

**Carl Havelange**

***Voir avec***

**Le Trinkhall et les arts situés**

Trinkhall *éditions*







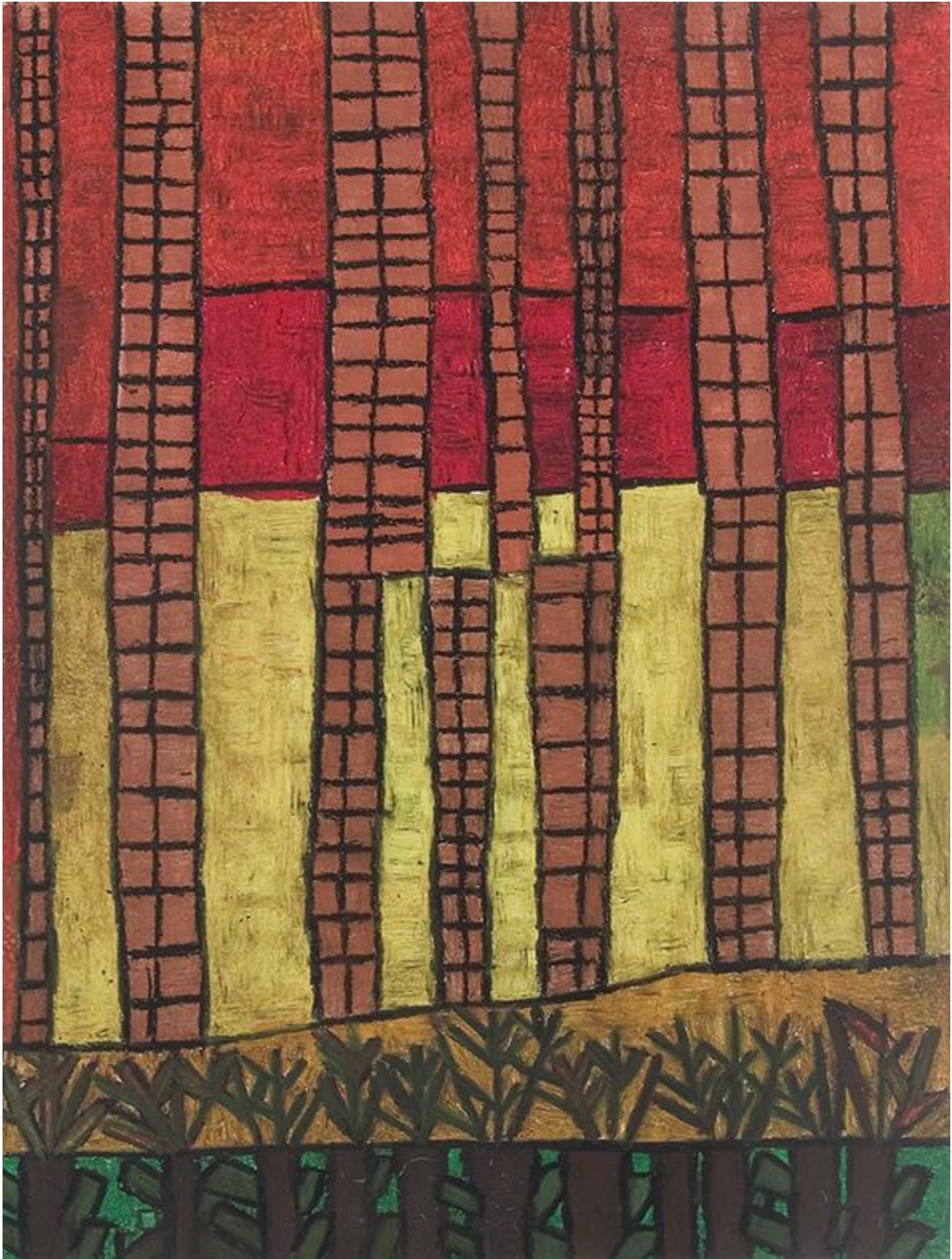


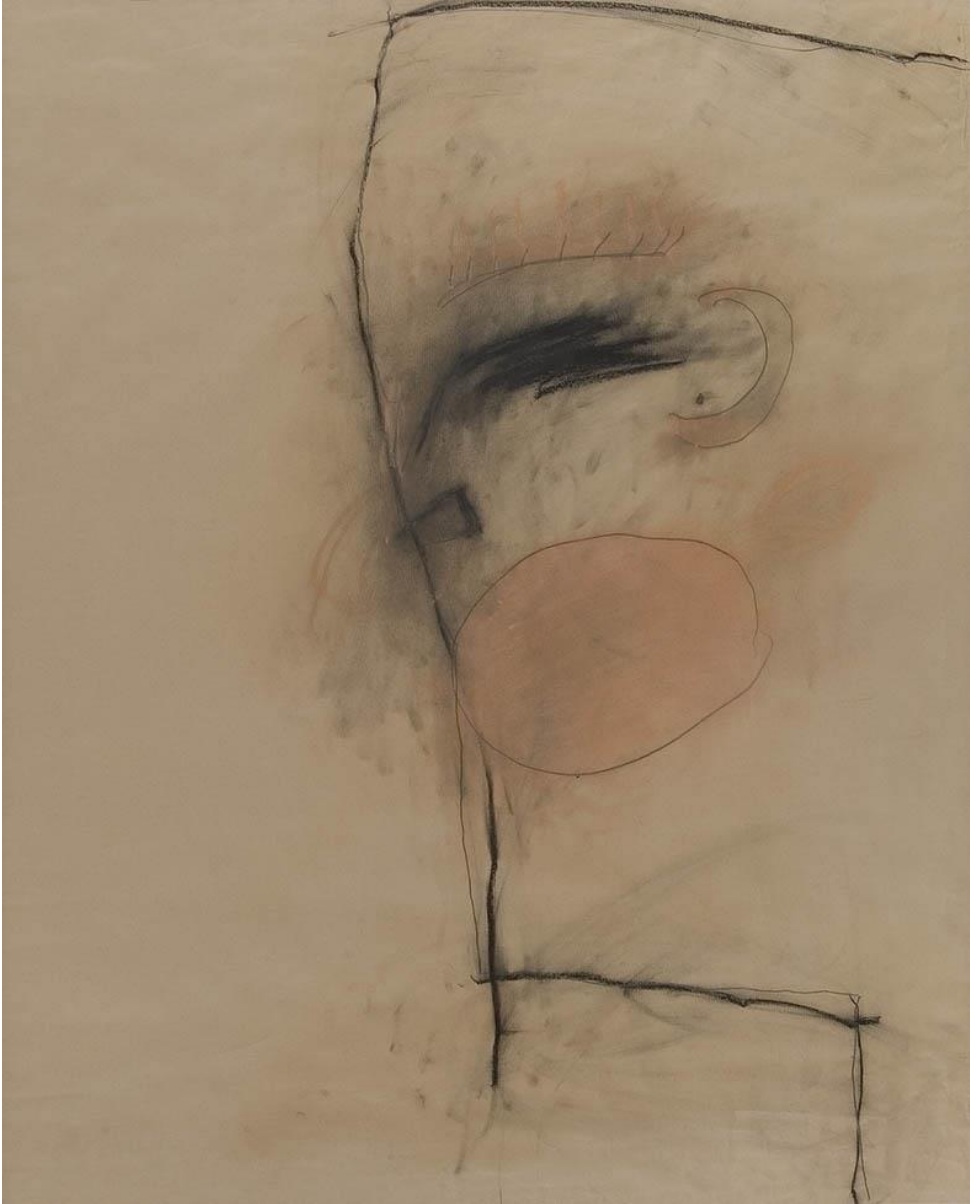












Qu'est-ce qu'un musée ? Et qu'est-ce qu'un nouveau musée d'art contemporain dont nous voulons qu'il soit un lieu de vie, d'expérience, de pensée et d'émotion partagées ? Pour nous, ce sera un instrument, aussi modeste soit-il, ayant pour ambition de changer le monde tel qu'il va ; qui trouve son chemin parmi les obstacles et les contradictions inhérents à tout projet muséal ; qui célèbre sans enfermer ; qui nomme sans réduire ; qui rend possible sans imposer ; qui défend, aux heures sombres de la mondialisation, le parti des singularités et la puissance des mondes fragiles.

\*

Nous avons le privilège au Trinkhall d'héberger une collection exceptionnelle : près de trois mille œuvres, venant du monde entier, essentiellement réalisées par des artistes handicapés mentaux travaillant en contexte d'atelier. Art brut, pensera-t-on, ou, plus volontiers aujourd'hui, arts bruts contemporains ; arts des fous, comme l'on disait autrefois ; arts outsiders, singuliers, naïfs, hors-normes, populaires, modestes, autodidactes, différenciés... Les noms se pressent en foule au portillon. Chacun livre en héritage un morceau d'histoire, qu'il nous faut considérer avec attention. Mais aucun ne satisfait pleinement notre désir de nommer. Alors, nous avons décidé de faire violence à ce désir et de suspendre notre jugement. Nous avons décidé de nous tenir au plus proche de la collection, sans préjuger de ce qu'elle est.

Car nommer ou renommer – trop vite – la collection du Trinkhall, c'est prendre le risque de la considérer surtout d'un certain point de vue, de lui assigner comme de

l'extérieur une identité particulière. Les catégories sont des instruments bien commodes. Elles permettent d'ordonner les choses en de claires distributions. Mais celles-ci dissimulent, souvent, autant qu'elles révèlent. Elles établissent des frontières entre les choses et confèrent à chacune un brevet d'appartenance, une sorte de légitimité d'où procèdent effets et significations. On voit ce que les catégories donnent à voir, de part et d'autre des frontières qu'elles établissent. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il est si difficile de nommer et d'inscrire dans une seule catégorie des œuvres qui paraissent mettre cul par-dessus tête le régime des appartenances et des distributions ? C'est pour tenter de répondre à cette question que nous avons décidé de suspendre notre jugement. Car nous voyons et nous pensons malgré nous au départ des catégories qui nous façonnent. Il faudrait à la fois tout connaître et tout ignorer. Pussions-nous, au moins, nous laisser guider par l'émerveillement de voir et de revoir sans cesse les œuvres de la collection, leur puissance d'adresse, leur beauté, leur extraordinaire diversité, les chemins de sens et d'émotion qu'elles creusent dans nos yeux, la violence qu'elles nous font, parfois, et les troubles qu'elles paraissent organiser, ce qui nous laisse sans mot, l'énigme où elles nous tiennent. Quoi que nous sachions, il nous faudra toujours repartir de cette énigme et la laisser heureusement irrésolue.

