

LA COLLECTION DE L'ART BRUT: UN MUSÉE PARADOXAL?

Felix THÜRLEMANN

Peut-être mieux que tout autre musée, la Collection de l'Art brut à Lausanne invite, par les caractéristiques anticulturelles des artefacts exposés, à examiner le phénomène bien connu de la *(re)définition* des objets à travers l'acte même de leur présentation dans un espace de type muséal. Cette problématique se trouve au centre de mes réflexions, que je voudrais développer sous la forme de trois thèses¹.

1. Chaque artefact est, du point de vue sémiotique, sujet à deux types de définitions qui en assurent l'intelligibilité à l'intérieur d'une société: (a) la définition verbale et (b) la définition pragmatique. Dans le premier cas, l'objet se construit par le jeu des taxinomies mises en œuvre à travers l'activité langagière, qui prend tour à tour la forme d'un discours oral ou écrit. Dans le second cas, ce sont les pratiques sociales qui construisent les objets dans leur identité. Or, si on examine les «objets d'art brut», la muséalisation et les pratiques sociales qu'elle entraîne semblent mener à une définition pragmatique qui se trouve en contradiction avec la définition verbale présidant à la saisie même de ces objets comme relevant de l'art brut.

Commençons par deux textes de Jean Dubuffet, qui, par son œuvre à la fois de collectionneur et de critique, est en quelque sorte l'inventeur de l'art brut tel qu'il est présenté actuellement

1 Les trois thèses qui suivent ont été publiées dans le programme du colloque. Elles sont reproduites ici avec le commentaire explicatif exposé oralement dans la séance du 22 avril 1995. Les thèses ont été conçues comme autant de questions adressées au directeur de la Collection de l'art brut, M. Michel Thévoz, et avaient pour seul but de lancer le débat. D'où leur caractère quelque peu fruste.

dans le musée lausannois. Ces deux textes à caractère de manifeste ont été publiés à deux ans d'intervalle seulement. Le premier, publié en octobre 1947, est intitulé simplement «Art brut». Dubuffet y refuse toute définition du concept qui sert de titre à son texte:

Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose — or déjà l'isoler — c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque. (Dubuffet 1967: 175)

Il faut cependant remarquer qu'à l'époque de la publication de ce texte, Dubuffet avait déjà rassemblé une partie de sa collection; or le geste même de sélection et de réunion d'un ensemble d'objets constitue déjà l'ébauché d'une définition pragmatique de ces objets.

Exactement deux ans plus tard, en octobre 1949, Dubuffet publie l'essai important «L'Art brut préféré aux arts culturels». Ce deuxième texte-manifeste contient quant à lui, fait surprenant, une définition tout à fait explicite et méthodique de ce que l'auteur entend par *art brut*:

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des 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 de matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des 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. (Dubuffet 1967: 201s.)

L'art brut est donc défini par Jean Dubuffet comme un art anticulturel, créé en dehors des institutions liées ordinairement à la production et la distribution de l'art dit «culturel». Dans le cas de l'art brut, l'auteur serait le seul *destinateur*, mais souvent aussi le seul *destinataire* de la création artistique. Michel Thévoz, dans le volume *Art brut* (1975), souligne ce point quand il commente les définitions avancées par Jean Dubuffet:

[...] les auteurs d'art brut sont, mentalement et/ou socialement, des marginaux. Leurs travaux ont été conçus et exécutés à l'extérieur de ce qu'on entend ordinairement par «domaine des beaux-arts», c'est-à-dire du réseau des écoles, galeries, musées etc...; ils ont été conçus également sans égard aux destinataires habituels de la production artistique — sans égard, le plus souvent, à aucun destinataire du tout. (Thévoz 1975:12)

Mettre l'art brut au musée, c'est donc l'intégrer dans un système de communication pour lequel il n'était pas prévu. D'où ma question: la muséalisation des objets d'art brut n'amène-t-elle pas à une redéfinition pragmatique de ces objets, et à une contradiction avec leur nature première telle qu'elle est décrite verbalement par Jean Dubuffet et Michel Thévoz? Le processus serait-il comparable à celui qui s'est déroulé au début du XIX^e siècle quand, à la suite de la sécularisation des biens de l'église, les *œuvres de piété* qui peuplaient les lieux du culte ont été transférées dans les musées pour devenir des *œuvres d'art*?

2. Le concept d'art brut est, à plusieurs égards, un concept historique: en tant qu'art anticulturel, l'art brut se définit par opposition à l'art culturel de l'époque qui en a vu la création, mais il est reçu à chaque fois par référence au champ culturel dans lequel s'inscrit le spectateur. Le problème suivant semble alors se poser: mettre les objets d'art brut dans un espace muséal qui leur est destiné exclusivement revient à les marginaliser pour toujours. Ne devrait-on pas, au bout d'un certain temps, «rouvrir le procès» et réexaminer le rapport des objets d'art brut avec les objets d'art culturel? En un mot: une collection d'art brut permanente fait-elle sens?

