



Manifestes 8

Charlotte Laubard
Changer l'art
par ses marges ?

Manifestes

8

— HEAD ■●
Publishing

Charlotte Laubard
Changer l'art
par ses marges?

PRÉAMBULE : D'OÙ JE PARLE	9
QUELLES MARGES ?	19
L'EXCLUSION EST UNE PRODUCTION	27
UN PROBLÈME DE MÉTHODE	37
DÉCONSTRUIRE LES CADRES ET CRITÈRES	47
NOUS SOMMES TOUS·TES DES FÉTICHISTES	55
CE QUE L'ART FAIT FAIRE	65
POUR UNE INCLUSIVITÉ PROFONDE	77
APPENDIX : L'AGENTIVITÉ SINGULIÈRE DES NOUVEAUX COMMANDITAIRES	85
 BIBLIOGRAPHIE	 92

« Qu'est-ce que l'art ?
Pourquoi considérons-nous
certaines choses comme de
l'art et pas d'autres ?
Pourquoi considérons-nous
certaines pratiques comme
exotiques, primitives, artisanales,
et d'autres, qui semblent
faire la même chose, comme
conceptuelles ? »

Alfredo Jaar, 2012¹

PRÉAMBULE: D'OÙ JE PARLE

Pendant longtemps, j'ai eu le sentiment que je m'étais frayé par moi-même un chemin dans le monde de l'art. Qu'embrasser la cause de l'art contemporain a été pour moi le moyen de répudier les valeurs traditionnelles d'une certaine bourgeoisie française héritées de mon enfance qui ne me destinaient pas à une telle trajectoire existentielle. Pourtant, derrière le radicalisme qui me fascinait, derrière les promesses d'émancipation intellectuelle, je voyais bien que des logiques de reproduction des privilèges étaient à l'ordre, et que j'en bénéficiais. Bien qu'indisposée souvent par l'entre-soi et les réflexes élitaires de certain·es, je n'ai pas pour autant cherché d'emblée à remettre en cause son fonctionnement, persuadée que l'art pouvait toucher toutes et tous, changer leur vie comme il avait changé la mienne. Il m'a fallu du temps pour me départir de cet idéalisme, pour questionner le schème sociopolitique et idéologique à partir du-

quel nous avons construit en Occident ce que l'on appelle « art » — avec ses valeurs, ses institutions, ses dogmes, ses non-dits et son système d'exclusion.

Ce sont les artistes qui ont aiguisé mon regard, mon esprit critique, et qui m'ont amenée à développer progressivement la conviction que les institutions artistiques n'avaient pas le monopole de la « bonne » expérience esthétique, que la créativité peut surgir de partout, dans tous les milieux, hors des cercles professionnels de la culture. Cela m'a amenée à travailler souvent avec des artistes qui assument des références « pop » dans leur œuvre et à développer une admiration pour celles et ceux, comme Jim Shaw ou Jeremy Deller, qui collectaient des productions d'amateur·ices et de personnes vivant hors des cercles de l'art contemporain. Cela m'a conduite à réaliser des expositions sur le sujet, comme *Insiders. Pratiques, usages, savoir-faire* au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux en 2009². Conçue en collaboration avec un groupe de curateur·ices et de relais à différents endroits du monde, l'exposition avait pour ambition d'étudier l'émergence de nouvelles pratiques « populaires ». Métissages et recyclages étaient les maîtres mots. Nous voulions montrer que la conception d'un folklore « authentique » figé dans le temps n'avait plus de pertinence pour aborder ces productions d'un monde globalisé et hyperconnecté.

Pourtant, nous sommes resté·es timoré·es dans notre ambition de décroisement en présentant principalement les travaux d'artistes qui

2 Chateigné, Troussicot 2009

s'inspiraient ou collectaient ces formes « populaires » à la manière des folkloristes du XIX^e siècle³. Comme elles et eux, j'ai partagé un émerveillement pour les productions culturelles spécifiques à internet, de la part de communautés méconnues, et pour des artefacts de la culture digitale participative tels que les vidéos ASMR ou certains mêmes à la nature performative et originale évidente. Des interrogations ont alors commencé à émerger. Si des artefacts sont produits par une communauté ou ont une valeur d'usage, le milieu professionnel et académique considère que c'est de l'art populaire, du folklore contemporain. Mais lorsque ces mêmes formes sont citées par un·e artiste, exposées dans les institutions adéquates, elles deviennent de l'art. Quelle est la légitimité de ces distinctions ? À favoriser le renouvellement du langage de l'art contemporain par l'emprunt de motifs et d'éléments qui lui sont exogènes, n'a-t-on pas créé les conditions d'une exclusion systémique ? J'ai souhaité revenir à la racine du problème en étudiant les constructions historiques qui ont présidé à cette partition entre « beaux-arts » et « arts populaires ».

En commençant à enseigner à la HEAD-Genève à partir de 2013, je me suis interrogée sur ce qu'était dans le fond un apprentissage artistique. Il m'est apparu nécessaire de revenir à ce moment-là sur la notion d'autodidactisme. Car elle a été régulièrement convoquée dans le cours de l'histoire pour étayer cette partition entre les

3 Sur l'histoire croisée des artistes et des folkloristes, voir Calafat, Gallais 2020

professionnel·les qui ont étudié les beaux-arts et les autres, celles et ceux qu'on désigne par le nom de *self-taught*, autodidactes. Curieuse de comprendre comment des catégories artistiques avaient pu être construites sur des données sociologiques, j'ai voulu en éprouver la validité sur le plan des pratiques. L'analyse précise des ressorts de l'autodidaxie dans une démarche de création m'a permis de démontrer qu'on n'apprend jamais seul·e et que l'apprentissage d'un·e artiste est multidimensionnel, en interaction avec des entités (humaines et non humaines) d'un contexte donné. L'exposition *L'énigme autodidacte* est née de ces recherches⁴. Présentée au MAMC+ de Saint-Étienne en 2021, elle prenait le parti de montrer les démarches d'autodidactes de tous horizons, en soulignant comment l'expérimentation empirique, l'adaptation de savoir-faire et de compétences non artistiques qui sont l'apanage d'un apprentissage autodidacte pouvaient être des facteurs déterminants d'innovation et de reconnaissance par le milieu de l'art.

Malgré son succès, cette exposition m'a laissée avec une certaine frustration. Bien qu'elle ait mis sur un pied d'égalité des créateur·ices de tout bord, elle exerçait une certaine mythification de leur démarche par la nécessité de n'exposer que quelques œuvres pour illustrer le parcours de chacun·e, occultant les interactions, les tâtonnements, les emprunts, les erreurs traversées avant d'atteindre un certain degré d'accomplissement. Il n'aurait pas

4 Laubard, Quoi 2021

été possible de convoquer tout le contexte de création, et pourtant ça aurait été la seule manière de restituer correctement la problématique.

Comment faire pour éviter une certaine forme de fétichisation qui conduit à singulariser certain·es créateur·ices, à les séparer du reste—le contexte, les interactions, les influences, les hybridations? Derrière la célébration individuelle des auteur·ices, le milieu professionnel de l'art dans son ensemble a trop souvent occulté que les œuvres ne sont rien sans leurs récepteur·ices, interprètes, utilisateur·ices et commanditaires. Elles génèrent un processus d'échanges et de relations dynamiques qui font partie intégrante de leur mode d'existence. Cette conviction a pris un nouveau tour avec mon expérience de médiatrice au sein des Nouveaux commanditaires⁵. Avec cette méthode qui reconfigure le rôle de la création artistique au sein de la société—depuis 30 ans à l'origine de plus de 500 commandes citoyennes dans une dizaine de pays en majorité européens—, j'ai pu mesurer à quel point l'art pouvait avoir d'autres rôles, d'autres agentivités que celles que l'on connaît par habitude. Et cela m'a confortée dans la nécessité d'étudier plus amplement la nature de nos relations aux artefacts. De considérer ces autres types d'agentivité que la création acquiert dans le cadre des Nouveaux commanditaires, mais aussi dans d'autres situations et contextes historiques, afin de revenir sur ces partitions qui ont amené à la marginalisation de certaines pratiques ou certains profils de créateur·ices.

5 La Société suisse des Nouveaux commanditaires a été fondée en 2014: www.nc-na.ch

Ce livre propose de faire le point sur les décentrementements qui sont nécessaires pour ouvrir le champ de l'art et ses institutions à plus de diversité, à faire de la place à des auteur·ices et à des productions de tous horizons culturels. Depuis l'exposition des *Magiciens de la Terre* en 1989 jusqu'aux deux plus récentes éditions de la documenta et de la Biennale de Venise, l'ouverture du monde de l'art à des acteur·ices qui en avaient été exclu·es historiquement génère de vives discussions. Si les milieux artistiques et culturels s'accordent depuis une dizaine d'années sur cette nécessaire ouverture à l'heure d'un monde globalisé et hyperconnecté, les modalités pour y parvenir sont loin de faire consensus. Qui mérite d'être inclus·e? Sur quelles bases? Qui opère la sélection? Qui reste à l'écart? En s'évertuant à donner plus de place—et à juste titre—aux créateur·ices femmes, non binaires, racisé·es, neurodivergent·es, aux autodidactes et autres *outsiders*, aux collectifs et aux communautés, règle-t-on seulement le problème? Aborder la création par le seul prisme catégoriel des identités et des profils sociologiques ne fragilise-t-il pas leur contribution et leur légitimité à faire partie d'une histoire de l'art construite jusqu'ici selon des préceptes esthétiques qui sont aux fondements mêmes de leurs marginalisations? Nous verrons que leur inclusion nécessite de revenir sur le concept d'art, dont les critères se sont étayés sur un régime de partition qui demande à être défait aujourd'hui, au risque d'en ébranler les fondements et les institutions.

