

Des arts aux frontières de l'art. Plaidoyer en faveur de la notion d'arts situés.

Carl Havelange
Académie Royale de Belgique
Séance publique de la classe des arts
22 novembre 2018¹



Pierre De Peet, 2006, 15x15,5, collection du Trink-Hall

Fidèle au projet d'ensemble qui oriente les travaux de l'Académie, la classe des arts s'inscrit à la frontière des disciplines et des pratiques d'expression: arts plastiques, architecture, musique, danse, histoire, théorie, critique et j'en passe! Je découvre, depuis peu que j'y ai été élu, le bonheur, dans nos discussions, d'être ainsi à la croisée des chemins et, puisque vous me faites l'honneur de m'inviter à prendre la parole, qu'il me soit permis de vous remercier encore de m'avoir associé à vos travaux.

¹ Cette conférence, et les images qui l'accompagnent, est disponible en version vidéo à l'adresse suivante : <https://lacademie.tv/conferences/seance-publique-de-la-classe-des-arts-2018> (à partir de 16:50). Carl Havelange est directeur artistique du TRINK-HALL, musée des arts situés (anciennement MADmusée), qui ouvrira ses portes, à Liège, le 19 mars 2020. Le texte qui suit s'inscrit dans les travaux de préparation à l'ouverture du musée.

C'est un privilège et une chance dont je ne cesse de prendre la mesure. C'est aussi une responsabilité : elle consiste, à mes yeux, notamment, à tenter de répondre à l'un des grands défis qui nous est proposé : penser la question des *frontières* et, surtout, en éprouver, non pas les tracés qui paraissent intangibles, ceux-là qui fondent nos lieux communs et, souvent, organisent nos *cécités*, mais au contraire les porosités, les entremêlements, les maillages, les transgressions – frontières entre les arts et les sciences, frontières entre les disciplines et tout aussi bien frontières entre les genres, entre les styles, entre les lieux et entre les temps.

L'art, pensé en ces termes, serait-il une opération de contrebande ?

Comprenez-moi bien ! D'aucune manière il ne s'agit pour moi de plaider contre les régimes de spécificités en lesquels nos disciplines, aussi bien artistiques que scientifiques, manifestent leur excellence, leurs « progrès », leurs modes singuliers d'expression et d'intelligibilité, leurs méthodes, ni les domaines propres et en partie irréductibles de leur poétique. Pour le dire d'un trait, privilégiant la question des frontières, il ne s'agit bien évidemment pas de tout confondre et de tout mélanger !

Mais les arts que l'on dit contemporains depuis, au moins, l'avènement des avant-gardes à la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle sont confrontés, de l'intérieur comme de l'extérieur, à cette question très générale des frontières ! L'idée d'avant-garde elle-même n'est-elle pas soutenue par tout un imaginaire de la transgression qui, pour le meilleur et parfois pour le pire, ne peut être reconnu ni pensé ni éprouvé sans en appeler à la notion de frontière ?

Il y aurait lieu, à cet égard, de réfléchir de manière très approfondie la notion de frontière et son *agence* aussi bien dans le domaine de la création artistique que dans celui des études qui lui sont consacrées. Question ô combien d'actualité – faut-il le rappeler ? - et qui engage au plus vif le sens même que nous assignons à nos pratiques de savoir et de création.

Mon ambition aujourd'hui sera beaucoup plus modeste !

Je voudrais en effet considérer de manière d'abord très littérale, dans le domaine des arts, cette condition singulière des arts que l'on dit être « aux frontières de l'art », formulation en vérité très ambiguë et qui désigne les formes d'expression qui, tout au long du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, ont manifesté leur insistante présence aux portes du « monde de l'art » : ce qu'il est de plus en plus convenu maintenant d'appeler de manière générique les « arts bruts », mais qui drainent en vérité dans leur sillage l'art des fous, l'art populaire ou vernaculaire, l'art des primitifs, des marginaux, des enfants, des singuliers,

des autodidactes, des exclus, des prisonniers, arts bruts, donc, ou arts *outsiders* qui certes, ne répondent à aucune catégorie artistique particulière – ni de genre ni de style –, mais constituent, dirais-je, – c’est en ce sens que je voudrais les examiner –, un *problème* ou appellent un certain nombre de questions qui touchent au cœur des arts, tels que nous les pratiquons ou tels que nous les concevons.

