

Paradoxe

MICHEL THÉVOZ

**PATHOLOGIE
DU CADRE**

QUAND L'ART BRUT S'ÉCLATE



Les Éditions de Minuit

PATHOLOGIE
DU CADRE

DU MÊME AUTEUR



L'ACADÉMISME ET SES FANTASMES, 1980 (rééd. 2016).
LE THÉÂTRE DU CRIME, Essai sur la peinture de David, 1989.
DÉTOURNEMENT D'ÉCRITURE, 1989.
LE MIROIR INFIDÈLE, 1996.
L'ESTHÉTIQUE DU SUICIDE, 2003.
L'ART COMME MALENTENDU, 2017.

Chez d'autres éditeurs

LOUIS SOUTTER, Éditions Rencontre, 1970 (rééd. L'Âge d'Homme, 1989).
LOUIS SOUTTER OU L'ÉCRITURE DU DÉSIR, L'Âge d'Homme, 1974.
L'ART BRUT, Skira, 1975 (rééd. La Différence, 2016).
CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE DE LOUIS SOUTTER, L'Âge d'Homme, 1976.
LE LANGAGE DE LA RUPTURE, P.U.F., 1978.
ÉCRITS BRUTS (présentation), P.U.F., 1979.
LE CORPS PEINT, Skira, 1984.
ART, FOLIE, LSD, GRAFFITI, ETC., Éditions de l'Aire, 1985.
DUBUFFET, Skira, 1986.
JEAN LECOULTRE, Skira, 1989.
ART BRUT, PSYCHOSE ET MÉDIUMNITÉ, La Différence, 1990 (rééd. 1999).
ART BRUT, KUNST JENSEITS DER KUNST, AT Verlag, 1990.
MANIFESTE POUR UNE MORT DOUCE (avec Roland Jaccard), Grasset, 1992.
SOSNO (avec Pierre Restany), La Différence, 1992.
REQUIEM POUR LA FOLIE, La Différence, 1995 (rééd. 2017).
PLAIDOYER POUR L'INFAMIE, P.U.F., 2000.
COLLECTION DE L'ART BRUT, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001.
LE SYNDROME VAUDOIS, Favre, 2002.
TOUT VA BIEN, Favre, 2004.
L'HEURE D'HIVER, Favre, 2007.
L'AIDE AU SUICIDE (avec le Dr Jérôme Sobel), Favre, 2009.
JACQUELINE OYEX, Infolio, 2011.
JOSEF HOFER, Collection de l'Art Brut / Infolio, 2013.
ÉMILIE FARNY ET L'OISEAU NOIR, art & fiction, 2015.
L'ART SUISSE N'EXISTE PAS, Les Cahiers dessinés, 2018.

MICHEL THÉVOZ

PATHOLOGIE
DU CADRE

QUAND L'ART BRUT S'ÉCLATE

Préface de Sarah Lombardi



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Cet ouvrage accompagne l'exposition
L'Art Brut s'encadre, présentée du 11 décembre 2020 au 25 avril 2021
à la Collection de l'Art Brut, Lausanne.
Il a été publié avec le soutien de l'association des amis de l'Art Brut.

© 2020 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
www.leseditionsdeminuit.fr

PRÉFACE

Les auteurs d'Art Brut conçoivent leurs œuvres en marge du champ officiel de l'art et font donc fi de toutes règles ou normes en matière de création. Aussi, l'analyse du thème du cadre dans l'Art Brut proposée par Michel Thévoz se révèle passionnante, car les œuvres choisies en exemple tendent précisément à se soustraire aux cadres, quels qu'ils soient : au sens propre, celui en bois, le *frame* anglais qui entoure la composition, mais aussi celui défini par le support lui-même, voire celui que l'auteur y a tracé ; au sens figuré, le cadre entendu comme l'ensemble des conventions en matière de représentation.

Selon cette logique, lorsqu'il crée, l'auteur d'Art Brut ne se satisfait pas des espaces délimités par le support qu'il emploie, tantôt une simple feuille de papier, tantôt des objets de récupération, comme le verso de pages de calendrier, des bouts de carton, des mouchoirs ou serviettes en tissu, ou encore des papiers destinés à l'origine à la confection de biscuits. Aloïse Corbaz, par exemple, se plaît à « déborder » joyeusement de sa feuille ou des morceaux de papier kraft qu'elle collecte pour dessiner ses couples princiers enlacés. Elle ajoute des feuilles qu'elle solidarise au support initial en les cousant avec du fil épais et une aiguille afin de pouvoir travailler sans contrainte ; une opération qu'elle répète parfois jusqu'à l'obtention de compositions de plusieurs mètres de long ! À l'inverse, certains auteurs dessinent dans un angle, laissant totalement vierge le reste de la surface à leur disposition, ou réalisent des œuvres qui semblent se poursuivre au-delà des limites imposées par le support. On pense notamment à Magali Herrera, qui donne à voir un monde intergalactique ne pouvant, par défaut, être contenu dans les limites d'une feuille de papier. Mentionnons aussi les auteurs qui, comme Charles Boussion, Yves-Jules

Fleuri ou Josef Hofer, tracent systématiquement au crayon, au stylo ou à la gouache, un cadre, une forme rectangulaire, ronde ou ovale, dans laquelle ils déploient leurs compositions. Ou encore ceux, comme Adolf Wölfli, chez qui le thème du cadre en lui-même semble être le sujet principal. Quant à Pierre Kocher et Laura McNellis, ils interviennent physiquement sur les cartons ou les feuilles de papier qu'ils récupèrent, en en découpant au ciseau certaines parties, en particulier les angles.

Comme le montrent ces quelques exemples, la notion de limite ou de cadre vole en éclats chez la plupart des auteurs d'Art Brut, qui travaillent en toute liberté, sans se soumettre aux normes culturelles, et en ne s'imposant que leurs propres règles. Ne pas respecter les cadres qui leur sont imposés, c'est aller contre l'enculturation ; et c'est bien de cela qu'il s'agit dans l'Art Brut.

