

INTRODUCTION

par Christian Berst

Brut Now : l'art brut au temps des technologies.

Dans l'histoire des idées, toute entreprise intellectuelle ou artistique se trouve confrontée à deux adversaires farouches : le dogmatisme et l'ignorance. L'un se nourrissant de l'autre, quand ils ne sont pas attisés par la paresse. Il en va de même lorsque, voulant rompre avec une vision linéaire et orthodoxe - voire canonique - de l'histoire de l'art, on s'emploie à défricher un champ dont cette histoire n'avait pas mesuré la fertilité.

Ainsi, lorsqu'il est question d'art brut, la plupart de nos élites occupées à interroger le geste artistique oscillent-elles généralement entre la négation catégorique et « l'entêtement diabolique » - pour reprendre Sénèque - à envisager ce champ.

Au mieux se rassurent-elles en lui assignant un strapontin historique déterminé et circonscrit par l'action de Jean Dubuffet, l'« inventeur » du concept. Posture très commode, tant ce prosélyte ardent fut coupable de dogmatisme, lui aussi.

Même s'il faut reconnaître à Dubuffet le mérite incontestable d'avoir forgé un terme capable d'opérer une synthèse - une cristallisation serait-on tenté de dire - entre des expressions artistiques disparates jusqu'alors exilées : « l'art des fous » ou art psychopathologique, mais aussi l'art médiumnique tant prisé par les surréalistes, et enfin l'art de marginaux, de personnalités « extraordinaires » se livrant à une production artistique obsessionnelle. Tous procédant en dehors de l'académie, du marché, tous transgressant *de facto* les traditions et les usages. Tous soudain anoblis par un qualificatif ambivalent emprunté au vocabulaire de la minéralogie, soulignant à la fois leur caractère natif et précieux.

La Collection de l'art brut à Lausanne porte aujourd'hui encore le témoignage éloquent des trois décennies de collecte auxquelles Jean Dubuffet s'est adonné avec passion.

Cependant, là où il s'est fourvoyé, c'est en édictant une critériologie fondée sur l'autodidaxie, voire l'exemption de culture, conditions qu'un examen même sommaire suffit à disqualifier tant elles sont teintées de rousseauisme petit-bourgeois. Comme un relent lointain de la pensée coloniale sur *l'art nègre*, censément infantile et inculte. Ensuite, en imposant - avec un certain succès, hélas ! si l'on en juge par sa persistance - une iconographie de l'art brut faisant écho à ses propres recherches formelles initiales. Cette rupture avec l'art prétendument savant, caractérisé selon lui par l'abstraction triomphante de cette époque, l'a conduit à fixer une imagerie d'Épinal de l'art brut réduite pour l'essentiel à la figuration et au recours à des moyens rudimentaires de fabrication. Donnant l'impression fallacieuse que les œuvres concernées frayaient presque exclusivement avec l'art naïf ou populaire.

Or, l'inventaire de collections d'art brut historiques comme celle du psychiatre Hans Prinzhorn¹, pour ne citer qu'elle, démontre qu'une Emma Hauck - internée au début du XXe siècle à Heidelberg - n'avait rien à envier, formellement, à un Cy Twombly. Et les exemples sont innombrables.

Mais Dubuffet a surtout poussé ce néo-primitivisme jusqu'au point d'enrôler de force ces artistes dans un combat contre l'art dit « culturel ». Combat qui n'a jamais été et ne pouvait pas être le leur et qui, de surcroît, a participé ou, du moins, favorisé leur ostracisation.

Pourtant, de même que la métaphysique ne peut être éternellement réduite à la voix de Descartes, l'art brut ne peut rester enfermé dans le ghetto de Dubuffet. Sauf à refuser de changer de paradigme.

Ainsi, critiquer la notion d'art brut uniquement à travers la pensée dubuffetienne des années 1940 est inepte à plus d'un titre : c'est d'abord nier d'innombrables manières d'arpenter ce territoire qui ont essaimé au XXe siècle, de Hans Prinzhorn à Harald Szeemann, d'André Breton à Massimiliano Gioni, pour ne citer qu'eux.

C'est aussi et surtout occulter tout un pan de l'art né dans l'altérité sociale ou mentale de ses auteurs, imperméables aux enjeux et aux circuits de l'art, ne revendiquant ni le statut d'artiste, tel qu'on l'entend, ni que leurs productions puissent même relever de l'art. Tant celles-ci mettent en œuvre des mythologies individuelles ou des cosmogonies autoréférentielles, confinant parfois au *Gesamtkunstwerk*².

Ce qui, seul, devrait déjà leur valoir une considération majeure, pour peu qu'on entreprenne d'y déceler - au travers de leur *inquiétante étrangeté* - une pulsion créatrice originelle, primale.

En réfutant ces « faits », en récusant cette approche phénoménologique, on se condamne invariablement à ne produire qu'une doxa informe indexée sur l'incurie, malheureusement constante en la matière, de l'enseignement de l'histoire de l'art. Évidemment, le pouvoir culturel, comme tout pouvoir, tire notamment sa force de certitudes inébranlables. Or, comme l'exprimait Jean Rostand dans une fulgurante allitération : « certitude, servitude ».

Dans tous les cas, l'on observe là une faillite de la pensée, une incapacité à dépasser une terminologie - pour clivante et discutabile qu'elle soit - qui offre pourtant un formidable socle pour réexaminer l'art.

De ce fait, le qualificatif de « brut », lorsqu'il ne sert pas d'alibi pour passer son chemin, cristallise les tensions plus que de raison. Fréquemment, ceux-là même qui brandissent sans cesse l'épithète « contemporain » comme adjuvant indispensable à leur doctrine - ceux-là pensent qu'il suffirait d'escamoter le terme « brut » pour s'exonérer de problématiser les productions artistiques que cet adjectif tend à mettre en lumière.