\*



*Je ne cesse de porter le regard sur cette petite peinture de Pierre de Peet. Elle tient sur un morceau de bois de vingt centimètres carrés. C'est un trésor, parmi bien d'autres, qui figure dans la collection. Il me semble que je la connais par cœur. Et pourtant, je ne me lasse pas de la retrouver, familière et mystérieuse, qui tombe chaque fois comme un fil à plomb dans mon œil et me met en déroute, dont je ne sais l'extrême douceur ou l'extrême violence, dont je voudrais d'abord ne rien savoir. Je voudrais, pour m'autoriser à parler de la collection et du musée qui l'abrite, être en mesure de ne pas trahir, mais d'accompagner au contraire, le silence d'où naît la peinture de Pierre de Peet.*

\*

La collection du Trinkhall migre dans son nouveau bâtiment du parc d'Avroy, à Liège. Elle se trouve un nouvel abri, après longtemps d'exil hors les murs du musée. L'aventure a été longue : plus de dix années d'effort ! Voici, aujourd'hui, le musée tout neuf déposé comme une lanterne au cœur de la ville. Sous la résille opaline qui le recouvre, il conserve la structure de l'ancien bâtiment des années '60 et garde, par la grâce de son architecture, la mémoire d'un premier Trink-Hall, construit en 1880. Le musée est en son lieu. Il a trouvé son nom : le Trinkhall museum. Nous voulons y faire rentrer la collection avec la plus grande délicatesse, en veillant soigneusement à ce que les murs qui vont désormais l'accueillir ne soient pas, eux non plus, une espèce de prison. C'est, en quelque sorte, une question élémentaire d'hospitalité. Il faut que nous donnions à la collection, dans l'espace du musée, tout le confort et toute la liberté d'exister.

On n'a pas de peine à dire un mot de son contenu, - « elle est essentiellement constituée d'œuvres d'art réalisées par des artistes handicapés mentaux en contexte d'atelier » -, mais on ne sait trop quel nom lui donner ou à quelle catégorie la ramener. Une *collection* : c'est, à bien y réfléchir, un mot très singulier, qui suggère à la fois l'unité et la dispersion, le temps qui passe, la mémoire, le mouvement et l'arrêt. Des collections, il y en a de toutes sortes. Celles que l'on montre avec ostentation. Et d'autres, si intimes, si secrètes, qu'on les tient jalousement à l'abri des regards. Les enfants sont amateurs de collections. Ils collectionnent des pierres trouvées sur le bord des chemins, des brindilles ou des coquillages, les portraits des joueurs de football ou des coureurs cyclistes, des timbres qu'ils disposent dans des albums convenables, dont les pages sont appareillées de minces languettes de papier de soie. Les enfants, mais aussi les adultes, à leur suite, qui parfois, mais pas toujours, ou seulement en partie, ont conservé une âme d'enfant. Les princes, les dignitaires de l'Église et les ministres de la Culture ont établi de vastes collections de portraits ou de paysages qui sont transmises de génération en génération. Des amateurs fortunés ont rassemblé des collections de curiosités qu'ont fréquentées des naturalistes et des

philosophes. Les voyageurs collectionnent d'innombrables souvenirs de voyage dont ils décorent leurs appartements. Des capitaines d'industrie réunissent aujourd'hui des collections d'œuvres d'art auxquelles ils consacrent leur fortune et leurs loisirs. Il y a toutes sortes de collections et il y a toutes sortes de collectionneurs.

\*

*Il y a très longtemps nous habitons au dernier étage d'un immeuble à appartements. Notre voisin était un homme solitaire. Il était silencieux et tranquille, sauf en certaines occasions, très rarement, alors submergé par la tristesse et l'alcool. Un jour, il nous invita à prendre le thé. Il avait aménagé sur les murs de son appartement une théorie d'étagères où étaient disposés les centaines d'éléments du train électrique dont il ne cessait de recomposer l'agencement, locomotives et wagons dont il nous fit apprécier les espèces, les variétés, les modèles, les raretés et les pièces d'exception patiemment collectées. Ce n'était pas tant pour lui, précisa-t-il, qu'il réunissait toutes ces merveilles, mais pour son neveu, qui lui rendait visite chaque trimestre et à qui il avait pour projet, le moment venu, de léguer l'ensemble de sa collection.*



\*

Une collection, quelle qu'elle soit, est un monde en miniature qui fonctionne à l'entrecroisement des temps. Qu'elle soit le fait d'un enfant ou d'un roi, d'un amateur ou d'un savant, qu'elle soit privée ou qu'elle soit publique, récente ou ancienne, quel qu'en soit l'objet ou l'extension, quel qu'en soit le lieu, elle est toujours en partie ailleurs qu'en elle-même. Elle procède - comme par muette délégation auprès des objets qu'elle réunit - d'un système d'adresses et d'intentions dont il est parfois bien difficile de dénouer les fils, mais dont le principe générateur est toujours présent. Une collection est un être vivant. Elle marche parmi les temps, parmi les choses et parmi les émotions, qu'elle assemble et qu'elle transforme, qu'elle multiplie, qu'elle traîne dans son sillage. Une collection est toujours donnée en héritage.

Notre collection, au Trinkhall, n'échappe pas à la règle. Elle est passée par plusieurs mains. Ce sont celles, d'abord, d'un jeune artiste au tempérament de feu qui, à la fin des années soixante-dix, alors qu'il improvise un atelier de peinture dans une institution de soins, découvre, émerveillé, la puissance expressive des personnes handicapées mentales. Luc Boulangé est un homme d'action. En 1979, il fonde le Créahm (Création et handicap mental) qui accueille des handicapés mentaux dans divers ateliers de création. Bientôt s'impose la nécessité de conserver les œuvres produites au Créahm et d'étendre la prospection en d'autres lieux, en Europe et, pourquoi pas, dans le monde entier. La collection du Trinkhall est née, il y a quarante ans, de la passion et de l'irréductible conviction d'un homme. Depuis, elle n'a cessé de se développer. Il n'est pas lieu, ici, de détailler toutes les étapes de son déploiement – les artistes, de plus en plus nombreux, qui y sont représentés, ceux du Créahm et ceux d'ailleurs, en Europe, en Amérique, en Asie ; les expositions, les colloques, les livres, les recherches ; la création du CAD (Centre d'Art différencié, en 1992) et celle du MADmusée (Musée d'Art Différencié, en 1998), sa reconnaissance officielle en 2002 et son existence de mieux en mieux affirmée sur la scène internationale ; les artistes, les historiens, les chercheurs, responsables ou collaborateurs du musée, qui n'ont cessé



de veiller sur la collection, d'en assurer la conservation, l'usage et l'accroissement ; l'adossement de la collection à l'expérience historique des ateliers du Créahm, qui constitue, aujourd'hui encore, l'une des principales spécificités du musée. La collection du Trinkhall, quelle qu'en soit la cohérence, est un mille-feuille d'intentions et d'expériences. Elle est le produit d'une histoire. C'est de cette histoire, également, dont nous héritons<sup>1</sup>.

\*

« Comment hériter ? » est une question que nous nous posons. Hériter d'une collection, d'une histoire, d'un projet. Il y a plusieurs manières d'hériter. Certains héritiers, tout imprégnés de leur importance, voudraient rompre avec le passé. Ils pensent que l'avenir leur appartient. D'autres, au contraire, entendent seulement poursuivre l'œuvre déjà accomplie. Ils pensent que le passé est une rente. Se situer dans le temps n'est pas une chose facile. Au Trinkhall, qui succède au MADmusée, nous voulons trouver une manière différente d'hériter, de relayer, de poursuivre. L'histoire nous importe. Il nous semble que la meilleure manière de lui être fidèle est d'en interroger le sens. Parfois, on a le sentiment que les choses ont évolué dans une certaine direction et que rien ne peut s'y opposer, qu'il faut suivre au contraire ce qu'on appelle la marche du temps. On a le sentiment que, pour aller de l'avant, il faut répondre aux exigences du présent et trouver les moyens d'une croissance qui leur soit adaptée. Les institutions se sont transformées. Leur existence est soumise à des dispositifs technoadministratifs de plus en plus complexes. L'initiative culturelle est régie par les mêmes exigences. Les musées, parfois, prostituent leur image – ou leur collection –, au nom d'une rentabilité qui se mesure au nombre des visites. L'offre culturelle s'évalue en parts de marché et les œuvres, en indices de notoriété. Elle n'est évidemment pas libre du poids de l'économie, qui en détermine les contraintes et, bien souvent, la nature et le sens.

---

<sup>1</sup> Voir, par exemple : *Jaune ciel ou blanc foncé. L'atelier arts plastiques du Créahm* Liège, Créahm Région wallonne asbl, 2010 ; DEJACE Erwin, *Une histoire du Mad*, dans « Art & Fact », 25/2006, p. 14-21.

Le Créahm, au fil de son histoire, est devenu une institution à l'ingénierie complexe. Il doit répondre aux critères d'attribution de subsides publics de plus en plus contraignants. La vie des institutions est ainsi faite. Encore faut-il avoir le courage et l'intelligence de ne pas soumettre leur objet ou leur projet à la seule opportunité de nouveaux financements. De même pour le Trinkhall, qui fait partie du Créahm. Nous voulons être à la hauteur de la confiance qui nous est accordée et des missions de service public qui nous sont dévolues, mais sans céder aux sirènes de la rentabilité institutionnelle ni aux facilités de manières de penser, de classer, de dire ou de voir inspirées par l'air du temps ou les lois du marché. La collection dont nous sommes en charge nous paraît à la fois trop précieuse et trop fragile pour s'accommoder des désignations d'usage. C'est pour cette raison que nous avons décidé de suspendre notre jugement et de ne pas décider, *a priori*, qu'il s'agissait, par exemple, d'art brut ou outsider. Nous avons décidé d'hériter, avec la collection, de l'émotion de ses fondateurs. Leur émerveillement est aussi le nôtre, et leur ardeur à défendre, à comprendre, des formes d'expression dont ils découvraient les possibles et les variétés.