Les arts aux frontières de l’art, donc. L’expression, disais-je, est ambiguë, puisqu’elle suggère en effet comme une forme d’existence intermédiaire ou de présence indéterminée entre le dedans et le dehors du monde de l’art. Question de frontière, donc, mais qui peut se réfléchir de bien diverses manières. Je m’en tiendrai, ici, à quelques réflexions générales en tentant d’opposer au modèle de **l’artification**, devenu classique, celui de ce que j’appellerais les « **arts situés** ».

On peut dire, d’une manière générale, que la notion d’artification désigne la modélisation scientifique du procès en reconnaissance des pratiques artistiques. Brillamment développée par Nathalie Heinich, la question des arts aux frontières de l’art ne semble pas poser, dans ce contexte, de problèmes conceptuels trop aigus. Il s’agit en effet, dans cette perspective sociologique ou socio-esthétique, d’examiner, non pas la nature des œuvres, ni leur signification, mais les processus par lesquels, pour reprendre les termes de la sociologue, « du non-art devient art ».

Ainsi en va-t-il, par exemple, parmi les cas qu’elle étudie tout particulièrement, du jazz, hier, ou plus récemment du hip-hop ; ainsi en va-t-il également de certaines formes artisanales élevées peu à peu à la dignité de l’art ; ainsi en va-t-il encore de l’art brut – ce que l’on appelle, de manière plus ou moins appropriée, l’art brut – j’y reviendrai –, et qui constitue, aux yeux de Nathalie Heinich, un exemple d’artification tout à fait exemplaire.

Comment, au reste, donner tort à la sociologue alors que vient de paraître, il y a quelques semaines, un somptueux volume de la collection Citadelles-Mazenod consacré, précisément, à l’art brut ? Alors que l’art brut, effectivement, fait l’objet, depuis quelques dizaines d’années, de l’attention des collectionneurs et de galeristes spécialisés toujours plus nombreux, alors qu’il constitue, à n’en pas douter, un segment notablement émergent du marché de l’art ? Alors que des musées lui sont consacrés, des revues, des livres et des thèses, tout un arsenal critique d’appréciation, d’évaluation et de légitimation qui confère à l’art brut sa place aujourd’hui, de moins en moins contestée, dans le « monde de l’art ».

Mais précisément, tout est perçu, ici, pourrait-on dire, du seul point de vue du monde de l’art, c’est-à-dire que « l’extension du domaine des arts » relève ici, essentiellement, des processus sociaux, institutionnels et esthétiques de *reconnaissance* par lesquels le monde de l’art étend peu à peu son empire – et son emprise –, à des formes

d'expression auxquelles n'étaient précédemment indexées aucune valeur ni signification artistiques. Quoi qu'il en soit de la diversité et de la complexité de ces processus, la frontière se donne ici, non pas comme un problème ou comme un ensemble de questions, mais comme une ligne de partage, clairement définie et comme préétablie, entre l'art et ce qu'il n'est pas.

Question éminemment territoriale, donc. Si vous me permettez de filer la métaphore dont je me suis d'abord saisi, il s'agit, dans la perspective de l'artification, d'examiner comment les postulants au passage de la *frontière* sont accueillis, ou éconduits, par les autorités compétentes, comment il leur est accordé, ou non, un passeport et comment, en cas d'obtention du visa, s'organise leur intégration dans le monde où, désormais, ils deviennent légitimes et où dès lors ils sont susceptibles de produire de la valeur, que celle-ci soit esthétique, critique ou économique.

Aussi, quoi qu'il en soit de la puissance descriptive du modèle de l'artification, quoi qu'il en soit de sa force démonstrative, il laisse en reste, me semble-t-il, une part sensible du problème.

Je voudrais tenter d'interroger ce reste, d'apparence ténue, sans doute, mais peut-être essentiel, et que nous sommes nombreux d'abord à percevoir de manière tout intuitive, comme parfois une sorte de malaise, sinon le sentiment informulable d'une légère imposture ou d'une trahison, lorsque nous nous délectons à contempler aux murs de nos musées et de nos galeries telles oeuvres tout fraîchement artifiées, ainsi par exemple des magnifiques portraits photographiques de Seydou Keïta ou de Malick Sidibé, artisans-studiotistes de Bamako dont les images crèvent aujourd'hui les plafonds du marché de l'art. Ainsi de tant d'autres, aujourd'hui comme hier, figures historiques ou émergentes, ayant franchi volontairement ou non les frontières du monde de l'art. Ainsi des oeuvres d'art brut ou *outsiders* massivement embarquées aujourd'hui dans ce grand bateau de l'artification...

