

Primitivismes

La rencontre avec les arts primitifs : l'invention d'un nouveau regard

La notion d'exotisme a été inventée au XIX^e siècle. Elle s'est fondée sur le goût et la curiosité des Européens envers les mœurs et les productions des pays d'Outre-Mer, au gré de ce que celles-ci pouvaient offrir de « singulier ». Les peuples primitifs ont été englobés dans l'exotisme au même titre que l'ensemble des civilisations étrangères.

QUELQUES MOTS DE VOCABULAIRE :

- **Primitifs** : dans les années 20, les productions issues de la culture matérielle des sociétés sans écriture étaient généralement considérées comme relevant des arts primitifs. En 1936 à New York, la galerie **Pierre Matisse** expose la collection **Charles Ratton**, célèbre marchand français sous le titre *Arts primitifs d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie*.
- **Sauvage** : le poète **Paul Éluard** revendique cette appellation dans la revue belge *Variétés* en juin 1929.
- **Magique** : C'est en 1957 qu'**André Breton** fait paraître « *L'art magique* ». **Breton** affirme que l'œuvre d'art tire son origine de la magie, étant création au même titre que le monde est création. **André Breton** nous donne ici une illustration de ce qui est selon lui, le « *Beau magique* ». Après avoir évoqué l'art des Primitifs, il part dans l'ère moderne et contemporaine.
- **Art nègre** : ce terme apparaît seulement à la fin des années 20 pour les arts de l'Afrique noire.
- **Art tribal** : en 1984, au musée d'Art moderne de New York une exposition est intitulée *Le primitivisme au XX^e siècle. Affinités entre l'art tribal et l'art moderne*. Le mot tribal a été proposé pour éviter primitif.
- **Arts premiers** : le collectionneur **Jacques Kerchache** préfère le terme d'*arts premiers* mais fort discuté (car implique l'idée d'une évolution par phases). Ce terme est celui utilisé pour les collections du musée du Quai Branly.



Musée du Quai Branly



Accrochage, musée du Quai Branly

1/ LE GOÛT ET LE DÉVELOPPEMENT DES COLLECTIONS POUR LES ŒUVRES DES ARTS DITS PRIMITIFS, D'AFRIQUE ET D'AMÉRIQUE

Quelles sont les modalités de la rencontre entre artistes européens et les objets extra-occidentaux ? C'est une histoire des regards portés sur les objets non occidentaux ou une histoire de l'évolution d'un regard.

• XV-XVI^e siècle : constitution des premiers cabinets de curiosités européens

La présence d'objets d'Afrique et d'Amérique dans les collections européennes est attestée dès le XV^e siècle. Rapportés en tant que curiosités exotiques des mondes récemment découverts, il viennent dire la diversité de l'univers. Des statuettes, des masques côtoient des antiquités grecques et des toiles de maîtres tout en contribuant au prestige et à la puissance des princes.



Pavillon des sessions, Musée du Louvre, ouverture 2000, dépôt du Quai Branly

Curiosités ou raretés ou singularités : à partir du XV^e siècle, sont aménagées des pièces où sont emmagasinées toutes les trouvailles des contrées lointaines. Ce modèle a été lancé à l'époque de la Renaissance par des collectionneurs de haut rang, par **François 1^{er}**, par l'**archiduc Ferdinand**, par **Rodolphe II** dans son château de **Prague**. Naturels, fabriqués, ces objets sont disparates : des perles, pierres précieuses, bijoux d'Orient mais aussi des ustensiles quotidiens et forment un aspect composite.



Salière, ivoire du XVI^e siècle, musée du Quai Branly



Muséum d'ethnographie, Palais du Trocadéro, Paris, 1930



Hall d'Honneur du Palais de la Porte Dorée, Musée des Colonies



Statues dédiées aux Rois Béhanzin, dans les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1895. ouverte de sang, de libations diverses, réalisée entre 1818 et 1858

Salière, ivoire du XVI^e siècle, musée du Quai Branly

Elle provient du cabinet de curiosités d'un aristocrate belge. Elle dépeint quatre figures de guerriers portugais. Au sommet du couvercle apparaît l'image d'une caravelle. Elle se distingue des ivoires destinés, probablement, à l'usage intérieur, et d'autre part, ceux qui ont été créés à la demande de navigateurs portugais, pour l'exportation.

