

DES BRÈCHES OUVERTES SUR L'ENTREMONDE⁽¹⁾

René KAËS*

La notion d'art brut m'a longtemps laissé perplexe, comme celle de parti révolutionnaire institutionnel ou d'organisation anarchiste. Celle aussi d'art des singuliers. Il me semblait que j'avais affaire à un paradoxe, au moins à une contradiction, qui cependant rendait assez bien compte de ce que j'éprouvais devant les œuvres elles-mêmes.

La récupération de l'art brut est un de ses effets paradoxaux. Les artistes finissent par participer, souvent malgré eux, aux circuits culturels auxquels ils étaient d'abord étrangers : ce fut le cas de G. Chaissac, et celui de Rodolfo Morales reconnu par Rufino Tamayo. Si des artistes de l'art brut finissent par emprunter les circuits de l'art culturel, ceci ne témoigne pas seulement de la formidable capacité d'absorption de l'institution, mais aussi de cette quête d'une pureté originaire dans la création, et dont les naïfs et les arts dits primitifs furent les supports. L'exégèse suit : avec la controverse elle les culturalise, comme la baroquisation donna ses lettres de noblesse à la musique populaire.

C'est un effet de notre culture critique que de donner à des rebellions relativement « locales », en marge des productions officielles, une portée universelle. En réalité, toutes les cultures ont leurs singuliers, qui pourtant n'exercent pas une fonction critique vis-à-vis de la société tant que cette fonction ne leur

* Professeur émérite de l'Université Lumière Lyon 2.

(1) Ce texte, auquel ont été apportés quelques ajouts, a été initialement publié en 1998, sous le titre « *Des brèches ouvertes sur l'entremonde* », dans le catalogue de l'exposition « Le pluriel des singuliers », Espace 13, Galerie du Conseil général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence. Le catalogue est édité par Actes-Sud.

est pas reconnue, comme celle de porte-parole. Pour se survivre, la culture a besoin des créateurs ouverts au hors-norme, à l'esprit d'aventure, à la liberté des chemins insolites, à la marge. En quoi la « récupération » est inévitable.

Nous ne pouvons pas parler naïvement de l'art brut et oublier que l'art brut est une catégorie de la lecture savante de l'art par des artistes ou des critiques en rupture avec l'establishment. Ils reconnaissent dans l'art brut une puissance de rupture sociale (Dubuffet, Breton, Paulhan), une valeur plastique (Gleizes, Klee), souvent en résonance avec leurs propres conceptions de l'art et leurs propres engagements sociaux. Comment, en effet, juger de l'art brut des irréguliers de l'art en dehors de catégories de la culture, ne serait-ce que pour les contester ? La nécessaire conversion qu'exige l'attention à l'art brut, et que tous reconnaissent, est à proprement parler un retournement vers les commencements, vers la scène violente et folle, inquiétante et familière, ludique et dérisoire, de la naissance de l'art et de l'artiste. Ceux qui s'engagent, à leur insu – notons-le, et ce sont des autres qui les révèlent à leur aventure, sont ainsi transfigurés comme les héros, – les héraults ? – d'une réinvention radicale.

1. Depuis cent ans – l'âge du cinéma et de la psychanalyse –, en marge des convenances, plusieurs courants de l'art ont convergé, sans toujours le vouloir, pour questionner les rapports de l'art à ses sources, à ses frontières, à ses dérives, et d'abord à ses créateurs. D'où cet incessant débat sur l'identité de cet art qui a fait éclater la notion même de l'Art, le concept du Beau et du Vrai dans la figuration du réel, du temps, de l'espace, de la matière : art brut, singulier, autodidacte, irrégulier. Dans cette brèche qu'ouvrent la folie, la rébellion et la poésie, quelle pensée, sinon l'insolite, est apte à saisir l'énigme de l'origine, le désir et son trouble, l'entremonde du jeu et des revenances, l'insistance des traces et des rêves perdus ? Comment se nommer et accepter d'être nommé par les autres ?

2. Ceux qui reconnaissent et ont le pouvoir de nommer sont pères : ils reconnaissent ceux qui viennent ou qu'ils vont chercher au loin, ils les attendent et ils disent l'identité encore incertaine d'une probable appartenance à une espèce créatrice, à la tribu des inventeurs de mondes singuliers. Mais ils sont aussi des pères qui contestent les certitudes des maîtres, les valeurs des ancêtres et les suffisances des pairs. De Duchamp à Dubuffet, de Klee à Tamayo, l'œil et l'esprit de ces découvreurs savent guetter aux multiples et ténébreuses frontières qui séparent la folie du normal, le dedans du dehors, le beau du laid, des contrebandiers chargés de précieuses promesses, inconnues de tous mais déjà grosses de scandales, et qui suivent leurs chemins obscurs entre chien et loup.

