

**Jean-Patrice Courtois**

## **Voir l'énigme de Judith Scott**

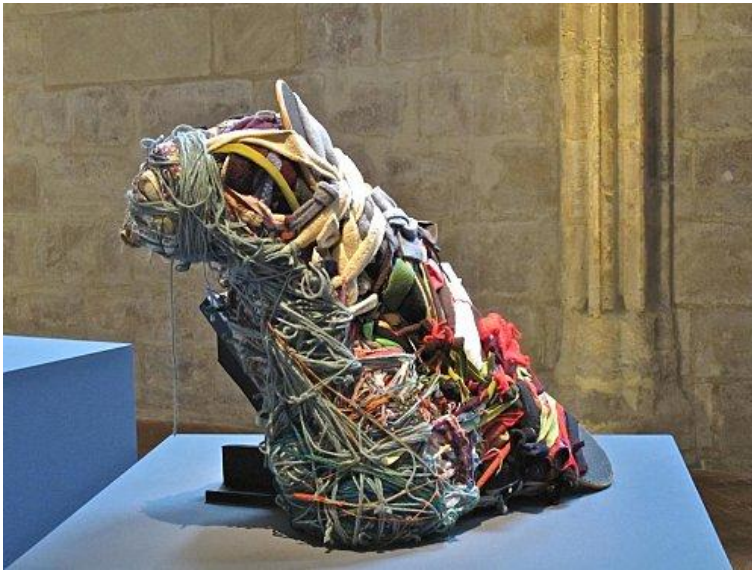
*Exposition Objets secrets de Judith Scott  
(Collège des Bernardins, Paris, 12 octobre -18 décembre 2011)*

I. Onze objets de cette artiste américaine (1943-2005), née à Cincinnati (Ohio), sourde, muette et atteinte de trisomie, classée dans cette inclassable partie de l'art qu'est l'art brut, attendaient les visites dans une petite chapelle de l'ancien couvent. Onze œuvres majeures qui, évidence flagrante, surgissent et marquent par leur force, leur intensité, leur capacité de captation du spectateur. Par leur réserve aussi, mais d'une réserve tendue vers nous. Longues à voir ces pièces – en même temps que sourd l'évidence de leur beauté. La durée du saisissement est sans doute proportionnée et liée à ce qui a fait la fabrication de ces artefacts : ils sont faits à partir d'objets quotidiens, eux-mêmes entourés d'enchevêtrements multipliés, colorés de fils de laine ou d'autres tissus. Pourquoi cet ordre de tensions entre un noyau secret et la filature d'un vêtement non tissé (un objet invisible fait la forme sous l'embobinage des fils) produit-il une telle puissance sentimentale et non naïve ? Il faut donc, pour répondre, avoir en tête l'injonction de Wittgenstein : « *Représentons-nous le voir dans toute son énigme !* » en n'ayant garde d'oublier la seconde partie de la phrase, comme c'est parfois le cas, qui ajoute « *Sans tout le bazar des explications physiologiques* » – ce qui, en l'espèce est d'importance<sup>1</sup>.

