



SIK ISEA

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Institut suisse pour l'étude de l'art
Istituto svizzero di studi d'arte
Swiss Institute for Art Research



Soutter, Louis Adolphe, *Prêtresses druides*, 1937-1942, peinture au doigt à l'encre noire sur papier, 64 x 49 cm (Lichtmass), Privatbesitz, [um 15.2.1994]

Degré de documentation



Nom

Soutter, Louis Adolphe

Dates biographiques

* 4.6.1871 Morges, † 20.2.1942 Ballaigues

Lieu d'origine

Kölliken (AG)

Nationalité(s)

CH

Ligne biographique

Peintre et dessinateur, cousin de Le Corbusier. Oeuvre onirique apparentée à l'Art brut, réalisée durant vingt années d'internement dans un hospice de vieillards

Domaines d'activités

peinture, dessin, peinture à l'huile, dessin au crayon, dessin à la plume, peinture à l'encre de Chine

Article lexicographique

La vie de Louis Soutter commence comme celle d'un petit maître de la peinture. Né le 4 juin 1871 à Morges, près de Lausanne d'un père pharmacien et d'une mère musicienne, il s'initie au dessin et à la peinture dans l'atelier de [Léon Gaud](#), élève de [Barthélemy Menn](#), à Genève, en 1895. Parti la même année pour Paris, il poursuit ses études dans les ateliers de Jean-Paul Laurens, de Jean-Joseph Benjamin-Constant, d'Emmanuel Frémiet et de Filippo Colarossi. Violoniste de talent, il a été auparavant l'élève d'Eugène Ysaÿe à Bruxelles, où il a rencontré celle qui deviendra sa femme, Madge Fursman, violoniste elle aussi, venue de Colorado Springs aux Etats-Unis. C'est dans cette ville que

le couple s'installe en 1897. L'année suivante, Louis Soutter, qui enseigne la peinture, devient directeur du département des beaux-arts du Colorado College.

En 1902, c'est la cassure: Soutter abandonne tout, famille, carrière, richesse, pour revenir en Suisse, y exercer épisodiquement le métier de violoniste, et mener une existence errante qui aboutit en 1923 à son internement prématuré dans un asile de vieillards à Ballaigues, dans le Jura vaudois. Il y passera les vingt dernières années de sa vie. Il y est très malheureux, il proteste contre son sort, et il fait fréquemment de longues fugues chez des amis ou chez des hôtes d'occasion.

Cette rupture sociale et mentale, sanctionnée par l'internement, se marque avec plus de force encore dans la production graphique. Soutter rompt totalement avec la manière conventionnelle de ses années fortunées. Il recommence sur de tout autres bases, avec des moyens de fortune, une œuvre intime qui ne s'adresse plus qu'à lui-même, dans le secret de cahiers d'écolier qu'il accumule dans sa chambre de l'asile – et qu'on utilise parfois pour allumer le poêle. Et quand le matériel lui fait défaut, Soutter va exécuter ses dessins dans le bureau de poste de Ballaigues, bientôt réputé auprès de la direction régionale comme le plus gros consommateur d'encre de tout le district.

Ces compositions des premières années à Ballaigues, qui constituent ce qu'on appelle la «période des cahiers» (1923–1930), ressortissent à une mythologie noire où interfèrent des thèmes bibliques, lucifériens, dantesques ou shakespeariens évoqués par les titres donnés aux dessins ou aux cahiers dont ceux-ci ont été tirés, souvent d'une grande qualité poétique: *L'âme qui s'en va du seuil des fleurs au cycle des pierres noires*, ou *Cahier d'Arbres du rêveur et du Refuge unique de l'Esprit*. Mais Soutter ne prémédite apparemment pas ses sujets: il procède par fines textures, qui s'interpénètrent et se conjuguent subtilement en engendrant des figures et des scènes aléatoires, auxquelles l'auteur ne fait qu'acquiescer en leur donnant un aboutissement figuratif. Un tel univers, marqué par des métamorphoses, des associations et des condensations formelles, obéit de toute évidence à la logique du rêve ou du fantasme.