« La diversité sociale croissante des pays occidentaux et la visibilité accrue de groupes marginaux sont des facteurs évidents nécessitant des changements dans les musées. »

Nina Möntmann, 2023⁶

Commençons par noter la concomitance de l'apparition de ces « marges » dans les discours artistiques avec le bouleversement sans précédent qu'a connu le milieu de l'art vers 1850. Avec l'arrivée de la technologie de représentation du visible qu'est la photographie, le milieu des beaux-arts a vu sa mission d'« imitation de la nature avec vraisemblance⁷ » soudain obsolète. Qu'est-ce que l'art alors ? L'histoire de l'art des deux siècles écoulés, celle dite de la modernité artistique, peut se lire comme une succession ininterrompue de questionnements, de remises en cause et de dépassements, par des générations successives d'artistes, des savoirs et savoir-faire artistiques transmis par les académies et par leurs pairs. Cette dynamique de rupture et de réinvention a façonné l'évolution de l'art, le transformant en un champ d'expérimentation toujours en mouvement. Au point qu'au tournant du XXI^e siècle, après des centaines de ten-

7 Schöch 2008

tatives pour définir ce que serait l'art (« moderne », « contemporain », « plastique », « visuel », « global »...), et face à la très grande diversité des pratiques et des médiums, la perspective d'une définition canonique, essentialiste, s'est évanouie au profit d'une définition plus relativiste qui a été qualifiée d'« institutionnelle » : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est un artefact⁸ auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation⁹. »

Si l'art dépend des pratiques, des contextes, des personnes, des affinités électives, pourquoi a-t-on circonscrit certaines productions à des territoires qu'on a décrits comme en marge de l'art ? Autour de cet art « moderne » et « contemporain » occidental ont été créées de nombreuses périphéries, composées de formes d'expression auxquelles on a donné le nom d'art, tout en leur ajoutant une épithète qui puisse qualifier leur différence. Il faut préciser tout de suite que ce ne sont pas les auteur·ices de ces formes qui ont décidé d'appeler leur propre production « *folk art* », « art naïf », « art primitif », « *Bildnerei der Geisteskranken* », « *Weltkunst* », « *self-taught art* », « art brut », « *junk art* », « *outsider art* », « art amateur », « *ethnic art* », « *grassroots art* »...

8 Je privilégierai dans cet essai le mot « artefact » plutôt que celui d'« œuvre d'art » afin d'inclure ces nombreuses créations ayant été qualifiées d'art sans pour autant avoir été conçues avec l'intention qu'elles soient reconnues par le milieu de l'art. J'entends le mot artefact au-delà de la stricte matérialité d'un objet fabriqué. Dans ce sens, un corps performant est aussi un artefact.

9 Dickie 1992, p.22

Ces appellations émanent d'artistes et de critiques qui sont tous·tes des protagonistes de l'art moderne et contemporain¹⁰. Leur existence et leur histoire est intrinsèquement liée à leurs opérations de recherche et de remise en cause de ce que serait l'art. Dès lors que l'art n'a plus eu à voir avec la mimésis et la représentation idéale du monde¹¹, comme cela était enseigné dans les académies d'art depuis le XVII^e siècle, il a fallu partir en quête d'autres modes d'expression en cherchant l'inspiration ailleurs. L'histoire des avant-gardes est intimement liée à ces recherches d'un ailleurs. Depuis les premiers intérêts pour « l'imagerie populaire¹² » jusqu'au plus récent « *digital folklore*¹³ », le milieu de l'art a toujours développé une fascination pour d'autres formes d'expression visuelles que celles qui étaient légitimées en son sein. En s'y intéressant et en s'en inspirant, elles ont permis aux artistes de renouveler leur approche de l'art et d'innover sur le plan formel, clé pour espérer obtenir une place de choix dans l'histoire. Certain·es ont entrepris d'étudier leurs caractéristiques, d'en faire un inventaire, souvent par le prisme de collections ou d'expositions, d'inventer une nomenclature pour les qualifier. Derrière ces nombreuses appellations, deux visions de la créa-

10 Sur ces appellations et catégorisations, voir les essais historiographiques et critiques de Lippard 1994; Aka-Evy 1999; Brun 2011; Cooke 2017; Laubard 2021

11 Ce que l'anthropologue Philippe Descola décrit comme « l'ontologie naturaliste », qui diffère des trois autres ontologies de perception et de représentation du monde : voir Descola 2010.

12 Champfleury 1869

13 Lialina, Espenschied 2009

tion artistique transparaissent: il y a celles et ceux qui regardent ces productions en relation avec leur contexte local—leur savoir-faire émane d'une tradition, les sujets qui sont figurés reflètent l'identité de la communauté dans laquelle vivent leurs auteur·ices; elles peuvent avoir un aspect utilitaire ou décoratif. On peut y relier les notions d'« art populaire », « *folk art* », « art naïf », « art primitif », « *self-taught art* », « *grassroots art* », « art ethnique », « art amateur », « *Laienkunst* », « *vernacular art* », « art modeste »... Il y a de l'autre côté, celles et ceux qui ne veulent considérer que les aspects les plus innovants de ces productions, tel Jean Dubuffet avec le concept d'« art brut »: les œuvres sont dignes d'intérêt si elles n'ont aucun lien avec la tradition locale et le milieu qui les voit naître; si le sujet représenté et le style montrent un formidable don d'invention et d'innovation. On peut aussi y relier les notions de *Bildnerei der Geisteskranken*, *arte virgem*, *outsider art*, art singulier, art visionnaire, *marginal arts*...

Ces appellations, qui ont tenté de délimiter un vaste territoire aux contours et frontières évoluant en fonction des productions qu'elles désignent, ont fait l'objet de nombreux débats parmi les spécialistes défendant leurs spécificités, sans vraiment réussir à les circonscrire précisément¹⁴. Certains points communs les relient: leurs créateur·ices vivent en marge des milieux artistiques établis

14 Voir par exemple les nombreuses tribunes publiées par la revue *Raw Vision* polémiquant sur les critères définissant les contours de ces catégories.

(académies, «avant-gardes», institutions muséales), pour des raisons socioéconomiques, culturelles, géographiques—le plus souvent de manière intersectionnelle. Leurs productions s'approchent, d'un point de vue générique, de ce qu'on considère habituellement comme de l'art en Occident: principalement des dessins, peintures, objets sculptés, puis avec l'élargissement des pratiques artistiques à la fin des années 1950, on y adjoint aussi des assemblages d'objets trouvés, des installations ou «environnements», des photographies, des films (à condition qu'ils soient «amateurs»). Les adjectifs qui qualifient leurs productions nous informent particulièrement bien de ce que leurs «découvreuses» recherchaient: l'art de ces gens à la périphérie de l'art est «modeste», «primitif», «naïf», «brut», «non sophistiqué», «autodidacte», «spontané», «impulsif», «visionnaire», «magique», «authentique», etc. On célèbre leur démarche qui, par effet miroir, est inverse aux conventions artistiques établies qui seraient trop «réfléchies», «intentionnelles», «sophistiquées», voire «corruptrices», selon les mots des plus virulent·es.

« Je ne voulais pas être un
“outsider”. Nous avons été
considéré·es comme des
outsiders plus vite que
des artistes d’Amérique.
Je voulais être un
artiste américain. »

Lonnie Holley, 2020¹⁵

Que serait l'art moderne occidental sans tous ces artefacts indifféremment considérés comme issus d'un ailleurs: estampes japonaises, objets du continent africain, dessins d'enfants, productions des aliéné·es ou peintures des amateur·ices? Le premier directeur du MoMA de New York, Alfred Barr, ne s'y était pas trompé en intégrant quelques spécimens dans des expositions et leurs catalogues devenus mythiques, marquant l'une des premières tentatives institutionnelles d'écriture de l'histoire de l'art moderne dans les années 1930. Pourtant, c'était l'une des rares occasions où ces productions avaient été présentées aux côtés de celles des figures établies du monde de l'art. Si l'on examine l'histoire des grandes expositions et des collections de musées qui ont façonné le xx^e siècle, on peut être pris de vertige en réalisant à quel point cette cohabitation a été rare¹⁷.

16 Bazin 2024

Reprenons: le « récit de référence » (*master narrative*) de la modernité artistique s'est étayé en partie en désignant à sa périphérie des productions qui ont servi de support pour l'inspiration de ses artistes¹⁸. Par le prisme de cet acte de désignation, il les a sorties de l'anonymat, de l'indifférence et leur a conféré des lettres de noblesse. C'est ainsi que des curiosités « exotiques » produites par des « sauvages » et ramenées des colonies, devenues par la suite des supports de connaissance pour comprendre la culture des autres avec la naissance de l'ethnographie, accèdent au statut d'œuvres d'art par le regard qu'y a posé le milieu artistique occidental au début du xx^e siècle¹⁹. En devenant des œuvres, et non plus des curiosités ou des documents, elles acquièrent une valeur, on les conserve et les expose—mais séparément, dans des musées d'arts premiers, d'art folklorique, d'art brut ou d'*outsider art*... Pour les productions qui représenteraient des traditions locales, les conservateur·ices de musée, les marchand·es les prélèvent ou les acquièrent, en notant leurs fonctions symboliques et utilitaires, sans s'intéresser à leur auteur·ice et à ses motivations personnelles. On préfère une certaine constance d'ailleurs dans la production des formes en regard de la « tradition »

17 Pour un court historique de ces expositions, voir la note 1 de mon essai « Une énigme à résoudre », in Laubard, *Quoi* 2021, p. 11

18 Elkins 2021, p. 39-62

19 Sur la dimension problématique de ces différentes perceptions et manipulations, leur perspective fondamentalement raciste et coloniale, voir Clifford 1998, p. 226-228

et on considère les artefacts qui montrent une évolution au contact de la culture occidentale avec méfiance. Ils ne seraient plus l'expression authentique d'un génie communautaire local²⁰. À l'opposé, pour les productions des « *outsiders* » dont on célèbre le don d'invention et de rupture avec leur milieu socio-culturel, on survalorise la biographie de leur auteur·ice. Le récit de leurs conditions de vie modestes, excentrées, difficiles, permet de les appréhender comme des génies au talent inné, incompris de tous·tes (jusqu'à ce qu'ils soient « découverts »). Mais là encore, on ne cherche pas à leur donner la parole; on expose, on écrit sur leur travail, on l'interprète avec le vocabulaire qui convient, celui de l'expert·e. Parfois même, certain·es de ces expert·es vont jusqu'à projeter dans leurs productions des interprétations contre-culturelles, où leur imagination débridée est perçue comme un vecteur de désaliénation. Dans cette approche, les auteur·ices restent des figures fantasmées de l'altérité, au service du grand récit moderniste de contestation et d'émancipation²¹. Tous·tes demeurent finalement les figurant·es muet·tes d'un film épique et frondeur où les premiers rôles sont pris par une petite minorité de héros (plutôt masculins, blancs, bourgeois, éduqués...).

