

## Les conférences du MAHSA

Le jeudi 3 octobre 2019 à 19h30

Joëlle Pijaudier

*Art moderne, art contemporain, Art Brut, des frères ennemis ?*

*Le Lam, Villeneuve d'Acsg Un musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art Brut*

### Anne-Marie Dubois :

Joëlle Pijaudier a initié et conçu le projet d'accueil de l'importante collection d'Art Brut donnée au musée d'art moderne de Lille Métropole (aujourd'hui Lam), par l'association L'Aracine en 1999. Elle a ensuite été directrice des musées de Strasbourg entre 2007 et 2018. Par ailleurs elle a été commissaire de nombreuses expositions en France et à l'étranger, parmi les plus récentes *Continents noirs*, présentant des œuvres d'Annette Messager. Elle a réalisé, en collaboration avec l'historien de l'art Serge Fauchereau, l'exposition *Mexique-Europe* ; et avec le professeur Roland Recht, l'exposition *Strasbourg laboratoire d'Europe, 1880-1930*. Elle a aussi collaboré au dictionnaire d'art moderne et contemporain, publié chez Hazan en 1992. Elle a été enseignante à l'Institut National du Patrimoine et elle poursuit actuellement des travaux d'histoire de l'art tout en continuant à assurer le commissariat d'expositions. Le propos était de nous raconter comment cette extension du musée ainsi que l'arrivée de cette collection d'Art Brut dans ce musée moderne et contemporain, avaient pu se faire d'une part et se penser d'autre part. La réalisation de ce projet n'a pas été sans soulever de nombreuses questions.

### Joëlle Pijaudier :

Merci beaucoup, chère Anne-Marie Dubois. Effectivement je vais évoquer cette aventure, puisque ça a été une véritable aventure que d'accueillir une collection d'Art Brut dans un musée d'art moderne et contemporain. Ce musée s'appelle aujourd'hui le Lam, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art Brut ; il est en effet la seule institution muséale existante à réunir ces trois entités, dont on pouvait alors penser qu'elles auraient peut-être du mal à cohabiter, d'où le titre donné à cette causerie « art moderne, art contemporain, Art Brut, des frères ennemis ? ».

Évidemment, cela n'allait pas de soi, quand les protagonistes de l'association l'Aracine qui avaient réuni cette collection sont venus nous voir, l'Art Brut n'avait pas la reconnaissance qu'il a aujourd'hui. Depuis, on a vu qu'il commençait à s'imposer sur la scène internationale à travers la mise en valeur de collections publiques comme ici, au MAHSA, dans le secteur privé à travers l'activité de galeries et de certaines foires d'art, ainsi qu'au travers d'expositions, publications, colloques. Tout cela étant bien loin de l'esprit dans lequel Dubuffet a, en 1976, installé la collection d'Art Brut à Lausanne.

Un certain nombre de questions se sont posées. Comme vous le disiez, j'ai été en charge de ce projet et j'ai travaillé avec une équipe encore aujourd'hui en fonction, composée en particulier de Savine Faupin, conservatrice et Christophe Boulanger, attaché de conservation qui continuent de faire vivre l'Art Brut au sein du Lam.

Par ailleurs, avant de dérouler cette histoire - vous allez voir que les protagonistes sont des gens passionnés et que cette histoire a été très riche en rebondissements – je voudrais

énoncer quelques préambules d'ordre général sur la façon dont nous avons travaillé à accueillir cette collection. Il était fondamental pour nous de ne pas traiter l'Art Brut comme un domaine séparé mais au contraire en lien dialectique permanent avec les autres secteurs des collections et des activités de l'ensemble du musée.

