959. Mettre en regard l'exclusion d'artistes dans la future Neuve Invention et le développement théorique de l'art brut éclaire la démarche de Dubuffet dans son ensemble. Dès lors, trois phases peuvent être distinguées dans la conceptualisation de cet oxymoron (Pyroth, 2016). La première phase (1945-1946) est une période de gestation durant laquelle il n'écrit pas encore sur l'art brut. Toutefois, sa réflexion sur sa pratique artistique, articulée à une pensée globale de l'art, contient en germe toutes les questions que

pose l'art brut, comme dans *Notes pour les fins lettrés* (1946). À titre privé, Dubuffet exprime sa difficulté à mettre des mots sur l'art brut, par exemple cette lettre à Jean Paulhan datée de 1945 : « Naturellement, c'est très difficile à définir sans s'embrouiller... Mais de ce qu'une chose est indéfinissable, innombrable, insaisissable, ce n'est pas une raison pour qu'elle n'existe pas. » (Cité dans Peiry, 1996 : 42) Dans la pratique, il amorce à cette époque ses prospections d'artefacts en marge des circuits artistiques officiels afin d'alimenter sa propre production, en s'intéressant à l'altérité sous toutes ses formes.

La deuxième phase débute avec le premier texte sur l'art brut, publié dans l'opuscule *Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale* (1947), et se termine par la conférence *Honneur aux valeurs sauvages* (1951). Dans les écrits de cette période, Dubuffet formalise l'art brut de manière radicale, sous la forme d'un choix dialectique : d'un côté se trouverait l'art brut, le « vrai » art, et de l'autre l'« art culturel », qui n'en serait qu'une pâle imitation. Dans le pamphlet du catalogue d'exposition *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949), il formule ainsi sa célèbre définition de l'art brut :

« Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de

l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.» (Dubuffet, 1967/1 : 201-202)

Le « système » art brut est donc fondé sur l'opposition entre nature et culture et, dans une filiation rousseauiste, le « bon sauvage » est préféré à l'« intellectuel ». Le théoricien affirme ainsi également la supériorité de l'art du « primitif » et de « l'imbécile ». Quant à l'exposition introduite par ces mots, elle présente pour l'ultime fois dans le cadre de l'Art Brut des dessins d'enfants, de l'art populaire et des œuvres relevant de l'esthétique naïve (certains artefacts extra-occidentaux étant encore intégrés à l'Art Brut aujourd'hui). Dès lors, si Dubuffet adopte une posture manichéenne à l'écrit, les œuvres conservées dans la collection d'Art Brut au même moment sont variées et dues à des créateurs aux profils hétérogènes qu'il situera pour certains, par la suite, dans le champ de l'« art culturel ».

La troisième et dernière phase commence avec *L'Art Brut* (1959), titre du catalogue et de l'exposition organisée avec Alphonse Chave dans sa galerie Les Mages, à Vence. Quoique les propos de Dubuffet apparaissent à nouveau tranchés au début du texte – « Le parti de l'art brut c'est celui qui s'oppose à celui du savoir, de ce que l'Occident nomme (un peu bruyamment) sa "culture". C'est le parti de la table rase » (513) –, ils sont rapidement nuancés :

« Si les ténors du répertoire empruntent à leurs heures à l'art brut – c'est leur honneur – il faut dire que ce dernier dans bien des cas, lui-même aussi, bâtarde un peu sa sauce et je ne veux pas prétendre qu'on puisse vite prononcer : ceci est de l'art brut et ceci du faux art des singes de l'école. Les choses ne sont jamais si simples [...]. D'où mille nuances d'hybrides. Il sera bon de regarder l'art brut plutôt comme un pôle, comme un vent qui souffle plus ou moins fort et qui n'est le plus souvent pas seul à souffler. C'est très difficile de marcher à contre-courant sans dévier parfois quelque peu. » (Dubuffet, 1967/1 : 515)

Dans cet extrait, Dubuffet relativise le manichéisme dont il faisait jusqu'alors preuve, en introduisant la notion de « pôle ». Il soutient que l'art brut et l'« art culturel » n'existent pas ; il s'agit de deux pôles idéaux dont aucune production ne relève jamais totalement. Cet assouplissement dans la théorisation de l'art brut est vraisemblablement lié à la découverte d'auteurs aux profils ambigus exposés aux Mages. Sur les seize artistes présentés, sept ont réalisé des œuvres récemment acquises par Dubuffet : les Allemands Ursula Bluhm et Friedrich Schröder-Sonnenstern et les Français Marthe Isely, Marius Oddo, François Ozenda, Francis Palanc et Jacqueline – découverts essentiellement par Chave dans les alentours de Vence. Les travaux de Bluhm, Schröder-Sonnenstern, Ozenda et Oddo seront reversés dans la Collection annexe dans les années 1960. Si certaines créations sont transférées pour des questions de goût, Dubuffet indiquant leur « faible intérêt » ou leur « intérêt médiocre » dans

le registre des acquisitions de Vence, d'autres sont aussi exclues parce qu'elles s'approchent excessivement du pôle « culturel », comme en témoigne la note « intérêt médiocre (influence de Van Gogh) » à côté du *Paysage à la baleine* de François Ozenda. Par ailleurs, cette exposition collective présente pour la première fois uniquement des œuvres d'adultes occidentaux à la démarche singulière. Bien que de nouveaux travaux d'enfants viennent d'intégrer l'Art Brut, ils ne sont pas montrés, et aucune production extra-occidentale, naïve ou populaire n'est exposée.

Dès lors, l'exposition de 1959 manifeste, d'une part, l'exclusion publique des œuvres relevant d'autres catégories artistiques et, d'autre part, la reconnaissance d'une dimension malgré tout « culturelle » dans les créations des adultes occidentaux exposés. Dubuffet assouplit donc sa définition de l'art brut tout en circonscrivant davantage sa collection. Le théoricien revient ainsi sur ses positions les plus tranchées. Avec l'introduction de la notion de pôle, il se libère d'une pensée dogmatique et permet à l'art brut de devenir un concept philosophique au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), à savoir un objet auto-référentiel – qui n'a pas pour vocation de décrire le réel –, un jeu de la pensée avec elle-même (Delavaux, 2010 : 27).

Son relativisme est réaffirmé dans *Asphyxiante culture* (1968), lorsqu'il soutient : « L'homme sans culture – intégralement asocial donc – il est bien entendu qu'il n'existe pas. C'est une vue de l'esprit. » (Dubuffet, 1973 : 386) Pour Céline Delavaux

(2010 : 177), cela signifie que l'art brut ne peut être envisagé comme une catégorie discriminante : « On peut retenir que la résistance de l'art brut à sa définition (à un référent donné) lui donne une valeur théorique. » Cette description me paraît inexacte : certes, l'art brut est considéré comme un impossible, ce qui le dote d'une valeur conceptuelle, mais la collection contient des œuvres qualifiées d'Art Brut et passibles d'exclusion si elles ne satisfont pas à certains critères, ce qui en fait également une catégorie tangible. C'est la preuve, à mon sens, que concept théorique et catégorie pratique cohabitent. En outre, dans *Asphyxiante culture*, c'est moins la question artistique que la question sociale qui est en jeu, l'art brut devenant un outil conceptuel pour penser la société. Le parcours de vie n'importe plus vraiment ; c'est désormais la posture de contestation ou d'« aliénation volontaire » qui compte (Pyroth, 2016 : 70). Aussi, pour le théoricien, « ce qui est à considérer est le degré de fermeté de la posture de révolte et l'ampleur de son étendue. Il n'importe après cela qu'elle émane d'un homme plus ou moins instruit » (Dubuffet, 1973 : 387).

En 1972, dans la préface sur la Collection annexe, Dubuffet aborde à nouveau la notion de pôle, tout en soulignant derechef l'importance du refus de l'auteur, qui lui permet de statuer dans le cas d'un (re)classement d'une œuvre. Le passage *in extenso* de ce texte inédit résume sa position après 1959 :

« Il ne nous échappe pas que les œuvres réunies dans la Collection de l'Art Brut ne peuvent être déclarées, non plus qu'aucune production humaine qui

soit, indemnes de toute référence à la culture. Les apports de la culture à la pensée s'étagent en strates qui peuvent se voir contestées – par des esprits rebelles, ou chercheurs obstinés – à des niveaux plus ou moins profonds, plus ou moins fondamentaux. Mais leur absence totale ne saurait tout de même exister dans aucun cas. C'est donc le plus ou moins de distance prise à l'égard des normes culturelles qui peut seul définir l'art brut ; et encore faut-il bien s'entendre sur lesquelles de ces normes, car tel ouvrage s'écartera de certaines d'entre elles tout en déférant à d'autres ; de sorte qu'il sera souvent embarrassant de décider d'une œuvre si elle relève d'art brut ou bien d'art culturel. Intervient là cependant un facteur important, qui est celui de la position prise par l'auteur de l'ouvrage, soit que celui-ci opère dans la visée de transgresser les normes de la culture – celles, du moins de l'esthétique institutionnalisée – soit qu'il défère au contraire à celles-ci et consente de s'y insérer. Dans ce dernier cas – c'est celui de tout un [sic] qui accepte de livrer ses productions à la publicité et au commerce – nous devons, quel que soit le contenu de ces productions, récuser le caractère d'art brut. Nous avons pour cette raison écarté les ouvrages [...] dont les auteurs font plus ou moins carrière dans les chemins de l'art homologué et commercialisé.»

À partir de l'établissement du registre du fonds annexe en 1962, plusieurs créateurs sont en effet (re)classés, en raison de leur déférence envers l'«art culturel» et son «système de promotion». Alors que Dubuffet relativise son positionnement théorique et que l'art brut s'institue pleinement comme concept,

les exclusions se font paradoxalement de plus en plus tranchées. Outre les productions ressortissant à d'autres catégories artistiques, certains corpus non « exempts d'implications culturelles » sont bannis de l'Art Brut. Il s'agit d'œuvres qui se réfèrent de manière trop évidente aux normes esthétiques « institutionnalisées » et d'artistes ayant entretenu un lien trop étroit avec le milieu culturel (formation artistique, volonté de se livrer à la publicité et au commerce). Pour reprendre la terminologie proposée par Baptiste Brun, le collectionneur intente désormais aux auteurs d'art brut trois types de procès : un « procès d'emprunt », un « procès de formation » et un « procès de marchandisation » (Brun, 2008 : 37).

Des artistes à la lisière

Parmi ces artistes se trouvent trois cas limites qui firent débat : Gaston Chaissac, Ignacio Carles-Tolrà et Louis Soutter. Ils font partie des rares auteurs dont le discours autour du transfert laissa une trace documentée, ce qui permet d'interroger la frontière instituée entre l'art brut et Neuve Invention. D'autres cas « à la lisière » apparaissent dans la correspondance inédite entre Dubuffet et Thévoz. Si le peintre s'interroge sur la pertinence de certains classements dès les années 1940, il peut difficilement partager ses incertitudes avec des compagnons de route tels que Michel Tapié – directeur du Foyer de l'Art Brut lors de ses séjours en Algérie – et Alphonse Chave, ces derniers qualifiant d'« art brut » des pièces extrêmement diverses, le premier par ouverture et

le second pour en faire commerce. Michel Thévoz, qui vient d'achever une thèse de doctorat sur Louis Soutter et dirige la CAB, est confronté aux mêmes questionnements que lui et constitue dans ce sens un interlocuteur privilégié.

*Gaston Chaissac, « trop informé
de ce que font les artistes professionnels »*

Bien que la relation entre Jean Dubuffet et Gaston Chaissac (1910-1964) soit la plus glosée de l'histoire de l'art brut, seuls les éléments principaux du rapport entre les deux hommes et la polémique qu'il suscita seront présentés ici. Dès le début de ses recherches, Dubuffet s'intéresse aux créations de ce cordonnier originaire de Vendée qui réalise des peintures, des sculptures et des poèmes sur divers types de supports (voir illustration 14). À partir des années 1930, Chaissac nourrit des liens avec plusieurs acteurs du Paris artistique. En 1946, après avoir découvert les lettres qu'il envoie à Jean Paulhan, Dubuffet entame une riche correspondance avec l'autodidacte – publiée chez Gallimard en 2013. À cette époque, le fait que Chaissac grave autour d'artistes comme Otto Freundlich ou Albert Gleizes et expose de temps à autre ne dérange pas le théoricien de l'art brut, qui collectionne ses œuvres : quarante-trois travaux sont acquis au temps de la première Compagnie de l'Art Brut, cinq à Vence, puis quarante-deux dont une partie directement dans la Collection annexe. Parmi eux, des dizaines de pièces sont offertes spontanément par Chaissac.

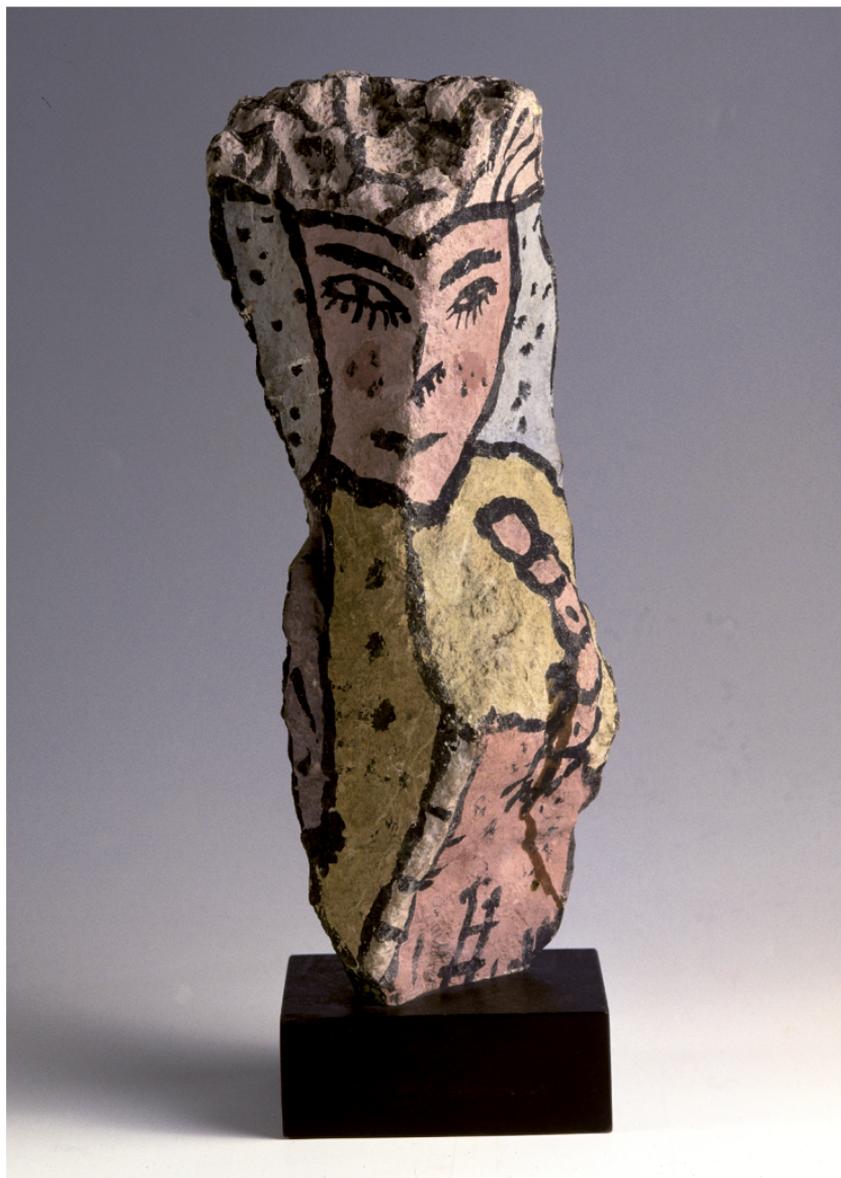


Illustration 14 Gaston Chaissac, sans titre, avant 1948, pierre peinte, hauteur 25 cm (Neuve Invention).