Étudier les cadres et les encadrements implique donc de ne pas se limiter au « cadre visuel », tel qu'on l'entend d'ordinaire (une délimitation ou une ligne de démarcation), et d'aborder cette notion de manière plus large, comme un « opérateur d'hétérogénéité », selon l'expression de Michel Thévoz (cf. *infra*, p. 16). De plus, si l'on associe étymologiquement au mot « cadre » une forme carrée ou rectangulaire, il s'agit avant tout d'« une structure transcendantale de séparation » (p. 16), qui n'a pas de forme en soi. Michel Thévoz s'affranchit donc dans son essai de toutes les acceptions habituelles du cadre pour nous conduire au-delà de ses limites ; ce qui lui permet, notamment, d'intégrer à sa réflexion les peintures et dessins réalisés au sol, sur des pierres, des troncs d'arbre ou sur les murs et le plafond de la chambre d'August Walla, ainsi que l'environnement architectural de Richard Greaves, aujourd'hui détruit. Situé dans la Beauce du Québec, celui-ci était constitué de plusieurs cabanes construites avec des cordes et dépourvues d'angles droits, ceux-là mêmes qui définissent le cadre dans sa forme convenue, lequel relève dans l'histoire de l'art d'un signe de distinction et d'appartenance sociale.

Cependant, dans l'Art Brut, ce signe distinctif est réinterprété et malmené. Dans certains travaux de Boris Bojnev ou de Willem Van Genk par exemple, les « encadrements » en bois sont davantage des éléments propres aux compositions que des structures extérieures ayant pour fonction de les mettre

en valeur, de les protéger et de les conserver. Ces fonctions s'effacent ici au profit de la pulsion créatrice, qui se déploie jusque sur les cadres eux-mêmes.

Quelle est donc la raison qui conduit les auteurs d'Art Brut à ne pas faire preuve de la déférence traditionnellement accordée au cadre ?

C'est qu'ils n'ont généralement pas conscience de la valeur artistique de leurs productions et qu'ils ne cherchent pas à les conserver pour la postérité. Citons toutefois quelques exceptions, comme Joseph Crépin, un peintre spirite qui encadrait lui-même ses peintures. Il prenait toutefois soin de peindre très souvent un « cadre décoratif » qui venait comme doubler le cadre en bois.

En définitive, dans l'Art Brut, quels que soient les exemples cités, les limites imposées par le ou les cadres sont toujours déjouées.

Sarah Lombardi, directrice,
Collection de l'Art Brut, Lausanne

L'OVALE ORIGINAIRE

« Cadre » est un de ces mots à vocation métaphorique, susceptible d'une extension tous azimuts. Cadre de vie, cadre d'entreprise, cadre de tableau, cadre de montage, cadre de marche, cadre romanesque, loi-cadre, hors-cadre : on peut prendre ce terme dans un sens environnemental, topologique, géométrique, architectural, instrumental, hiérarchique, éducatif, juridique, philosophique, esthétique, etc. C'est pourquoi, quand on l'indexe, et pour inverser le plus naïfs des proverbes, ce n'est pas le cadre qu'il faut regarder, mais le doigt, c'est-à-dire l'acception dans laquelle on nous le propose, et, plus subtilement, ses connotations latentes, malignes, insidieuses.

D'autant que le terme de « cadre » est piégé. Mallarmé était fâché contre les mots – c'est peut-être ce qui l'a rendu poète –, par exemple, il aurait préféré désigner l'obscurité par le mot « jour », qui hulule, et la clarté par le mot « nuit », plus optique. On peut a fortiori être fâché contre le mot « cadre », lourdement idéologique, qu'on eût volontiers troqué contre « lisière », ou simplement « bordure ». Nous verrons que, par son étymologie, il présuppose et il hypostasie une orthogonalité et une bidimensionnalité spatiale et mentale qui déterminent notre manière de voir et qui peuvent entraîner des bévues. Par exemple, comme Valérie Angenot l'a observé, c'est le goût bourgeois pour les tableaux cadrés qui a conduit les premiers voyageurs occidentaux en Égypte à découper sauvagement des fragments de parois de tombes et de temples dans le but de les constituer en « œuvres d'art » à mettre au mur¹. Déjà, plus innocemment, mais tout aussi tendancieusement, la

1. Valérie Angenot, « Cadre et organisation de l'espace figuratif dans l'Égypte ancienne », in Thierry Lenain et Rudy Steinmetz (dir.), *Cadre, seuil, limite*, Bruxelles, La lettre volée, 2010, p. 21-50.

reproduction quadrangulaire des fresques préhistoriques dans les livres d'art a eu pour effet de les *rectifier*, et de convertir en cimaises les parois obscures et méandreuses des cavernes. Il y a donc un fétichisme du cadre, relativement récent, qui nous amène à des falsifications rétroactives. Le fétichisme, nous disent Marx et Freud, procède de l'oubli ou de l'effacement d'une genèse. Ce fétichisme-là passe d'abord par les mots – plus que jamais, « un mot, déjà, c'est un préjugé » (Nietzsche) ; aussi convient-il de ressaisir l'évolution du concept de cadre.

