

Arles 6 : Photographie brute, vers un peu de cohérence

L'exposition sur la photographie et l'art brut (jusqu'au 22 septembre) est énorme, la plus grosse cette année à Arles je crois : plus de 500 oeuvres, plus de 50 artistes (sans compter les anonymes, les spirites, les ufologues, ...). Elle est issue, pour l'essentiel (47 sur 54 artistes), de la collection de Bruno Decharme, grand collectionneur et connaisseur d'art brut, qui en est le commissaire principal (avec son épouse Barbara Safarova, Paula Aisemberg qui montra sa collection à la Maison Rouge, et Sam Stourdzé, bien sûr). Contrairement à ce que dit la préface du catalogue, ce n'est pas une première, car il y a déjà eu une exposition collective consacrée à la photographie et l'art brut, titrée « Create and Be recognized; Photography on the edge » au centre Yerba Buena à San Francisco en 2004/2005 (puis au Musée Georges Eastman à Rochester), sous l'égide de l'historien d'art et « pape » de l'art brut Roger Cardinal, avec deux commissaires spécialisés en photographie, John Turner et Deborah Lochko. Cette exposition (que je n'ai pas vue) montrait des oeuvres (au moins 140 dans le catalogue) de 17 artistes; et d'ailleurs Decharme la mentionne quatre pages après sa préface, mais en la décrivant comme une exposition de photos « vernaculaires et populaires », ce qui est méprisant et absolument inexact. Vous verrez que dix des 17 artistes de l'exposition californienne, et non des moindres, se retrouvent à Arles : les noms des artistes mentionnés dans le catalogue californien sont suivis d'un * ci-dessous, jugez par vous-mêmes. Dans l'exposition d'Arles, on apprend beaucoup, on découvre beaucoup, mais on ressort un peu épuisé, physiquement et visuellement, et surtout avec un sentiment de confusion face à cette profusion d'oeuvres diverses, sans parvenir à en dégager une grande cohérence. Et le catalogue (dont un seul des auteurs, Brian Wallis, est un historien de la photographie) n'aide guère, organisé qu'il est, tout comme l'exposition, en quatre sections dont on ne saisit pas toujours bien les spécificités : « Affaires privées », « Reformater le monde », « Performer ou un autre je », « Conjurer le réel », catégories qui prétendent interroger la psyché de l'artiste, dont on sait évidemment peu de choses et sur laquelle on ne peut faire que des hypothèses, plutôt que de présenter sa pratique. On peut ainsi se demander pourquoi Marian Henel ou Zorro sont classés dans la section « Performance » alors qu'ils appartiennent tout autant au domaine des « Affaires privées », ou, *vice versa*, si Kazuo Handa n'est pas plutôt un performeur; mais bon, n'ergotez pas.

Il me semble avant tout qu'on aurait dû distinguer entre les artistes qui photographient et ceux qui utilisent, dans des collages ou des photomontages, des images photographiques trouvées ou découpées dans des magazines (c'était d'ailleurs la distinction essentielle que faisait l'exposition californienne). Ce sont en effet deux pratiques différentes, deux approches différentes de la photographie, deux rapports différents avec la représentation, deux philosophies différentes de l'image. Et cette distinction me semble encore plus importante dans le champ de l'art brut, où la récupération, et donc le collage ont été particulièrement valorisés, et où, au contraire, l'utilisation d'un moyen technique de production, en l'occurrence l'appareil photo, était perçue par les puristes, avec et après Dubuffet, comme déjà trop sophistiquée, comme témoignant déjà d'une appartenance au monde cultivé, à la culture artistique « noble », par opposition au vrai art brut. En effet, ce n'est pas, comme l'affirment Decharme et Thévoz dans le catalogue, parce que la photographie n'était pas un art « légitime », « académique » que Dubuffet ne l'a pas incluse (à ce compte, pourquoi a-t-il inclus la broderie, bien moins « légitime » artistiquement que la photographie ?), mais parce qu'elle utilisait un appareil complexe, une médiation technique, un apprentissage sérieux pour pouvoir créer, et donc à exclure (« un médium perçu comme trop culturel et pas assez spontané » écrit Camille Paulhan dans le catalogue). Certes la distinction entre prise de vue et montage n'est pas absolue : d'une part Robert Wilkinson ou Howard Finster (qui étaient à San Francisco et Rochester, mais ne sont pas à Arles) font des montages à partir de leurs propres photographies; d'autre part, Alexandre Lobanov* se photographie avec les objets qu'il a créés : ce sont autant ses armes factices que ses compositions photographiques les montrant qui sont de réelles oeuvres d'art brut.