Si on examine de près les définitions verbales proposées par Jean Dubuffet, on constate qu'elles sont tributaires d'un certain nombre de valeurs esthétiques caractéristiques de l'époque de la modernité. Ainsi, la recherche d'authenticité absolue qui fonde l'intérêt de Jean Dubuffet pour l'art brut renvoie à un des concepts-clés de la modernité, celui de l'*originalité* de la création. Dubuffet semble avoir trouvé dans les produits visuels des «outsiders» l'originalité que lui et ses collègues artistes

avaient essayé d'atteindre, mais avec un moindre succès. Cependant on peut se demander si le concept d'art brut a le même statut à l'époque post-moderne qu'à l'époque de sa création, dans les années de l'après-guerre.

3. Bien que le terme de «musée» soit le plus souvent évité dans les textes «officiels» émanant de la sphère de la Collection de l'Art brut, l'espace d'exposition est, par son organisation et par son fonctionnement, un espace muséal parfaitement classique. On peut toutefois relever, pour la maison lausannoise, quelques traits spécifiques dans la présentation des objets qui méritent d'être signalés: d'abord, le choix d'une non-couleur (le noir) pour les murs, les toits et les sols de la collection permanente; ensuite, le refus d'isoler les œuvres à l'aide des étiquettes habituelles portant les indications d'auteur, de titre, de date, de matériel, etc., refus qui va de pair avec une prédilection pour des indications de type biographique sur les auteurs des œuvres, tandis que ces œuvres sont, elles, laissées sans intitulé. Ces particularités de présentation sont-elles à interpréter comme des moyens forgés ad hoc et destinés à résoudre le dilemme que pose l'exhibition d'objets qui, par leur nature même, tendent à résister à la muséalisation?

Tout ce qui dans un musée d'art moderne est normalement en blanc ou en clair — le contexte architectural des artefacts exposés — est dans le cas de la Collection de l'Art brut en noir. On trouve cependant des murs blancs dans les galeries latérales, aménagées il y a dix ans, et qui abritent les expositions temporaires et les acquisitions récentes. On constate donc une différenciation nette selon le mode de sémiosis *semi-symbolique*, qui paraît avoir pour but d'augmenter la lisibilité de la structure de la maison: la catégorie /noir vs blanc/ correspond à l'opposition /collection permanente vs expositions temporaires/.

J'ai été frappé de la réponse de M. Thévoz quand je l'ai interrogé sur ce point. Le choix de la couleur noire aurait été motivé par des raisons purement techniques. L'intention aurait été de procurer les conditions d'éclairage les moins nuisibles pour les

œuvres exposées en permanence. Par le choix du noir, le conservateur aurait visé «le degré zéro de la connotation».

Cette réponse, je dois l'avouer, ne m'a pas vraiment convaincu. Je ne crois pas qu'il existe de couleur neutre quant à ses effets de sens. Par ailleurs, peindre les murs d'un musée en noir est déjà significatif du seul fait qu'il s'agit d'une infraction à la norme. La Collection de l'Art brut est un musée qui s'oppose par antiphrase à l'idéal du «musée blanc» mentionné par S. von Moos dans son exposé.

Dans le fascicule qui sert de guide au musée on trouve un texte, daté de 1976, dans lequel M. Thévoz a encore légitimé tout autrement le choix de la couleur noire:

Entièrement peint en noir, sans ouverture sur l'extérieur, le musée donne à la fois l'impression de dépaysement et d'intimité qui convient aux productions d'art brut.

Le sémioticien évite généralement de prendre trop au sérieux les déclarations d'intention des artistes; la même prudence s'impose, je crois, pour les directeurs de musée. Je serais pourtant enclin à prendre au sérieux cette déclaration faite par M. Thévoz il y a presque vingt ans et à la considérer comme *hypothèse de travail* en ce qui concerne le fonctionnement sémiotique de l'espace noir de la collection permanente.

Dans son texte de 1976, Thévoz attribue à l'espace noir sans ouverture sur l'extérieur une «impression de dépaysement et d'intimité». Dans le même texte — quelques lignes plus haut — il est dit que les travaux d'art brut

donnent un sentiment qui est à la fois de dépaysement et de singulière familiarité, autrement dit «d'inquiétante étrangeté» (*Unheimliche*) pour reprendre le terme de Freud.

On constate que cette caractérisation globale des travaux de l'art brut ressemble beaucoup à la description de l'effet de sens attribué par l'auteur à l'espace noir qui les abrite. Il y aurait donc eu, de la part du concepteur du musée, la volonté de façonner les lieux d'exposition de sorte qu'ils correspondent, au niveau connotatif, à la nature des artefacts exposés.