Judith Scott découvre cette procédure à 44 ans par le biais d'un atelier « tissage » qui la fera entrer en « art » de façon décisive (mais sans le « savoir ») alors même que le Creative Growth Art Center d'Oakland (USA), où elle était pensionnaire, désespérait de l'engager dans une voie d'un quelconque médium artistique. Le dessin avait échoué à la mettre en mouvement, mais la technique du tissage, qu'elle détourne, y réussit. Les fils ne forment pas des tissages ou tricotages qui doivent leur tenue ultérieure d'être autour de l'objet ou habiller un corps à envelopper – ce n'est pas un tissage autour du vide, mais un filage autour du plein de l'objet présent, là, sur la table. On la voit, sur une vidéo<sup>2</sup>, faire ces gestes où les fils enveloppent les objets et couper ces mêmes fils avec une paire de ciseaux. L'objet, les fils, la main et les ciseaux, il n'y a rien d'autre. Les fils ou bandes, de largeur et texture variables, vont servir à fabriquer des artefacts étranges et puissants, constitués d'objets de toute taille disparaissant sous des quantités considérables et palpables de fils de couleur et produisant seulement dans ces conditions une forme à partir de la forme enveloppée. On tisse pour donner une forme à ce qui doit envelopper un corps ou un objet ultérieurs, là on bandelette autour d'un objet entièrement recouvert à la fin. On en connaît certains : guitare, ventilateur, parapluie, magazines. Ce sont les objets dont on peut faire l'hypothèse qu'ils sont ceux de son environnement et qu'elle a « sous la main ». Objets qui, pour être préalables, autorise cette procédure à deux faces, étouffante comme une momification et protectrice comme un emmaillotage. Convexe et concave, comme une des sculptures présentées, on a affaire à une syntaxe de l'impossible que cet art, spectaculaire intime, visuel corporel, tendu relâché, cachant montrant.

II. Que veut dire décrire un artefact de ce type ? Est-ce que cela a un sens ? Quelque chose en eux incite à la description, pourtant. À cette incitation, répondons par un impossible pas sur l'inachevable chemin descriptif. En décrire un ou deux fait surgir les caractéristiques de tous. Il y a des principes de cohérence.

Un objet oblong mais ventru avec une sorte de manche vers le haut apparaît posé sur un support en incliné vers l'arrière. Ses deux extrémités, constituées de ce qu'on suppose être des raquettes (ping pong peut-être) complètement entourées, emmaillotées, mais laissant apparaître le bord du bois, émergeant de la masse laineuse. Il est appelé « Guitare ». Derrière l'objet – il faut tourner autour – une sorte de chignon peut être décrit – le chignon est-il un modèle de ces tressages de fils et de bandes ? – et devant

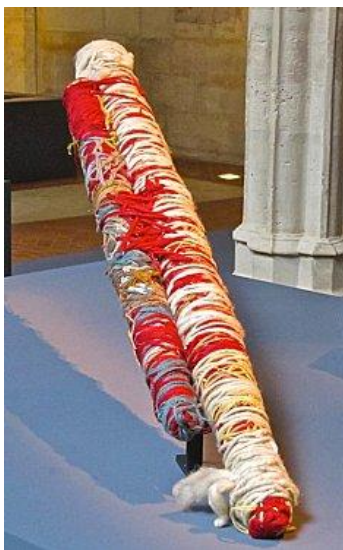


l'objet une sorte d'instrument dont on ignore l'usage peut apparaître. Des quantités d'allusions plastiques nous assaillent comme constituées d'alluvions plastiques de couches répétées et successives. Comme des alluvions déposées faisant la substance de la dimension plastique perçue. Un côté étroit et un côté massif, un côté droit et un côté gauche, un côté droit plus

équilibré avec des couleurs spécifiques et plus nombreuses, un côté gauche avec du blanc et du rouge plus en évidence. Matisse disait que la dissymétrie est le rythme, non la symétrie : Judith Scott pratique ce principe en le destinant à produire chaque artefact fut-il constitué autour d'un objet qui peut, lui, être symétrique. Mais je note que la symétrie de la « guitare » est en quelque sorte maintenue à travers celle des deux raquettes de ping pong disposées tête-bêche aux deux extrémités de l'artefact.

De loin ou de près, l'objet change. Il est plus *surface* de loin, plus *bandes* de près. Au bout, en haut de l'objet, un fil pend, extrémité libre de liens. Presque toujours un bout se montre au bout des artefacts. Presque tous en ont un. Une fragilité s'en dégage alors que l'objet est empaqueté et protégé par cet amas de laine bobinée autour. Il désigne la main qui a travaillé – il est présence de la main, extrémité de laine inerte pour extrémité de chair activée par le cerveau. C'est aussi le seul endroit *en mouvement*, libre en quelque sorte et qui, d'ailleurs, bouge sous l'effet de l'air. Est-il un fil par où ça commence ou par où ça finit ? En tout cas, par un lieu et par un signe, se désigne la fabrication : le lieu par où ça finit ou par où ça commence qu'on ne peut lier tout à fait ni délier tout à fait. Le processus ne se dissimule pas intégralement dans le résultat. Le processus est le résultat.