\*

*« Substituer à l'orgueil de la conquête, la modestie de l'accueil ». Je ne cesse de considérer ces mots de François Cheng, lus il y a longtemps, dans un livre magnifique qu'il a consacré aux « peintres chinois de la voie excentrique », ceux-là qui, délaissant les fastes de la Cour, répugnant à l'air du temps et aux prescriptions de l'Empereur, méprisant les faveurs courtoises, se retiraient dans de vastes forêts et sur le flanc de montagnes escarpées, créant là des communautés inédites, où ils retrouvaient, comme à la source des premières et plus vives intuitions, la beauté du trait, la justesse des mots et la liberté risquée de l'action.*

\*

Des marges d'où elle paraît provenir, l'expression artistique des personnes porteuses d'un handicap mental est au cœur des questions que le présent nous adresse. Adossé à l'expérience historique et à la vie des ateliers du Créahm, le Trinkhall n'est pas tout à fait un musée comme les autres. Il est en son lieu, au cœur d'un parc arboré qui garde la mémoire de ses diverses occupations. C'est un grand voile de lumière doucement posé dans le sillage des temps – la ville ancienne et ses bras d'eau, l'assèchement du fleuve au début du XIXe siècle, le dessin et l'aménagement du parc, les arbres qui grandissent, la construction d'un pavillon mauresque en 1880, ses usages, - on y fumait, on y échangeait des idées, on y dansait ou on y jouait au billard -, ses abandons, son remplacement par le bâtiment moderne des années '60, ses usages également et, aujourd'hui, son tout nouvel habit opalin : paysages, émotions, mémoires entrecroisées, la tristesse et la joie des récits, des histoires.

En 1984, le bâtiment moderniste était à l'abandon. Auparavant, il avait été occupé par un restaurant un peu chic, spécialisé dans la préparation des produits de la mer. On y servait des plateaux de crustacés. Mais le restaurant du Trink-Hall avait fait faillite. Le bâtiment avait été rendu à la ville, qui en demeurait propriétaire. On ne savait pas trop à quel nouvel usage l'affecter, d'autant que des nappes d'eau souterraines, les parcours anciens de la rivière, maintenaient dans les soubassements une humidité de plus en plus inquiétante. Luc Boulangé cherchait un lieu pour organiser une première exposition d'envergure consacrée à l'art des handicapés mentaux, le cœur de la collection à venir. Il demanda aux édiles l'autorisation de faire usage, le temps de cette exposition, du bâtiment à l'abandon. L'autorisation lui fut accordée. L'enjeu était de peu d'importance et les œuvres n'avaient pas grande valeur. L'exposition suscita cependant un peu d'intérêt et de sympathie. Le Créahm prenait son envol.

Luc Boulangé se trouva bien au Trink-Hall. Il décida d'y installer les ateliers du Créahm, sans autorisation cette fois, engageant avec la ville un jeu de cache-cache puis un bras de fer qui dura deux ans. Dans le parc, on organisait des fêtes, et des concerts

sur le kiosque à musique. Le Créahm était chez lui. Finalement, il emporta le morceau. Le Trink-Hall fut mis officiellement à sa disposition grâce à l'octroi d'un bail emphytéotique. La ville était mise devant le fait accompli : pouvait-on mettre des handicapés à la porte ? Par la suite, le Trink-Hall devint trop petit pour accueillir les ateliers, qui ne cessaient de se diversifier et de se développer. Ils déménagèrent au quai Saint-Léonard, au bord du fleuve, quelques centaines de mètres en aval du Trink-Hall, dans un nouveau bâtiment que le Créahm put acquérir et aménager de manière adéquate. La collection, elle, resta au Trink-Hall, qui devint le Centre d'art différencié, puis le Musée d'art différencié, selon l'expression que, pour éviter, déjà, de nommer, Luc Boulangé et André Stas avaient proposée<sup>2</sup>.

\*

Le Trinkhall n'est pas la vitrine du Créahm, mais il entretient avec les pratiques d'atelier qui s'y déploient des relations très électives. Nous avons hérité de l'énigme de leur invention et de leur histoire. Le Trinkhall est situé à Liège, à deux pas du fleuve, qui coule jusqu'en en Hollande et puis se jette dans la mer. Ce n'est pas tout à fait un musée comme les autres. Nous avons, au Trinkhall, quelque réticence à affirmer de manière trop péremptoire qui nous sommes, quelle est notre collection et à quelle catégorie elle appartient. Nous nous laissons bercer par l'eau du fleuve, qui coule encore sous nos murs. Nous avons un peu peur des responsabilités qui nous sont confiées. Nous ne voudrions pas qu'elles fassent violence à la collection qui nous est confiée en héritage.

Qu'est-ce qu'un musée ? Pour célébrer comme il se doit la réouverture du Trinkhall, nous avons demandé à Alain Meert, l'un des artistes phares des ateliers du Créahm, d'esquisser une réponse. Il y a travaillé tout au long de l'année 2019, avec

---

<sup>2</sup> André STAS, *J'écris ton nom « Art différencié »*, dans Anne-Sophie DEJACE, Erwin DEJASSE et Martine STRUZIK, *Connexions particulière. De l'art brut à l'art, différencié*, Liège, MAD, 1999, p. 14-17; Sébastien BISET, *M.A.D., MAD, Mad. Nommer, distinguer et faire être : de la différence à la spécificité*, dans *Madmusée Collection (1998-2008)*, Liège, Madmusée, 2008, p. 280-285.

Patrick Marczewski , son accompagnateur et son ami de vingt ans. Nous avons intitulé ce projet « Le musée idéal d'Alain Meert ». C'est un galion, toutes voiles dehors, où s'exposent nonchalamment dessins, peintures et sculptures. C'est un théâtre de papiers, de cartons, d'objets, présences multipliées, insolites et familières qui se logent exactement dans l'entre-deux des consciences. Le monde entier qui tient dans un bateau : l'arche d'Alain Meert. Et c'est un musée, comme nous le voudrions, qui navigue en rêvant parmi les idées, les formes et les émotions. Capitaine de vaisseau, Alain Meert est un pirate. Puisseons-nous, au Trinkhall, nous laisser conduire par ses mille sabords et ses hissez ho !



\*

*Je déambulais il y a peu parmi les stands d'une grande foire internationale consacrée aux arts bruts et outsider. Une cinquantaine de galeries y étaient représentées. On y voyait proposés à la vente, et exposés comme dans des cabinets de*

*curiosités, quelques grands classiques du genre, Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz ou Augustin Lesage. Leurs œuvres atteignent désormais des prix considérables, à la hauteur des espérances où s'emballe ce secteur émergent du marché de l'art. Interrompu dans ma rêverie, je fus interpellé par un galeriste américain, accompagné de son assistant. Le jeune homme était souriant. Il portait un vêtement dont chaque pièce paraissait avoir été étudiée avec le plus grand soin. Il entreprit de me vanter la beauté des œuvres accrochées aux parois de leur stand, des corps allongés et nus traités de manière un peu naïve. Les tableaux paraissaient hésiter entre figuration et abstraction. L'artiste, me dit le jeune assistant, encore peu connue, vivait pauvrement dans un triste quartier de la banlieue romaine. Elle fréquentait un centre de jour mais, comme son art répondait à une forme absolue de nécessité, rentrée chez elle, elle déployait ses cartons, ses couleurs et ses pinceaux sur une table de cuisine qu'il fallait bientôt libérer pour répondre aux contingences du repas. Elle était tout entière habitée par la vocation de peindre, sans autre souci que celui de reproduire encore et encore ses corps allongés qui vous dévisageaient et, - c'est ainsi que le jeune homme à la chevelure soigneusement ondulée conclut son éloge -, vous ramenaient étrangement à vous-même. Il ajouta enfin, alors que je cherchais à prendre congé, qu'un jour viendrait, tout prochainement sans aucun doute, où les qualités de cette artiste hors du commun, solitaire, pauvre, sans culture et sans ancrage, seraient reconnues à leur juste et pleine valeur. Y contribuer était pour lui une sorte de mission.*

\*

C'est une idée qui s'est imposée peu à peu à nous comme une évidence. Ce dont nous héritons, avec la collection du Trinkhall, c'est d'un émerveillement et d'une énigme. Nous héritons de questions laissées sans réponse. C'est une position légèrement inconfortable, mais nous ne sommes pas certains qu'il y ait lieu d'apporter des réponses précises à ces questions. Nous nous méfions des catégories, parce que nous craignons leur pouvoir d'assignation. Nous nous sommes dit, à de nombreuses reprises, que les œuvres que nous conservons dans la collection, si diverses, si

difficilement classables, si déroutantes lorsque l'on considère leur origine, les dispositifs de création dont elles procèdent, n'ont pas grand-chose à voir avec ce que l'on appelle l'art brut, et surtout pas avec les significations qui sont généralement associées à cette expression forgée par Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerres. Ni d'ailleurs avec la notion d'art outsider, donnée, elle, en 1972, comme la traduction anglaise de la notion d'art brut<sup>4</sup>. Et ni tout à fait avec les autres tentatives qui ont été menées pour désigner ce genre d'œuvres et ce genre de collections.

