

La considération portée aux productions des artistes professionnels a pour effet de provoquer dans le public un conditionnement qui le conduit à ne regarder comme recevables que les œuvres montrées dans les musées et galeries ou celles qui mettent en œuvre les mêmes codes de référence, les mêmes moyens d'expression. Les ouvrages qui, ignorance ou récalcitance, ne recourent pas aux codes en usage, n'obtiennent alors qu'un regard distrait et condescendant ; au mieux se voient-ils attribuer statut d'art marginal. Or il se pourrait que cette optique soit fautive. Il se pourrait que la création, avec tout ce qu'elle réclame de libre invention, se manifeste au contraire à plus haute tension dans la foule anonyme des gens du commun que dans les milieux qui prétendent en détenir le monopole. Il se pourrait même qu'on l'y trouve là – peut-être parce qu'elle s'y exerce sans aucun souci d'applaudissements ou de profit, et pour le seul plaisir gratuit – dans son état sain et florissant et que l'activité des professionnels, proclamée à si grand tapage, n'en soit qu'une version spéculative, sinon souvent affaiblie et falsifiée. Ce serait alors l'art culturel qui mériterait nom de marginal.

Les familiers de l'art culturel, s'il veulent bien faire effort pour prendre une distance à l'égard des formes d'art qui leur sont habituellement proposées, pour échapper au trompeur conditionnement et pour accommoder leur regard à des modes d'inscription et de transcription étrangers aux recours habituels, trouveront dans ces productions une libération de toute contrainte, un déchaînement d'ingéniosité et d'innovation, une ouverture à des voies insoupçonnées, qui les porteront à révoquer l'opinion des docteurs de l'art collégial sur le caractère prétendu *primitif* des ouvrages de cette nature.

Définir un caractère commun de ces productions – certains ont cherché à le faire – est dénué de sens car elles répondent à des positions d'esprit et à des clefs de transcription en nombre infini, chacune ayant son statut propre inventé par l'auteur, et leur seul caractère commun est donc d'emprunter d'autres voies que celles de l'art homologué. Aussi ne les aborde-t-on pas de plain-pied comme on fait de ce dernier. Les critères et les références de l'art culturel ne s'y appliquent pas. Chacune de ces œuvres a son propre système de critères et de références auquel il faut d'abord s'accommoder.

Parmi les diverses notions que l'art brut porte à mettre en question se trouve celle de la folie. Là aussi – dans l'idée fautive qu'on se fait de la folie avec la perte de tout discernement et de toute responsabilité qu'on veut lui attribuer – fonctionne un fâcheux conditionnement. Il y a erreur à s'imaginer que les œuvres présentées dans ce livre ont été faites par leurs auteurs dans l'aveuglement et alors qu'ils visaient à faire des ouvrages déférant à l'art culturel. C'est en toute lucidité, en toute conscience de leur statut novateur particulier, que ces œuvres ont été produites. Quiconque s'est tant soit peu adonné à la création d'art sait quelle fermeté, quelle vigilance, sont nécessaires pour conduire un ouvrage tout au long de son exécution dans la même clef, et adapter à cette clef tous les détails qui s'y insèrent ; il est bien léger de dire après cela que son auteur est privé du parfait contrôle de ce qu'il fait. Quand il y introduit ce qui paraît de l'incohérence, c'est qu'il le veut. Si cette œuvre apparaît stupéfiante, c'est qu'il s'est évertué à ce qu'elle le soit.

Que le désir de produire une œuvre stupéfiante soit blâmable, que l'inclination à s'écarter des normes – culturelles ou autres – soit, au regard d'une morale sociale, justifiable de l'internement, c'est évidemment une autre affaire, qui concerne le psychiatre. Mais il semble important de ne pas confondre cette inclination à contester les normes avec une déficience mentale. Faut-il prononcer que la contestation des normes sociales et la recherche de solutions novatrices sont – du moins passée – une certaine dose – une infirmité ou un crime ? Que la santé mentale s'identifie avec la déférence aux idées reçues ?

Jean Dubuffet, préface de "L'Art Brut" par Michel Thévoz, Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève, 1975.