• l'ouverture des musées d'ethnographie

Elle s'explique par un souci de spécialisation et achève de dissoudre les cabinets de curiosités, les plantes et les pierres rejoignent les musées d'histoire naturelle, les armes et bijoux dans les musées d'ethnographie (science décrivant les divers groupes humains).

À Paris, le **Muséum ethnographique des missions scientifiques** est inauguré dans trois salles du **Palais de l'Industrie en 1878**, puis installé dans les étages centraux du **palais du Trocadéro**, ouvert au public en **1882**. Ce musée, ou bric à brac, a pour objet la recherche de pittoresque avec des dioramas, des mannequins vêtus à la mode des indigènes. Pour les conservateurs, les objets sont des témoignages sur la vie quotidienne, des accessoires ou des idoles grotesques.

• les conquêtes coloniales et le développement de la science ethnographique : l'altérité

Le regard change, la distance ménagée entre le *je* occidental et les autres s'accroît à mesure que l'écart géographique se réduit. L'idée de race émerge, imprégnant toutes les disciplines, dont l'histoire de l'art. Accumulées au rythme des conquêtes coloniales, les collections d'objets sont classées dans les musées d'ethnographie, du plus rustre au plus complexe et données à voir sous forme de trophées ou de panoplies composées à la gloire de l'Empire conquérant. Explorateurs et voyageurs se préoccupent peu des qualités plastiques des pièces rapportées.

À Paris, le **musée des Colonies** est fondé en **1931**, à l'occasion de l'**Exposition coloniale**. Une section d'art noir y est ouverte. Les fonctionnaires ou militaires en poste dans les colonies françaises l'enrichissent mais il y a peu d'objets ethnographiques, surtout des photos, des cartes de géographie.

2/ MODERNES ET PRIMITIFS :

Dans la tradition académique, le beau est le type grec. Les critères du beau sont l'ordre, l'harmonie, l'adéquation parfaite des formes à leurs fonctions. Les artistes, dans un contexte d'urbanisation et d'industrialisation, veulent porter un regard nouveau sur leur époque. Il s'agit de créer du nouveau, à l'image de la société. Ce désir de faire table rase propre à l'avant-garde ne veut pas dire que l'héritage du passé disparaît. **Guillaume Apollinaire** ose prétendre, dès **1913**, dans une conférence sur la nouvelle sculpture, que les objets africains collectionnés par son ami **Paul Guillaume** ne sont pas moins précieux que les œuvres de sculpture de l'Antiquité.

Un nouvel exotisme prend forme : ces objets rayonnent de mystère, dotés d'une force intérieure, surprennent par leurs formes étrangères aux normes de l'art grec. « *les masques nègres aussi m'ont ouvert un horizon nouveau. Ils m'ont permis de prendre contact avec des choses instinctives, des manifestations directes qui allaient contre la fausse tradition, dont j'avais horreur.* » **Georges Braque**, propos recueillis par Dora Vallier, dans les Cahiers d'Art, 1954.

• **1889** : **Paul Gauguin** achète deux statuettes *minkissi* du **Congo**, vraisemblablement à l'**Exposition Universelle de Paris**, qu'il retouche et paraphé. **Paul Gauguin** inverse les hiérarchies et puise dans ces productions situées au bas de l'échelle évolutionniste l'inspiration nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle expressivité, qui ne passe plus par l'imitation. Son rapport aux autres est pourtant moins formel que de l'ordre de l'imaginaire (emprunts aussi importants à **Ingres**, **Van Gogh**, aux tapis persans et aux estampes japonaises).

