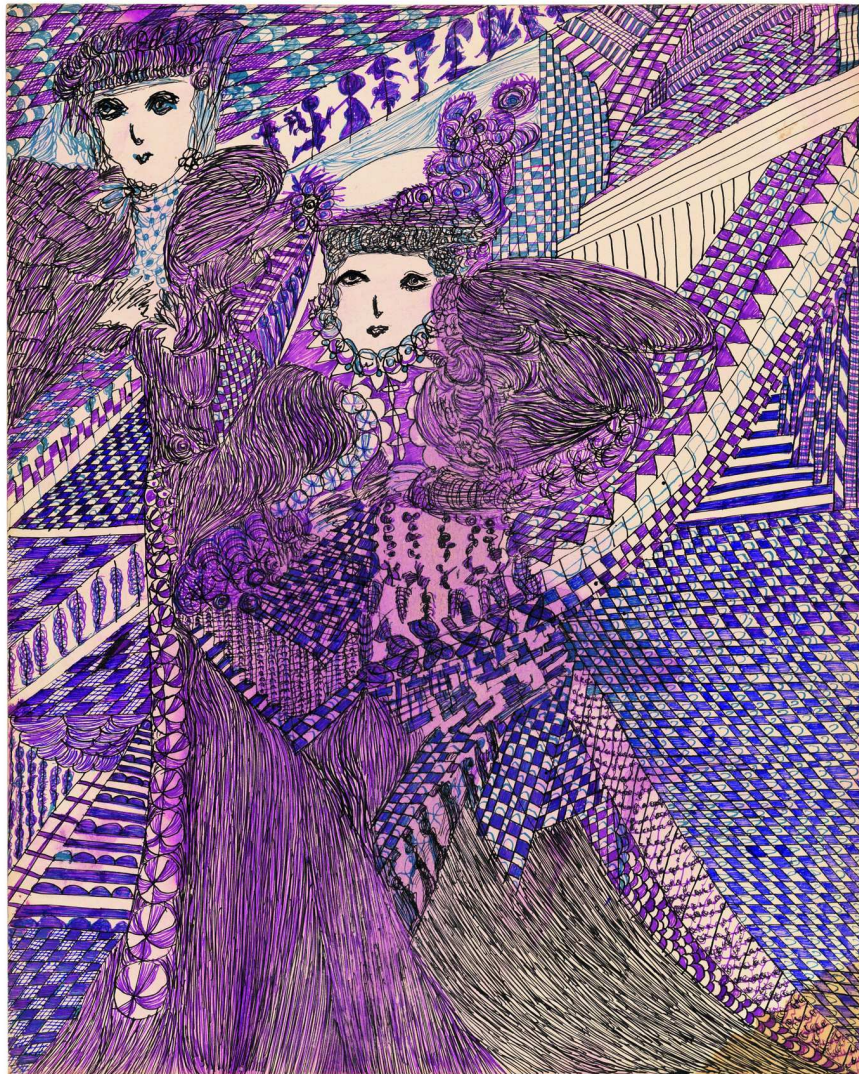


Musée de l'Abbaye Sainte-Croix

Les Sables d'Olonne

DOSSIER DE PRESSE



**Collectionneur de mondes
Art différencié international**

(6 juillet - 28 septembre 2014)

Constituée depuis 1995, la collection de Max E. Ammann, dédiée à l'art brut, est riche aujourd'hui de près de 5.000 œuvres de plus de 500 artistes. La sélection de plus de deux cents œuvres, principalement graphiques, présentée dans cette exposition, invite à une plongée dans cet art singulier, aux contours fluctuants et sans cesse élargis, en confrontant figures historiques et œuvres contemporaines internationales.

La collection de Max E. Ammann couvre tous les domaines de ce qu'il est communément convenu d'appeler aujourd'hui « Outsider art » (ou art différencié), et permet de mieux appréhender les notions et courants multiples qui le traversent. On y découvre des œuvres de malades psychiques, d'handicapés mentaux, de détenus de prison, de spirites et d'exclus vivant en marge de notre société. Parmi les œuvres exposées figurent des « classiques », signés Adolf Wölfli, Louis Soutter (Suisse), Anselme Bois-Vives, André Robillard (France), August Walla, Oswald Tschirtner (Autriche), Theo, Friedrich Schröder-Sonnenstern (Allemagne) mais aussi des découvertes glanées ici ou là, au gré des voyages de Max E. Ammann : portraits de stars du hollandais Jeroen Pomp ou du finlandais Ilmari Salminen, fantaisies religieuses de Petri Martikainen (Finlande) et Pya Hug (Suisse), mots imagés de Michel Dave (Belgique) et Jakob Morf (Suisse).

Cette exposition est organisée en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Thurgovie, Chartreuse d'Ittingen, Suisse.

Parution du catalogue de l'exposition aux éditions Benteli

LA DIFFICULTÉ DE LA SÉLECTION - LA JOIE DE LA COLLECTION

Korine et Max E. Ammann

A l'occasion d'une visite en 1998 de l'ancien musée de l'Art naïf et Outsider de Stadshof-Zwolle, j'ai été interrogé sur la date d'exposition au public de notre collection. Nous possédions alors environ 850 œuvres et j'estimais qu'il était encore trop tôt pour cela. Quelques années plus tard, en 2005 aux Sables d'Olonne, le directeur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix nous a posé la même question. Nous avons alors pris les choses en main deux ans après. Un de nos premiers contacts fut Markus Landert, le directeur du Kunstmuseum Thurgau à la chartreuse d'Ittingen, qui se trouve sur mon canton où j'ai grandi. A notre grande joie, Markus ne s'est pas contenté de nous donner son accord pour exposer notre collection, il a fait les premières estimations et propositions pour la tournée d'expositions que nous proposons dans toute l'Europe.

Nous sommes des collectionneurs passionnés, rencontrons avec plaisir les artistes, visitons leurs ateliers, achetons dans des galeries et nous rendons aux ventes aux enchères. C'est cette grande diversité d'acquisition qui constitue la base de notre activité de collectionneurs. Nous sommes par contre persuadés que le système des galeries favorise fortement toute constitution de collection. Les ateliers d'artiste constituent aussi un terrain de recherche passionnant. Nous en avons visités environ vingt-cinq, certains plusieurs fois. A chaque fois, nous avons découvert un, deux ou plusieurs artistes intéressant(e)s, parfois aussi des œuvres quelconques, insignifiantes, bien que souvent très colorées et belles.

