

TERRITOIRES

« Mieux vaut coucher avec une amie de rencontre qui ne parle pas de littérature, une amie qui rit de tout et pour tout, regarde les tableaux comme des cartes de géographie et interroge : “Est-ce que c’est beau l’Espagne ?” comme elle affirmerait : “J’ai été chez Roybet, eh bien, c’était rien toc !” »¹

IL EST DES TERRITOIRES SECRETS

AINSI

des cinq cent vingt-six feuillets de tailles diverses – pages de calendrier, marges de journaux découpées, cartes de correspondance – couverts par Robert Walser de caractères minuscules et légués en 1937 par la sœur de l’homme de lettres suisse à Carl Seelig, ami et futur tuteur de son frère². Cette graphie miniature, aujourd’hui dénommée micrographie, marque l’aboutissement ultime d’un *réapprentissage* : celui de l’écriture à travers la rédaction de textes au crayon de papier, parfois repris à l’encre lorsque Walser les estime publiables. De 1924 à 1933, « le territoire du crayon »³, succédant à un « système » du même nom, caractérise une période d’intense activité scripturale au cours de laquelle l’auteur du *Brigand* réinvestit l’espace littéraire, fût-ce au prix d’un paradoxe : les microgrammes, longtemps demeurés secrets et jugés indéchiffrables, commencent en effet d’être transcrits et publiés en 1972, date à laquelle Jochen Greven et Martin Jürgens apportent la preuve de leur lisibilité.

- 1 Francis Picabia (1923), dans Arnauld Pierre, *Francis Picabia, la peinture sans aura*, Paris, Gallimard, coll. « art et artistes », 2002, p. 171.
- 2 Le Centre Robert Walser, situé à Berne, est chargé de la conservation de ces microgrammes. www.robertwalser.ch/en/home
- 3 Peter Utz, « Mystère et singulier bonheur des microgrammes », in *Robert Walser, Le territoire du crayon, Microgrammes*, Genève, Zoé, 2003, p. 363.

Les travaux scientifiques entrepris à partir de ce moment-là vont contribuer à réviser la fortune critique de l’œuvre du prosateur et poète. La micrographie, dans un premier temps rapprochée de la supposée maladie mentale de Walser⁴, est dorénavant perçue comme le corollaire de la réception contemporaine de ses romans. L’échec de la parution de *La Rose* en 1924 et les rapports conflictuels entretenus avec la rédaction du *Berliner Tageblatt*, journal avec lequel il collabore et qui lui assure de cette façon une source de revenus régulière, découragent Walser et provoquent ce qu’il identifie comme « une véritable faillite de [la] main, une sorte de crampe, de pince »⁵. Le crayon, attribut enfantin, préféré à la plume, outil de travail, le réconcilie en ce cas avec la littérature.

IL EN EST D’AUTRES ÉNIGMATIQUES

TEL

l’art brut, terme né sous la plume du peintre Jean Dubuffet pendant les années quarante, et qui permet de penser des productions réalisées en marge des circuits artistiques institués. Jamais défini, jamais circonscrit, rien ne semble épuiser ce concept, tant sont hétérogènes les interprétations qu’il suscite et les ouvrages qu’il désigne. C’est là très certainement une des grandes subtilités du projet anticulturel de Dubuffet : refuser la caractérisation pour soustraire son invention aux classifications commodes du dictionnaire et de l’encyclopédie⁶. Théorie de l’art pour les uns, « territoire mouvant » pour les autres, beaucoup s’accordent à chercher l’art brut, à le pister et s’éclairent parfois aux écrits du peintre français dans l’espoir d’y voir plus clair. On le sait : Dubuffet y a personnellement beaucoup réfléchi, notamment à travers la constitution d’une documentation et les réorganisations successives de sa collection. Depuis

- 4 Bernhard Echte, « Robert Walser, sa vie, son œuvre. Chronologie », *Robert Walser, l’écriture miniature*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, p. 85.
- 5 Peter Utz, *op. cit.*, 2003, p. 364.
- 6 On se rappelle ici du mot d’Henri Michaux : « Effet de fouinage : le dictionnaire, calme réponse multiforme de la société humaine qui n’en finit pas d’avoir de la curiosité. Sédentaire, égal et fonctionnaire, le dictionnaire est son signe. », dans Henri Michaux, *Poteaux d’angle*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 85.

sa mort en 1985, d'autres à sa suite ont parcouru les vastes étendues de l'art brut ; poursuivi le chemin jusque dans des zones inexplorées ; essayé de s'y repérer ; s'y sont parfois perdus.