Nous héritions d'une collection qui répondait à l'appellation « l'Aracine musée d'Art Brut », construite dans un esprit de fidélité à la définition de l'Art Brut donnée par Jean Dubuffet en 1945. La collection s'était constituée dans la continuité de sa pensée et avait en quelque sorte marché dans ses pas mais également utilisé cette référence pour tracer un cadre à la fois historique, théorique et philosophique que nous avons revisité dès nos premiers contacts avec les membres de l'Aracine, en 1995. Nous avons d'emblée considéré que l'appellation d'Art Brut était une construction historique appartenant à l'histoire de l'art moderne, ce qui a été confirmé par les recherches et expositions réalisées depuis une vingtaine d'années. Faisant partie de l'histoire de l'art moderne, nous devons le donner à voir en tant qu'art, son histoire pouvait et devait être écrite, c'était une affirmation très forte pour nous, car il nous était opposé le caractère d'intemporalité ou d'atemporalité de l'Art Brut.

Cette avancée établit le postulat que l'Art Brut participait pleinement de son époque et qu'il existait en interaction avec des grands courants de pensée et de création qui ont marqué l'histoire de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il importait de situer notre approche dans une perspective pluridisciplinaire embrassant la fois l'histoire, l'histoire de la médecine et de la psychiatrie, la psychanalyse, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie, la littérature et plus largement l'art sous toutes ses formes.

Considérant que ce « phénomène Art Brut » participait pleinement aux évolutions sociétales de son temps, nous avons voulu faire ressortir cette considération au regard des œuvres elles-mêmes et montrer comment ces œuvres s'inscrivaient pleinement dans leur époque, comment elles contestaient ce postulat d'intemporalité ; nous souhaitions aussi réfléchir aux raisons qui poussaient le public à s'y intéresser.

Enfin, nous avons considéré - et l'histoire nous le montre - que l'apparition de l'Art Brut est tout particulièrement liée au cheminement des avant-gardes artistiques depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et qu'il pouvait s'y situer à différents moments et jusqu'aux années 60 et largement au-delà parfois, ce qui donnait une pleine légitimité à accueillir cette collection d'Art Brut au sein d'un musée d'art moderne et contemporain.

Bien d'autres questions se sont posées mais je vais vous montrer une première image qui présente le musée dans son premier bâtiment dû à Roland Simounet en 1983. C'est un musée d'inspiration moderne et on aperçoit l'extension qui a été construite et qui était réservée à l'Art Brut. Une rupture architecturale accueille cet Art Brut au sein de ce musée d'art moderne et contemporain. Ce bâtiment est inscrit depuis 2000 à l'inventaire des Monuments Historiques, au titre de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle.



Le LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq ; architecte Roland Simounet (1983) et Manuelle Gautrand (2010). © Crédit photo : Max Lerouge / MEL.

Le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq été ouvert en 1983 et il devait son existence à une donation majeure d'art moderne faite par deux industriels du nord à la Communauté Urbaine de Lille : Jean Masurel et son épouse Geneviève Masurel. C'est une collection très importante d'art moderne qui avait été léguée à Jean Masurel par son oncle, Roger Dutilleul et que Jean Masurel avait lui-même continué d'enrichir. Elle n'était pas si importante en nombre, mais de qualité tout à fait exceptionnelle, et en particulier incontournable pour la représentation du cubisme.



Pablo Picasso, *Homme nu assis*, 1908-1909, huile sur toile, 96 x 76 cm, LaM. Crédit photo : Nicolas Dewitte / LaM. © Succession Picasso.

Cette collection était le reflet de l'effervescence artistique à Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle et représentait les principaux courants qui ont bouleversé l'art de ce siècle : le fauvisme, le cubisme, le surréalisme, l'École de Paris, l'art naïf. Les chefs-d'œuvre qu'elle contient sont mondialement connus comme *L'homme nu* de Pablo Picasso de 1908-1909 qui marque un jalon important du début du cubisme. Le musée est entouré d'un parc de sculptures avec des œuvres de Calder, de Picasso, de Zadkine, Eugène Dodeigne, Richard Deacon...

Le donateur avait voulu - et nous saluons sa perspicacité et sa mémoire - que le musée continue de se développer et qu'il constitue des collections d'art contemporain. Il avait l'idée que le musée devait rester en prise à la fois sur l'art et sur les problématiques de son temps. C'est ce que nous avons fait, en achetant par exemple une œuvre de

Annette Messenger qui date de 2000 qui s'appelle *Faire des cartes de France*.



