

## 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 mur<sup>1</sup>. Déjà, plus innocemment, mais tout aussi tendancieusement, la

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<sup>e</sup> 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)<sup>2</sup>.

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.

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 corps<sup>3</sup>. 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 véhémement, 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 suicide<sup>4</sup>.

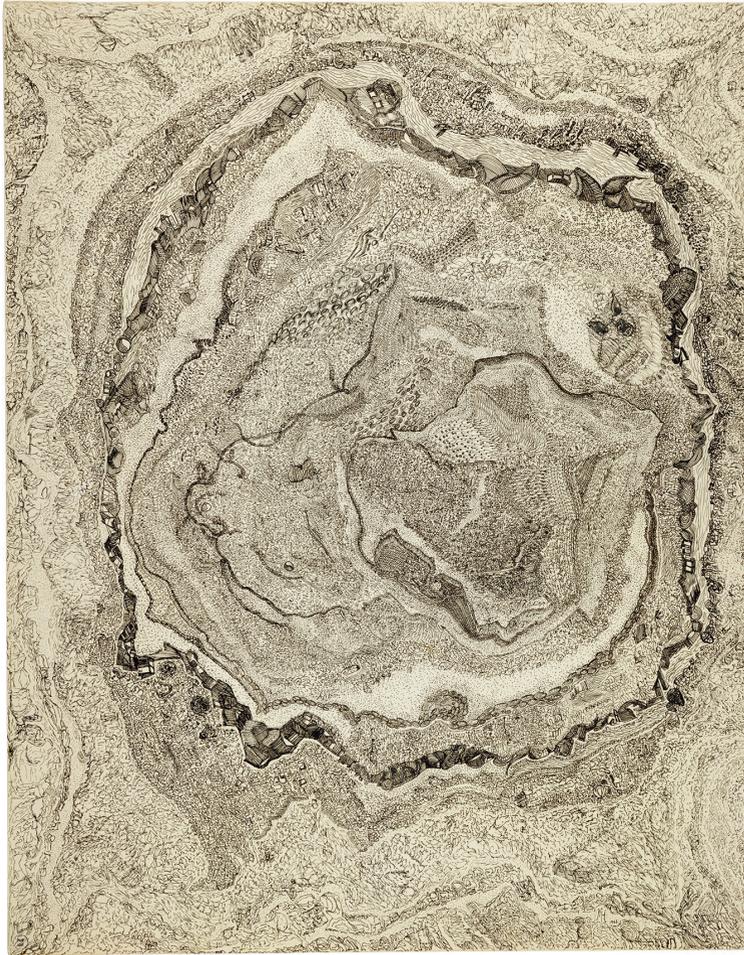
3. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

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 complait 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 discriminatrice<sup>5</sup>. 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.

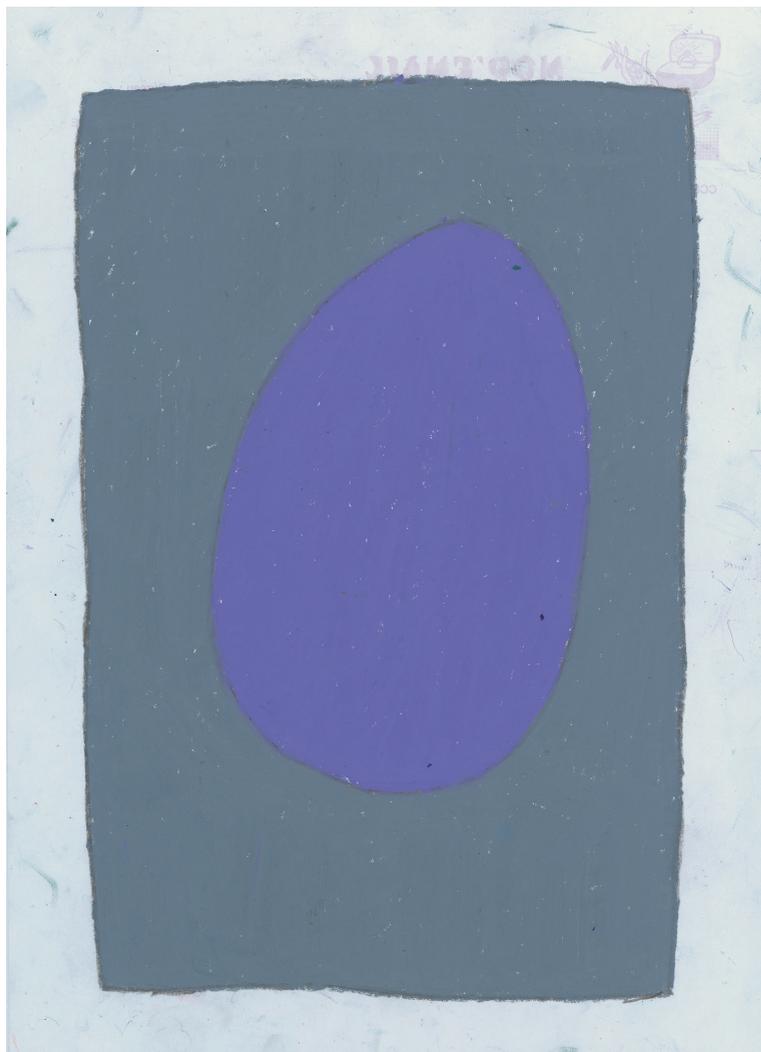
Dans tous les cas, il opère en agent de différentiation significative, et il est pour cette raison au fondement de l'ordre symbolique. On doit considérer le cadre lui aussi comme *unaire* : il sépare pour unifier. Il faut se garder de le « gestaltiser », de l'hypostasier comme une forme en soi, c'est-à-dire 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 (privilege 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.

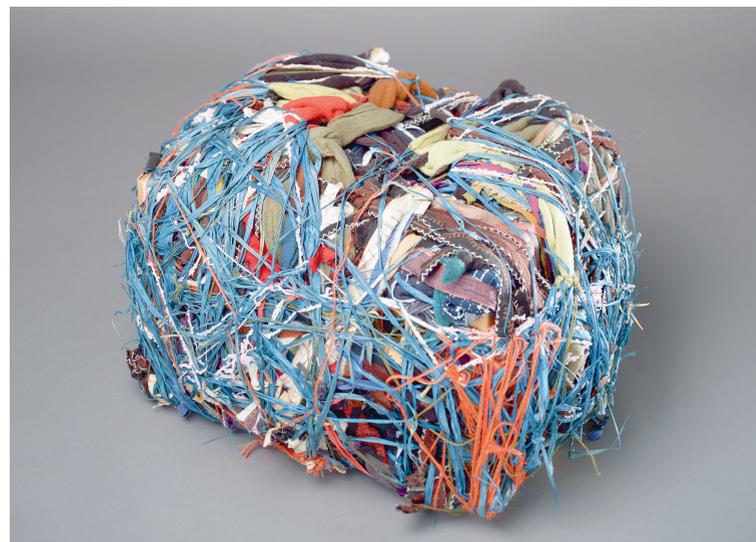
utérin, et les attribuer à un retard ou à un handicap mental. On doit cependant prendre en compte une indéniable maîtrise technique, une persévérance thématique, un pouvoir de concentration, une qualité plastique surtout, une sensibilité formelle et chromatique, dont un enfant serait incapable. Ce savoir-faire 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 éveillent-elles, 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 ans<sup>6</sup>. 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 tourner<sup>7</sup>.

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'écailles, 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 MATIÈRES

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