La rencontre des artistes chez eux ou à leur atelier représente toujours une expérience particulière. Mis à part quelques exceptions, ils ne se préoccupent pas du marché de l'art. Ils vivent souvent de façon extrêmement modeste et chaque euro, dollar ou franc suisse versé pour leurs œuvres était bien sûr accepté avec la plus grande joie. Un des défis de la collection réside dans le choix : acheter cher une œuvre d'un artiste réputé comme Wölfli ou Soutter (ce qui a représenté une part non négligeable de notre budget annuel) ou bien découvrir des artistes et des ateliers pour y acheter 50 œuvres pour le prix d'un seul Wölfli.

Pour nous, la tâche la plus difficile était celle du choix des artistes et des œuvres à transporter pour être présentés dans le livre. Notre collection d'Art Brut comprend au total environ cinq mille œuvres de plus de cinq cents artistes, ce qui dépasse non seulement les capacités de toute exposition mais aussi de toute publication. La sélection s'est donc révélée être un processus long et très difficile car nous aurions voulu faire bénéficier à chaque personne et à chaque œuvre de la reconnaissance et du public dus à une exposition. Nous avons hélas dû sans cesse réduire. A la fin, nous devions choisir entre 130 artistes et environ 400 œuvres. Cette sélection reflète nos goûts et rappelle nos nombreuses et fécondes rencontres avec les artistes, collègues collectionneurs et spécialistes des galeries et musées.

Nous sommes heureux que notre collection d'Art Brut puisse être exposée dans différents pays européens et nous réjouissons, avec les artistes, de la reconnaissance ainsi apportée à leurs œuvres.

L'ART DIFFÉRENCIÉ - PLUS VIVANT QUE JAMAIS - REMARQUES SUR UN PHÉNOMÈNE

Markus Landert

La notion d'art différencié fait débat. On lui reproche tantôt son imprécision, tantôt son caractère improductif sur le plan scientifique ; il porterait également en lui une appréciation négative sur les artistes. Malgré ces objections, j'estime que ce terme convient tout à fait à la collection de Korine et Max E. Ammann, et ce pour de simples raisons : il existe sans conteste sur la scène artistique protéiforme du tout jeune 21^{ème} siècle un champ qui est décrit par le terme d'art différencié. Il existe des galeries spécialisées, des musées et des revues qui traitent du thème de l'art différencié et, même si ce terme est chargé de malentendus, il se révèle pourtant être le plus neutre pour décrire cette scène. En bref, l'existence de cette scène particulière ne fait pas de doute et le terme d'art différencié est la désignation la plus ouverte pour la qualifier. En outre, ce terme a aussi servi de fil conducteur d'une grande utilité à Korine et Max E. Ammann pour leur sélection.

Le terme est tiré de l'ouvrage paru en 1972 « Outsider Art »¹ de Roger Cardinal, qui cherchait un équivalent anglais au terme d'« Art Brut ». L'historien de l'art y voyait à l'origine une traduction aussi proche que possible du terme spécialisé français introduit par Jean Dubuffet. Au fil du temps et en raison de son utilisation par d'autres auteurs, la notion a perdu de sa pertinence. La traduction en allemand a également davantage contribué à sa perte de clarté et à son extension qu'à rendre sa définition plus précise. De nos jours, la notion d'art différencié est plutôt employée comme un terme relativement neutre pour parler à la fois d'art naïf, d'Art Brut, d'art populaire, d'images réalisées par des personnes handicapées mentales et d'autres phénomènes marginaux de la production artistique. Il est également utilisé dans ce texte dans cette acceptation élargie et neutre.

Pour apporter à ce terme une certaine fonctionnalité, il convient d'esquisser et de fixer ses contours et de définir les phénomènes qu'il peut décrire. Cela s'effectue de deux manières : premièrement sous forme d'un résumé de l'évolution historique des phénomènes qui sont décrits par le terme d'art différencié et deuxièmement au moyen d'une analyse par échantillonnage de la situation actuelle. La collection de Korine et Max E. Ammann servira d'échantillon pour cet examen. Elle comprend environ 5.000 œuvres réunies par le couple de collectionneurs au cours d'une vingtaine d'années de voyages à travers le monde. Ce qui rend cet échantillon intéressant, c'est que les collectionneurs, au gré des multiples relations créées avec les professionnels de la scène de l'art différencié, ont eu aussi accès à des artistes quasiment inconnus de cette scène, et qu'ils ont dans le même temps fait preuve d'une indépendance suffisante pour pouvoir compléter, avec une ouverture critique, leur collection d'œuvres qu'ils trouvaient intéressantes.

PETITE HISTOIRE DE L'ART DIFFERENCIÉ

La notion d'art différencié est plus récente que le phénomène qu'elle décrit. La communauté artistique et le public ont déjà été attirés au début du 20^{ème} siècle par les marges de l'art. Parallèlement à la montée en puissance de l'avant-garde, les artistes se sont mis à la recherche du non-cultivé et de l'authentique, et ce également hors du champ de l'art — académies, musées et scènes artistiques. Par vagues successives, des œuvres de marginaux et des phénomènes marginaux se sont alors invités dans le débat sur l'art.

On peut distinguer parmi ces marges de l'art quatre orientations principales : l'art des peuples extra-européens, l'art des naïfs, l'art populaire et les œuvres des personnes handicapées mentales. C'est ainsi que les artistes avant-gardistes nés autour de 1880 — parmi lesquels Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck, mais aussi Franz Marc ou Wassily Kandinsky — ont découvert en 1905 les univers formels de la sculpture africaine. Pratiquement au même moment, l'artiste naïf Henri Rousseau a rejoint la scène artistique grâce à ce même cercle de personnes. L'ancien douanier, dont l'œuvre a été raillé durant de nombreuses années, s'est soudain retrouvé peu avant sa mort en 1910 au centre de l'attention des avant-gardistes. Picasso l'a célébré comme l'une des personnalités de l'avant-garde en 1908 au cours d'un banquet devenu légendaire organisé dans son atelier. Kandinsky l'a décrit dans son almanach « Le cavalier bleu » comme le « père du réalisme » et voyait dans ses œuvres une des deux principales lignes directrices de l'art moderne. Dès les années 20, les peintures du douanier

¹ Roger Cardinal : *Outsider Art*, Londres, 1972.