Ce n'est qu'à la fin des années 1980 que cette représentation binaire d'un centre entouré de ses périphéries commence à se fissurer. De grandes expositions, avec une visée de rassemblement

20 Martin 2000

21 Cubbs 1994

transcendant les frontières et les blocs²², inaugurent le phénomène de développement accéléré des biennales internationales aux quatre coins de la planète. Ces événements ouvrent de nouvelles opportunités aux créateur·ices locaux·les, qui accèdent progressivement à une scène artistique internationale. À cela s'ajoutent les mouvements de revendications de communautés marginalisées pour la reconnaissance de leur droit moral sur les artefacts qui leur ont été pris de force ou achetés pour des sommes dérisoires afin de nourrir le marché florissant de l'art au Nord²³. Ces mouvements vont aboutir à l'émergence du terme d'« appropriation culturelle » pour désigner plus largement les entreprises de ponction de leurs motifs et savoir-faire par des créateur·ices plus privilégié·es en mal d'inspiration²⁴. Enfin, l'essor du web donne une nouvelle visibilité à une multitude de micro-communautés et à des modes de créativité très divers, brouillant les divisions entre amateur·ices et expert·es, entre *outsiders* et *insiders*, art et non art. Les historien·nes et théoricien·nes de l'art prennent acte de ces transformations. On évoque désormais la notion de *global art* pour suppléer à celle de *world art* trop liée historiquement à la distinction coloniale entre les « arts du monde » et l'art *mainstream* occidental. L'art global, quant

22 Notamment avec la 3^e Biennale de la Havane et *Les Magiciens de la Terre* à Paris, toutes deux organisées en 1989 : Weiss 2011 ; Steeds 2013

23 Fullum-Lavery, Morin, Wiseman 2021-2022

24 Sur l'appropriation culturelle, voir hooks 1992, notamment le chapitre « Eating the Other: Desire and Resistance », p. 21-39

à lui, qualifierait selon les mots de Hans Belting « la production soudaine et mondiale d'un art qui n'existait pas ou n'avait pas retenu l'attention jusqu'à la fin des années 1980. Par définition, l'art global est contemporain et, dans l'esprit, postcolonial; il est donc guidé par l'intention de remplacer le schéma centre-périphérie d'une modernité hégémonique, et revendique également la libération du privilège de l'histoire²⁵ ». Désormais, il n'y aurait plus de *master narrative* mais des histoires produites localement, des archipels.

Pourtant, si le milieu de l'art contemporain connaît un essor considérable, comme en témoignent le décuplement des ventes durant ces trente dernières années et l'essor de nouveaux collectionneur·ses ainsi que de nouvelles institutions en Asie, Amérique du Sud, Moyen-Orient, etc., la structure de l'inclusion/exclusion ne change pas fondamentalement. Sont accepté·es sur la scène globalisée de l'art des artistes qui sont passé·es par les écoles où l'on enseigne les préceptes de l'esthétique occidentale, ou des autodidactes qui y adhèrent. Celles et ceux qui en ignorent les principes et les subtilités, ou qui continuent à produire des artefacts en lien avec une tradition locale, n'y ont pas accès, à moins qu'ils ne soient repéré·es par des commissaires d'exposition, extrait·es de leur milieu pour être présenté·es comme artistes à l'esthétique individualisée. Nombre de créateur·ices du continent africain, par exemple, ont connu la puissance de cette extraction, comme Seydou Keïta, Samuel

25 Belting 2013, p.178

Kane Kwei ou Esther Mahlangu, omettant les pratiques diffusées localement, souvent communautaires. Et que faire des auteur·ices qui continuent à produire des masques en Afrique subsaharienne, se demande l'artiste et curatrice Zina Saro-Wiwa ? Elle fait le constat amer d'une fixation des masques dans une sorte de purgatoire catégoriel qui menace leur existence : le milieu de l'art leur reproche leur manque de « contemporanéité » ; dans le cas où ils auraient évolué formellement, ce sont les adeptes des arts « primitifs » qui déplorent leur manque d'« authenticité » vis-à-vis d'une tradition censée être immuable ; enfin leur utilisation dans des cérémonies animistes peut faire l'objet de vives critiques — notamment au Nigeria, d'où est originaire Saro-Wiwa — de la part de membres de la communauté évangélique en plein essor, qui en redoutent le pouvoir²⁶. Bien qu'ils aient encore un usage et une légitimité sociale, seule leur production pour le marché touristique paraît tolérée. Mais, là aussi, menacée par l'industrie des copies en provenance de Chine.

26 Saro-Wiwa 2020

« Les démarches de réparation remettent rarement en question les hiérarchies structurelles fondamentales sur lesquelles reposent les relations entre les marges et le *mainstream*. »

Lynne Cooke, 2017²⁷

La spectaculaire présentation de créateur·ices «étranger·es» au monde de l'art occidental dans l'exposition internationale de la Biennale de Venise de 2024 pourrait faire croire à une normalisation dans le processus de leur insertion. Trois types de figures historiques de l'exclusion furent ainsi convoqués: «l'artiste *queer*, qui a évolué au sein de différentes sexualités et de différents genres, souvent persécuté·e ou proscrit·e; l'artiste *outsider*, qui se trouve en marge du monde de l'art, tout comme l'artiste autodidacte, l'artiste folklorique et l'artiste populaire; l'artiste autochtone, souvent traité·e comme un·e étranger·e dans son propre pays²⁸.» Nombreuses furent les réactions à cette présentation sur un même plan d'artefacts issus de contextes dissemblables et produits avec des intentions différentes. Sous le couvert de vouloir réparer les injustices de l'histoire, l'exposition perpétuerait de fait une vision qui «symbolise, essentialise, minimise

28 Introduction du curateur Adriano Pedrosa pour la communication officielle de l'exposition: voir Pedrosa 2024

et enferme²⁹ ». Une inclusion sans révision du socle théorique de l'art, de ses cadres et de ses critères aux origines de la marginalisation de ces artistes, ne conduirait qu'à une « domestication³⁰ », ou pire, à une « tokénisation³¹ », à l'instar d'actifs préparés pour la vente sur les marchés financiers. Le défi majeur auquel ne répond pas cette exposition demeure celui « d'inventer une méthode générale dérivée de la discipline traditionnelle [de l'histoire de l'art] qui permettrait de traiter de nombreuses formes d'art présentes ou passées, quelle que soit leur origine géographique [...], de parler de la différence sans universaliser les couples binaires ou les hiérarchies fondées sur le concept d'évolution linéaire³² ». L'entreprise s'avère exaltante, en même temps qu'elle paraît difficile, voire impossible. Comment « décoloniser l'histoire de l'art », se demandent Catherine Grant et Dorothy Price, en interrogeant de nombreux·ses auteur·ices dans leur ouvrage au titre éponyme de 2020 ? Les obstacles épistémologiques que rencontre une

29 Farago 2024

30 Preziosi 1992, p.196

31 Cooke 2017, p.20. Le tokénisme est une pratique consistant à faire des efforts symboliques d'inclusion vis-à-vis de groupes minoritaires dans le but d'échapper aux accusations de discriminations. La tokénisation est l'action de prélever la production d'individus de leur environnement culturel minoritaire, de l'isoler, de la juger à partir des critères du groupe majoritaire, le milieu de l'art contemporain occidental valorisant l'individualité, l'innovation, le génie, etc., et d'en tirer des bénéfices économiques substantiels – une œuvre d'art vendue en galerie ayant un prix au minimum dix fois supérieur à celui d'un artefact demeurant dans son contexte culturel.

32 Bodenstein, Troelenberg 2017, p.169

telle démarche sont considérables, souligne l'historien Jás Elsner, car la discipline de l'histoire de l'art se fonde « sur des axiomes de pensée et des hypothèses critiques (post-)chrétiennes du Siècle des Lumières. [...] Chaque réflexe, hypothèse, point de départ—des méthodes aux concepts—est intrinsèquement eurocentrique, ce qui signifie (lorsqu'il est appliqué en dehors ou au-delà de la tradition européenne) colonialiste ou pire³³ ».

Quels sont ces concepts et méthodes dont nous avons hérité qui continuent à façonner notre conception de l'art et qui feraient barrage à une appréciation égalitaire de ces « autres » productions qui nous fascinent et que le milieu professionnel a reléguées en périphérie de l'art ? Rappelons ici brièvement certains axiomes hérités de l'esthétique occidentale formulée il y a plus de deux siècles, qui demeurent encore opératoires lorsqu'on parle d'art aujourd'hui : l'expérience esthétique est une expérience sensible basée sur la contemplation ; elle produit un plaisir désintéressé d'ordre subjectif ; en étant séparé de la sphère de l'utilitaire, l'art permet de faire l'expérience esthétique la plus accomplie ; il développerait la faculté de jugement et donnerait accès à une meilleure compréhension de la réalité et de soi-même ; bien que chacun.e puisse avoir des expériences subjectives divergentes, le jugement esthétique demeurerait par contre une qualité humaine partagée par tous. Enfin, l'art, comme l'histoire humaine, évoluerait de manière progressive dans

33 Grant, Price 2020, p.18

le temps. Pour reprendre le « dogme hégélien³⁴ », chaque génération d'artistes se doit d'innover sur les plans formels et conceptuels, de manière dialectique avec les mutations de son époque, afin d'y contribuer significativement en ajoutant de nouveaux chapitres à son histoire. Si l'on reprend ne serait-ce que les premiers paradigmes, ceux d'une prééminence de la contemplation et d'un plaisir désintéressé, qui a façonné la forme et l'identité de nos institutions dédiées à l'art, on saisit d'emblée le paradoxe qu'une telle approche peut engendrer lorsqu'elle s'applique à des objets qui n'ont pas été produits à cette fin. Comment dès lors les aborder ? Une partie de la réponse est née dans les années 1980 avec l'essor des « études visuelles ». Dans ce cadre théorique, tout artefact ou production visuelle peut être considéré comme digne d'intérêt et mérite d'être étudié comme un document historique pertinent pour comprendre les mentalités et perceptions de chaque époque. Les évolutions récentes des pratiques artistiques tendant à une plus grande transdisciplinarité dans l'utilisation des médiums, ainsi que les tentatives plus fréquentes de curateur·ices à insérer des supports d'expression diversifiés dans leurs expositions (archives, photographies ou films documentaires, objets non artistiques...), témoignent de cette vision élargie du « visuel ». Néanmoins, malgré ce processus d'inclusion et d'hybridation en cours, salué par certain·es comme un nouveau « cannibalisme » salvateur³⁵, aucun changement significatif

34 Martin 2000, p. 18

dans les postulats et missions des structures institutionnelles (écoles d'art, centres d'art et musées), les galeries et le marché de l'art contemporain, n'est manifeste³⁶. Dans leur écrasante majorité, ces espaces privilégient des artefacts qui ont été produits avec une intention esthétique et qui perpétuent les axiomes de pensée énumérés ci-dessus. Et même si elles en faisaient le vœu, avec toute la bonne volonté du monde, par où commenceraient-elles? Comment pourraient-elles mettre sur un plan identique des productions conçues avec des visées « autres » sans prêter le flanc à des accusations d'esthétisation, d'appropriation ou de nivellement? Comment sortir des « hiérarchisations et exclusions qui sous-tendent le récit de l'art moderne³⁷ »? Il est intéressant de voir à ce titre comment a été reçu le projet de décloisonnement radical proposé à la dernière documenta de Kassel de 2022. Confiée à ruangrupa, un collectif d'artistes et de curateur·ices originaire d'Indonésie, elle présentait les pratiques artistiques et actions culturelles de nombreux autres collectifs et réseaux issus pour la plupart du Sud global ou de zones périphériques aux capitales de l'art. Le curseur était déplacé vers des pratiques de co-création, en étendant le champ de ce qu'on appelle une expérience esthétique à d'autres savoir-faire, de la poterie à la gastronomie ou à la musique, où la peinture pouvait être aussi utilisée à des fins de communi-

35 Giannini 2013

36 Möntmann 2023

37 Elkins 2021, p. 55

cation et d'activisme, ou avec des visées thérapeutiques. Les « critiques sévères sur la nature de l'art qui s'y trouv[aient] » de la part du public³⁸, notamment à propos des espaces de vie communs qui étaient installés dans le musée Fridericianum, ont montré l'incompréhension, voire l'hostilité à ce que l'exposition internationale, considérée comme la plus importante du milieu de l'art occidental, s'ouvre à d'autres modes de création.

