

Les arts situés : une alternative à la notion d'artification ?¹

Carl Havelange

Conférence prononcée au colloque international *Que fait l'artification au concept d'art ?*,
Louvain-la-Neuve, 24-26 janvier 2018.



Pascal Tassini à la Galerie Christian Berst - © Béatrice Jacquet

Il est toujours difficile – et un peu inquiétant ! – de prendre la parole le dernier jour d'un colloque, quand tout vous paraît déjà avoir été dit et parfois si bien qu'on a le sentiment de n'avoir plus au creux de la main qu'une mince poignée de sable qui file entre les doigts...

Faut-il le redire ? La notion d'artification, à l'avant-scène d'une sociologie de l'art maîtrisant aujourd'hui parfaitement la mise en lumière des *processus* institutionnels et sociaux qui président à la fabrication des objets, des pratiques et des discours relevant du monde de l'art, impressionne par sa force descriptive et sa puissance d'objectivation.

Les *Règles de l'art*, ainsi étendues à l'ensemble des processus, diachroniques, qui permettent de comprendre comment « du non-art devient art », donnent à voir avec une extraordinaire précision, le tracé et, surtout, le bougé des frontières en lesquelles l'art se constitue comme *catégorie*.

1. Le texte proposé ici est la retranscription d'une conférence et conserve des traces d'oralité.



L'opérativité du modèle de l'artification suppose toute une série de conditions d'ordre méthodologique et, plus largement, épistémologique. Nombre d'entre elles ont été discutées au cours des deux derniers jours. Je voudrais revenir sur deux d'entre elles, les plus générales, sans doute, non pas pour les déployer à nouveau, mais simplement pour en souligner encore l'importance. L'une et l'autre se donnent le plus volontiers sous une forme négative : poser ce que *n'est pas* et ce que *ne vise pas* la sociologie pragmatique dont se réclame le modèle de l'artification.

Ce qu'elle n'est pas : il s'agit, écrivent Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, dans la postface à leur *Enquête sur le passage à l'art*, « de reconnaître la dimension profondément contextuelle de la catégorisation artistique, au lieu d'y voir une "essence" inscrite dans l'objet lui-même »². Le rejet de l'essentialisation, au rebours pleinement assumé de toute une tradition critique – plutôt continentale – de l'esthétique et de l'histoire de l'art, se trouve, bien entendu, au principe même du modèle méthodologique de l'artification en ses ambitions sereinement descriptives : c'est bien « dans cette posture non plus définitionnelle ou ontologique ("Qu'est-ce que l'art?"), mais descriptive des définitions données par les acteurs, que nous nous sommes placés pour aborder la question, non plus de l'état des choses et des êtres parvenus au rang d'art ou d'artiste, mais des processus par lesquels ils y parviennent : autrement dit, l'artification »³.

Cette mise à l'écart radicale de l'essentialisme se doit, en même temps, de tenir à même distance ce que l'on nomme le « constructivisme radical » – « qui nie toute stabilité des choses humaines au motif qu'elles seraient socialement construites »⁴. Pour ce faire, dans un livre un peu plus récent (2014), Nathalie Heinich propose l'idée d'une « ontologie contextualisée » qui permet de considérer en leur stabilité relative, c'est-à-dire historique, « les catégories que compose, et qui composent, le monde commun »⁵.

À « l'essentialisme naïf », s'oppose ainsi une « ontologie contextualisée », c'est-à-dire, si je comprends bien, un régime toujours provisoirement stabilisé des critères définitoires des objets et des pratiques artistiques, permettant d'identifier les modes – à la fois stables et transitoires, parce qu'historiquement déterminés –, d'identification et de mise en usage des objets et des pratiques de l'art.

Le lieu d'appui du regard ou de l'interprétation ne réside plus, dès lors, dans l'objet ou dans l'œuvre en ses caractéristiques intrinsèques, mais dans le complexe, socialement, historiquement déterminé, de caractéristiques qui circonscrivent des modes distincts de l'expression artistique – ainsi l'art classique, l'art moderne ou l'art contemporain.

2. Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 267.

3. *Ibidem*, p. 268

4. Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 20.

5. *Ibidem*, p. 21.



Le processus d'artification ou, plutôt, le modèle de l'artification en sa dimension essentiellement processuelle se trouve dès lors comme aimanté et, pourrait-on dire, justifié par la stabilité relative de ces critères définitoires socialement déterminés. Pour le dire d'un trait un peu simplificateur, les critères d'artification, en leur temps, sont stables alors que les objets et les pratiques de l'artification sont, quant à eux, instables et mouvants.