Annette Messenger, *Faire des cartes de France*, 2000, assemblage  
de 198 fragments de peluches synthétiques, fils et clous, LaM. ©  
Crédit photo : Philip Bernard.

L'idée qui venait naturellement à l'esprit pour penser l'avenir et le développement de ce musée - qui était marqué par les choix et engagements de collectionneurs - c'était d'en faire un musée de collections. En 1995, sont venus nous voir les protagonistes de l'association l'Aracine pour nous proposer une donation d'une importante collection d'Art Brut. Ces personnes étaient Madeleine Lommel, une femme extrêmement passionnée et engagée qui était à l'origine animatrice d'ateliers d'arts plastiques ; Claire Teller, infirmière et Michel Nedjar qui est un artiste et qui expose régulièrement sur la scène nationale et internationale. Ils s'étaient rencontrés au tout début des années 1970, Madeleine Lommel avait entendu parler de l'existence du foyer de l'Art Brut et de la collection réunie par Dubuffet. Les uns et les autres, à des titres divers, avaient rencontré l'Art Brut et s'étaient engagés avec passion. D'abord à une sorte d'inventaire des créations singulières de l'art à travers la France, puis dans la réalisation d'expositions et rapidement dans la constitution d'une collection.

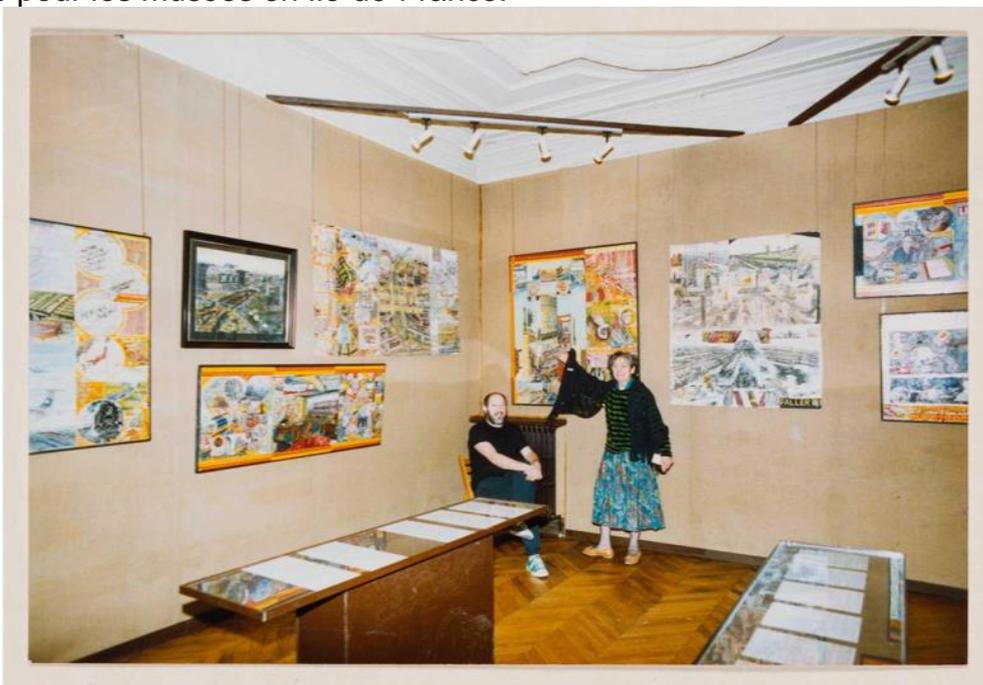


Michel Nedjar, Claire Teller, Abdel-Kader Rifi, Madeleine Lommel, André  
Robillard. Archives  
L'Aracine, LaM. © Crédit photo : DR.