Enfin, je sais bien que l'art brut est toujours une question de définitions, de frontières, d'exclusions et d'inclusions. On peut donc se poser (comme on l'a souvent fait) la question de la présence ici de Miroslav Tichy*, diplômé des Beaux-arts : Decharme l'a justifiée dans une interview à Libération en disant : « Il a désappris toute sa vie pour arriver à une clochardisation physique et psychique », ce qui ne me semble pas correspondre aux récentes recherches biographiques sur Tichy (mais c'est un autre sujet). De plus la sélection des 30 Tichy présentés ici est un peu décevante : peu de cadres complexes, pas d'améliorations au crayon, aucune composition avec le si symbolique grillage de la piscine bloquant le regard, pas d'images de télévision. On peut aussi s'interroger sur l'inclusion de photographes spirites, d'images de psychokinésie, de photographies d'Ovnis et d'aliens, peut-être liée au partenariat avec l'American Folk Art Museum.

Je ne veux pas nier une seconde l'intérêt que présenterait une étude approfondie de l'inclusion ou de l'utilisation d'images photographiques découpées ou trouvées dans les compositions d'artistes bruts, comme Adolf Wölfli* (qui inventa le collage avant Dada), Henry Darger*, Aloise Corbaz, ou Charles Dellschau* par exemple. Il serait passionnant d'étudier comment les obsessions mammaires et fessières de Pietro Ghizzardi ont besoin d'un visage réaliste pour se manifester, s'incorporer (et, comme il dessine lui-même assez mal, il doit coller une image découpée), de voir s'il en est de même pour les visages des sculptures de Steve Asbhy*, ou d'analyser comment le noir envahit les coupures de journaux de Leopold Strobl en détruisant la représentation, ou encore comment Zdenek Kosek veut contrôler le monde et l'orgasme cosmique avec ses images pornographiques tatouées d'écriture.

Mais, plutôt que de l'usage d'images photographiques par des peintres, dessinateurs ou sculpteurs bruts, je choisis de parler ici uniquement de photographie brute, et donc de me limiter (ou presque) aux seuls photographes, en dégageant quelques lignes de force (mais chaque artiste ou presque mériterait un article complet, et non quelques lignes). D'abord l'autoportrait. Sans doute y a-t-il un certain lien entre art brut et autoportrait, sans doute l'utilisation de son propre corps est-elle propice à la créativité, à la transposition, à l'incarnation. La photographie agit alors comme un miroir et facilite le pas de côté : quasiment tous les artistes qui ici réalisent leur portrait photographique sont déguisés, travestis, modifiés. Commençons par ceux qui se déguisent en femmes, et, premier d'entre eux, Marcel Bascoulard, qui, entre le meurtre de son père par sa mère et son propre assassinat, développe une oeuvre excentrique d'identification fantasmée à la Femme, à la Mère (et, de là, va-t-on vers Journiac et Molinier ?). Si, chez Bascoulard, la sexualité est sous-jacente, elle est au contraire directe et brutale chez le Polonais Marian Henel, obsédé par les fesses opulentes de ses infirmières, et s'efforçant de transformer son propre corps selon ce canon. L'anonyme connu comme Zorro joue aussi avec les travestissements, mais sa mine grave et son attirail, bottes de cuir et fouet, nous emmènent plutôt du côté du sadisme, alors que, au contraire, le Tchèque Lubos Pliny, (*en haut*), dans son exploration de son propre corps, s'inflige des mutilations, perforant, incisant, cousant son propre épiderme dans une forme de jouissance entre mysticisme et actionnisme. Une des rares artistes femmes de cette exposition (5 sur 50 : c'est l'habitude dans ce champ, et pourant...) est la clocharde de Chicago Lee Godie*, dont les autoportraits photomaton colorisés déclinent toutes les formes de l'élégance féminine, séductrice, charmeuse, tout un univers fantasmé depuis la rue. Enfin les « impersonnateurs », Ichiwo Sugino qui poste ses doubles sur Instagram, et surtout Tomasz Machcinski, drôle, subversif et tragique à la fois ; mais, qu'est-ce qui le distingue d'un Blanckart, sinon sa position sociale, l'un considéré comme handicapé, l'autre artiste reconnu ? Sans doute le fait que, pour l'artiste reconnu, ce n'est qu'un jeu, alors que pour Machcinski, être un autre est une exigence vitale.

