

MICHEL THÉVOZ. *L'art brut*. Préface de Jean Dubuffet. Genève, Skira, 1975 (New York, Rizzoli International, 1976). 225 pp., 110 illus., \$22.50.

Michel Thévoz, en tant que conservateur du Musée de l'art brut, est certes bien placé pour nous inviter à ce voyage dans le «lointain intérieur dont on ne saurait revenir indemne», un voyage dont la préface de Dubuffet ratifierait l'itinéraire s'il était besoin de ratification: mais nous n'en sommes pas là. Les écrits de Michel Thévoz — tels son *Louis Soutter ou l'écriture du désir* (L'Âge d'homme, 1974) complété par un article paru dans la *Gazette des beaux-arts* (octobre 1976) et sa récente exposition *Le Jardin cosmogonique d'Armand Schulthess*, tenue à Lausanne d'octobre à décembre 1976, nous montrent un auteur — animateur enthousiaste et en pleine possession de son sujet. Pour Thévoz, il s'agit d'amener le lecteur à une réflexion sur des productions plastiques esthétisées qui, pour diverses raisons, ont échappé au conditionnement culturel synonyme de déférence (même relative) à une rhétorique acquise de l'extérieur et gouvernant par là, à des degrés divers, forme de l'expression et forme du contenu (sans parler de la substance). L'art des «professionnels», y compris celui des tenants de l'anticulture ou de l'aculture — comme Dubuffet lui-même qui entend bien, selon ses propres mots, «non pas batailler contre la culture mais l'ignorer délibérément et opérer sans la connaître» — n'est donc pas en cause, pas plus que celui des «naïfs», encore lié à une didactique institutionnalisée qui cautionne toujours l'œuvre, pas plus



FIGURE 1. Duf Gaston, *Pôlichinelle Rôflise Vilôse*. D'après Thévoz.

que celui des enfants à propos duquel Piaget a relevé un procédé d'accommodation, réponse sécurisante à l'appel de l'environnement socio-culturel immédiat.

Art de gens anonymes, donc qui n'ont pas et n'auront vraisemblablement jamais leurs noms dans les encyclopédies, art pensé et produit sans ambition de vente ni de consécration mais au nom du présent singulier du désir, un art qui n'a que faire du musée et dont le musée n'a que faire. Et à ce propos, on peut s'étonner de voir Michel Thévoz accepter le titre, symbole de congruence institutionnelle par excellence, de conservateur d'un «Musée» de l'Art Brut. Le «brut» serait-il en fin de compte compatible avec le «policé» de nos galeries à la mission «civilisatrice»? Notre temps féru de taxinomies verrait-il la classification de l'inclassable (l'auteur insiste avec raison sur l'impossibilité de se référer à une catégorie «psychopathologique»: cf. p. 42), la comptabilisation de l'urgence créatrice et de l'image en liberté recommandée par ceux qui se sentent appelés à nous mettre en garde contre l'«asphyxiante culture»? Le panneau indicateur signalant aux automobilistes la proximité du «Musée» de l'Art Brut à deux pas du Château de Beaulieu (qui abrite depuis peu les collections) m'avait mis, lors de mon dernier séjour à Lausanne, quelque peu mal à l'aise et j'avais fait part de mon trouble à Michel Thévoz; car «muséisme» et «incivisme» (pour reprendre un terme de Dubuffet) ne semblent guère pouvoir se recouper, pas même en Helvétie. Faudrait-il en conclure que l'homme est condamné, comme l'a écrit Lévi-Strauss, à l'emprise des institutions comme il est «condamné au langage», suivant le mot de Roland Barthes? C'est en effet le terme de *collection* qui convient ici, et qui a toujours prévalu chez Dubuffet dès ses premières prospections de l'après-guerre puis chez ses condisciples du Foyer et de la Compagnie de l'art brut, parmi lesquels il faut rappeler André Breton, Jean Paulhan et le peintre Slavko Kopac qui devint conservateur des collections (collections qui restèrent longtemps itinérantes puisqu'elles passèrent de Paris à East Hampton, N.Y., en 1951 et revinrent à Paris en 1962 avant de parvenir à Lausanne en 1973-74). À vrai dire, le panneau routier ne me gêne pas tant que la mention mise en évidence sur la jaquette du livre publié par Albert Skira.