Nous savons bien que l'on parle aujourd'hui, plutôt, d'arts bruts *contemporains*, pour marquer la différence et rendre compte de l'évolution, de l'extension et de la plasticité de la notion d'art brut ou d'art outsider. Et nous voyons aussi que nous avons bien des choses à partager avec les collections et les musées ou les associations qui se réclament de l'art brut ou de l'art outsiders. Une fois encore, avec les mots, nous avons le sentiment d'hériter de quelque chose d'important – une histoire aux multiples facettes –, mais sans tout à fait nous y reconnaître. Nous nous sommes dit, par exemple, que le succès de ce que l'on appelle l'art brut ou outsider, aujourd'hui, est une affaire assez ambiguë, une manière un peu trop commode de placer sous une même catégorie des œuvres et des modes d'expression dont il n'est vraiment pas certain qu'ils aient grand-chose à voir les uns avec les autres. Peut-être est-ce là une affaire de *marché*, pour lequel il importe d'inscrire les œuvres émergentes dans le sillage de grands devanciers, les classiques de l'art brut, dont la cote ne cesse d'augmenter, sans trop se soucier des contradictions, en vérité insurmontables, que soulèvent ces rapprochements et ces filiations prétendues. Nous n'avons pas, à l'égard du marché de l'art, une attitude irréfléchie ou naïvement moraliste de rejet. Nous savons la place qu'il occupe aujourd'hui dans les processus de reconnaissance et de légitimation artistiques. Mais nous nous méfions des critères d'appréciation qu'il impose, des effets de lissage qu'il produit. Et nous voyons trop

---

<sup>3</sup> Les textes de Dubuffet consacrés à l'art brut ont été réunis par Hubert Damish dans une édition de référence : Jean DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, t.1, Paris, Gallimard, 1967. Il existe à ce sujet, faut-il le préciser ?, une très abondante littérature historique et critique.

<sup>4</sup> Roger CARDINAL, *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972.

<sup>5</sup> Par exemple : Réseau européen d'art outsider.

bien l'intérêt, indissociablement symbolique et marchand, qu'il y a à célébrer les œuvres d'ateliers en les inscrivant dans la filiation rêvée de l'art brut. Il nous importe par-dessus tout de protéger les œuvres et les artistes de la collection du Trinkhall des stéréotypes ou des images d'Épinal auxquels ils risquent, encore et encore, d'être réduits. Nous ne voulons pas céder aux pathos de convention ni à quelque autre facilité d'usage. Et nous ne voulons pas que les artistes d'atelier, porteurs d'un handicap mental, deviennent les faire-valoir d'un marché en extension, ni leurs travaux la matière première et peu coûteuse d'une spéculation.

\*

En fait, nous avons été renvoyés de Charybde en Scylla. Soit nous inscrivions la collection dans une catégorie générique, - les arts bruts contemporains, par exemple -, mais l'on peinait alors à la reconnaître dans sa singularité ; soit on la rangeait sous la seule bannière du handicap mental, mais l'on manquait alors à la reconnaître dans sa diversité. Soit on lui donnait trop d'extension, soit pas assez. Dans l'un et l'autre cas, on la réduisait à une caricature. Il nous a semblé que, à vouloir définir la collection en fonction de ce qu'elle est, nous ne nous dirigeons pas dans la bonne direction car, à chaque tentative, nous perdions de vue la nature ouverte ou indéterminée de ses effets. Il nous a semblé plus opportun, alors, de modifier la formulation de notre question : non plus nous demander ce qu'est la collection, - ni comment la nommer -, mais nous demander, plutôt, ce qu'elle *fait*, où elle est et comment elle vit. Penser la collection, somme toute, au départ de son agence, des lieux qu'elle occupe, des voisinages qu'elle instaure. Nous nous sommes dit que la bonne manière de procéder était de penser la collection dans une perspective « écologique », c'est-à-dire dans la perspective des relations qu'elle entretient avec ses environnements.

Une collection n'existe pas pour elle-même ou en elle-même. Elle procède d'un système d'intentions déléguées et s'inscrit dans une histoire aux multiples dimensions. C'est un être vivant. Elle existe par contrastes, par identifications, par agrégations, par

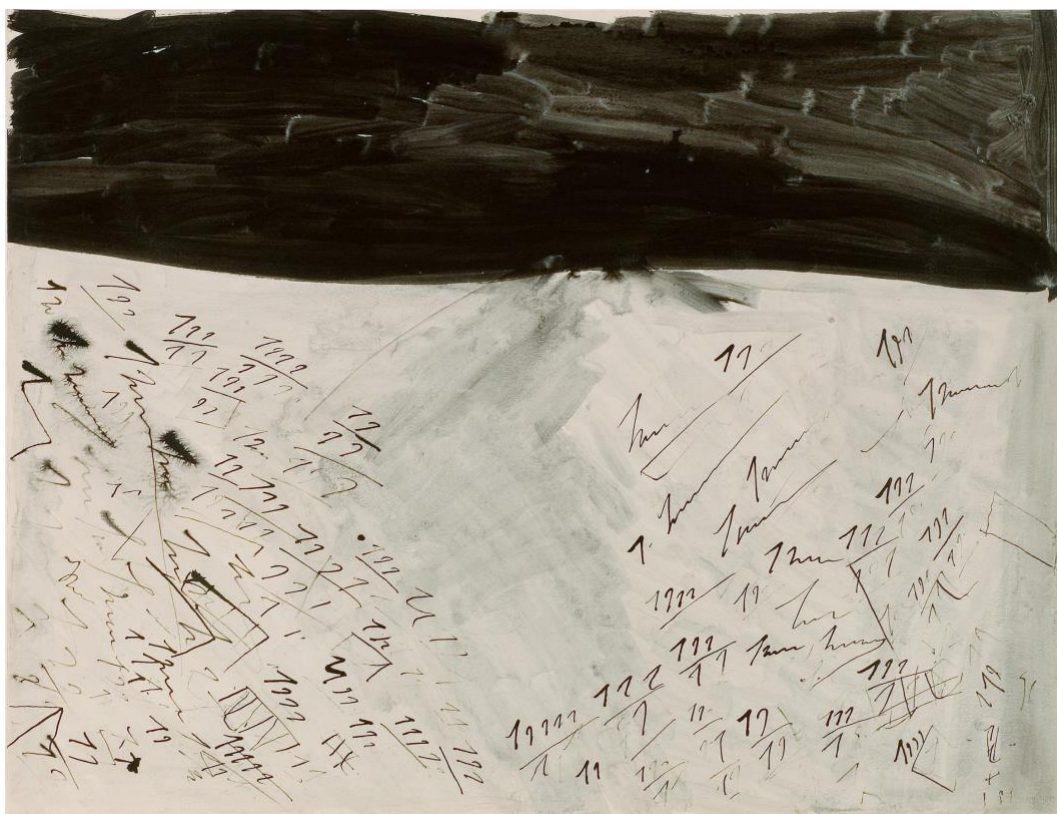


distinctions, par similitudes, par comparaisons, par confrontations, par exclusions, par associations. Elle découpe, dans le monde, des zones de signification. Elle trace des lignes et des contours. Elle invente des géographies nouvelles. Une collection est toujours ailleurs qu'en elle-même. Elle existe par la grâce des relations dont elle procède et de celles qu'en même temps elle instaure. Une collection est un système de communications. Une collection est en son lieu, c'est-à-dire qu'elle fonctionne par les effets de contiguïté qu'elle produit. C'est une tête d'épingle, idéalement portée à son point d'incandescence, parmi d'autres têtes d'épingle innombrables liées entre elles par des fils de laine. Une collection est l'élément d'une topographie.

\*

*Je regarde, sans jamais m'en lasser, de manière obsessive, comme en m'y abîmant doucement, la grande aquarelle noire et blanche de Robert de Zaeytijd, peintre flamand, que nous avons décidé, l'année dernière, avec François, le régisseur de la collection du Trinkhall, d'exposer dans une petite exposition que nous avons intitulée : « Des lieux pour exister ». Nous ne savions pas encore exactement ce que nous voulions, ni comment procéder ou comment nous comporter avec la collection. Parfois, nous étions un peu intimidés. Nous cherchions des chemins parmi les œuvres et parmi nos émotions. François riait quand je lui parlais de la nécessité du paysage et que Robert de Zaeytijd était un maître en la matière. Mais il convint, avec moi, que c'était une bonne idée de joindre sa peinture à notre sélection. Et il accepta, plutôt qu'un cartel, de lui associer les mots qui suivent : « Un paysage n'a rien à voir avec un territoire. C'est un espace où l'on se tient. Encore n'est-ce pas vraiment un espace, au sens habituel du terme, mais une extériorité aux multiples dimensions à quoi, on ne sait comment, s'attache notre œil et se colle notre peau. Quelque chose qui n'existe pas vraiment en dehors de nous - et pourtant si ! -, c'est-à-dire qui n'existe pas en dehors de la relation que nous entretenons avec lui, quelque chose vers quoi nous faisons mouvement et qui, en même temps, de manière exactement symétrique, fait mouvement vers nous. Ou, plutôt, quelque chose par quoi nous sommes renvoyés à*

*notre condition d'exister, mais alors comme desserte du sentiment pénible d'être soi, une existence, par l'opération des lieux, désencombrée de soi, gratuite et plus ouverte. Un lieu est l'événement d'être là. C'est un endroit mêlé avec des secondes, des heures, des années, des siècles ».*



\*

Le Trinkhall est en son lieu, tout près du fleuve, au cœur de la ville. Il abrite une collection de près de trois mille œuvres réalisées, en contexte d'atelier, dans le monde entier, par des artistes handicapés mentaux. C'est une collection un peu particulière d'art contemporain, dont nous ne cessons de reconnaître la richesse et la diversité. Les œuvres qu'elle contient ne cessent de nous émouvoir. Nous sommes particulièrement attentifs au contexte de leur création – l'atelier -, mais nous ne voulons pas réduire l'identité de la collection à cette seule dimension du contexte. La question du *lieu* nous importe, l'ancrage de la collection dans un lieu, son histoire, l'adossement de notre

politique muséale à l'expérience des ateliers du Créahm, la mémoire des intentions déléguées, l'ancrage et l'envol de la collection : la quadrature du cercle.