• **1905** : Les artistes de *Die Brücke* à **Dresde**, en **Allemagne**, se passionnent pour l'art primitif. L'intérêt pour les œuvres des colonies allemandes exposées dans les musées ethnographiques allemands (du **Cameroun** ou des **îles Palaos** en **Micronésie**) n'intervient que faiblement dans l'évolution plastique de leur travail. Cette rencontre est moins une source d'inspiration formelle qu'un support de projection, lié à un désir de rompre avec les codes académiques. Ce qu'ils ressentent, c'est aliénation des individus à l'intérieur d'une civilisation urbaine de plus en plus prédominante, écrasante. Pour y échapper, ils choisissent, contre la société bourgeoise, une rébellion qui s'extériorise par une marginalité dans l'activité artistique et le mode de vie. Ils élaborent des struc-



Kirchner, Trois baigneurs parmi les pierres, 1913



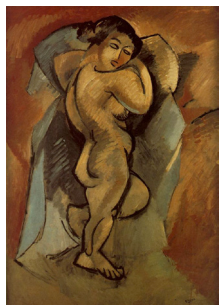
Emil Nolde, danseuse, 1913, MOMA



Marchand de curiosités africaines et océaniennes, Paris, début du siècle



Henri Matisse, Nu bleu (Souvenir de Biskra), Baltimore, 1906



Braque, Grand Nu, 1908, Musée national d'Art moderne, Paris



Picasso, Les Femmes d'Alger (O), 1911, MOMA, New York



Stieglitz, Galerie 291, photographie, 1915

tures communautaires qui leur sont propres. Leur idéal est une existence paradisiaque hors du temps, en pleine nature, soumise aux seuls besoins élémentaires, avec une sexualité non entravée par la pudibonderie.

Max Pechstein, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner fuient la ville pour se rendre en **1909** sur les îles des **lacs Moritzburg** près de **Dresde**. Leurs modèles y posent nus, en pleine nature. Les couleurs sont vives, récusant les tonalités locales. Les corps se fondent dans le paysage et constituent un motif pictural de même valeur que les arbres ou les nuages. L'espace n'est plus structuré par les règles de la perspective, mais par l'agencement des formes et des couleurs. Ils intègrent des objets africains aux décors de leurs tableaux. Ils se mettent à pratiquer la gravure sur bois, matériau rudimentaire, fabriquent des statues selon une découpe grossière. Ils se rendent régulièrement dans les musées d'ethnographie de **Dresde, Leipzig** ou **Berlin**.

- **1906** : **Henri Matisse** achète une sculpture **Kongo-Vili** « Au Vieux Rouet » chez Emile Heyman, 87 rue de Rennes à Paris. Il l'apporte chez **Gertrude Stein** où il la montre à **Pablo Picasso** qui en est fortement impressionné. Entre 1908 et la 1ère guerre mondiale, quelques marchands parisiens proposent des objets « nègres » dans leurs galeries, mais ils sont encore rares.

- **1907** : **Picasso** visite le musée d'Ethnographie du Trocadéro et finit les **Demoiselles d'Avignon**.

- un dialogue avec **Matisse** : **Picasso** est profondément marqué par le **Nu bleu** de **Matisse** qu'il voit en **1907**.
- une abstraction des formes : les formes sont simplifiées, autant une inspiration de l'art ibérique, des toiles d'**Ingres** ou des cartes postales de femmes africaines.
- une inspiration spirituelle : « *c'était ma première toile d'exorcisme* ».
- un radicalisme en art : la référence à l'Afrique s'installe dans un mouvement de contestation de la légitimité de la colonisation française et belge auquel participent ses amis comme **Juan Gris, Kees van Dongen**.
- un dialogue avec la pratique de la sculpture : avec la découverte des arts dits « primitifs » depuis les statues préhistoriques jusqu'aux statues « nègres », **Archipenko, Brancusi, Epstein, Freundlich, Lipschitz, Modigliani, Picasso** et bien d'autres se sont alors détournés d'une fidélité au « sujet ». Ces sculpteurs n'ont pas imité la sculpture primitive mais ont trouvé un appui pour soutenir leurs recherches personnelles vers le dépouillement, une simplicité expressive. Les statues viennent tout simplement leur confirmer combien juste est leur volonté de sortir des traditions figées de l'art occidental. La simplification des formes, la mise en cause de leur assemblage conventionnel, la déformation étaient dans l'esprit du temps aux alentours de 1900. L'art nègre n'est venue qu'appuyer une orientation déjà manifeste dans tout un pan de la peinture occidentale.