Si l'on part de l'idée que sa fonction première et essentielle est de délimiter un dehors et un dedans, et de régler leur relation, si, aussi bien, on envisage sa morphologie inaugurale, il faudra admettre que l'encadrement n'est pas originellement orthogonal ni à deux dimensions. Certes, « cadre » vient du latin *quadrus*, qui signifie « carré » : c'est le sens qu'il a dans sa première occurrence chez Rabelais, et ce n'est qu'au XVII^e siècle qu'il commence à passer dans l'usage en désignant la bordure orthogonale d'un tableau, d'un miroir ou d'une ouverture dans un bâtiment. Le *frame* anglais, le *Rahm* ou le *Einfassung* allemand, ou la *cornice* italienne, sont moins « carrés » ; au demeurant, en français, le terme de « corniche » le disputera un siècle encore à celui de « cadre ». *Last but not least*, il y a le terme plus savant et plus général de *parergon* (littéralement : hors de l'œuvre), par lequel les Grecs désignaient dépréciativement les accessoires tels que cadres, cartouches, socles, cimaises, balustrades, portiques autour des temples, bref, tout ce qui fonctionne comme faire-valoir de l'œuvre. Ces entités périphériques ne ressortissent ni à la réalité extérieure ni à l'espace imaginaire, précisément parce qu'elles articulent leur opposition. Cette homogénéité troublante du dehors et du dedans, qui pourrait correspondre aux lèvres dans le corps humain, échappe à nos catégories ontologiques ; ce pourquoi elle a été longtemps éludée ou dévalorisée du point de vue philosophique, avant d'occuper paradoxalement le centre de l'attention – les psychanalystes parlent de « *Randbevorzugung* » (prédilection pour les phénomènes de bord)².

2. Voir Jacques Derrida, « Parergon », in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 19-169.

Si l'on fait abstraction de cette étymologie latine arbitraire et tardive qui constitue en essence une orthogonalité et une bidimensionnalité adventices, on admettra que le premier avatar de l'enveloppe protectrice, qui distingue le soi du non-soi, qui filtre les échanges et rejette les déchets, c'est, à l'échelle biologique, la membrane cellulaire. Elle constitue le prototype du périmètre d'abord curvilinéaire et finalement rectangulaire déterminant une identité biologique ou symbolique. On peut aussi faire référence au *Moi-peau* de Didier Anzieu, avec sa face intérieure et extérieure, ectoderme et exoderme, limite poreuse ou osmotique qui détermine toutes les relations, qui affine les rapports humains, qui se modifie par rétroaction, qui fait de nous d'une certaine manière un artiste, styliste de notre propre corps³. S'agissant de l'enveloppe corporelle, l'ouverture et la clôture ne s'opposent pas comme une alternative mais ils s'impliquent mutuellement : la communication avec l'environnement présuppose une autonomie ; et celle-ci, inversement, ne doit son homéostasie et sa régénérescence permanente qu'à son osmose. Telle est précisément la fonction essentielle et originelle de ce que, en dépit de l'étymologie, il faut bien appeler « cadre ».

Cette rétrogression sémantique, qui nous fait remonter de la bordure occidentale conventionnelle au schéma cellulaire, utérin ou épidermique, pourrait paraître forcée si elle n'était illustrée par certains auteurs d'Art Brut dont les productions ont valeur d'anamnèse à cet égard. Certains d'entre eux nous conduisent même aux origines préobjectives, au surgissement de l'Être, à la genèse de toute entité physique ou mentale, aux limbes d'une délimitation positive, bref, aux préludes du cadre.

L'Uruguayenne Magali Herrera, qui fut danseuse, poète, comédienne, nageuse émérite, championne d'échecs, chef cuisinier macrobiotique, férue de doctrines ésotériques, est décrite comme une femme véhémence, excessive, exaltée. Elle commence à peindre en 1952, alors que, dit-elle, elle regarde le soleil et ses rayons ; et, dès lors, elle s'y consacre obsessionnellement, jusqu'en 1992, où elle réussit sa neuvième tentative de suicide⁴.

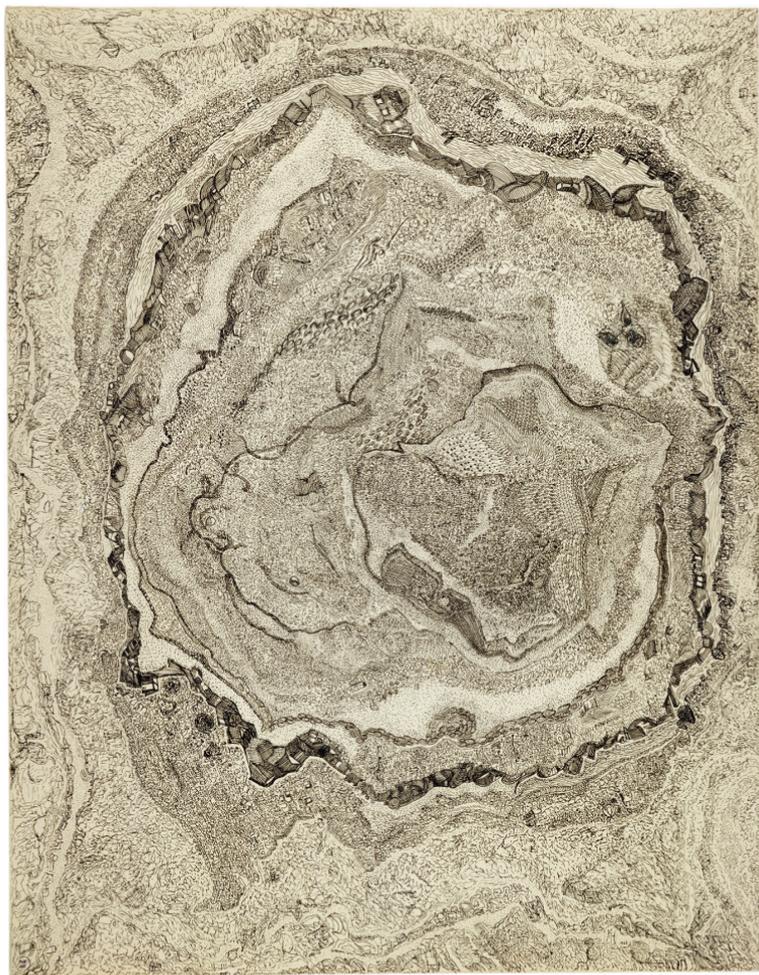
3. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

4. Voir Jacqueline Roche-Meredith, « Magali Herrera », in *L'Art Brut*, n° 21, Lausanne, Collection de L'Art Brut, 2001, p. 5-30.

