



## L'écart à l'assaut du code Repli et exposition des artistes délicats

Maud Hagelstein

---

1.

Au milieu de la rotonde, dans le musée Trinkhall, une cabane de tissu. Avant le déménagement des ateliers du Créahm rue de la Brasserie dans le quartier nord, quand l'espace de création plastique se trouvait encore sur le quai Saint-Léonard, la cabane imposait son volume dans l'espace, faisant littéralement partie des meubles. Pascal Tassini s'est construit cette cabane au fil de ses années de fréquentation de l'atelier ; elle était son repaire aux murs de tissus, directement arrimé aux armoires métalliques où il rangeait ses sculptures d'argile. Supportée par des bambous faisant office de poutres et d'étauçons, la cabane-textile de Tassini servait d'abri pour son bureau, ses instruments, son matériel de travail, du tissu notamment, pour fabriquer des boules de chiffon, des sculptures de nœuds, des emballages, des costumes, des robes de mariées. Glaneur, découpeur et noueur, Pascal Tassini aura amené dans l'atelier ses manœuvres textiles à leur maximum d'intensité. Des gestes obstinés dans leur répétition, mais lestés – au moins pour un observateur externe – d'une surprenante contingence, sans doute propulsés par des occasions improbables : Béatrice Jacquet de retour du Japon, apportant à l'atelier de longues tiges de bambou, Pascal Tassini attachant les premiers bois de bambou au pied de sa table, les liant avec de la corde, puis manquant de corde, avec de vieux vêtements déchirés en lambeaux. Et de nœuds en nœuds, un puissant récit matériel s'est construit ; l'œuvre (les sculptures) et son écrin (la cabane) sont nées l'une à l'autre. Mais les impératifs du déménagement de l'atelier supposaient l'abandon de la cabane, « impossible » disait-on à transporter. Tassini ne fréquentait plus l'endroit depuis un temps déjà, ses mains abimées par l'âge ayant perdu la souplesse nécessaire à tous ces nœuds. La cabane était vouée à être détruite. Quelques personnes qui s'en affectaient ont alors sondé la fermeté de cette « impossibilité », pour s'entendre d'abord répondre que la cabane était à proprement



parler inséparable de son lieu, trop attachée, trop « dans les meubles » justement, ces meubles usés où elle prenait des appuis multiples. Tout risquait de « venir avec », la structure, les étagères, la table, des centaines de kilos. L'équipe du Trinkhall a insisté ; les architectes ont prêté main forte, et des solutions techniques ont pu être trouvées. Finalement disquée, défaite, véhiculée, ressoudée, consolidée, la cabane de Pascal Tassini a rejoint le nouveau musée. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser clandestinement qu'en effet, comme on le craignait, tout l'atelier est « venu avec ».

2.

L'ère du capitalisme tardif et son régime de production effréné (ultra-entropique, aurait dit Bernard Stiegler<sup>1</sup>) ont installé dans la société contemporaine un rêve de cabane très ancré. Où faire sinon des expériences de qualité ? Dans quel type de lieu peut-on encore *exister*, c'est-à-dire tenir debout, malgré un monde qui file à haute allure vers l'incertitude et l'annulation de nos forces de résistance ? Plus un jour ne passe sans que ne s'exprime ici ou là le besoin partagé et revendiqué d'endroits sommaires où neutraliser nos coups de stress. D'espaces austères où réparer – si possible en silence – nos déficits de concentration. D'abris de fortune pour résister au vol de notre temps d'oisiveté (à l'écrasement du temps gratuit). De lieux qui supporteraient le désœuvrement, plutôt que d'être exclusivement tendus vers l'action. Qui permettraient de sortir de l'empire de la fonctionnalité, de la mobilisation permanente et des horaires, de ne pas être en apnée constante. Car les agressions du capitalisme sur nos vies ont pris une telle ampleur que s'est fermement installé en nous le fantasme du repli. Et par l'entremise de quelques textes ayant trouvé ces dernières années une large audience, la « cabane » a concentré de ce point de vue toutes les attentes<sup>2</sup>. En marge d'un « univers social saturé d'impuissance », la cabane pouvait

1. Voir son dernier texte en deux volumes : Bernard Stiegler, *Qu'appelle-t-on panser ?*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2018 (1. L'Immense Régression), 2020 (2. *La Leçon de Greta Thunberg*).

2. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014 ; Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La découverte, 2015, 2016 ; Marielle Macé, *Nos cabanes*, Verdier, 2019. En voici un passage éloquent : « Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. Trouver où atterrir, sur quel sol ré-éprouvé, sur quelle terre repensée, prise en pitié et en piété. Mais aussi sur quels espaces en lutte, discrets ou voyants, sur quels territoires défendus dans la mesure même où ils sont réhabités, cultivés, imaginés, ménagés plutôt qu'aménagés. (...) Pour leur faire face autrement, à ce monde-ci et à ce présent-là, avec leurs saccages, leurs rebuts, mais aussi leurs possibilités d'échappées. (...) Sans ignorer que c'est avec le pire du monde actuel (de ses refus de séjours, de ses expulsions, de ses débris) que les cabanes souvent se font, et qu'elles sont simultanément construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés (27-28).



alimenter un rêve de délivrance, non seulement pour les artistes, « seuls casaniers socialement acceptables », mais pour tous ceux qui, dans le recul, espéraient « résister à la dureté des temps et à ses effets minants » : « Comment lutter contre le rationnement et la défiguration du temps ? Comment nous délivrer de notre fébrilité et réapprendre à nous *poser* ? », demande Mona Chollet<sup>3</sup>. Pour beaucoup, la cabane est devenue le seul bastion de mise à l'abri des ressources mentales, et de préservation de l'énergie vitale. S'il est structurellement lié au modèle capitaliste, le phénomène a été exacerbé par la crise sanitaire. Après les confinements successifs, les médias se sont mis à appeler « syndrome de la cabane » (expression qui – en dépit de son allure pseudo-savante – n'est pas d'usage en psychiatrie) la difficulté à reprendre le chemin de la vie sociale après une période d'isolement. La formule désignait le ressenti anxiogène dû à la suspension trop longue des contraintes de la vie sociale et des rythmes imposés qui, restaurés trop brutalement (et même si l'on s'en sent soulagé), se remettent à faire violence à nos habitudes ou à nos préférences. Et à « atrophier nos intelligences<sup>4</sup> » .

3.

De ce fantasme collectif, tout le monde n'a pas été dupe, considérant d'abord l'accès inégal des uns et des autres à la possibilité d'une mise à l'abri ou d'une sortie de l'agitation caractérisant l'ère ultra-productiviste. Certains s'en sont moqué, car le rêve de cabane paraissait réservé, bourgeois, en plus d'être régressif. On y a vu un renoncement dommageable et égoïste. Dans une perspective critique consacrée à l'obsolescence programmée du bâti contemporain (et à ce qu'il nomme la « civilisation des gravats »), le philosophe Bruce Bégout a récemment proposé une lecture agacée et sombre de l'intérêt démesuré de l'époque pour les cabanes, « symptomatique à bien des égards de la manière dont elle envisage l'habitat »<sup>5</sup> . Sa brève notule, rédigée dans un style très benjaminien, ironise sur le motif de la « hutte finale ». C'est la « hutte finale » qui, comme on l'imagine – et l'entend – bien, n'est aux yeux de Bégout qu'une pirouette bourgeoise pour renoncer à la lutte, pour se complaire dans un « imaginaire post-apocalyptique » et se contenter du « marasme de la futurition », c'est-à-dire accepter sans autre forme de procès l'impossibilité, pour la conscience historique, de se tourner encore vers l'avenir et de

3. Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La découverte, 2015, 2016, p. 11, 27, 40.

4. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 41.

5. Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*, Paris, Inculte, 2022, p. 255 et sv.



s'y fixer des objectifs communs. Cet imaginaire se serait mis à voir dans la cabane « l'habitat idéal d'un monde sans idéal, la hutte finale qui bouclerait le long cycle historique de la construction humaine, allant des premières habitations de fortune du paléolithique aux baraquements branlants des survivants de la fin de l'histoire »<sup>6</sup>. Au comble de l'anti-monumentalité, la cabane et l'intérêt unanime (mais suspect) qu'elle soulève feraient office d'acceptation de ce monde perpétuellement mobile en plus d'être adaptable, et risqueraient de préparer une société sans traces et sans futur. Relisant les textes du sociologue Jean Baudrillard, Bégout ajoute que seuls les nantis délirent sur la cabane, les classes populaires n'étant pas prêtes à renoncer à la solidité et à la pérennité de l'habitat pour « se convertir aux joies du nomadisme acosmique » :

Car elles comprennent bien que si les classes supérieures peuvent autant chérir le mobilisme et « renier la pierre », c'est parce qu'elles ont déjà elles-mêmes longuement bénéficié des avantages de la solidité patrimoniale et ont pu jouir sur plusieurs générations « du décor fixe et séculaire de la propriété ». Peut-être que, lorsque les classes populaires auront enfin accédé à un certain stade de confort, où la propriété ne sera pas un vain mot, pourront-elles alors se laisser séduire par les sirènes de l'éphémère<sup>7</sup> ?