« Naturellement, c'est très difficile à définir sans s'embrouiller [...]. Mais de ce qu'une chose est indéfinissable, innommable, insaisissable, ce n'est pas une raison pour qu'elle n'existe pas. ».

Jean Dubuffet, lettre à Jean Paulhan, Paris, novembre 1945.

En 1945, Jean Dubuffet établit le terme d'« Art Brut » pour désigner des productions dont les auteurs sont des personnes autodidactes, qui créent hors de tout cadre institutionnel, et en dehors de toutes règles et de toutes considérations artistiques. Il s'agit essentiellement de solitaires, de marginaux et de pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques, comme Aloïse (1886-1964), Adolf Wölfli (1864-1930) ou encore Heinrich Anton Müller (1865-1930). Jean Dubuffet visite différents hôpitaux, qui étaient alors les lieux d'exclusion par excellence, lors de son premier voyage en Suisse, en 1945, ainsi que plusieurs collections d'art asilaire. Au même moment, alors qu'il cherche à définir ce qu'est l'Art Brut et à identifier ses caractéristiques, il précise qu'il ne s'agit pas d'un « art des fous », mais d'un art produit par des personnes étrangères aux milieux artistiques ou s'en écartant délibérément. Il élargit par la suite son champ d'investigation, en se rendant notamment dans des prisons, intégrant par exemple à sa collection les sculptures en mie de pain de Joseph Giavarini (1877-1934), dit le Prisonnier de Bâle.

Chez tous les auteurs d'Art Brut, la création relève d'une nécessité vitale, de caractère rituel, magique, prophylactique ou thérapeutique, rendant la frontière entre l'art et la vie extrêmement ténue. Le besoin de créer se manifeste pour certains suite à une révélation, des visions, une rencontre propice ou une simple occasion, comme chez Eugenio Santoro (1920-2006), qui réalisa son premier dessin pour le centenaire de l'usine de chocolat qui l'employait. Parfois, il se déclenche en réponse à un événement douloureux de l'existence : la mort, l'exil, la maladie ou la guerre. Dans ce cas, la création est chevillée au corps, compagne de toute une vie, jusqu'à la mort. L'auteur d'Art Brut produit alors sans relâche des œuvres subversives et inventives, dotées d'une force expressive inouïe. « Pas d'art sans ivresse. Mais alors : ivresse folle ! que la raison bascule ! délire ! », s'enflamme Jean Dubuffet.¹

En hommes hors du commun – contre-pied de la notion d'« homme du commun » développée par Jean Dubuffet –, les créateurs d'Art Brut ne se soucient pas de la postérité de leurs productions. Ils demeurent avant tout animés par le besoin de créer, exécutant des travaux à leur propre usage. Un besoin d'autant plus viscéral que rien ne les prédisposait à cette pratique. Tout au contraire : la solitude, la pauvreté, la marginalité, la maladie ou la folie leur réservaient un tout autre destin.

Jean Dubuffet s'est donné pour mission de collectionner et conserver ces productions durant près de trente ans. Il a ainsi poursuivi le travail entamé avant lui par quelques médecins avertis, notamment Walter Morgenthaler et Hans Prinzhorn, ou encore les Surréalistes. En s'intéressant à des œuvres étrangères à la culture officielle, il a élargi les frontières de l'art, comme l'ont fait avant lui Pablo Picasso notamment, avec l'art africain, ou Paul Klee, avec les dessins d'enfants.

Mais Jean Dubuffet n'en est pas resté là. Dénichées dans les marges de la société, ces créations représentaient pour lui une véritable alternative à la culture dominante, qu'il jugeait « asphyxiante ». Non seulement, l'artiste se passionna pour les

productions d'Art Brut, en les étudiant et en les collectionnant, mais il chercha également à les faire connaître, par le biais de publications et d'expositions. A travers elles, Jean Dubuffet souhaitait en réalité provoquer un renversement des valeurs culturelles, comme l'atteste son texte pamphlétaire « L'Art Brut préféré aux arts culturels », publié en 1949. Pour y parvenir, il fallait, selon lui, développer l'intérêt et le goût pour ces productions excentriques, sauvages et affranchies des normes et des codes établis.