Rousseau ont atteint sur le marché de l'art des prix record², non sans l'influence du marchand d'art Wilhelm Uhde qui, avec des expositions comme « Les peintres du cœur sacré » (1929) et le livre « Fünf primitive Meister » paru en 1974³ a fait d'Henri Rousseau, Séraphine Louis, André Bauchant, Camille Bombois et Louis Vivin les principaux représentants de l'art naïf en plein débat sur l'art.

Cette étincelle initiale a déclenché un intérêt durable pour les naïfs qui touche d'abord les artistes installés en France puis ceux d'autres pays européens et des Etats-Unis enfin. Un des principaux spécialistes de l'art naïf est Bihalji-Merin ; par ses publications complètes considérées comme des dictionnaires⁴, il a décrit le phénomène de façon exhaustive et l'a documenté au moyen d'un appareil de références très riche. Pour Bihalji-Merin, l'art naïf se caractérisait moins par un aspect stylistique que par la posture originale de ses producteurs : « L'artiste naïf... recherche moins une confrontation avec les formes de la chose qu'avec la chose elle-même : pour lui, l'écart entre représentation et réalisation relève moins de problèmes esthétiques que techniques. Au cœur même de l'artiste naïf vit l'unité entre réalisation et représentation, une relation de l'identité que l'on retrouve chez les enfants et les peuples primitifs, un flottement qui ne tranche pas entre l'image et l'être »⁵. Les naïfs ne se caractérisaient par conséquent pas par des mondes d'images particuliers, mais par une évidence de l'expression et de la compréhension du monde, par une irrésolution vis-à-vis des moyens employés, et aussi par une application authentique qu'aucune formation n'aurait pu troubler.

Parallèlement à la découverte de l'art naïf, l'attention de l'avant-garde s'est tournée à la fin de la Première Guerre mondiale vers les productions des cliniques psychiatriques. Deux publications ont marqué cette évolution : en 1921 est paru le livre de Walter Morgenthaler, « Un malade en tant qu'artiste » sur Adolf Wölfli puis l'année suivante « Expressions de la folie » de Hans Prinzhorn. L'effet produit par ces deux ouvrages sur l'avant-garde de l'entre-deux-guerres ne doit pas être sous-estimé. Paul Klee, Max Ernst et les surréalistes autour d'André Breton, connaissaient tous le livre de Prinzhorn et étaient fascinés par les innovations formelles radicales présentées⁶. Rainer Maria Rilke a lu le livre de Morgenthaler et le recommandait.

L'artiste Jean Dubuffet, né en 1901, a également lu le livre de Prinzhorn et, à la recherche d'un art réellement authentique et indépendant, a fait la connaissance en 1945 de l'œuvre d'Adolf Wölfli. Jean Dubuffet a inventé le terme d'« Art Brut » à la fin de la Seconde Guerre mondiale et ainsi créé un des labels les plus influents dans le domaine de l'art différencié. Dubuffet rassemblait dans l'« Art Brut » les œuvres de 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 fonds et non pas de 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 »⁷.

Dubuffet réduisait la complexité de la scène artistique à une confrontation polémique outrancière : ici le bon art, noble, vrai, non falsifié et authentique des artistes bruts non touchés par la civilisation décadente et là le mauvais art intellectuel, dépendant du marché, mensonger et fait d'apparences des académies et des salons. Cette formulation surtout théorique d'un art alternatif, il l'a justifiée grâce à sa collection constituée sur des décennies. Jusqu'à sa mort en 1985, il l'a montrée surtout à un petit cercle avant qu'elle ne soit rendue largement publique en 1976 à Lausanne avec sa présentation sous le nom de Collection de l'Art Brut. Mieux encore que tous les arguments, cette collection donne corps aux réflexions théoriques de Dubuffet et révèle leur caractère original⁸.

Dubuffet et ses successeurs ont essayé de donner une définition exclusive à l'Art Brut et revendiqué le droit de choisir eux-mêmes les artistes qui devaient être rangés dans cette catégorie. Les personnes des

² Un bref aperçu de l'histoire de la réception d'Henri Rousseau se trouve dans Anatole Jakowsky, *Naive Malerei*, Fribourg-en-Brisgau, 1976, p.14 ff.

³ Wilhelm Uhde, *Fünf primitive Meister*, Zurich, 1974.

⁴ Otto Bihalji-Merin, *Die Naiven der Welt*, Stuttgart, 1971 ; Otto Bihalji-Merin / Nebojša-Bato Tomašević, *World Encyclopedia of Naive Art*, Londres, 1984.

⁵ Otto Bihalji-Merin, *Das Naive Bild der Welt*, Cologne, 1959.

⁶ Une description riche et détaillée de l'histoire de la réception de l'art différencié avec des remarques sur les pionniers W.A.F. Browe et Cesare Lombroso au 19^{ème} siècle se trouve dans le livre de Claudia Dichter, *Outsider Art*, Bönningheim, 1999.

⁷ Extrait de Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, in *Wetterleuchten ! Manifeste des artistes du 20^{ème} siècle*, Hambourg, 2000.

⁸ Zur Art Brut und Jean Dubuffet, Lucienne Peiry, *L'Art Brut. Die Träume der Unvernunft*, Jena, 1999.

cliniques psychiatriques n'ont pas été les seules à être considérées pour la collection. De nombreuses œuvres de personnes répondant plutôt aux critères suivants ont été considérées comme relevant de l'Art Brut : « une absence de formation artistique, aucune adaptation sociale, une indifférence vis-à-vis de tout type de reconnaissance et de la commercialisation, une activité solitaire et cachée, l'utilisation de moyens techniques modestes, une fervente tension intellectuelle, un esprit de recherche illimité, une ivresse et une liberté totale et une innocence dans l'expression artistique »⁹.