Ensuite, l'obsession photographique du sujet féminin est une caractéristique de beaucoup de photographes bruts : une pulsion de voyeurisme du corps de la femme, seins, pubis et fesses avant tout, emplit toute leur oeuvre, qu'il s'agisse de l'être aimé ou de passantes. Ainsi, aux antipodes de Tichy, on trouve Eugene von Bruenchenheim * qui, toute sa vie, photographie son épouse : son oeuvre est un poème d'amour constant, un « enfermement à deux dans un bonheur fusionnel et secret ». De même, on voit ici neuf photos retouchées à l'aquarelle de l'épouse dénudée et peu amène d'un anonyme (entre 1930 et 1945); mais sont absentes, dans la même veine, les photographies d'Eugen Gerbert, et celles du travail, fictionnel ou non, de Mariken Wessels). Günter K., le photographe de sa secrétaire Margret S., est tout aussi obsessif, même s'il s'agit là de baise plus que d'amour, et son obsession cataloguante, quasi comptable, ne se limite pas à la photo, car il conserve aussi notes de restaurants et poils pubiens de son amante. L'anonyme Type 42, lui, ne s'intéresse qu'aux actrices : ses polaroids (type 42) de vues de films sont annotés (le plus souvent avec leur nom et parfois leurs mensurations « Raquel Welch 40-22-35 », et aussi « Fame is the Name of the Game », dit une des légendes). Cindy Sherman qui a préfacé le recueil de Type 42 écrit « c'est une étude exhaustive de ce qu'est être une femme, comme si le/la photographe cherchait l'essence même du féminin ». Enfin, sublimation de cette obsession de voyeur, l'ambigu Morton Bartlett * transpose son désir sexuel sur des petites marionnettes prépubères dont il met en scène des jeux plus ou moins pervers. Mais n'est-ce pas là, encore et toujours, une quête de la femme idéale ? Un manque : Charles-François Jeandel n'aurait-il pas eu sa place là (mais il ne cadre pas avec la définition de l'art brut, sans doute) ?

Que reste-t-il ? Des photographes qui principalement photographient leur propre oeuvre tout en s'y mettant en scène comme Loubanov, mentionné ci-dessus, ou August Walla* (et aussi, avec plus de distance, Mark Hogancamp et ses scénettes guerrières). Des photographes qui prennent en photo leur environnement, soit simplement mais obsessivement comme Elisabeth van Vyve, soit en l'annotant dans une forme de repossession comme Horst Ademeit (découvert là). Mentionnons encore la mise en scène de l'anonyme décapitateur*, particulièrement distrayante. Et puis, un peu sous-représentés ici, des photographes qui jouent avec la matière photographique même, qui jouent contre l'appareil, qui se rebellent contre les règles standard (une double révolte en somme, contre l'art et contre la photographie) : ainsi les panoramiques bricolés d'Albert Moser ou, plus physique, la réappropriation de photos porno (qu'il n'a pas prises lui-même, exception à ma règle dans cet article) de Kazuo Handa en pipes, fume-cigarettes, cendriers, etc., tout ce qui peut faire de la bouche un double instrument d'un plaisir ainsi multiplié (Handa mourra, évidemment, d'un cancer de la bouche). Très intéressantes aussi les manipulations alchimiques et informatiques de John Brill, naviguant à merveille entre analogique et numérique pour construire une oeuvre fantomatique loin de l'indicialité, la seule ici interrogeant l'ontologie photographique même. Alors que les rayons X sont mentionnés par Barbara Safarova dans le catalogue, on ne peut que regretter l'absence de Lindsay Caldicott, une autre exploratrice des marges de la photographie.

Donc, en conclusion, c'est l'exposition d'une collection (avec quelques ajouts), d'une grande collection, d'une belle collection, mais ce n'est certainement pas L'exposition définitive sur la photographie brute, ni LE catalogue définitif, qui restent à faire. Voilà, c'est le dernier article sur Arles 2019.