- **1915 la confrontation** : exposition d'œuvres de **Braque** et de **Picasso** en **1915** à **New York** par **Alfred Stieglitz** dans sa galerie. Au mur, un reliquaire **kota** du **Gabon**. Une photographie est publiée dans la revue *Camera Works* d'**octobre 1916**.

- Dès **1917**, la galerie **Dada** à **Zurich** expose des sculptures africaines aux côtés d'objets, de collages des dadaïstes et de dessins d'enfants. La même année, **Tzara** écrit sa *Note sur l'art nègre*, publiée à **Paris** dans la revue *Sic*, dans laquelle il espère voir l'art africain ébranler l'art occidental et le régénérer. **Dada** se caractérise par le cri, la vocifération de sons en dehors du sens, la destruction du langage. Or, le langage est le signe de la civilisation qui en a établi la convention. Pour dépasser ce langage, les dadaïstes appellent à ce qu'ils tiennent pour des images et des sons sauvages lors des **soirées nègres** qu'il organisent. Des danses sont exécutées avec des costumes de **Marcel Janco** directement inspirés de l'art primitif, des retranscription de poèmes et de chants africains ou océaniques en les sortant le plus souvent de leur contexte ethnographique. Leur irrésistible violence qui renvoie à la supposée sauvagerie primitive est le ressort de la performance. Au cours de ces **soirées nègres**, les dadaïstes cherchent ainsi à mimer le primitif. Ils se placent en rupture avec les contemporains et ébauchent la veine antioccidentale de l'anticolonialisme surréaliste.

- **1925 les surréalistes et le procédé de l'analogie**

Le rapprochement entre les cultures lointaines et le surréalisme passe aussi par les textes et les propos des membres du mouvement, en premier lieu ceux d'**André Breton**. Lorsque dès **1925** il introduit son texte sur le surréalisme et la peinture en déclarant que « *l'œil existe à l'état sauvage* », il indique inévitablement que l'art extra-occidental se situe au cœur de la recherche esthétique surréaliste. Les surréalistes opèrent



Marcel Janco, Soirée Dada



Man Ray, Noire et Blanche, 1926



Exposition surréaliste d'objets, 1936



L'atelier d'André Breton, 42 rue Fontaine à Paris, occupé par l'artiste de 1922 à 1966.
Photo de Gilles Ehrmann



Mur Breton, Musée d'art moderne, Centre Pompidou, reconstitution après datation, 2003

par analogie. L'intérêt de présenter côte à côte un objet de **Nouvelle-Irlande** ou de **Colombie-Britannique** et un cadavre exquis ou un tableau d'**Yves Tanguy** est de créer des liens entre deux réalités pour arriver au point où elles cesseront d'être perçues contradictoirement. Dès **1926**, l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles* est présentée pour l'inauguration de la **Galerie surréaliste**. Une statuette de l'**île de Nias** appartenant à **André Breton** illustre la couverture du catalogue, photographiée par **Man Ray** dans un décor de studio recréant l'atmosphère des mers du sud, elle est devenue un objet surréaliste. L'*Exposition surréaliste d'objets* du **22 au 29 mai 1936** à la **Galerie Charles Ratton** répond à l'ambition surréaliste de détourner les objets de l'usage et de faire émerger « *ces champs de force créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes* ». L'exposition regroupe de nombreux objets surréalistes, des éléments naturels, des objets trouvés, des objets américains, océaniques. Avec l'*Exposition surréaliste d'objets*, la méthode de juxtaposition est ici systématisée et devient une stratégie d'exposition. Les masques **inuit** ou de **Nouvelle-Guinée** s'affichent dans le patrimoine surréaliste aux côtés du *Veston aphrodisiaque* de **Salvador Dalí** ou du *Déjeuner en fourrure* de **Meret Oppenheim**.