La métaphore géographique transparait potentiellement sous la plume de Dubuffet en 1959 lorsque celui-ci propose de considérer l'art brut comme un pôle⁷. Certes, le terme est employé afin de continuer d'opposer l'art brut à l'art culturel, prolongeant de fait l'argumentation mise en place par le peintre dès 1949 avec la préface au catalogue de l'exposition *L'Art brut préféré aux arts culturels*. Dubuffet s'en rend toutefois compte, la séparation ne saurait être aussi nette : l'originalité d'une œuvre dépend du degré d'invention manifesté à travers le choix des sujets et des matériaux. D'« autres yeux » sont absolument nécessaires pour appréhender ces réalisations, d'autant plus exceptionnelles que leurs auteurs opèrent en dehors des circuits artistiques conventionnels. Parce qu'il nous rend attentifs à des « petits griffonnages peu élaborés et très sommaires, tracés sur un mur de la pointe d'un couteau, ou, au crayon, sur un mauvais bout de papier de fortune » ou à « tel petit dessin très hâtif » cependant « d'un contenu bien plus vaste, et d'une signification bien plus précieuse, que la plupart des grandes prétentieuses peintures »⁸, l'art brut n'opère pas qu'un changement de paradigme artistique : il stimule notre imagination et modifie profondément notre vision du monde.

7 Jean Dubuffet, « L'art brut » (1959), *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1986, vol. 1, p. 515.

8 Jean Dubuffet, « Honneur aux valeurs sauvages » (1951), *op. cit.*, 1986, p. 215-216.

D'UN TERRITOIRE L'AUTRE

IL est plutôt risqué d'initier une réflexion sur l'art brut à partir des microgrammes de Robert Walser, quand bien même Michel Ragon, critique d'art et ami de Dubuffet, aurait rapporté l'intérêt du peintre pour le romancier suisse⁹. S'il est peu probable que l'artiste français ait eu connaissance du « territoire du crayon » organisé par Walser lors de ces années bernoises, on est également en droit de douter de l'intérêt que ce dernier aurait pu manifester aux productions rassemblées dès 1945 par Dubuffet. Les textes qu'il produit sur l'art témoignent d'un goût affirmé pour Cézanne, Delacroix, Van Gogh et Le Titien et les artistes qu'il met en scène dans ses nouvelles sont presque tous des paysagistes, avides de transcrire la beauté de la nature dans leurs tableaux¹⁰. Qui plus est, Walser s'intéresse particulièrement à la peinture moderne qu'il découvre notamment lors de son séjour à Berlin entre 1906 et 1913, période au cours de laquelle il se familiarise avec les galeries et musées allemands.

Parallèlement à son internement en 1929 à l'asile psychiatrique de la Waldau, près de Berne, avant son transfert en 1933 dans un autre établissement à Herisau, les activités littéraires de Walser cessent définitivement dès le début des années trente. Quoique le docteur Hinrichsen ait mis une pièce à sa disposition, c'est l'absence de liberté qui l'empêche de se consacrer à l'écriture¹¹, cette même absence de liberté qui est valorisée par Dubuffet en tant qu'elle participe de la valeur de toute « création d'art »¹² véritable et qui a donné naissance à l'œuvre de Wölfli, autre pensionnaire de la Waldau jusqu'à sa mort en 1930. Homme solitaire, Walser a néanmoins développé son style au contact de ses contemporains : c'est ce que livre *Jakob von Gunten (L'Institut Benjamenta)*, roman publié en 1908 et inspiré de l'expérience vécue dans une école de domestiques berlinoise, ou bien *La Promenade* (1917), récit d'une

9 Michel Ragon, *Le regard et la mémoire. Portraits-souvenirs de Atlan, Poliakoff, Dubuffet, Chaissac, Fautrier, Hartung*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 77.