Ce sont des cubistes, des dadas, des modernes, ceux qui n'ont plus peur des noces de l'art et de la folie, de la vie et de la mort. Pour eux, les œuvres des irréguliers, des schizophrènes, des aventuriers solitaires, des autodidactes, des incognitos et des singuliers annoncent que la catégorie et les valeurs de l'art sont désormais destructibles, comme l'est le monde de la Culture, de la

- Beauté et du Vrai, tout comme « l'homme du commun » sait que désormais « les civilisations sont mortelles ». Les artistes continuent à affirmer qu'il faut vivre
- avec cela et autrement, en dépit de ce malheur, non en le déniaient.

« *Peut-on faire une œuvre qui ne soit pas d'art ?* » demandait Duchamp. L'ambiguïté de la formule en dit tout l'enjeu : oui, si l'art est derrière soi, reconnu, immuable ; non si pour faire œuvre, il faut l'art de représenter de manière sensible et efficace, de voir du dedans avant de prétendre être vu du dehors.

Tous les qualificatifs qui tentent de nommer et de différencier à l'infini cet art n'ont de véritable intérêt que de témoigner de l'incertitude de nos identités ; pas seulement celle des artistes, foncièrement celle du monde du dedans et du dehors qui littéralement s'ouvre à eux, en eux, et en ceux qui se constituent comme les destinataires de cet art : celle des amateurs donc.

La nomination de l'identité n'est pas innocente. Parler d'art brut oblige à ouvrir une fois encore le débat sur l'opposition entre la nature et la culture, à maintenir la tension non résolue dans le passage de l'artifice à l'art. Le courant de l'art brut qui naît dans les hôpitaux psychiatriques traîne avec lui beaucoup plus que sa dangereuse et fallacieuse filiation. La folie et le fou rejetés à l'intérieur des murs de l'asile, dans les friches de la culture, comme le sauvage, reviennent au-dehors, parmi nous. Bien évidemment, mais l'évidence ne saute pas aux yeux, l'assimilation de l'art brut avec ce qui a été nommé art psychopathologique ou art des fous n'est pas soutenable, Dubuffet l'avait d'emblée récusée dans sa formule cinglante : « *Pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou* ». Ce qui est en réalité insoutenable, c'est ce rapport de chacun avec ce qui en soi même est fou. Personne ne soutiendra que la folie puisse être le ressort de la création ; elle peut en être l'occasion ou l'issue, mais pour créer, il faut davantage et autre chose : la capacité d'exprimer et de toucher.

3. La tension paradoxale qui traverse l'idée même de l'art brut est violente parce qu'elle interroge les enjeux profonds de la création et les critères de reconnaissance des artistes. Elle est violente aussi parce que la folie et l'art entretiennent d'origine des relations passionnelles. Cet art extrême, entre la violence du monde interne et la « crudité » du monde externe, sait aussi être un monde de douceur et de jeu. Il brouille les catégories, déränge, blesse l'idée et l'estime de soi. Mais il engage aussi à penser la violence originnaire à l'œuvre dans le processus de la création, l'état de tension mentale qu'elle implique chez l'artiste et l'homme « normal ».

En ce sens, il y a et il n'y a pas d'art brut, mais un art réinventé depuis les supposés commencements de l'art ; seulement la recherche incessante de ce passage, et pour les artistes qui en inventent la pratique comme pour tous ceux qui, amateurs ou exégètes, conservent la nostalgie d'un art *in statu nascendi*, d'une sorte de pureté radicale, non compromise, somme toute originnaire. En réalité, ce n'est pas l'art qui est brut, mais la violence qui

accompagne ce passage de l'originare à la culture. De même, l'art des singuliers n'est pas témoin de la singularité absolue, mais il oblige à s'interroger sur ce qui de l'intime rejoint l'universel et la continuité de l'exigence créatrice d'art.

Je n'ai de titre à m'exprimer ici que de ma singularité d'amateur, sensible à la pluralité interne que traite l'œuvre, à la relative cohérence sensorielle de la forme, à la représentation adressée ou reçue par ce qui en nous s'ouvre vers le dedans et vers le monde. Je suis attentif à ce qu'il y a de commun entre ces artistes autant qu'à ce qui les distingue, et je voudrais dire ce qui me touche dans leurs œuvres.