— la reconnaissance des arts indigènes et les avant-gardes :

Le premier contact que les surréalistes ont avec l'Autre s'opère par les objets non occidentaux. Si certains, comme **André Breton** ou **Paul Éluard**, sont fascinés par les fétiches dès les années **1920**, cette passion s'inscrit dans une histoire des artistes collectionneurs qui leur est antérieure.

— le goût de la trouvaille et de l'insolite :

l'exotisme de ces objets, qui tient à leur caractère à la fois étrange et étranger, favorise cette idée de quête et rend leur trouvaille plus fascinante. Or quoi de plus inattendu qu'un objet exotique, extérieur à nos références culturelles ? En ce sens, cela explique le goût pour les objets d'Amérique et l'art océanien, les références aux poupées kachina et aux masques inuit apparaissent comme une volonté de se positionner sur l'inédit.

Conclusion : au lendemain de la 2^{ème} guerre mondiale, l'appréhension des non-Occidentaux perd de son romantisme, mais garde son caractère militant et anticolonialiste. Le mouvement est identifié comme l'un des agents majeurs de la reconnaissance des arts premiers. D'ailleurs, les objets ayant appartenu à des surréalistes ont rejoint la sélection muséographique du **musée du quai Branly** (mais **Breton** a pris peu de dispositions vis-à-vis des institutions) ou les collections du musée national d'Art moderne au Centre Georges Pompidou (ou le mur **Breton**).

les strates de signification : du village d'Alaska au musée national d'art moderne

1. objet produit, il y a un siècle dans un **village d'Alaska**
2. acheté par un collecteur, simple voyageur ou ethnologue averti
3. racheté par **Breton** par le biais d'un marchand de la cinquième rue à **New York**, ramené à **Paris**
4. installé dans l'atelier de la **rue Fontaine**, photographié en noir et blanc au milieu des autres objets primitifs, des peintures surréalistes et des rayonnages du Breton
5. accueilli dans un musée créée pour une volonté présidentielle au musée du **Quai Branly**
6. présenté comme une œuvre pour le **mur de l'atelier Breton** dans la collection permanente du **musée national d'Art moderne**.

Le dépassement de l'art : art populaire, art naïf, art brut

1/ UNE DÉFINITION COMMUNE : UN ART AUTRE

Art brut, art singulier, art naïf, art irrégulier, Outsider Art : des artistes qui ont en commun de n'être pas inscrits dans les circuits traditionnels des milieux artistiques, d'enseignement, des lieux d'exposition et de vente. Vivant pour beaucoup dans les lieux asilaires, marqués par la solitude ou un handicap, une marginalité imposée ou voulue, ces artistes n'ont pas l'intention de se faire connaître dans le monde de l'art, ni de vendre, ni d'exprimer une image de soi, mais pour eux c'est une question de vie ou de mort.



Douanier Rousseau, *Le Rêve*, 1910,
Museum Of Modern Art, New York

L'Art brut : « c'est l'art pratiqué par des personnes, qui pour une raison ou une autre, ont échappé au conditionnement culturel et au conformisme social : solitaires, inadaptés, pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques, détenus, marginaux de toutes sortes. Ces auteurs, insoucieux ou ignorants de toute tradition ou de toute mode artistique, ont produit pour eux-mêmes, sans se préoccuper de la critique du public, ni du regard en général, des œuvres hautement originales par tous leurs aspects ». **Michel Thévoz**. Les créations des enfants, des fous et des peuplades primitives, l'art populaire sont des formes d'expression spontanées qui ne sont pas acceptées par les institutions.