4.

Cette pique de rappel n'est pas inutile. Mais elle nous éloigne de Pascal Tassini, qui n'a jamais imaginé qu'on pourrait gloser sur une quelconque fragilité volontairement entretenue de sa cabane, bien au contraire. Son projet était celui d'un artiste. Particulièrement affectée par les offensives de l'idéologie dominante sur les espaces et sur le rapport au temps, la création réclame ses propres zones à défendre. Manifestement, les artistes manquent trop souvent de place (c'est-à-dire, au sens large, d'*espace* et de *temps*) pour déployer les expériences de qualité nécessaires à leur travail. Tassini n'est certes pas « un artiste comme les autres », mais tout compte fait débarrassons-nous de cette formule, puisqu'au fond aucun artiste n'est exactement « comme les autres », à moins de ne pas véritablement en être un. Alors pourquoi une cabane ? Si l'on interroge les comportements de repli chez les artistes liés à cet art encore étrangement dit « brut », on devrait prendre soin de ne

6. Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*, Paris, Inculte, 2022, p. 256.

7. Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*, Paris, Inculte, 2022, p. 297.



pas sombrer dans les idées faciles parfois adoptées à leur propos (ce travail se rait à sans cesse remettre sur l'ouvrage, comme débat infini avec notre validisme). Poursuivant le grand fantasme auquel il a donné le nom d'« art brut », Jean Dubuffet a enquêté sur les types de lieux autour desquels semblaient s'organiser les ormes marginales de création qui l'intéressaient : l'asile, la prison, la cabane, la ferme, la chaumière, le grenier. Car dans son idée, le repli et l'isolement apportaient des garanties plus grandes à l'analphabétisme et à l'inculture, principales conditions d'exercice du style sauvage et débridé dont il traquait l'expression. Avec tous les excès qu'on lui connaît désormais, Dubuffet pensait que les bancs d'école éliminent la clairvoyance, éteignent la créativité, et que leur préférer les greniers, les arrière-cours et les cabanes de berger était la meilleure manière d'échapper au pire académisme et à ses effets stérilisants. En argot, « cabanon » signifie à la fois la prison, le bordel, et la maison de fous<sup>8</sup>. On le comprend, la cabane et toute la symbolique du repli qu'elle charrie sont devenues les alliées du repérage – par Dubuffet – d'une sorte de « préférence autistique » qui caractériserait les créateurs marginaux.

5.

Comment sortir d'une lecture si étroite ? Comment donner une autre tournure explicative à ces préférences – stase, silence et solitude – associées aux abris, préférences que l'on stigmatise encore trop vite et de manière imprécise comme « autistiques » ? D'abord ceci : à vrai dire, la plupart des cabanes ne sont des lieux de repli qu'à être aussi et presque aussitôt des lieux pour se montrer. Celle de Pascal Tassini n'était pas *stricto sensu* une cachette, mais plutôt un espace de transition qui l'aidait à s'exposer (au sens existentiel comme au sens institutionnel du terme). Parvenir à « s'exposer » supposait pour Tassini de se construire – on ne construit d'ailleurs pas les cachettes, on les trouve – un abri au sein de l'art. Sa cabane probablement contribuait à son confort, lui donnait de l'élan, facilitait la cohabitation en atelier, rendait supportable plus généralement toutes les « mondanités » de l'art, c'est-à-dire les comportements et les techniques par lesquelles on s'inscrit dans un monde, ici singulièrement celui de l'art. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, lors d'un vernissage à la galerie Christian Brest, sapé d'un beau costume avec lequel il aurait pu se marier, Pascal Tassini se voit immortalisé tendant l'index vers une photographie prise dans l'atelier, un cliché de sa cabane, et par ce geste déictique, semble désigner le lieu premier rendant pour lui possible toute exposition. Ce geste-là, ce geste désignant le lieu où les choses se sont mises à prendre consis-

8. Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*, Paris, Inculte, 2022, p. 297.



tance, ce geste de modestie et d'hommage noués, nous a appris ce qu'étaient les arts « situés ».

6.