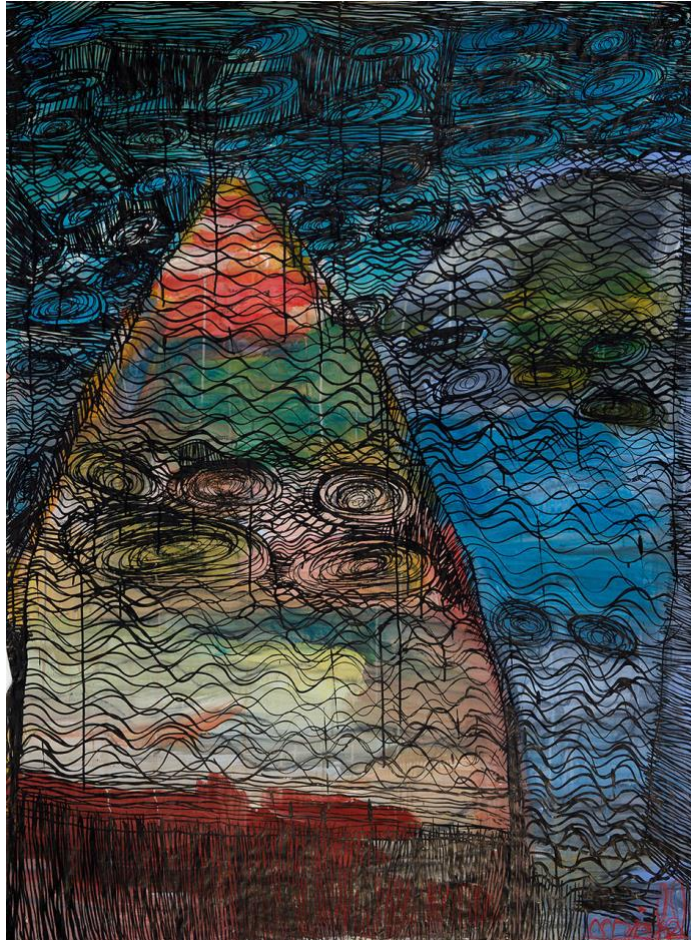
\*

« Qu'est-ce qu'un lieu ? » est également une question que nous nous posons. Ce n'est certainement pas un territoire, au sens habituel du terme, qui suppose de nettes délimitations et suggère l'idée de propriété. Un lieu n'appartient pas, ni aux uns, ni aux autres. C'est l'endroit où l'on se tient, celui où l'on va ou celui que l'on parcourt. Un lieu est l'endroit où l'on vit, d'où l'on regarde et d'où l'on est regardé. Un lieu excède les limites du territoire. Il n'existe que par la grâce des regards échangés. C'est un instrument d'articulation, de vision ou de perception. Un lieu est toujours en mouvement. Puisque nous avons décidé de suspendre notre jugement à propos des catégories, nous nous sommes dit que nous pouvions plutôt désigner la collection par le moyen des lieux qu'elle occupe. Son lieu historique et géographique – le Trinkhall -, mais également le lieu d'indétermination relative qu'elle occupe dans ce qu'il est convenu d'appeler le monde de l'art. En quel lieu se tient la collection du Trinkhall ? Nous nous sommes dit que c'était peut-être, tout simplement, celui d'une frontière, dont elle serait contrebandière.

\*

*Un jour que je m'attardais dans les ateliers, que j'allais de table en table sans intention particulière, échangeant des mots et des regards, je vis Michel Petiniot mettre la dernière main à une grande peinture très colorée qui l'occupait depuis un moment. Michel est un homme d'une grande douceur, qui ne manque jamais de signifier le plaisir qu'il a à vous retrouver. Il peignait des montagnes, dont l'agencement et l'équilibre avaient quelque chose, presque, d'oriental. Je lui dit que j'avais l'impression*

*que ses montagnes me regardaient. Bien sûr, répondit-il, qu'elles te regardent : tu vois bien, n'est-ce pas, qu'elles ont des yeux, comme le ciel qui se tient au-dessus de nous et comme tout ce qui importe dans le paysage et dans le monde.*



\*

La collection du Trinkhall se tient dans un lieu singulier, celui des « arts aux frontières de l'art ». Non pas que la qualité artistique des œuvres qu'elle contient soit encore à démontrer, c'est chose faite et depuis longtemps, mais bien que son mode d'existence, la manière dont elle se déploie et dont elle se rend visible, ne cesse de soulever la question des frontières. C'est au reste une affaire assez générale. Les arts que l'on dit contemporains ne sont-ils pas confrontés, de l'intérieur comme de l'extérieur, à la question des frontières ? L'idée d'avant-garde elle-même est 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. On pourrait écrire toute une histoire de l'art au départ de cette question.

L'art aux frontières de l'art est le lieu où paraît se tenir l'art des ateliers. En cela, mais en cela seulement, il partage quelques points communs avec d'autres formes d'expression qui, depuis plus d'un siècle, manifestent leur insistante présence aux portes de l'art - l'art des fous, l'art populaire ou vernaculaire, l'art des primitifs, des mediums, des marginaux, des enfants, des singuliers, des autodidactes, des exclus, des prisonniers, autant de catégories désuètes, mais combien actives chacune en leur temps, arts bruts ou arts outsiders qui ne répondent à aucune caractéristique de genre ou de style particulière, mais constituent un *problème* ou appellent un certain nombre de questions qui touchent au cœur même de la question générale des arts.

\*

Reconnaître l'existence d'un tel lieu pour la collection nous a permis d'avancer de quelques pas et de comprendre pourquoi des formes artistiques si différentes peuvent, aujourd'hui encore, se trouver confondues, puisqu'elles paraissent en effet se rencontrer autour et alentour d'une même frontière, partager un lieu qui leur serait malgré tout commun. Nous trouvons à rendre compte à la fois des différences et des proximités. Mais la frontière, ainsi pensée comme un environnement, comme un système de relations ou de voisinages, est un lieu très instable et ambigu. Elle suggère en effet, pour chacune de ces traditions expressives communément réunies sous la bannière de l'art brut, comme une forme d'existence intermédiaire ou de présence indécidée entre le dedans et le dehors du monde de l'art. Il nous fallait examiner avec plus d'attention cette question de la frontière.



\*

Parmi les explications qui cherchent à rendre compte des relations entre le dehors et le dedans du monde de l'art, le modèle de l'artification, développé par la sociologue de l'art Nathalie Heinich, occupe une place de choix<sup>6</sup>. Il tente d'expliquer le procès en reconnaissance des pratiques artistiques. Dans ce contexte, la question des « arts aux frontières de l'art » ne semble pas poser de problèmes conceptuels trop aigus. Il s'agit d'examiner, non pas la nature des œuvres, leur valeur esthétique ou leur signification, mais les processus socio-esthétiques par lesquels, pour reprendre les mots si suggestifs de la sociologue, « du non-art devient art ». Ainsi en va-t-il, par exemple, du jazz, 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 l'art brut -, qui constitue, aux yeux de Nathalie Heinich, un exemple d'artification tout à fait remarquable.

Comment, sauf à être prévenu, comme nous le sommes, contre le pouvoir des catégories, comment donner tort à la sociologue alors que vient de paraître un somptueux volume de la collection « L'Art et les grandes civilisations » (Citadelles & Mazenod) consacré, précisément, à l'art brut<sup>7</sup> ? Alors que l'art brut ou outsider,

---

<sup>6</sup> Nathalie HEINICH et Roberta SCHAPIRO HEINICH (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'EHESS, 2012.

<sup>7</sup> Martine LUZARDY (dir.), *L'art brut*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018.

effectivement, fait l'objet de l'attention de collectionneurs et de galeristes spécialisés toujours plus nombreux, alors qu'il constitue un segment notoirement 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 c'est cela, précisément, qui nous retient, alors que nous voulons considérer l'énigme de la collection et maintenir à vif notre étonnement, notre émerveillement, alors que nous voulons garder intact notre pouvoir d'ignorer. Car tout est perçu, à suivre le modèle de l'artification, du seul point de vue du monde de l'art, c'est-à-dire que « l'extension du domaine des arts » relève des seuls processus sociaux, institutionnels et esthétiques de *reconnaissance* par lesquels le monde de l'art étend peu à peu son empire à des formes d'expression auxquelles n'étaient précédemment indexées aucune valeur ni signification artistiques particulières. 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 de territoire, donc, plutôt que de lieu. 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. 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 une part sensible du problème – ce reste qui, au Trinkhall, nous intéresse tout particulièrement et que nous sommes nombreux d'abord à percevoir de manière tout intuitive, comme parfois une

sorte de malaise, sinon le sentiment d'une imposture ou d'une trahison, lorsque nous nous délectons à contempler aux cimaises des musées et des galeries telles oeuvres tout fraîchement artifiées, placées sous la bannière de l'art brut ou outsider et massivement embarquées aujourd'hui dans ce grand bateau de l'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. Ce faisant, le modèle de l'artification peine à rendre vraiment compte du mouvement de délocalisation qui affecte pourtant de manière très profonde, dans leur devenir migratoire, les arts aux frontières de l'art. 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 pourrait-on dire d'une *désituation*. 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 ?

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 simplement l'identité des nouvelles pratiques artifiées. La désituation, nous a-t-il semblé, est bien plus affaire d'imaginaire et d'appropriation symbolique .

\*



Revenons à la question de l'art brut et au système catégoriel qu'elle impose. L'expression, on l'a dit déjà, 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, 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 la foulée 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.

---

<sup>8</sup> Hans PRINZHORN, *Expressions de la folie (1922)*, Paris, Gallimard (« Connaissance de l'inconscient »), 1984 (1<sup>ère</sup> éd. Allemande : 1922).

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, nous en avons la conviction, la constellation de significations qui constitue 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. Autant de modes d'appropriation, qui se croisent et se mêlent dans l'acception contemporaine de l'expression « art brut ». Ils sont chaque fois témoins, en leur lieu et en leur temps, d'une certaine conception de l'art. C'est cela qui nous importe : parce qu'ils émanent du monde de l'art, ils correspondent à autant d'opérations désituantes.

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, pourrait-on dire, 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 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 on vient 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.

\*

C'est cela qui nous importe au Trinkhall, cela qui guide notre regard et le programme muséal que nous cherchons à mettre en œuvre. Nous maintenir en position d'ignorance et d'émerveillement. Lutter contre les facilités et les automatismes de la désituation. Les œuvres de la collection ne sont pas les objets de notre réflexion, elles en sont les sujets - leur existence singulière, les lieux d'où elles

viennent, les régimes de nécessité auxquels elles correspondent, les processualités dont elles résultent. Elles ont, pour la plupart, été réalisées par des artistes handicapés mentaux travaillant en contexte d'ateliers en Belgique, en France, aux Pays-Bas, au Japon, en Angleterre, en Italie, aux États-Unis... La démonstration de leurs qualités esthétiques 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 ou de leur familiarité ? 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, nous en avons 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 contiguïtés inédites.