Si intime et clandestine soit-elle dans son impulsion, une telle production finit par venir à la connaissance de quelques artistes capables d'en apprécier la valeur: [Le Corbusier](#), d'abord, cousin de Soutter, qui tentera de le faire connaître aux Etats-Unis par des expositions, et qui constitue une collection de 429 dessins et de six livres illustrés que la Fondation le Corbusier a malheureusement dispersée; l'écrivain Jean Giono, qui communiquera son enthousiasme à Jean Dubuffet; l'écrivain Charles Ferdinand Ramuz, qui

envisagera de confier à Soutter l'illustration de *Si le soleil ne revenait pas*; René Auberjonois, son ancien condisciple à l'École industrielle de Lausanne. Leur encouragement et leur amitié ne sont sans doute pas étrangers à une évolution stylistique déterminant la période dite «maniériste» (1930–36). Soutter paraît prendre conscience de ses pouvoirs de dessinateur. Il élargit ses formats et prend encore plus de libertés avec les règles figuratives. Il se concentre sur quelques thèmes qu'il développe obsessionnellement, comme s'il cherchait à en dégager les fantasmes générateurs. *Vase, fleurs autohiératiques*, inscrit-il au bas d'une nature morte (vers 1933), comme si les pétales se refermaient sur une vérité invouable. Soutter paraît fasciné par des créatures qu'il appelle les «sans Dieu», qui procèdent de toute évidence de fantasmes érotiques: *SD, nos tignasses frissonnent* (vers 1935), *Je me dévêts* (vers 1935), *Pudicité, l'attrait, le fasciné, les inquiétudes* (vers 1935). Ce sont sans doute de tels sujets qui lui ont valu la réputation de «fou pornographe» à l'asile de Ballaigues. A travers les formes humaines, architecturales ou végétales, le dessinateur fait ressortir certaines figures matricielles ou archétypiques dans lesquelles on ressent de profonds investissements psychiques (*Nature puissante, roses*, vers 1930; *Ah respirons la sève*, vers 1935). La ligne, émancipée de la description objective, prend son essor, comme s'il s'agissait de déconstruire les apparences par dissociations et amalgames pour en faire émerger une vérité latente. Les rares personnes qui ont vu Soutter à l'œuvre ont rapporté qu'il dessinait alternativement de la main droite et de la main gauche. Sans doute, à l'instar de peintres comme Raoul Dufy ou Paul Klee, entendait-il se libérer ainsi des automatismes graphiques. Mais peut-être a-t-il recherché dans cette alternance une vibration à la fois corporelle et mentale génératrice de représentations «pré-ontologiques». Ainsi indique-t-il dans un texte curieusement écrit de la main gauche et de gauche à droite: «L'utilité de cet essai est de rendre le cerveau plus équilibré et de susciter des idées nouvelles, des événements imprévus jusqu'à aujourd'hui. La radiophonie est onde perceptible aux nouveaux cerveaux plus parfaits» (vers 1930, au verso du dessin *Au Bar*).

Vers 1937, Soutter souffre d'une baisse de la vue et d'une arthrose des doigts qui lui interdisent la pratique linéaire du crayon et de la plume. Mais ce qui aurait pu être vécu comme une infirmité devient chez lui prétexte à un renouvellement total du langage plastique à l'âge de 66 ans. Soutter pose dès lors directement l'encre avec le doigt, dont il se sert comme d'un pinceau vivant, en déplaçant la motilité vers le coude. C'est dire que l'engagement corporel y est intensifié, coïncidant avec une ascèse vers le signe pur, jouant dramatiquement de l'opposition du noir et du blanc. Les silhouettes peuvent être indifféremment en noir sur blanc ou l'inverse, jusqu'à alterner dans le même dessin, comme pour exacerber l'insoluble alternative d'un «structuralisme tragique» (*Forge sacrée*, vers 1940; *M*, vers 1940). Il arrive que l'artiste s'inspire encore de scènes de la vie quotidienne, ou de réminiscences lancinantes, mais pour les transposer dans un espace irréel où elles prennent un caractère mythique. On parle de «peinture au doigt» pour désigner cette manière finale, de 1937 à la mort de l'artiste.