Interroger, donc, ce que le modèle interprétatif de l'artification – et les réalités dont il témoigne –, laisse en reste...

Reprenons, si vous acceptez toujours de me suivre dans cette voie, la métaphore de la frontière. En régime d'artification, le monde de l'art, pensé comme territoire ou comme pays d'accueil, constitue le système de normes, de médiation, de validation et de signification rendant possible le passage de la frontière. La qualité de la forme ou de l'expression migrante, pourrait-on dire, est envisagée au seul prisme du processus d'intégration ou de reconnaissance par lequel elle est travaillée. Et le modèle de l'artification, parce qu'il établit comme norme intégrative le point de vue du monde de l'art, peine-t-il ainsi à rendre vraiment compte, sinon de manière triviale, du mouvement

de délocalisation qui affecte pourtant de manière très profonde, dans leur devenir migratoire, les arts aux frontières de l'art.

Pour le dire d'un trait, le processus d'artification est, indissociablement, un processus d'intégration et de délocalisation, et l'état d'une forme expressive ainsi artifiée est, nécessairement, celui dirais-je d'une *désituation* – ainsi par exemple des photographies désituées de Malik Sidibé récemment accrochées aux cimaises de la Fondation Cartier !

Penser les « arts aux frontières de l'art » au départ du modèle de l'artification, c'est penser leur *intégration* du *point de vue* du « monde de l'art ». N'y a-t-il pas lieu de réfléchir également le mouvement d'exil – *délocalisation* ou *désituation* –, dont procède cette intégration ? N'y a-t-il pas lieu, somme toute, de penser les « arts aux frontières » de l'art du *point de vue* du monde d'où ils migrent ?

Quoi qu'il en soit de la réponse à cette question, ce que le modèle de l'artification laisse en reste, dans la très juste description des processus qu'il permet par ailleurs de décrire, me paraît ainsi être d'une importance décisive. Mais je peine encore à l'exprimer ! Serait-ce le point de vue de l'Autre pré-artifié ? Le point de vue de Malik Sidibé dans son studio de Bamako ? Le point de vue de l'oeuvre d'abord située en un autre monde que celui de l'art ? Le point de vue, somme toute, de l'art sans le monde de l'art ?

Peut-être, mais pas seulement. Car l'opération désituante de l'artification ne concerne pas uniquement le contexte ou le lieu « d'origine », qu'il suffirait d'évoquer pour restituer aux oeuvres exilées leur signification ; comme elle ne concerne pas non plus la seule transformation des formes initiales, dont il suffirait de garder la mémoire, sinon d'entretenir la légende, pour garantir seulement l'identité des nouvelles pratiques artifiées.

La désituation, me semble-t-il, est bien plus affaire d'imaginaire et d'appropriation symbolique. C'est ce dont je voudrais tenter de m'expliquer en revenant maintenant à la question de l'art brut.

L'art brut – comme je le suggérais tout à l'heure –, est une expression pour le moins imprécise rassemblant sous la même bannière catégorielle des formes expressives en vérité très diverses.

L'expression, bien entendu, renvoie directement à Jean Dubuffet, explorateur infatigable et créateur, en 1948, de cette notion au très riche héritage. Aujourd'hui encore, quoi qu'il en soit des innombrables tentatives de redéfinitions et des nombreuses propositions de désignations alternatives – arts singuliers, outsiders, différenciés, hors-

normes, en marges ou informels -, l'expression « art brut » reste la plus communément utilisée pour désigner ces « arts du dehors », ces « arts aux frontières de l'art » qui, aux yeux de Dubuffet, étaient caractérisés par l'absence de toute référence et de toute influence « culturelle », chaque fois le pur produit d'individualités créatrices confrontées à l'urgence de leurs destinées tragiques et solitaires.

Dubuffet, quoi qu'il en soit de la radicalité de ses propositions, et du travail d'élaboration conceptuelle qu'il ne cesse de remettre sur le métier jusqu'à la fin de sa vie, est lui-même héritier et la notion d'art brut, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, s'inscrit directement dans le sillage de recherches menées avec passion, depuis la fin du XIXe siècle, par des anthropologues, des psychiatres, des critiques, des artistes qui déjà avaient rendu intensément visibles, et, surtout, « actives » pour le monde de l'art, des formes d'expression d'abord cantonnées dans une sorte d'extraterritorialité très ambiguë : soit qu'elles aient été réduites à l'enfance de l'art ou de la civilisation (ce fut longtemps le cas des arts primitifs et des arts populaires), soit qu'elles aient été mises en usage à des fins diagnostiques non moins réductrices (ce fut le cas de toute une symptomatologie de la schizophrénie). C'est avec la monographie que Walter Morgenthaler consacre à l'oeuvre d'Adolf Wölfli, en 1921, et surtout, en 1922, avec la publication par Hans Prinzhorn de *L'Expression de la folie*, que « l'art des fous » affecte massivement le monde de l'art, devenant dès lors, avec les arts primitifs, eux-mêmes mobilisés à nouveaux frais, un modèle et une source d'inspiration de première importance pour l'abstraction, l'expressionnisme et le surréalisme, par exemple.