Les critères sont « déterminés », – ils répondent à cette « ontologie contextualisée » qui circonscrit les régimes historiques de l'art –, et les objets, quant à eux, sont « indéterminés » – ils ouvrent en permanence le champ des possibles et élargissent – ou restreignent – les frontières instituées du « monde de l'art ».

Le modèle anti-essentialiste de l'artialisation me semble donc répondre, plutôt qu'à une désessentialisation radicale du fait artistique, à un déplacement axiologique de ses modes d'inscription. Pour le dire encore en d'autres termes, le « monde de l'art », au sens où on l'entend le plus communément, c'est-à-dire dans sa dimension institutionnelle – ses règles, ses normes, ses opérateurs critiques, esthétiques, sociaux, économiques –, est le champ stabilisé de référence où se rendent visibles et signifiants les objets et les pratiques dès lors susceptibles d'être qualifiées d'artistiques : l'opération critique de désessentialisation, sous le jour de cette « ontologie contextualisée », est, en même temps, une opération d'essentialisation déplacée, fût-elle inscrite sous la bannière de la contingence ou du pragmatisme.

À « l'essentialisme naïf », si souvent dénoncé comme le « péché mortel » de la recherche, s'oppose ainsi un « essentialisme au second degré » en lequel s'organise le regard porté sur ses objets par la sociologie de l'art.

Ce que l'artification *n'est pas*, donc.

La critique de « l'essentialisme naïf » est, tout aussi bien, une position de combat permettant de réaffirmer, autant que de besoin, la position de neutralité en laquelle se tient jalousement une sociologie de l'art soucieuse de décrire, et non pas de juger, d'analyser, et non pas d'évaluer ou de prescrire⁶. Le modèle de l'artification relève, fondamentalement, d'une science de « l'observation » consciente à la fois de son pouvoir et des limites en lesquelles elle circonscrit son travail d'analyse.

Alors importe-t-il de préciser, concomitamment, *ce qu'elle ne vise pas* ou les questions qu'elle se refuse de traiter, en concentrant toute l'attention sur le seul processus complexe « d'un saut discontinu entre art et non-art »⁷, et sur les seuls opérateurs effectifs qui rendent ce saut à la fois descriptible et intelligible.

6. *Ibidem*, p.16. :« En termes plus savants, c'est produire un "jugement d'observateur" et non un "jugement d'évaluateur" ou un "jugement de prescripteur » (citant Charles Dispaux dans *La logique du quotidien*, Minuit, 1984).

7. Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO, *op. cit.*, p. 274.



Ainsi le modèle de l'artification ne renvoie-t-il, par exemple, ni à une sociologie du goût, ni à la frontière séparant amateurs et professionnels, ni aux phénomènes de l'artialisation, ni aux jeux de frontière entre art et non-art qui se déploient dans un monde déjà artifié, comme il ne se réduit pas à la seule problématique de la légitimation.

En outre – et c'est là une dimension fondamentale de l'artification, et qui donne tout son sens à « l'ontologie contextualisée » dont elle entend relever –, en outre, disais-je, l'artification concerne essentiellement, sinon exclusivement, la société occidentale. Elle ne s'inscrit donc pas dans le cadre d'une « anthropologie générale », mais restreint plus sagement sa voilure interprétative, précisent encore les auteures du *Passage à l'art*, à la sociologie ou à l'ethnologie, voire, plus justement dit, peut-être, à l'ethnographie⁸.

Ces restrictions confèrent évidemment à la notion d'artification toute sa rigueur et son opérativité méthodologique. Elles permettent également d'identifier avec une grande clarté les objets – ou les secteurs – de l'artification et les processus qui permettent de décrire et d'expliquer leur intégration, tantôt partielle et tantôt pleinement aboutie, au monde de l'art.

Les diverses enquêtes présentées dans le livre de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro en sont autant d'illustrations, chaque fois solidement argumentées et puissamment démonstratives.