Des connaissances sur le mode de vie et la posture des artistes sont indispensables pour vérifier ces critères. En plus de l'analyse intuitive des œuvres, la biographie devient un instrument de vérification incontournable pour évaluer le caractère brut et authentique des œuvres.

Dubuffet a été rejoint dans son engagement en faveur de l'art des personnes en marge. A partir des années 1960, toute une série d'initiatives consacrées à l'art des personnes en marge est née en Europe et aux Etats-Unis. Par la suite, des institutions se sont ouvertes dans les années 1980 comme la Fabuloserie et l'Aracine en France, Art en Marge à Bruxelles, les Outsider Archives en Angleterre ou le Museum im Lagerhaus à St-Gall. Parallèlement, des revues spécialisées ont également vu le jour comme Raw Vision à Londres.

ATELIERS OUVERTS

La reconnaissance publique progressive de l'Art Brut s'est accompagnée d'une nouvelle relation avec les personnes en marge, ce qui n'a pas été sans effet sur le travail dans les cliniques psychiatriques. Leo Navratil, le psychiatre autrichien de la clinique psychiatrique de Gugging située en Basse-Autriche, incarne ces modifications de façon exemplaire. Il a reconnu l'exceptionnelle force expressive des travaux réalisés à la clinique et mis à disposition d'une sélection de patients un environnement de travail sous la forme d'un atelier libre. L'expression artistique n'est pas restée un simple instrument thérapeutique, elle occupe désormais le centre de la vie des patients. Dans des publications comme « Schizophrenie et Art », parues pour la première fois en 1965, Navratil a estimé que les images des patients devaient être considérées à statut égal avec les œuvres d'art et a ainsi ouvert le débat autour de l'art des personnes malades mentales¹⁰. En toute logique, il a commencé en 1970 à vendre sur le marché de l'art les œuvres produites à l'atelier. Alors que Jean Dubuffet tenait sa Collection de l'Art Brut à l'écart du marché et de la commercialisation de l'art, Gugging trouvait à l'art différencié un public grâce à une étroite collaboration avec les galeries commerciales et les expositions des musées. Gugging passa ainsi d'abord du statut de service de clinique psychiatrique à celui de centre d'art-thérapie et de psychothérapie avant de devenir une maison des artistes indépendante avec des ateliers, un musée et une galerie commerciale. Ce changement reflète autant l'évolution de la perception de l'art différencié que les modifications apportées au travail dans les cliniques psychiatriques.

RECONNAISSANCE DANS LE CIRCUIT DE L'ART CONTEMPORAIN

Stimulé par l'extension générale de la notion d'art, un intérêt grandissant pour l'art des personnes en marge, également notable dans le secteur officiel de l'art, s'est développé dans les années 1960 et 1970. Un commissaire d'exposition comme Harald Szeemann s'est ainsi régulièrement occupé de personnes en marge et a rassemblé leurs travaux dans ses concepts d'exposition, notamment à la Documenta 5 de Kassel en 1972, à l'occasion de laquelle des salles ont été consacrées à Adolf Wölfl ou à Armand Schulthess ou en 1983 dans l'exposition « Der Hang zum Gesamtkunstwerk » où ces deux artistes ont été présentés parmi d'autres artistes d'art différencié. Une documentation mettait notamment en parallèle le Palais idéal du facteur Cheval avec la Cathédrale de la misère érotique de Kurt Schwitters ou les visions des grandes figures du Bauhaus¹¹. Harald Szeemann a eu le mérite d'être l'un des tout premiers à avoir exposé des œuvres d'art différencié dans le contexte de l'art en leur conférant un statut équivalent aux autres. Il ne s'intéressait que modérément aux conditions de vie sociale particulières des auteurs qu'il retenait et concentrait son attention sur leurs œuvres et leur pensée qu'il présentait comme des stratégies modèles de création artistique et d'action sociale. Dans son Musée des obsessions, des artistes différenciés logeaient aux côtés d'artistes d'avant-garde¹².

Force est de constater qu'aujourd'hui les œuvres des artistes différenciés ne sont que très rarement exposées et introduites sur le circuit de l'art en général. La scène artistique découvre certes les artistes différenciés avec une certaine régularité – pour parler de l'actualité artistique, le Museum of Everything

⁹ Lucienne Peiry, *L'Art Brut. Die Träume der Unvernunft*, Jena, 1999, p. 121.

¹⁰ Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst*, Munich, 1965.

¹¹ Catalogue *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Kunsthau Zurich, 1983.

¹² Sur l'univers intellectuel de Harald Szeemann, Tobia Bezzola / Roman Kurzmeyer (Editeur), *Harald Szeemann - with by through because towards despite*, Zurich, 2007.

de Londres fait parler de lui avec son « Space for artists & creators outside modern society »¹³ qui comprend plusieurs expositions à différents endroits, tandis que la Schirn Kunsthalle de Francfort S/Main, un des lieux d'exposition d'art contemporain les plus renommés d'Allemagne, présente « Kunst der Outsider » en 2010 au travers de la grande exposition « Weltenwandler ». Cet intérêt des institutions est trop souvent versatile et épisodique. Au cours des trente dernières années, toute une série d'institutions spécialisées sur le modèle de la Collection de l'Art Brut se sont ouvertes qui se consacrent exclusivement à l'art différencié. Les principales institutions en Europe sont le Museum im Lagerhaus à St-Gall, le Musée international d'Art Naïf d'Anatole Jakowsky à Nice, la Halle St-Pierre à Paris ou le musée Charlotte Zander au château de Bönningheim. Il existe également quelques institutions qui tentent de placer les réalisations d'art différencié dans le circuit général de l'art comme par exemple le Kunstmuseum Thurgau ou le musée de Villeneuve d'Ascq qui a pu ouvrir en septembre 2010, à côté d'une collection d'art moderne et contemporain, un département agrandi et rénové consacré à l'art différencié.

