

L'un des traits marquants de la modernité artistique, qui concerne aussi bien les arts plastiques, la musique et les arts du langage, consiste en la capacité des mondes de l'art de reconnaître et de désigner celui-ci en-dehors des registres et des formes de pratiques homologués, à un moment donné, par l'ensemble des acteurs (praticiens, critiques, marchands, musées...).

Cette définition générale condense, en fait, deux types de réalisation qui ne sont pas sans rapport mais qu'il semble utile de distinguer.

La première, récemment explorée (voir l'ouvrage dirigé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification*, éditions de l'Ehess) concerne ce qu'il est convenu d'appeler « artification », processus qui revient à utiliser le qualificatif *art* pour désigner la « mise en valeur culturelle ». Dans ce cas le terme est d'un usage conformiste, il a un effet classificatoire direct (arts de la table, arts forains etc), il énonce une valeur qui n'est pas questionnée en tant que telle.

La seconde réalisation est différente dans la mesure où les énonciateurs de la nouvelle qualification, ceux qui décrètent un beau jour « C'est de l'art ! », loin de viser à une légitimation exogène de leur propre pratique cherchent par cet acte à *déstabiliser la notion d'art elle-même* ou, du moins, admettent que l'inclusion soudaine d'un ensemble très distant des façons de concevoir l'art et l'artiste va avoir quelques effets sur l'idée communément admise d'art. Si une serrure dogon, une charrette enluminée de Sicile, un graffiti préhistorique, une ronde paysanne, l'écorce peinte par un aborigène ou une autobiographie spirite sont « de l'art » qu'en est-il réellement de celui-ci et que doivent faire les savoirs établis et les institutions culturelles, en particulier les musées, de ces mondes nouveaux ? C'est ce deuxième versant qui fera l'objet de la recherche collective.

Il s'agit donc d'analyser ces situations d'inclusion apparemment périphériques mais qui ont pour but, ou du moins pour effet, de questionner le centre même de la *doxa* à propos d'art. En effet, dans ce cas, ce n'est pas simplement une question de classement (et de surclassement) qui est en jeu mais bien de frontière et donc de définition essentielle du fonds commun de ce qui fait « art » à un moment et dans un espace donnés. On sait que tous les mouvements avant-gardistes, depuis le romantisme, ont pratiqué ces « altérations » de l'art : soit en remettant au centre de l'attention présente des œuvres oubliées du passé, ce sont les *redécouvertes* dont les surréalistes ont été particulièrement friands, soit en incluant comme œuvres des objets auparavant étrangers ou exclus, d'où la prolifération des oxymores, dont on oublie vite la dimension provocatrice, comme « art primitif », « art populaire », art des enfants », « art des fous », « art préhistorique »...

Mais ce n'est pas seulement au nom de la souveraineté de l'artiste (et du critique, et du marchand, et du musée...) que l'autre de l'art fait irruption. Il est aussi porté par les disciplines scientifiques émergentes qui *toutes*, sans concertation ni même explicitation, proposent d'enrichir, de leur point de vue, le répertoire des arts reconnus. L'archéologie des hommes fossiles a assez vite introduit la catégorie « art » au point d'en faire l'un des centres de sa problématique, mais aussi l'anthropologie avec la question du primitif, la psychologie avec les deux fronts de l'enfance et de la folie, la sociologie avec la question du goût et du faire populaire... S'interroger sur « l'autre de l'art » revient donc à scruter cet espace fort mal reconnu entre arts et sciences, espace qui émerge et ne cesse de se renouveler depuis le milieu du XIXe siècle. Notons enfin que, dans ce domaine, nous ne sommes pas dans une logique de connaissance cumulative, chaque génération – artistique et savante – effectue, avec ses propres intérêts et moyens, une exploration dont elle se pense l'initiatrice. Un constant travail d'oubli est ici à l'œuvre qui efface ou atténue les expériences antérieures pour retrouver une

sorte de fraîcheur et de radicalité. Ainsi l'art brut de Dubuffet n'est jamais que l'expression renouvelée d'engagements déjà complètement amorcés en France, en Allemagne, en Suisse et en URSS dans le demi-siècle qui précède.

Si l'on admet le précédent parcours, aussi schématisé qu'il soit, se pose la question de ce qui alimente la convergence entre des logiques aussi apparemment distinctes que, par exemple, celle de l'aliéniste qui se met à collecter des dessins de malades et celle du compositeur qui prend la peine de transcrire aussi fidèlement que possible un morceau de cornemuse. L'une des hypothèses les plus excitantes est que, dans l'un et l'autre cas, l'*étrangement* provoqué par l'expérience éclaire pour celui qui la met en œuvre *le processus créateur* lui-même qui serait, en quelque façon, le monde commun des producteurs d'art, en deçà de toute hiérarchie, de tout académisme, de toute onction culturelle. En fait l'autre de l'art n'est pas une simple opération d'enrichissement du répertoire des formes mais il vise à transporter ses promoteurs au centre du mouvement créatif lui-même en reconnaissant, en reproduisant ou en analysant des pratiques paradoxales qui en révéleraient, – en termes de genèse, de schématisation, d'innocence culturelle etc. – le parcours malaisément accessible. De ces expériences plurielles mais dialogiques peuvent donc émerger non seulement des propositions positives, plus ou moins oubliées, sur *ce que sont les processus créateurs* tels qu'ils ont été pensés par nos prédécesseurs immédiats mais aussi une histoire négligée des voies par lesquelles *la question de la création* s'est imposée au centre de la pensée des arts et s'impose aujourd'hui à nous-mêmes