Mais chaque fois, me semble-t-il, quelque chose est en **reste** dans ces démonstrations, quelque chose que je voudrais tenter de nommer, sans, d'aucune manière, récuser le modèle de l'artification, sans, non plus, convoquer comme à rebours les *a priori* normatifs ou prescriptifs dont la sociologie pragmatique qui est ici en œuvre s'est si heureusement déprise, et sans enfin dénier au modèle de l'artification la pleine légitimité des restrictions qu'il s'impose. Mais en cherchant, plutôt, à identifier ce que ce reste, ténu, mais obstiné, recouvre et signifie au cœur même de l'horizon de pensée que le concept d'artification ouvre à l'intelligence des relations entre art et société.

Comment procéder ?

Une grande partie du problème repose, à n'en pas douter, sur la définition même que l'on donne à la notion d'art. De ce point de vue, l'opération très forte de désessentialisation à laquelle se livre la sociologie pragmatique est évidemment d'une très grande puissance heuristique : la perspective institutionnelle libère le regard de son carcan normatif, évaluatif ou prescriptif et ouvre, véritablement, le champ de la description et de l'interprétation.

Mais ce champ descriptif n'est évidemment pas émancipé – comment pourrait-il l'être ? – de tout appui notionnel ou, plutôt, de tout soutien définitoire à pro-

⁸. *Ibidem*, p. 271.



pos de l'art ou, plus justement dit, du « monde de l'art ».

C'est là, je crois, tout le sens qu'il faut accorder à cette « ontologie contextualisée », que j'évoquais tout à l'heure, qui permet de renvoyer dos-à-dos « essentialisme naïf » et « constructivisme radical », mais sans pour autant éconduire l'impérieuse nécessité d'une définition qui serait donnée en quelque sorte *a priori*.

C'est dans cette perspective que je voudrais tenter d'examiner et de prendre la mesure de ce « reste » du processus d'artification que j'évoquais à l'instant.

*

Pour ce faire, je voudrais « prendre les choses par le milieu », comme le dit Donna Haraway, et partir, très modestement, d'une *expérience*, une expérience muséale que je mène, depuis quelques mois maintenant.

D'emblée, il m'importe d'y insister : cette dimension d'expérience – et qui plus est d'une expérience encore incertaine de son aboutissement –, ne me place pas dans la position de « neutralité axiologique », pour reprendre l'expression cano- nique de Max Weber, en laquelle entend se tenir l'enquête sociologique.

Au contraire ! Il s'agit d'un terrain dont je suis moi-même l'un des acteurs et par lequel je suis dès lors très directement, très subjectivement et, pour le dire d'un mot, très passionnément concerné. C'est une position, bien entendu, que j'assume pleinement et dont je reconnais sans hésitation les limites et les biais.

Mais le domaine de cette expérience – celui que l'on désigne sous l'appellation pas toujours très adéquate « d'art brut » ou « d'arts bruts contemporains » – est si proche des secteurs privilégiés de l'artification qu'il me paraît opportun de le ré- fléchir ici, d'autant que la conscience de ce « reste », peut-être essentiel, peut- être impertinent, qui me semble échapper aux mailles du filet de l'artification, est directement liée, pour moi, à cette expérience localisée, partielle et, bien entendu, partielle !

Permettez-moi, donc, de prendre le risque d'y adosser ma réflexion. Et de vous présenter, d'abord, en quelques mots, le paysage.

Le CREAHM – acronyme de l'expression « création et handicap mental » – existe à Liège depuis 1979. Fondé par un artiste plasticien, un certain Luc Boulangé, c'est une association dont le premier objectif est de révéler et de déployer des formes d'art produites par des personnes en situation de handicap mental.

Pour ce faire, le CREAHM a mis en place, dans une perspective à l'époque vé- ritablement pionnière, des ateliers de création animés par des praticiens en arts plastiques et en arts vivants, inscrivant ainsi son projet dans un cadre qui se vou- lait pleinement artistique, et non pas seulement thérapeutique ou occupationnel, comme c'était le plus souvent le cas dans les institutions psychiatriques où de telles initiatives étaient prises.



Depuis, de tels ateliers indépendants de l'institution psychiatrique se sont développés et multipliés un peu partout, en Europe et en Amérique. Ils constituent aujourd'hui l'un des viviers principaux du marché de l'art brut, médian, mais en pleine efflorescence, auquel est consacrée l'une des contributions les plus suggestives du livre de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. Le CREAHM s'inscrit directement dans ce mouvement. Certains artistes handicapés qui le fréquentent ont d'ailleurs acquis une notoriété internationale, comme Pascal Tassini, par exemple, qui jouit d'une audience et d'une reconnaissance croissantes.