Ce *caveat* n'infirme d'ailleurs en rien la valeur de l'ouvrage de Thévoz, très bien documenté et illustré (la qualité Skira est une fois de plus à souligner), et qui présente en outre l'avantage de ne négliger aucun des formats d'une production que je ne souhaite pas appeler comme lui «marginale» non seulement parce que le terme est (déjà) usé, affaibli donc, mais encore parce qu'il suggère pour beaucoup d'usagers de la langue française quelque anomalie appétissante, une déviance intéressante par son ex-centricité même, une spéciosité argumentative, alors que c'est de spécificité qu'il faut parler ici. Pour moi, la production «incivique» constitue simplement une production parallèle qui ouvre, tout comme la production «civique», un éventail d'approches spéculatives (esthétique, sociologique, anthropologique, politique, psychanalytique) tout en conservant le mérite d'être la plus authentique — si l'on restitue à *authenticité* son sens premier de «gage de vérité».

C'est pourquoi, au «statut de marginalité» énoncé par Thévoz dans son avant-propos, j'opposerai la remarque de Dubuffet dans sa préface: l'exercice de l'acte créateur «sans aucun souci d'applaudissements ou de profit, et pour le seul plaisir gratuit», signe d'un état «sain et florissant» (on

pense immédiatement à l'acte « désintéressé » défini par Kant, ou encore à la démarche somnambulique retenue par Schopenhauer), nous invite à penser que c'est l'adultocentrisme de l'artiste professionnel moderne qui mériterait l'étiquette de « marginal ». Ce n'est donc pas l'acte créateur, enfin affranchi des contraintes et interdits culturels, enfin *automatique* au sens privilégié où l'entendait Breton, qu'il faut, je pense, présenter comme ayant statut de marginalité, mais bien les créateurs eux-mêmes qui sont effectivement « mentalement et/ou socialement des marginaux » (p. 12) dans la mesure où ils ont rejeté la société (Soutter par exemple, qui abandonne son poste de directeur du département des beaux-arts au Colorado College et sera interné à l'asile de Ballaigues, ou Schulthess qui se terre à cinquante ans dans sa maison de Casa Reggio et restera symboliquement en contact avec le monde extérieur grâce à un téléphone-simulacre dont le réseau complexe de sonneries d'appel, de fils électriques et appareils satisfait déjà aux critères de l'Art Brut); dans la mesure encore où ils sont rejetés par la société (Clément tente à vingt-quatre ans d'incendier la ferme familiale avec une liasse de billets de banque et, mis à l'isolement, entreprendra de sculpter la paroi lambrissée de sa cellule malgré la confiscation périodique de ses outils de fortune; Carlo, en proie à des terreurs visionnaires conséquentes à ses expériences militaires de la seconde guerre mondiale, sera également interné et s'adonnera aux graffiti).