D'une manière générale, ses compositions obéissent au principe du tourbillon, la plus instable des entités. Elles ne sont pas programmées, du moins consciemment. La dessinatrice part du centre et procède de proche en proche, suivant une spirale centrifuge, qui ne s'interrompt que sur les bords de la feuille. Au passage, les remous de ce flux filamenteux ou pointilliste engendrent des êtres plus ou moins identifiables comme des insectes, des végétations ou des fossiles, mais velléitaires, menacés de se dissoudre dans cet espace hors d'échelle qui pourrait être aussi bien microscopique qu'intersidéral, et aussi bien physique que mental (*ill. 1 et 2*). On est ramené à un monde préontologique, pour ainsi dire, une volonté de puissance en voie de différenciation, en quête de délimitation, mais sans *précipitation* (au sens premier et au sens chimique). L'auteure se complaît dans les prémisses de l'objectivité, dans les états instables, dans des préliminaires indéfiniment prolongés. On pourrait parler d'un stade antérieur au cadre en tant qu'opérateur d'identité, ou, du moins, d'un désir de cadre et/ou d'une aversion (l'espace plastique, comme celui du rêve, échappe au principe de non-contradiction). Certes, l'artiste dessine sur les feuilles rectangulaires en usage ; mais, semble-t-il, elle tire parti de cet écran plastique conventionnel par antiphrase, en quelque sorte, pour faire émerger ce qui, antérieurement au rectangle, et en résistance à lui, représente pour elle le véritable cadre de sa cosmologie intime, un *cadre sans bords*, un cadre oxymorique.

En principe, le bord, ou le contour, c'est une ligne de séparation entre une intériorité et une extériorité ; une ligne qui ressortit par excellence à ce que Jacques Lacan a indexé du terme de *trait unaire*, une ligne sans substance graphique, réduite à sa fonction discriminatrice⁵. Le trait unaire peut ou bien bilatéraliser une continuité originelle en deux surfaces contiguës, ou bien se refermer sur lui-même en délimitant un dedans et un dehors, ou bien encore engager une expansion en spirale.

5. Jacques Lacan, *Le Séminaire, IX. L'identification*, Paris, Le Seuil, 2020. En l'occurrence, Lacan fait référence d'une part au chiffre « 1 » dans sa transcription typographique la plus sommaire, c'est-à-dire au caractère bâton, sans empattement inférieur ni supérieur, minimalisation extrême de la substance du signifiant ; d'autre part à l'effet de clivage de la ligne à laquelle il se réduit ; et en dernier ressort, au paradoxe d'une division qui unifie.



1. Magali Herrera, *Mi testamento afectivo*, décembre 1966, encre de Chine sur papier, 65 × 50,5 cm.

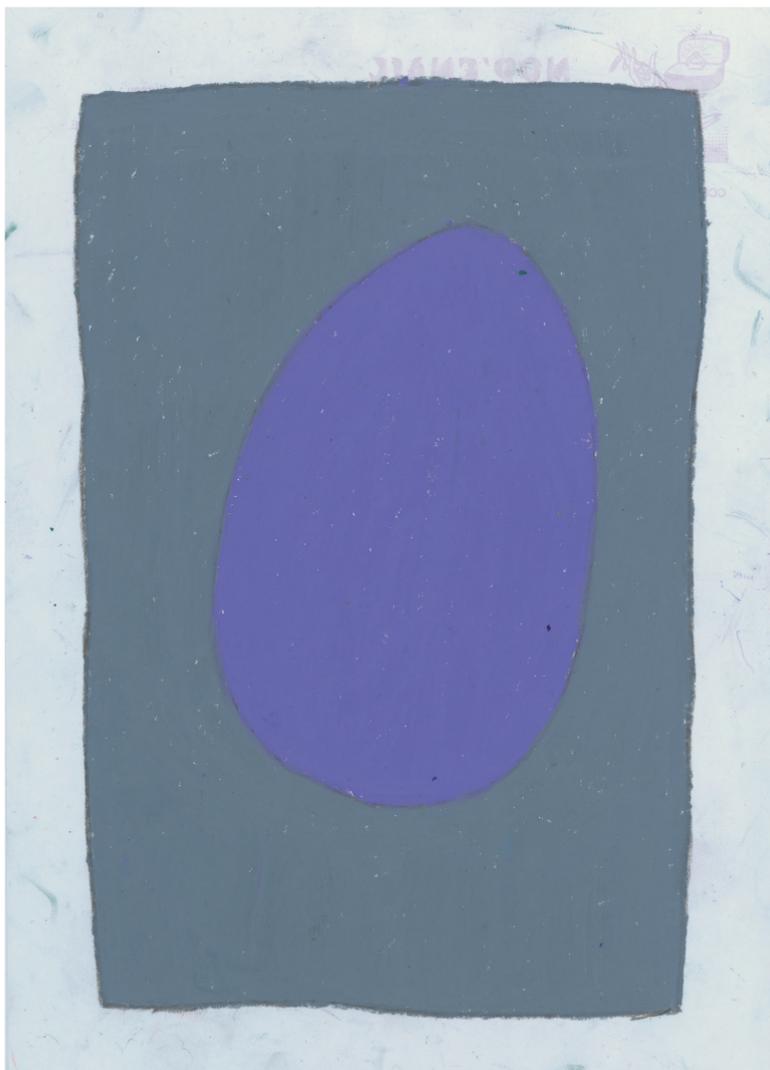
Dans tous les cas, il opère en agent de différentiation significative, et il est pour cette raison au fondement de l'ordre symbolique. On doit considérer le cadre lui aussi comme *unaire* : il sépare pour unifier. Il faut se garder de le « gestaltiser », de l'hypostasier comme une forme en soi, c'est-à-dire comme un rectangle, un ovale ou une ellipse matérialisés. Aussi bien serait-il simpliste d'explorer les œuvres d'Art Brut pour repérer



2. Magali Herrera, sans titre, s. d., gouache sur pavatex, 55,5 × 80,5 cm.

visuellement la bordure en tant que telle. Le cadre dans son principe, antérieurement à toutes les emphases ornementales dont il peut faire l'objet, n'est justement pas un objet, il se définit originairement comme opérateur d'hétérogénéité ou comme une structure transcendante de séparation, qui indissocie la fermeture et l'ouverture. Le deux précède le un, c'est la discontinuité qui est première et qui détermine les individualités. L'unité n'est qu'un effet secondaire, plus que jamais *collatéral*, de ce processus inaugural de clivage.