Depuis quarante ans qu'il existe, le CREAHM s'est considérablement développé. Avec les ateliers, c'est aujourd'hui un Centre de jour, reconnu et subsidié par les pouvoirs publics, qui accueille environ 70 personnes handicapées mentales, essentiellement trisomiques et autistes.

Dans le domaine des arts plastiques aussi bien que dans celui des arts de la scène, il intervient très régulièrement sur la scène culturelle liégeoise, par le biais d'expositions et de spectacles dont le public dépasse très largement le cercle étroit des familles et des amis. Plusieurs colloques donnent également à ses activités un certain retentissement et confère au CREAHM une place notable, et visible, dans le domaine, de plus en plus identifié, « art et handicap mental ».

Les subsides publics dont il bénéficie émanent au reste aussi bien des administrations sociales que culturelles. Par ailleurs, dès le début, le CREAHM constitue une collection des œuvres produites dans ses ateliers, élargie bientôt par le biais d'acquisitions et surtout de donations émanant d'institutions partenaires de plus en plus nombreuses. Cette activité en quelque sorte pré-muséale se développe et conduit, en 1992, à la création d'un Centre d'Art Différencié (CAD), secteur propre du CREAHM, qui installe ses locaux dans le premier bâtiment du CREAHM – le Trinkhall –, que les Ateliers et le Centre de jour quittent pour occuper, en bordure de Meuse, un bâtiment plus spacieux et mieux adapté à leurs activités.

L'expression « Art différencié » – désignant le domaine propre « art et handicap mental » –, est proposée par Luc Boulangé et André Stas, artiste pataphysique et plus ou moins conceptuel, très présent sur la scène artistique liégeoise, qui prend pendant quelques années la responsabilité artistique du CAD⁹.

L'expression « Art différencié », largement diffusée et commentée, connaît alors une véritable fortune et s'inscrit durablement dans le lexique des désignations de ce que l'on pourrait appeler « les arts du dehors » : arts bruts, singuliers, modestes, en marge ou outsiders – entre autres – et confère ainsi une identité renforcée au

9. Anne-Sophie DEJACE, Erwin DEJASSE et Martine STRUZIK (dir), *Connexions particulières. De l'art brut à l'art différencié*, Liège, MAD, 1999.



domaine d'expression dont la collection est en quelque sorte la bannière et la vitrine.

Par ailleurs – et ce n'est pas le moindre effet de la création du CAD – les activités dont André Stas est l'initiateur ou l'inspirateur – expositions, spectacles, fêtes et rencontres diverses – assurent l'articulation très forte du CREAHM au « monde de l'art liégeois », plasticiens, musiciens, écrivains, performeurs qui ne cessent de faire le trajet enthousiaste entre le Cirque Divers, haut lieu de la contre-culture artistique liégeoise, et le Trinkhall, notamment à l'occasion de grandes expositions thématiques (*Les fous rires de la Joconde, Mad attaque, On a jamais de l'Afrique assez*, etc.) auxquelles participent, avec les « différenciés », des artistes comme Jacques Charlier, Jacques Lizène, Johan Muyle, Ben Vautier et bien d'autres¹⁰.

En 1998, alors que la collection ne cesse de s'étoffer et de s'internationaliser, une nouvelle étape, décisive, est franchie avec la transformation du CAD en « Musée d'art différencié » et la reconnaissance officielle dont il bénéficie, quelques années plus tard, au titre d'institution muséale de catégorie B de la Communauté Française puis de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les organismes ministériels qui gèrent successivement la politique culturelle de la partie francophone du pays.

Le MAD est désormais un musée « comme les autres », subsidié par les pouvoirs publics et tenu de répondre en rigueur aux missions dévolues à toute institution muséale d'intérêt public – conservation, diffusion, recherche, pédagogie. La responsabilité en est dès lors confiée, non plus à des animateurs et à des artistes, mais à des historiens de l'art qui se succèdent, depuis, à la direction du MAD.

C'est alors une intense période de professionnalisation muséale qui s'ouvre, dont je n'ai pas le temps d'explorer ici toutes les dimensions, mais qui concerne aussi bien le soin apporté à la conservation et au développement de la collection, la programmation et le montage des expositions, la publication de monographies et d'un catalogue général de la collection, la mise en place d'un discours critique, d'une rhétorique de la présentation et de la valorisation des œuvres qui constitue, à n'en pas douter, l'un des opérateurs-clés de ce processus de professionnalisation qui marque très profondément les dix dernières années d'activités du musée.