2/ DES ARTISTES AUTODIDACTES

• les Jungles du Douanier Rousseau

Autodidacte devenu peintre sur le tard, modeste employé, **Henri Rousseau** (1844-1910) est un représentant de l'art naïf. Son œuvre est reconnue d'abord par les artistes de l'avant-garde et demeure inclassable. Contemporain de **Gauguin**, partageant avec lui les mêmes problématiques (académisme, exotisme), il n'a jamais voyagé mais a puisé dans ses promenades au **Jardin des Plantes**, au **Muséum d'histoire naturelle** ou au **Jardin d'acclimatation**, dans l'imagerie populaire, dans les récits de voyage, les photographies, l'inspiration de ses jungles. Le souci du détail dans le rendu de la végétation, les aplats de couleurs, la pureté des lignes, la simplicité du trait sont caractéristiques de ce qu'on nomme l'art naïf. En 1891, sous la plume du peintre **Félix Vallotton**, le terme d'*enfantine naïveté* ne revêt plus de connotation péjorative. L'inspiration de l'autodidacte puisée dans l'art populaire (images d'Épinal, journaux, cartes postales) fait de **Rousseau** l'archétype du peintre naïf. En 1911, **Apollinaire** souligne la personnalité hors du commun du **Douanier** et salue l'auteur de *la Charmeuse de serpents*, « le plus audacieux et le plus charmants des peintres de l'exotisme ».



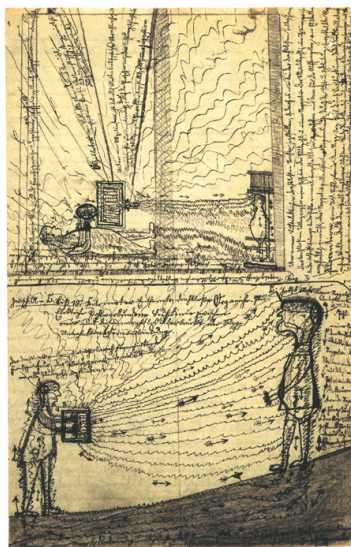
Douanier Rousseau, *La Charmeuse de serpents*, 1907,
Musée d'Orsay, Paris

• le Palais idéal du Facteur Cheval, Drôme, 1912

« Ce que tu vois, passant, est l'œuvre d'un paysan. D'un songe, j'ai sorti la reine du monde ». Ces mots gravés au fronton du palais accueillent les visiteurs. Deux massifs de tours flanquent l'édifice de part et d'autre. C'est un ensemble de sculptures, de mosaïques en coquillages et d'assemblages de pierres. **Cheval** a construit un abrégé d'un monde fantasmagorique constitué de plantes, d'animaux, d'architectures de l'antiquité, de monuments et palais célèbres, de scènes bibliques... On peut y rencontrer des dragons, des chimères, des cariatides, des monuments aztèques, des palmiers, des fleurs et coraux de Polynésie, une mosquée, la Maison Blanche, le temple d'Angkor... Considérant le Palais comme le seul exemple d'architecture naïve, **André Malraux**, ministre des Affaires culturelles en décide le classement aux Monuments Historiques en 1969 et donne ainsi raison à **Breton**, **Picasso**, **Tinguely**, **Niki de Saint Phalle** qui vouaient une admiration sans borne à **Ferdinand Cheval**.



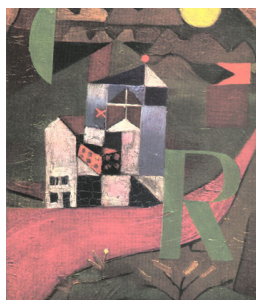
Le Palais idéal du Facteur Cheval



Jakob Mohr, Profondeurs, 1910.
Courtesy Prinzhorn Collection,
University of Heidelberg



