

laocoon culture

corinne rondeau

Comme chaque année au début de l'été, la presse nous a convié à faire le tour de France sous l'impératif catégorique « Ce qu'il faut voir ! ». Pourtant aucune des expositions annoncées n'avait pu être appréciée, sinon sous forme de dossier de presse. Dans cette quête inexorable de l'exposition à ne pas rater, la vitesse de l'information prend le pas sur le temps du regard. Quant aux valeureuses revues mensuelles, elles ont très largement pris des airs de Don Quichotte, convertissant les expositions en géants de l'événement, et renforçant le vent dans les ailes de l'actualité. Puisqu'il est inutile de livrer bataille, faisons contre mauvaise fortune bon cœur, et posons-nous à l'ombre d'un regard rétrospectif sur quelques manifestations qui relèvent de ce qu'il faut bien appeler un symptôme.

En juin, la maison rouge proposait *Louis Soutter, le tremblement de la modernité*, démontrant que ce Suisse méconnu en France, relégué à l'art brut pour avoir été enfermé une vingtaine d'années dans un asile de vieillards, n'était pas un pauvre hère sans culture. Auparavant, la Halle Saint-Pierre, dont la vocation est d'exposer l'art brut, nous avait offert *Banditi dell'arte*, une exposition en forme d'avant-garde contemporaine. Plus tôt, au Carré de Baudouin, dans le XXème arrondissement de Paris, était présenté *Marcel Storr, bâtisseur visionnaire*. Le balayeur du bois de Boulogne, sourd et illettré, à la limite de l'autisme, était un dessinateur de génie. Il ne faudrait pas que ces trois expositions fassent oublier l'ouverture l'année dernière de la première galerie d'art brut à Paris, la galerie Christian Berst, ni le succès de la réouverture du Lam à Villeneuve d'Ascq en septembre 2010, le plus grand musée d'art brut d'Europe, après la *Collection de l'art brut* de Lausanne. Et ne pourrait-on encore y inclure la nouvelle Triennale de Paris qui a tenté de revitaliser la scène mondiale et contemporaine par une vision indigène ?

Quant au reste de l'actualité, c'est plutôt le marasme. Voici quelques traits de capitulation : des critiques se crispent sur l'économie du marché ; le grand mixeur du patrimoine et de l'art contemporain, en offrant un spectacle de paillettes et d'acier inoxydables, a fini d'interroger la pertinence d'un tel rapprochement ; la prolifération dans l'espace public et l'espace privé des mêmes artistes, têtes de gondole des grandes galeries parisiennes, exténuée les plus endurants ; la ritournelle des discours solidifie la présence d'œuvres et d'artistes dans le circuit solidairement clos des musées, des galeries et des critiques, exaspérant ceux qui se trouvent à la marge.

L'air de l'art contemporain s'est raréfié jusqu'à devenir le royaume de la compacité. Ce que nous vivons culturellement est à l'image d'une société qui n'a plus pour expression qu'une brutalité du visible et sature l'esprit et l'imaginaire : notre culture est à l'asphyxie. Ce n'est pas nouveau, dirait Dubuffet !

Il ne faut pas s'étonner que quelques uns se munissent d'un marteau-piqueur, afin d'attirer l'attention générale en faisant d'un mauvais bruit une bonne cause. Mais bonne cause et mauvais bruit opèrent dans la même architecture. Il faudrait une vision plus légère, sauf qu'elle reste engloutie par un aveuglement structurel. Car si cette lecture, pour le moins sombre et partielle chez quelqu'un comme moi, soumis à l'actualité, n'enlève rien à l'évidence d'un constat dans un panorama national, il faut avouer, pour ne pas se draper dans un isolement vertueux, que je participe à cette pauvreté d'action difficile à enrayer : si tous les acteurs des formes dominantes (les médias) ne parlent pas la même langue, ils parlent toujours des mêmes choses. Conséquence : la critique en s'identifiant à son support, condition de son existence et de sa visibilité, a jeté le bébé avec l'eau du bain. CQFD.

L'art brut est-il la lame qui vient couper le serpent en deux, façon d'ouvrir une brèche dans la compacité ? En place d'une unité dont la nature devient sclérosante, la coupure représente