En utilisant le terme de *connotation*, le sémioticien s'aventure dans un domaine de recherche particulièrement délicat. Si j'ose quand même faire quelques remarques à ce sujet, c'est davantage pour signaler des *difficultés* d'analyse que pour apporter des réponses. On n'a jusqu'à présent jamais encore traité la connotation comme un langage en soi, ainsi que le demandait Greimas à la suite de Louis Hjelmslev. L'analyse de la connotation est restée au niveau du signe, du lexème, de telle couleur, tel goût ou tel parfum. Rarement, de surcroît, il a été possible d'établir des corrélations strictes entre les signifiants et les effets de sens.

Je crois que dans le cas de la Collection de l'Art brut également, il ne suffit pas d'examiner le noir (ou telle teinte noire particulière) avec lequel sont peintes les parois. Tout aussi important est le syntagme spatial qui le manifeste. Michel Thévoz a insisté sur cet aspect quand il a décrit l'espace comme étant «entièrement peint en noir, sans ouverture sur l'extérieur». C'est l'effet spatial global produit conjointement par l'agencement architectural et la couleur noire qui est décisif.

En me promenant dans le grand bâtiment de la collection permanente, j'ai eu l'impression de me déplacer — je vous prie de m'excuser pour la métaphore osée — à l'intérieur d'un cerveau peuplé de phantasmes de toutes sortes. Je crois qu'il serait difficile d'expliquer de manière analytique cet effet d'actorialisation d'un espace, que je ne crois pas avoir été seul à éprouver. En décrivant, à partir d'une impression personnelle, un effet connotatif en me servant d'une métaphore, je ne prétends évidemment pas faire de la sémiotique. C'est plutôt une problématique, un champ d'étude, que je voudrais signaler.

J'aimerais, pour terminer, relever un autre point qui peut frapper le visiteur de la Collection de l'Art brut. C'est ce qu'on pourrait appeler le *refus de singulariser l'œuvre*. Dans la maison lausannoise les œuvres exposées ne portent pas — comme c'est la norme dans les musées d'art — d'écriteaux avec le nom de l'auteur, le titre, la date et les indications techniques habituelles. Il y a en général une seule plaque pour l'ensemble de la production d'un auteur. Cette plaque montre son portrait photographique, s'il en existe, et des indications biographiques.

Derrière ce type de présentation il y a, à mon avis, deux stratégies qui visent à assurer ce que j'appellerais la *lisibilité* des artefacts exposés. J'emploie le terme de «lisibilité» pour éviter celui de *compréhension* dans son acception herméneutique, qui me paraît trop fort. La lisibilité serait quelque chose comme *l'illusion de comprendre*, la sensation de pouvoir dominer, en quelque sorte, un nombre élevé d'objets avec lesquels on se trouve confronté en tant que destinataire.

Assurer la lisibilité est une préoccupation qui incombe à tout conservateur en charge d'un espace muséal. Les moyens traditionnels employés à cet effet sont les articulations de type chronologique, topographique et stylistique, ainsi que les schémas de disposition des œuvres, dont le plus fréquent et le plus éprouvé est la *disposition par pendants*, qui crée automatiquement un effet d'ordre et d'équilibre ornemental.

Si les œuvres des auteurs d'art brut sont souvent inquiétantes, «unheimlich», quand on les considère séparément, l'impression change complètement quand on les présente en série. La création des auteurs d'art brut étant presque toujours sujette à un schématisme obsessionnel, c'est alors le schéma répété, la «logique» rassurante de l'ensemble qui domine sur l'étrangeté de la pièce isolée. Mais on peut également se demander si la présentation habituelle des œuvres en série ne sert pas également d'expédient pour créer une illusion de compréhension là où la compréhension n'est plus assurée par le savoir culturel du grand public.

La disposition en série est très souvent pratiquée à cet effet par les différents courants d'avant-garde, ceci depuis Monet, qui a été le premier à exposer ses «meules» et ses «cathédrales» de cette manière. La devise semble être: si la compréhension des œuvres isolées est douteuse, assurons-en du moins la lisibilité.

Un effet de lisibilité semblable à celui produit par la mise en série peut être obtenu par le rattachement des œuvres à l'instance de l'auteur. Les produits difficiles deviennent lisibles selon la logique du recours à l'antécédent, comme production d'un acteur/auteur dont la vie a été tout aussi difficile. Le recours à la biographie de l'auteur comme technique de présentation destinée à créer un effet de lisibilité, est, on le sait,

particulièrement prisé par la critique artistique, notamment littéraire, quand la compréhension des œuvres paraît menacée.

Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte
Universität Konstanz
D-78434 Konstanz

Bibliographie

- DUBUFFET J. (1967). *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris: Gallimard.
- THÉVOZ M. (1975). *Art brut*. Genève: Skira.