### **Objectifs :**

Analyser sur une durée historique assez longue (1820 à nos jours), les actes d'inclusion dans l'art de producteurs et de productions qui lui sont a priori étrangers (préhistoriques, primitifs, enfants, fous, peuple...). Inclure dans le questionnement le fait que toutes ces reconnaissances émanent à la fois des mondes de l'art et de ceux des sciences de l'homme (préhistoire, ethnologie, psychologie, psychiatrie, sociologie...) en train de se constituer comme telles. Inclure dans la problématique non seulement les arts plastiques mais aussi la littérature et la musique. Notre but est d'aller au-delà des identifications en termes de « primitivisme » et de déconstruire cette catégorie trop commode. En fait, l'une des hypothèses qui semble fonder cet élargissement depuis son émergence est la généralité du processus créateur qui est à la fois à reconnaître et à comprendre. Ces thèmes croisent ceux du Labex dans une perspective de décloisonnement des spécialités et de collaboration étroite entre institutions de recherche et institutions muséales.

### **Manifestations et productions envisagées :**

Le champ de « l'autre de l'art » tel que nous l'avons défini est volontairement très vaste. On doit donc envisager une grande diversité de productions qui en explorent des aspects inaperçus et des situations inattendues.

Nous envisageons donc :

– Un *séminaire* « L'autre de l'art », commun au Labex qui pourrait prendre la forme d'une demie journée mensuelle itinérante dans nos divers lieux de travail (Paris I, INHA, EHESS, MQB, Beaubourg). Il sera l'occasion de discuter et approfondir notre champ.

– Un premier *colloque* centré sur une *situation* qui sollicite aujourd’hui très concrètement notre problématique générale et amplifie ses domaines d’intervention. Intitulé *Le contemporain des autres*, son propos serait de mettre un coup de projecteur sur les procédés de triage, de reconnaissance et d’exclusion d’œuvres contemporaines produites hors ‘Occident’ (i.e., produites par et dans des mondes dont l’intégration à la sphère de ‘l’art contemporain’ ne va pas de soi), tout au long de la chaîne qui mène de l’incarnation d’une intention de production d’image à la présence – ou la non-présence - de cette image dans un musée (local ou étranger), une galerie, un magasin pour touristes, une collection privée, etc. Il s’agit donc d’analyser aussi bien le rapport d’un producteur d’œuvre à la ‘tradition’ dans lequel il entend s’inscrire (et bien sûr par implication à celle(s) qu’il récuse), la manière dont cette inscription est interprétée par le public local, les institutions patrimoniales locales et étrangères, le marché de l’art etc., que les politiques muséales d’acquisition et d’enrichissement des collections, en France et ailleurs. Par rapport à la démarche désormais classique de restitution de ‘carrières d’objets’, l’originalité du colloque serait en somme de déplacer la focale de la réception de l’œuvre dans ses avatars successifs vers les opérations concrètes d’aiguillage qui président à sa destinée. Le colloque peut être accueilli au Musée du Quai Branly, fin janvier 2012.

– Deux **journées d’études** consacrées au phénomène *d’identification et de reconnaissance des arts autres dans les situations de conversions missionnaires*. Le travail de conversion des religions à visée universelle rencontre un « univers des formes » qui, tout en étant qualifié d’émanation du fétichisme, ont été simultanément détruites et collectées, ramenées en Occident et exposées, étudiées aussi dans la perspective d’une inclusion possible dans une anthropologie de *l’homo religiosus*. Partout où est passé un missionnaire ce processus de repérage, de tri, de reconnaissance et d’interprétation s’est appliqué à la culture des autres mais, tout particulièrement, à ce qui a été identifié comme leur « art » : plastique toujours, verbal souvent et parfois musical. D’où la dette immense, assez généralement déniée ou très discrètement reconnue, de la science anthropologique à l’égard de cette approche de l’altérité dont les prémisses sont tout autres. Mais il y a plus, l’invention de formes religieuses hybrides, elles-mêmes portées par un prosélytisme de modèle missionnaire, a créé de véritables répertoires artistiques (par exemple les arts prophétiques africains) qui ne négligent pas les bénéfices d’une reconnaissance culturelle et d’une inclusion dans les mondes de l’art. Les journées d’études seraient vouées à explorer ce thème dans toute son extension en vue d’en publier un bilan critique.

Un second **colloque** sur **Art populaire : art des bergers**, à construire pour octobre 2014. L’émergence de la catégorie « art populaire » est encore tout à fait obscure dans la mesure où elle s’élabore ici et là, au cours du romantisme, sans aucune théorisation centrale, avant de se retrouver au centre des préoccupations militantes et savantes à partir des années 1850. En Europe, cette invention a pris une dimension très particulière : la recherche de « l’art primitif européen » qui serait encore vivant au sein de populations marginales. C’est, dans cette perspective, l’art des bergers qui a été élu au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles après quelques préludes dès les années 1810, façon de poursuivre et de redéfinir le paradoxe de la « pastorale » qui fut, pendant des siècles, une continuation du paganisme dans le christianisme

avant de devenir la persistance du primitif dans le moderne. La présence de l'art des bergers dans les musées d'ethnographie et d'histoire est un fort indicateur de cet engouement. L'attention pour ces productions plastiques est présente, de façon latente et dispersée, dans beaucoup de mouvements d'avant-garde et rencontrera avec l'art des fous et l'art brut d'autres canaux indirects de reconnaissance. Le caractère international de cette « invention » (de la Scandinavie à l'Alentejo, de la Hongrie à la Sicile, de l'Europe aux Amériques) nécessite une solide participation internationale. La préparation d'une exposition est, à partir de cette réflexion collective, une perspective à envisager.