À partir de 2012, la direction en est confiée à un jeune curateur expérimenté, bien identifié dans le monde des musées d'art contemporain, et qui entend intensifier encore ce mouvement de professionnalisation, en se lançant dans une politique d'acquisition ambitieuse, d'une part, et en œuvrant d'autre part avec beaucoup de conviction à l'internationalisation des divers partenariats par le moyen desquels le musée veut renforcer son action, sa position, sa notoriété. Le MAD, musée spéciali-

10. Erwin DEJACE, « Une histoire du MAD », dans *Art & Fact*, 2006 (2), p. 14-21.



sé dans « la conservation et la valorisation d'œuvres produites par des artistes handicapés mentaux dans un contexte d'ateliers », entend s'imposer comme un acteur institutionnel majeur de ce l'on appelle, aujourd'hui, l'art ou « les arts bruts contemporains ».

Dans cette perspective, le projet se fait jour, sous cette nouvelle direction, de dissocier le musée de son premier ancrage – les ateliers et le centre de jour du CREAHM –, pour le constituer en institution distincte et autonome, susceptible enfin de prendre son véritable envol muséal, libéré du poids d'habitudes et de localismes, du provincialisme, en quelque sorte, que lui impose la structure du CREAHM dont il est, peu ou prou, dépendant.

Enfin – last but not least ! – des fonds publics importants sont consentis en vue de la rénovation du vieux bâtiment du Trinkhall. Le projet est mis au concours et remporté par un très talentueux atelier d'architecture qui propose la construction d'un nouveau bâtiment destiné à s'imposer, de toute évidence, au cœur de la ville, à l'avant-scène du paysage artistique et culturel.

*

Voici donc toute une série d'éléments qui nous placent, assurément, en « régime d'artification » – l'artification de l'art brut, institué en catégorie expressive cohérente et en part de marché clairement identifiée, où sont mis à l'œuvre tous les opérateurs d'artification si justement décrits dans le livre de Nathalie Heinich et Roberta Schapiro. Le MAD musée – la reconnaissance dont il est l'objet, les discours qui le soutiennent, les pratiques qui s'y expérimentent et s'y déploient, l'autonomie qu'il conquiert –, le MAD musée exemplifié, en son lieu, la plupart des processus que le modèle de l'artification rend visibles.

Il s'inscrit par ailleurs sans la moindre difficulté dans le cadre d'une politique culturelle où l'art est donné comme l'expression de valeurs citoyennes éminemment consensuelles ! La spécialisation institutionnelle des pratiques culturelles va de pair, ici comme ailleurs, avec l'affirmation de l'universalité ou, tout au moins, de la généralité des valeurs qui y sont associées. Et l'on mesure évidemment très bien sur tous ces points le chemin parcouru, en près de quarante années d'existence, par la petite association liégeoise, chemin, bien entendu, qui s'évalue à l'aune d'un contexte qui le déborde très largement : l'histoire du MAD, vue sous cet angle, s'inscrirait presque, à pousser un peu le trait, dans une forme de finalisme dont l'aboutissement des processus d'artification serait l'horizon ou le principe régulateur.

Mais revenons un moment, si vous le voulez bien, aux circonstances strictement locales de cette histoire.

Car les choses, en effet, ne sont pas passées tout à fait comme prévu. Suite à un changement de poste au ministère de la culture, le budget alloué à la reconstruction du musée a été gelé, pendant plusieurs années d'une énervante incertitude qui a contribué fortement à exacerber des tensions qui, jusque-là, étaient peu perceptibles.

Dans la situation financière fortement fragilisée où se trouvait le musée, s'est ainsi fait jour un profond discord entre la direction générale du CREAHM et celle du musée, le CREAHM – qui assure la gestion administrative de l'ensemble du dispositif – reprochant au musée d'avoir à apurer les déficits occasionnés par l'acquisition de nouvelles œuvres d'art et des voyages d'études ou de prospection dans divers pays d'Europe et aux États-Unis.

La crise s'envenima sans que l'on parvienne à trouver de solutions sinon, après bien des tentatives de négociation et de médiation, la démission ou plutôt le licenciement à l'amiable du directeur du musée, ce qui suscita une nouvelle crise dont la presse et diverses associations culturelles, partisans de l'une ou l'autre partie, se sont largement fait l'écho.