Il semble effectivement que Magali Herrera aspire à un état antérieur au découpage identitaire. Certes, ses dessins apparaissent de prime abord comme des réseaux linéaires ; mais, à les observer de plus près, on constate que les lignes sont en réserve, comme des lacunes plutôt que des contours, effets secondaires du processus tourbillonnaire. La dessinatrice recherche, à la faveur de cette défection du signifiant graphique matriciel, un état d'immersion mystique ou extatique analogue à celui que procurent les drogues hallucinogènes, et dans lequel c'est le Moi lui-même qui s'évanouit ou qui s'illimite.



3. Pierre Kocher, sans titre, entre 1976 et 2000, craie grasse sur papier, 29,7 × 21 cm.

Avec Pierre Kocher, nous passons de la genèse sidérale à la naissance de l'individu. Né à Lausanne en 1923, victime d'un handicap physique et mental sévère, Kocher est sourd-muet, il ne communique que par gestes, et par ses dessins.



4. Pierre Kocher, sans titre, entre 1976 et 2000, craie grasse sur carton, 22,8 × 13,2 cm.

Sa vie quotidienne en institution obéit à un rituel immuable. Graphiquement, il développe électivement et obsessionnellement des figures minimalistes ovoïdes. Le plus souvent, il s'agit d'aplats en forme d'œuf, appliqués soigneusement à la craie, se découpant sur un fond uni, et ne variant que par la couleur (*ill. 3*). Dans une série ultérieure, ces cellules sont « squattées » par des personnages qu'on appelle généralement des « têtards », correspondant à un des premiers stades du dessin enfantin (*ill. 4*).

La non-conformité de telles effigies au schéma conventionnel de la figure humaine ne s'explique évidemment pas par la maladresse, mais par une conception de la figuration qui ne répond pas à nos normes « ontophotologiques ». Plus précisément, la figuration échappe encore à l'exclusivité optique. Elle procède de données proprioceptives (privileège postural de la tête et des membres), tactiles (la matière granuleuse), gustatives (la craie et la sucette, la saveur des couleurs), gestuelles (le va-et-vient de l'instrument), peut-être même acoustiques (le crissement sur la feuille). Kocher nous donne à voir ce qui précède et qui va tomber sous le coup de l'hégémonie visuelle, c'est-à-dire le moment encore synesthésique où les motions plurisensorielles sont encore visualisées et non pas évincées par la représentation.

Pour en revenir au cadre, il est évident que Kocher reste prisonnier de son paradigme ovale. Son œuf obsessionnel, c'est sa délimitation à lui, encore étrangère à la feuille de papier, c'est le confinement primitif d'un être qui résiste à l'acculturation, ou qui la réalise laborieusement, la craie à la main. De fait, dans une série singulière que nous pourrions qualifier d'abstraite, Kocher se livre à des spéculations formelles d'« apprentissage » qui reviennent à conjuguer les tracés ovoïdes avec des schèmes orthogonaux plus adultes. Tout se passe comme s'il vivait au ralenti le moment anthropologique ou la phase de développement individuelle qui conduit à notre *Weltanschauung* occidentale. On pourrait parler aussi bien d'un *arrêt sur image* dans la longue séquence qui va des premiers gribouillages au dessin d'adulte. Une animatrice ayant eu l'idée de lui proposer des reproductions de chefs-d'œuvre de musée comme modèles à recopier, il est significatif qu'il ait choisi une œuvre de Modigliani, et qu'il ait encore surinfléchi le curvilinéarisme caractéristique de ce peintre (*ill. 5*).

Certes, dans une perspective de dénigrement, on pourrait qualifier d'infantiles ces bonshommes têtards dans leur habitacle



5. Pierre Kocher, sans titre (Portrait d'après Modigliani), entre 1976 et 2000, craie grasse sur papier, 29,8 × 23,5 cm.

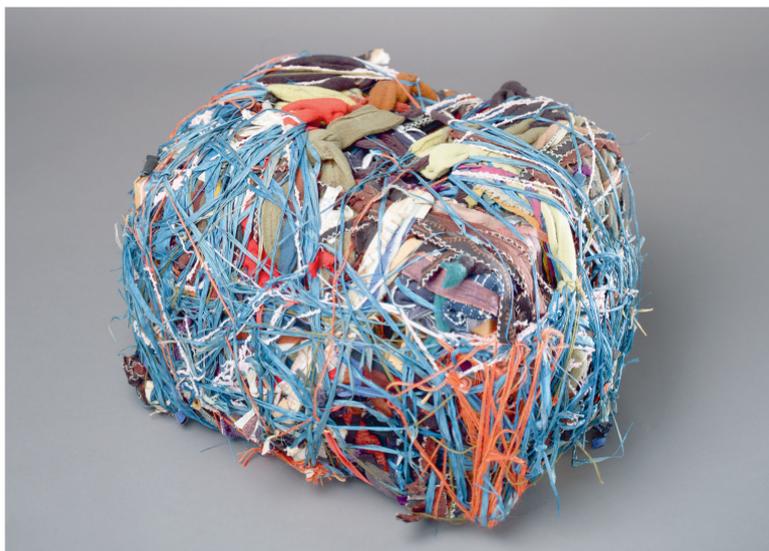
utérin, et les attribuer à un retard ou à un handicap mental. On doit cependant prendre en compte une indéniable maîtrise technique, une persévérance thématique, un pouvoir de concentration, une qualité plastique surtout, une sensibilité formelle et chromatique, dont un enfant serait incapable. Ce savoir-faire subtil s'applique à un univers qui reste enfantin, certes, ou à un des premiers stades du développement, mais justement, il en

actualise les virtualités. On a fait à la régression une réputation débilante qu'elle ne mérite pas. Elle reconduit le réel à l'« omnitude du possible » (Georges Bataille), elle insiste sur les ratés du développement, elle joue aussi bien un rôle déterminant dans le va-et-vient de l'invention artistique. Le temps psychique n'est pas réductible à une durée orientée, il est réversible et rétroactif, peut-être n'est-il jamais aussi innovant que quand il actualise un passé encore irréalisé. Il est *inventif* dans les deux sens antagonistes du terme : créateur, ou découvreur de ce qui était resté latent.