Il est difficile de rattacher son œuvre à un courant artistique. Jean Dubuffet a été tenté de l'intégrer dans ce qu'il a appelé l'Art Brut. Plus précisément, c'est la peinture au doigt qu'il considérait comme affranchie de tout héritage culturel. Dans

les dessins antérieurs, on discerne effectivement des réminiscences de l'art roman que l'artiste pouvait voir à Payerne ou à Romainmôtier, ou du symbolisme et de l'Art nouveau, qui l'avaient marqué lors de ses années parisiennes – encore qu'il en donnât une interprétation tout à fait singulière. Il en va de même avec les «copies» d'œuvres classiques (notamment de Giotto, Vittore Carpaccio, Raphaël, Rembrandt, Nicolas Poussin, Gustave Courbet, de 1925 à 1935), qui apparaissent comme un genre très insolite chez un artiste aussi peu inféodé à la tradition. Mais on s'avise justement que Soutter se saisit librement d'éléments formels qui lui paraissent aptes à donner corps à des impulsions très intimes, sans égard au sens qu'ils pouvaient avoir originellement dans l'ensemble où il les avait prélevés (on pourrait associer de tels détournements à la pratique psychanalytique des «associations libres»).

Faut-il expliquer la rupture stylistique consécutive à l'internement à Ballaigues comme la manifestation d'une maladie mentale? Soutter échappe à l'enquête psychanalytique, parce qu'il l'anticipe dans le registre imaginaire. On discerne dans beaucoup de dessins des conversions figuratives et des bifurcations imprévues. L'image, comme un rêve, se développe au fur et à mesure de son extension graphique, tributaire des combinaisons aléatoires des fils d'encre ou des traces du doigt. En fragilisant ainsi le monde objectif, Soutter en fait émerger des figures génériques ou des schémas «anté-figuratifs» encore engagés dans des fantasmes corporels archaïques. A l'instar des «restes diurnes» dont le rêveur tire prétexte, le dessinateur ne fait référence à des objets ou à des figures que pour visualiser des ondes psychiques gratifiantes ou destructrices: enveloppement protecteur, lévitation voluptueuse, fusion bienheureuse, menace tourbillonnaire, incarcération par l'espace, trame arachnéenne, vide implosif, désintégration – autant de variations graphiques qui nous acheminent à ce qu'on pourrait considérer comme un «inconscient corporel». Au-delà de toute anecdote, de telles compositions suscitent une empathie épidermique, pour ainsi dire (*L'amour est un fil de soie ou qu'on noue ou qu'on coupe*, note-t-il au verso d'un dessin procédant manifestement d'un fil d'encre, *L'amour, fil de soie*, vers 1935). Ainsi Soutter a-t-il accédé au langage secret de son désir, tout en lui conférant une valeur universelle.

Cette œuvre d'outre-tombe, restée quasiment clandestine du vivant de l'artiste, a connu après sa mort un destin tout aussi atypique. Elle a commencé par éveiller l'intérêt des psychiatres. En 1945, Jean Dubuffet avait envisagé de lui consacrer le premier des *Cahiers de l'Art Brut*. Il y a renoncé dès lors qu'il a découvert, dans les hôpitaux psychiatriques suisses notamment, des créations encore plus étrangères à la culture artistique. Les expositions qui se sont multipliées après la première rétrospective de 1961 au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne ont visé à établir une parenté avec les dessins de Victor Hugo, ou avec l'œuvre tardif de Paul Klee, ou une préfiguration de *l'action painting*, de la Figuration libre ou de la Transavantgarde. En 2003, la présentation complémentaire et simultanée de la plus importante exposition rétrospective au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne et à la Collection de l'Art Brut tendait respectivement à intégrer Soutter à part entière dans l'histoire de l'art moderne (pour ses consonances avec le symbolisme et l'expressionnisme notamment), et à faire ressortir son apparentement à l'Art Brut. De telles

controverses, aujourd'hui encore, mettent en évidence la complexité et le paradoxe générateur d'une œuvre procédant d'un repli intime confinant à l'autisme, qui la met pourtant au diapason des mouvements les plus avant-gardistes du XX^e siècle.