Je n'ai nullement l'intention d'entrer dans le détail de ces conflits à rebondissements. Au reste la question financière est ici de peu d'importance et, en vérité, indécidable, chacun ayant été en mesure de produire des arguments parfaitement défendables.

M'importe bien plutôt de noter que ce conflit, d'apparence strictement gestionnaire, et cet arrêt brutal des projets en cours, ont surtout permis de mettre en lumière et de révéler une forte résistance au modèle muséal qui, malgré les embûches et les difficultés, était en train de s'affirmer. La parole, à cette occasion, s'est en quelque sorte libérée, pour ainsi prendre mieux conscience d'elle-même. Ayant eu le privilège de recueillir cette parole, auprès des divers acteurs du CREAHM et du MAD, j'ai la conviction que le malaise repose en grande partie – c'est en tout cas une manière possible de l'interpréter –, sur le refus de répondre totalement au modèle de l'artification, tel qu'il était mis en œuvre par la direction enthousiaste et professionnalisée du musée.

Pour m'en expliquer, je voudrais tenter de détailler quelques points focaux de cette résistance, tels que j'ai pu en prendre la mesure et tenter, ensuite, de leur donner forme. Loin de moi l'idée de nier le caractère, sinon partial, du moins forte



ment engagé des réflexions qui vont suivre : c'est en effet sur cette base que nous sommes en train de mettre en œuvre, avec Lucienne Strivay, Amandine Servais et Maud Hagelstein, le nouveau projet du musée, tel qu'il verra le jour à l'automne 2019, le budget de rénovation architecturale ayant été finalement débloqué.

*

Considérons, tout d'abord, la question de l'autonomie accrue du musée par rapport aux ateliers du CREAHM et la perspective, finalement, de dissocier radicalement les deux institutions, en tout cas de conférer au musée une parfaite indépendance d'initiative dans le domaine propre d'activité qui est le sien, à savoir les arts bruts contemporains.

C'était là, à n'en pas douter, un point très sensible du conflit !

En le détachant du CREAHM, et en rendant en quelque sorte les ateliers orphelins de ce lien organique très fort, il s'agissait de faire du MAD une institution répondant aux formes classiques de la muséalité, le MAD devenant ainsi aux arts bruts, toute proportion gardée, comme le Louvre est aux « beaux-arts » !

C'était là une manière d'inscrire l'identité du MAD dans un système catégoriel clairement identifié, enfin libéré d'une ambiguïté de genre, pourrait-on dire, directement liée à son inscription dans la structure du CREAHM.

Cette voie de l'autonomie muséale répond à une exigence de cohérence ou de rationalité institutionnelle qui se comprend aisément et dont la précédente direction était pleinement porteuse. Elle soulève cependant toute une série de questions, dont certaines ont été révélées, assurément, par le conflit « gestionnaire » que je viens d'évoquer.

Sur le terrain où elle entend positionner le MAD, tout d'abord, il n'apparaissait pas certain qu'elle parvienne à soutenir efficacement et durablement la concurrence avec d'autres institutions aux visées similaires – qu'il suffise de penser par exemple à Arts & Marges dont le projet muséal, en Communauté française, paraît proche, au point de presque se confondre avec ce que deviendrait le nouveau musée ainsi émancipé de son ancrage historique. On n'oubliait pas également que plusieurs musées européens de grande notoriété ont pour objet la valorisation et la diffusion des arts bruts ou outsiders. Eu égard à la modestie de ses moyens, il est vraisemblable que le nouveau MAD, dans une telle perspective, se serait épuisé à répondre aux exigences purement muséales rendant possible la confrontation. « Un musée comme les autres », c'est aussi « un musée en concurrence », pris au piège de ses ambitions et soumis comme malgré lui aux standards d'une rentabilité ou d'une visibilité en grande partie chimériques.

Mais les réticences à l'égard d'une pleine autonomie muséale pour le MAD n'étaient pas seulement d'ordre stratégique.

Elles témoignaient également d'une volonté de préserver l'intégrité du CREAHM et, dans ce cadre, la singularité du MAD, un musée, justement, « pas comme les



autres » et, depuis le début, fermement adossé à la vivante expérience des ateliers du CREAHM.

La collection du MAD, somme toute, quoi qu'il en soit de son développement, de sa diversification, de son internationalisation, n'était pas libre de son ancrage historique et il apparaissait que son autonomie lui eût enlevé une part très notable de sa signification, de ses usages ou, pourrait-on dire, de ses modes de convocation.