Certains critiques soulèvent l'analogie entre les œuvres des deux artistes (utilisation de matériaux de rebut, traitement similaire des personnages), soupçonnant le collectionneur d'avoir plagié l'autodidacte, avant de le renier en le transférant dans la Collection annexe. D'autres considèrent Chaissac comme un artiste moderne et dénoncent son rattachement à l'art brut.

Dubuffet révisé son jugement en 1963 (ACAB, divers registres). Il est probable qu'il désapprouve les liens toujours plus importants que Chaissac entretient avec le commerce de l'art («procès de marchandisation»), ce dont témoigne l'accélération du rythme de ses expositions au début des années 1960 – accrochage chez Daniel Cordier à New York, Enzo Pagani à Milan ou encore Iris Clert à Paris. Il considère également à ce moment-là que l'œuvre de l'autodidacte est trop influencée par les artistes qu'il fréquente («procès d'emprunt»). Il écrit à ce sujet à Philippe Dereux, un autre créateur relégué dans la Collection annexe, en 1963 : «Chaissac est lui-même aussi (et moi bien sûr de même) trop informé de ce que font les artistes professionnels pour qu'on puisse regarder ses travaux comme de l'"art brut" à proprement parler. Ses œuvres me sont très chères et j'en possède de nombreuses ; elles sont conservées comme les vôtres, avec les collections de l'Art Brut, mais en marge de celles-ci, et ne se confondent pas avec elles.» (Cité dans Brun, 2008 : 38)

Quand bien même Dubuffet réprovoque les liens du Vendéen avec les galeristes (diffusion et commercialisation de son œuvre), il affirme dans sa *Biographie*

au pas de course que c'est le surplus de marques «culturelles» inspirées par les artistes qu'il admire (comme Picasso) qui prime dans la décision de son exclusion. Bien que «procès de marchandisation» (intenté à l'auteur) et «procès d'emprunt» (intenté à la création) se conjuguent, il semble que ce soit finalement (comme pour l'art naïf et l'art extra-occidental), le regard de Dubuffet sur l'œuvre qui ait tranché dans le cas du transfert de Chaissac.

Ignacio Carles-Tolrà, «homme cultivé»

Le transfert du corpus d'Ignacio Carles-Tolrà survient en 1976, soit une décennie après celui de Chaissac. S'il ne provoque aucune controverse critique, il suscite l'hésitation de Dubuffet et Thévoz, comme en témoigne leur correspondance. Son cas est d'autant plus intéressant qu'il s'agit de l'unique auteur ayant fait un aller-retour dans la Collection annexe, selon les divers registres. Né à Barcelone, Ignacio Carles-Tolrà (1928-2019) s'expatrie à Zurich à l'âge de trente ans, puis à Stuttgart et à Genève en 1960, où il travaille comme manœuvre dans différentes usines. Il devient par la suite traducteur à la Croix-Rouge et commence, à cette période, de dessiner et peindre le soir au stylo-bille, à l'acrylique et au pastel. La plupart de ses créations représentent un personnage à la tête isolée de la masse corporelle qui lève les bras au ciel ou d'étranges animaux stylisés (voir illustration 7 à la page 56). Dans les années 1960, Dubuffet et Carles-Tolrà entretiennent une relation épistolaire et se lient d'amitié, avant de se

rencontrer physiquement à Paris en 1969. L'artiste offre à Dubuffet deux dessins qui entrent dans la Collection annexe en 1964 et 1965. En 1967, le collectionneur lui achète une série d'œuvres qu'il classe dans l'Art Brut et reverse à ce moment-là les deux premières acquisitions dans la collection principale – sans doute pour inclure leur auteur dans l'exposition du Musée des arts décoratifs de Paris. Carles-Tolrà participe également aux prospections d'art brut sur sol hispanique, faisant don à Dubuffet de plus de deux cents œuvres, parmi lesquelles les dessins de ses neveux (ACAB, document « Collection annexe », 1975). Dans les années 1970, Dubuffet continue d'acquérir de nombreuses œuvres de Carles-Tolrà : Neuve Invention en compte aujourd'hui 518.

En décembre 1975, peu avant l'ouverture de la CAB, Thévoz écrit à Dubuffet qu'il souhaite conserver ce corpus dans l'Art Brut, mais qu'il s'en remet à sa décision :

« L'autre problème, c'est celui plus délicat, de Carles-Tolrà. Monsieur et Madame Porret [membres du conseil consultatif] penchent pour verser ses œuvres dans la collection annexe. Jean Planque et moi penchons pour le conserver dans la CAB, ne serait-ce qu'en sursis, compte tenu de l'inventivité de ses travaux, du caractère foncièrement autodidacte de cette production, compte tenu aussi de la personne de Carles-Tolrà et de son attachement à l'art brut. Puis-je vous prier de me faire savoir assez tôt votre sentiment définitif à ce sujet, de manière à ce que je puisse soit faire figurer quelques dessins de Carles-Tolrà dans l'exposition, soit que je

lui communique la décision du conseil consultatif quant à son transfert hors de la collection? » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Dubuffet opte pour le transfert de son ami, ce qui a pour conséquence de fortement l'affecter. Il lui précise alors dans un courrier de janvier 1976 :

« J'ai su par Kopač, qui m'a téléphoné à son retour à Lausanne que vous aviez d'abord été peiné par l'insertion de vos œuvres dans les "collections annexes" de l'Art Brut ; mais il m'a dit que finalement, après avoir parlé avec lui et Michel Thévoz, vous ne trouvez plus à cela matière à vous fâcher. Je vous demande de considérer qu'il n'y a pas du tout là une incidence comportant quelque appréciation de valeur ou de mérite car vous savez bien quelle haute considération j'ai de vos ouvrages (et elle est partagée par Kopač, Thévoz, et autres) mais c'est seulement que votre personnalité, qui est celle d'un homme cultivé, informé, ne peut être assimilée pleinement à celles des personnes totalement étrangères aux circuits artistiques dont les ouvrages constituent la collection d'Art Brut. » (ACAB, dossier « Ignacio Carles-Tolrà »)

Dans une lettre de 1978 à Thévoz, Dubuffet loue encore les dessins de l'artiste pour « leur impressionnante constance qui est le témoignage de son insertion si radicale dans le monde étrange du graphisme qu'il s'est créé » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »). Ainsi Carles-Tolrà n'est-il pas condamné en raison d'un désintérêt à l'endroit de son œuvre. Ces échanges attestent que

sa personnalité fut déterminante dans la décision de son reclassement dans la Collection annexe. Bien qu'autodidacte, l'« homme cultivé, informé » Charles-Tolrà connaît dès lors un « procès de formation ».

*Louis Soutter, ou la « déférence
aux normes de la culture »*

À l'instar de son cousin Le Corbusier, Louis Soutter (1871-1942) commence des études d'architecture, qu'il interrompt pour se consacrer à la musique. Il suit ensuite des cours de dessin et de peinture à Lausanne avant de s'installer à Paris, où il étudie les beaux-arts, notamment dans l'atelier de Jean-Joseph Benjamin-Constant. À la fin du 19^e siècle, il émigre aux États-Unis et est engagé comme directeur du département d'art et de design du Colorado College, avant de revenir à Morges, sa ville d'origine, et devenir violoniste professionnel. En 1923, à l'âge de cinquante-deux ans, il est placé dans un foyer pour personnes âgées à Ballaigues, dans le Jura vaudois, pour troubles psychiques et dépressions. Il y peint jusqu'à sa mort dans un style éloigné de celui qui avait été jusqu'alors le sien, une « rupture » artistique et sociale qui provoque l'intérêt de Jean Giono, André Breton, puis Jean Dubuffet pour ses œuvres tardives (Thévoz, 1970).

Souhaitant lui consacrer le troisième *Cahier de l'Art Brut*, Dubuffet commande un article au peintre René Auberjonois, mais l'abandon du projet des opuscules empêche sa publication. Il se procure ensuite sept travaux de Soutter, enregistrés dans

l'Art Brut à l'ouverture du Foyer en septembre 1948 – Neuve Invention compte aujourd'hui six dessins, le septième ayant été vendu à Geert Van Bruaene en 1950. Réalisés lors de son placement à Ballaigues, les dessins de Soutter sont tracés au crayon et à l'encre de Chine, tandis que la peinture est appliquée au doigt. Si la figure humaine domine l'œuvre, la thématique de Noël règne au sein du corpus acquis par Dubuffet (illustration 15). Les œuvres de Soutter sont transférées dans la Collection annexe autour de 1970. À la demande de Thévoz – probablement en raison de cette exclusion –, Dubuffet rédige en novembre 1970 un texte intitulé *L'honneur de Louis Soutter*, dont voici le début :

« Si Soutter appartient à l'art brut ou à l'art culturel c'est question d'étiquetage, c'est question de définir où on décidera de faire commencer l'un ou l'autre. Toute notion que la pensée, pour se donner des repères, introduit dans le continuum des choses, a, bien sûr, un champ mal défini et des limites floues. La notion d'art brut doit être regardée seulement comme un pôle. Il s'agit de formes d'art moins tributaires que d'autres des conditionnements culturels. Je dis bien : moins tributaire ; je ne dis pas : non tributaires. Car des formes d'art qui ne seraient d'aucune façon tributaires des données fournies par la culture, je suis bien d'accord qu'il n'y en a pas, qu'il ne saurait y en avoir. N'est concevable assurément aucune manifestation de pensée qui ne prendrait le moindre appui sur de fondamentales données culturelles. Donc c'est question de plus et de moins. Disons que Soutter s'insère *moins* dans



Illustration 15 Louis Soutter, sans titre, entre 1923 et 1942, huile sur papier, 49,5 × 32 cm [Neuve Invention].

les normes culturelles que, par exemple, Van Gogh, ou Matisse, ou tous autres champions homologués de l'aile gauche (l'aile tendant vers l'art brut) de l'art culturel. Mais il s'y insère *plus* que, par exemple, Wölfli, ou bien Aloïse. Ceux-ci, c'est bien entendu, sont loin d'être eux-mêmes indemnes de toute influence reçue de la culture et de toute déférence aux normes de celle-ci. Ils en sont néanmoins, sans aucun doute, *plus* affranchis que Soutter. Ils m'apparaissent de ce fait plus inventeurs, plus novateurs que lui bien qu'il le soit déjà lui-même assurément plus que Van Gogh ou Matisse.» (Dubuffet, 1995/3:301)

Dans ce passage, Dubuffet définit à nouveau l'art brut et l'«art culturel» comme deux pôles inatteignables. Il exprime en outre une continuité entre ces deux entités. Malgré cette polarisation de la pensée, Soutter est catégorisé dans Neuve Invention et représente ainsi un cas limite, disqualifié d'un côté par les «docteurs de la culture» pour «excès dans l'anormalité», et de l'autre par Dubuffet pour le trop «d'influence reçue de la culture et [...] de déférence aux normes de celle-ci». Si le théoricien reproche au monde de l'art de rejeter Soutter pour sa folie, il reste évasif quant aux raisons de sa propre condamnation de l'œuvre et de l'artiste. Quant à Thévoz, il soulignera que l'exclusion du Morgien est due au fait qu'il appartient, à l'instar de Marguerite Burnat-Provins ou de Mario Chichorro, aux «auteurs issus de milieux cultivés, et dont la singularité s'exprime encore dans les termes d'une tradition figurative» (Thévoz, 1995:43). Ainsi, sa formation artistique

et les liens entretenus dans sa jeunesse avec divers cercles artistiques («procès de formation»), tout comme ses créations trop tributaires de la culture («procès d'emprunt»), auraient motivé son transfert dans la Collection annexe.

L'œuvre avant l'auteur ?

Des artistes épargnés

Alors que les œuvres de Chaissac, Carles-Tolrà et Soutter sont transférées dans la Collection annexe, plusieurs cas limites restent dans l'Art Brut sans connaître un «procès de marchandisation», pourtant censé être intenté à tout un chacun «qui accepte de livrer ses productions à la publicité et au commerce» (ACAB, document «Art Brut. Documentation annexe», 1972). Et bien que Dubuffet se montre parfois menaçant à l'égard des artistes, il n'exécute pas inéluctablement ses velléités d'excommunication. Ainsi, en 1968, il prévient Magali Herrera des risques auxquels elle s'expose en s'approchant du marché de l'art, sans néanmoins transférer ses dessins: «Introduites dans ce circuit, vos productions perdront, dans l'optique de l'Art Brut, la proportion de prestige et de valeur correspondant juste à celle qu'elles acquerront dans l'optique des milieux culturels.» (Cité dans Peiry, 1996:129) En 1970, il incite même Raphaël Lonné, lui aussi maintenu dans l'Art Brut, à profiter du commerce de l'art: «Il serait assurément souhaitable que le commerce des œuvres d'art n'existe pas; mais dès lors

qu'il existe et qu'il est si répandu il serait absurde que vous refusiez d'en tirer profit, et d'autant plus que vos ressources pécuniaires sont extrêmement réduites.» (Cité dans Peiry, 1996:129) Adolf Wölffi et Thérèse Bonnelalbay, qui exposent et vendent leurs œuvres, restent dans l'Art Brut, alors que Friedrich Schröder-Sonnenstern et Philippe Dereux en sont exclus pour les mêmes raisons.

Relevés par la critique, ces contre-exemples démontrent pour Cardinal la défektivité des critères de Neuve Invention (Hall et Metcalf, 1994:26-27), sont considérés par Brun (2008:40) comme des contradictions internes inévitables et sont justifiés par Peiry (1996:131) comme des cas d'exception n'ayant pas assez de contact avec le marché de l'art pour infléchir la nature ou la qualité des productions. Une raison supplémentaire peut être avancée: les cas de Magali Herrera, Raphaël Lonné, Adolf Wölffi ou Thérèse Bonnelalbay indiquent que l'«originalité» de l'œuvre aux yeux de Dubuffet prime le «procès de marchandisation» dans la décision des classements. Dès 1962, le «procès d'emprunt», qui touche à la production, semble ainsi le plus virulent, les transferts liés à la posture de l'artiste survenant uniquement lorsque des traces d'un vécu en lien avec le «monde culturel» se logent ostentatoirement dans l'œuvre. Dès lors, le «procès de marchandisation» constituerait une posture théorique et publique plutôt qu'un réel facteur décisif de transfert.