Mais surtout, ce qu'on appelle autisme sans trop d'égards ou de précision, ne pourrait-on l'appeler autrement, et par exemple : « indifférence » ? En suivant les propositions du philosophe Jacques Rancière, on pourrait ainsi dessiner les contours d'un éthos singulier, particulièrement investi par les artistes, et peut-être plus encore par les artistes issus des marges (dont Rancière ne parle pas directement). Selon Rancière, qui construit sa proposition au départ de Schiller et de la quinzième de ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), l'« indifférence » serait en art l'une des dispositions affectives les plus utiles à l'installation de rapports d'égalité. Et c'est bien le tour logique qui nous intéresse ici : la « clôture » apparente de l'œuvre sur elle-même, son « oisiveté » à l'égard des affaires du monde, ne l'empêche pas pour autant de produire des effets intéressants, y compris en termes d'invention de formes nouvelles de collectivité. Écrivant à propos d'une statue de la *Junon Ludovisi*, Schiller met Rancière sur la piste de la centralité du concept d'indifférence : « Le propre de la divinité est de ne rien vouloir, d'être libérée du souci de se proposer des fins et d'avoir à les réaliser »<sup>9</sup>. L'indifférence se définirait comme une sorte de suspension – non morale, car toujours déjà ailleurs que sur le plan des évidences morales – des exigences pesant sur le spectateur et des réflexes de domination. De quoi s'agit-il ? On ne parle pas ici au sens strict d'une indifférence de l'artiste aux lois du marché, aux mondanités, au pouvoir acquis ou à la visibilité – même si ces dispositions-là sont fréquentes chez les artistes porteurs d'un handicap ou d'une fragilité psychique. L'indifférence visée par Rancière serait surtout une capacité à passer sous la logique de l'intention, qui nous pousse parfois à adresser de mauvaises questions aux arts situés (a-t-il voulu ? est-elle consciente ? savent-ils qu'ils font de l'art ?). Si vous voulez. Peut-être, ou peut-être pas. En réalité, avec ce concept, Jacques Rancière valorise une forme d'indifférence *de l'œuvre* (et derrière elle, de l'artiste) quant aux *effets* produits sur celui ou celle qui la reçoit. L'œuvre indifférente ne cherche pas à vous séduire, à vous convaincre, à vous apprendre quoi que ce soit ; elle vous regarde à peine en réalité, mais elle se tient là, à disposition. Comme elle ne se mêle pas trop de nos affaires (elle est « indifférente aux affaires humaines », dit Rancière), on pourrait la trouver hautaine, et on aurait presque raison, mais sa hauteur fait son étrangeté, qui paradoxalement nous aiguillonne, ou

9. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 42.



nous *point*, comme disait Barthes à propos de la photographie<sup>10</sup>. L'œuvre indifférente ne cherche pas à faire adhérer le spectateur à sa vision du monde (elle n'est pas démagogue) ; elle ne veut ni lui faire acquérir des informations dont il ne disposerait pas, ni viser en lui telle ou telle réaction, ni lui adresser un message précis, ni encore discourir avec les moyens de l'art, moyens qui supposeraient des compétences de réception particulières.

7.

L'œuvre n'est pas politicienne, mais l'art dont elle résulte est pourtant politique. La politique en art n'est pas affaire de contenu selon Rancière ; ce ne sont pas les contenus idéologiques ou critiques explicites qui font de l'œuvre une affaire politique :

L'œuvre qui ne veut rien, l'œuvre sans point de vue, qui ne transmet aucun message et ne se soucie ni de la démocratie ni de l'anti-démocratie, est « égalitaire » par cette indifférence même qui suspend toute préférence, toute hiérarchie. Elle est subversive, découvriront les générations suivantes, par le fait même de séparer radicalement le sensorium de l'art de celui de la vie quotidienne esthétisée<sup>11</sup>.

Seule l'expérience *déliée* que le spectateur fera de l'œuvre, c'est-à-dire déagée d'une soumission implicite aux intentions de l'artiste, ou d'une docilité – même anticipative, ou inconsciente – à ses intentions, constitue aux yeux de Rancière une voie potentielle d'émancipation. Surtout quand l'œuvre se présente à nous sans grand discours, sans exigence trop ferme quant à sa réception juste, sans peser sur nous de tout le poids de ses attentes. Rancière n'affirme évidemment pas pour autant que les intentions sont inexistantes chez les artistes, et on se gardera de considérer qu'elles seraient en particulier absentes chez les artistes autodidactes ou formés en atelier collectif. Ce serait céder à la bêtise, car on se tromperait en refusant à ces artistes toute intention, en considérant qu'ils font de l'art sans le savoir, sans savoir *ce qu'ils font*. Avec quelle condescendance pourrions-nous juger d'un système d'intentions auquel, précisément, nous n'avons pas accès ? L'indifférence paraît plutôt être une sorte de bouclier contre notre pauvreté d'esprit ; elle laisse

10. « Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49).

11. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 58.



secret et camoufle un système de préférences alternatif, qui échappe à notre perception directe. Dans la fameuse nouvelle de Melville, le scribe Bartleby « préférerait ne pas » faire ce que son employeur notaire attend de lui, mais ça ne fait pas de lui un être sans préférences, d'ailleurs il préfère, ne pas. Cette figure littéraire nous aide à comprendre que l'indifférence n'est ni un manque d'attachement, ni un manque d'acharnement (bien au contraire Bartleby est buté comme pas deux), ni tout à fait un « blasement ».

8.

La cabane de Tassini est le reflet de ses préférences. Elle a ceci de singulier qu'elle abrite le matériau dont elle est elle-même constituée. On dirait une sculpture *au carré*. Une construction fabriquée avec le matériau rangé en elle, rangé en son ventre, et disponible, déjà prêt à faire d'autres œuvres. La cabane pourrait aussi être pensée de la sorte : affinité très grande avec les matérialités. Dans sa vie d'artiste, Tassini aura fréquenté intensément le tissu, le cherchant, le transformant et l'habituant. Lové dans son matériau, vêtu de son matériau (un soutien-gorge porté lui permettant d'avoir toujours deux poches pleines de tissu sous la main), le projetant déjà en imagination dans des artefacts à venir. Son cabanon était son système de projection très concret.

La cabane n'est pas l'élévation d'un dessin ou la composition anarchique de formes. C'est une résultante de forces contradictoires et les éléments dont elle est composée sont tendus vers des structures plus vastes, des constructions invisibles qui en desserrent la limite interne, indécidable *a priori*. Les cabanes correspondent au fonctionnement d'un esprit intellectuellement vigilant ; c'est un chantier en perpétuelle transformation, un assemblage qui peut être monté et remonté à tout moment<sup>12</sup>.

Comme le rappelle Tiberghien, les cabanes sont souvent arrangées de bric et de broc, voire même de détritiques – ces matériaux que notre quotidien rejette, et qui trouvent là un nouveau souffle, dans des combinaisons parfois aléatoires (la cohésion des éléments devient l'exercice d'une « ruse »<sup>13</sup>). On néglige volontiers cet aspect des choses en analysant les œuvres. On ne s'intéresse peut-être pas autant

12. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 73-74.

13. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 87.





qu'il le faudrait aux rapports privés instaurés par les artistes à leur matériaux, rapports directement connectés aux lieux (espaces de rangement, place, accessibilité des outils). Dans nos velléités interprétatives – parfois tout à fait féroces, reconnaissons-le – on oublie que les inventions peuvent aussi reposer sur des contingences matérielles. Les animateurs des ateliers s'en amusent aux dépens des intellectuels, trop occupés à vouloir saisir les systèmes d'intentionnalité pour les décrypter, se rendant aveugles aux situations de hasard (quand par exemple le cinéma fait à l'atelier un don de vieilles affiches, déterminant pour plusieurs semaines le format des gouaches qui sortiront de là). Michel Thévoz avance ironiquement de son côté que le « bourrage », la propension à la saturation, cette « tendance à occuper au maximum l'espace de la feuille », qu'on retrouve dans les écrits bruts (lettres, plagats, simulacres d'œuvres savantes, discours) mais aussi dans de nombreux dessins ou peintures, ce « bourrage » que les psychiatres ont souvent donné pour un « symptôme de schizophrénie », s'expliquerait dans bien des cas « d'abord et plus simplement par la pénurie de matériel »<sup>14</sup>. Même si l'idée est amusante, réduire l'agitation ou la surenchère graphique à la pénurie de papier est probablement exagéré. Mais n'intégrer à aucun moment des hypothèses matérielles dans nos analyses prétendument averties l'est tout autant.

9.

