

Heidelberg, collection Prinzhorn, 24 mai 2013

La responsabilité du galeriste d'art brut.

PREAMBULE:

Étant donné que cette question est rarement posée en ces termes pour un galeriste qui s'occupe de formes d'art plus conventionnelles, l'énoncé de celle-ci induit déjà l'idée que l'on ne puisse pas « impunément » s'occuper de l'art de personnalités obscures, issues des marges. Ou du moins que cela exige un protocole particulier, voire des aptitudes ou des dispositions inhabituelles à l'exercice du métier de marchand d'art. Bref, que cela appelle une sorte de spécialisation. En clair : que l'altérité sociale, voire mentale qui forment le cadre dans lequel ces œuvres ont été produites nous obligerait en quelque sorte à réinventer le métier de galeriste, à lui conférer une charge morale dépassant largement la fonction première. En fait, au-delà de son rôle d'agent de diffusion et, parfois, de légitimation, l'on s'aperçoit qu'en filigrane se pose le problème de l'éthique du marchand d'art brut et de sa responsabilité autant sociale que politique. Sans compter celle qui lui incombe quant à la nécessaire relecture ou révision de l'histoire de l'art qu'appelle sa démarche. Mais, est c'est un point essentiel, il est ici question d'œuvres qui n'ont souvent pour seul destinataire que celui qui les a produites et, de ce fait, n'ont pas été « pensées » pour quitter la sphère privée au sein de laquelle elles se sont épanouies. En somme, que leur marchandisation est manifestement le premier franchissement d'un paradoxe et donc la première des transgressions opérées par le galeriste d'art brut. Même si son action n'est que l'aboutissement plus structuré de velléités préalables.

Un « Péché » originel ?

Néanmoins, comme j'ai déjà eu l'occasion de l'expliquer, il est intéressant de revenir aux conditions historiques qui forment le substrat de ce marché. Et l'on s'aperçoit alors que c'est à Dubuffet et à l'ensemble des prosélytes de cet art des confins que l'on doit, dans leur volonté de lui gagner la reconnaissance auprès des élites de la culture, d'avoir exposé ces œuvres à la connaissance, à l'étude, et ipso facto, à la convoitise des amateurs.

Prinzhorn lui-même pourrait, en sa qualité d'ardent collectionneur puis de promoteur – à travers ses publications - figurer au nombre de ceux qui ont originellement enclenché un tel processus. Il faut d'ailleurs se demander si, à ce titre, les nazis n'ont pas eux aussi apporté une aide involontaire à cette entreprise, à travers leur exposition itinérante de 1937 sur « l'art dégénéré » - qui plaçait pour la première fois ces productions sur le même plan que l'art le plus moderne décroché des cimaises des musées allemands. Cette mise en parallèle opérant sans doute encore durablement dans l'inconscient de notre époque.

Et enfin, qu'il ne faudrait pas oublier non plus, que dans bien des cas, ce sont des créateurs eux-mêmes qui ont fini par consentir à céder des œuvres et, dans certaines situations, les produisait même sciemment pour cette fin. On pense notamment, pour les « historiques », à Wölflli et à sa Brotkunst ou encore à Lesage avec son mode de calcul du prix de ses œuvres basé sur le salaire horaire du mineur de fond qu'il était.

Rappelons-nous aussi que la Compagnie de l'art brut organisait elle-même dès ses origines - au lendemain de la 2e guerre mondiale - des expositions durant lesquelles des œuvres pouvaient être acquises par le public. Plus tard, il aidera même un marchand déjà établi, Alphonse Chave, à organiser la commercialisation de créations dont il se réserverait dans le même temps des pièces pour sa propre collection.

On s'aperçoit donc que la posture toute théorique contre la prétendue puissance corruptrice du marché, ou sa perversité morale, était déjà battue en brèche par les plus radicaux des défenseurs de cet art "vierge" qui prétendaient s'employer à ce qu'il le restait.

Sans parler de la défiance vis à vis des instances culturelles, tant par rapport à leur fonctionnement que vis à vis de leur champs opératoire ou leur domaine de compétence.

Ce programme insistant de démolition des "autorités" et de leur pouvoir de légitimation fut d'ailleurs une constante dans la pensée de Dubuffet. La première étape de ce travail de sape figurant déjà dans le titre de son premier manifeste : "L'art brut préféré aux arts culturels", en 1949.

Mais ce même Dubuffet minorait peut-être le fait que les musées, galeries et collectionneurs – loin d'être des agents corrupteurs - étaient aussi, à l'instar des zélotes les plus radicaux de l'Art Brut, des dignes qui préserveraient cette création de la submersion et de l'oubli.

D'ailleurs l'ultime renoncement de Dubuffet – qu'il n'admettra jamais véritablement - sera la création d'un musée, lequel musée, contrairement aux apparences et aux notes d'intentions, était déjà en germe dans les statuts même de la Compagnie.