\*

Ne pas nommer la collection, sinon par le lieu où elle se trouve, mais nommer le regard que nous portons sur elle, la manière dont elle nous met en mouvement, nommer ce que la collection rend visible et suggérer ainsi les questions qu'elle permet d'adresser au domaine de l'art et au monde comme il va. Le Trinkhall, anciennement MADmusée, ouvre ses portes au printemps 2020, dans son tout nouveau bâtiment du parc d'Avroy, à Liège. Comme par le passé, depuis 1992, il continue à développer et à mettre en valeur sa très riche collection, près de trois mille pièces essentiellement réalisées par des artistes handicapés mentaux. Mais, dorénavant, avec un projet muséal profondément renouvelé autour de la notion d' "arts situés". Celle-ci s'impose

à la lumière des remarques qui précèdent. Elle donne corps à nos enthousiasmes et nous permet de comprendre nos réticences ; elle donne sens à notre engagement auprès de la collection.

La notion d' « arts situés » ne vient pas de nulle part. Elle est elle-même héritière d'une longue histoire de savoir et de résistance. Nous voudrions la placer sous le parrainage de Michel de Montaigne qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ouvrait à la pensée, à l'émotion, au regard, un espace critique tout entier placé sous le signe de la situation et, comme il l'écrivait, de *l'étrangement*. Se placer en position d'étranger, dénaturiser les évidences partagées. Être en mesure d'ignorer pour mettre en œuvre un savoir qui jamais n'outrepasse ni ne se déprenne de la nécessité d'être en relation. « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas dans ses coutumes »<sup>9</sup>. Chacun est une île. Comment naviguer d'île et île, demande Montaigne ? Qui peut prétendre connaître le langage de l'autre ? « Quand je joue avec ma chatte, qui sait si elle ne tire pas plus son passe-temps de moi que je ne fais d'elle ? »<sup>10</sup>. N'existent que des vérités locales et sans majuscules : le *lieu* d'où peut se déployer une manière de présence à la fois modeste et rigoureuse – « substituer à l'orgueil de la conquête, la modestie de l'accueil » écrivait François Cheng.

\*

*J'étais allé à l'atelier, à l'invitation de Patrick et de Béa, pour apprécier l'état d'avancement du Musée idéal. L'atelier est un lieu magique. Le temps y coule d'une façon particulière, en amples et lentes pulsations que chacun adapte à son usage. Ce sont des mondes individués qui se croisent, s'isolent ou s'agencent l'un à l'autre. Il n'y a pas d'urgence, seulement des poches d'attention, de densité, de secrètes applications. Le bateau prenait forme et trônait au milieu de l'atelier. Mais Alain, la veille, était tombé amoureux. Il avait laissé là ses gréments et dessinait au fusain, pour l'offrir à sa belle, un bouquet de fleurs inspiré d'une image trouvée dans un magazine et qu'il*

---

<sup>9</sup> MONTAIGNE, *Les essais*, Livre 1, ch. XXXI, *Des cannibales*, Paris, Gallimard (« Quarto »), 2009, P.255.

<sup>10</sup> *Ibidem*, Livre 2, ch. XII, *Apologie de Raymond Sebon*, p. 549.

avait épinglée au mur. J'observais son travail et m'émerveillais de l'extraordinaire justesse de son trait qui transfigurait dans l'instant l'image triviale qui lui servait de modèle. Il s'avisa de ma présence. Il m'embrassa et s'inquiéta de l'absence d'Amandine. Je lui dis combien je trouvais beau son dessin. D'un mouvement de la tête, il désigna son modèle. Puis il s'appliqua à longuement me montrer, déplaçant sans cesse le doigt de l'image au dessin, le système d'exactes correspondances dont celui-ci procédait – les feuilles, les pétales et les tiges, le vase où déjà le bouquet paraissait s'alanguir selon les conventions d'usage. Il me sembla comprendre, à ce moment précis, quelque chose d'essentiel. On dit souvent, avec quelque raison, que les artistes handicapés mentaux peinent à transcrire, sur la page ou sur la toile, un monde à trois dimensions. Ils n'ont pas, dit-on encore, l'aptitude à la représentation perspective. Heureuse déficience, somme toute : elle rend possible, comme, penserait-on, sans calcul et dans l'instant, une poétique de l'invention et de l'écart que les artistes du XXe siècle ont consacré tout leur temps et tant d'efforts à établir – la mise en cause du principe esthétique de l'imitation de la nature et des règles de la perspective, de si longue institution et indissociable, peut-on dire d'un trait, de l'invention de l'art moderne. C'est, disait Paul Klee, on s'en souvient, à propos de la collection réunie par Hans Prinzhorn, « du meilleur Klee » ! Le trouble, avec Alain, était qu'il paraissait au contraire chercher à me convaincre de la parfaite similitude entre le dessin et son modèle. Je me dis alors qu'il désimitait ou qu'il déconstruisait comme malgré lui les codes de la représentation. Malgré lui : son explication muette, ne témoignait-elle pas, en effet, d'une loyauté sans concession à l'idéal de la mimesis ? Je n'étais pas peu fier. Je voyais là comme une découverte, qui nous permettrait peut-être de mieux comprendre les puissances expressives des artistes représentés dans la collection du Trinkhall. Toute l'histoire de l'art, ses avancées et ses retours, ses méditations, ainsi assemblée dans le geste muet d'Alain Meert. Je m'en ouvris aussitôt à plusieurs d'entre nous, qui éclatèrent de rire. Es-tu bien certain, me fut-il répondu, de ce qu'Alain voulait te faire voir ? Était-ce la similitude entre le dessin et son modèle ou était-ce leur écart au contraire, la figuration ou la transfiguration ? Qui peut t'en apporter la certitude ?

*Qui est en position de savoir et qui en position d'ignorer ? Qui se joue de qui dans l'échange des mots, des images et des gestes ?*

\*

Comme la collection du Trinkhall, la notion d'arts situés est héritière. Elle est traversée par des histoires, des récits et des pensées compagnes qu'elle assemble librement. Les *Essais* de Montaigne pourraient en apparaître comme la figure tutélaire ; ils sont en tout cas à la source, exactement, d'un mode de percevoir et de penser qui la rendent possible. La notion d'arts situés fait usage des idées d'autrui. En fait, elle n'invente rien : elle recueille les avis de ceux qui ont su réfléchir l'existence, - de soi, des choses, des êtres, des artefacts, des images, du monde -, au départ des conditions singulières et irréductibles de l'expérience. Elle est pragmatiste dans l'âme, un peu suspicieuse à l'égard des catégories et très hostile à l'égard des concepts en majuscules. Elle se méfie de l'Art pour l'Art et des Vérités en surplomb. C'est une notion de terrain. Bien en aval de Montaigne, elle hérite, par exemple, de l'esthétique de John Dewey qui fonde, au moment même où les arts du dehors se donnent à voir dans le monde de l'art, une théorie de l'art reposant sur le principe d'expérience<sup>11</sup> ; elle hérite, en ligne directe, de l'épistémologie des « savoirs situés » de Donna Haraway, qui renouvelle l'idée d'objectivité en l'inscrivant dans une perspective intensément relationnelle, celle des « connexions partielles » établies entre le chercheur et ses objets<sup>12</sup> ; elle n'est pas non plus totalement étrangère aux anciennes

---

<sup>11</sup> « Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se trouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance, de réussite [...] Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils *sont* la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles » (John DEWEY, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2005 (1<sup>ère</sup> éd. américaine : 1934), p. 29-30).

<sup>12</sup> Renvoyant dos-à-dos les perspectives surplombantes de l'objectivisme et du relativisme, Haraway propose une théorie relationnelle de l'objectivité, qui considère et assume pleinement le caractère situé et incarné de toute démarche de recherche. La science, nécessairement, est incorporée. « Des savoirs situés demandent que l'objet de connaissance soit vu comme un acteur et un agent, pas comme un simple écran ou un terrain ou une ressource » Dès lors, « La description du monde réel ne dépend plus



condamnations, pourtant si actuelles, que Guy Debord formulait dans *La Société du spectacle* ni aux vociférations désuètes, du moins en leur forme, de l'Internationale situationniste<sup>13</sup> !

\*

La notion d'arts situés n'est pas originale : elle croise, entre arts et sciences, des chemins de pensée et d'action qui ont pour point de rencontre la mise en question des frontières. C'est un instrument de vision. Elle confère au musée sa nouvelle identité. Elle manifeste la singularité du Trinkhall dans le paysage culturel et commande la mise en place de son programme d'expositions, de recherche et de médiation. Elle englobe, mais sans s'y restreindre, les régimes d'expression liés au handicap mental et les expériences qui leur sont associées, notamment dans le cadre des ateliers qui se sont développés à travers le monde depuis une quarantaine d'années. À ce titre, les liens que le musée entretient avec les ateliers du Créahm sont indéfectibles. Mais les domaines que la collection du Trinkhall et l'expérience historique des ateliers permettent d'envisager dépassent très largement le seul registre du handicap mental. Ils touchent, en effet, à la question même de la création artistique et des relations qu'elle entretient avec la société, le monde et chacun d'entre nous.

\*

La notion d'arts situés définit la politique muséale du Trinkhall. Elle repose sur un mode de perception et de compréhension des œuvres qui intègre la dimension

---

[...] d'une logique de la « découverte », mais d'une relation sociale forte de « conversation » (Donna HARAWAY, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences - Fictions – Féminismes*, Anthologie établie par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY et Nathalie MAGNAN, Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 130).