Deux bâtons suspendus en l'air et de taille inégale (« Totem », son nom sur le site) : des fils un peu épais de laine rouge les emmaillotent et les relient l'un à l'autre sans espace entre eux. Ils sont joints. Un processus d'entourage enveloppement tient cet ensemble joint et des bouts de fil pendent, faisant comme des étuis indiens. L'épaisseur des bâtons



dépend des couches de fils, ou de fils-bandes, qui entourent ce qui donne l'apparence de bâtons. La disposition dans l'espace les suspend et les superpose attachés. Parmi les artefacts, il y a donc les « terriens » et les « aériens ». Le grand bâton est plus épais au bout, le petit a cette caractéristique aussi, mais en moins épais, à proportion donc. Trois couleurs de laine dominent, blanc, rouge et bleu. Les beiges font une sorte de « fond » sur lesquels les autres couleurs se détachent comme figure sur fond. le fil est donc à la fois autour du matériau (invisible) et dans l'espace (visible). Il y a donc aussi entrelacement du fil-matériau et du fil-espace ou air. Chacune de ces dispositions de fils produit une configuration du visible et de l'invisible en rapport inverse : le fil-matériau du résultat (deux objets invisibles en un visible) et le fil-espace du processus (fabrication des objets).

III. Mais si le sens peut apparaître dans l'exercice de décrire, il ne le fait qu'en faseyant. Comme le rappelle Jean Dubuffet : « *Le sens est un poisson qu'on ne peut tenir longtemps hors de son eau trouble.* »<sup>3</sup> On a bien dit : décrire – 1) pour répondre à une incitation de l'objet – 2) pour faire surgir des caractéristiques ou principes communs. Rien d'autre. Ou, si l'on veut, l'intention ignorante de l'art – « *Art modeste ! et qui souvent ignore même qu'il s'appelle art.* »<sup>4</sup> – se tient dans la reconnaissance de ces principes – dont la doublure peut être tramée par les « obsessions », qu'on a d'ailleurs beaucoup convoquées pour l'art brut en général et pour Judith Scott en particulier. On dira que c'est un art dans lequel les intentions sont intégralement conduites par les obsessions. Conduite sans faille, sans détour, sans contrefaçon. Les traits de cette conduite découlent de ce que Jean Dubuffet encore appelle la modification de « *l'assiette de l'esprit* »<sup>5</sup>, c'est-à-dire la proximité sans médiation de la vie de l'esprit avec le seuil de la conscience. Les obsessions sont à portée de main. Elles n'ont pas à passer par les longues chicanes douanières des réquisits de tous ordres et de toutes nomenclatures. Mais à l'arrivée, art comme n'importe quel autre art : Valéry parlait de l'intention esthétique non comme de celle qui s'origine en « l'auteur » sous forme d'un programme, mais de celle qui est la substance de la totalité tissée de l'œuvre elle-même. L'intention *de* l'œuvre plutôt que l'intention *dans* l'œuvre. Il n'y a donc pas d'hétéronomie de l'intention au regard de l'œuvre (œuvre comme artefact, individu de la production).