Ce qui a concordé avec le moment où Dubuffet a décidé de donner sa collection à la ville de Lausanne. Ils eurent alors l'idée de réparer la perte pour la France de cette collection. L'histoire était en réalité plus complexe : en 1967 Dubuffet a présenté sa collection d'Art Brut au musée des Arts décoratifs de Paris. L'exposition a connu un réel succès, et un lieu pour l'abriter a été cherché avec l'appui d'André Malraux, sans succès car Jean Dubuffet tenait à ce qu'elle soit accueillie à Paris même, ce qui n'a pas alors pu se concrétiser. Renonçant à la France, Jean Dubuffet a prospecté en Suisse et a approché avec succès la ville de Lausanne. La collection a ouvert ses portes en 1976, ce qui a été un véritable événement.

Pendant ce temps, les animateurs de l'association l'Aracine – qui signifie un art issu des racines de l'homme – se sont organisés dès 1982 et ont installé à partir de 1984 à Neuilly-sur-Marne, au château Guérin, quelques salles pour présenter la collection au public. Ils faisaient aussi un travail actif de prospection. Madeleine Lommel accueillait les visiteurs, expliquait les choses, comment elle cherchait les œuvres et partait à leur découverte.

Le travail qui se faisait là était d'un intérêt réel, suffisamment important pour retenir l'attention du ministère de la Culture et là trois personnes successivement ont porté attention à ce musée : Henry-Claude Cousseau, inspecteur général des musées, Dominique Viéville, sous-directeur des musées de France et Blanche Grinbaum-Salgas qui était alors conseillère pour les musées en Ile-de-France.



Madeline Lommel et Michel Nedjar au Château Guérin pendant l'exposition Willem Van Genk, Neuilly-sur-Marne. Archives L'Aracine, LaM. ©  
Crédit photo : DR.

Pour des raisons à la fois de défaut de soutien de la municipalité et d'épuisement des protagonistes qui portaient la vie de la collection à bout de bras, bénévolement, l'idée leur est venue de trouver un lieu d'accueil de ces collections. Parmi plusieurs hypothèses de donation, ils se sont tournés vers le musée de Villeneuve d'Ascq. Tous les trois étaient artistes, et à ce titre représentés dans la collection, mais Madeleine Lommel et Claire Teller ont décidé de retirer leurs œuvres de la collection, considérant qu'on ne pouvait pas à la fois s'exposer et s'occuper d'un champ aussi vaste et important que l'Art Brut.

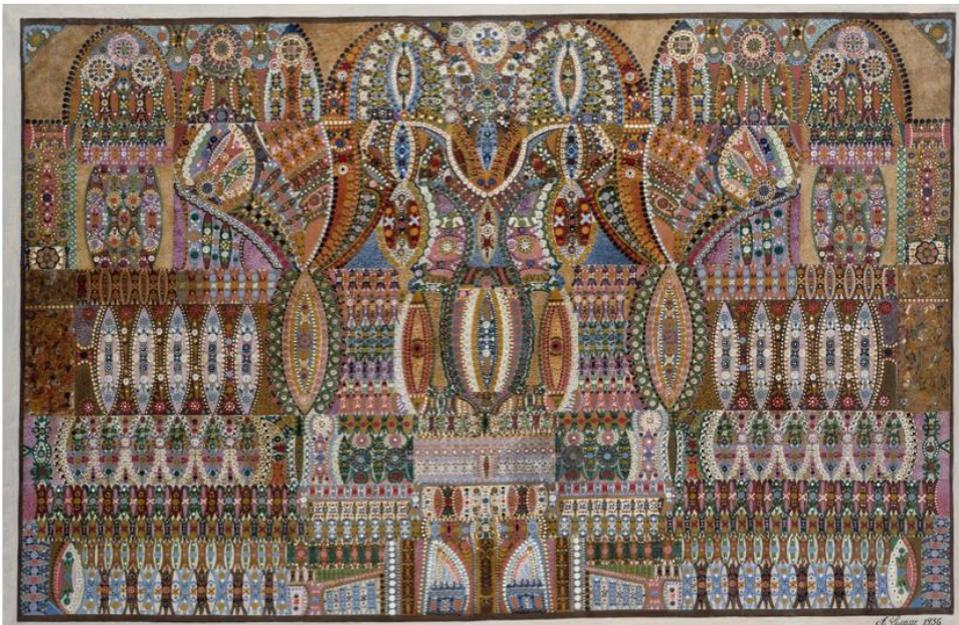
La collection, telle qu'elle nous a été proposée, était composée de 3 500 œuvres de 152 artistes pour la collection dite principale. Puis une collection parallèle fut créée un peu plus tard, qui servait en quelque sorte de sas où l'on mettait des œuvres données par certains