Ce bref historique, nullement exhaustif, de la réception de l'art différencié démontre une chose : au fil des décennies, l'attention de la scène artistique s'est toujours régulièrement tournée vers des phénomènes qui illustraient différents aspects d'une chose plus ou moins semblable. Sous les appellations de naïfs, d'Art Brut, d'art populaire, d'art des autodidactes se sont constitués des groupes d'œuvres auxquels ont été attribuées différentes qualités comme la pureté, l'innocence, l'authenticité et la liberté par rapport à l'emprise culturelle. Au cours des dernières années, cette caractérisation a tout de même révélé un manque. La galeriste Jane Kallir a fait la constatation suivante en 2006 : « L'Art Brut et tous les autres courants liés à l'art autodidacte du 20^{ème} siècle se caractérisaient par des contradictions semblables et inhérentes. La première consistait à attribuer une pureté propre aux artistes autodidactes qui était aussi peu vérifiable de façon objective que réelle. Il est après tout aussi difficile de déterminer si un artiste a un « cœur saint » que de faire une radiographie de son esprit. Et le paradigme de la pureté s'opposait totalement à la possibilité d'influences externes »¹⁴.

Rechercher la qualité de l'art dans la biographie et la posture de l'artiste s'est à la longue révélé être une méthode qui ne pouvait plus prétendre à la validité. Même si cette reconnaissance permet de se libérer d'une affirmation essentielle qui distingue l'art différencié du reste de l'art, le phénomène en tant que tel, avec ses artistes, ses galeries et musées spécialisés, mais aussi ses collectionneurs et son discours propre, reste inchangé. L'art différencié s'avère être une partie – qui évolue dans le temps – d'un système global, l'art, qui, par ses différences met à l'essai le contenu et la définition de l'art. Il est de nos jours manifeste que les attributions d'authenticité ou de pureté sont moins liées aux qualités des artistes qu'aux projections et aux besoins des bénéficiaires. La particularité de l'art différencié est moins à chercher dans les conditions de sa production et dans la posture de ses réalisateurs que dans le rôle que les collectionneurs, les responsables des musées et le public lui attribuent.

Il est aussi depuis longtemps évident que l'art différencié n'est plus un phénomène définissable par le style. Ce qui s'est développé sous cette notion au cours des décennies comme formes artistiques est si hétérogène, si multiple, si éclaté, qu'aucun critère cohérent ne peut parvenir à une délimitation. Il suffit d'embrasser du regard la collection de Korine et Max E. Ammann pour se rendre compte de la diversité des moyens d'expression et des formes stylistiques qui parcourent de nos jours l'art différencié. On y trouve les types de peinture les plus divers – sur toile, sur bois, sur carton –, des dessins allant de simples gribouillis au crayon de papier aux expériences les plus élaborées sur les matériaux avec des crayons de couleur, mais aussi des sculptures sur bois ou sur pierre, des réalisations plastiques, des assemblages d'objets ou des collages : tout ce qui existe comme moyen d'expression se retrouve dans l'art différencié. Une chose est évidente : toute tentative de circonscrire le phénomène par des critères de style est vouée à l'échec.

L'ECHANTILLON

Malgré l'impossibilité de trouver une définition simple, l'utilisation du terme d'art différencié reste pertinente pour délimiter dans le système de l'art un champ qui existe de toute évidence selon ses propres règles. D'autres questions sont posées et d'autres critères employés dans le champ de l'art différencié par rapport au discours courant de l'histoire de l'art. Etant donné qu'il n'est pas satisfaisant de définir le phénomène de l'art différencié au moyen de critères d'exclusion, il ne reste qu'à chercher une définition du champ à l'aide d'une caractérisation descriptive des personnalités et des propriétés.

La collection de Korine et Max E. Ammann convient parfaitement à une telle tentative de définition de l'art différencié. Avec ses quelques 5.000 travaux, la collection a une dimension suffisante pour effectuer

¹³ <http://musevery.com/exhibition/frame.html/>

¹⁴ Jane Kallir, *Gugging im Zusammenhang mit Art Brut. Amerika und der Welt*, in Johann Feilacher (Editeur), *Gugging - ein Ort der Kunst*, Vienne, 2006.

un échantillonnage et être considérée comme représentative ; pourtant, la quantité de travaux est difficile à appréhender dans son ensemble. En outre, les Amman ont constitué leur collection sans concept formulé, d'une façon très instinctive, tout en privilégiant les contacts avec les institutions et les spécialistes. Formés par la visite régulière d'expositions et stimulés par les contacts avec des spécialistes de plusieurs continents, Korine et Max E. Ammann ont collectionné de façon tout à fait libre et déterminée des œuvres d'artistes qui les ont convaincus. Une collection s'est ainsi constituée qui comporte aussi bien des « classiques » de l'art différencié que des découvertes ou des œuvres de personnes que les responsables de musées, engoncés dans les conventions, examinaient plutôt en fronçant les sourcils. L'ouverture propre à la démarche de Korine et Max E. Ammann rend possible, grâce à leur collection, la découverte des centres de la notion d'« art différencié », mais aussi de ses marges.

LES CENTRES

Le cœur de la collection, pour ainsi dire, est formé par une série d'œuvres d'artistes qui se sont installés au cours du 20^{ème} siècle comme des pivots des discussions autour de l'art différencié. Il s'agit d'Adolf Wölflli, Aloïse Corbaz, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Madge Gill ou Scottie Wilson, puis des Américains Ted Gordon, Mose Tolliver, Minnie Evans ou Inez Walker, considérés comme des classiques incontournables de l'art différencié. Certaines des œuvres de ces artistes étaient les premières révélations et se retrouvent dorénavant dans la quasi totalité des publications générales sur l'art différencié. Ce cœur de collection peut certes évoquer la globalité d'un art différencié classique mais il est loin d'être complet. Les œuvres des artistes représentés dans la collection Prinzhorn sont pour des raisons historiques devenues presque introuvables sur le marché libre et les anciens travaux d'artistes essentiels comme Henri Rousseau, Augustin Lesage ou Henry Darger ont atteint des prix qui sont rapidement hors de portée d'un collectionneur privé. Ce cœur de collection est pourtant suffisant pour se faire une bonne idée des formes et représentations que les pionniers ont transmises lors de la découverte de l'art différencié.