38 Minder 2022. À ces critiques se sont ajoutées des accusations d'antisémitisme qui ont occupé l'espace médiatique de réception de l'événement au point d'occulter toute discussion et analyse sur les formes artistiques proposées.

« Il n'existe aucun mot ancien dans la plupart des quelque mille langues encore parlées en Afrique qui traduise convenablement le mot "art". »

Kwame Anthony Appiah, 2019³⁹

DÉCONSTRUIRE LES CADRES ET CRITÈRES

L'un des «grand[s] partage[s]⁴⁰» opérés en Europe à partir de la fin de la Renaissance, avec l'essor de la modernité, fut de hiérarchiser les arts et de séparer ce qui relèverait des beaux-arts, des arts décoratifs, de l'architecture, etc. Cette division est institutionnalisée par les académies qui assurent la sélection, la qualification, les titres, les rémunérations et le prestige des professionnels qui y sont affiliés⁴¹. Au XIX^e siècle, ce modèle d'académie se diffuse dans toute l'Europe, et il est aussi exporté dans certains territoires annexés en fonction des visées éducatives «éclairées» des colonisateurs. Les artefacts produits dans des espaces de transmission informels que sont les ateliers et les communautés (familiales, villageoises), par des femmes, par des personnes dites non éduquées ou des «indigènes» sont considérées comme de l'artisanat. Comme le souligne la curatrice Lucía

40 Latour 1991, chapitre 4.1.

41 Goldstein 1998. J'emploie ici à dessein le masculin puisque les femmes en sont exclues.

Sanromán dans une récente conférence du Comité international pour les musées et collections d'art moderne (CIMAM) intitulée « *Indigenous Perspectives in Curating* », nous avons hérité d'un problème de définition ontologique des artefacts. Or si l'on veut inclure ces créateur·ices qui ont été précédemment exclu·es, il faudrait « transformer l'ontologie de l'objet artisanal⁴² ». Pour l'art floral et la poterie *raku*, expressions majeures de la création au Japon, cela pourrait être plus facile, puisqu'ils sont porteurs d'une expérience esthétique de contemplation proche de celle qui est recherchée en Occident⁴³. Pour d'autres, comme les productions des « peuples du Mexique » qu'évoque Sanromán, leur « esthétisation » que produit leur déplacement dans le champ des institutions artistiques « décentre leur ontologie » et occulte les intentions qui ont mené à leur existence.

La problématique des « intentions » est l'argument qui ressurgit à chaque fois que l'on parle de l'art des « autres » ou à propos des tentatives d'inclusion menées sporadiquement. Nous héritons d'une tradition de l'art qui, si elle a fait feu de tout bois, demeure fermement arrimée à la conviction qu'un·e artiste (de la sphère moderne/contemporaine) se distingue des autres par sa volonté d'insérer de manière réfléchie sa production dans une histoire des formes. Nous avons bien du mal aujourd'hui à dire ce qu'est l'art et où seraient ses limites après deux siècles de remise

42 Sanromán dans une conférence en ligne, 29 février 2024

43 Schaefer 1996, p. 115

en cause. Reste la réflexivité, érigée comme une compétence en soi, aux fondements de l'enseignement en école d'art. À la HEAD-Genève, par exemple, il est attendu d'un·e étudiant·e de master qu'iel sache « articuler un langage et un positionnement réflexif sur son travail », « penser et interroger les enjeux de son époque en affirmant sa propre positionnalité », « penser son travail artistique comme une pratique de recherche et [...] développer dans une perspective critique de nouveaux outils de connaissance⁴⁴ ». Un tel postulat génère une partition très insidieuse : nous aurions, d'un côté, au centre, celles et ceux qui savent et qui font preuve de réflexion critique. Et de l'autre, dans les marges, celles et ceux qui ne savent pas, qui agiraient de manière instinctive ou inconsciente⁴⁵. Cette division ontologique est au fondement de l'invention des notions d'art brut et d'*outsider art* qui célèbrent « la marginalité sociale, la virginité culturelle, le caractère désintéressé de la création, l'autarcie artistique et l'inventivité⁴⁶ ». Pour leurs épigones, ne pas savoir que l'on fait de l'art serait d'ailleurs un gage de qualité et d'authenticité. Or, ces constructions binaires autour des intentions et du savoir, qui ont nourri et continuent de nourrir le système d'exclusion du monde de l'art, ne résistent pas aux analyses quand on étudie de manière pragmatique les

44 Compétences listées dans le « Profil de compétences » du Plan d'Études Cadre du Master Arts visuels de la HEAD-Genève (HES-SO)

45 Laubard 2021

46 Peiry 1997, p.198

processus de création. Même pour les artistes les plus conceptuel·les, ces processus sont constitués par un réseau complexe de projections, décisions, réactions à la fois conscientisées et non conscientisées, comme le rappelle Marcel Duchamp lui-même dans une conférence restée célèbre⁴⁷. Il n'y a pas le rationnel d'un côté et en face l'ignorance, comme il n'y a pas l'innovation et la tradition, l'art et le non art. Seule une approche pragmatique, qui se concentre sur les multiples et diverses logiques de mobilisation de savoir-faire et connaissances au sein d'un processus de création⁴⁸, pourra permettre de dépasser les partitions héritées du passé. De même qu'une plus grande attention au contexte de réception, aux intentions qui sont projetées par celles et ceux qui sont en contact avec ces productions et qui en font l'expérience selon différentes modalités, nous permettra de dépasser l'assomption séculaire de la prééminence des intentions de l'auteur·ice⁴⁹, la survalorisation de sa psychologie, de ses idées et desseins forcément géniaux.

47 Duchamp 1957 [1993]

48 Laubard, Quoi 2021

49 Preziosi 1992

« Au lieu d'une herméneutique,
nous avons besoin d'une
érotique de l'art. »

Susan Sontag, 1964⁵⁰

NOUS SOMMES TOUS·TES DES FÉTICHISTES

En nous concentrant plus amplement sur notre relation aux artefacts s'ouvre une autre perspective. Ne serait-ce pas la première question à poser ? Pourquoi entretient-on des relations affectives avec des objets visuels qui ont pour certains le statut d'« art », ou, pour d'autres, un statut apparenté ? Cela peut être tout autant un objet sacré utilisé ponctuellement dans un rituel religieux, qu'une voiture « tunée » à qui son propriétaire consacre tout son temps libre et ses ressources, et qui génère l'admiration de son entourage. À la recherche d'une définition de l'art, le philosophe Jean-Marie Schaeffer en conclut que « la question de la “valeur” des œuvres ne relève pas de la délimitation du domaine artistique, mais de l'analyse de la relation qui nous lie à elles⁵¹ ». S'il y avait un point qui relie toutes les œuvres d'art du monde, c'est celui de la fascination et du pouvoir qu'elles génèrent sur nous les humains, postule

51 Schaeffer 2016, p.119

l'anthropologue Alfred Gell dans sa quête d'une théorie de l'art qui mettrait sur un même plan analytique des artefacts de toutes époques et de tous contextes⁵².

On raconte que lors de leur rencontre avec les peuples de la côte guinéenne, les colonisateurs portugais, horrifiés par leur croyance en l'incarnation de leurs déités dans leurs artefacts, donnèrent à ceux-ci le nom de «fétiches». Bruno Latour relate avec malice cet épisode d'incompréhension culturelle aux conséquences dramatiques, en rappelant l'étymologie polysémique du mot «*feitiço*»: à la fois «forme», «figure», mais aussi «artificiel», «fabriqué», «factice», et enfin «fasciné», «enchanté»⁵³. Le grand projet du rationalisme moderne occidental fut de se défaire de l'emprise des croyances, du religieux, des archaïsmes. Dans cette entreprise de sécularisation, la transcendance promise par l'art n'a pas été pour autant éradiquée, mais seulement déplacée. Ce serait à l'artiste désormais qu'échoirait la mission de «percer les secrets métaphysiques⁵⁴» et d'y donner accès dans ses œuvres. Même si nous avons pris, depuis, une certaine distance avec cette conception romantique de l'artiste, il n'en demeure pas moins que notre rapport aux œuvres d'art en reste encore redevable aujourd'hui. Les «fétiches de la religion profane de l'impérialisme⁵⁵» nécessitent

52 Gell 2009

53 Latour 2009, p.16

54 Expression de l'artiste Barnett Newmann cité dans Lampe, De Loisy 2008, p.19

55 McEvelley 1989, p.21

l'écrin solennel de cathédrales muséales à la blancheur immaculée, le recueillement contemplatif et silencieux qui leur serait dû.