Les mêmes mécanismes semblent opérer sous Thévoz, comme l'exemplifie l'histoire du corpus de Jean Couchat (1946-1980). En 1977, le directeur de

la CAB exprime à Dubuffet ses doutes sur le classement des dessins de l'artiste : « Je trouve saisissants ces espaces grouillants d'êtres larvaires, un peu comme chez Jakic. Et remarquable la maîtrise de cet auteur dans son système de création expansive. Puis-je m'adresser directement à lui pour les renseignements ? Pensez-vous qu'il faille le classer dans l'Art Brut ou dans la Collection annexe ? » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 ») Une première série d'œuvres est enregistrée dans l'Art Brut à ce moment-là, puis une deuxième dans les années 1980. Le corpus demeure dans ce fonds en 1979, bien que Thévoz reçoive de Dubuffet des renseignements sur la personnalité de Couchat qui devraient compromettre son « droit » à figurer dans l'Art Brut : « [Slavko Kopac] m'a donné sur Couchat des informations qui me donnent perplexité sur le bien-fondé pour ses dessins du brevet de véritable intégral art brut. Sa famille réside auprès de Vence. Son frère et lui-même sont liés au milieu pas mal falsifié des prétendus artistes qui s'agitent en cette région. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 ») C'est lors de l'acquisition d'un troisième lot, dans les années 1990, que l'ensemble est versé dans Neuve Invention, probablement en raison du changement de style et de technique entre les deux premières séries (encre de Chine, motifs figuratifs et abstraits extrêmement condensés) et ce troisième ensemble (crayon noir, motifs aérés) (ACAB, fiches d'inventaire manuscrites, 1976-2007), le goût pour l'œuvre prévalant ainsi, une fois encore, sur la posture « marchande » de l'auteur.

*Discussions dans la correspondance
Dubuffet-Thévoz*

L'importance du regard porté sur la production ressort également dans la relation épistolaire entre Dubuffet et Thévoz, lorsque le premier doute du classement d'un artiste. Intégré dans la Collection annexe en 1979, le Bâlois Jörg Schuldhess n'est pas seulement jugé à l'aune de sa formation artistique et du succès qu'il connaît dans les années 1960 – il reçoit le Prix fédéral des beaux-arts en 1968! Pour Dubuffet, il est aussi question de la qualité de son œuvre, même si ce paramètre ne suffit pas à l'intégrer à l'Art Brut :

« Je vous envoie aussi [...] une reproduction d'une peinture de Jörg Schuldhess au dos de laquelle une publicité pour une exposition de ses dessins et une édition de reproductions [...]. Ses œuvres sont (comme celles de Jakic auxquels je trouve qu'elles font penser) d'une invention et d'une habileté impressionnante et cependant je n'arrive pas à les regarder comme entrant dans le cadre de ce qui est visé par le terme d'art brut. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 », 1979)

Autre exemple : malgré son embarras à catégoriser l'œuvre d'Alain Pauzié, Dubuffet choisit de la ranger dans la Collection annexe. Dans les propos tenus à Thévoz en 1979, l'appréciation de la production artistique est de nouveau mise en balance avec le statut de cet « homme du commun » :

« Je vous envoie aussi un album renfermant 18 photocopies excellentes de dessins d'Alain Pauzié et avec un dessin original que je trouve très bon sur la couverture. Je trouve ces dessins très intéressants. La question si c'est ou non de l'art brut est embarrassante [...]. Pauzié est un homme d'une quarantaine d'années, joueur (très passionné) de rugby, originaire de la région de Toulouse (à laquelle il est très attaché). Il est employé au commissariat de la recherche atomique. Très étranger aux milieux intellectuels et artistiques. De comportement très "homme du commun". » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Alors que Dubuffet insiste, dans ses textes théoriques, sur l'importance de la posture de l'auteur, dans la pratique, l'œuvre paraît décisive dans le choix, sinon d'un (re)classement entre les deux collections, du moins de son acquisition. Son appréciation de l'objet et les marques « culturelles » qu'il y décèle priment dans l'acte de collection, voire de catégorisation, impliquant une part de subjectivité. Dans la correspondance qu'il entretient avec Thévoz, cette part de subjectivité est plus prégnante encore à l'endroit d'autres classements, qui tiennent alors du consensus entre les deux hommes. En 1976, le peintre écrit au conservateur au sujet de Vojislav Jakic, un auteur devant figurer dans le dixième fascicule de *L'Art Brut* : « Je ne me rappelle plus si nous avons décidé de classer Jakic dans l'art brut ou dans la collection annexe. Je crois bien qu'il y aura lieu, si toutefois vous êtes de mon avis, de le classer dans l'art brut. » (ACAB, classeur « Correspondance,

1974-1983») Publiés à partir de 1964, les fascicules de *L'Art Brut* ne présentent pas d'auteurs de Neuve Invention – du moins jusqu'à la retraite de Thévoz –, d'où probablement cette décision de Dubuffet qui frôle l'arbitraire quant au classement de Jakic.

Dans la préface de ce fascicule, qui constitue le premier numéro édité après l'ouverture du musée, la Collection annexe est mentionnée pour la deuxième fois dans une publication :

« Actuellement la Collection de l'Art Brut comporte quatre mille deux cent huit œuvres, dont les auteurs sont au nombre de cent quarante-cinq. S'y ajoutent, en nombre important, des œuvres qu'on pourrait qualifier de marginales (marginales par rapport à l'Art Brut) dues à des auteurs de diverses sortes – dans certains cas des artistes quasi professionnels ou en quête de le devenir – où se manifestent des positions et intentions plus ou moins parentes de celles qui nous occupent sans qu'elles soient cependant suffisamment étrangère – à nos yeux – aux courants culturels. Certaines de ces œuvres sont d'ailleurs remarquablement subversives et inventives et c'est souvent seulement le lien de leur auteur aux circuits culturels ou l'excès de son information dans ce domaine qui nous a conduits à les exclure de la CAB proprement dite pour les grouper dans la *collection annexe*. Décision quelques fois non exempte d'arbitraire mais nous avons craint qu'à étendre trop son champ, le lieu propre de l'Art Brut perde de sa signification. Nous nous proposons d'ailleurs de présenter dans la suite des expositions de ces œuvres dont beaucoup sont frappantes. » (Dubuffet, 1977:4-5)

Ainsi, Dubuffet assume publiquement la part d'arbitraire dans la taxinomie qu'implique l'existence de cette collection. Thévoz reconnaîtra d'ailleurs avoir « vu qu'il était parfois assez désinvolte avec ses jugements » (entretien avec Michel Thévoz, 2017). Par ailleurs, l'expression « artistes quasi professionnels ou en quête de le devenir » se substitue aux « auteurs [qui] font plus ou moins carrière dans les chemins de l'art homologué et commercialisé » décrits dans la préface de 1972. Quoique la signification des deux phrases soit proche, le changement de sujet n'est pas anodin, le choix du terme « artiste » éloignant le créateur de la Collection annexe de l'« auteur d'art brut », tout en le rapprochant de l'« art culturel ». En matière de classification, alors que des critères biographiques sont avancés dans la théorie, c'est au final l'influence culturelle sur l'œuvre qui est jugée (sans critères esthétiques précis), conférant aux décisions de Dubuffet une teinte hégémonique.

L'étude conjointe de la théorie de l'art brut et des pratiques liées aux collections est révélatrice à plusieurs titres. Elle dévoile d'abord une corrélation entre le développement théorique de l'art brut et le versement d'œuvres dans la (future) Collection annexe : si, dans les premiers temps, la théorie semblait évoluer en fonction des exclusions, à partir de la création de la Collection annexe en 1962, les transferts révèlent un dynamisme inverse, où le contenu de l'Art Brut paraît ajusté à sa propre définition. Elle soulève ensuite un paradoxe : plus Dubuffet relativise son positionnement sur l'art brut, plus il devient exigeant quant à la sélection

des œuvres qualifiées d'Art Brut – les motifs d'exclusion sont plus nombreux et les nouveaux classements plus sévères. Dans les textes publiés durant cette période, il insiste sur l'importance de la posture de contestation de l'auteur à l'égard du « monde culturel », condamnant les artistes au nom des procès de « formation », de « marchandisation » et d'« emprunt ». L'examen de cas limites transférés dans *Neuve Invention* et discutés dans la correspondance démontre en outre que, dans la pratique, c'est principalement le « procès d'emprunt », intenté à l'œuvre et non à l'artiste, qui est décisif, bien que le cumul de critères joue vraisemblablement un rôle dans l'exclusion de corpus. Enfin, là où une opposition tranchée entre art brut et « art culturel » ne permettait pas de penser un point médian, la création de la Collection annexe fait surgir l'idée d'un continuum. Si cette dernière permet d'« éluder l'alternative trop brutale de l'art brut et de l'art culturel » (Thévoz, 1988 : 7), ses critères, quoique ambigus, en font toutefois une catégorie à part entière qui, par conséquent, crée de nouvelles frontières et de nouveaux cas limites.

4

LA LÉGITIMATION DE NEUVE INVENTION (1972-2001)

L'enthousiasme pour les « apparentés à l'art brut »

La légitimation de Neuve Invention peut se comprendre à l'aune du développement des notions dites « apparentées à l'art brut ». Cette expression s'applique à un ensemble de termes désignant des œuvres proches de l'Art Brut qui ne font toutefois pas partie de la collection lausannoise, tels que l'« Art hors-les-normes », l'« art singulier », la « Création Franche », l'« *outsider art* », l'« Art Cru » ou l'« Art en Marge ». Ces diverses appellations fleurissent dans plusieurs pays francophones et anglophones dans les années 1970 et 1980, témoignant d'un véritable engouement pour la production autodidacte en porte-à-faux avec le monde de l'art. Cet intérêt se concrétise par la mise en place progressive d'un réseau de collectionneurs, d'artistes autodidactes et de critiques qui cherchent à promouvoir leurs créations. Dubuffet puis Thévoz prennent activement part à ce monde des « apparentés à l'art brut ».

Pour les différents acteurs, l'art brut fait généralement office de référence à la fois sur le plan théorique (bien qu'ils s'en détachent plus ou moins) et

en matière de contenu. L'ensemble des appellations francophones émergent cependant en réponse à l'interdiction de Dubuffet, perpétuée par Thévoz, d'utiliser l'expression « art brut » pour qualifier des œuvres autres que celles de la collection originelle, le théoricien estimant que la notion relève de sa propriété intellectuelle – malgré l'absence de document juridique dans les archives de la CAB. Pourtant, des artistes dont les créations sont conservées dans l'Art Brut, mais aussi dans Neuve Invention, sont intégrés aux collections et aux expositions d'« apparentés à l'art brut », leurs œuvres se trouvant dès lors estampillées de diverses appellations. Quant à Neuve Invention, elle est également envisagée comme une « collection d'œuvres apparentées à l'art brut », comme en témoigne le titre de la publication de Michel Thévoz (1988).

L'OUTSIDER ART

Le terme « *outsider art* » est inventé par Roger Cardinal (1940-2019), un historien de l'art britannique, spécialiste du surréalisme et passionné d'art brut, afin de titrer son ouvrage initialement intitulé *Art Brut*. Il traduit le titre sous la pression de l'éditeur, rejetant l'expression « *raw art* » (littéralement « art cru ») que la presse américaine avait utilisée lors de l'exposition de la collection d'Art Brut de Dubuffet à la galerie Cordier-Warren à New York, en 1962. Paru à Londres et New York en 1972, le livre *Outsider Art* aura un impact considérable, notamment dans les écoles d'art outre-Manche, et participera à populariser l'intérêt pour ce genre de création. Quant à l'expression

éponyme, elle jouira d'une postérité insoupçonnée par son auteur. Si la notion recouvre depuis l'origine une valeur conceptuelle, la catégorie a fluctué au cours du temps et désigne aujourd'hui des créateurs proches à la fois de l'Art Brut et de Neuve Invention (Hall et Metcalf, 1994 ; *Art Outsider et Folk Art des collections de Chicago*, 1998).

*Liens (dé)tissés avec l'Art hors-les-normes,
l'art singulier et la Création Franche*

La locution « apparentés à l'art brut » regroupe, à mon sens, des notions dont l'histoire est liée à des personnes, des institutions et/ou des événements précis. J'ai ainsi écarté de cet ensemble de simples expressions comme l'« art extra-culturel », l'« art d'instinct », l'« art déraciné », l'« art irrégulier » ou des catégories génériques telles que l'« art autodidacte », l'« art marginal » et l'« art populaire ». Porteurs d'une histoire qui éclaire la manière dont Dubuffet puis Thévoz envisagèrent l'art brut et Neuve Invention, l'Art hors-les-normes, l'art singulier et la Création Franche méritent dès lors d'être approfondis.

En 1972, Dubuffet propose à l'architecte et artiste autodidacte Alain Bourbonnais (1925-1988) l'appellation « Art hors-les-normes » pour qualifier et distinguer de l'Art Brut la collection qu'il a entreprise en 1955 avec sa femme Caroline, alors qu'ils ignoraient tout de l'Art Brut. Avec son aide, Bourbonnais ouvre l'Atelier Jacob à Paris, une galerie qui devrait

présenter selon Dubuffet « des ouvrages se situant dans le vent de l'art brut, dans le sens de l'art brut, aux confins de l'art brut, dans la position des œuvres que l'« Art Brut » insère dans ses « collections annexes » mais qui ne sont tout de même pas proprement de l'« art brut » » (ACAB, dossier « Alain Bourbonnais »). Le théoricien incite dès lors Bourbonnais à acquérir des œuvres d'artistes de la Collection annexe, ou proches de cette catégorie. En 1983, en raison d'un marché quasi inexistant, la collection d'Art hors-les-normes est déplacée en Bourgogne, dans un musée privé créé pour l'occasion, La Fabuloserie. Durant cette décennie, Dubuffet considère ainsi la Collection annexe comme un vivier de créateurs dont il peut partager les noms, et comme une catégorie à laquelle se référer, ce qui semble laborieux pour Bourbonnais, qui ne s'improvise pas théoricien et qui préfère insister sur l'expression « art brut », plus porteuse, plutôt que de développer un discours sur la Collection annexe.

Dérangé par l'analogie de leurs démarches, Dubuffet écrit à Thévoz en 1978 : « Alain Bourbonnais paraît s'appliquer à calquer ce qui a été fait pour la Collection de l'Art Brut et faire à son tour en France à l'identique, ce qui me donne un peu de malaise » (ACAB, dossier « Alain Bourbonnais »). Le goût des Bourbonnais pour les œuvres sculpturales, les matériaux de récupération, l'érotisme, le burlesque et le truculent transparait dans leur collection, tandis que les œuvres conservées sont dues majoritairement à des autodidactes français d'origine rurale ou ouvrière (Ragon, Gisling, Danchin et Bourbonnais,

2009). S'y trouve également de l'art naïf, des objets extra-occidentaux et des auteurs présents dans l'Art Brut et Neuve Invention – dont Alain Bourbonnais lui-même, à qui Dubuffet achète quatre estampes et une peinture, et qui s'expose à La Fabuloserie.

Si Bourbonnais adopte d'emblée l'expression « Art hors-les-normes », il utilise parallèlement, à plusieurs reprises, la notion d'« art brut » et s'approprie les thèses « anti-culturelles » des premiers écrits de Dubuffet pour évoquer sa collection, provoquant l'envoi de plusieurs lettres de contestation de ce dernier et une légère tension, qui se cristallise à la suite d'une émission consacrée à l'autodidacte : « Personne cependant n'a manifesté autant de désinvolture que vous dans l'utilisation de ce terme dont je suis obligé de vous rappeler qu'il est la propriété de la Collection de l'Art Brut et que vous ne devez pas l'emprunter comme vous vous employez à le faire pour présenter des œuvres qui font depuis quelques années récentes l'objet de votre commerce. Il y a à le faire une tromperie contre laquelle je proteste. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 », 1980) L'existence de la Collection annexe permet ainsi à Dubuffet de garder l'exclusivité de l'art brut, tout en le protégeant des risques de confusion. Thévoz, quant à lui, poursuivra la relation avec les Bourbonnais.