Ces « anciens maîtres » sont complétés dans la collection des Ammann par des travaux des cliniques et des ateliers dont les images de Gugging forment un bon résumé. Sont représentés aux côtés de Johann Hauser, August Walla, Oswald Tschirtner, Johann Garber, Franz Kamlander, Johann Korec, Franz Kembeis, Henrich Reisenbauer et Johann Fischer presque tous les grands artistes révélés par Leo Navratil et Johannes Feilacher. Ces œuvres de Gugging sont complétées par des exemples de représentants de la petite douzaine d'autres ateliers qui ont vu le jour à partir des années 1970 dans le monde entier et qui souvent constituaient une partie des cliniques psychiatriques¹⁵. Tandis que les artistes de Gugging se faisaient une place au niveau international, les représentants des autres ateliers n'étaient que rarement exposés à l'étranger. Grâce à quelques exemples très bien choisis, la collection Ammann permet d'avoir une vision plus approfondie de cette scène constituée en grande partie d'images.

Les peintres naïfs historiques ne sont représentés dans la collection Amman que par des œuvres isolées, à savoir deux vues urbaines d'Emerik Fejes et une scène de village d'Emil Graf. Les artistes naïfs paysans de Suisse orientale sont représentés par des groupes d'œuvres de Fritz Frischknecht, Albert Enzler, Josef Oertle et Franz Wild. Cette importante partie amène directement aux travaux des francs-tireurs de la même région comme Jakob Greuter, Hans Krüsi, Heidi Zuber ou Ulrich Bleiker qui reprennent d'une façon originale les représentations traditionnelles de l'art populaire et les prolongent sur un mode individuel. La familiarité du collectionneur avec les activités du Museum im Lagerhaus — au conseil d'administration duquel il a siégé plusieurs années — se manifeste ici. Par leur activité de collectionneurs, Korine et Max E. Ammann ont passé outre les subtiles distinctions entre Art Brut et art naïf, au moyen desquelles Jean Dubuffet ou Roger Cardinal avaient essayé d'ériger une frontière fixe autour de l'art différencié. Avec l'importante représentation des naïfs et des groupes d'œuvres proches de l'art populaire, la collection esquisse une ouverture de la notion d'art différencié qui est bienvenue aujourd'hui.

Autour de ce cœur de collection s'organise une multitude de personnalités isolées. Certaines sont connues par l'intermédiaire de monographies ou de publications : Michel Nedjar, André Robillard, Carlo (Zinelli), Theo (Wagemann), Helmut (Nimczewski), Anna Zemánková, Alois Wey ou encore Aleksander Lobanov. D'autres n'ont jusqu'ici été que très rarement exposés : Jakob Morf, Jean Turlonias ou bien Clement Ooi. Les formes d'expression de ces personnalités sont aussi variées que les conditions de leur création. C'est là que se révèle toute la richesse des possibilités de l'art différencié.

¹⁵ Les principaux ateliers sont représentés dans la collection de Korine et Max E. Ammann : La Tinaia, Florence ; Adriano e Michele, San Colombano ; San Giacomo, Vérone ; San Lazzaro, Emilie-Romagne et Sospiro, Crémone en Italie ; dem Haus Kannen, Munster ; den Schlumpfen, Hambourg en Allemagne ; l'atelier de La Waldau, Berne ; le Créham, Fribourg et Vom Wolf in der Säule, Zurich en Suisse, puis l'atelier Créahm, Liège ; La Pommeraiie, Quevaucamps et La Ramée, Neufvilles en Belgique ; Herenplaats, Rotterdam ; De Hoeve, Laren ; Kijkoor, Hilversum, l'atelier Matisse, Wijchen ou encore des institutions américaines comme le Creative Growth Art Center à Oakland ou le NIAD à Richmond en Californie.

Un mérite incontestable de l'activité de création de Korine et Max E. Ammann est d'avoir élargi de façon radicale, également sur le plan de la géographie, l'angle de vue sur l'art différencié. Historiquement, l'attention des personnes intéressées par l'art différencié se portait sur des artistes de France, de Suisse et des Etats-Unis. Dans la collection Ammann sont pour la première fois intégrées aux liasses des collections provenant de France, d'Allemagne, des Etats-Unis et de Suisse un grand nombre d'œuvres issues d'expositions de Finlande, mais aussi des Pays-Bas. L'étroitesse géographique de l'art différencié s'en trouve ainsi élargie, tout comme l'acception de la notion d'art différencié, et ce de façon décisive. A l'avenir, les œuvres d'Alpo Koivumäki, de Petri Martikainen ou d'Ilmari Salminen rejoindront à n'en pas douter la constellation de l'art différencié.

ET LES MARGES

Du fait que Korine et Max E. Ammann ont collectionné en suivant largement leur intuition, des œuvres ont aussi rejoint leur collection pour lesquelles la question de leur place dans un environnement d'art différencié se pose. L'œuvre d'Otto Gilli constitue un exemple de telles acquisitions questionnables. Après une formation de travailleur social et des études de psychologie interrompues, cet artiste est devenu un membre actif de la scène artistique de Suisse centrale avant de tomber pratiquement dans l'oubli puis de produire, en cachette, une œuvre délirante faites d'images de figures expressives. Son travail ne devrait en fait pas être seulement considéré selon le point de vue de l'art différencié, mais retenir aussi l'attention de la scène artistique dans son ensemble. Les exemples d'œuvres présentes dans la collection Ammann rangent Otto Gilli parmi les représentants d'une peinture expressive et viscérale qui a attiré l'attention vers 1980 avec d'autres artistes comme Martin Disler ou Josef Felix Müller. Depuis le début du 20^{ème} siècle, les formes d'expression qualifiées d'expressives relancent par vagues successives les débats actuels autour de la peinture ; il convient de se demander si le fait de ranger les travaux de Gilli parmi les œuvres d'art différencié constitue une chance ou un handicap : les bonnes questions ont-elles été posées au sujet de l'œuvre de Gilli dans le cadre de l'art différencié ? Ou bien la considération de l'œuvre est-elle pénalisée par le reste de la production artistique ? De tels doutes sont également légitimes dans le cas d'autres artistes comme François Burland ou Michel Nedjar.