Il y a toute une archéologie des « arts aux frontières de l'art » et des modes d'appropriation par lesquels ils se sont rendus visibles et « actifs » dans le monde de l'art. Ces modes d'appropriation se sont déposés en couches successives dans le temps du XXe et du début du XXIe siècle et nourrissent encore, j'en ai la conviction, la constellation de significations qui constituent la notion contemporaine d'art brut.

Chaque fois, bien entendu, ces modes d'appropriation ont été témoins de leur temps. Ainsi de l'art des fous, qui est venu, au début du XXe siècle, comme aboutissement du projet esthétique d'un « dérèglement de tous les sens » ou comme mise en abîme d'une anthropologie entièrement déterminée par la question du normal et du pathologique ; ainsi de l'art brut, au lendemain de la seconde guerre mondiale, donné comme alternative, en quelque sorte résistante et virginale, à une culture qui venait de s'effondrer dans l'horreur ; ainsi encore des déclinaisons plus tardives de l'art brut ou de l'art outsider qui sont venues, elles, comme l'expression euphémisée d'un individualisme mondialisé qui voudrait faire croire aux vertus de l'art pour tous.

Il faudrait bien plus de temps que je n'en ai pour seulement évoquer la diversité de ces modes d'appropriation. M'importe surtout de noter leur importance et leur

coprésence dans l'acception contemporaine de l'expression « art brut », chaque fois témoins, en leur lieu, d'une certaine conception de l'art. On le voit, pour le dire encore en d'autres termes, le processus complexe d'artification qui caractérise l'art brut est aussi, sinon d'abord, affaire d'imaginaire ! Et les modes d'appropriation des arts du dehors que je viens brièvement d'évoquer, parce qu'ils émanent du monde de l'art, correspondent à autant d'opérations désituantes.

Les modes d'appropriation par le monde de l'art des « arts aux frontières de l'art » varient selon les temps, donc, et selon les formes expressives. Et les usages contemporains de la notion d'art brut paraissent contenir toutes ces significations enchevêtrées.

Y aurait-il, dès lors, de ce point de vue, un opérateur commun d'artification des « arts aux frontières de l'art » ? Un opérateur, non pas institutionnel, mais symbolique ou imaginaire organisant, au départ du monde de l'art, la désituation des « arts aux frontières de l'art » ? Cet opérateur général d'artification n'est pas difficile à identifier : c'est celui, dirais-je, d'une *essentialisation* des formes situées. L'oeuvre de Dubuffet en reste aujourd'hui, par sa radicalité, le point de plus haute saillance : la proposition, absolument chimérique, de formes expressives totalement libres de ce que le créateur de l'art brut appelait « l'art culturel », c'est-à-dire libre de toute tradition, de tout formatage, de toute influence. Un art hors le monde et hors l'histoire. Un art sans l'art, qui puise au plus profond des seules forces créatrices de l'individu souverain la Vérité sans âge et sans entrave de l'art. Un art qui serait, non plus l'enfance, ni l'origine, mais la Vérité de l'art, un art où se livrerait son Essence. L'invention par Dubuffet de la notion d'art brut est bien, pour reprendre le beau titre d'un livre récent de Céline Delavaux, un « fantasme de peintre » !

Mais ce fantasme n'est pas le fait du seul Dubuffet. Il irrigue, en amont comme en aval de l'invention de l'art brut, de la fin du XIXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, l'imaginaire « désituant » des arts aux frontières de l'art.

Ce sont les « peintures idiotes » célébrées par Rimbaud dans *Une saison en enfer* ; l'éblouissement de Paul Klee devant les oeuvres de la collection Prinzhorn – « C'est du meilleur Klee », se serait-il exclamé à la fois enthousiaste et désespéré ! - ; ce sont les injonctions d'André Breton et la rage anti-culturelle de Dubuffet ; et ce sont également, par la suite, telles manières édulcorées de qualifier les arts aux frontières de l'art, les arts bruts contemporains, en recourant au lexique de l'innocence, de l'authenticité, de la spontanéité.