L'ovale dans le rectangle qui caractérise cette série de dessins prend une valeur symbolique. Dans quelque culture que ce soit, l'apprentissage adulte consiste à initier l'enfant aux valeurs et aux performances consacrées, ce qui revient à laisser en friche une gamme de potentialités inhérentes au genre humain. L'accomplissement social se paie fatalement d'une mutilation anthropologique. À cet égard, il faut considérer les auteurs d'Art Brut comme des réfractaires qui n'ont jamais voulu sortir ou qu'on n'a jamais pu déloger de leur enfance. C'est la raison pour laquelle on les tient parfois pour des retardés. Effectivement, ils prennent leur temps, ils s'attardent dans les premières stations de la vie, dans ces chemins transversaux et dans ces terrains vagues que nous, les normaux, les normés, traversons trop rapidement. Le cadre graphique et/ou mental qui paraît les emprisonner s'apparente à la clôture d'une réserve qu'ils nous invitent à explorer – une réserve qu'on peut qualifier d'enfantine, et même parfois d'intra-utérine.

La vision des sculptures textiles (puisqu'il faut bien les appeler ainsi) de Judith Scott est troublante. Peut-être éveillantes, par quelque empathie plus tactile que visuelle, des souvenirs archaïques et indicibles, plus que jamais passibles du concept freudien d'« inquiétante étrangeté ». Née en 1943 à Cincinnati dans l'Ohio, Judith Scott est trisomique, sourde et muette. Elle fréquente le Creative Growth Art Center, à Oakland, où elle s'engage spontanément dans la création à l'âge de quarante-quatre ans⁶. On pourrait qualifier Judith Scott de kleptomane : elle chaparde tout ce qu'elle trouve, un fer à repasser, un téléphone, un aspirateur électrique. Puis, elle

6. Voir Lucienne Peiry, « Judith Scott », in *L'Art Brut*, n° 24, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2013, p. 77-90.



6. Judith Scott, sans titre, 2003, carton, laine et tissu, 33 × 49 × 43 cm.

enrobe ces objets avec de la laine, à partir des restes de pelotes qu'elle trouve ou qu'on lui donne (*ill. 6*). Elle le fait rapidement et avec beaucoup de dextérité, jusqu'à les faire complètement disparaître dans leur gaine laineuse. Il en résulte des espèces de totems aux formes énigmatiques, d'une sauvagerie de couleurs et d'une puissance matériologique redoutables, des totems qui semblent doués d'un pouvoir magique d'envoûtement. S'il était permis de se figurer la « chose » lacanienne, c'est-à-dire, par définition, l'infigurable, c'est du côté de Judith Scott qu'il faudrait se tourner⁷.

Enrober ce qu'on dérobe, c'est sans doute la fonction paradoxale de la robe en général : cacher pour montrer. La robe procède à la fois de la pudeur et de l'impudeur, elle reporte sa troublante ambiguïté sur le corps qu'elle est censée voiler. On en revient au *Moi-peau* de Didier Anzieu, que, pour sa part, Boris Vian a illustré dans un court-métrage intitulé *Strip-tease*

7. Nous ne pouvons nous aventurer que sur le seuil de cette zone centrale, indéfinissable, interdite « parce que le plaisir y serait trop intense », dit Lacan en parlant de « la Chose » (*das Ding*). *Le Séminaire, XVI. D'un Autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 224.

intégral : on y voyait une jeune femme se défaire non seulement de ses vêtements, mais, finalement de sa peau (par un ingénieux recours du cinéaste à la radiographie), en ne laissant donc plus apparaître que son squelette. Nous, les humains, dénués de pelage, de plumage ou d'écaillés, nous, les singes nus, sommes condamnés à tisser notre enveloppe anatomique et psychique ; nous nous avançons masqués par notre visage, camouflés par notre propre corps, réfugiés dans notre rôle social, lookés par Adidas ou par Jean Paul Gaultier, qui ne vont probablement pas tarder à s'inspirer des embobinages de Judith Scott. Telle est la jonction des extrêmes qui veut que ce soit par la régression au stade prénatal qu'on rejoigne l'épiphanie postmoderne de la superficialité. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que ces cocons, qui nous ramènent au cadre-membrane matriciel prototypique, servent d'enveloppe aux objets usinés et anguleux de notre modernité, comme une protestation néo-ovoïde contre l'orthogonalité.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Magali Herrera, *Mi testamento afectivo*, décembre 1966, encre de Chine sur papier, 65 × 50,5 cm, photo : Claude Bornand, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 15
2. Magali Herrera, sans titre, s. d., gouache sur pavatex, 55,5 × 80,5 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 16
3. Pierre Kocher, sans titre, entre 1976 et 2000, craie grasse sur papier, 29,7 × 21 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 17
4. Pierre Kocher, sans titre, entre 1976 et 2000, craie grasse sur carton, 22,8 × 13,2 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 18
5. Pierre Kocher, sans titre (Portrait d'après Modigliani), entre 1976 et 2000, craie grasse sur papier, 29,8 × 23,5 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 20
6. Judith Scott, sans titre, 2003, carton, laine et tissu, 33 × 49 × 43 cm, photo : Arnaud Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 22