Augustin Lesage, Sans titre, 1925



Paul Klee, Villa R, 1919



Jean Dubuffet, Rue des Petits-
Champs, 1962

3/ UNE RECONNAISSANCE

- en lien avec le développement de la psychanalyse

1900 : première exposition d'œuvres de malades mentaux à **Londres**

1917 : le **Dr Prinzhorn** rassemble une collection d'œuvres de patients aliénés à la clinique psychiatrique de **Heidelberg**. A l'origine, l'art brut est l'équivalent de l'art des malades mentaux. Les dessins des malades mentaux avaient fait l'objet d'études de la part de psychiatres et allaient devenir des instruments d'exploration de l'inconscient. **Hans Prinzhorn**, très marqué par les conceptions de **Kandinsky**, qui dans son almanach du **Blaue Reiter** (1912) établit un lien entre dessins d'enfants, de «primitifs» et d'artistes modernes, pense en effet tenir une clef esthétique. Ces œuvres sont considérées comme les plus pures émanant d'un artiste «à l'état de nature». La **collection de Heidelberg** va circuler dans l'Europe des années 20 et séduire **Breton**, **Max Ernst**, **Alfred Kubin**, **Paul Klee**. Les œuvres sont extrêmement diverses mais présentent des caractéristiques commune comme la saturation de l'image, la pauvreté des moyens, la minutie, témoignages de leur enfermement mental.

- en lien avec le questionnement sur l'image dans les milieux littéraires et artistiques

L'hallucination, l'apparition, la vision, le magnétisme, le demi-sommeil recherché par des substances psychotropes sont au cœur du mouvement surréaliste. Ce qui caractérise l'art brut c'est cette notion de folie, cette image de l'autre, de l'inconscient. Les figures les plus célèbres du genre sont **Augustin Lesage**, mineur devenu médium et guérisseur ou encore **Fleury Joseph Crépin** (dont le *Tableau merveilleux n°11*, 1946 faisait partie de la collection d'André Breton).

- en lien avec contexte d'un dépassement de l'art et la naissance des avant-gardes

Une volonté de faire table rase des valeurs artistiques et de porter un regard différent sur une production d'œuvres marginalisées.

- en lien avec le contexte de multiplication, d'industrialisation et de reproduction des images

- en lien avec le questionnement sur la notion de génie

Le génie c'est aussi lié à l'enfance, à la naïveté, à l'élan vital, à la capacité d'étonnement et d'émerveillement. **Paul Klee** s'intéresse aux dessins d'enfant pour leur spontanéité et qualités plastiques et s'en inspire, il inscrit par ailleurs ses propres dessins d'enfant à son catalogue raisonné.

- en lien avec intérêt pour l'art populaire ou dit folklorique

Kandinsky va plusieurs fois puiser ses motifs à la fois dans le folklore et la féerie russe lors d'un voyage d'études scientifiques en **Russie** en **1889** pour étudier le peuple finnois. Il détient une collection d'art populaire russe et bavarois ainsi qu'une collection de dessins d'enfants. **Béla Bartók**, l'un des initiateurs emblématiques d'un nouvel art d'écrire et de penser la musique, agit en ethnomusicologue pour révéler au monde la richesse d'un patrimoine paysan inaltéré qu'il collecte dans les campagnes. Plus encore, il s'approprie les caractères musicaux des héritages hongrois, roumain, slovaque, bulgare, algérien... au point de les intégrer au cœur même de sa démarche créatrice. En **1937** ouvre le **musée des Arts et Traditions populaires** à **Paris**.

- en lien avec Dubuffet : l'art brut en rupture avec l'art culturel

1923 : Jean Dubuffet découvre l'œuvre de Clémentine R., aliénée

1945 : Jean Dubuffet visite les hôpitaux psychiatriques en Suisse et commence une collection d'Art Brut

1948 : fondation de la *Compagnie de l'art brut* (Jean Dubuffet, André Breton ...)

1949 : exposition à la galerie René Drouin. *L'Art brut préféré aux arts culturels*.

1969 : Jean Dubuffet offre la collection de l'Art brut à la ville de **Lausanne**

À aucun moment, **Jean Dubuffet** n'aura mêlé ses propres œuvres à celles de la Collection de l'art brut. Volontiers provocateur, il n'aimait pas « l'art culturel » et s'est évertué toute sa vie à chercher l'art hors des sentiers battus. Il a regardé les dessins d'enfants, les graffitis, les empreintes dans le sable du désert pour élaborer une œuvre riche et complexe.