Et ce qu'il considérait comme une indignité, la muséification, devenait dès lors inéluctable, même si une dernière pudeur – pour ne pas dire une coquetterie purement sémantique - lui fit préférer le terme de "collection" à celui de "musée".

Ainsi, en sacralisant ses classiques, en distinguant ses créateurs dans des publications qui feront autorité, en les soumettant à des études approfondies qui les priveront à jamais d'un anonymat protecteur, la Col-

lection de l'Art Brut posait donc également la première pierre d'un marché ad hoc.

Et, en tenant ainsi – du moins en apparence – ces œuvres à distance du marché, ce statu quo favorisait l'émergence d'un marché occulte, parallèle, et dans le chaos duquel se créaient des collections, notamment d'art d'aliénés. Et ce sans que personne ne s'insurge contre le présupposé que ces œuvres, n'étant pas monétisées, rejoignent des collections sans la moindre contrepartie pour leurs auteurs. Au seul motif que ces mêmes collectionneurs avaient décidé de façon univoque que cette production soit soustraite aux règles élémentaires de l'échange, à défaut du commerce.

Une situation, qui, a de rares et notables exceptions près, a duré jusqu'à l'avènement des premiers galeristes qui – au courant des années 80 - se sont employés à le valoriser, au propre comme au figuré.

Un art chassé du paradis ?

Cette genèse, bien qu'elle n'exempte pas le galeriste de ses nombreuses responsabilités - qui vont bien au-delà de la seule question de la marchandisation – permet néanmoins de comprendre qu'à l'instar de toute production artistique, l'art brut est soumis, quoi qu'on en pense, au même régime de désirabilité et, donc, à ses excès.

Par ailleurs, le marchand n'est pas resté très longtemps le seul acteur de la commercialisation de l'art brut puisque la création des ateliers d'art thérapie à partir de la fin des années 70 a conduit dans certains cas les institutions qui les abritent à organiser elles-mêmes la circulation des œuvres entre leurs auteurs et leurs collectionneurs. À la différence que ces structures sont conduites à le faire avec le souci d'y associer l'ensemble des patients dont ils ont la charge. En l'inscrivant, donc, dans le cadre de leur mission avant tout curative, et mettant souvent au second plan les considérations esthétiques ou hiérarchiques considérées habituellement comme pertinentes. Dans ce cas, c'est le marché qui, seul, sanctionne.

Pour ce qui est de la première responsabilité qui incombe au marchand, à savoir organiser et accompagner la diffusion de cet art, celle-ci est néanmoins considérablement accrue pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'opération qu'il doit réaliser s'apparente à un véritable rite de passage, à une socialisation qui mène ces productions de l'anonymat originel au rang d'objet d'art. De l'ingénuité originelle à la maturité sociale, en quelque sorte. Ses devoirs sont également augmentés en raison d'une composante essentielle, inhérente à cet art : à savoir que les œuvres qu'il montre n'ont pas été pensées pour le marché et ne lui sont destinées qu'a posteriori, sans même parfois l'aval explicite des créateurs. Que, de ce fait, au-delà d'avoir à se démener avec ce paradoxe, il courre le danger d'en altérer, voire d'en trahir l'essence.

À quoi l'on pourrait ajouter le fait que les auteurs de ces productions sont réputés vulnérables et que, dans bien des cas, leur conscience des finalités de la mise sur le marché de leurs productions, quand ils n'y sont pas totalement indifférents, leur échappe en grande partie. Ce qui oblige ce marchand, plus que les autres, à agir avec tact et discernement, tant les enjeux humains dépassent les enjeux financiers ou artistiques. Donc, que ce galeriste doive pouvoir évaluer à partir de quel moment il se retrouverait à agir contre leur gré. Ou, agissant avec leur assentiment, fut-il explicite, il doit anticiper les conséquences de la mise en lumière de leurs productions et la rupture possible de l'équilibre précaire dans lequel ils évoluent. Même si, dans le cas d'artistes protégés par une institution, cette phase soit élaborée avec les personnels qui les accompagnent au mieux de leurs intérêts et dans un cadre juridique approprié.

La « spécialisation » du galeriste doit également établir un *modus operandi* différencié selon la typologie des créateurs qui relèvent de ce champ. Ainsi, les moins « protégés » de ces auteurs d'art brut étant paradoxalement les moins ostracisés par la société. Ceux qui ne souffrent généralement que d'altérité sociale mais qui sont finalement à la fois les plus exposés dans la négociation et la valorisation de leurs œuvres car ne bénéficiant pas du cadre protecteur de l'institution.