Nous sommes tous·tes des fétichistes. Non seulement, nous espérons que les œuvres d'art aiguisent notre sensibilité, nous fassent accéder à d'autres dimensions de la réalité, qu'elles nous transportent, qu'elles transforment notre rapport au monde. Mais nous pensons aussi pouvoir nouer avec elles un dialogue de sujet à sujet, qui transcende leur statut d'objet. D'ailleurs, on s'impatiente quand il n'y a pas eu de « rencontre » avec une œuvre lors d'une visite d'exposition et on en cherche les raisons. D'aucun·es blâment l'auto-référentialité prééminente qui rendrait certaines œuvres d'art contemporain « indisponibles »⁵⁶... Mais pour d'autres, c'est leur résistance au sens qui est source de plaisir et qui excite l'envie de les décrypter, de les posséder. Nos fétiches artistiques sont une des meilleures illustrations de la théorie du fétichisme de la marchandise de Marx⁵⁷. On a beau regretter que les principes de l'offre et de la demande soient aux fondements structurels du monde de l'art tel qu'il s'est défini au XIX^e siècle avec l'émergence des musées et l'essor du système des galeries marchandes, ils rendent manifeste l'attachement disproportionné que l'on éprouve envers des artefacts. Au lieu de voir cela comme une perversion qui lierait les figures de l'objectophile, du *hoarder*, du collectionneur, ou encore du musée

56 Morizot, Zhong Mengual 2018

57 Noteris 2010 ; Phillips 2010

—ce dernier n'étant qu'une version « réglementée » de la possession fétichiste⁵⁸—, il serait temps de mieux comprendre pourquoi cette relation de sujet à sujet que nous entretenons avec des objets, qui relèverait d'une forme d'animisme, dépasse les frontières et transcende les époques. C'est d'ailleurs par le prisme d'un intérêt renouvelé pour l'animisme⁵⁹ que toute une critique de la modernité et des conséquences parfois désastreuses de son régime de partitions a pu se mettre en place. Elle a permis de revenir sur les divisions ontologiques que la modernité a opérées entre sujet et objet, culture et nature, humain et non humain, civilisé et sauvage, centre et périphérie, « nous » et « eux »⁶⁰... Même si cette critique n'est pas exempte d'essentialisation⁶¹, elle a permis de faire surgir de manière éclatante les constructions binaires sur lesquelles reposent les croyances occidentales. De ce point de vue, notre division entre art et non art relève de cette même « fiction », mise en œuvre dans nos musées, « l'un des principaux outils modernes de séparation et de purification⁶² ».

Que nous nouions des relations personnelles avec des objets, le psychanalyste Donald Winnicott en avait fait la démonstration dans les années 1950 en observant de jeunes enfants doter leur jouet ou doudou de personnalité. Il en avait conclu que le « phénomène transitionnel », où le

58 Clifford 1998, p. 219

59 Franke 2012; Grimaud, Taylor 2016

60 Latour 1991, *ibid.*

61 Bousenna 2024

62 Phillips 2010, p. 629

réel et l'imaginaire s'impliquent mutuellement et en permanence, est un processus fondamental de la vie psychique. Pour Winnicott, le champ de la création est l'espace par excellence où ce mécanisme de négociation entre notre toute-puissance subjective et le réel se matérialise de manière la plus réussie⁶³. Aujourd'hui, plusieurs théories soulignent à quel point les artefacts sont des « nœuds relationnels⁶⁴ ». Ils médiatisent et performant des intentions qui peuvent échapper pour partie (ou complètement) à leur créateur·ice et qui engagent l'ensemble du champ social. La théorie la plus avancée dans ce domaine est celle que Gell a conceptualisée au tournant du XXI^e siècle. Les artefacts—et tout objet qui fascine et exerce un certain pouvoir—« fonctionnent comme des personnes », des « agents sociaux »⁶⁵. Sous certaines conditions, ces agents sont dotés d'intentionnalités qu'ils médiatisent/performent dans le champ social. Leur rôle dans les interactions sociales, leur pouvoir d'agir (« *agency* ») peut changer en fonction des contextes et des intentions qui leur sont donnés. Ainsi la présentation dans un contexte artistique d'objets qui n'ont pas été créés pour celui-ci originellement va instaurer de nouvelles intentions pour ces objets, destinés à performer dans le cas présent une certaine idée du beau à contempler. Pour Gell, il n'y a pas de fixité dans l'agentivité des

63 Lehmann 2013

64 Didi-Huberman 1992; Bourriaud 1996; Freedberg 1998; Mitchell 2005; Bartholeyns, Dierkens, Golsenne 2010; Schaeffer 2016

65 Gell 2009, p. 9-11

artefacts—et c'est ce qui rend sa théorie particulièrement fertile—, leur pouvoir d'agir change dans le processus d'attribution des intentions qu'on leur demande de performer.

« Un jour on saura peut-être qu'il
n'y avait pas d'art mais seulement
de la médecine. »

J.M.G. Le Clézio, 1971⁶⁶

En postulant que les artefacts performant, dans un réseau précis, des intentions qui changent en fonction des contextes et des époques, la théorie de Gell oriente l'analyse sur leur valeur d'usage, leur efficacité, l'intensité de l'expérience qu'ils mettent en œuvre. Elle présuppose un processus de création permanent qui est l'affaire de tous·tes, du moins ceux et celles qui sont engagé·es dans le réseau que ces artefacts activent. Si nous reprenons l'exemple de la voiture «tunée», elle procédera d'un type d'agentivité comparable à celle portée par la théorie esthétique de l'art: son créateur ou sa créatrice y investit des valeurs de singularité, de distinction, de beauté et de puissance qui susciteront l'admiration dans des rassemblements de fans qui ont parcouru parfois des milliers de kilomètres pour venir la contempler. Permet-elle d'élargir le champ de la conscience et de transformer le rapport au monde de ses *afficionados*? Très certainement, les «pimpages» d'autos qui expriment le plus de

liberté et de créativité donnent à leur auteur·ice et à leur public la satisfaction d'un certain pouvoir, celui d'une autodétermination vis-à-vis du champ standardisé de la production automobile industrielle. Mériteraient-elles d'entrer dans une collection de musée? Des artistes ont déjà ouvert la voie en exposant des voitures transformées par leur soin, jouant avec le trouble de les voir devenir des sculptures dans un contexte artistique⁶⁷.

Dès lors, une nouvelle voie s'ouvre, en direction des usages et des relations que certains artefacts et pratiques de création instaurent. Historiquement, et pour nombre d'entre eux, ceux-ci ont été conçus en relation avec des entités invisibles ou dans le but d'accéder à des réalités métaphysiques. Le type d'agentivité et la configuration des relations qu'ils activent ne sont pas les mêmes s'ils ont été pensés pour personnifier un dieu ou une énergie—ce qui était reproché aux fétiches de Guinée par les colons portugais sans que ceux-ci réfléchissent à leurs propres superstitions—, ou plutôt comme un moyen pour y accéder, dans une perspective transcendante affectionnée par l'art romantique et certaines avant-gardes⁶⁸. Mais à vouloir hiérarchiser les croyances et leurs expressions matérielles—«eux» auraient les fétiches et «nous» aurions l'Art, avec un grand A—, nous avons occulté leur point commun, le pouvoir qu'ils exercent sur nous de manière ritualisée

67 Par exemple l'œuvre de Salvatore Scarpitta, *Ernie Triplet Special* (1965-1969), ou de Gabriel Orozco, *La DS* (1993)

68 Sur la notion d'avant-garde, voir Bürger 1984

dans des contextes pensés pour eux. Leur agentivité peut différer lorsqu'ils sont déplacés de leur contexte. Une icône que l'on vient embrasser dans une église orthodoxe ou un poteau apotropaïque situé à l'entrée d'un village béninois n'ont plus la même agentivité s'ils sont exposés dans un musée. De même, les dessins conçus avec l'aide d'un pendule par la radiesthésiste suisse Emma Kunz pour un usage thérapeutique ont d'autres fins quand ils sont présentés dans une exposition. En aucun cas, l'agentivité de type esthétique ne peut se prévaloir d'une plus grande efficacité ou d'être plus importante. Elle n'en est qu'une parmi d'autres.

On regrette de ne pas mieux savoir—les témoignages étant peu nombreux et peu détaillés—comment Emma Kunz utilisait concrètement ses dessins à la très grande complexité visuelle dans les protocoles de guérison de ses patient·es. Que des artefacts puissent être utilisés pour aider à guérir des pathologies a paru pendant longtemps relever de superstitions dangereuses pour la science. La partition qui a été faite par la modernité occidentale entre corps et esprit, nature et culture, nous a conduit à reléguer toute pratique de création liée à la maladie au rang de folklore ou de curiosité. Nombre de créateur·ices peuvent pourtant témoigner de la dimension cathartique de leur pratique. Cette conviction a contribué à mettre en œuvre des expériences dites d'art-thérapie durant le xx^e siècle sans que leur soit reconnu un caractère scientifique. Car notre société occidentale conçoit la maladie comme du ressort exclusif de la médecine moderne. En se concentrant sur le corps et ses

symptômes, elle a négligé les « relations sociales et environnementales pathogènes⁶⁹ » qui nourrissent la maladie et les catastrophes. Dans cette perspective, celles et ceux qui conçoivent le corps et l'esprit, l'individu et son environnement comme un continuum relationnel et qui utilisent pour certain·es des artefacts pour « rétablir les équilibres⁷⁰ » sont marginalisé·es ou proscrit·es. À l'exception notable de la médecine chinoise, la majeure partie de ces pratiques est minorée, invisibilisée sous le poids de nos préjugés, et d'un manque d'études scientifiques menées à large échelle. Pourtant elles peuvent avoir des effets concrets dont la science actuelle ignore le cheminement sur les plans psychologiques et physiologiques comme en témoigne l'artiste Kader Attia dans son œuvre vidéo *Reason's Oxy-morons* (2015) sur les rapports entre psychopathologies et croyances⁷¹. Progressivement, lentement, nous prenons conscience des limites de nos préconceptions. Le développement des neurosciences et la découverte des neurones-miroirs ont grandement éclairé notre compréhension des mécanismes par lesquels nous établissons des relations empathiques avec des artefacts. Ces avancées ont également permis d'approfondir l'étude de la cognition incarnée (*embodiment*)⁷², montrant comment nos interactions avec notre environnement physique influencent notre perception.

69 Bertrand 2018, p. 17

70 Buijs, Welling 2021, p. 29

71 Attia 2019

72 Freedberg, Gallese 2019

Par ailleurs, les recherches démontrant la sécrétion, lors d'expériences artistiques, de neurotransmetteurs essentiels et leurs effets bénéfiques sur la plasticité neuronale ont affiné nos connaissances scientifiques, confirmant ainsi le rôle positif de l'art sur la santé mentale et le bien-être. Deux récents rapports de l'OMS compilant les résultats de milliers d'études sur les bienfaits d'ordre physiologique, psychologique, social et comportemental produits par des expériences artistiques (de tous types) conduisent désormais à les recommander comme des « interventions complémentaires de soin » afin de favoriser la santé tout au long de la vie et de lutter contre les maladies civilisationnelles (cancers, maladies neurodégénératives, obésité...) ⁷³. Ces recommandations très enthousiasmantes permettent non seulement de réaffirmer l'importance de la création dans le champ social, mais elles ouvrent aussi de nouvelles perspectives. Tandis que les arts-thérapeutes et les médiations artistiques menées dans un cadre médical pourraient gagner une nouvelle forme de reconnaissance, ces avancées scientifiques nous amènent à reconsidérer les intentions qui animent les artefacts utilisés à des fins thérapeutiques dans des communautés spécifiques, et parfois de manière solitaire par des « *outsiders* ». De nouveaux·elles artistes font aujourd'hui leur apparition sur la scène artistique globalisée en revendiquant la légitimité des savoirs ancestraux de leurs origines, et en les déployant

73 World Health Organization 2019; World Health Organization 2022

dans de nouvelles configurations, telles Sheila Chukwulozie, Albert Ibokwe Khoza ou Guadalupe Maravilla. Dans leurs cas, la curation — dans sa conception première du prendre soin, au-delà de son acceptation plus récente concernant la disposition d'œuvres d'art dans un espace —, est pensée en relation aussi bien à la maladie individuelle qu'aux traumatismes collectifs. Par ailleurs, l'expérience de la pandémie de Covid-19 a servi de catalyseur et mène une nouvelle génération à ressentir le besoin d'explorer plus avant la dimension thérapeutique de la création et à développer des pratiques du *care*⁷⁴.