Le terme « art singulier » est quant à lui dérivé de l'exposition *Les singuliers de l'art*, qui prend place au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1978. Né d'une initiative de Michel Ragon (écrivain, critique et historien autodidacte), ce projet est réalisé

sous le commissariat de Suzanne Pagé (historienne de l'art et directrice du lieu) et Raymonde Moulin (sociologue de l'art), avec le concours d'Alain Bourbonnais, qui en propose le titre: «Il fallait échapper au terme "art brut", marque déposée par Jean Dubuffet.» (Cité dans Danchin, 2013:313) Il s'agit d'une exposition d'envergure où sont montrées, en dehors du cadre de la CAB, des œuvres réalisées par des autodidactes en marge de la société. *Les singuliers de l'art* présente de nombreux travaux d'«én-ergumènes, déviants, ab-errants, marginaux» ainsi que treize «environnements» (reconstitués ou présentés au moyen de photographies et de films), réalisés par des «habitants-paysagistes», dont le Facteur Cheval, Picassiette et Chomo (*Les singuliers de l'art*, 1978). Sur les septante créateurs présentés, une dizaine sont également classés dans l'Art Brut (Madge Gill, Joseph Crépin ou Émile Ratier) et une quinzaine dans la Collection annexe (Boris Bojnev, Pierre Carbonel ou Jean-Joseph Sanfourche): sont donc exposés sans distinction des artistes que Dubuffet a, pour sa part, séparés entre ses deux collections. Parmi les prêteurs se trouvent des personnalités du monde des «apparentés à l'art brut», dont Alain Bourbonnais – les deux tiers des pièces appartiennent à sa collection d'Art hors-les-normes. La CAB ne figure pas dans la liste, selon les vœux de Dubuffet qui ne souhaite pas, à cette époque, que des œuvres – du moins d'Art Brut – quittent le musée, comme il le rappelle à Thévoz:

« Je vous confirme mon opposition à ce que soient prêtées des œuvres appartenant à notre collection de l'Art Brut dans tous les cas où des demandes nous seraient faites en vue d'alimenter des expositions organisées dans d'autres villes que Lausanne ou même à Lausanne en dehors de nos locaux. [...] je crains qu'à mêler des œuvres de notre collection à d'autres œuvres qui risquent de ne pas être tout à fait de même nature il ne s'ensuive pour le public un effet d'assimilation qui dénaturerait le lieu propre de l'art brut et affaiblirait sa signification et son prestige. » (ACAB, classeur « Art Brut », 1975)

Thévoz négocie cette clause à mesure que l'Art Brut gagne en reconnaissance, convainquant Dubuffet de consentir à des prêts pour des expositions monographiques, puis thématiques. En juillet 1977, lorsqu'il découvre le projet de cette manifestation, il lui écrit : « Je pense donc pouvoir m'associer à ce comité, étant entendu que cette exposition ne doit introduire aucune confusion avec l'art brut proprement dit. Elle serait en tout cas l'occasion de présenter un certain nombre d'œuvres de la "collection annexe" que nous devons laisser dans les dépôts en attendant l'extension de nos locaux. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 ») Si un prêt d'œuvres avait eu lieu, il aurait ainsi eu pour double fonction de faire sortir de l'ombre des pièces de la Collection annexe et de distinguer les travaux présentés de ceux de l'Art Brut.

Ce second souhait, Thévoz l'exauce en rédigeant un article, qu'il est intéressant de confronter au texte de Suzanne Pagé et Raymonde Moulin, tous deux publiés dans le catalogue de l'exposition. Thévoz y

définit les «singuliers de l'art» comme «des auteurs qui, tout en ayant résisté à l'emprise de l'institution artistique, ont été plus perméables [que les créateurs bruts] aux influences et à l'attraction sociale». Dans la mesure où elle présente sans distinction des œuvres d'art brut et d'art singulier, il soutient que cette manifestation a l'avantage de montrer la continuité entre l'art brut et l'«art culturel», et la tension décroissante de l'un à l'autre. Dès lors, il lui importe que les visiteurs distinguent différents degrés de marginalité au sein de la création marginale. Reprenant le discours de Dubuffet sur la Collection annexe, il fait de l'art singulier une expression équivalente, sans toutefois mentionner son existence. Deux ans après l'ouverture de la CAB et au vu de l'intérêt que les œuvres autodidactes «en marge» commencent à susciter, il se peut qu'il ait ainsi voulu inciter les publics à associer le musée lausannois uniquement à l'Art Brut. Quant à Pagé et Moulin, elles prennent appui sur la théorie de Dubuffet pour la dépasser, faisant des «singuliers de l'art» des artistes «à part entière» et non des auteurs d'art brut – les artistes souffrant d'une pathologie ont par ailleurs été écartés de leur sélection. Elles soulignent que la plupart d'entre eux se considèrent comme des artistes, bien que leurs démarches diffèrent de celles des artistes homologués. En fait, les œuvres exposées seraient porteuses d'un «syncrétisme trans-catégoriel»: «Il semble bien que les productions, retenues ici pour leur origine populaire, soient des productions mixtes, combinant en des proportions en chaque fois singulières, des éléments traditionnels, naïfs

et bruts. ». Ainsi, le discours des deux commissaires se distingue de celui Thévoz sur un point crucial : d'après elles, les catégories sont étanches – alors que le théoricien affirme la nécessité d'établir des catégories distinctes. Pour elles, il faudrait dès lors remplacer la notion d'art brut par celle de « singulier de l'art ». Prolongée en raison de son succès, *Les singuliers de l'art* attire plus de 200 000 visiteurs, soit dix fois plus que *L'Art Brut* au Musée des arts décoratifs de Paris en 1967. Si l'expression « singuliers de l'art » est utilisée lors de l'exposition, le terme « art singulier » se développe à la suite de l'événement et couvre à la fois la question du degré d'influence de la culture et celle de la fusion entre les catégories.

Les premiers échanges entre Michel Thévoz, Geneviève Roulin (secrétaire puis collaboratrice à la CAB) et Gérard Sendrey (né en 1928), inventeur de l'expression « Création Franche », ont lieu en 1980, lorsque l'artiste propose ses œuvres à la CAB ; une série de dessins est acquise dans Neuve Invention et Thévoz lui propose de rester en contact (ACAB, dossier « Gérard Sendrey »). En 1988, Sendrey reçoit de la Ville de Bègles – où il officiait comme secrétaire – un local dans lequel il inaugure la galerie Imago, consacrée aux productions autodidactes, une initiative saluée par Thévoz :

« “Imago”, c'est une trouvaille, c'est un nom qui a toutes sortes de résonances, c'est une réminiscence de la revue que Freud dirigeait et qui portait ce nom, mais c'est aussi l'appel à un inconscient inventif et générateur, bref, c'est très bien. Et si la ville de

Bègles s'intéresse à cette démarche et envisage de la soutenir, vous pouvez assurer les responsables que vous pouvez compter sur notre collaboration et sur des liens permanents avec la Collection de l'Art Brut.» (ACAB, dossier « Gérard Sendrey »)

Sendrey écrira par la suite : « Peu enclin à voler de mes propres ailes dans cette phase expérimentale, je positionnais "Imago" comme une initiative subordonnée à celui que je considère toujours comme le phare éclairant le monde de l'art brut et de ses apparentés, le Musée de Lausanne. » (Sendrey, 1998 : 99) L'année suivante, il réunit avec l'aide du maire de Bègles trois associations de la région dédiées à l'art « en marge » pour fonder le Site de la Création Franche, dont il devient le conservateur. Le lieu est rebaptisé « Musée de la Création Franche » en 1996.

Le syntagme « Création Franche » a été trouvé peu avant l'ouverture, à la suite d'un courrier de Thévoz : « Je suis content des perspectives de développement de votre galerie associative. Pour ce qui concerne l'appellation, et puisque vous me consultez, je dois vous dire que Jean Dubuffet voyait d'un très mauvais œil qu'on use des termes qu'il considérait comme des appellations propres, termes tels que "Art Brut" et "Neuve Invention". » (ACAB, dossier « Gérard Sendrey », 1989). Face à la consternation de Sendrey, il lui spécifia :

« M'étonne cependant votre étonnement au sujet de mon intervention sur l'inopportunité du terme d'Art Brut appliqué à votre centre d'activité, une appellation qui eût engendré une sorte de dépendance,

d'amalgame ou de confusion avec la collection ainsi désignée par Dubuffet. Toute votre activité, le développement de votre institut de Création Franche, l'extension que vous lui avez donnée (plus large que celle de l'Art Brut) et votre propre réflexion à ce sujet attestent rétrospectivement de l'opportunité d'une appellation propre au champ spécifique que vous explorez.» (ACAB, dossier « Gérard Sendrey », 1991)

Thévoz souligne ainsi l'exclusivité de la notion « Neuve Invention » et maintient le protectionnisme autour de l'expression « Art Brut », avec cependant moins de vigueur que Dubuffet naguère – dans les années 1980, il semble en effet impossible de contenir l'oxymoron, qui apparaît dans le titre de nombreuses expositions et manifestations. Adoptant la même posture que Dubuffet envers Bourbonnais, il soutient le jeune galeriste (notamment en rédigeant un texte pour la première exposition d'Imago), l'artiste (par l'acquisition de ses œuvres) puis le collectionneur (en lui transmettant les coordonnées d'auteurs susceptibles de l'intéresser). À la différence de son prédécesseur, Thévoz partage toutefois le nom d'artistes des deux collections – la crainte de l'altération du sens de l'art brut au contact de productions trop « empreintes de culture » semble s'être alors dissipée.

Les œuvres collectionnées par Sendrey reflètent son goût pour les peintures et les dessins colorés porteurs d'une iconographie centrée sur l'homme. Alors qu'il soutient que la Création Franche englobe l'« art culturel » – notamment à travers la figure de Picasso, pour lequel il a une grande admiration –,

aucun artiste reconnu essentiellement par le milieu de l'art contemporain ne se trouve dans la collection. Cependant y prennent place des auteurs de la CAB faisant partie de l'Art Brut (tels la spirite anglaise Madge Gill et le constructeur de fusils et d'engins spatiaux faits d'objets récupérés André Robillard) et de Neuve Invention (dont les célèbres Marguerite Burnat-Provins et Rosemarie Koczÿ), ainsi que des artistes actifs dans la réception des « apparentés à l'art brut », tels qu'Alain Bourbonnais, Madeleine Lommel et Michel Nedjar (co-fondateurs de l'Aracine), ou Colin Rhodes (également commentateur de l'art brut). Enfin, on y trouve de l'art naïf et des productions extra-occidentales.

Dans ses écrits sur la Création Franche, Sendrey affiche l'héritage de Dubuffet, tout en s'en distançant progressivement jusqu'à faire de la Création Franche une expression englobant divers termes: « [...] ce qu'on appelle, selon les lieux et les tendances, Art Brut, Outsider, Neuve Invention, Hors-Normes, Singulier, Marginal, Instinctif... Les qualificatifs se bousculent pour baptiser ces formes d'expression, que l'on a voulu rassemblées sous l'appellation Création Franche. » (*Donation Massé*, 1999:17) Sendrey cherche ainsi à faire éclater les frontières entre ces notions et à pallier l'absence d'une dénomination générique :

« Nous croyons que toutes ces dénominations (dont aucune n'a réussi à s'imposer avec la même fortune que la géniale invention de l'Art Brut par un DUBUFFET considérable en son siècle)

compartimentent et parcellisent une création qui ne demande qu'à exploser, sans respect pour les frontières théoriques. C'est pourquoi notre proposition [les termes «Création Franche»] comporte des espaces de compromis afin que puissent cohabiter les différences. [...] Il n'est que d'observer alentour pour voir combien se faisait sentir le défaut, l'absence, d'une dénomination générique pour toutes ces formes d'art qui gravitent autour d'un point fort, d'un centre puissant qui se déplace au gré des priorités de chacun, ce soleil choisi d'où rayonnent toutes les créations adjacentes qui en forment l'environnement plastique. » (*Création Franche*, 1990)

Dès lors, Sendrey fait de l'art brut et de Neuve Invention des sous-catégories de la Création Franche, qu'il souhaite éradiquer à l'instar de toutes celles que sa notion réunit. Son expression n'a toutefois pas réussi à s'imposer comme une catégorie générique, bien que des critiques aient salué son ambition de dépasser les limites théoriques et les définitions. Quant à Thévoz, il la situe sur le même niveau que Neuve Invention, voire l'y subordonne: «Une collection comme la Création Franche affiche son principe [...], c'est plutôt de l'art qui relèverait de ce qu'on appelle Neuve Invention. C'est une Collection annexe qui se présente comme telle.» (Cité dans Vidal Maldonado, 2015: 113)

La filiation des trois « apparentés à l'art brut » avec l'art brut lui-même pose problème, dans la mesure où leurs défenseurs respectifs interprètent la notion d'art brut, s'y juxtaposent, et finissent par en détourner le sens. Dubuffet et Thévoz rapprochent quant

à eux ces notions de Neuve Invention, faisant de cette dernière une sorte de zone tampon à laquelle elles devraient se référer. Cette zone périphérique leur permet de dévier les collections et expositions environnantes vers l'art brut, sans néanmoins les laisser s'identifier au noyau dur, même si la lisière comporte à peu près les mêmes caractéristiques que le centre, voire les mêmes créateurs. Un nombre important d'artistes se trouvent en effet réunis sous plusieurs dénominations – Art Brut et Neuve Invention comprises –, ce qui démontre leur porosité, dès lors qu'elles sont envisagées comme des catégories.

Il est par ailleurs significatif que, malgré les parallèles que les deux théoriciens tentent d'établir, les tenants des « apparentés à l'art brut » ne se réfèrent jamais à Neuve Invention, sans doute en raison de l'absence de théorisation de la notion et faute d'une exposition suffisante de la collection avant les années 1980. La confrontation des diverses appellations avec « Neuve Invention » dévoile aussi la place secondaire que lui attribue Dubuffet et l'évolution de la posture de Thévoz à son sujet. En effet, dans les années 1980, les collections et expositions d'œuvres autodidactes en marge de l'« art culturel » se multiplient et remportent un certain succès, attestant la consolidation d'un monde des « apparentés à l'art brut » et dissipant la crainte des amalgames avec l'Art Brut du côté de la CAB (entretien avec Michel Thévoz, 2017). Ces facteurs appellent dès lors à valoriser la notion jusqu'alors squelettique de Neuve Invention.

Vers une reconnaissance de Neuve Invention

Dans les années qui entourent la donation des collections à la Ville de Lausanne, Dubuffet émet doutes et revendications autour de la Collection annexe, cherchant avec l'aide de Thévoz à la valoriser de diverses manières. Les actions institutionnelles mises en place par le directeur de la CAB relèvent ainsi d'un désir commun de légitimation, qu'il s'agit de mettre en évidence.

La donation à la Ville de Lausanne

Au début des années 1970, lors de l'envoi des collections à Lausanne, 4104 œuvres de 133 auteurs (sans compter les anonymes) se trouvent dans l'Art Brut et 2669 pièces de près de 300 artistes (excepté les inconnus) dans la Collection annexe (Dubuffet, 1971 : 3; ACAB, document « Collection annexe », 1975). Plus importantes en nombre, les productions d'Art Brut sont proportionnellement réalisées par moins d'auteurs que celles de la Collection annexe. Cet écart témoigne du soin apporté par Dubuffet à acquérir des corpus représentatifs de tout auteur d'Art Brut qui lui semble capital, tandis que la Collection annexe est constituée de nombreux travaux esseulés et de corpus volumineux provenant de dons massifs. Illustration d'un principe de sélection en entonnoir (l'art brut étant au cœur d'une quête rejetant à ses marges les éléments attribués à Neuve Invention) et indice de l'importance respective des collections, ces différences existent encore aujourd'hui.