Louis Soutter (1871 - 1942). *Tête d'homme sur fond carrelé*, 1935-1942. Peinture au doigt, 34 x 25,4 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.
© Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Photo : J.-C. Ducret

moins une solution que la nécessité d'un appel d'air... avant que la compacité ne se reforme ! La vision est efficace mais un peu simpliste et singulièrement dépourvue de recul. L'art brut n'est pas nouveau, même s'il est encore jeune. Il occupe un territoire légitime en France depuis l'après-guerre et Jean Dubuffet. Légitimité sans doute facilitée par l'inscription des arts primitifs dans les collections privées dans la première moitié du XXème siècle, même si dès la seconde moitié du XIXème le musée a commencé son office de grand récupérateur des conquêtes ethnologiques. Pour différents qu'ils soient, ces arts demeurent des formes culturelles auxquelles la modernité a donné accès en introduisant dans le mode de perception d'une civilisation l'hétérogénéité dans l'homogénéité. Véritable chamboulement où l'ethnologue dispute la vedette au psychiatre. Les découvreurs de nouveaux territoires et de la psyché préparaient, de fait, la scène à la nouvelle vedette, le *curator* ! Terme qu'on entend aujourd'hui dans la bouche de nombre d'acteurs culturels, pour qui résonne dans le mot « commissaire » une mauvaïse *polis* qui légitime stratégies et techniques d'exclusion. Prudence des mots qui souligne la conscience de la modernité du processus d'inclusion-exclusion qui court dans le contemporain, et dont l'avènement de l'art brut, dans les institutions privées et publiques contemporaines, est sans doute le nouveau symptôme.

Voici pour un diagnostic des formes modernes qui ont connu le premier mouvement d'inclusion dès que les critères conventionnels d'une représentation académique ont été mis à mal par un cylindre, une sphère et un cône. Merci Cézanne ! Au-delà des frontières et de la raison, l'art moderne bourgeoise d'une variété luxuriante. Tout cela semblerait logique dans une vision historique qui a limé les rugosités, si Michel Foucault ne se rappelait pas, comme il se doit, à notre mémoire. Parlant de l'œuvre de Roussel et d'Artaud, il soulève dans *Le beau mensonge* une interrogation : « comment se fait-il qu'une œuvre comme celle-là, qui vient d'un individu que la société a déclassé – et par conséquent exclu – comme malade, puisse fonctionner, et fonctionner d'une manière absolument positive, à l'intérieur d'une culture ? » Comment l'exclusion vient-elle à se normaliser et à être une nouvelle inclusion et expansion dans et de la culture ? Une série de questions demeure : pour quelles raisons, et comment des formes culturelles sont-elles institutionnalisées comme formes artistiques ? Comment l'éthique se mue-t-elle en esthétique ?

Depuis plus d'un siècle, la culture occidentale organise son autorité à partir d'un mouvement d'inclusion et d'exclusion. On est bien obligé de constater qu'on ne peut pas, simplement et spécifiquement, porter un regard esthétique sur les formes, sinon à négliger ou nier leur mode d'apparition dans le champ social et scientifique. Mais il y a un autre indice à relever : la force de légitimation du discours. Discours dont Foucault a révélé qu'il n'existerait pas sans une forme dominante qui détermine vérité et normes à une époque donnée. C'est l'ordre des lois. L'absorption n'est que le processus d'une institution qui inclut l'inquiétude que suppose l'étranger plus que l'étrange. La force du discours, car il a aussi une vertu, c'est de pouvoir inclure dans la civilisation à un certain moment la possibilité de rendre visible et lisible ce qui se tenait derrière les murs du cimetière, de l'hôpital, de la prison. Merci Foucault !

De la même façon que l'art s'est mis à bourgeoiser, les discours ont proliféré. Et même le plus naïf des amateurs d'art aujourd'hui ne peut aller contre. Tout discours finit par arracher à l'objet sa matérialité. C'est de là qu'il faut interroger la présence des cartels et l'attitude du spectateur qui, penaud, renonce à tout désir d'expérience avant même d'être face aux œuvres, et s'en va répétant : « je ne peux pas comprendre si je n'ai pas connaissance au préalable de ce que l'artiste cherche à faire ». Entendez par là : ce qu'il a dans la tête. Cette abnégation repose sur des formes historiques du discours.

Tout s'emballe dans les années 60. L'art conceptuel valorise l'idée, donnant lieu de la part des artistes à des propositions et des discours, comme processus déterminant la réalisation des œuvres, voire leur non-réalisation. Propositions et discours qui sont partie prenante de la procédure artistique, et se distinguent des réflexions expérimentales des modernes, qui laissaient parfois aux poètes le soin d'y mettre d'autres mots. Parallèlement à l'art conceptuel, le pop exulte avec sa vision du commerce des images et rameute les plus indifférents vers la société. Or même si elle en regorge, l'histoire contemporaine n'a pas donné raison aux images, le pouvoir est resté au discours. Le contemporain est l'inversion spéculaire du



Louis Soutter (1871 - 1942).

Le héros, 1937-1941, 61 x 42 cm.