Les résistances à l'autonomie muséale prenaient la forme, somme toute, d'une mise en doute ou d'un frein opposé au processus d'artification dont le projet muséal était l'expression. L'impureté ou l'indétermination relative du dispositif institutionnel – déployé entre ateliers, centre de jour et musée – était ce qu'il fallait préserver.

Le musée, comme rendu à nouveau visible en ses singularités par le conflit gestionnaire, paraissait résister, de l'intérieur, au mouvement d'autonomisation et, pourrait-on dire, de délocalisation qui menaçait de l'emporter.

Il était *situé*, à la fois historiquement, géographiquement, institutionnellement, symboliquement, dans un espace compliqué, qui ne se réduisait pas simplement à un *contexte* dont il eût été opportun ou même simplement possible de s'émanciper, mais qui se donnait, au contraire, comme un *environnement*, au sens, véritablement, écologique du terme, en lequel, irréductiblement, il avait trouvé et trouvait encore à exister.

Je rencontrais les responsables du CREAHM, les membres du conseil d'administration, les travailleurs du musée, les animateurs des ateliers, plasticiens, chorégraphe ou metteur en scène, j'assistais à certains spectacles, je visitais des expositions, j'explorais la collection, je fréquentais les ateliers, je m'entretenais avec d'anciens acteurs de l'institution ; je recueillais des mots, des histoires, des images, des émotions, des nostalgies, des enthousiasmes, des rancœurs parfois. Et, dans ce maillage de récits et de perceptions, je retrouvais, chaque fois, le même principe de résistance, sourd, mais obstiné, figure de ce « reste », dont je parlais tantôt et que je tente de nommer.

Le musée était *situé* et cette situation jouait comme un frein, me semblait-il, un frein heureux et nécessaire, aux processus d'artification en lesquels, en même temps, le MAD était emporté.

Revoyant une photographie de Pascal Tassini à la galerie Christian Berst, je me disais que c'est cela aussi que l'artiste désignait en montrant, d'un geste à la fois puissant et ironique, le « lieu » d'où naissait son travail : l'atelier. Ce lieu – ou cet environnement – était ce qui conférait au musée son identité et son énergie propres, non seulement son ancrage circonstanciel, mais, plus essentiellement, la puissance critique ou réflexive dont le dispositif des ateliers, dès l'origine, avait été porteur et qui réunissait, explicitement ou implicitement, tous les acteurs du CREAHM autour d'un même projet indissociablement esthétique, social et politique – celui, dirais-je, des « arts situés » !



Ce projet, me semble-t-il, est tenu par la volonté ou, plus justement dit, par l'éthos d'une résistance – évidemment partielle, mais c'est là, précisément, tout son intérêt – aux processus décrits par la théorie de l'artification. Comme si, au modèle catégoriel de l'artification, l'idée des arts situés, que je voudrais défendre, opposait ou, plus exactement, apportait la nuance d'une indétermination relative ou de la porosité structurelle et profondément signifiante des frontières entre art et non-art.

De ce point de vue, la question de l'art brut, telle qu'elle se dépose dans l'histoire singulière du CREAHM et du MAD, et telle que nous voudrions lui donner sens en réfléchissant le projet du nouveau musée, me paraît très suggestive.

Ceci mérite, à nouveau, un bref retour en arrière.

*

Lorsqu'en 1979 Luc Boulangé crée les ateliers du CREAHM, il prend en effet position, à la fois modestement et radicalement, dans un débat où se trouve essentiellement engagée la question des arts aux frontières de l'art – l'art des fous, des marginaux, des primitifs, des enfants, l'art brut ou disons, de manière un peu sommaire, les « arts du dehors ».

Ce débat, c'est sa particularité et toute son opérativité historique, affecte de manière décisive les arts dits institués. Depuis les années vingt, au moins, et jusqu'à aujourd'hui, il est directement associé à la question des avant-gardes, cette bannière générique en laquelle les arts contemporains s'affirment au départ d'une permanente exigence d'innovation, de transgression ou de refondation. On sait, par exemple, l'influence décisive de la collection et du livre de Hans Prinzhorn sur les mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres. On sait l'écho recueilli, dans ce contexte, par les travaux de Walter Morgenthaler et la diffusion dans le monde des arts de l'œuvre d'Adolf Wölfli. On sait également l'extrême importance historique de la notion d'art brut de Jean Dubuffet. On sait encore, pour s'en tenir ici à quelques exemples, l'influence déterminante que ces formes d'expression artistique ont eue sur le surréalisme.