Malgré le caractère secondaire de la Collection annexe, Dubuffet est loin de la négliger : avant que les œuvres ne quittent Paris, il émet le souhait qu'elles soient déposées au Musée cantonal des beaux-arts à Lausanne, comme le rapporte Thévoz :

« Avant la donation, lorsque la “Convention de transfert” était déjà signée, Dubuffet, qui avait rencontré René Berger, alors directeur du Musée cantonal des beaux-arts, a eu l'idée bizarre, mais ultra-précautionneuse de faire don de la Collection annexe au Musée cantonal des beaux-arts. Moi, j'ai tout fait pour que ça foire [...]. Ce qu'il aurait surtout voulu, c'est une séparation nette entre les deux collections. Cela participait de ce souci de distinction, afin de prévenir toute confusion. Ça paraît bizarre maintenant que l'art brut s'est institué, mais à l'époque, ça faisait sens, car les gens disaient qu'il s'agissait d'art brut dès qu'il y avait quelque chose d'un petit peu bizarre. » (Entretien avec Michel Thévoz, 2017)

Dubuffet dut trouver dans cette institution ambassadrice de la culture dominante un lieu adéquat pour accueillir les œuvres de ses collections les plus tributaires de l'« art culturel ». Son souhait témoigne vraisemblablement d'un désir de légitimation, sinon de la Collection annexe, du moins des productions qu'elle contient. Si Thévoz convainc Dubuffet de conserver les deux fonds à la CAB, ce dernier craint alors qu'en les exposant côte à côte, l'Art Brut se dilue dans les œuvres moins marginales. Le conservateur, lui, voit dans cette démarche l'opportunité

de « tirer parti des cas discutables [...], de montrer le tri lui-même, l'opération de tri, plutôt que son résultat » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 », 1975). En 1975, il propose à Dubuffet un compromis :

« J'ai questionné individuellement tous les membres du conseil consultatif sur les deux points dont nous avons discuté dans notre dernier échange de lettres. D'une part, chacun convient qu'il est opportun d'éviter tout malentendu à propos de la notion d'art brut, et, dans l'état actuel du château de Beaulieu, de ne présenter dans ces locaux que l'art brut proprement dit, en montrant la collection annexe au Musée cantonal des Beaux-Arts, et aussi, au Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, voué à des expositions temporaires, qui connaît une grande fréquentation, et dont le conservateur serait disposé à présenter périodiquement tel ou tel auteur de la collection annexe. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Ainsi, seules des œuvres d'Art Brut sont présentées en 1976 à l'ouverture de la CAB au château de Beaulieu, une ancienne demeure patricienne propriété de la Ville. La sélection de Thévoz (environ 800 pièces) se calque sur les choix qu'avaient opérés Dubuffet et Kopač lors de l'exposition au Musée des arts décoratifs de Paris et sur les travaux autrefois montrés dans l'hôtel particulier de la rue de Sèvres (Lombardi, 2016:123-125). Quant aux créations annexes, elles prennent place dans les dépôts du musée durant plusieurs années.

Neuve Invention s'affiche

La mise en retrait de la Collection annexe préoccupe toutefois Dubuffet qui ne cesse, à partir de 1977, de revendiquer des locaux supplémentaires pour la présentation des œuvres. En 1978, il écrit à Thévoz : « Je regrette qu'on ne dispose pas encore d'une salle supplémentaire à consacrer à la "collection annexe" et qui permette de les présenter [des dessins]. Ils mériteraient d'être exposés, et ils me semblent plus appropriés au château de Beaulieu qu'à une galerie d'art. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 ») Il mentionne également son désarroi à Geneviève Roulin :

« Je suis tracassé par le défaut de locaux convenables pour la présentation d'œuvres de cette nature [à l'image des dessins d'Alain Pauzié], entraînant qu'elles se trouvent, pour le moment du moins, fâcheusement occultées dans les réserves. Je m'en sens un peu coupable vis-à-vis des auteurs et je trouve bien dommage que ces productions soient ainsi totalement soustraites aux regards d'aucun public. Ce serait vraiment souhaitable que nous puissions disposer de quelque local annexe où des personnes intéressées pourraient en avoir connaissance. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 », 1979)

En 1980, il devient plus insistant et enjoint au directeur de faire pression sur la municipalité :

« J'espère que dans un proche avenir il sera possible de tirer de l'ensevelissement [...] les éléments de la collection annexe pour qu'ils soient au moins livrés au regard. Je vous envoie copie de ma nouvelle lettre à M. Delamuraz [alors syndic de Lausanne]. J'espère que vous trouverez le moyen de faire aussi de votre côté une pression pour obtenir que nous soyons délivrés de nouveaux locaux. » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 »)

Dubuffet doit attendre 1984 pour que son souhait se réalise : une première, puis une seconde salle sont rénovées au château de Beaulieu afin d'abriter des expositions temporaires dédiées en partie à Neuve Invention. Sous la direction de Thévoz, six expositions monographiques d'artistes « annexes » y prennent place (Rosemarie Koczÿ en 1985, Ignacio Carles-Tolrà en 1986, Kosta Alex en 1987, Benno Kaiser en 1989-1990, Claudia Sattler en 1997 et Lena Vandrey en 2000-2001), contribuant à valoriser ce fonds. Dès 1982, c'est-à-dire avant que les nouvelles « salles blanches » – nommées ainsi par contraste avec les murs « noirs » du musée – ne soient rénovées, le conservateur avait par ailleurs monté une exposition *intra muros* sur Gérard Lattier « en infraction aux injonctions de Dubuffet » qui désirait que Neuve Invention fasse uniquement l'objet d'expositions collectives, provoquant son mécontentement (entretien avec Michel Thévoz, 2017).

Un autre pas significatif vers la légitimation de la collection est le changement de son nom, une démarche initiée par Thévoz qui se retrouve dans

des situations délicates lorsqu'il doit informer les artistes que leurs œuvres seront conservées dans ce fonds, le terme « annexe » pouvant être perçu comme péjoratif. Sollicité pour trouver une expression plus valorisante, Dubuffet lui écrit en 1982 : « On pourrait chercher une dénomination dans le genre "Collection CHAMP LIBRE" ou "Collection NOUVELLES SOURCES" mais vous allez sûrement trouver mieux que cela. » En post-scriptum, il suggère : « Collection NEUVE INVENTION » (ACAB, classeur « Correspondance 1974-1983 », voir illustration 16). Thévoz choisit cette appellation par élimination, malgré son caractère tautologique (entretien avec Michel Thévoz, 2017). Dans cette lettre, jugeant sa préface de 1972 dépassée car dépréciative, Dubuffet l'incite également à rédiger un petit manifeste plus positif sur la collection, une proposition qui aboutit à la publication de *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'Art Brut*.

Thévoz, promoteur de Neuve Invention

Rédigé par Thévoz, cet ouvrage publié en 1988 est le seul (avant celui-ci) consacré à la collection. Il présente une centaine d'artistes et contient une préface, dans laquelle le directeur expose la pensée de Dubuffet sur la notion, tout en la développant par l'ajout de trois éléments. Il souligne, en premier lieu, que la collection comprend « des œuvres portant la marque de l'imagerie conventionnelle, dues pourtant à des auteurs réellement marginaux, internés même dans des hôpitaux psychiatriques »

(Thévoz, 1988:7), tels qu'Alcide Verret, Marcel Dufour ou Vittorio Scotti. Le directeur affirme ainsi que la folie n'est pas un critère distinctif entre l'Art Brut et Neuve Invention.

Paris, 23 octobre 1982

Chez Michel Thévoz

On pourrait chercher une dénomination dans le genre de "Collection CHAMP LIBRE" ou "Collection NOUVELLES SOURCES" mais vous allez sûrement trouver mieux que cela.

Il y aura lieu aussi de rédiger un petit manifeste - Vous êtes bien meilleur rédacteur que moi.

De Anna Sagre vous avez, sauf erreur, des lettres illustrées que j'avais reçues d'elle et fait relier, il me semble bien vous avoir envoyé cela. Je vous ferai tenir ultérieurement son rouleau de 40 mètres de l'année dernière et les 365 enveloppes-surprise de cette année.

J'ignorais (ou se l'avait oublié) que vous étiez en rapport avec Théodore Gousson et que vous avez 350 de ses dessins.

J'ai retrouvé les photos des dessins de maçon sicilien Giovanni A. Brignani ; ils sont en effet très intéressants sans cependant constituer, à ce qu'il m'a semblé, un cas d'invention de tout premier ordre. Mon impression est que c'est très bien que nous en ayons quelques-uns mais qu'il n'est pas tellement urgent d'en acquiescer d'autres. Si ce vous paraît utile que je reçoive la visite de M. Robert Muller je le ferai volontiers mais je préférerais en être dispensé. Par contre je serai fort heureux de votre venue le mardi 23 novembre et vous attendrai à cette date avec grand plaisir.

Amities,
J.D.

"Collection "NEUVE INVENTION"

Illustration 16 Lettre de Jean Dubuffet à Michel Thévoz, 23 octobre 1982 (Archives de la Collection de l'Art Brut).

En second lieu, tandis que Dubuffet soulignait depuis *Asphyxiant culture* (1968) l'importance de la posture de contestation de l'auteur d'art brut, Thévoz décrit une nouvelle génération de « rebelles », due à une « évolution de la production artistique » au cours des années 1970, dont les œuvres se trouvent dans *Neuve Invention* :

« De plus en plus de créateurs, qui, à l'ère des communications de masse et de l'enculturation intensive, n'eussent pu soutenir la position de repli mental ou d'autisme propre aux auteurs d'art brut, ont ressenti néanmoins 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 le système élitaire, bien loin de stimuler l'invention et d'en assurer la communication, comme eût dû être son office, avait eu 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. Les artistes qui ne se résignaient pas à la solitude et à l'incommunicabilité étaient donc pris dans un dilemme : ou bien ils investissaient faute de mieux ce système, avec le malaise, les conflits, l'amertume que cela ne pouvait qu'engendrer ; ou bien ils s'appliquaient à mettre sur pied une distribution parallèle ou "sauvage" de leurs œuvres, à laquelle les usages sociaux et les réglementations faisaient puissamment obstacle. C'est pourquoi, la Collection annexe a représenté pour un nombre croissant d'entre eux une possibilité de contourner le système institutionnel. » (Thévoz, 1988 : 7-8)

La posture de contestation des créateurs, qui permettait à Dubuffet de séparer en théorie les auteurs d'art brut et les artistes « annexes », ne constitue plus un critère distinctif, puisque Thévoz l'associe ici aux nouveaux « rebelles » de Neuve Invention – il faut néanmoins rappeler que le cas de Chaissac et les contre-exemples au « procès de marchandisation » avaient mis en doute la réelle considération de la posture de l'auteur dans la pratique dubuffetienne des (re)classifications. À la suite de certaines critiques comme Roger Cardinal et Colin Rhodes, on peut toutefois se demander si, plutôt que la production artistique elle-même, ce n'est pas le regard porté sur elle qui change à cette époque. Ainsi, alors que Thévoz participe pleinement à la réception de cette création, notamment par ses choix d'intégrer ou non certains artistes dans Neuve Invention, il minimise par ses propos et l'usage de tournures indirectes l'impact de sa posture de pouvoir. Il réduit par conséquent le sentiment de subjectivité et d'hégémonie autour de l'étiquetage de cette production ainsi que son rôle dans le processus de légitimation.

En dernier lieu, la sélection du directeur révèle son positionnement sur la collection. Si des auteurs extra-occidentaux (Behailu, Clément-Marie Biazin) et des artistes proches de l'art naïf d'après le canon jakovskien (Alcide Verret, Germain Vandersteen) sont intégrés, aucune production d'enfant et d'art populaire traditionnel n'est incluse. En somme, il présente uniquement des adultes à la démarche singulière, dont il apprécie probablement l'œuvre. Dès lors, un décalage apparaît entre les cas exposés et

son discours, dans lequel la variété des profils et des œuvres de Neuve Invention est soulignée. Conscient de cet écart, il le justifie à nouveau par une évolution de la création :

« Il faut noter également que cette nouvelle tournure de la collection Neuve Invention met rétrospectivement en relief des œuvres comme celles de Chaissac, Chichorro, Dereux, Sanfourche, Schröder-Sonnenstern, Soutter, etc., et que, inversement, elle met à l'écart des travaux de plus faible teneur imaginative ou ceux relevant d'autres catégories qui avaient été initialement acquis. Telles sont les vicissitudes taxinomiques qu'entraîne la nécessaire mise à jour d'une notion qui a varié avec l'évolution de la production artistique elle-même. » (Thévoz, 1988 : 8)

Par la présentation d'un contenu non représentatif de la diversité de la collection, Thévoz resserre ainsi publiquement les critères de la catégorie Neuve Invention. Dès lors, il actualise la notion de la même manière que Dubuffet avait cerné la définition de l'art brut, à savoir par l'exclusion d'auteurs. Aucun artiste n'étant concrètement sorti de la collection, l'exclusion de Neuve Invention est d'ordre symbolique ; elle est perceptible à travers les auteurs absents de la publication et des expositions temporaires de la collection.

Une ouverture toute relative

Dès l'ouverture de la CAB, des dons sont refusés, comme l'atteste le classeur d'archives intitulé « Œuvres refusées 1976-1987 ». Thévoz décline, entre

autres, la proposition d'un travail « relevant d'une tradition d'art populaire, étrangère par conséquent à la création hyper-individualiste que représente l'art brut » et des œuvres qu'il considère comme de l'art contemporain :

« Il s'agit d'œuvres dramatiques, qui mettent en scène une mythologie individuelle très impressionnante, animées d'un caractère féminin ou féministe redoutable. Je ne pense pas dévaloriser ces travaux en disant qu'ils participent d'un courant majeur de l'art contemporain. Mais je dois dire aussi que, pour cette raison précisément, ils sont étrangers à l'art brut proprement dit. C'est pourquoi je ne crois pas opportun d'accepter votre aimable proposition de don. Je sais par expérience qu'il faut vigilement éviter toute confusion dans le domaine de l'art, qui pourrait être dommageable pour l'artiste lui-même. »

Le directeur refuse ainsi des pièces tenant de catégories que Dubuffet avait collectées au début de ses recherches sur l'art brut avant de les transférer dans la Collection annexe. Dans les années 1980, les acquisitions dans Neuve Invention augmentent toutefois considérablement, témoignant de l'ouverture de la collection à des autodidactes d'une nouvelle génération qui, pour la plupart, viennent proposer d'eux-mêmes leurs travaux à la CAB. Leur affiliation à la catégorie Neuve Invention – et par extension au monde des « apparentés à l'art brut » – soulève divers problèmes, comme en témoigne le parcours, l'œuvre, la réception et le discours des artistes

suisse romands François Burland et Carol Bailly. L'examen de ces deux cas permettra de questionner les limites d'une catégorie à la fois proche de l'art brut et de l'art contemporain.