Le plan adopté par Michel Thévoz pour rendre compte du phénomène est excellent. Consacrée à la préhistoire de l'Art Brut, la phase inaugurale de l'ouvrage fait ressortir l'évolution des jugements portés sur les productions rejetant le système des beaux-arts proposé comme modèle par la société bourgeoise du XIX^e siècle. Le « colonialisme culturel » (qui s'inscrit, il n'est pas inutile de le rappeler, dans le cadre d'un impérialisme intellectuel qui touche à toutes les sphères du savoir) est peu à peu battu en brèche par des artistes ou écrivains comme Tœpffer, Champfleury, Jules Lévy (ce dernier ira jusqu'à organiser, en 1882, une exposition de dessins « exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner »). Le rôle des psychiatres du début de notre siècle est également instrumental dans cette réhabilitation: d'abord approché d'un point de vue symptomatologique, l'objet visuel est enfin admis pour ses qualités esthétiques. C'est aux travaux de Hans Prinzhorn que l'on pense immédiatement, et en particulier à son ouvrage *Bildneri der Geisteskranken*, publié pour la première fois à Berlin chez Julius Springer en 1922 (et non 1923, comme le mentionne Thévoz dans sa bibliographie par ailleurs excellente), bientôt suivi de la *Bildneri der Gefangenen* (Juncker, 1926). Intitulée « Bricolage et sauvagerie », la seconde partie confronte le phénomène à des projections que j'ai mentionnées en début d'exposé et qui, à tort, furent longtemps confondues à cause de leur caractère transgressif: art enfantin, art naïf, art primitif. Thévoz insiste avec raison sur « le caractère relatif et borné » de notre perception de l'Art Brut, notre champ de sensibilité étant limité par nos systèmes de références. Il relève de plus très judicieusement que l'un des mérites de l'Art Brut est de réveiller en nous « des facultés anesthésiées par l'éducation » et de nous inviter à voir avec des yeux neufs des œuvres homologuées par la tradition, œuvres dont le contenu énergétique se trouve en quelque sorte « réactivé ». J'ai, quant à moi, eu l'occasion d'en venir à des conclusions analogues en ce qui concerne les formes d'art dites primitives, dont la « décou-

verte » qui coïncide, on s'en souvient, avec l'articulation proto-cubiste, a certainement modifié profondément le procès exploratoire de notre *creative eye* (pour reprendre l'excellente formulation de d'Arnheim). En fait, « l'invention » de l'Art Brut par Dubuffet (Thévoz, p. 11), qu'elle ait été informée ou non par la « sauvagerie » primitive, constitue un nouveau pas en avant vers une libération de l'œil créateur, un œil vierge ayant « TOUT oublié », tel celui d'Adolf Wölflli (cf. son autobiographie citée par Thévoz, p. 103). C'est au nom de cet oubli que l'auteur en vient à parler d'« œuvres orphelines » (troisième partie de l'ouvrage) aux clôtures illimitées où se conjuguent « exténuation du sens, réactivation de l'écriture, subversion des catégories, transversalité des différents langages » (p. 136), et à fixer un « point de non-retour » (quatrième et dernière partie) qui pose le problème central du phénomène brut: devons-nous parler d'un « art des fous »? Serait-il possible de le définir? Le problème dépasse en fait l'interrogation esthétique: c'est la notion même de normalité qui est en jeu, cette normalité que Ronald Laing a longuement étudiée dans *The Divided Self* et qu'il en vient à envisager comme « produit du refoulement, du reniement, de la dissociation . . . et d'autres formes d'action destructrices de l'expérience » (cité par Thévoz, p. 173). Le refus de certains d'accepter le contrat social conduit inévitablement à des actes répressifs de la part de ceux qui approuvent ce contrat (ou sont capables de s'y soumettre), et ces actes répressifs conduisent à leur tour à l'isolement physique et/ou psychologique des insoumis, univers concentrationnaire de la « forteresse vide » définie par Bettelheim qui « s'épuise dans ses propres défenses » (p. 146). La position antipsychiatrique de Thévoz s'explique donc (quoiqu'un jugement définitif soit bien difficile à porter dès que l'on aborde le nosologique). Dans tous les cas, « art des fous » doit être rayé de notre vocabulaire, et c'est bien d'« esthétique de l'anarchie » qu'il faut parler, je pense.

Comme on peut le constater, l'étude de l'Art Brut débouche sur des considérations d'une importance vitale pour une re-définition des catégories esthétiques et du comportement asocial en général. Michel Thévoz a su poser les questions fondamentales avec lucidité. Ses travaux actuels sur les « écrits bruts » constitueront, une fois terminés, un complément d'information d'un intérêt d'ores et déjà évident.

G. LeC.