Au-delà des querelles de définition, d'écoles ou de styles, ce grand mouvement de visualisation – sinon d'artification – des arts du dehors repose sur un imaginaire commun de l'extériorité radicale, diversement décliné selon les positions de chacun, mais fédérateur, somme toute, de la plupart des débats. Cette extériorité, en outre, est toujours pensée comme un état d'origine, préservé ou libéré des contaminations de l'histoire, l'état d'une pure expérience esthétique qui ferait voir en son jaillissement la vérité de l'art, c'est-à-dire un art rêvé qui serait libre des contraintes, des codes, des normes en lesquelles l'art s'institue. Il y a là tout un idéal de la pureté, soutenu, bien entendu, par une conception essentialiste de l'art : les arts du dehors donneraient à voir cette essence.



Dès lors sont-ils perçus comme le modèle d'une Vérité à laquelle les avant-gardes ne cesseront de recourir pour donner forme et autorité à leurs projets de refondation.

Les choses, ici, sont dites en quelques mots. Il y faudrait de nombreux développements et bien des nuances. Mais il suffit de considérer dans ses grandes lignes cette opération commune d'essentialisation des arts du dehors pour comprendre la portée critique de la fondation du CREAHM et du dispositif auquel il correspond.

Nul besoin, pour les ateliers du CREAHM, d'en appeler à l'imaginaire de la pureté, de l'ailleurs ou de l'essence de l'art. Au contraire ! La rencontre entre les animateurs-artistes et les artistes-handicapés du CREAHM n'est pas subordonnée à l'idée d'une « authenticité », qui serait garantie par « l'extériorité » au monde de la culture des œuvres issues des ateliers. La question de la Vérité, ici, n'importe pas, mais celle, uniquement, des connexions fécondes rendues possibles par le dispositif des ateliers.

Les arts du CREAHM, en ce sens, sont des arts situés ! Ils sont situés dans le grain des choses et des pratiques localisées des ateliers, là, exactement, très simplement et très immédiatement, où ils naissent et se déploient.

Ils ne viennent pas d'un ailleurs fantasmé, mais d'un ici incarné. Ils n'ont rien à prouver, ne relèvent d'aucune autorité. Ils sont impurs et provocants. Ils ne disent rien de l'Art ou de sa Vérité. Ils montrent des chemins de contrebande, traversent des frontières dont ils donnent à voir l'indétermination et dont ils expérimentent les porosités. Les arts du CREAHM sont de curieux trublions. D'un seul geste tranquille, ils portent toutes les intentions en lesquelles ils se constituent : artistique, d'abord, mais aussi sociale, culturelle et politique. Ils disent non pas l'essence, mais la possibilité de l'art. Ils déjouent les stéréotypes, déniaient aux arts institués le privilège de leur autonomie ou de leur exclusivité et refusant la réduction des arts du CREAHM à des fonctions secondes d'instrument, occupationnelles ou thérapeutiques, par exemple.

Ils ne sont ni d'un côté ni de l'autre des frontières qu'ils rendent visibles : ils y sont à cheval et vecteurs, ce faisant, de leur effacement ou des questions, innombrables, susceptibles de leur être adressées. C'est pourquoi leur opérativité esthétique et critique est si puissante et pourquoi elle déborde aussitôt le seul terrain du handicap mental, donnant à voir et à penser, en son lieu propre d'expériences, la singulière existence des arts aux frontières et toutes leurs vertus contre-instituantes.



C'est cela, me semble-t-il, que donnent à voir et à penser, bien au-delà d'eux-mêmes, les arts du CREAM et la collection très ouverte du MAD musée : non pas l'essence de l'art, bien entendu ; mais non pas, également, la seule finalité ou la seule fatalité processuelle, fût-elle partiellement ou complètement aboutie, de l'artification.

En leurs lieux propres, modestes, incarnés, fragiles, maillés irréductiblement de récits et d'expériences entrecroisées, ils donnent à voir, en ce reste qui les constitue et en lequel ils s'obstinent, quelque chose comme la *possibilité* de l'art et ils donnent en même temps à espérer la possibilité d'une anthropologie de l'art.