En effet, ceux que Dubuffet qualifiait « d'hommes du commun », autodidactes marginaux, sont souvent les plus enclins à saisir les opportunités à sortir de leur isolement, tout en n'en maîtrisant pas les enjeux à long terme.

À quoi s'ajoute que leur œuvre, si celle-ci se retrouve soudain plébiscitée, les conduise à rompre avec la spontanéité originelle de leur production pour vouloir répondre à une demande, même informulée. C'est donc logiquement parmi cette catégorie d'auteurs d'art brut que s'observent de nombreux changements de statuts, passant – sans que l'on puisse les en blâmer - du stade de créateur qui n'avait pour horizon indépassable que son œuvre à celui d'artiste s'inscrivant délibérément dans le mécanisme du marché.

Dans ce cas, le galeriste porte en effet la responsabilité d'avoir à la fois favorisé la naissance d'un artiste - au sens où la société l'entend généralement - mais dans le même temps d'avoir trahi sa mission initiale de promouvoir un art qui résiste justement à cette digestion par les instances légitimantes.

Mais quelle que soit les créateurs concernés, il est désormais établi, avec le recul, que dans l'immense majorité des cas, cette soudaine mise en lumière se fait à leur bénéfice, qu'il soit thérapeutique ou matériel. De ce fait, l'acclamation de leurs œuvres par la communauté les replace résolument au centre du jeu : ils en deviennent des acteurs à part entière à compter du moment où on les considère comme des auteurs à part entière. Ce qui conduit à l'annulation, du moins partiellement, de leur mise au ban par leur réins-

cription dans le champ social et culturel. Sans toutefois gommer l'altérité à laquelle ces créateurs et leurs productions réfèrent.

Et c'est précisément là que réside une autre responsabilité du galeriste d'art brut. En effet, contrairement à toutes les autres catégories artistiques inscrites dans le champ de l'histoire de l'art et qui sont, à ce titre, étudiées, commentées, enseignées, conservées et exposées, l'art brut ne dispose pas encore de relais ou d'instances au cœur de l'institution muséale ou de l'université. De sorte que sa récente appropriation par des structures internationales établies – la dernière en date étant la Biennale de Venise – n'est pas le fruit d'une réelle maturation et conduit donc le milieu de l'art à éluder la part la plus problématique de cet art, à savoir sa différence de nature par rapport à ce que l'on pourrait appeler la production « culturelle ». Et ceci, même si les grammaires formelles sont en apparence les mêmes.

Évidemment, une fois cette distinction d'essence établie, la conséquence probable risque de conduire à l'invalidation des outils conventionnels pour « penser » l'art, voire de devoir admettre qu'une histoire de l'art parallèle existe.

Le marchand spécialisé, comme courroie de transmission dans cette dynamique de diffusion, a de ce fait la responsabilité de suppléer à l'incurie momentanée du système, non pas en stigmatisant ou en ghettoisant par une différenciation abusive, mais en ouvrant le champ de réflexion par une défense résolue et opiniâtre de la spécificité de l'art brut.

La responsabilité terminologique

Par ailleurs, une remarque s'impose sur le titre et l'évitement que je crois hautement souhaitable du terme d'Outsider art, auquel nous préférons celui d'art brut. Et par patriotisme linguistique.

En effet, la première des responsabilités qui incombe à quiconque s'occupe de ces productions artistiques nées pour l'essentiel hors du champ de l'art dit « culturel » (pour reprendre la terminologie dubuffetienne) sera purement terminologique. C'est à dire qu'elle touchera à l'essence même de la chose nommée. En effet la notion d'outsider induit l'idée d'exclusion et, en l'espèce, de marge. Mais pas la marge revendiquée par les créateurs dont nous parlons, mais celle à laquelle notre société normative les a assignés.

Et comme l'on conviendra que notre objet d'étude est ici l'art, cela revient implicitement à admettre que l'art « culturel » serait le centre de gravité de l'art et, conséquemment, l'art outsider sa marge. Par conséquent, c'est induire l'idée que le sujet qui nous occupe est déjà circonscrit et, en l'espèce, qu'il n'est pas au cœur même de la problématique de l'art, mais en serait une sorte de corollaire. En somme, qu'il n'a pas la capacité d'infléchir notre manière de repenser l'art en profondeur, mais simplement, de façon marginale.

Tandis que la notion d'art brut, même si elle ne bénéficie pas du véhicule de la langue dominante et qu'elle a été forgée par une personnalité aussi contestable et brillante que Dubuffet, offre l'immense avantage de donner à voir cet art dans sa matrice originelle. Un art, brut comme l'or, comme le diamant – matières précieuses à l'état de nature, non taillées, non réduites à une fonction utilitaire par l'action de l'homme, non encore réduites à servir. Un art qui ne se tient pas à la banlieue de l'art, mais un art avec un potentiel de réenchantement du monde intact.