4. Cet art est profondément en résonance avec l'esprit du temps, comme le cubisme l'avait été au début du siècle. Ils se renvoient l'un l'autre, au plus aigu des trébuchements de la culture, dans ces rapports de miroir entre les désagrégations sociales et les brèches qui ouvrent la vie psychique sur ses intérieurs les plus cachés, les moins montrables, les moins nommables. Il faut alors réinventer les chemins qui y conduisent et les formes qui les rendent sensibles et tolérables. Je ne sais pas si l'esprit du temps produit cet art ou s'il le reconnaît comme son expression. Tous ces artistes sont dans la brèche, tous sur la brèche : « homme du commun » ou élèves d'Académie, avertis de l'art maya ou autodidactes, ils sont passeurs, penseurs, chercheurs de nouveaux chemins entre le passé et l'à venir, sur les frontières qui les lient et qui séparent les mondes internes et les mondes externes, sur les clairs-obscurs où les limites s'estompent.

5. Et dans la brèche, la revenance. C'est là que je comprends la valeur du hors norme, la liberté des chemins insolites, l'audace de la marge. Ces artistes sont des familiers de l'inconnu. Leur rapport vital n'est pas avec le Beau mais avec l'Étrange, l'étranger à soi-même, l'étrangeté intime.

Freud nous aura ouvert l'esprit sur la frontière mouvante et incertaine où se tiennent ces formes de l'art, entre le surgissement de l'impulsion et sa domestication par la culture. Les tenants de l'esthétique traditionnelle, nous dit-il, ne s'intéressent qu'au beau, au positif, au sublime et à l'attrayant, pas aux sentiments contraires et pénibles. Le *Unheimliche*, c'est-à-dire l'inquiétant familier nous met en contact avec le retour imprévu de quelque chose de familier qui aurait dû rester caché dans l'intime, secret, refoulé ou réprimé. Cette façon de dépasser l'opposition du beau et du laid, de l'agréable et du pénible, de l'attrayant et du repoussant produit souvent il est vrai des formes plus proches de celles du cauchemar que de celles du rêve : ce qui revient du dedans et qui « accroche » de l'histoire ou du social, comme des wagons à une motrice, est alors ce qui a été le plus refoulé, évacué en soi ou hors de soi. L'artiste en est troublé, comme le spectateur, mais l'un et l'autre trouvent dans leur rencontre à l'occasion de l'œuvre le plaisir de reprendre contact avec eux-mêmes : à condition que la forme sensible soit suffisamment aménagée pour être reçue. À moins que la force de l'expression brute n'appelle une mise en pensée qui

• récupère ainsi, dans le plaisir d'en venir à bout, le prix du désagrément et de l'angoisse.

• Le plaisir esthétique, comme celui de la création, est toujours mêlé de vie et de mort, il brouille leurs limites. Le travail de la forme, le maniement de l'artifice font tenir ensemble liaison et déliaison : grâce à la forme, le plaisir recouvre, sans l'annuler, le sentiment négatif.

• Je comprends ainsi les sentiments contraires qu'a suscité l'art brut : le plaisir y était précaire, l'acquiescement de l'esprit à la rupture prévalait. Mais il n'aurait pas pu être regardé s'il n'avait aussi témoigné d'une formidable capacité de jouer, de retrouver et de faire partager la capacité de jouer avec l'inquiétant, avec le tragique insupportable de certaines expériences, de certains déchirements. Ce qui sollicite en nous le ludique, l'insolite ou l'humour nous préserve du pire, et nous sommes pleins de gratitude devant de telles manières de traiter ce qui nous délivre de l'angoisse en nous donnant ce plaisir, jusqu'à celui de la dérision.

6. Car nous sommes tout ensemble inquiets et piqués dans notre besoin d'insolite lorsque nous nous trouvons devant une œuvre qui fait signe sans faire sens. Que les nœuds de l'énigme nous échappent, à l'amateur comme à l'artiste, c'est ce qu'il faut accepter sans regret. Mais il importe à la vie même de l'œuvre que le sens soit co-produit : et par l'artiste qui fait la mise et par l'amateur qui se prend au jeu. Ainsi naît ce troublant rapport où le sens ne se donne pas sans l'apport de l'autre, il appelle l'autre, il exige de l'autre. C'est pourquoi je ne conçois pas qu'une œuvre soit dite « sans destinataire » : au moins un spectateur interne fait l'autre et porte son énigme : mais il y a aussi celui qui, amateur, s'en constitue le destinataire inconnu. L'artiste, le spectateur interne et l'amateur ont besoin l'un de l'autre pour faire œuvre : c'est sur leur irréductible écart que prend leur commerce d'être l'un à l'autre étranges et familiers.