On connaît des lieux susceptibles de générer de grands désordres accumulatifs : cabanes, greniers, débarras, boutiques d'antiquaire, épiceries, drogueries, chambres d'enfants, bibliothèques, ateliers<sup>15</sup>. Bien sûr, il y a des exceptions. Des espaces plus policés, propres. Mais il y a surtout des cas-limites, où le désordre paraît urgent, ne pourrait pas ne pas être. Des cas de désordres radicaux, stratégiques, mis *en œuvre*. Des désordres que l'on ne peut pas réduire à de la simple désinvolture. Des désordres non-paresseux, parfois même tout-à-fait sophistiqués. Il faut faire de la place à ces désordres-là, ne pas les balayer trop vite. Le désordre devrait d'ailleurs pouvoir s'assumer en tant que stratégie active, conduite comportementale (ou « inconduite », devrait-on dire). Car le désordre est parfois décidé, volontaire, et pour une part « soigné ». En particulier, les artistes ont fait apparaître les liens serrés – de causalité logique – entre chaos et impulsion, confusion et imagination, bazar et création. Dans leurs espaces de travail, certains artistes *cherchent* des effets de

14. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021, p. 25.

15. J'utilise ici quelques éléments d'un travail réflexif sur les rapports chaos/logos initié au printemps 2021 à la demande de l'artiste Olivier Pé (cf. performance *CHAOS LOGOS – Cantate aléatoire pour 3 voix discursives* présentée en septembre à l'ancienne brasserie Haecht).



prolifération et de saturation, puis récoltent là-dedans de l'énergie pour s'élever vers l'œuvre. L'atelier du peintre Francis Bacon était par exemple impraticable. On n'y marchait presque plus. Sur le sol s'entassaient des papiers, des vieux journaux, des piles de livres, des assiettes sales. Des caisses remplies d'ustensiles, de pots vides, des morceaux de draps et des pinceaux. Contre les murs, des châssis sans toile, des étagères où s'accumulaient des bricoles. Des débris débordant sur une table en bois. Épinglées au mur, les images dont il s'entourait, des reproductions de ses triptyques, des photographies. Un miroir rond piqué par le temps, pour les autoportraits. Bacon exigeait le monde à portée de main, à portée directe. Parfois il investissait gracieusement un espace de travail éphémère. Il lui fallait quelques semaines à peine pour le transformer en chaos à la hauteur de son ambition. Car le désordre se mérite, se compose. Comme palette, pour mélanger ses couleurs, il se servait des murs. Ce désordre visuel lui était vital. Le geste y trouvait sa vocation.

10.

Le désordre (non seulement autorisé mais) provoqué a encore une dimension esthétique-politique. Il peut être un autre ordre, plus incertain (quand on dé-range, on dérange), moins spectaculaire, moins platement autoritaire. Il peut se présenter comme une stratégie pour échapper à un ordre que l'on conteste (celui de sa famille, celui de l'école, celui du monde où l'on travaille). Les choses posées sans arrangement trop précis permettent de changer la distribution des places, réintroduire du jeu, un peu de mouvement. Autrement dit, le désordre peut servir à arracher les choses aux déterminations rigides où elles sont parfois prises. Et à la fin, quelle que soit la construction qui prendra place sur ce terrain indéterminé, on tentera de garder trace de ce désordre, en laissant l'échafaudage, en montrant les repentirs et les accidents.

11.

Les cabanes ont très souvent une sorte de lien électif avec l'échec. Elles peuvent directement s'affronter à l'échec, comme dans le film *One Week* de Buster Keaton (la maison de bois en kit reçue comme cadeau empoisonné par le jeune couple ne semble pas vouloir tenir sur ses poutres) et dans *La ruée vers l'or* de Charlie Chaplin (la cabane en équilibre au-dessus de la falaise ne tient plus qu'à une corde). Elles sont des stratégies pour conjurer l'échec, comme la *Cabane de cinéma* imaginée en 2006 par Agnès Varda, conçue au départ de bobines d'un film « raté » (ou plutôt n'ayant pas été acheté par les distributeurs). Elles peuvent aussi assumer l'échec, comme la cabane de Stéphane Thidet, *Sans titre (Le Refuge)*, qui sort des attendus



de la fonctionnalité, puisqu'il y pleut à l'intérieur.

12.