Est-ce à dire que nous faisons enfin face à un véritable mouvement d'inclusion de pratiques et d'individus qui étaient considérés jusqu'ici comme marginaux par le milieu de l'art occidental? Pas encore. Car si les pratiques sont plus diversifiées, elles restent façonnées par les attentes et le cadre institutionnel de présentation de l'art. Lorsque le MoMA de New York invite Maravilla à organiser dans son exposition personnelle des *healing sound baths* pour des personnes en traitement ou en rémission du cancer et pour leur entourage, cela demeure hélas une action sporadique, le plus souvent annoncée dans le cadre d'un programme de médiation qui accompagne une exposition. Comment montrer ces pratiques autres? Le collectif ruangrupa a bien tenté de le faire à une échelle inédite à Kassel. En mettant en avant des modes de création plus collaboratifs, avec une conception élargie de la création et moins dépen-

74 À titre d'exemple : art-and-care.com

dante de l'axiome esthétique valorisant les coûteux fétiches de génies individuels, ses propositions se sont heurtées au cadre spatio-temporel spécifique et contraignant qu'est l'exposition. Dans ce cas, la documenta, une manifestation aux dimensions gigantesques, arpentée quotidiennement par des milliers de visiteur·euses n'ayant que quelques minutes pour faire le tour de chaque espace et de chaque proposition. Un public souvent interloqué par ce qu'il y avait « à voir », se résumant souvent à des reliquats d'expériences passées qui se sont déroulées dans des contrées lointaines, ou agacé de ne pouvoir s'inscrire—faute de temps ou de places disponibles—aux quelques expériences participatives proposées chaque jour. Devrait-on en conclure que les institutions qui accueillent un type d'agentivité basé sur la contemplation esthétique ne peuvent véritablement être inclusives? Il est certain que la volonté d'intégrer des créateur·ices avec des *backgrounds* culturels diversifiés nécessite de donner plus de place aux modes relationnels et agentivités que peut avoir la création dans d'autres contextes. Nous venons d'évoquer brièvement ces artefacts conçus pour assurer des missions de soin et d'accès à des réalités métaphysiques, que l'on retrouve dans plusieurs cultures et à différentes époques, malgré des décennies de minorisation par le rationalisme moderne. On pourrait continuer à énumérer ces autres rôles qui ont conduit à la création d'artefacts destinés à protéger, influencer sur le cours de l'existence, transmettre des connaissances, affirmer des valeurs communes, résoudre des situations, commémorer, rassembler,

célébrer... Indéniablement, ils élargissent la notion d'art et ne trouvent pas forcément leur place dans des lieux dédiés à la contemplation d'œuvres.

« Émanciper l'art non plus dans
ses formes d'expression,
mais d'un statut et des
cadres qui lui ont été dédiés,
pour se manifester et
être reconnu. »

François Hers, 2023⁷⁵

S'ouvrir à plus de diversité nécessite pour les institutions artistiques de revoir entièrement leur modèle. La nouvelle définition des musées du Conseil international des musées (ICOM), fruit d'un consensus âprement discuté par ses membres au niveau international ces dernières années, prend acte de cette nécessaire ouverture : les musées sont « accessibles, inclusifs », ils doivent « encourager la diversité et la durabilité », « opérer et communiquer de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés⁷⁶ ». Comment interpréter cette « participation de diverses communautés » dans la conduite des missions des musées ? Le rapport de la consultation de l'ICOM accessible en ligne donne des clés sur le changement de paradigme profond qu'elle désigne : l'institution est « au service des communautés locales et de leurs besoins », leur permettant

⁷⁶ icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/

« d'interagir, de dialoguer, de se rencontrer », et « de participer à la production du musée »⁷⁷. Cette manière de faire est déjà en cours, notamment au Canada et aux États-Unis dans des institutions dédiées aux cultures autochtones⁷⁸. Elle inclut l'emploi de membres des communautés locales au sein des musées et leur participation aux choix stratégiques via un conseil de direction. Cette organisation *bottom-up*, qui paraît à mille lieues du mode opératoire actuel de nos institutions artistiques, a permis non seulement que ces communautés se sentent concernées par la préservation de leur patrimoine matériel et immatériel en voie de disparition, mais aussi de revivifier certaines traditions et d'explorer leurs transformations dans un monde globalisé marqué par une inéluctable hybridation⁷⁹. C'est dans ce même esprit que la documenta 15 a été pensée par le collectif ruangrupa, avec un même souci de co-construction des savoirs.

De fait, le vrai changement de paradigme n'est pas d'inclure les « autres », car cela présuppose toujours un mouvement émis depuis les structures hégémoniques occidentales, autrement dit depuis le centre vers le centre. Quels seraient les décentrement nécessaires pour assumer la diversité ? Ce serait d'admettre que la contemplation et le plaisir désintéressé ne constituent qu'un type d'agentivité artistique parmi d'autres ; que la

77 icom.museum/wp-content/uploads/2021/09/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-vf-FRANCAIS-corr-VF-180821OK.pdf

78 Price 2010 ; Fullum-Lavery, Morin, Wiseman, 2021-2022

79 Perkins 2010

création a une valeur d'usage et relationnelle et qu'elle n'est pas séparée de la sphère de l'utilitaire; que l'appréciation des expériences produites par les artefacts est un critère de jugement plus ouvert et efficient que ceux basés sur l'analyse de leur qualité intrinsèque et des intentions de leur auteur·ice; que la séparation catégorielle des pratiques, artisanales et traditionnelles d'un côté, artistiques et innovantes de l'autre, ne résiste pas à l'analyse lorsqu'on se place dans une perspective temporelle longue; que la création est une affaire collective et que les artefacts sont le fruit d'un réseau sédimenté d'idées, de manières et de pratiques qui se fixent en eux à un instant T pour continuer ensuite à circuler, à évoluer, à se transformer et à se manifester dans d'autres œuvres; que la recherche, enfin, de la nouveauté et de l'originalité sont des croyances qui servent la logique marchande et favorisent l'individualisme, le mal de notre siècle.

Une fois cela posé, nous pouvons constater que l'infrastructure institutionnelle de l'art n'est actuellement pas adaptée pour opérer tous ces décentrement. À lire le réquisitoire virulent et implacable de l'historienne et politologue Françoise Vergès sur les fondations idéologiques des musées, il faudrait même «tuer le modèle⁸⁰» afin de tout remettre à zéro. Une inclusivité «profonde», pour reprendre une expression venue de l'écologie, nécessite de changer tous les paramètres, en acceptant d'abord que la création puisse advenir aussi hors des espaces de monstration des centres d'art

80 Vergès 2023, p.208

et des musées. Elle suppose de faire place à des espaces-temps et des contextes plus propices à d'autres manières de faire, à d'autres conceptions et agentivités. Elle postule que la création émane de la société elle-même, à travers un dialogue actif avec ses créateur·ices, afin qu'elle ne soit plus une affaire individuelle mais qu'elle soit assumée comme une « responsabilité collective⁸¹ », un bien commun. Elle oblige les institutions à reconfigurer entièrement leurs raisons d'être, leurs éthiques et leurs modes de gouvernance. Elle fait de la place pour de nouveaux modèles institutionnels qui produisent des récits collectifs en dépassant la logique d'accumulation d'objets fétichisés. Une inclusivité profonde bouleverserait le rôle de l'art, ses acteur·ices, ses espaces de production, d'enseignement, d'échanges. Certains esprits chagrins y verront le danger d'une attrition de ses spécificités, d'une dissolution définitive. Gageons au contraire que c'est au prisme de ce changement que la création gagnera en légitimité sociale et en pertinence historique.

81 www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/44/le-protocole

« L'œuvre d'art, devenue elle aussi une actrice de la vie publique, n'est plus seulement l'expression emblématique d'une seule individualité mais de personnes décidées à faire société en donnant un sens commun à la création contemporaine. »

Protocole des Nouveaux commanditaires⁸²

APPENDIX:
L'AGENTIVITÉ SINGULIÈRE
DES NOUVEAUX COMMANDITAIRES

À l'origine de la méthode des Nouveaux commanditaires, un postulat: l'artiste n'a pas été et ne peut pas être toujours le seul point de départ légitime de l'existence de l'art. Pourtant c'est ainsi que le rôle de l'artiste est envisagé en Occident depuis 200 ans. Cette conception a fait de l'artiste et de l'expression de sa subjectivité l'emblème d'une émancipation individuelle promise par des démocraties qui étaient en train de se construire. Un héros, une héroïne, à l'avant-garde de la société, lui indiquant la voie pour éveiller sa conscience et se libérer de ses carcans. Mais, comme le constate François Hers, l'artiste qui a conçu le programme des Nouveaux commanditaires, soutenant que la liberté individuelle est acquise pour tous·tes en régime démocratique, et que parler ou produire des images en son nom propre devient des plus banals, quel est désormais le rôle de l'artiste? En schématisant le type d'agentivité exercé dans cette conception du rôle de l'artiste avec la méthode analytique d'Alfred Gell, le problème devient évident.

L'artiste est l'instigateur·ice principal·e, iel a toute liberté pour créer son œuvre : iel apparaît en premier dans le schéma. Son œuvre (« l'indice ») est le résultat de son agentivité, c'est elle qui va transmettre ses intentions par délégation au public (« les destinataires »). Dans cette structure relationnelle, l'artiste a un pouvoir certain, iel agit « à la façon d'un être médiumnique ». Néanmoins, pour reprendre Duchamp, iel « peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art⁸⁴ ». L'artiste donne, les destinataires disposent. C'est là que peut se créer une situation de non-rencontre autour de l'œuvre qu'on évoquait au-dessus et qui met l'artiste dans une position de fragilité. Et quand chacun·e est incité·e à devenir l'auteur·ice de soi-même dans notre société de l'individualisme exacerbé, quelle est la légitimité de sa parole et de son statut d'exception ?

Le changement de relation de la société avec les artistes proposé par les Nouveaux commanditaires se comprend, à nouveau, en schématisant le type d'agentivité que le programme met en œuvre.