7. Johann Scheiböck, *Tisch*, 21 juin 1972, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 15 × 21 cm, photo : Giuseppe Pocetti, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 26
8. Johann Scheiböck, *Kasten*, 20 juin 1972, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 30 × 21 cm, photo : Giuseppe Pocetti, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 27
9. Italo Perugi, sans titre, entre 1970 et 1971, bois, 38,5 × 7 × 8,2 cm, photo : Christian Bérard, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 28
10. Dominique Bertoliatti, sans titre, ca. 1990, feutre sur papier, 26,8 × 44,5 cm, photo : Julie Casolo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 29
11. Dominique Bertoliatti, sans titre, ca. 1990, feutre et crayon de couleur sur papier, 27 × 50 cm, photo : Julie Casolo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 30
12. Hans Krüsi, sans titre, entre 1975 et 1995, gouache et collage sur papier, 21 × 29,7 cm, photo : Sarah Baehler, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 31
13. Hans Krüsi, sans titre, 1983, gouache et peinture à l'eau sur papier, 70 × 100 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 32
14. Charles Boussion, *Icône revisitée Vierge noire à l'enfant Jésus*, 2015, feutre, stylo-bille, correcteur blanc, paillettes et surligneur sur papier, 42 × 29,5 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation

– Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne.....	33
15. Jules Godi, <i>W WULEMINN</i> , 1975, feutre sur papier, 39 × 48 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne	34
16. Josef Hofer, sans titre, 2000, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 29,9 × 40 cm, photo : Olivier Laffely, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne	37
17. Josef Hofer, sans titre, septembre 2006, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 42 × 29,7 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne.....	38
18. Josef Hofer, 2003, photo : Mario Del Curto.....	39
19. Adolf Wölfli, sans titre (<i>La Salle de bal de Saint Adolf</i>), 1916-1919, crayon de couleur et mine de plomb sur papier, 62,5 × 48 cm, cadre de bois orné de dessins de l'auteur, 100 × 63 cm, photo : Olivier Laffely et Sylviane Pittet, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne.....	40
20. Adolf Wölfli, sans titre (<i>Saint Adolf à la robe de fleurs</i>), ca. 1923, crayon de couleur et mine de plomb sur papier, 50 × 40 cm, photo : Arnaud Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne	42
21. Boris Bojnev, sans titre (<i>Hommage à Yvette Guilbert</i>), ca. 1923, huile sur carton, 28 × 22,5 cm, photo : Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne	47

22. André Robillard, sans titre (*Dalida*), 1980, stylo-bille et crayon de couleur sur papier, 32 × 24 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 48
23. Josef Wittlich, *Friederizianischer Gardist, Poilu und Offizier*, entre 1964 et 1975, gouache sur papier, 90 × 62,5 cm, photo : Pierre Battistolo, Collection de l'Art Brut, Lausanne 49
24. Josef Wittlich, *Frau mit Plastik*, entre 1964 et 1975, gouache et vernis doré sur papier, 90 × 62,5 cm, photo : Pierre Battistolo, Collection de l'Art Brut, Lausanne 50
25. Joseph Crépin, *Composition n° 43*, 25 décembre 1939, huile sur toile, 51,5 × 35 × 1,5 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 52
26. Vojislav Jakic, *Cameleon*, 1991, stylo-bille sur papier, 50 × 70,5 cm, photo : Charlotte Aebischer, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 54
27. Vojislav Jakic, sans titre, 1997, stylo-bille sur papier, 35,4 × 46,1 cm, photo : Armando Pegaitaz, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 55
28. Marcomi, sans titre, ca. 1941, crayon de couleur sur une page de cahier, 21 × 16 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 56
29. Paul Duhem, sans titre, entre 1990 et 1999, crayon de couleur et gouache sur papier, 55 × 36,5 cm, photo : Julie Casolo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne.... 57

30. Paul Duhem, sans titre, entre 1990 et 1999, huile et crayon blanc sur papier noir, 65 × 50 cm, photo : Julie Casolo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 59
31. Francis Palanc, sans titre, 1953, coquilles d’œufs pilées et colorées sur toile, 80 × 59 cm, photo : Henri Germond, Collection de l’Art Brut, Lausanne 60
32. Francis Palanc, *Écriturisme*, vers 1962, stylo-bille et peinture à l’eau sur papier, 24,5 × 21 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 61
33. Alois Wey, sans titre, entre 1977 et 1978, crayon de couleur, peinture or et argent sur papier, 50 × 48 cm, photo : Kevin Seisededos, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 62
34. Clément-Marie Biazin, sans titre (Liste des jeux africains), entre 1967 et 1977, gouache sur papier, 38,5 × 57 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 64
35. Samuel Failloubaz, sans titre, entre 1969 et 1971, stylo-bille et crayon de couleur sur tissu, 26 × 45 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 66
36. Samuel Failloubaz, sans titre, entre 1969 et 1971, mine de plomb et crayon de couleur sur mouchoir, 27 × 33,5 cm, photo : Michel Thévoz, Collection de l’Art Brut, Lausanne 68
37. Laura McNellis, *Lunch*, entre 1980 et 1985, gouache sur papier, 57 × 73 cm, photo : Margot Roth, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l’Art Brut, Lausanne 69

38. Gérard Lattier, *Le Rendez-vous de Sanmarquande*, 1984, peinture sur toile tendue sur panneaux de bois reliés par deux lanières de cuir, 135 × 126 cm, photo : Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 70
39. Richard Greaves, *La Cabane à sucre*, Beauce (Québec, Canada), 2001, photo : Mario Del Curto 76
40. Joseph Vignes, sans titre, 1981, marqueur de couleur sur papier collé sur carton, 22 × 27 cm, photo : Dorine Besson, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 78
41. Willem Van Genk, *Kyôtô*, 1981, gouache, stylo-bille, marqueur, encre et collages sur papier, 90 × 169 cm, photo : Claude Bornand, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 79
42. Gustav, sans titre, ca. 1948, mine de plomb sur papier, 21 × 17 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 80
43. Gustav, sans titre, 5 septembre 1942, mine de plomb et crayon bleu sur papier, 17 × 25 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 81
44. Gustav, sans titre, ca. 1948, mine de plomb sur papier (cahier), 17 × 22 cm, photo : Caroline Smyriliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 82
45. Frédéric Bruly Bouabré, *Les hommes s'aiment*, 7 février 2005, mine de plomb, stylo-bille et crayon de couleur sur papier, 20 × 13 cm, photo : Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 84