<sup>13</sup> «Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux [...] L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout » (*La société du spectacle* (1967) dans Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard (« Quarto »), 2006, p. 771 et 774).

fondamentale de leurs environnements : une œuvre d'art est un système de relations localisées dont l'expression esthétique est le moyen et l'effet. Toute œuvre d'art, en ce sens, est située. Mais certaines, plus que d'autres, étant donné leur apparente singularité ou leur relative marginalité, font entendre plus fortement la voix de leur situation. Ainsi en va-t-il, notamment, des œuvres conservées dans la collection du Trinkhall. Alors sont-elles, en leur lieu singulier d'existence, l'instrument privilégié qui donne à voir et à comprendre les conditions mêmes de l'expérience artistique.

En outre, en refusant toute forme de stigmatisation liée au handicap mental, la notion d'arts situés rend pleinement justice à la richesse, à la diversité et à l'intérêt exceptionnel de la collection que le musée abrite. En plaçant à l'avant plan la question des dispositifs de création et de réception, elle rend intelligible la puissance esthétique et la signification sociétale ou politique des œuvres. En s'adossant, enfin, à la singularité des pratiques d'atelier, elle fait éclater les catégories de genre ou de style au bénéfice d'une intelligence ouverte et vivante des œuvres.

\*

C'est le principe qui nous guide pour penser l'identité et les missions du Trinkhall : grâce au programme des arts situés, ne plus seulement regarder la collection avec les yeux du monde de l'art, mais regarder le monde de l'art, aussi bien, avec les yeux de la collection. Ce principe nous invite à déployer nos activités dans trois directions complémentaires : prendre soin de la collection, d'abord, la conserver, l'enrichir et la diffuser; l'inscrire, ensuite, dans le paysage plus vaste des « arts aux frontières de l'art » dont les héritages et l'insistante présence dans le paysage des arts contemporains constituent un phénomène de toute première importance ; la mettre en usage, enfin, au bénéfice d'une exploration et d'une compréhension renouvelée des conditions générales de l'expression artistique.

\*

Le programme des arts situés, tel qu'il est mis en œuvre au Trinkhall, repose sur une simple lecture des éléments qui définissent notre collection : « des œuvres d'art réalisées par des artistes handicapés mentaux en contexte d'atelier ».

Il s'agit bien d'œuvres d'art, la démonstration, on l'a dit déjà, n'est plus à faire, et la mission du musée relève pleinement du domaine des arts. Mais la situation particulière des œuvres de la collection, aux portes ou aux frontières du monde des arts, met en trouble les évidences, les convictions, les partages convenus et ravive ainsi les questions, les plus simples et les plus fondamentales, concernant la nature, les moyens et les fonctions de l'art. De la marge relative où elle se tient, la collection du Trinkhall est un observatoire idéal du monde de l'art.

Dans leur grande majorité, les artistes représentés dans la collection sont handicapés mentaux. Mais la richesse et l'extraordinaire diversité de leurs œuvres ne permet de reconnaître *a priori* aucune caractéristique générale, ni de genre ni de style, qui serait associée au handicap mental. Ni le handicap, ni la maladie mentale, ne génèrent des formes expressives spécifiques. Au regard de la collection, la seule caractéristique vraiment pertinente est une caractéristique, non pas d'identité, mais de *situation* : celle, par exemple, de la vulnérabilité individuelle ou sociale des auteurs. Elle permet d'identifier et de comprendre, pour une part importante, les ressources expressives mises en œuvre dans les productions des artistes porteurs d'un handicap mental. Elle renvoie, en outre, à un principe beaucoup plus général de fragilité et, pour le dire d'un trait, à une poétique de l'écart qui soutient toute forme d'expression artistique.

Le principe de fragilité se trouve au cœur du dispositif de l'atelier. Celui-ci, en effet, en créant un environnement singulier, ouvre des voies individuelles d'expression par la grâce, notamment, du compagnonnage complexe qui réunit les artistes handicapés et leurs animateurs, eux-mêmes artistes de profession et de vocation. Le dispositif d'atelier organise un collectif. Il rend visible, en son lieu propre, une

dimension générale de l'expression artistique communément masquée par le stéréotype culturel de la toute-puissance de l'individu créateur. En outre, en construisant un monde d'expression au départ des situations fragiles, il porte en bannière les fondements et les raisons d'une société authentiquement démocratique.

\*

Qu'est-ce que l'art ? Sa nécessité, ses modes d'expression ? Ses moyens ? Ses fonctions ? Les ruptures dont il est l'opérateur ou les traditions qu'il perpétue ? Les liens qui l'unissent à la société ? Les significations dont il est le vecteur ? Comment l'art agit-il sur le monde ? Que *fait* l'art ? D'où vient-il ? Que propose-t-il ? De quelle souffrance ou de quel enthousiasme est-il l'expression ? Par quelles sourdes filiations est-il travaillé ? De quoi parle-t-il ? Parle-t-il ? Que montre-t-il, s'il montre quelque chose ? Que met-il en mouvement ? De quoi est-il différent ? De quand date-t-il ? Est-il un instrument d'aliénation ou, au contraire, d'émancipation ? Quelle est la beauté de l'art ? Est-elle de toute éternité ou inventée chaque fois dans le grain des choses, des mots, des images, des émotions ? Quelle est la spontanéité de l'art ? À ces questions, nulles réponses assurées, en tout cas générales. Elles sont toujours dépendantes, au plus serré, des expériences singulières où se tient, aujourd'hui comme hier, ce que nous avons pris l'habitude d'appeler art, mais qui déborde assurément le seul régime historique du "monde de l'art", tel qu'il s'est peu à peu configuré dans les sociétés occidentales à partir de la Renaissance: il est bien d'autres fonctions de l'art que celle de faire art!

\*

S'il fallait, malgré tout, se risquer à une définition générale, on pourrait dire que l'art ne correspond pas à autre chose que ceci: *la nécessité infiniment renouvelée d'une mise en forme sensible de l'expérience*. Là, seulement, en cette dimension fondamentalement anthropologique, réside l'universalité de l'art et sa pérennité. Tout le reste – et les définitions mêmes par lesquelles nous définissons l'art – dépend des

conditions locales d'émergence de l'expression, dépend des temps, des cultures, des sociétés, des fonctions, des circonstances et des lieux. En ce sens, l'art est toujours "situé": non seulement, il relève des contextes, des traditions et des fonctions expressives, si diverses selon les époques et les cultures, mais l'œuvre elle-même n'est pas détachable du *processus*, individuel et collectif, qui en explique la genèse, les façons, la poétique et les usages. Pour le dire d'un trait, l'œuvre est toujours, irréductiblement, processuelle.

\*

Il faudrait plusieurs mots pour mieux distinguer entre les formes processuelles singulières, entre les productions du "monde de l'art" tel qu'il nous est devenu familier, par exemple, et celles qui répondent à d'autres raisons et à d'autres modalités expressives. Beaucoup d'auteurs s'y sont appliqués<sup>14</sup>. Mais l'indétermination relative de la notion d'art, à bien y réfléchir, est aussi un atout puisqu'elle invite à penser sur le même horizon anthropologique l'extrême diversité, dans le temps et dans l'espace, de l'expression esthétique. L'indétermination de l'art, comme catégorie anthropologique, permet ainsi de faire droit à toutes les déterminations historiques, collectives ou individuelles de l'expression sensible. Il n'y a rien d'universel, sinon l'universelle nécessité de l'existence et de l'expression.

\*

Quand bien même elle est héritière du monde de l'art, la notion d'art, ainsi entendue en sa dimension anthropologique, permet d'appréhender sans prévention ni hiérarchie toute forme d'expression esthétique, fût-elle éloignée, en apparence ou en réalité, des critères de distinction ou de signification qui valent dans le monde de l'art.

---

<sup>14</sup> Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998 (traduction française : Dijon, Les Presses du Réel, 2009) ; Philippe DESCOLA, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly - Somogy, 2010.

Et ceci à la stricte condition, bien entendu, de ne jamais isoler l'œuvre de son creuset processuel, de ne jamais la détacher de ses ancrages ni des lieux où elle manifeste sa présence et son agir.

\*

Toute forme d'art est située. La perspective anthropologique, déjouant le piège de l'universalisme, en manifeste l'évidence. Mais cette dimension de l'œuvre est généralement peu perçue dans sa pleine efficacité processuelle. Plus encore: elle est comme biffée par les modes de perception et d'intelligence qui sont imposés par le monde de l'art. Le musée est l'un des instruments, parmi d'autres, qui assurent cet effacement. Les œuvres, certes, y sont parfois contextualisées, par le jeu des scénographies, des cartels, des commentaires et des agencements. Elles n'y sont pas moins détachées de leur existence processuelle. L'œuvre au musée est comme le dernier étage d'une fusée dont tous les autres éléments ont brûlé. Elle y est abstraite et dé-située.

\*

L'opération désituante dont le musée, en son historicité et en sa diversité, est l'un des moyens privilégiés, n'est pas une faille du monde de l'art: elle en est l'une des conditions principales - ce qui a permis que "l'art devienne art", en Europe, dès les débuts de l'époque moderne<sup>15</sup>. Peut-être, alors, faudrait-il se contenter de dire que l'opération désituante qui caractérise le monde de l'art – le statut et l'agence singulière que cette opération confère aux œuvres – est la forme processuelle, éminemment située, régissant le monde de l'art. La désituation de l'art, en effet, son autonomie, conditionne les valeurs intensément culturelles dont le musée est paré, aussi bien que le marché de l'art ou l'industrie de la culture et du tourisme. Mais, à s'en tenir à cette évidence, il est alors bien d'autres dimensions processuelles de l'art

---

<sup>15</sup> Edouard POMMIER, *Comment l'art devient art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000.

qui passent à la trappe de la perception et de l'agir même de l'art. L'art au musée, comme au marché, se résout en un système de représentation, entre célébration rituelle et consommation, que régit l'idéologie des échanges et des significations en laquelle s'inscrit le monde de l'art.