Chaque fois, somme toute, à des degrés et en des contextes distincts, la même opération désituante d'essentialisation des arts aux frontières de l'art. Dans cette perspective, le processus d'artification n'apparaît-il pas, tout aussi bien, comme une

entreprise de colonisation ? Et comme la mise en oeuvre, - « désituante », donc -, d'un imaginaire de la Vérité et de l'Essence auquel les avant-gardes ne cesseront de recourir pour rendre compte de leur désir d'innovation, de transgression et de refondation ?

Et n'est-ce pas cela que le modèle sociologique de l'artification, qui m'a servi de point de départ, sinon de fil conducteur, peine à rendre visible : l'intégration au « monde de l'art » des « arts aux frontières de l'art », peut-être ; mais conditionnée, en effet, comme je viens de tenter de le montrer, par cet imaginaire de la Vérité et de l'Essence qui confère aux arts bruts une position structurelle d'extraterritorialité, celle-là qui, dès l'origine et jusqu'à aujourd'hui, fonde leur identité singulière et leur mise en usage par le monde de l'art ? Pour être intégrées au monde de l'art, les figures imaginaires de l'art aux frontières de l'art doivent continuer à lui être extérieures ! Telle est, sans doute, la fonction symbolique, sinon esthétique, qu'ils assument dans le monde de l'art : représenter, comme un acteur ou comme un masque sur un plateau de théâtre, la pureté de l'Art, son surgissement et la toute-puissance de l'individu créateur.

La désituation imaginaire des arts du dehors est un acte de foi proféré par les artistes contemporains.

Mais – heureusement ! – il n'y a, en notre monde sublunaire et historique, ni Vérité, ni Essence. Et les arts du dehors, ni plus ni moins que les arts du dedans, n'existent indépendamment des lieux où ils naissent, des dispositifs individuels, sociaux et culturels qui les rendent possibles, des chemins qu'ils parcourent, des signes qui leur sont adressés. Ce qui est laissé en reste par le point de vue désituant du monde de l'art est cela, tout simplement, non pas la Vérité ni l'Essence de l'art, qui ne sont que fiction, mais sa *possibilité* – les poches de densité expressive ouvertes ici et là, en leurs temps et en leurs lieux, par l'activité des hommes.

Toute forme expressive est située : en reconnaître, en éprouver et en comprendre l'intensité, c'est l'appréhender, d'abord, en son lieu propre d'existence, non pas seulement en considérer le contexte, mais franchir soi-même la frontière qui nous en sépare, se mettre en position d'étranger.

Je voudrais vous inviter à considérer à nouveau les images qui défilent sous vos yeux depuis le début de mon exposé. C'est d'elles dont je voulais vous entretenir, puisque c'est à elles que je dois toutes les réflexions que j'ai tenté de nouer, à leur existence singulière, aux lieux d'où elles viennent, aux régimes de nécessité dont elles procèdent, aux processualités dont elles résultent. Elles ont toutes été réalisées par des artistes handicapés mentaux travaillant en contexte d'ateliers en Belgique, en France, en Angleterre, en Italie, aux États-Unis... La démonstration de leurs qualités esthétiques, bien entendu, n'est plus à faire, ni les relations de syntonie qu'elles entretiennent avec telles

formes instituées de l'art contemporain. Elles paraissent n'exister ni d'un côté ni de l'autre de la frontière, mais au contraire en troubler le tracé, en occuper – avec quelle grâce ! – les zones de porosité et d'indétermination.

Quelle est l'énigme dont ces images sont porteuses ? Que peut nous apprendre leur *situation* irréductiblement singulière ? Quels risques prenons-nous en cherchant à les rejoindre au plus vif de leur étrangeté ? Et quelles émotions et quel accroissement de notre connaissance des arts ? Inverser, pour l'occasion, la direction des regards : non plus du monde de l'art aux arts du dehors, mais de ceux-ci au monde de l'art. Tel est, j'en ai la conviction, le principe d'un programme de recherche et d'accueil se donnant comme horizon de questionnement la notion même « d'arts situés ». Et une pensée de la frontière, donc, qui ne soit plus déterminée par le principe de l'exclusion ou de l'intégration, mais par celui, combien plus ouvert et plus inquiet, de l'accueil, de l'indétermination relative et des contiguités inédites.