Les lieux de repli et d'exposition<sup>16</sup> – le répertoire en est très varié, la « cabane » se réduisant à n'être qu'un terme générique plutôt lâche – offrent l'occasion d'installer un rapport alternatif à l'ordre. Ces lieux permettent aussi d'expérimenter d'autres usages du code. Paradoxalement, et sous l'effet d'un cliché coriace, on se représente pourtant le besoin de cabaner comme une nécessité de *sortir* du code. Le repli autoriserait une vie négociée au dehors, séparée de la communauté, hors d'accès, parfois totalement impénétrable. Or les artistes qui fréquentent les ateliers font voir les choses sous un autre angle : on ne gagne rien à entretenir le mythe de l'hermétisme, qui biaise notre conception du geste créatif. Les artistes habituellement repris sous la bannière de l'art brut sont parfois plus encabanés par nos dispositions conceptuelles trop rigides que par leur propre volonté. On ne prend pas assez au sérieux leur désir de construire des lignes d'invention *au départ* d'un territoire commun. Les lignes qu'ils tracent ne sont pas purement déconnectées de nos manières d'exister ; elles ne sont pas pleinement désengagées des codes partagés, au sens où on l'entend. Peut-on restaurer un dialogue ? Bien sûr, les artistes « bruts » paraissent faire écart avec le code, mais ils ne le font qu'à garder un œil sur lui. Dans bien des cas, loin de se résoudre à un réflexe de repli sur soi, ou même à un isolement radical, le moment de l'écart prend l'allure d'une confrontation (parfois coriace et intraitable, parfois plus espiègle ou insouciant) aux codes communs, qui s'en voient heureusement redimensionnés.

13.

On peut considérer pour mieux saisir cette idée le travail des artistes qui écrivent en marge de tout accès évident ou naturel au langage écrit. Ce sont parfois de vrais écrivains-analphabètes. Pensons à Pascal Vonlanthen (Créahm Fribourg), ou à Joseph Lambert (La « S » Vielsalm) et à ses carnets entiers remplis d'une écriture en boucles serrées, dont les lignes forment comme les strates colorées d'une coupe géologique, des paysages accidentés et ondulants de mots qui n'ont pas besoin d'être compris. Mais que dit-on en appelant ces artistes tricoteurs de l'écrit des

16. Tiberghien parle de ses carnets de notes comme d'une « cabane théorique faite autant pour abriter son auteur que pour l'exposer ». Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 13.



« analphabètes » ? En dépit du caractère manifestement non-langagier de ces flux graphiques, personne n'oserait formuler l'idée que l'artiste, ici, au fond, n'écrit pas. Joseph Lambert écrit, certes dans une langue qui nous échappe, mais avec une intensité que nous aurions raison de lui jalouser. Il a écrit des centaines de mètres de phrases dans ses grimoires (ou dans ses carnets), avec une patience infinie, en choisissant méticuleusement supports et instruments. On pourrait répondre qu'en réalité il « imite » l'écriture, que comme lui de nombreux artistes bruts écrivent « pour du faux », mais en réalité, et même lorsqu'ils copient des textes dont ils ne sont pas les auteurs (Bertha Otoyá), ou lorsqu'ils semblent réécrire infiniment le même texte (les lettres de Harald Stoffers à sa mère), ils se glissent dedans avec un tel engagement qu'on ne saurait y voir une plate fausseté ou déloyauté dans l'exercice. Ils façonnent des images d'écriture sérieuses, des gestes d'écriture exigeants. S'ils restent dans l'infra-langagier, ces artistes sans doute jouent à écrire, ou font jouer l'écriture, ou se jouent de l'écriture, mais ils sont tout entiers dedans. Tout contre elle, concentrés, animés. Pris par d'incroyables jeux d'approche du code.

14.

En 2021, l'ancien conservateur de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, Michel Thévoz, a consacré un ouvrage aux « écrits bruts »<sup>17</sup>. Ce livre mentionne des artistes dont les productions graphiques paraissent hermétiques, entièrement hétérogènes aux normes d'écriture habituelles (y compris aux normes typographiques). Fort d'exemples fascinants, Thévoz montre que cette activité d'écriture singulière se tient sur la ligne de front d'un « antagonisme social entre les propriétaires du code et les exclus »<sup>18</sup>. Ces inventions, pense-t-il, dévoient l'écriture conventionnelle :

Qu'on essaie de déchiffrer tel ou tel de ces écrits, d'y trouver un message au-delà de la subversion du code, une vérité sous les déguisements, un visage sous le masque : on ôtera un à un les simulacres comme les pelures d'un oignon (pour reprendre une image chère à Jean Dubuffet). L'œuvre s'épuise dans son propre travestissement. Elle n'exprime nulle vérité sinon celle même du langage socialisé qu'elle parodie, à savoir qu'il est fait pour mentir<sup>19</sup>.

Mais en même temps, si Thévoz semble renoncer par là à accorder le moindre sens

17. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021.

18. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021, p. 57.

19. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021, p. 58.



aux écrits bruts (sinon celui de déjouer le code dont les artistes se sentent exclus), il décrit avec clairvoyance le refus réciproque de communiquer qui affronte les patients et les médecins. Ces derniers auraient pris excuse de cet hermétisme radical pour « refuser à leur tour de se sentir impliqués par une expression qu'ils désignent d'emblée comme morbide »<sup>20</sup>. Alors que les « écrits irréguliers » – rarement destinés à la publication – gagneraient à pouvoir hanter le langage institué, et à en débusquer les « pré-supposés idéologiques »<sup>21</sup>, à commencer peut-être par l'idée que le code serait réservé. Des aventures d'écriture très belles se jouent dans tous les documents analysés, qui ne sont pas sans faire écho avec celles qu'on associe aux poètes autorisés : obstination au remplissage, refus buté des règles de linéarité, impostures et enthousiasmes, trouble des pronoms et des genres, conversations magiques avec le surnaturel. Ce qui s'écrit en cabane n'est pas autocentré. Ces mots qui semblent ne rien vouloir dire à celui qui les prend sur le mode de l'information, ces mots *indifférents* à nos systèmes de lecture, ne sont pas fermés sur eux-mêmes. Ce sont d'ailleurs bien souvent des mots *adressés*, lettres d'insulte ou lettres d'amour, lettres à Guillaume II (Aloïse) ou « lettres chargées » de récriminations infinies (Justine Python), récits de vie (Joseph Lambert) ou tentatives de connexion magique (Jeanne Tripier). Des écrits qui étoufferaient à être abandonnés à leur seule rédaction privée, laissés dans leurs coins.

15.

Comme l'a défendu à plusieurs reprises Gilles Tiberghien, la cabane n'est pas la maison. Ni *demeure* ni *immeuble*. N'est-elle pas pour le coup une manière d'habiter sans posséder ? Au moins elle installe un sens alternatif de la propriété. Un espace d'intimité très forte avec les matériaux et les objets, mais qui ne fait pas de son bâtisseur un propriétaire. Sans clé et sans verrou, la cabane instaure le monde des choses désappropriées où l'on se sent néanmoins chez soi. Abri sommaire, elle reste la plupart du temps provisoire.

16.

Plutôt qu'à la maison-demeure, celle où l'on inscrit les généalogies et où l'on plante leurs arbres aux vastes branchages, on a pu comparer la cabane au bateau. Au

20. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021, p. 59-60.

21. Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture*, Paris, Éditions du Canoë, 2021, p. 71.



Trinkhall, la cabane de Pascal Tassini et le bateau d'Alain Meert et Patrick Marczewski se sont d'ailleurs partagé la lumière sans rivalité. Ils ne sont pas devenus pour rien les lieux emblématiques du musée. Comme le bateau, la cabane n'est jamais un domicile fixe. D'ailleurs « cabaner », rappelle Gilles Tiberghien, veut à la fois dire habiter une cabane et chavirer.

Melville, sans doute, sa vie durant, vécut dans ses maisons comme un marin. Il continua de voyager, encore longtemps après qu'il eut cessé de naviguer, même quand il demeura vieux et oublié dans sa maison de New York. Son bureau était une cabane, un abri où l'on fait halte, certes, mais toujours en vue de partir<sup>22</sup>.

Plus encore qu'au bateau, la cabane s'assimile au radeau, à sa capacité de dérivation, à son architecture improvisée, faite de matériaux trouvés. La cabane est comme une coque, une coquille, un cocon, une deuxième peau qui se serait durcie autour de celui qui l'occupe. Tiberghien utilise une image très efficace à ce propos: l'illusion de sécurité qu'offre la cabane ressemble à celle d'un enfant caché sous une couverture<sup>23</sup>. L'enfant se cache et s'expose tout en même temps, le drap dessinant encore ses contours.

17.

Les cabanes n'ont pas toujours de limites franches avec l'extérieur. Elles restent partiellement ouvertes, avec des passages, des jours pour la lumière, des trous non-occultés, et si elles ont des portes, elles n'ont pas toujours de serrures. Elles nous abritent autant qu'elles nous exposent. On s'y cache, mais plus vite qu'on ne le pense elles nous plongent dans le dehors, nous poussent dans le dos. Les cabanes sont pour cette raison comme un état-limite de la maison, un « lieu psychique » autant qu'une construction, un espace nécessaire, qui permet de se séparer du monde pour mieux s'y exposer, et qui permet de se réparer. Des mondes se recomposent en son antre.

22. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 35.

23. Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2014, p. 46.