Le colis froid, 1938. Peinture au doigt, 51,2 x 68,3 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts

Jeux, 1937-1942. Peinture au doigt, 44,4 x 57,7 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts

© Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Photo : J.-C. Ducret

moderne qui avait à faire avec le surréalisme, le lyrisme, l'orphisme, l'expressionnisme... c'est-à-dire avec un travail de l'image et de l'imaginaire dans la grande constellation moderne. Dans l'exubérante et proliférante modernité, l'art, joliment défini par Apollinaire comme « écartèlement », représente pour chacun un rapport perceptif et subjectif au monde et à la création. Rapport qui connaîtra ses heures de gloire, du cubisme à l'expressionnisme abstrait, en maintenant l'expression du côté de la matérialité. Les textes auxquels il donne lieu ne relèvent pas d'un discours dominant mais d'explorations singulières. Dans les années d'après-guerre, alors que s'installent des discours procéduraux et non plus expérimentaux, l'œuvre devient immatérielle, et ne dépend plus de la subjectivité. Mais soulignons qu'il s'agissait moins alors d'une position théorique que d'une nécessité d'éliminer la forme comme expression d'un sujet. Les propos de Sol LeWitt sont clairs : le dessinateur qui donne forme à la procédure parachève l'équivalence entre l'idée et la réalisation. L'œuvre est une égalité – au sens politique du terme – qui règne entre tous les acteurs de l'idée à la pratique, sauf pour ceux qui pensent que *faire* est dévalorisant à l'égard de *penser*. Les discours procéduraux inscrivent une distance qui, du point de vue de l'artiste, vivifie ce qu'il entend par art. Quant aux commentateurs, qui leur ont collé rapidement le train, ils ont peu à peu obturé le rapport entre la procédure et la réalisation, à cause de l'immatérialité qui leur offrait l'espace d'un méta-discours. De cette dynamique intrinsèque, partagée par des artistes qui ne fondèrent jamais de mouvement, le discours procédural est bientôt devenu condition d'une méta-analyse de la critique, accroissant avec les années l'immatérialité. L'œuvre n'est plus un centre névralgique.

L'apparition de l'art brut sur la scène de l'art contemporain correspond au degré le plus bas du discours critique, parce que cet art ne relève pas d'une culture dominante. Nouvel Eldorado, il reste une terre vierge, la matérialité est sauvée ! Mais le principe de réalité nous conduit à observer l'explosion actuelle de sa côte. L'économie est déterminante pour comprendre le symptôme. Le discours a opéré une immatérialité d'avec l'œuvre, mais l'économie la réopère avec sa puissance propre : la violence symbolique du rapport inclusion/exclusion. L'économie n'est pas un discours, c'est une virtualisation qui a des effets dans le réel. Si la distance entre œuvre et discours a fondé une immatérialité en droit et en expérience avec une procédure d'art, l'entrée de l'art dans l'économie de marché produit sa dématérialisation. La manifestation de l'art brut démontre dans cette situation, où les forces créatives et les sources d'énergie se tarissent, que l'économie est devenue la nouvelle forme technologique du contrôle et de l'esthétisation du politique. Il n'est pas difficile de comprendre qu'on inclut, en réaction à l'asphyxie, l'exclu pour faire circuler un peu d'air dans une atmosphère viciée à force de compacité, comme l'argent liquide dans une situation de crise. Ainsi le nerf de la guerre n'est plus de prendre le temps de regarder comment une couleur est posée sur une toile, comment une forme organise l'espace, de saisir l'expression d'un style, etc., mais de faire tourner société, morale, économie, politique. Quoi de plus naturel que d'aller chercher de l'exclusion pour faire respirer l'inclusion ? Quand tout le marché se trouve saturé à force d'absorption, on se retourne vers la bonne vieille mécanique moderne. D'abord pour redynamiser le circuit économique, ensuite parce qu'il faut injecter de la nouveauté dans la circulation des œuvres qui, toutes sirènes dehors, ont elles-mêmes pris la forme de la compacité : la société, l'économie, le politique dans l'art... l'art dans la société l'économie, le politique... Peut-on s'étonner que des collectionneurs passionnés et assidus à la création de leurs contemporains finissent par avouer au détour d'une conversation leur découragement : « ras le bol de l'art contemporain ! »

Si le collectionneur se tourne vers l'art brut, en même temps que les musées, ce n'est pas seulement pour garder pignon sur le marché et s'assurer d'un régime de la propriété, c'est pour satisfaire une sensibilité d'expérience à l'égard de la matérialité. Ce collectionneur démontre qu'il est un corollaire du symptôme dans la grande mécanique de l'inclusion et de l'exclusion : s'il va chercher de la matière ce n'est pas par goût de l'expérience sensible, c'est parce qu'à partir de cette expérience il fait la distinction entre immatérialité et dématérialisation.

Il reste de la matière dans la dématérialisation. CQFD !



Adolf Wölfli

Skt. Adolf = Graab = Quellen = Schloss, 1918.
Fondation Adolf Wölfli, Musée des Beaux-Arts, Berne (Suisse).
Photo : DR. © Fondation Adolf Wölfli

Bettania Gotes = Aker, 1927. Photo : Philip Bernard
Fondation Adolf Wölfli, Musée des Beaux-Arts, Berne (Suisse).