François Burland : « Les gens induisaient un comportement de zinzin »

Né en 1958 à Lausanne, François Burland tient en horreur l'école, qu'il quitte à l'âge de quinze ans. De son enfance, il se souvient des vacances chez ses grands-parents dans la campagne du Périgord, trouvant dans ce lieu légendairement peuplé de fées et de lutins un refuge pour l'imaginaire. Il se rappelle également les dimanches chez sa grand-mère lausannoise, où il peignait et feuilletait des livres sur la peinture historique et médiévale. À l'adolescence, Burland quitte le foyer familial, vit de son credo : « sexe, drogue et rock'n'roll ». Il connaît une série de difficultés qui le marginalisent, se met à écrire puis à dessiner en autodidacte à l'âge de vingt ans, soutenu par le peintre Jean-Claude Staehli. À partir de 1978, il entreprend une série de séjours dans le désert, où il partage le quotidien des Touaregs, dont le mode de vie nomade le fascine. À l'instar de Dubuffet, ses clichés exotiques s'envolent lorsqu'il découvre aux côtés des dromadaires, caravanes et sorciers, les 4x4, kalachnikovs puis téléphones portables. Pendant trente ans, il mêle ainsi sa passion du dessin et du désert, vivant de petits boulots, avant d'entreprendre une formation de thérapeute. Depuis 2011, il encadre des ateliers au sein de l'association Nela

– qui vise l’insertion de jeunes migrants à travers des projets artistiques collectifs – et crée principalement à leurs côtés.

Les travaux de François Burland intègrent Neuve Invention (de sa propre initiative) et la galerie Rivolta à Lausanne (grâce à l’artiste Pierre Keller) pour la première fois en 1984. Ces deux lieux qui le soutiendront durant de longues années se révèlent emblématiques de la réception de son œuvre, conservé ou présenté principalement dans des espaces dédiés à la création « apparentée à l’art brut », tels que la galerie du Marché à Lausanne, la Halle Saint-Pierre à Paris ou la Judy A. Saslow Gallery à Chicago, mais aussi parfois à l’art contemporain, comme Art Basel ou le Museu de Arte Moderna à Rio de Janeiro. Également passeur, Burland participe à la gestion de Carré Noir – Carré Blanc à Nyon et d’Art-Magazin à Zurich, deux galeries faisant fi des distinctions entre art autodidacte et « art culturel ».

Burland a récemment reconnu que son rapport à la CAB – et au monde de l’art en général – a évolué au fil des ans (entretien avec François Burland, 2021). Lorsqu’il rencontre Geneviève Roulin et Michel Thévoz, en 1984, une relation directe et amicale s’instaure d’emblée. En tant que jeune marginal, il est agréablement surpris d’être accueilli par cette « famille de l’art brut » et de trouver en Thévoz un « père soutenant ». Dès lors, il fait don de plus de septante-cinq pièces à la CAB, enchantant Thévoz qui ne cesse de valoriser son travail :

«Vivement merci de ce nouveau don à la Collection de l'Art Brut, ce sont de superbes dessins, à la fois subtils, sauvages et déchiquetés, comme l'âme de leur auteur. Nous nous sommes empressés d'en déployer trois sur une paroi, à titre de pièce à conviction, c'est péremptoire, tu en seras sûrement toi-même impressionné. Encore merci, cela nous permet de disposer d'une espèce de panorama, ou de feuilleton, ou de bande dessinée, de toute ta production depuis le début, c'est impressionnant.» (ACAB, dossier «François Burland», 1992)

La CAB inclut ses œuvres au sein d'expositions collectives et organise une présentation de ses grands formats en 1988, aux côtés des peintures de Philippe Visson, un autre artiste de Neuve Invention. L'identification à Neuve Invention lui permet d'intégrer le monde des « apparentés à l'art brut » : « Au début, c'était fantastique, j'étais inclus dans un réseau international, dans une marge connue et reconnue. C'était rassurant et confortable sur un plan financier, car j'étais intégré à un marché. » Des tensions liées au statut même des auteurs de Neuve Invention émergent toutefois. D'abord avec la CAB : d'après Burland, « il y a un décalage entre la catégorie de Dubuffet et les gens. Donc ils s'arrangent avec la réalité pour faire entrer les gens dans la collection ». Il ajoute : « J'ai failli être excommunié de la CAB, parce qu'un jour, je me promenais avec une revue de luxe, comme si j'étais un traître ! » D'autres frictions apparaissent, ensuite, avec certains amateurs d'art autodidacte : « Les gens induisaient un comportement de zinzin : plus j'étais fou, plus ils

aimaient. J'ai compris que si j'étais trop normal, on n'achèterait pas mes œuvres, c'est devenu oppressant.» Il souligne avoir joué de son affiliation à Neuve Invention, d'avoir profité et souffert de l'ambiguïté de cette catégorie.

Ainsi, les critères d'inclusion – et donc d'exclusion – à la catégorie Neuve Invention, ou à toute autre forme d'expression « apparentée à l'art brut », semblent avoir eu un impact non seulement sur les œuvres, mais également sur les artistes. François Burland explique son éloignement de la CAB par l'épuisement d'une relation avec des interlocuteurs qu'il a progressivement trouvés pleins de contradictions. Il a l'impression d'avoir été tiré du côté de l'Art Brut, sans avoir conscience de ses enjeux, poussé dans la précarité sur de mauvais conseils, puis rejeté de ce petit cercle où tous se connaissaient. Il aurait ensuite tenté de rejoindre pleinement le monde de l'art contemporain, avec toutefois le sentiment d'avoir « raté le train », avant d'abandonner l'envie d'acquérir les codes de ce milieu « égocentrique, à l'avant-garde du néo-libéralisme » (entretien avec François Burland, 2021). Contre toute classification, enfin, il déclare : « Je ne me suis jamais senti artiste, je n'ai pas encore trouvé de définition qui me décrive, je passe simplement ma vie à être un "homme debout". L'art m'a guéri de ma peur de l'autre, du sentiment que je n'arrivais jamais à rien dans la vie ; il m'a permis de rentrer de plain-pied dedans. » (De Hey, 2018 : 4)

VIOLENCES, MYTHES ET VOYAGES
DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOIS BURLAND

Réalisées entre 1983 et 2013, les 144 œuvres de François Burland conservées dans Neuve Invention forment divers ensembles représentatifs des phases de son travail. Le corpus comprend des dessins colorés où le rapprochement d'étranges personnages masqués aux sexes apparents et d'animaux fabuleux ou réels provoque violence et érotisme, ainsi que des dessins à la craie blanche, noire et/ou marron sur papier kraft ou cabas déchirés représentant des scènes de désert, des poyas, des cavaliers, des monstres ou des personnages et symboles inspirés de l'iconographie océanienne et chamanique (voir illustration 17). Quelques estampes produites dans l'atelier de Raynald Métraux s'y trouvent également, de même que des peintures de figures hybrides tendant vers l'abstrait et des avions, bateaux et camions fabriqués à partir de matériaux de récupération (tels que des boîtes de conserve et du bois) évoquant des objets africains contemporains. Réalisé dans des formats variés allant jusqu'à sept mètres de long, le tout prend source non seulement dans le vécu et l'imaginaire de l'artiste, mais aussi dans l'histoire, la littérature, la spiritualité et la mythologie.

Carol Bailly: « C'est bien joli d'être "originale" mais il faut faire quelque chose avec tout ça »

Née près de Boston en 1955 d'un père américain et d'une mère suisse, Carol Bailly passe une enfance heureuse dans le Connecticut, bien qu'à l'école elle ait su



Illustration 17 François Burland, sans titre, 1988, craie sur papier kraft déchiré, 120 x 120 cm (Neuve Invention).

« déjà que quelque chose ne marchait pas, peut-être car les informations scolaires ne rentraient pas dans [s]on cerveau » (*Carol Bailly. Les dames Pizza*, 2009). À l'âge de quinze ans, elle s'établit avec sa famille au bord du lac de Biemme, puis devient, entre autres, assistante médicale et téléxiste, avant de s'installer à Fribourg et de se marier. Jugeant le travail de bureau stérile et s'adaptant difficilement aux nouvelles situations, elle se sent dans l'incapacité de continuer d'exercer un métier, ce qui la déstabilise fortement.

À l'âge de trente ans, souffrant d'une grave dépression, elle est hospitalisée pendant quelque temps. Elle se met alors à « gribouiller » quotidiennement dans un état presque second, puis de manière automatique, « jusqu'à ce que ça donne quelque chose », réalisant que le dessin l'aide à gérer son anxiété : « Dessiner a été comme une bouée de sauvetage. [...] C'était aussi rassurant de voir que j'étais capable de faire quelque chose. » (Entretien avec Carol Bailly, 2021) Si elle n'a jamais voulu intégrer Visarte, l'association professionnelle des artistes visuels en Suisse, elle rejoint en 1988 le Groupe Mouvement, un collectif d'artistes fribourgeois qui promeut l'art sous toutes ses formes – elle créera par ailleurs des œuvres avec son amie la sculptrice Françoise Emmenegger, également membre du groupe. Bailly réalise à quelques occasions des dessins en public, notamment sur le sable d'Arcachon et lors de la grève des femmes du 14 juin 1991. Aujourd'hui mère divorcée, elle fait du bénévolat et vit dans une maison-atelier, où elle passe une grande partie de ses journées à dessiner lentement – et à faire des cakes lorsque surgissent ses angoisses.

En 1987, encouragée par son mari, Carol Bailly se rend à la CAB, ses dessins sous le bras. Thévoz en acquiert aussitôt dix – les suivants feront l'objet d'achats comme de donations. Le directeur applaudit son travail : « C'est un plaisir de recevoir les photos de vos derniers dessins, de les regarder et de lire avec une loupe, ils sont remplis de trouvailles. Je comprends qu'on vous sollicite sans arrêt, je vous

conseille de délaisser votre mari, et aussi un peu votre fils (ça lui fera du bien), et de dessiner beaucoup.» (ACAB, dossier «Carol Bailly», 1988) Elle se sent toutefois plus proche de Geneviève Roulin, car c'est une femme. Elle lui écrit régulièrement au sujet de la diffusion de ses œuvres, ou simplement pour échanger sur la vie, accompagnant parfois ses lettres d'illustrations : «Tu dois être toute belle avec tes cheveux coupés. (Je te verrais bien en noir avec du rouge à lèvres rouge vif. Ou bien cheveux verts-punk avec des ongles peints noirs !!!)» (ACAB, dossier «Carol Bailly», s. d.)

Carol Bailly soutient que son affiliation à Neuve Invention lui a donné une identité en tant qu'artiste autodidacte et lui a permis de trouver sa place : «La visite de Kurt [Haas] m'a fait du bien dans le sens que je me sens moins seule en tant qu'artiste outsider. Je crois être toujours seule ici à Fribourg car je connais seulement des artistes venant des "beaux-arts". [...] C'est bien joli d'être "originale" mais il faut faire quelque chose avec tout ça.» (Bailly, 1996:10) Dans son cas, l'intégration à Neuve Invention semble ainsi avoir favorisé l'affirmation de soi et la création de lien social. Elle ne se revendique toutefois d'aucune catégorie : «Les gens peuvent me définir comme ils veulent, je m'en fiche. C'est tout de la connerie ces appellations. Je suis une femme.» (Entretien avec Carol Bailly, 2021). Si elle dévoile ses goûts – «J'aime l'art autodidacte, l'art brut. Certains artistes Neuve Invention font des trucs incroyables!» –, elle ne va plus

à la CAB, les personnes qu'elle aimait y rencontrer (Thévoz, Roulin, Carles-Tolrà, Burland, Sendrey ou Haas) ne gravitant plus autour de l'institution.

Son travail jouit d'une jolie réception dans les institutions consacrées à l'art autodidacte, en Suisse (galerie Basta à Lausanne, Museum im Lagerhaus à Saint-Gall) et à l'étranger (Création Franche à Bègles, Art et marges à Bruxelles, De Stadshof à Amsterdam). À quelques reprises, elle expose aussi dans sa région avec des artistes issus des beaux-arts, et même en solo à l'Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle de Fribourg en 2009, ainsi que dans plusieurs magasins, cafés et restaurants. Se sentant mal à l'aise dans le monde de l'art contemporain « où tout est discours » et en présence d'artistes intellectuels qu'elle trouve extrêmement jugeurs, elle préfère les lieux réservés aux autodidactes, bien qu'en somme elle se montre reconnaissante envers quiconque s'intéresse à ses œuvres: « J'ai toujours voulu exposer, mais l'endroit (bistrots, grandes ou petites galeries), je m'en fichais! Je n'ai pas cherché à être importante, à faire carrière [...] pour ne pas me mettre la pression. Si je ne gagne pas beaucoup d'argent, ça ne me dérange pas. Moi, je mets des prix farfelus, selon que je trouve le dessin plus ou moins réussi. J'ai toujours eu envie de dessiner pour moi et j'ai senti une grande joie de pouvoir exposer. » (Entretien avec Carol Bailly, 2021)

HONNEUR À LA FEMME CHEZ CAROL BAILLY

Bien que l'artiste déclare qu'elle fait « depuis toujours le même dessin », on distingue une évolution dans sa production au sein des vingt-neuf travaux conservés dans Neuve Invention, effectués entre 1986 et 1998 (voir illustration 18 et couverture). Après avoir réalisé pendant dix ans des œuvres vivement colorées de plus en plus saturées à la gouache, aux crayons de couleur et à l'encre de Chine, elle commence de créer en parallèle des dessins au feutre noir de grand format, confessant à Thévoz : « Vraiment c'est chouette, car les feutres glissent sur le papier – je n'ai rien à faire – seulement suivre le feutre – des dessins de paresseux. » (ACAB, dossier « Carol Bailly », 1997) Elle représente des microcosmes où la femme, magnifiée par d'immenses lèvres fardées de rouge, occupe une place centrale. Parmi ses figures de prédilection se trouvent Frida Kahlo, « une alter ego manquée », et China Blue, une actrice de cinéma imaginée lors d'un voyage à Pékin « à qui elle aurait aimé ressembler ». Les femmes sont entourées de multiples éléments dont l'échelle varie selon l'importance (rangées d'architecture, chats, tasses de thé, pianos, hommes, enfants, etc.) et qui répondent à des inscriptions banales ou ironiques provenant de conversations captées au quotidien : problèmes ménagers, relations amoureuses, rendez-vous chez le psychiatre. Les dessins de Carol Bailly forment ainsi des sortes de saynètes à dimension sociologique qui évoquent l'univers de la bande dessinée, tout en étant saturées par peur du vide (*horror vacui*).

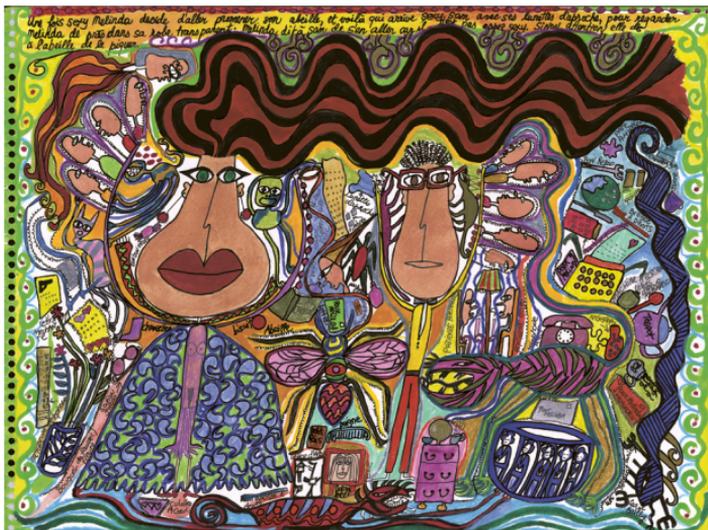


Illustration 18 Carol Bailly, *Une fois Sety Melinda décide d'aller promener son abeille*, 1996, gouache, encre de Chine et crayons de couleur sur papier, 24 × 32 cm (Neuve Invention).