\*

Se pose, avec une toute particulière acuité, la question des arts du dehors ou des arts aux frontières de l'art: l'art des fous, des enfants, des primitifs, des singuliers, des déclassés, des solitaires, des exclus, tous ceux-là dont la caractéristique commune, a priori, est de n'être pas du monde de l'art et dont les productions relèvent assurément d'autres modalités processuelles, celles-ci intensément visibles et troublant, comme par un singulier effet de contraste, les canons désitués du monde de l'art. Les arts du dehors sont des arts situés: ils font voir d'un seul tenant tous les étages de la fusée. Encore faut-il être en mesure d'ouvrir les yeux, ne pas se laisser aveugler par les formes convenues d'appropriation que nous avons vues à l'œuvre dans les pages qui précèdent - arts "à nuls autres pareil" ou arts "comme les autres", maintenus dans l'imaginaire de l'essence ou euphémisés dans l'idéologie mondialisée de l'art pour tous, essentialisés ou artificiels, les arts du dehors ainsi appropriés, ainsi *colonisés*, sont évidemment, dans l'un et l'autre cas, même désitués, pour répondre aux critères de signification et de mises en usage qui valent dans le monde de l'art: ils n'existent que par le mode d'attachement qui les lie à lui – fantasme de l'authenticité ou réduction à l'identique. Ils ne sont plus vecteurs d'aucune question.

\*

C'est en leur *extériorité relative* qu'il convient de considérer les arts du dehors, là, exactement, aux frontières du monde de l'art, où ils paraissent incessamment mener des activités de contrebande, dans l'entre-deux du même et de l'autre, du champ et du hors-champ du monde de l'art. Les arts du dehors sont des arts aux frontières de l'art. C'est-à-dire, non pas qu'il faille les faire exister d'un côté ou de l'autre de cette frontière, mais qu'ils en manifestent au contraire les zones de porosité,

de brisure ou d'indétermination. Leur différence, alors, ou leur identité propre, n'est pas seulement de genre, de forme ou de style – toutes les formes n'ont-elles pas, déjà, été absorbées par le "monde de l'art"? -, mais elle tient à leurs processualités irréductiblement singulières: les « arts du dehors » sont des arts situés parce qu'ils rendent visibles tous les étages de la fusée. Ce sont des arts *en leurs lieux*, qui font voir la possibilité et la nécessité de l'art.

\*

Comment faire exister la collection au musée sans tomber dans le piège de la désituation? Comment l'y donner à percevoir et à comprendre dans toute l'ampleur de ses processualités singulières? En évitant, certainement, le double piège de l'essentialisation et de l'euphémisation, ces deux modalités perceptives qui paraissent opposées l'une à l'autre, mais qui témoignent d'une même direction des regards. Pour prendre soin de la collection, laissons-la tenir aux frontières ouvertes où elle se rend visible. Laissons-la indéterminer nos frontières et semer le trouble parmi nos évidences. Laissons-la nous adresser les questions importantes: *“Qu'est-ce que l'art ? Sa nécessité, ses modes d'expression ? Ses moyens ? Ses fonctions ? Les ruptures dont il est l'opérateur ou les traditions qu'il perpétue ? Les liens qui l'unissent à la société ? Les significations dont il est le vecteur ? Comment l'art agit-il sur le monde ? Que fait l'art ? D'où vient-il ? Que propose-t-il ? De quelle souffrance ou de quel enthousiasme est-il l'expression ? Par quelles sourdes filiations est-il travaillé ? De quoi parle-t-il ? Parle-t-il ? Que montre-t-il, s'il montre quelque chose ? Que met-il en mouvement ? De quoi est-il différent ? De quand date-t-il ? Est-il un instrument d'aliénation ou, au contraire, d'émancipation ? Quelle est la beauté ou la puissance de l'art ? Est-elle de toute éternité ou inventée chaque fois dans le grain des choses, des mots, des images, des émotions ? »*. Ce sont les questions que la collection nous adresse : puissions-nous, au musée, dans les années qui viennent, être à hauteur de leurs mille sabords et de leurs hissez ho.





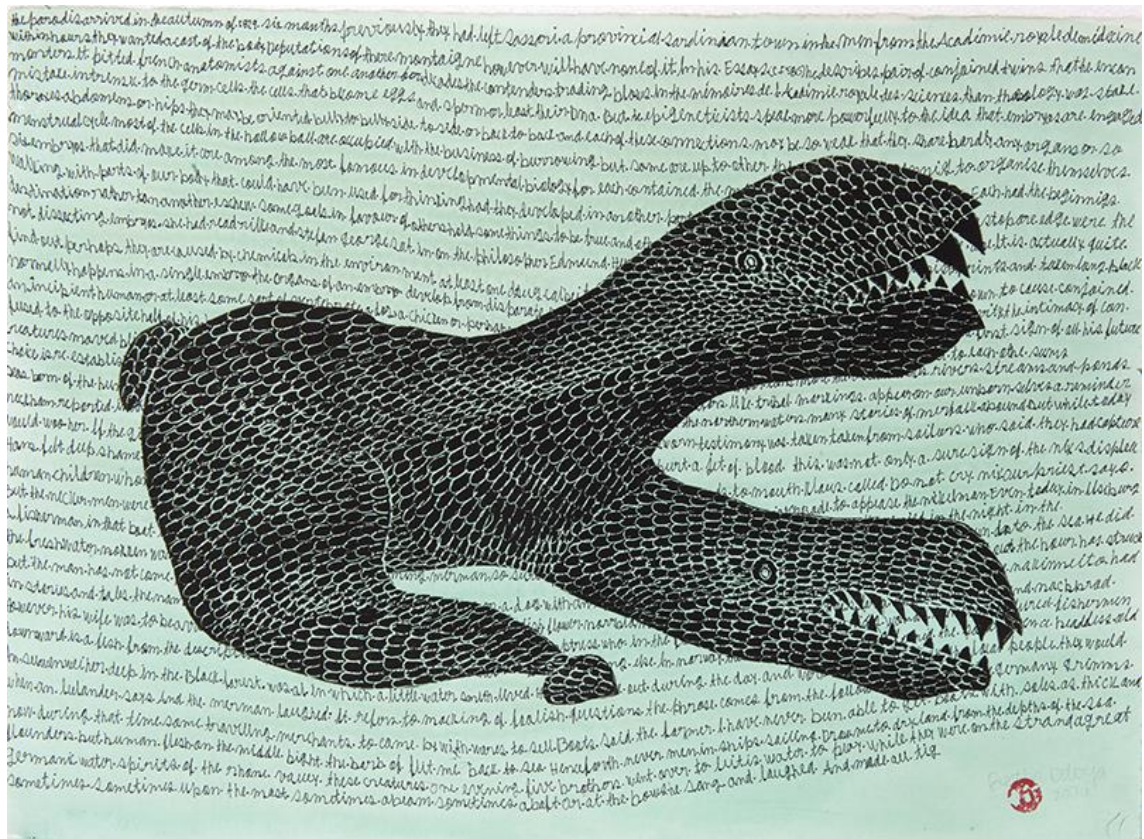








At thanks giving turkey dinner with grandma and aasberry and h-kerry and dan and kes November







De 24/4/2002

noloyip





## Table des illustrations

Toutes les œuvres reproduites dans ce volume font partie de la collection du Trinkhall museum.

Adolpho Avril, s.t., gravure, 50x70cm, 2008. Atelier : La Hesse, Vielsalm (BE).

John Breslin, s.t., pastel sur papier, 59,5x83,5cm, entre 1991 et 1993. Atelier : Project Ability, Glasgow, Ecosse (GB).

Dorothy Berry, s.t., fusain sur papier, 57x76cm, s.d.. Atelier : Arts Project Australia, Melbourne, (AU).

Andrea Wellens, s.t., pastel sur carton, 68,5x98,5cm, 1993. Atelier : Zonnelied, Roosdael (BE).

Salvatore Pirchio, s.t., crayon graphite et encre sur papier, 23,2x25cm, 2010. Atelier : Blu Cammello, Livourne (IT).

Joseph Lambert, s.t., crayon de couleur et acrylique sur papier, 75x54,5cm, 2005. Atelier : La Hesse, Vielsalm (BE).

Irène Gérard, s.t., monotype et acrylique sur papier, 65,9x50cm, 2008. Atelier : La Hesse, Vielsalm (BE).

Christine Cattebeke, s.t., pastel sur papier, 72,7x55cm, 2007. Atelier : De Zandberg, Harelbeke (BE).

Ronny Mackenzie, s.t., pastel, fusain et crayon sur papier, 109x89,5cm, Av.1998. Atelier : Project Ability, Glasgow, Ecosse (GB).

Pierre De Peet, s.t., acrylique sur bois, 20x20x1,8cm, 2005. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).

Shah Adal, « School Bus », acrylique sur papier, 30,5x30cm, 1990. Atelier : Kingsburry Day Special School, Londres (GB).

Alain MEERT, « Le musée idéal », technique mixte, 210x185x80 cm, 2019. Atelier : Créahm Liège (BE).

Robert De Zaeytijd, s.t., encre de chine sur papier, 50x64cm, 1990. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).

Michel Petiniot, s.t., acrylique et encre de chine sur papier, 116,5x158,5cm, 2018. Atelier : Créahm, Liège (BE).

Roland Goossens, s.t., encre et feutre sur papier, 29,8x81,3cm, s.d. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).

Maria Grazia Trivisonno, s.t., aquarelle, crayon graphite et feutre sur papier, 30x21cm, 2007. Atelier : La Tinaia, Florence (IT).

Roland Buyse, s.t., fusain, pastel et acrylique sur papier, 73x55cm, 2001. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).

Sylvain Cosijns, s.t., pastel et crayon noir sur papier, 43,2x30cm, s.d. Atelier : De Bolster, Zwalm (BE).

Salvatore Pirchio, s.t., encre et crayon noir sur papier, 25x23,3cm, 2010. Atelier : Blu Cammello, Livourne (IT).

Kerry Damianakes, s.t., pastel et feutre sur papier, 56,5x76,5cm, s.d. Atelier : Creative Growth Art Center, Oakland , (USA).

Bertha Otoy, s.t., encre, gouache et crayon noir sur papier, 56,2x76,2cm, 2010. Atelier : Creativity Explored, San Francisco (USA).

Patrick Hanocq, s.t., acrylique sur papier, 156x116cm, 1999. Atelier : Créahm, Liège (BE).

Anne Ndayiziga, s.t., gravure, 17,7x12,2cm, 2001. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).

Pascale Vincke, s.t., pastel sur papier, 32x25cm, 1990. Atelier : Créahm Bruxelles (BE).