Outre Otto Gilli, la collection Annam présente d'autres artistes qu'il convient de situer à la marge de l'art différencié. Frédéric Bruly Bouabré, qui vit à Abidjan en Côte d'Ivoire, est à cet égard la figure la plus connue. Ses travaux ont pour la première fois été montrés en Europe avec plus d'importance dans l'exposition « Les Magiciens de la terre » à Paris en 1989, exposition qui tentait de faire exploser les limites de l'« art de l'Ouest ». Les commissaires d'exposition ont dans le même temps formulé une critique radicale de la représentation esthétisante du primitivisme et d'une vision exotique des cultures artistiques extra-européennes. Par la suite, les travaux de Bruly Bouabré ont été exposés dans des galeries d'art et des musées de l'Europe entière et aux Etats-Unis, notamment à la Documenta 11 en Allemagne. Depuis quelques temps, les œuvres de Bruly Bouabré sont présentées dans le circuit de l'art différencié, ainsi en 2010 dans une exposition personnelle à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, institution qui durant des décennies s'est érigée en défenseur d'une acception étroite de la notion d'Art Brut comme antithèse aux avant-gardes et aux académismes artistiques. Pour une fois, un artiste dont la découverte et la réception ont été assurées au cœur de la scène artistique, a été rapproché de l'art différencié, processus qui ne se produisait jusque là que dans l'autre sens.

Ceci ne fait que démontrer que les marges de la notion d'art différencié sont, d'une manière générale, plus perméables que jamais. Ceci est également lié à une tendance tout à fait bienvenue selon laquelle l'autonomie par rapport à la scène artistique autrefois exigée de l'art différencié ne l'est plus. Dans le cas de Bruly Bouabré, il convient de s'interroger sur les raisons qui ont fait que son œuvre a été considérée comme le travail d'une personne en marge : est-ce parce qu'il est Africain ? Parce qu'il est visionnaire ? Parce que la pensée magique qui résonne dans son œuvre renvoie à la fascination de l'exotique pour nos yeux d'Européens ? C'est ainsi un des problèmes les plus aigus, actuellement encore, de l'art différencié qui se cristallise dans le cas de Bruly Bouabré. Il est trop tentant de classer dans l'art différencié les phénomènes picturaux qui échappent à un classement rapide et qui comportent des éléments de cultures exotiques et étrangères. Ceci peut amener à réduire la confrontation avec des œuvres à une approche superficielle rivée à l'esthétique et à empêcher une analyse approfondie du contenu. De la même façon que les cubistes ont adapté le langage formel des masques africains sans une compréhension approfondie de la culture et du contenu de ces objets, le risque existe de nos jours encore de voir les œuvres des « personnes en marge » n'être appréciées que pour leurs seules qualités formelles, comme des objets beaux chargés d'émotions.

BILAN

D'une manière générale, on peut affirmer que le phénomène de l'art différencié constitue incontestablement de nos jours une partie du système de production artistique. Pour ce qui est de son noyau, l'art différencié est défini de façon relativement évidente par ses réalisations historiques, alors que ses marges sont soumises à un processus d'élargissement continu. Ce processus est lié au nombre croissant des lieux d'expositions, des collectionneurs et ateliers qui contribuent à la différenciation de ce qui peut être compris par art différencié. Cette scène est plus grande et vivante que jamais.

Une révision insidieuse des critères de définition de l'art différencié est par conséquent en cours. Cette nouvelle définition n'est plus le fait de quelques porte-parole, mais produite par l'action libre de tous les participant(e)s. Ceci a pour conséquence que les critères perdent en pertinence et que leurs contours se dissipent. Les formes d'expression se multiplient donc, enrichies par les possibilités multiples offertes par la société avec les nouvelles formes d'expression et technologies de l'image. Le collage et la photographie font ainsi naturellement partie des possibilités d'expression de l'art différencié ; de même les travaux informatiques et vidéos font leur apparition, même s'ils n'ont pas encore trouvé leur place dans la collection de Korine et Max E. Ammann. Les thèmes des artistes d'art différencié sont également de plus en plus souvent à rechercher dans les médias et le cinéma. La technique actuelle fascine de façon évidente, les contes laissent peu à peu leur place à la science-fiction, ce qui à la longue pourrait bien conduire à une nouvelle représentation du « visionnaire ». Aujourd'hui, l'art différencié n'est plus nécessairement brut, il peut même souvent être très élaboré et apparaître comme finement étudié dans tous ses détails.

Au vu de ce brouillage des limites, on est parfaitement en droit de se demander si la nature et la notion d'art différencié peuvent encore être reconnaissables en tant que partie du système global de l'art ou si les dissipations sont telles qu'une délimitation n'a plus aucun sens. La question de la nature actuelle de l'art différencié se pose donc de nos jours, mais la question est mal posée. La qualité d'une notion ne se mesure pas à la précision de ses contours, mais aux connaissances qu'elle permet d'acquérir.

La notion d'art différencié offre l'occasion de placer d'autres travaux au centre de l'attention et de poser d'autres questions, ce qui serait sinon inconcevable au sein des conventions artistiques. L'art différencié est par exemple le tout dernier domaine où peuvent coexister la représentation romantique de l'artiste génial et l'idée de créativité spontanée. Elle (sur)vit encore là, cette représentation d'un monde d'images et d'un regard visionnaire sans conditions, produite en toute autonomie. Il semble là encore possible de produire des images dans l'insouciance et en toute simplicité. L'intensité ou l'expérimentation systématique et formelle priment ici sur la perfection. Ces libertés donnent naissance à des mondes d'images toujours surprenantes qui ne peuvent se développer que dans ce biotope protégé qu'est l'art différencié. Ce dernier reste le lieu du fantastique, de la pensée oblique, mais aussi du travail épuisant sur les tabous qui semblaient disparus de longue date. L'art différencié ouvre ainsi de nouvelles vues sur des mondes étranges – parfois petits, parfois vastes – que nous pouvons découvrir ici de façon complètement différente et, pour ainsi dire, au travers d'yeux étrangers.