46. Théo, sans titre, 1985, crayon et feutre sur papier, 37,5 × 25,3 cm, photo : Kevin Seisededos, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 85
47. Helga Sophia Goetze, *Mensch werde wesentlich*, entre 1970 et 2007, broderie sur tissu, 88 × 86 cm, photo : Claude Bornand, Collection de l'Art Brut, Lausanne 87
48. Ofelia Valeiras, *Atropellada*, entre 1958 et 1973, broderie sur canevas, 80 × 100 cm, photo : Arnaud Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 88
49. Ofelia Valeiras, *El Desgarro II*, entre 1958 et 1973, broderie sur canevas, 112 × 100 cm, photo : Claude Bornand, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 89
50. Reinhold Metz, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, 1977, aquarelle, laque et encre de Chine sur papier, 53,5 × 39,5 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 90
51. Aloïse Corbaz, *Elvire et Lamartine Périer en gondole*, 1953, crayon de couleur et papier cousu sur papier d'emballage, 106 × 44 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 101
52. Aloïse Corbaz, *Château de Chillon ou d'Ouchy* (cahier), 1953, crayon de couleur sur papier, 24 × 31 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 102
53. August Walla, *Götter*, 1986, acrylique sur toile, 260 × 532 cm, photo : Pfeifer H. & A., Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 104

54. August Walla, *Patzient Nervnheilan. ; Sonne. !*, 1980, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 28,5 × 20,5 cm, photo : Garance Dupuis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 105
55. August Walla, *Gugging (Autriche)*, 1993, photo : Mario Del Curto 106
56. Guillaume Pujolle, sans titre, entre 1943 et 1946, encre et mine de plomb sur carton, 38 × 54 cm, photo : Julie Casolo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 108
57. Scottie Wilson, sans titre, ca. 1950, encre de Chine et crayon de couleur sur carton, 34,2 × 35 cm, photo : Morgane Détraz, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 109
58. Scottie Wilson, *Feeding time*, ca. 1950, encre de Chine et crayon de couleur sur carton, 50,8 × 55,5 cm, photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne..... 110
59. Paul End., sans titre, 1963, crayon de couleur et stylo-bille sur papier, 50,5 × 65 cm, photo : Maïna Loat, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 111
60. Paul End., sans titre, 1963, crayon de couleur sur papier calque, 50 × 65 cm, photo : Maïna Loat, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 112
61. Yves-Jules Fleuri, *Le Gendarme de Saint-Tropez*, entre 2000 et 2008, feutre et peinture à l'huile sur papier cartonné, 73 × 55 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 113

62. Yves-Jules Fleuri, *Jan Van Eyck et les époux Arnolfini*, entre 2000 et 2008, acrylique, feutre noir et doré sur papier, 37 × 54,9 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 114
63. F. Sedlak, *Des contes de fées spirituels*, 17 décembre 1924, crayon sur papier, 32 × 22 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 115
64. Aleksander Lobanov, sans titre, entre 1960 et 2003, encre et photographie collée sur carton, 31 × 24,5 cm, photo : Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 121
65. Aleksander Lobanov, sans titre, entre 1960 et 2003, assemblage, aquarelle, mine de plomb, feutre, stylo-bille et couture sur carton, 31 × 21 cm, photo : Claudine Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 122
66. Émile Josome Hodinos, sans titre, entre 1876 et 1896, encre sur papier, 29,2 × 21,3 cm, photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne... 126
67. Émile Josome Hodinos, sans titre, entre 1876 et 1896, encre sur papier, 21 × 16 cm, photo : Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne 127

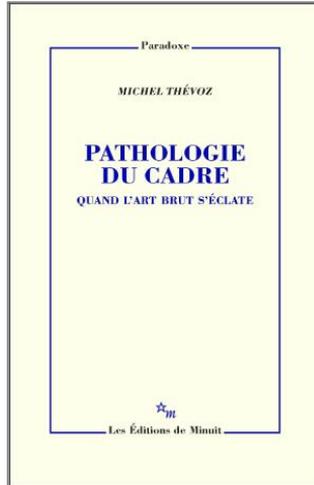
Toutes les œuvres reproduites appartiennent à la Collection de l'Art Brut, Lausanne, sauf les n^{os} 18, 39 et 55.

TABLE DES MATIÈRES

<u>Préface</u>	<u>7</u>
<u>1. L'ovale originaire</u>	<u>11</u>
<u>2. L'entre-deux</u>	<u>24</u>
<u>3. La quadrature</u>	<u>36</u>
<u>4. La figure de cadre</u>	<u>46</u>
<u>5. Orthogonalité</u>	<u>63</u>
<u>6. Rhétorique du cadre</u>	<u>74</u>
<u>7. Pathologie</u>	<u>93</u>
<u>8. Détournement</u>	<u>107</u>
<u>9. Sa Majesté le Moi</u>	<u>120</u>
<u>10. Imposture</u>	<u>129</u>
<u>11. Conclusion</u>	<u>136</u>
<u>Ouvrages consultés</u>	<u>141</u>
<u>Table des illustrations</u>	<u>145</u>
<u>Copyrights</u>	<u>155</u>

CET OUVRAGE A ÉTÉ MIS EN PAGE PAR NORD COMPO
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER LE DEUX SEPTEMBRE DEUX MILLE VINGT
DANS LES ATELIERS DE L'IMPRIMERIE LABALLERY (FRANCE)
N° D'ÉDITEUR : 6562

Dépôt légal : octobre 2020



Cette édition électronique du livre
Pathologie du cadre de Michel Thévoz
a été réalisée le 06 août 2020
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707346391).

© 2020 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707346414