Il s'agit donc de sculptures si l'on veut les apparier à quelque'une des classes d'objets constituant le champ « art ». Et il y a des raisons pour ce faire qui tiennent à la nature de ces artefacts. Deux types de raisons autorisent ce terme. *D'abord* – et la description de « Guitare » en a donné un aperçu – parce que ce sont des artefacts dans l'espace. Il faut donc tourner autour exactement comme on doit tourner autour du célèbre buste de Voltaire par Houdon. On aperçoit alors que le sarcastique du sourire qui s'impose d'un côté n'existe que conjoint avec la bonté qui se lit de l'autre côté. Le sarcastique n'existe que consubstantiel à l'exercice d'une bonté. La tension du sens n'est pas exprimable sans énigme pour Judith Scott du point de vue des artefacts, puisque les objets sont soustraits à notre perception. Mais, s'ils doivent s'exprimer, ce ne peut être que du point de vue du processus d'embaillage. Même les mots restent à situer et troublent le sens du sens : « embaillage » suggère du soin – mais est-ce du soin ? – « enveloppement »

reste plus neutre – mais est-ce neutre ? – « entourage » plus abstrait – or l'opération est hyperconcrète – et « habillage » plus anthropologique et herméneutique. Mais ce qui est sûr, c'est que si l'on tourne autour des artefacts, on voit des différences de formes, d'épaisseur et de couleurs d'une très grande netteté. Quelque chose de très concerté surgit, sans qu'on ne soit invité à dire le sens de cette concertation de soi avec soi.

Ensuite, et justement, cette dimension concertée qui dirige l'artefact vers la sculpture, s'appuie sur une plasticité extrêmement visible et puissante. Qu'appelle-t-on plasticité ? On lui donnera le sens que Mark Rothko lui donne dans ses essais à savoir « *la qualité avec laquelle le sens du mouvement est rendu dans une peinture* »<sup>6</sup>. Peinture ? mais on disait sculpture. Peinture ou sculpture ? Ce hiatus fait toucher à quelque chose qui peut rapprocher un peu plus d'une compréhension du type d'artefact produit par Judith Scott. Car cette sculpture se présente par les couleurs – rien à voir avec la pierre ou le marbre par laquelle, classiquement, Rothko oppose la sculpture à la peinture<sup>7</sup>. L'artefact est le résultat d'un double espace : l'espace sculpture (objet entouré de bandes) et l'espace peinture (bandes et fils de largeurs et couleurs multiples). C'est sans doute ce qui distingue le travail de Judith Scott de la pratique de l'emballage. Un exemple suffira.



Pour l'artefact que j'avais appelé « *Le plaid* » et que le site nomme la « *Cape papillon* » – il y a bien dans ces deux dénominations, dont on veut croire qu'elles sont des approximations et non des trahisons, quelque chose de commun – la plasticité se joue en observant que cette forme, posée sur le sol se caractérise par une surélévation en son milieu (comme pour laisser passer un cou et des épaules).

L'ensemble est doté d'une capacité de reptation extraordinaire et surprenante comme si un mouvement animait l'artefact et qu'un corps – si l'on admet la cape ou le plaid – soulevait cette étendue de tissus par ailleurs bordé de couleurs bariolées et tressées, suggérant justement le motif décoratif d'un « bord ». Le dynamisme du mouvement se trouve dans toutes ces sculptures à travers leurs formes et leurs dispositions dans l'espace. Pour la « Cape », là encore, le soulèvement du tissu produisant une sorte de prééminence fantomatique en son milieu dessine une dissymétrie rythmique à la fois vivante et presque effrayante. L'assiette psychique modifiée et déplacée reçoit peut-être ici une caractéristique propre : faire surgir le vivant ou l'intuition du vivant non formel depuis l'inerte d'une forme disparue reformée par un autre objet.

IV. On a aussi beaucoup parlé de « rituel » à propos de l'art de Judith Scott. Le terme « rituel » connaît une inflation douteuse. On pourra distinguer le « rituel » du « spectacle » en ce que dans le rituel ceux qui regardent et celui ou ceux qui font sont dans le fond tournés dans la même direction : dieu à implorer, esprits à invoquer. Même si l'un (le prêtre, le pasteur, le chaman) fait quelque chose que les autres ne font pas, ils le font ensemble orientés par une finalité qui n'est pas le « spectacle » de ce qui est en train de se passer mais le résultat attendu des actes effectués. On prie Dieu (ou les dieux ou les esprits ou les morts), on ne regarde pas le prêtre prier Dieu. Il n'y a, en ce sens-là,

pas de rituel pour les objets de Judith Scott.