83 Gell 2009, chap.4 ; le schéma a été simplifié ici pour faciliter la compréhension.

84 Duchamp 1957 [1993]

[Destinataires → Artiste → Indice]

↳ Destinataires

Cette fois-ci, ce sont les « destinataires », un groupe de personnes, qui exercent en premier leur agentivité sur l'artiste en lui commandant une œuvre sur une problématique qui les préoccupe « dans un but d'intérêt général⁸⁵ ». Elle peut être motivée par l'envie ou la nécessité d'améliorer leur cadre de vie, de changer une situation ou de transmettre les valeurs qui les animent. À la suite de rencontres et discussions assez nourries avec les commanditaires, l'artiste y répond en produisant un « indice » (l'œuvre) qui, par la résolution symbolique qu'il effectue, devient l'emblème de ce groupe, lequel s'en considère volontiers comme le co-auteur. Les rôles de chacun·e changent, les destinataires sont ici dans un rôle plus actif que celles et ceux du premier schéma qui sont invité·es à apprécier seulement l'œuvre. L'artiste répond à un besoin, son œuvre acquiert une nouvelle légitimité sociale.

Dans cette configuration, il faut mentionner le rôle spécifique du/de la médiateur·ice des Nouveaux commanditaires, qui a pour mission d'accompagner le groupe, de veiller à la qualité de la relation et des échanges entre ses membres et avec l'artiste. Iel a aussi pour mission de s'assurer que la commande a bien un but d'intérêt général, afin qu'elle trouve sa place dans la société, et que l'artiste garde sa liberté de création, seul moyen

85 nc-na.ch/qui-sommes-nous

pour que l'œuvre puisse contribuer de manière originale à la situation rencontrée et être reconnue comme une production de qualité par les milieux professionnels de l'art.

Prenons un exemple: à Fribourg, en Suisse, des enseignant-es et des élèves du Collège Sainte-Croix ont souhaité œuvrer ensemble pour remédier à une situation, celle de la perte de leur «canard»⁸⁶. Le canard était à l'origine un espace extérieur clôturé de rondins de bois ayant vaguement la forme d'un canard et venait d'être détruit suite à la construction d'une nouvelle aile pour le bâtiment. Mais le canard n'était pas que cela, sinon pourquoi faire appel aux Nouveaux commanditaires? Il aurait suffi de demander aux architectes de concevoir un nouvel espace extérieur. Car le canard est devenu avec le temps la mascotte du collège. Nul ne se souvient quand ça a commencé. Peut-être il y a déjà plus de 20 ans. Il est devenu une source de folklore spontané, ininterrompu depuis. Un-e élève endosse périodiquement un costume de canard jaune lorsqu'une annonce d'importance doit être faite; le canard costumé préside le «*Fun Day*», la grande fête qui précède les examens de fin d'année; les «*duck by night*» sont des soirées organisées pour récolter des fonds pour financer des voyages, ou pour abonder le «fonds de soutien du *duck*» qui permet d'aider des élèves connaissant des difficultés financières. Chaque année, la dernière volée dessine son t-shirt à l'effigie du canard et lui dédie un film tourné à l'atelier vidéo.

86 nc-na.ch/nos-projets#la-commande-du-college

Et l'on « va au canard » pour se retrouver à l'extérieur. Pour les commanditaires, leur mascotte agit sur plusieurs plans : elle incarne d'abord l'identité ludique et créative que s'est forgée le Collège Sainte-Croix, à rebours du sérieux de la devise latine du collège voisin à la fréquentation plus bourgeoise. Sa convocation permet de donner une forme rituelle à des actions spontanées, voire anarchiques, qui ne seraient pas tolérées sans cela. Car le canard est aussi le juge, le protecteur, le garant d'une cohésion sociale parfois mise à l'épreuve par le bilinguisme pratiqué au collège.

Tous·tes les commanditaires s'accordent à dire qu'une sculpture de canard ne permettrait pas de mettre en évidence la complexité des enjeux qu'il symbolise. Les commanditaires veulent un projet artistique qui « accompagne la ritualisation d'actions conviviales et festives » en extérieur et qui puisse « susciter de nouveaux rituels et accueillir les projets de création des futures générations ». Pour répondre à cette demande complexe, je les ai invité·es — en tant que médiatrice des Nouveaux commanditaires — à travailler avec l'artiste Lili Reynaud Dewar. L'artiste va leur proposer d'investir le « couvert », une structure patrimoniale en bois, situé derrière le collège et dans un état de relatif abandon. Son geste est simple : il s'agit d'ajouter des rideaux ornementés et de poser un plancher en bois coloré de manière à transformer l'espace ouvert aux quatre vents en une sorte de scène propice à l'organisation d'évènements. Avec l'idée qu'elle puisse aussi servir de salle de cours en plein air, ou permettre tout simplement

d'y traîner et d'y discuter pendant les interclasses. Les rideaux—un motif récurrent dans le travail de l'artiste—confèrent à l'espace une dimension publique et scénique s'ils sont ouverts, et davantage privée et intime lorsqu'ils sont tirés. Sur les rideaux jaunes et orange aux couleurs du canard ont été inscrites des paroles de chansons co-écrites par l'artiste avec des élèves qui célèbrent leur mascotte et leur vie quotidienne à Sainte-Croix. L'œuvre répond à des besoins, a une valeur d'usage, tout en demeurant tout à fait originale et autonome sur les plans conceptuels et formels. Elle convie à initier de nouvelles pratiques de création, notamment celles de chansons à interpréter ou à écrire en hommage au canard adoré.

L'action des Nouveaux Commanditaires instaure un nouveau statut et un cadre inédit pour la création, en adéquation avec les relations sociales qu'engendrent ses productions. Augurons que d'autres formes institutionnelles comme celle-ci puissent être reconnues comme aussi légitimes que nos centres d'art et nos musées afin que les intentions et les agentivités que les artefacts activistes puissent s'exprimer et s'exercer pleinement.

Bibliographie

Aka-Evy, Jean-Luc, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'Études africaines*, n° 155-156, 1999, p. 593-582 : www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1999_num_39_155_1765

Appiah, Kwame Anthony, « The Arts of Africa », *The New York Review*, 24 avril 1997 : www.nybooks.com/articles/1997/04/24/the-arts-of-africa/

Attia, Kader, conférence dans le Master-Symposium *Double-Bound Possession*, HEAD — Genève, 2019 : issue-journal.ch/focus-posts/double-bound-possession-master-symposium-kader-attia/

Bartholeyens, Gill, Dierkens, Alain et Golsenne, Thomas (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010

Bazin, Quentin, « Mondes de l'art et Autres de l'art : une inclusion problématique », dans Caillet, Aline (dir.), *Le monde de l'art à l'épreuve de ses marges. Inclusion, diversité et droits culturels*, Actes du séminaire de l'institut ACTE, Paris, 2023, en cours de publication

Belting, Hans, « From World Art to Global Art », dans Buddensieg, Andrea et Weibel, Peter (dir.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, ZKM, 2013, p. 178-185

Bertrand, Aliénor, « Soigner ou guérir : une perspective cosmopolitique », *Le Journal de Culture et Démocratie*, Bruxelles, n° 47, mai 2018, p. 15-17

Bodenstein, Felicity et Troelenberg, Eva-Maria, « Revisiter les "arts du monde" : histoires critiques et défis contemporains », *Perspective*, n° 1, 2017 : journals.openedition.org/perspective/7332

Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1995

Bousenna, Youness, « Entre passé colonial et actualité écologique, l'animisme en tension », *Le Monde*, 20 mars 2024 : www.lemonde.fr/idees/article/2024/03/20/entre-passe-colonial-et-actualite-ecologique-l-animisme-en-tension_6222992_3232.html

Brun, Baptiste, « Le Monde des apparentés à l'art brut : pour une approche historiographique », dans Faupin, Savine et Boulanger, Christophe (dir.), *Art brut : une avant-garde en moins ?*, Paris, L'Improviste, 2011

Buijs, Cunera et Welling, Wouter (dir.), *Healing Power : Living Traditions, Global Interactions*, Amsterdam, Tropenmuseum, 2021

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis,

University of Minnesota
Press, 1984

Calafat, Anne-Charlotte et
Gallais, Jean-Marie (dir.),
Folklore, Marseille, Mucem
— Paris, Centre Pompidou-
Metz / La Découverte, 2020

Champfleury, Jules, *Histoire
de l'imagerie populaire*, Paris,
E. Dentu, 1869

Chateigné, Yann et Troussicot,
Éric (dir.), *Insiders : Pratiques,
usages, savoir-faire*, Bordeaux,
CAPC Musée d'art contemporain
— Arc-en-Rêve, 2009

Clifford, James, *Malaise dans
la culture. L'ethnographie,
la littérature et l'art au XX^e
siècle*, Paris, École Nationale
Supérieure des Beaux-Arts,
1998

Cooke, Lynne, « Boundary
Trouble: Navigating Margin
and Mainstream », dans Cooke,
Lynne (dir.), *Outliers and
American Vanguards*, Chicago,
The University of Chicago
Press, 2017, p. 3-29

Cubbs, Joanne, « Rebels,
Mystics, and Outcasts: The
Romantic Artist Outsider »,
dans Hall, Michael D. et
Metcalf, Eugene W. (dir.),
*The Artist Outsider: Creativity
and the Boundaries of Culture*,
Washington, Smithsonian
Institution Press, 1994, p. 76-85

Descola, Philippe (dir.), *La
fabrique des images. Visions*

*du monde et formes de la
représentation*, Paris, Musée
du Quai Branly / Somogy
Éditions d'Art, 2010

Dickie, George, « Définir l'art »
(1974), dans Genette, Gérard
(dir.), *Esthétique et poétique*,
Paris, Points, 1992, p. 9-32

Didi-Huberman, Georges,
*Ce que nous voyons, ce qui
nous regarde*, Paris, Les
Éditions de Minuit, 1992

Duchamp, Marcel, *Le processus
créatif* [1957], Paris, L'Échoppe,
1993

Elkins, James, *The End of
Diversity in Art Historical
Writing: North Atlantic Art
History and Its Alternatives*,
Berlin / Boston, De Gruyter,
2021

Farago, Jason, « The Venice
Biennial and the Art of Turning
Backwards », *The New York
Times*, 24 avril 2024 :
[www.nytimes.com/2024/
04/24/arts/design/venice-
biennale-review-art-israel.html](https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html)

Franke, Anselm, « Animism :
Notes on an Exhibition »,
E-Flux Journal, n° 36, juillet
2012 : [www.e-flux.com/
journal/36/61258/animism-
notes-on-an-exhibition/](https://www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/)