Œuvres: Aarau, Aargauer Kunsthau ; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts ; Paris, Fondation Le Corbusier.

Michel Thévoz, 2016

Bibliographie sélective

- *Les Primitifs sont petits. Cahiers de Louis Soutter 1923-1930*. Rodez, Musée Fenaille, 2016. [Textes:] Michel Thévoz et [al.]. Montreuil-sous-Bois, Rodez: Lienart, Musée Fenaille, 2012
- *Louis Soutter, Victor Hugo. Dessins parallèles*. Paris, Maison Victor Hugo, 2015. [Préface:] Julie Borgeaud. Paris: Paris-Musées, 2015
- *Louis Soutter. Le tremblement de la modernité*. Paris, La Maison rouge, 2012. [Texte:] Julie Borgeaud. Lyon: Fage éditions, 2012
- *Le Corbusier. Une maison, un palais. Enluminures de Louis Soutter*. [Textes:] Julie Borgeaud. Lyon: Fage éditions, 2011
- *Louis Soutter, 1871-1942*. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, 2002-03. [Textes:] Hartwig Fischer [et al.]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, 314 S.
- Michel Thévoz, Anne-Marie Simond: *Louis Soutter. Crayon, plume et encre de Chine*. Lausanne: Editions du Héron, 2002
- *Louis Soutter*. Martigny, Fondation Pierre Gianadda; Troyes, Musée d'art moderne, 1990. [Textes:] André Kuenzi [et al.]. Lausanne, 1990
- Michel Thévoz: *Louis Soutter*. Nouvelle édition. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989
- *Arnulf Rainer. Louis Soutter. Les doigts peignent. Die Finger malen*. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1986; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1986; Linz, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, 1987. Edité par Erika Billeter. Berne: Benteli, 1986
- *Louis Soutter (1871-1942). Zeichnungen, Bücher, Fingermalereien*. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1985; Bonn, Kunstmuseum, 1985; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1985. Hrsg. von Armin Zweite. München, 1985
- Michel Thévoz: *Louis Soutter. Catalogue de l'oeuvre*. Lausanne: L'Age d'Homme; Zurich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1976
- Michel Thévoz: *Louis Soutter ou l'écriture du désir*. Lausanne: L'Age d'Homme; Zurich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1974
- Alfred Bader: *Louis Soutter. Eine pathographische Studie*. [Mit einem Gedicht von Hermann Hesse]. Stuttgart: Paul Eckhardt, 1968
- René Berger: *Louis Soutter. Témoignages de René Auberjonois et Le Corbusier*. Lausanne: Mermod, 1961

Lien direct

<http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022841&lng=fr>

Etat du travail

17.11.2020

Disclaimer

Alle von SIKART angebotenen Inhalte stehen für den persönlichen Eigengebrauch und die wissenschaftliche Verwendung zur Verfügung.

Copyright

Das Copyright für den redaktionellen Teil, die Daten und die Datenbank von SIKART liegt allein beim Herausgeber (SIK-ISEA). Eine Vervielfältigung oder Verwendung von Dateien oder deren Bestandteilen in anderen elektronischen oder gedruckten Publikationen ist ohne ausdrückliche Zustimmung von SIK-ISEA nicht gestattet.

Empfohlene Zitierweise

AutorIn: Titel [Datum der Publikation], Quellenangabe, <URL>, Datum des Zugriffs. Beispiel: Oskar Bättschmann: Hodler, Ferdinand [2008, 2011], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055>, Zugriff vom 13.9.2012.