10 Robert Walser, *Un peintre*, dans Robert Walser, *Les Rédactions de Fritz Kocher, suivi de Histoires et de Petits Essais*, Paris, Gallimard, 1999, p. 66.

11 Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser*, [Zurich, 1977], Paris, Rivages, 1989, p.13-14.

12 Jean Dubuffet, « Honneur aux valeurs sauvages » (1951), *op.cit.*, 1986, p. 213.

balade d'une journée probablement effectuée à Bienne, en Suisse, où il réside à cette époque. Les aveux rétrospectifs du poète suisse, confiés à Carl Seelig lors d'excursions menées dès 1936 en dehors de l'hôpital, manifestent pourtant un regret, celui d'avoir privilégié l'imagination au profit du réel, celui contre lequel « il faut vivre [...] et lutter »¹³, manière de réaffirmer un positionnement intellectuel, nécessairement dicté par l'isolement.

Qu'en est-il de la micrographie dans ces conditions ? Comment penser ce « territoire du crayon », fragiles morceaux de papier, à mi-chemin entre l'écriture et le dessin, où l'*invention* calligraphique est certes évidente, mais qui ne constituent pour leur auteur qu'un exercice destiné à demeurer secret, y compris dans sa correspondance privée ? Que conclure de cette dissolution des caractères, qui certes défie les impératifs inhérents au monde de la presse et de l'édition, mais n'atteint en rien la richesse des thèmes convoqués, d'autant plus vaste que le champ des caractères est réduit ? Les textes de Jean Dubuffet apportent de ce point de vue un élément de réponse particulièrement lumineux : loin d'en épuiser les significations, l'art brut nous permet assurément de réfléchir à la singularité de l'entreprise de Walser et de percevoir l'originalité d'une telle démarche. Les microgrammes gagnent alors à être envisagés dans une double articulation, celle qui lie le microcosme au macrocosme et l'infiniment petit à l'infiniment grand, en souvenir de ces pôles évoqués par Dubuffet et qui jalonnent le « territoire » de l'art brut.

VANESSA NOIZET

13 Ibid.

L'ART BRUT : GÉOGRAPHIES INFINIES

« Assurément, nul n'a besoin de douter qu'il existe effectivement et vraiment un Ciel qui surpasse 70 000 000 fois la surface de notre Terre, et dont je suis même le propriétaire légitime. »¹

ADOLF WÖFLI

UN « art immédiat et sans exercice », « l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions »² : voilà la définition de l'art brut par Jean Dubuffet. Mais elle tait la complexité de telles œuvres. Pour la plupart des artistes présentés dans cette exposition, le point de départ et le point central semblent l'inextricable nœud entre leur histoire intime et une aspiration transcendante verticale. Certains tentent d'atteindre – et parfois même de renverser – Dieu en s'appropriant ou en renouvelant l'organisation de l'espace qui les entoure, dans laquelle la séparation entre microcosme et macrocosme, les frontières du corps, les distinctions générationnelles ou encore l'identité sexuelle se fluidifient et quelquefois s'effacent complètement. Il en résulte différents scénarios du corps en incessante métamorphose, où les notions traditionnelles du temps et de l'espace se dilatent (quand elles ne sont pas complètement abolies), une recherche du Père idéal³, ou encore la création d'un nouveau monde ?

Partir de l'infiniment petit pour aller vers l'infiniment grand : c'est l'œuvre de l'artiste tchèque Luboš Plný (né en 1961), qui témoigne le plus explicitement de cette démarche. Le thème exclusif de sa production est le corps ; Plný décortique

1 Cité dans *Adolf Wölfli Univers*, cat. exp. [LaM, 2011], Lille Métropole, LaM, 2011, p. 55-56.

2 Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » [1949], in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 91-92.

3 « L'ombre du père apparaît comme un esprit de commencement, un ange dans ce désert » : Michel de Certeau, *La Fable mystique, 1. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 320.