Vivre de cet étrange familier suppose une liberté que trop de convenance enserre. Est-ce pour cette raison que l'art des singuliers, comme celui des artistes de l'art brut, ont pu maintenir ce rapport de plain-pied avec les figures de l'intermédiaire, avec le composite, le déchet (la décomposition) et le multiple ?

• 7. Toutes ces œuvres sont, comme le disait Paul Klee à propos de sa propre recherche, dans *l'entremonde*. Ce sont des œuvres de passeurs, des lieux de passages : les anges ou les démons, envoyés intermédiaires, y abondent. De l'entremonde, elles ouvrent sur *l'autremonde*. Nous voici de nouveau sur les frontières, mais aussi dans l'innombrable présence magique, religieuse, des liens, des ficelles et des cordes ; ces matériaux servent aux nœuds et aux coutures, aux ficelages, ligatures, emballages, avec les linges, les peaux et les cuirs qui enveloppent, filtrent et emboîtent les espaces : ce sont des matériaux symboliques par excellence.

Cet art est celui d'une culture des liens dissociés, des restes disjoints à symboliser pour assurer de nécessaires reconnaissances. Il témoigne aussi –

comme les cultures traumatisées d'où d'ailleurs naissent tous les mythes –, d'une profonde méditation sur le métissage, sur le mixte, le mélange, l'impur : hommes-végétaux, animaux-minéraux, chimères, qui sont comme des réincarnations des glyphes moyenâgeux, des assemblages baroques, des monstres antiques, si modernes, contemporains.

Qu'ils provoquent l'émerveillement ou l'effroi, quels que soient les héritages savants (fantastique, surréalisme, mythologies) ou les surgissements délirants qui les suscitent, ces représentations du mixte sont autant de figurations des questionnements sur l'origine : de l'espèce, de la sexualité, de la naissance. Ici comme dans d'autres œuvres, on sent la fraternité d'inspiration, quelquefois d'exécution entre les singuliers, les artistes de l'art brut, et l'univers d'un Bellmer ou de certains muralistes mexicains.

Si tout questionnement sur l'origine se fonde finalement sur l'expérience d'une perte irrévocable, cette perte est toujours évocable comme celle d'un espace dont on a été exilé, et dont un signe élémentaire, une écriture originale pourraient ouvrir la voie. Les superpositions de traces, la trace elle-même qui lutte contre l'oubli et les dévaluations de la mémoire, ont cette même puissance d'évocation : comme dans un texte palimpseste. On invente alors d'improbables pierres de Rosette, on rêve de hiéroglyphes imaginaires, des cocons de mémoire, de germinations antiques et de réminiscences d'avenir...

8. Quelquefois en effet il s'agit de traces de l'avenir, dans ce temps paradoxal où la recherche de l'archaïque n'est pas tournée vers le passé, mais vers un futur imaginaire rêvé comme du passé : civilisations perdues et ressuscitées comme des prophéties, réinventions de fétiches magiques et de masques barbares pour des rites à créer, vestiges recomposés avec des matériaux hétérogènes d'âges divers : os, squelettes, matières plastiques, dents, crânes, transistors, cornes.

Traces encore avec les quasi-sceaux, les pseudo-cartulaires, les vrais-faux incunables : ici la quête de l'origine dit au plus fort son impossible, sa nécessaire mise en représentation, l'indécidable dont l'artifice témoigne : une critique et une nostalgie de l'authentique.

Il s'agit de vraies utopies internes, rêveuses, irrégulières, de capteurs de planètes imaginaires et de traversées de revenances, porteurs de signes inconnus, venus de la nuit des temps ou d'une histoire à venir.

9. L'art des singuliers, comme l'art brut, crée du passé en récupérant les matériaux usagés : ils les recyclent, leur donnant un nouvel essor, en les détournant vers de nouvelles valeurs. Le déchet rappelle les fragments du passé dans le présent ; les restes sont comme les vestiges d'une part du réel qui ne passe pas. Ici encore l'effet d'étrangeté est celui que produit la revenance des objets, ceux dont le cubisme avait commencé la destruction. Ce rappel abrupt de la finitude et de l'obsolescence traverse la culture, une culture du fragment, et consomme la fin des belles totalités.