À la marge de la marge

Dans les années 1980, Michel Thévoz et Geneviève Roulin collectent dans Neuve Invention uniquement des œuvres « fortes en teneur imaginative » réalisées par des adultes autodidactes « à la démarche singulière », ouvrant la voie vers l'appréciation de la notion en tant que catégorie aux critères propres. À travers cette politique d'acquisition, mais aussi à travers le discours de Thévoz et les œuvres exposées, Neuve Invention quitte son statut de « sur-catégorie » hétéroclite pour recouvrir celui d'une catégorie à la fois proche de l'« art culturel » et de l'art brut – mêmes critères d'élection que ce dernier, mais

distinction sur l'échelle du « plus ou moins culturel ». Cette double proximité participe à sa légitimation. À quelques décennies d'intervalle, Neuve Invention connaît ainsi le même sort que l'art brut : un assouplissement théorique d'une part et une sélection plus restrictive d'autre part. Les expositions de Neuve Invention encouragent en effet des autodidactes toujours plus nombreux à venir proposer leurs travaux à la CAB, obligeant Thévoz et Roulin à restreindre progressivement les acquisitions « aux dons de grande importance ».

Toutefois, Thévoz souligne le caractère secondaire de la collection par rapport à l'Art Brut, en 1988 :

« Mais il eût été présomptueux ou utopique de prétendre suppléer avec une salle et quelques expositions par année aux carences du système culturel. Par la force des choses, les œuvres appartenant au registre Neuve Invention restent marginales par rapport à l'art brut et ne peuvent faire l'objet que d'expositions collectives par roulement. À défaut de résoudre une crise institutionnelle, du moins peut-on s'appliquer à l'accuser, dans la limite des moyens disponibles. » (Thévoz, 1988 : 8-9)

Par l'usage de la tournure « par la force des choses », le directeur se déresponsabilise de ses choix en matière de politique d'exposition, alors que la mise au second plan de Neuve Invention semble pouvoir être expliquée, d'une part, par l'intention de s'inscrire fidèlement dans la lignée dictée par Dubuffet et, d'autre part, par la volonté de distinguer la CAB des lieux exposant des « apparentés à l'art brut »

par la présentation non seulement de l'art brut «historique» (les premiers auteurs découverts par Dubuffet), mais également d'un art brut plus «radical».

Les propos de Thévoz sur la marginalité des œuvres de Neuve Invention par rapport à l'Art Brut permettent dès lors de saisir les écueils de cette étiquette. Alors que, dans l'imaginaire collectif, l'usage d'une catégorie sert à identifier, saisir, expliquer et mettre en lumière, elle se double toujours, selon Michel Foucault (1971), d'un mécanisme d'exclusion. Dans la mesure où Neuve Invention se caractérise par l'inclusion des exclus (de l'art contemporain comme de l'art brut), elle se définit en tant que double négation (elle n'est ni de l'art brut ni de l'«art culturel») et ne peut donc rien exclure, c'est-à-dire rien sélectionner de manière incontestable. Par conséquent, tout le monde peut appartenir à cette catégorie, ce qui crée une impasse taxinomique. Surtout, toujours d'après Foucault, ce qui ne peut se définir par la positive ne peut résister dans la durée, ce qui offre ainsi une hypothèse sur la fin symbolique ou plutôt sur la (re)mise entre parenthèses de Neuve Invention dans les années 1990 (limitation des acquisitions, quasi-interruption des expositions monographiques). De fait, Neuve Invention ne répond à aucune nécessité de description, mais à un objectif de valorisation relative par rapport à l'art brut (il faut mettre en lumière la ci-devant Collection annexe, mais sans que cela n'empiète sur la collection maîtresse). Autrement dit, la notion «Neuve Invention» est faible, puisqu'elle

est forgée *ad hoc* pour une collection particulière. Elle est moins porteuse d'enjeux de compréhension et de signification que d'enjeux de pouvoir. Elle semble façonnée à la fois pour réussir sur un territoire très localisé (valoriser la Collection annexe) et pour échouer dans sa généralisation (elle ne désignera probablement jamais que l'ancienne Collection annexe de Dubuffet, sans devenir une véritable catégorie, puisqu'elle a été créée pour cet usage).

Plus largement, dans le monde de l'art contemporain européen, les artistes autodidactes parviennent rarement à se départir de leur étiquette d'« apparentés à l'art brut » entre 1970 et 2000. Les rares institutions qui présentent leurs travaux le font dans le cadre d'expositions collectives consacrées exclusivement à l'autodidaxie, et seules quelques galeries ignorent les segmentations catégorielles de la production artistique. Dans ce paysage culturel, quelques rares événements font exception, dont la mythique Documenta 5 de Cassel. Dirigée par le curateur suisse Harald Szeemann en 1972, elle propose conjointement – mais dans des espaces séparés – de l'art contemporain, populaire, autodidacte, religieux, asilaire, etc., dans le but de remplacer le concept d'art brut, qu'il conteste, par celui de « mythologie individuelle ». Dès lors, une diffusion parallèle se dessine au cœur d'espaces destinés à la création autodidacte, dont certains sont gérés par des artistes eux-mêmes autodidactes (Alain Bourbonnais, Gérard Sendrey, Michel Nedjar, Madeleine Lommel). Les artistes qui se retrouvent notamment au gré des divers événements forment ainsi

progressivement une petite communauté: Ignacio Carles-Tolrà, François Burland, Carol Bailly, Kurt Haas, Michel Nedjar, Marie-Rose Lortet ou encore Gérard Lattier se connaissent, voire sont amis.

Sur la scène de l'art contemporain

Dans les années 2000, l'art brut et ses apparentés connaissent un succès grandissant en Europe dans les milieux artistiques institutionnels, sur le marché de l'art, dans la recherche et auprès des publics, tandis que des institutions et des galeries toujours plus nombreuses se consacrent exclusivement à la présentation et à la vente de cette production. Une hypothèse explique potentiellement les raisons de cet engouement : l'art contemporain serait devenu trop cérébral et hermétique, tandis que les œuvres brutes et apparentées toucheraient à l'émotionnel et nous ramèneraient à nos interrogations fondamentales. Elles répondraient en somme à la recherche d'authenticité, à la valorisation du singulier ou à la quête d'une altérité sans cesse fantasmée par notre époque supposée globalisée (Capt, Lombardi et Meizoz, 2017 : 12).

En parallèle, on assiste à un éclatement des frontières entre ces formes et l'art contemporain, d'abord dans les circuits qui lui sont habituellement réservés. En France, le Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM) pose les

prémices de ce décloisonnement, en inaugurant en 2010 une aile destinée à l'art brut – pour y accueillir principalement la collection de l'Aracine, qui avait été fondée en 1982 par les artistes autodidactes Madeleine Lommel, Michel Nedjar et Claire Teller. D'autres organismes s'inspirent de cette démarche, à l'instar de l'Oliva Creative Factory, près de Porto, qui consacre depuis 2014 un étage de son complexe culturel à la collection Treger & Saint Silvester (art des marges, brut et vaudou), ou des Rencontres d'Arles, qui dédie un hangar du festival à la « photographie brute » en 2018. Lors de la 55^e Biennale de Venise, en 2013, des œuvres *outsiders* et contemporaines entrent véritablement en dialogue par des confrontations. Le curateur Massimiliano Gioni les expose ainsi afin de « sortir des critères esthétiques pour opérer une approche anthropologique des images ». Si ce n'est pas la première manifestation du genre, sa portée et son succès contribuent à atténuer les réticences des professionnels et à légitimer la création autodidacte.

Plusieurs musées, tels que le Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, le Centre Pompidou à Paris ou la Tate Modern à Londres, intègrent dès lors des œuvres *outsiders* dans leurs collections. En outre, une passerelle vers l'art contemporain est discrètement jetée par certaines institutions spécialisées dans la création brute. En 2013, la CAB fait un pas dans cette direction en mettant sur pied des biennales thématiques où sont présentées sans distinction spatiale ni scénographique des œuvres d'Art Brut et de Neuve Invention du musée, avec toutefois une mention de

la collection où sont classés les auteurs. En 2020, elle co-dirige pour la première fois une exposition rassemblant de l'art contemporain et des œuvres de ses collections, sous le titre *Scrivere Disegnando*, au Centre d'art contemporain de Genève. Enfin, elle participe à ce mouvement d'ouverture par le prêt de ses œuvres pour des événements transversaux.

Le marché de l'art – qui avait timidement commencé de s'emparer de l'art brut et des apparentés dans les années 1970 – explose à la même période. L'implantation de l'Outsider Art Fair à Paris en 2013 – une grande foire fondée à New York en 1993 – symbolise cette frénésie ; elle réunit une quarantaine de galeries spécialisées dans la création autodidacte, dont la moitié sont françaises. Les galeries et maisons de ventes aux enchères pratiquent de larges fourchettes de prix. Les œuvres restent certes bien moins onéreuses que les pièces d'art contemporain, mais on observe une envolée des cotes – des dessins d'auteurs « stars », tels que Henry Darger, Adolf Wölfli, Dan Miller (Art Brut) ou Louis Soutter et Friedrich Schröder-Sonnenstern (Neuve Invention) atteignent six chiffres. Dans ce milieu également, les frontières deviennent poreuses. Même s'il n'existe pas (encore) de foire réunissant des productions brutes, autodidactes et contemporaines sur un pied d'égalité, l'Outsider Art Fair de Paris est programmée en même temps que la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) et, depuis 2019, quelques galeries mixtes sont également intégrées à l'événement. À l'inverse, des galeries d'art brut et « apparentés » sont admises dans certaines foires

d'art contemporain. Ainsi, en 2014, les galeries Christian Berst, J.-P. Ritsch-Fisch et Toxic – cette dernière expose alors des artistes « professionnels » et *outsiders* – participent à Art Paris Art Fair. En 2020, Christian Berst ouvre une nouvelle galerie, The Bridge, qui crée ostentatoirement un pont entre l'art brut et l'art contemporain avec une programmation confiée à des commissaires externes.

Au sein du marché, les expressions « art brut », « *outsider art* » et autres étiquettes constituent avant tout des labels destinés à vendre. Il ne s'agit donc pas de les supprimer. Néanmoins, ce milieu multiplie les occasions de considérer ensemble les œuvres et artistes ainsi qualifiés et l'art « culturel », ce qui invite à les confronter non seulement sur le plan économique, mais également sur le plan esthétique. Dubuffet, qui pensait que l'art brut échapperait à l'institution muséale supposée asphyxiante et au marché jugé vicié, se retournerait dans sa tombe s'il découvrait que tous deux l'ont absorbé.

Cette ouverture reste certes partielle lorsque les différences entre les artistes contemporains et *outsiders* sont soulignées par une répartition des œuvres dans des espaces d'exposition distincts, sur les cartels et dans les discours, voire lorsqu'elles sont utilisées comme fondement conceptuel d'un raisonnement qui prétend les contester (comme les « mythologies individuelles » d'Harald Szeemann, ou l'« approche anthropologique des images » de Massimiliano Gioni). Les frontières éclatent par contre entièrement quand le monde de l'art renonce aux considérations liées à l'artiste (aspects biographiques, contexte de

création) et assume une certaine subjectivité en jugeant l'œuvre selon ses qualités intrinsèques.

D'un point de vue idéologique, on rencontre deux tendances fortes. D'une part, celle qui préfère distinguer art contemporain et art brut (et apparentés) afin de marquer leurs spécificités respectives, par crainte qu'un nivellement ne dissolve l'*outsider art* dans l'art contemporain et ne neutralise son discours; cette position, qui était ardemment défendue par la CAB il y a encore quelques années, tend aujourd'hui à disparaître. D'autre part, celle qui préconise d'assimiler l'art brut et ses dérivés à l'art contemporain sans les opposer, pour penser l'art dans toute sa diversité; pour les tenants de cette seconde option, il s'agit également d'émanciper l'art autodidacte d'un cadre réducteur qui mettrait l'accent de manière paternaliste sur des données pathologiques et sociologiques jugées disqualifiantes (Dori, 2011 : 20-21). Dans ce cas, une exposition ne réunit plus des œuvres à travers les discours de l'art brut (pour les attester ou les rejeter), mais selon des critères esthétiques et/ou thématiques et des problématiques chères à l'art contemporain dans sa globalité.

Ce mouvement d'ouverture traduit un mode de pensée actuel qui refuse toutes les catégorisations, sous prétexte qu'elles sont avant tout des contraintes – sans toutefois toujours réussir à s'en défaire. Il répond à un appel à la diversité et à l'équité au sein d'un monde de l'art autrefois réservé aux hommes blancs « de métier ». Il incarne également le besoin de renouvellement « générationnel » de l'art par opposition à ce qui précède (il s'agit en

l'occurrence d'une réaction à une création ultra-conceptuelle où le processus importe plus que le résultat). On peut ainsi se demander si cette ouverture (même partielle) du monde de l'art contemporain à l'*outsider art* relève d'une mode passagère ou d'un changement de paradigme durable. Autrement dit, si l'art brut, Neuve Invention et les autres étiquettes semblent avoir aujourd'hui achevé leur processus d'*artification* – transformation du non-art en art qui engendre un changement de nature, selon Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (2012) – et de *légitimation* – évolution au sein de la hiérarchie culturelle d'un statut bas vers un statut haut, qui implique une reconnaissance par le champ dominant et un changement de valeur, selon Pierre Bourdieu (1992) –, on se demande si ces étapes sont réversibles.

Quant aux instances dirigeantes de la CAB, leur politique actuelle montre qu'elles continuent de penser que l'institution patrimoniale a sa raison d'être spécifique. Elle ne tend pas à devenir un musée qui afficherait sur ces cimaises de l'art contemporain, vraisemblablement pour des questions de cohérence historique. La directrice, Sarah Lombardi, a toutefois mis en place une politique de revalorisation de Neuve Invention qui se concrétise non seulement par sa présentation publique (en la distinguant toujours de l'Art Brut), mais également par le projet de créer une extension du musée qui lui serait parfois dédiée.

Une réflexion sur l'art et la société

Ce voyage à travers l'histoire des notions et des catégories aura permis de mettre en relief leurs nécessités premières, leurs limites et leurs écueils. Essentiel à la compréhension du champ de l'art brut, de ses « apparentés » et plus largement de l'histoire de l'art, il cache au fond une velléité de manifester : que les frontières catégorielles soient ouvertes en toute connaissance de leur histoire, puisque les mondes de l'art en sont largement tributaires ! Enfin, il aura surtout permis, je l'espère, d'interroger les règles de l'art et de notre société.

Au-delà des jeux de frontières liés à l'art brut, cette enquête sur l'histoire des théories de l'art révèle que les catégories artistiques sont parfois conçues non pas dans une perspective de description scientifique, mais de manière empirique dans des contextes spécifiques. La construction de l'art brut est ainsi le fruit de la démarche d'un artiste, Jean Dubuffet, qui identifie un champ, collectionne selon ses goûts et théorise selon sa propre sensibilité. De cette initiative personnelle naissent à la fois des notions avec des enjeux de pouvoir symbolique (le peintre se réservant l'usage des termes « art brut », créant une catégorie intermédiaire pour mieux le distinguer et proposant d'autres étiquettes à ses potentiels concurrents) et une institution, qui doit survivre à son créateur malgré l'ambiguïté de son héritage.