Pourtant, on ne peut, sauf à commettre un mensonge par omission, passer sous silence les conditions d'élaborations de telles œuvres, les processus intimes qui les sous-tendent, la dimension ontologique qu'elles révèlent. Pas plus qu'on ne peut minimiser la personnalité et le cursus de ces auteurs, qui constituent des éléments parfois seuls capables de nous renseigner sur leurs intentions et la portée de leurs réalisations. Mieux, sans doute, que ne le ferait la plus brillante des exégèses, le plus séduisant des paratextes. Surtout, l'altérité dans laquelle opèrent ces *anartistes* devrait fournir un motif suffisant pour nous interroger sur la nature exacte de leurs créations.

Et si vouloir définir l'art brut relevait in fine à vouloir définir l'inclassable, l'incommensurable, l'impondérable, l'in-fini ? Tout ce qui désigne à la fois l'impensé et l'impensable. Précisément : ce qui dépasse la raison.

Que dire des très récentes inclusions de telles œuvres dans des temples de la culture - comme la Biennale de Venise 2013, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, le Centre Pompidou, la Maison rouge et le Palais de Tokyo à Paris, ou encore dans le Brooklyn Museum, le Moma et le Metropolitan Museum à New York ? Sinon qu'elles ont eu lieu, dans la plupart des cas, incognito ou, pire encore, que ces productions y ont été affublées du masque grotesque de l'*outsider art*, voire de celui, condescendant, du *folk art*. Rien, donc, qui permette au public d'en appréhender la véritable essence.

En dépit de cela, l'adhésion enthousiaste d'amateurs toujours plus nombreux et les efforts de quelques penseurs opiniâtres, rejoints par une nouvelle génération de curateurs et d'historiens de l'art, permet dès lors de confirmer l'art brut comme un vecteur décisif pour « penser l'art », au-delà des catégories assignées, par-delà les époques, les cultures et les spectres formels.

Les théories à son sujet sont aujourd'hui interrogées et débattues avec une vitalité nouvelle. Les dogmes historiques sont en voie d'être dépassés et les antagonismes anciens font place au dialogue fécond. On découvre aujourd'hui que l'art brut est également présent dans la photographie, la vidéo, l'infographie, l'informatique. Et son pouls est déjà perceptible dans d'autres domaines, plus performatifs, comme la musique, la danse ou le théâtre.

La tâche qui nous incombe, essentielle à la réinscription complète de l'art brut dans sa contemporanéité, consistera justement à mettre en lumière les nouvelles pratiques, les nouveaux médias, autant que leur foisonnement international. Et, partant, de permettre une reconsidération du geste créatif dans une perspective métaphysique, indissociable de notre condition humaine. Y traquer l'archétype, qui sait ?

Parmi d'autres surprises, nous pourrions ainsi découvrir qu'un art brut conceptuel non seulement se conçoit – comme chez John Urho Kemp –, mais que celui-ci pourrait être l'expression la plus remarquable et la plus essentielle d'art brut ; en ce sens qu'elle serait la moins suspecte de la volonté de séduire ou de solliciter une quelconque légitimation. Ne cédant ni à la tentation figurative ou décorative, ni aux déploiements spectaculaires, il attesterait d'un art solidement arrimé à l'individu, un art sans adresse, dans lequel l'*autre*, extime, serait la plupart du temps comme absent, et au mieux facultatif. Tandis que l'*autre* intime y occuperait toute la place.

Bien que le corpus des œuvres sélectionnées pour Brut Now tende bien sûr à rendre compte de ces nouvelles formes, il ne saurait être question de restreindre nos investigations à l'élaboration d'un catalogue d'analogies avec la grammaire de l'art dit contemporain. L'exercice, ici, consisterait plutôt à se libérer des présupposés normatifs et à rendre compte, simplement, de quelques-unes des découvertes les plus significatives faites dans la sphère de l'art brut de ces dernières décennies.

Brut Now sonne également comme une interpellation dont l'anglicisme revendiqué tend à répondre à l'indigence de la notion anglo-saxonne d'*outsider art*, inféodée au marché au point d'avoir étendue son emprise à quasiment tout ce qui ne relèverait pas stricto sensu de l'art contemporain. Cette notion d'*outsider art*, galvaudée et manichéenne s'il en est, flattant au passage la frange la plus réactionnaire des commentateurs. Bien au contraire, *Brut Now* doit surtout s'entendre comme une injonction à une réflexion libérée des entraves d'un savoir parcellaire et partisan, comme l'invitation à une fête de l'esprit capable d'infléchir les postures doctrinales.

Il s'agit donc rien moins que de proposer une exposition fondatrice qui servira de pierre angulaire et de laboratoire au monde de l'art comme au public afin de poursuivre l'exploration d'une *terra incognita* aussi vaste qu'elle est profonde et sensible. En somme, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, peut-être n'avait-on pas connu pareille entreprise de revitalisation du débat sur l'art depuis la révolution duchampienne.

Octobre 2016

(Cet article est paru initialement en introduction du catalogue *Brut Now : l'art brut au temps des technologies* publié aux éditions Les Presses du réel, en 2016. Cet ouvrage accompagnait l'exposition éponyme aux musées de Belfort (Tour 46) et au Centre multimédia Gantner (Bourogne) dont Christian Berst fut le commissaire).

1. Hans Prinzhorn est un psychiatre et historien de l'art allemand, ayant constitué à l'hôpital de Heidelberg au début du Xxe siècle une collection de près de 4000 œuvres. Il est l'auteur de *Bildnerei der Geisteskranken* (Expressions de la folie), publié en 1922.

2. Trad. : Œuvre d'art totale (selon la conception romantique)