Freedberg, David, *Le pouvoir
des images*, Paris, Imago
Mundi, 1998

Freedberg, David et Gallese, Vittorio, « Motion, Emotion, and Empathy in Aesthetic Experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, mai 2007, p. 197-203 : www.researchgate.net/publication/263809628_Motion_Emotion_and_Empathy_in_Aesthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese

Fullum-Lavery, Marie-Pier, Morin, Michel et Wiseman Bradley, « Le rapatriement d'articles culturels autochtones détenus par des musées américains et canadiens », *Revue d'études autochtones*, vol. 51, n° 1, 2021-2022 : www.erudit.org/fr/revues/reauto/2021-v51-n1-reauto07273/1092138ar.pdf

Gell, Alfred, *L'art et ses agents*, Dijon, Les Presses du réel, 2009

Giannini, Sara, « "J'est un autre" : Notes on Cannibalism and Contemporary Art », dans Buddensieg, Andrea et Weibel, Peter (dir.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, ZKM, 2013, p. 239-245

Goldstein, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

Grant, Catherine, et Price, Dorothy (dir.), « Decolonizing Art History », *Art History*,

vol. 3, n° 5, février 2020 : onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12490

Grimaud, Emmanuel et Taylor, Anne-Christine (dir.), *Persona, étrangeté humaine*, Paris, Musée du Quai Branly — Arles, Actes Sud, 2016

Hers, François (dir.), *Opération Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du réel, 2023

Holley, Lonnie, « I started doing my work with a knife, fork and a spoon on sandstone », conversation avec Elizabeth Fullerton, *Studio International*, juin 2020 : studiointernational.com/index.php/lonnie-holley-interview-i-started-doing-my-work-with-a-knife-fork-and-spoon-art

hooks, bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992

Lampe, Angela et De Loisy, Jean (dir.), *Traces du sacré*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2008

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991

Latour, Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2009

Laubard, Charlotte, « Bien-heureuse ignorance ! Des limites d'une contre-histoire », dans Curiger, Bice et Marchand, Julia (dir.), *Les autodidactes : de Van Gogh à Pirosmanni*, Arles, Fondation Van Gogh, 2021, p.108-121

Laubard, Charlotte et Quoi, Alexandre (dir.), *L'énigme autodidacte*, Saint-Étienne, MAMC+ Musée d'Art Moderne et Contemporain — Gand, Snoeck, 2021

Lehmann, Jean-Pierre, *Donald W. Winnicott, un créateur indépendant*, Paris, Armand Colin, 2013

Le Clézio, J.M.G., *Hai*, Genève, Skira, 1971

Lialina, Olia et Espenschied, Dragan (dir.), *Digital Folklore*, Stuttgart, Merz & Solitude, 2009

Lippard, Lucy R., « Crossing into Uncommon Grounds », dans Hall, Michael D. et Metcalf, Eugene W. (dir.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1994, p. 2-19

Martin, Jean-Hubert et Francis, Mark (dir.), *Les Magiciens de la Terre*, Paris, Parc de la Villette / Centre Pompidou, 1989

Martin, Jean-Hubert, « La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures », dans Martin,

Jean-Hubert et Raspail, Thierry (dir.), *Partage d'exotismes*, Lyon, 5^e Biennale d'Art Contemporain, — Paris, RMN, 2000, p.112-124

McEvelley, Thomas, « Ouverture du piège : l'exposition post-moderne et "Magiciens de la Terre" », dans Martin, Jean-Hubert et Francis, Mark (dir.), *Les Magiciens de la Terre*, Paris, Parc de la Villette / Centre Pompidou, 1989, p.20-23

Minder, Maya, « Make Friends Not Art: Documenta Quinze, les leçons du Sud global », *Makery*, 31 août 2022 : www.makery.info/2022/08/31/english-make-friends-not-art-documenta-fifteen-learning-from-the-global-south/

Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005

Möntmann, Nina, *Decentering the Museum: Contemporary Art Institutions and Colonial Legacies*, Londres, Lund Humphries, 2023

Morizot, Baptiste et Zhong Mengual, Estelle, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018

Notéris, Émilie, *Fétichisme postmoderne*, Paris, La Musardine, 2010

Pedrosa, Adriano : www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa

Peiry, Lucienne, *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 1997

Perkins, Morgan, « Learning the Rules? An Anthropological Approach to Art Education Practices », dans Dufresne, Thierry et Taylor, Anne-Christine (dir.), *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Musée du Quai Branly / INHA, 2010, p. 691-704

Phillips, Ruth L., « The Mask Stripped Bare by Its Curators : The Work of Hybridity in the Twenty-First Century », dans Dufresne, Thierry et Taylor, Anne-Christine (dir.), *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Musée du Quai Branly / INHA, 2010, p. 622-637

Preziosi, Donald, « Art History, Museology, and the Staging of Modernity », dans Tuchman, Maurice et Eliel, Carol S. (dir.), *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art — Princeton University Press, 1992, p. 296-307

Price, Sally, « Cultures en dialogue : options pour les musées du XXI^e siècle », dans Dufresne, Thierry et Taylor, Anne-Christine (dir.),

Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent, Paris, Musée du Quai Branly / INHA, 2010, p. 282-294

Saro-Wiwa Zina, *Worrying The Mask: The Politics of Authenticity and Contemporaneity in the Worlds of African Art*, film, 2020 : www.zinasarowiwa.com/artworks/worrying-the-mask

Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, 2016

Schöch, Christof, « Des beaux-arts comme imitation de la nature aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Acta Fabula*, vol. 9, n° 11, décembre 2008 : www.fabula.org/acta/document4758.php

Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001

Steeds, Lucy (dir.), *Making Art Global (Part 2) : « Magiciens de la Terre » 1989*, Londres, Afterall Books, 2013

Vergès, Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023

Weiss, Rachel (dir.), *Making Art Global (Part 1) : « The Third Havana Biennial » 1989*, Londres, Afterall Books, 2011

World Health Organization
(dir.), « What is the evidence
on the role of the arts in
improving health and well-
being? A scoping review », *Health Evidence Network
synthesis report*, n° 67,
5 novembre 2019 :
[www.who.int/europe/
publications/i/item/
9789289054553](http://www.who.int/europe/publications/i/item/9789289054553)

World Health Organization
(dir.), « WHO expert meeting
on prevention and control of
noncommunicable diseases:
learning from the arts », Opera
House Budapest, 5-16 décembre
2022: [iris.who.int/bitstream/
handle/10665/373900/WHO-
EURO-2023-8280-48052-
71230-eng.pdf?sequence=1&is
Allowed=y](https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/373900/WHO-EURO-2023-8280-48052-71230-eng.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Charlotte Laubard est chargée de cours en théorie de l'art à la HEAD – Genève (HES-SO) depuis 2013. De 2017 à 2023, elle a assumé le rôle de responsable du département Arts visuels de la HEAD.

Historienne de l'art et commissaire d'expositions, elle a travaillé dans différentes institutions occidentales dédiées à la création artistique contemporaine à New York, Turin et Kiev, avant de diriger le CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux de 2006 à 2013. Parmi ses projets d'expositions, elle a été curatrice de l'édition 2017 de la Nuit Blanche à Paris et du Pavillon suisse à la Biennale de Venise de 2019, avec les artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz. Elle est aussi la co-fondatrice et médiatrice du programme des Nouveaux commanditaires en Suisse.

Les réflexions de cet ouvrage s'inscrivent dans le prolongement de ses précédentes recherches sur les pratiques autodidactes de l'art qui ont conduit à la présentation en 2021 de l'exposition collective *L'énigme autodidacte* au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+).

HEAD — Publishing, 2025

Textes sous licence libre
CC BY-SA

Titre : Changer l'art par
ses marges ?

Autrice : Charlotte Laubard

Collection Manifestes dirigée
par Julie Enckell Julliard et
Anthony Masure

Coordination éditoriale :
Faye Corthésy

Correctorat :
Martine Passelaigue

Charte graphique de la
collection : Dimitri Broquard

Design graphique :
Alicia Dubuis

Polices de caractères :
ABC Whyte (Dinamo, 2019),
Lyon Text (Commercial Type,
2009)

Impression :
Imprimerie Prestige Graphique,
Plan-les-Ouates

ISBN : 978-2-940510-94-8

Dépôt légal : avril 2025

L'autrice souhaite remercier
pour leurs relectures attentives
et leurs conseils avisés Quentin
Bazin, Andrea Bellini, Faye
Corthésy, Julie Enckell Julliard,
Nayansaku Mufwankolo,
Federica Martini.

Hes·so

**— HEAD
Genève**

Dans la même collection

Javier Fernández Contreras, *Manifeste d'intérieurs : penser dans les médias élargis*, 2021

Nicolas Nova, *Enquête/Création en design*, 2021

Christophe Kihm, Jill Gasparina, Anne-Lyse Renon, *Comment quitter la Terre ?*, 2021

Carla Demierre, *MRIOIR, MIOIRR*, 2022

Anthony Masure, *Design sous artifice : la création au risque du machine learning*, 2023

Philippe Rahm, *Le style anthropocène*, 2023

Clémence Imbert, *Ce que l'histoire fait au graphisme*, 2024

Coll. Manifestes

Un manifeste est une déclaration écrite publique par laquelle une personne ou un groupe expose un programme d'action ou une position.

La collection *Manifestes* de la Haute école d'art et de design de Genève met en valeur des partis pris, des réflexions et des actions développées par des acteur·rices de l'art et du design pour faire face aux enjeux contemporains.

HEAD – Publishing est la structure éditoriale de la HEAD – Genève.

Depuis l'exposition des *Magiciens de la Terre* en 1989 jusqu'aux deux plus récentes éditions de la documenta et de la Biennale de Venise, l'ouverture du monde de l'art à des acteur·ices qui en avaient été exclus historiquement génère de vives discussions. Si les milieux artistiques et culturels s'accordent depuis une dizaine d'années sur cette nécessaire ouverture à l'heure d'un monde globalisé et hyperconnecté, les modalités pour y parvenir sont loin de faire consensus. Qui mérite d'être inclus·e ? Sur quelles bases ? Qui opère la sélection ? Qui reste à l'écart ?

Ce manifeste propose de faire le point sur les décentrement qui sont nécessaires pour ouvrir le champ de l'art et ses institutions à plus de diversité. Nourrie par son expérience de médiatrice au sein des Nouveaux Commanditaires, l'autrice soutient que la volonté d'inclusion nécessite de donner plus de place à d'autres modes relationnels avec les artefacts que celui, dominant dans les institutions artistiques occidentales, de la contemplation. C'est le concept d'art lui-même qui doit être revu, au risque d'en ébranler les fondements.

Ce livre est disponible en différents formats numériques *open access* sur www.head-publishing.ch