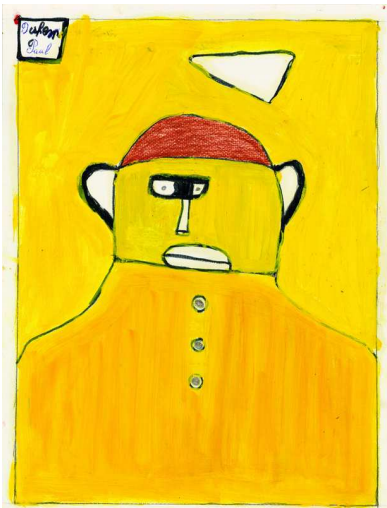
Visuels pour la presse



- 1 -



- 2 -



- 3 -



- 4 -



- 5 -



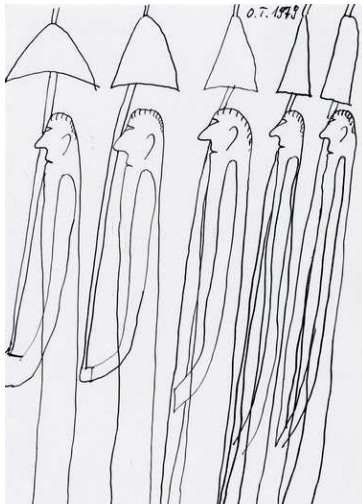
- 6 -



- 7 -



- 8 -



- 9 -



- 10 -



- 11 -



- 12 -

Légendes des visuels

1. Madge GILL (Grande-Bretagne, 1882-1961)
Deux femmes, 1954
Encre sur papier
64 x 51 cm
2. Martha GRUNENWALDT (Belgique, 1910-2008)
Sans titre, 1988
Gouache sur papier
50 x 32 cm
3. Paul DUHEM (Belgique, 1919-1999)
Sans titre, 1998
Technique mixte sur papier
36 x 27 cm
4. Scottie WILSON (Grande-Bretagne, 1891-1972)
Sans titre
Technique mixte sur papier
38 x 27 cm
5. John B. MURRY (Etats-Unis, 1900-1982)
Sans titre
Technique mixte sur papier
35,6 x 28 cm
6. Yvonne ROBERT (France, née en 1922)
Le Cygne noir, 2004
Gouache sur carton
32 x 24 cm
7. John ELSAS (Allemagne, 1851-1935)
De la hauteur, 1933
Collage
31 x 24 cm
8. Adolf WOLFLI (Suisse, 1864-1930)
Salut la déesse, 1921
Technique mixte sur papier
34 x 26 cm
9. Oswald TSCHIRTNER (Autriche, 1920-2007)
Cinq personnages au parapluie, 1979
Encre sur papier
21 x 15 cm
10. Friedrich SCHRÖDER-SONNENSTERN (Allemagne, 1892-1982)
Der Eselbändige Kakispirit, 1954
Crayons de couleur sur papier
67 x 47 cm
11. August WALLA (Autriche, 1936-2001)
Monde rond, 1998
Crayons de couleur sur papier
21 x 11 cm
12. Frédéric BRULY BOUABRE (Côte d'Ivoire, né en 1921 ou 1923)
La bouteille de parfum, 2009
Crayons de couleur sur papier
15 x 10 cm

Catalogue



Collectionneur de mondes Art différencié international contemporain

Max E. Ammann, Markus Landert
Ed. par Markus Landert, Musée des beaux-arts du canton de Thurgovie

Avec des textes de Korine et Max E. Ammann et Markus Landert

Français

383 pages

440 illustrations en couleur

24,5 x 33,5 cm

Relié sous jaquette

ISBN 978.3-7165-1674-4

Date de parution : janvier 2011

Prix : 48,00 €

L'art différencié constitue au sein du système de l'art un petit monde replié sur lui-même. C'est un lieu du fantastique, de la pensée oblique et de la rupture des tabous. C'est là aussi que s'ouvrent des vues sur des mondes étrangers – certains petits, d'autres vastes – qui semblent aperçus au travers d'yeux étrangers. Le livre « Collectionneur de mondes » offre un aperçu représentatif de l'art différencié tel qu'il se présente à l'heure actuelle. Avec plus de 5.000 œuvres, la très complète collection de Korine et Max E. Ammann, organisée en sept chapitres ouvre un univers d'images fascinant. Chacun de ces mondes d'images est accompagné d'une liste de termes qui définit moins des frontières fixes qu'elle n'ouvre des champs de pensée et d'observation. Cette organisation demande au lecteur d'imaginer d'autres classifications et regroupements. Cet ouvrage est également disponible en versions allemande et anglaise.

Informations pratiques

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix - Rue de Verdun - 85100 Les Sables d'Olonne
Tél. : 02 51 32 01 16 - musee@lessablesdolonne.fr
www.lemasc.fr

Gaëlle Rageot-Deshayes
Conservatrice en chef du patrimoine

Contact presse :

Michelle Massuyeau : musee@lessablesdolonne.fr

Horaires :

Jusqu'au 31 août : 13 h - 19 h
A compter du 1^{er} septembre
- le week-end : 11 h - 13 h et 14 h - 18 h
- du mardi au samedi : 14 h - 18 h

Visites commentées en partenariat avec les Amis du MASC :

Les jeudis 10 juillet et 24 juillet, le dimanche 20 juillet 2014 à 15 heures
Les samedis 2, 16 et 23 août, le jeudi 7 août et le dimanche 31 août 2014 à 15 heures
Le samedi 6 septembre, les dimanches 14 et 28 septembre 2014 à 15 heures
(gratuit pour les visiteurs ayant acquitté les droits d'entrée)

Service des publics :

Stéphanie Kervella : 02 51 32 21 75

Le service éducatif met en place des animations en concertation avec les enseignants ou les responsables des structures pour enfants.

La **documentation**, riche de 20.000 ouvrages, est à votre disposition sur rendez-vous.

Lydie Joubert : 02 51 32 36 54

Tarifs :

Jusqu'au 31 août	A compter du 1 ^{er} septembre
Normal : 5,10 €	Normal : 5,00 €
Réduit : 2,55 €	Réduit : 3,00 €

Gratuité le 1^{er} dimanche de chaque mois pour tous, pour les jeunes de moins de 18 ans, les demandeurs d'emploi, les bénéficiaires des minima sociaux.