Paradoxalement, le matériau récupéré et recyclé nous ramène à la question des origines. Mais il renouvelle aussi le rapport à l'outil, si central dans les arts bruts comme dans les arts des autodidactes et des singuliers. L'art brut, art investi d'un pouvoir de remémoration de l'origine de l'art, a trouvé un sérieux point d'appui dans le débat qu'il entretient avec la matière et avec l'outil. Il s'agit là d'un débat vital : Dubuffet l'a mis en évidence dans l'œuvre de Clément, qui sculptait les boiseries de sa cellule avec un manche de cuiller et des tessons de poterie domestique aiguisés. Les artistes de l'art brut comme les singuliers de l'art s'emparent de la matière, celle qu'ils trouvent ici ou là, ou celle qu'ils recréent en récupérant et en détournant des matériaux quotidiens pour donner forme singulière à leur monde interne. Cette véritable poésie de la matière bricolée, proche du corps, de sa peau, de ses fissures, de sa pâte et de ses élans, crée des espaces insolites, sauvages, peut-être menaçants par leur débordement même hors du cadre. Ici pas de technique savante, mais la reconquête de la matière nue ou la réinvention des matériaux laissés de côté (le facteur Cheval) qui font travailler l'outil lui aussi détourné du quotidien aux limites de ses ressources.

Cette poétique du matériau et cette précarité innocente de l'outil sont favorables en elles-mêmes à ce travail de l'insolite : elles font voir autrement la matière dans sa fragilité et dans sa puissance : l'éphémère des feuilles, des écorces et des peaux végétales, la pérennité des plastiques. Mais le matériau n'est jamais là pour lui-même, mais pour son pouvoir de rêverie, comme lorsque, enfants, nous passions des heures à nous laisser fasciner par les formes délicieusement inquiétantes que nous tirions des dessins dans le tapis ou les après-midi de fièvre par les habitants fantastiques qui surgissaient, croyons-nous, des formes du plafond ou de la tapisserie.

10. L'entremonde est un monde vide ou habité, et quand il est habité, le plus souvent il grouille de visages, de corps, de fragments anatomiques et d'agglutinations. Cette passion pour le multiple et le proliférant n'est peut-être que la conjuration de la solitude, qui sait ? Mais elle témoigne aussi de la complexité des univers pluriels, de leurs emboîtements : dans ces mondes, la singularité doit être constamment affirmée et défendue. Il ne s'agit pas d'un avatar du baroque : là le groupe et la profusion des sensations était l'excès du triomphe maniaque, de la toute-puissance d'un groupe et d'une idée. Il s'agit ici d'autre chose : la démesure et l'excès qui s'associent à la masse et la foule ne se retourne pas seulement en solitude : elle est comme l'externalisation du monde interne confus, des excessives stimulations qui doivent être figurées, sous peine d'une explosion décisive.

Il s'agit d'une pluralité interne que ne domestiquent plus le code culturel et la norme des convenances. Le pluriel des singuliers se lit aussi comme la pluralité dans chaque un désormais divisé en dedans de lui-même ou, selon le mot d'Artaud, comme « les innombrables états de l'être » que libère le monde moderne. Cette expérience est au plus haut point celle des poètes, celle qu'un Beckett, un Pessoa, un Rimbaud ont éprouvée et mise en figuration sensible

par le travail des mots. Ils donnent voix et discours à leur *parloir interne* : ils le font chœur dysharmonique, choral dissonant. Ils connaissent dans leur drame intime l'enjeu de cette polyphonie du monde interne, de ces voix qui en eux se télescopent, se croisent, se dissocient et se groupent, successives ou simultanées, éclatant dans le lapsus, mais retrouvant dans leur poésie l'unité déchirée de la parole et du sujet qui la profère.

11. Ce singulier pluriel fait entendre non seulement l'hétérogénéité en chaque sujet : s'y groupent l'enfant, le primitif, le fou et l'artificier – ou l'artiste – que chacun porte en soi. En soi et pour un autre ils cherchent à faire entre eux, sans compromis mutilant, une communauté d'expérience et d'expression dont témoigne l'œuvre en se transmettant. « *Werk ist Weg* » disait encore P. Klee : l'œuvre est le chemin même qu'elle emprunte ; elle ne dissimule pas le hiatus, elle le symbolise dans sa démarche même.

La question de l'identité est ancrée dans ce débat central : être singulier et pluriel, intime et universel pour accueillir la pluralité des voies et des voix qui nous parviennent, différentes, du dedans de nous-mêmes et des autres. C'est peut-être là un des ressorts profonds de la création artistique : ce qui manque à faire l'unité interne, ce mot qui manque au sens, cette voix qui s'évanouit, cette couleur qui s'éteint ou ce visage qui s'efface, toutes ces défaillances sont peut-être le motif de la création : du pluriel amputé de ce qui ferait le tout, saisir en une forme singulière la sensation et le sens. ●