Si, rétrospectivement, le renversement ne s'est pas produit, Jean Dubuffet a élevé ces dessins, peintures, sculptures et broderies au rang d'œuvres d'art, remettant en question la notion même d'œuvre d'art : « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris. Pas tout à fait très bien ? Bien sûr, c'est pour ça justement qu'on est curieux d'y aller voir ». 2

La donation de la collection de Jean Dubuffet à la Ville de Lausanne, en 1971, a permis à un public toujours plus nombreux de découvrir l'ensemble des œuvres acquises au fil des ans. Jean Dubuffet écrivait, de manière prémonitoire, au fils de Henri Salingardes (1872-1974), un aubergiste du sud de la France qui a façonné de petits médaillons en ciment : « ces œuvres que nous possédons [...] recevront encore dans l'avenir – et longtemps sans doute – beaucoup de visites. C'est là l'important ». 3 L'homme a vu juste : la Collection de l'Art Brut regroupe aujourd'hui plus de 60'000 œuvres – alors qu'elle en comptait près de 5'000 lors de son inauguration –, et accueille en moyenne 40'000 visiteurs par année.

On peut s'étonner de la décision prise à l'époque de léguer sa collection à une instance publique de type muséal, afin d'en assurer la préservation et de la rendre accessible au public, alors même qu'il voyait en l'Art Brut et ses représentants l'expression d'une « non-culture » située à l'opposé de l'art homologué des musées. Mais Jean Dubuffet semble y avoir songé depuis toujours. Il avait en tête de modifier précisément le rapport de tout un chacun à l'art. Cette option était également nécessaire pour assurer un avenir à sa collection : elle garantissait, d'une part, sa cohésion et son unité après sa mort, d'autre part, elle la soustrayait définitivement au marché de l'art ; la future institution se devant d'être publique et sa collection inaliénable.

Pour le premier conservateur, Michel Thévoz, l'ouverture de la Collection de l'Art Brut allait ébranler l'institution élitiste et figée que représentent les musées en général. De 1976 à 2001, il a poursuivi les réflexions et les recherches entamées par Jean Dubuffet. Il a également permis à la Collection de l'Art Brut de prendre ses marques et de devenir un lieu unique, reconnu internationalement. Quant à Lucienne Peiry, qui lui a succédé à partir de 2001 jusqu'en 2011, elle a continué le travail de prospection de son prédécesseur, faisant entrer un grand nombre de nouveaux artistes dans la collection, qui s'est encore enrichie sous sa direction. Elle a notamment aussi développé l'accueil des publics, en proposant des ateliers pour enfants et des visites commentées.

Trente-six ans après l'ouverture du musée, l'Art Brut, « farouche et furtif comme une biche », aux yeux de Dubuffet, n'a pas remplacé « l'art coutumier (ou poli) ... ». 4 Parallèlement, on assiste à un brouillage des catégories devant l'intérêt des artistes issus de l'art homologué, nombreux à s'inspirer des créations d'auteurs d'Art Brut et

à puiser dans l'esthétique des œuvres de la dissidence. Dans ce contexte, la Collection de l'Art Brut demeure un point d'ancrage nécessaire.

Si la création de la Collection de l'Art Brut pouvait être perçue en 1976, année de son inauguration, comme un paradoxe, son existence nous apparaît aujourd'hui indispensable. Elle demeure, soixante-sept ans après les premières recherches de son fondateur, un refuge pour l'altérité, une grotte dans laquelle des productions orphelines et sauvages se côtoient, dialoguent entre elles et forment une famille bien qu'elles soient toutes filles uniques. Elles n'en demeurent pas moins universelles tant les messages qu'elles charrient sont multiples. Ainsi exposées, elles bouleversent notre regard et s'offrent à la postérité alors qu'elles étaient vouées à disparaître.

Préface de l'ouvrage de Sarah Lombardi et Lucienne Peiry, *l'Art Brut*, Flammarion, Paris, 2012.

Notes :

1. Jean Dubuffet, « Notes pour les fins-lettrés » (1945), in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. I, p. 79.
2. Jean Dubuffet, « L'art brut » (1947), in *op. cit.*, p. 176.
3. Lettre à P. Salingardes, Paris, 16 décembre 1949, Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.
4. Jean Dubuffet, « L'art brut » (1947), *op. cit.*, p. 175.