BIBLIOGRAPHIE

Archives de la Collection de l'Art Brut (ACAB)

Dossier « Art Brut, Collection annexe, introduction, documents » :
Art Brut. Documentation annexe [Jean Dubuffet, préface au catalogue inédit de la Collection annexe, 1972]; *Collection annexe* [Jean Dubuffet, liste des auteurs et des œuvres au moment de la donation, 1975].

Dossiers d'auteurs et d'institutions : « Masques », « Clotilde Patard », « Germain Vandersteen », « Somuk », « Imam », « Alcide Verret », « Alain Bourbonnais », « Gérard Sendrey », « Création Franche », « Ignacio Carles-Tolrà », « François Burland », « Carol Bailly ».

Classeurs : « Art Brut » [correspondance et administration, 1971-1976]; « Correspondance 1974-1983 »; « Œuvres refusées 1976-1987 ».

Registres des acquisitions et inventaires de l'Art Brut : « Foyer de l'Art Brut. Entrée et sortie des objets (Ancien registre) »; « Ancien registre des collections de la Compagnie de l'Art Brut et documents lui appartenant en propre »; « Ancienne Collection I »; « Ancienne Collection II »; « Art Brut (Anciennes Collections). Registre des collections établi le 2 septembre 1949 »; « Art Brut. Livre d'entrée. Acquisitions (Vence). À partir de juin 1959. Jusqu'à la fin de 1961 (Collections expédiées de Vence à Paris) »; « Art Brut. Livre d'entrée. Acquisition à partir de 1962 I »; « Art Brut. Livre d'entrée. Acquisition à partir de 1962 II »; « Inventaire des sujets réunis à Vence 1959-1962 et expédiés à Paris en avril 1962 »; fiches d'inventaire manuscrites (1976-2007).

Registres des acquisitions et inventaires de Neuve Invention : « I Collection annexe (n° 1 au n° 383) »; « II Collection annexe (n° 384 au n° 939) »; inventaires de Neuve Invention : ni-1 à ni-8477.

Opuscules rédigés par Dubuffet : *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1948; *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, septembre-octobre 1949; *L'Art Brut*, Galerie Les Mages, Vence, août-septembre 1959; *La Compagnie de l'Art Brut*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1963.

Neuve Invention, art brut, apparentés à l'art brut

Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet, dir. Valérie Rousseau, American Folk Art Museum, New York, 13 octobre 2015 - 10 janvier 2016.

Art Brut. Swiss Made, dir. Sarah Lombardi, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona/Aargauer Kunsthau, 14 juillet-21 octobre 2018/26 janvier - 15 avril 2019.

Art Outsider et Folk Art des collections de Chicago, dir. Laurent Danchin et Martine Lusary, Halle Saint-Pierre, Paris, 14 septembre 1998 - 25 juillet 1999.

AVENIA Valentina Giada d', *L'exportation d'un concept artistique : les frontières de l'art brut dans cinq textes de Jean Dubuffet de 1945 à 1951 ; enquête sur le déplacement de la CAB en Amérique de 1951 à 1962 et ; pistes d'analyse critique de l'exposition L'Art Brut dans le monde (2014)*, mémoire de Master, Université de Lausanne, 2016.

BAILLY Carol, « China Blue », *L'Amateur*, 39, août 1996.

BILLETTER Erika, *François Burland : Im Reich von Mythos und Magie – Au royaume du mythe et de la magie*, Berne, Benteli, 2003.

BOISSIÈRE Anne, BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine, *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

BRUN Baptiste, *Le monde des Apparentés de l'Art Brut. Genèse, statut et place dans la création artistique : un art « populaire » contemporain ?*, mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2008.

—, *De l'homme du commun à l'art brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet. Jean Dubuffet et le paradigme primitiviste dans l'immédiat après-guerre (1944-1951)*, thèse de doctorat, Université de Paris-Ouest Nanterre, 2013 [version publiée : *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Paris, Presses du Réel, 2019].

- CAPT Vincent, LOMBARDI Sarah et MEIZOZ Jérôme (dir.), *L'Art Brut. Actualités et enjeux critiques*, Lausanne, Antipodes/Collection de l'Art Brut, 2017.
- CARDINAL Roger, *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972.
- Carol Bailly. *Les dames Pizza*, dir. Carol Bailly et Caroline Schuster Cordone, Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle, Fribourg, 5 novembre 2009 - 28 mars 2010.
- Création Franche*, Luis Marcel, Gérard Sendrey, Mario Chichorro, Laurent Danchin, Galerie des 4 coins, Roanne, 1990.
- DELAVAUX Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre*, Paris, Palette, 2010.
- DANCHIN Laurent, *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Lelivredart, 2013.
- DE HEY Anne, «François Burland», *Hey! Modern Art and Pop Culture*, season 2, deluxe 1, 2018, pp. 70-75.
- DIEUDONNÉ Julien et JAKOBI Marianne, *Dubuffet*, Paris, Perrin, 2007.
- Donation Massé. Collection réunie par Claude Massé*, dir. Gérard Sendrey et Anne Billon, Musée de la Création Franche, Bègles, 25 mars - 5 septembre 1999.
- DORI Delphine, «Exposer l'Art Brut et l'art contemporain: le rôle des commissaires d'expositions», *Marges*, 12, 2011, pp. 10-21.
- DUBUFFET JEAN, *Prospectus et tous écrits suivants*, éd. Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 1967 (t. 1 et 2) et 1995 (t. 3 et 4).
- , *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1971.
- , *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *L'Art Brut*, 10, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1977.
- , *Bâtons rompus*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- , *Almanach de l'Art Brut*, fac-similé, éd. Sarah Lombardi et Baptiste Brun, Milan, 5 Continents, 2016.
- HALL Michael D. et METCALF Eugene W. Jr., *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1994.

- L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'Art Brut*, dir. Jean Dubuffet, Musée des arts décoratifs de Paris, 7 avril - 5 juin 1967.
- Les singuliers de l'art*, Alain Bourbonnais, Suzanne Pagé, Michel Ragon et Michel Thévoz, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 19 janvier - 5 mars 1978.
- LOMBARDI Sarah (dir.), *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection*, Paris/Lausanne, Flammarion/Collection de l'Art Brut, 2016.
- , *Les albums photographiques de Jean Dubuffet*, Lausanne/Milan, Collection de l'Art Brut/5 Continents, 2017.
- MAIZELS John, *L'art brut. L'art outsider et au-delà*, Paris, Phaidon, 2003.
- Outsiders: An Art Without Precedent or Tradition*, Victor Musgrave, Roger Cardinal et Alain Bourbonnais, Hayward Gallery, Londres, 8 février - 8 avril 1979.
- PEIRY Lucienne, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut, 1945-1996*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 1996 [version publiée: *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997, nouvelle éd. 2016].
- PYROTH Raphaël, *L'art brut: un art des paradoxes? Analyse discursive de la formation d'un concept au travers des textes de Jean Dubuffet*, mémoire de Master, Université de Lausanne, 2016.
- RAGON Michel, GISLING Pierre, DANCHIN Laurent et BOURBONNAIS Caroline, *La Fabuloserie. Art hors-les-normes - art brut*, Paris, Albin Michel, 2009.
- RHODES Colin, *L'art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- SENDREY Gérard, *Histoires de Création Franche*, Paris, L'Authenticiste, 1998.
- THÉVOZ Michel, *Louis Soutter*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.
- , *L'art brut*, Milan, Skira, 1975 [nouvelle éd.: Paris, La Différence, 2016].
- , *Neuve Invention. Collection d'œuvres apparentées à l'Art Brut*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1988.

- , « La Collection de l'Art Brut : histoire d'un anti-musée », *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, 46, 1995, pp. 36-44.
- VIDAL MALDONADO Camila, *L'Art Brut : de l'art de la rupture vers un art légitimé. Une étude sur l'ouverture de la CAB au sein du système officiel des Beaux-Arts par l'analyse de son histoire et de ses prêts externes*, mémoire de Master, Université de Neuchâtel, 2015.
- Art naïf, art extra-occidental, art des enfants, art populaire**
- AKA-EVY Jean-Luc, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines*, 155-156, 1999, pp. 563-582.
- BRETON André, « Autodidactes dit "naïfs" », dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 291-294.
- DELACAMPAGNE Christian, *Outsiders. Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, Mengès, 1989.
- FABRE Daniel, « Le Manuel de folklore français d'Arnold Van Gennep », dans NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, 1992, pp. 641-675.
- HUGONOT Marie-Christine, *La peinture naïve en France. Un art vivant*, Paris, Sous le Vent, 1981.
- JAKOVSKY Anatole, *La peinture naïve*, Paris, Jacques Damase, 1949.
- LAUDE Jean, *La peinture française (1905-1914) et l'« art nègre »*. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme, Paris, Klincksieck, 2006.
- Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, dir. Anatole Jakovsky, Galerie Claude, Paris, 15 février - 15 mars 1944.
- PEIRY Lucienne, « Jean Dubuffet e il disegno infantile », dans *Les enfants terribles. Il Linguaggio dell'infanzia nell'arte, 1909-2004*, Milan, Silvana Editoriale, 2004, pp. 60-69.
- PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.
- POUGET Céline, *L'influence et le rôle de la collection de dessins d'enfants de Jean Dubuffet*, mémoire de Master, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 2012.

SCHAETTEL Charles, *L'art naïf*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Références méthodologiques

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

—, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artificiation. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Entretiens

Entretien de l'autrice avec Michel Thévoz, 18 juillet 2017.

Entretien de l'autrice avec Carol Bailly, 29 mars 2021.

Entretien de l'autrice avec François Burland, 29 mars 2021.

L'AUTRICE

Natacha Isoz est historienne de l'art et de la culture. Elle est actuellement assistante et doctorante à la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, où elle rédige une thèse sur l'histoire de la Cinémathèque suisse. Ses recherches portent plus largement sur l'histoire des institutions et des expositions. Depuis 2015, elle est guide à la Collection de l'Art Brut, où elle a notamment œuvré en tant que conservatrice auxiliaire. Elle est également co-fondatrice et membre de Wunderkammer, un collectif qui invite des artistes à intervenir dans des lieux temporairement inoccupés. Elle a travaillé au sein de diverses institutions culturelles (Centre d'art Pasquart à Bienne, Institut suisse pour l'étude de l'art, Musée d'art de Pully, Musée des beaux-arts de Leipzig, etc.) et d'espaces d'art indépendants (Le Cabanon, D21) dans le commissariat d'exposition, la conservation, la médiation culturelle, la documentation, et l'édition, comme critique d'art.

Publications

- « La Printanière, architecture et vécu d'une villa bourgeoise », article publié sur le site de Wunderkammer, 2019, en ligne : http://www.wuka.ch/content/1-home/2-la-printaniere/1-espace/wuka_texte02.pdf.
- « Les fresques d'Ernest Biéler à la chapelle de Guillaume Tell à Lausanne. Projet à rebondissement et sacralisation du mythe fondateur suisse », *Monuments vaudois*, 8, 2018, pp. 5-16 (avec Marie-Charlotte WINTERHALTER).
- « Notices biographiques », dans *Art Brut. Swiss Made*, dir. Sarah Lombardi, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona/Aargauer Kunsthhaus, 14 juillet - 21 octobre 2018 / 26 janvier - 15 avril 2019, pp. 10-15.
- « Hégémonie de la couleur dans l'édifice religieux : la cathédrale de Lausanne », *Trans Magazin*, 30, 2017, pp. 120-127.
- « Gaston de Jongh, *Procédés couleurs, 1929-1960* », article rédigé dans le cadre de l'exposition *La mémoire des images : autour de la collection iconographique vaudoise*, Musée de l'Élysée,

Lausanne, 2015, en ligne : <https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/MEMOIREDESIMAGES/albums-photographiques/les-albums-professionnels/classeur-2-de-gaston-de-jongh/index.html>.

« Louis Rivier : œuvre profane, œuvre sacrée », *Les Lettres & les Arts. Cahiers suisses de critique littéraire et artistique*, 15, 2013, p. 87.

DERNIÈRES PARUTIONS DU « SAVOIR SUISSE »

- 127 DÉMOCRATIE DIRECTE
CONTRE DROIT
INTERNATIONAL
D. Masméjan
- 128 L'AUTONOMIE
EN FIN DE VIE
G. D. Borasio
- 129 LA FRAUDE FISCALE
Y. Noël
- 130 MANGER SUISSE
R. Schweizer, S. Boisseaux,
S. Reviron, J.-P. Leresche
- 131 POLITIQUES
DE LA TRADITION
E. Hertz, F. Graezer Bideau,
W. Leimgruber, H. Munz
- 132 LEONHARD EULER
É. Barilier
- 133 LE FRANC SUISSE
Y. Genier
- 134 LA CARICATURE EN SUISSE
Ph. Kaenel
- 135 BIEN DANS SA PEAU
P.-A. Michaud
- 136 LA PRESSE ILLUSTRÉE
G. Haver
- 137 GESTION DES RESSOURCES
HUMAINES
Y. Emery, D. Giaque, F. Gonin
- 138 C. F. RAMUZ
S. Pétermann
- 139 BENNO BESSON
R. Zahnd
- 140 LA FÊTE DES VIGNERONS
S. Carruzzo-Frey, F. Abbott
- 141 LA SUISSE DANS LA RUE
M. Giugni
- 142 ALFRED MÉTRAUX
É. Barilier
- 143 ASILE ET RÉFUGIÉS
E. Pigué
- 144 LE MYTHE D'ARTHUR
H. Dumont
- 145 CATHERINE COLOMB
A.-L. Delacrétaz
- 146 PHILIPPE JACCOTTET
F. Vasseur
- 147 TIRAGE AU SORT
ET POLITIQUE
M. Mellina, A. Dupuis,
A. Chollet
- 148 LA RÉPUBLIQUE
HELVÉTIQUE
B. Fontana
- 149 LES LANGUES DU POUVOIR
D. Kübler, E. Kobelt,
R. Zwicky
- 150 ALBERTO GIACOMETTI
É. Barilier
- 151 POUR UNE NEUTRALITÉ
ACTIVE
M. Calmy-Rey
- 152 LA COMMUNICATION
EN MILIEU MÉDICAL
P. Singy, G. Merminod
- 153 FRANK MARTIN
A. Corbellari
- 154 L'ART BRUT
ET SON ENVERS
N. Isoz
- 155 LE SON SUISSE
J. Tarradellas
- 156 19 FÉVRIER 1803 :
LACTE DE MÉDIATION
RECRÉE LA SUISSE
G. Andrey, A.-J. Tornare
- 157 HABITER DURABLE
A. DuPasquier

L'art brut et son envers

Histoire de la collection Neuve Invention

Natacha Isoz

Conservée à Lausanne, la collection d'art brut entreprise par Jean Dubuffet s'est constituée parallèlement à une «Collection annexe», ensemble plus hétéroclite dans lequel l'artiste et ses successeurs ont rangé des œuvres «apparentées» à l'art brut, mais qui n'en ressortissent pas directement : art naïf ou populaire, créations enfantines, productions extra-occidentales...

Cet ouvrage, le premier consacré à cette autre collection aujourd'hui appelée «Neuve Invention», en retrace l'histoire méconnue depuis sa création en 1945, étudie les tentatives successives de la définir au miroir du fonds principal et en interroge les frontières souvent poreuses. En racontant ainsi comment l'art brut, continuellement adossé à ses propres marges, s'est progressivement imposé comme catégorie artistique et comme concept, il ouvre une réflexion nécessaire sur les règles du jeu de l'art.

ISBN 978-2-88915-435-7



9 782889 154357 >

Presses polytechniques et universitaires romandes