Mais on peut lire que Judith Scott se mettait devant l'objet pour travailler et qu'elle protégeait ainsi des regards l'objet en question. Alors vient une idée autour de ce « secret » de l'objet enveloppé caché. Ce mode opératoire aurait rapport au rituel, mais autrement. Ce serait l'essai d'en inventer un avec les spectateurs de ses artefacts – mais avait-elle l'idée qu'il puisse y avoir des spectateurs ? Entraîner les spectateurs vers le secret de l'objet et constituer l'artefact autour de l'objet par une puissance d'attraction vers l'objet enfoui. Dans le fond, faire *transaction avec l'objet* par le détour d'une *attraction envers l'objet*. Manipuler les objets, c'est entrer en relation avec eux par les gestes et la couleur. Cette concertation psychique de soi à soi qui fabrique l'artefact peut ainsi transformer l'objet en un attracteur étrange que nous percevons à travers l'artefact qui nous est donné à voir.

L'évidence de la beauté dont il est visiblement chargé fixe le spectateur et lui ordonne de tourner autour de la sculpture comme autour d'un secret strictement extrait de l'environnement de l'artiste. On qualifiera ce secret triplement : *écologique* parce qu'il prolifère depuis la relation d'un sujet et de son environnement (la banalité des objets autour), *psychique* parce qu'il provient de l'assiette modifiée de la vie de l'esprit (la singularité du mode opératoire) et *plastique* parce qu'il produit un artefact habitant d'un double espace impérieusement attractif (la capacité formelle de l'étrange beauté). Le cœur de l'œuvre vient alors de la transaction entre ces trois secrets, au sens où cette transaction fournit les intentions ignorantes et les raisons ignorées de chacune des pièces.

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie (I)*, trad. Gérard Granel, T.E.R., 1989, 963, p. 200.

<sup>2</sup> Extrait visible sur *You Tube*.

<sup>3</sup> Jean Dubuffet, « L'art brut », *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, 2 tomes, 1967, tome 1, p. 176.

<sup>4</sup> Jean Dubuffet, art. cité, *ibid.* On voit, en passant, d'où vient l'expression « art modeste » reprise depuis par Hervé di Rosa entre autres.

<sup>5</sup> « Honneur aux valeurs sauvages », *Prospectus...*, tome 1, 205-224, p. 220.

<sup>6</sup> Mark Rothko, « Plasticité », in *La Réalité de l'artiste*, Flammarion, 2004, Chapitre 5, 81-104, p. 103.

<sup>7</sup> Op. cité, chapitre 5, p. 97.

### **Bibliographie**

John MacGregor, *Metamorphosis : The Fiber Art of Judith Scott*, Oakland, Creative Growth Art, 1999.

Leon Borensztein (photographe), *One is Adam one is Superman*, Oakland, Creative Growth Art, 2004.

Pascal Rebetz, *On m'appelait Judith Scott*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2001.

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, 2 tomes, 1967.

### **Filmographie**

Betsy Bayha, *The Life and Art of Judith Scott*.

### **Sites internet**

Exposition « Objets Secrets » au Collège des Bernardins

*Creative Growth (en anglais)*

Jean-Patrice Courtois, poète et essayiste. Deux derniers livres parus : *D'arbre et d'œil* (Prétexte, 2002), *Les Jungles plates* (Nous, 2010). Divers tirages limités en collaboration avec des peintres. Travail aux relations entre esthétique et environnement-écologie à partir de travaux sur les philosophes des Lumières, en particulier sur la « *théorie des climats* » relue comme première théorie de l'environnement.