ateliers et dont on ne savait pas si elles étaient légitimes à entrer dans la collection d'un musée avec un label musée de France et contrôlé par le ministère de la Culture. Et un fonds documentaire a été réuni.



Auguste Forestier, *La bête du Gévaudan*, entre 1935 et 1949, bois, caoutchouc, cuir, métal, dents, fibre tressée, verre, 31,5 x 89 x 26 cm, donation L'Aracine, LaM. Crédit photo : Philip Bernard.

Parmi la collection, notamment : Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Auguste Forestier artiste collectionné aussi bien par Picasso que le Docteur Bonnafé. Mais encore, Augustin Lesage qui est un peintre médium, mineur à l'origine et Fleury-Joseph Crépin, un autre peintre médium, qui après la guerre s'était fixé pour but de créer une cinquantaine de *Tableaux merveilleux* qu'il n'a pas eu le temps de terminer. La collection était ainsi construite dans la poursuite de l'esprit de Jean Dubuffet.



Augustin Lesage, *Composition décorative*, 1936, huile et crayon graphite sur toile, 92,5 x 140,5 cm. Donation L'Aracine, LaM. © Crédit photo : Claude Thériez.

Nous nous rencontrons donc en 1995 et surgit alors tout un ensemble de questionnements plus spécifiques. L'Aracine demandait des salles séparées, c'était la condition de départ : qu'il n'y ait pas de mélange avec l'art moderne et l'art contemporain. Les membres demandaient également que le musée respecte une certaine intimité, que l'on n'accroche pas les œuvres comme des œuvres d'art moderne et d'art contemporain par crainte de la normalisation de cet Art Brut, qui est caractérisé par son aspect libertaire. Il y avait aussi la peur du mur blanc. Comme beaucoup, j'avais été intéressée par ces questions en 1976, à Lausanne. C'est un musée dont les murs et le mobilier étaient noirs. Il y a cette idée à l'époque de retourner à des dimensions primitives de l'art. Le plus gênant pour nous, en l'état qui était alors celui du musée avant son extension, c'était la vastitude de salles qui avaient été construites pour présenter l'art contemporain ; un certain nombre de tests ont été faits. C'était là des inquiétudes légitimes que les membres de l'Aracine pouvaient formuler à l'égard du musée.

Du côté du musée, nous pensions – les élus en charge du musée et moi-même – que le destin du musée était d'accueillir des collections de nature et de sensibilité diverses, toutes représentatives de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Et puis, il y avait un ancrage très fort de l'Art Brut dans le nord à travers la peinture spirite, parce que le bassin minier était le lieu qui avait vu éclore les travaux de Lesage, Crépin et quelques autres. Par ailleurs Dubuffet était considéré comme un artiste qui avait marqué la région puisqu'il avait résidé à Boulogne-sur-Mer. Nous connaissions l'Art Brut, le Palais du Facteur Cheval, nous avons entendu parler de la collection Prinzhorn. Nous pensions aussi que le temps était venu de se repencher sur tout ce pan de l'histoire et de reconsidérer les positions de Dubuffet.

Quant aux politiques – c'était à moi de défendre le projet devant eux – j'ai eu la chance d'avoir pour interlocuteurs des élus dont l'activité professionnelle les avait sensibilisés, d'une certaine manière, à ce que pouvait être l'Art Brut. Le Président-délégué du musée, Jean-Michel Stievenard était professeur de sociologie à l'Université ; quant à Ivan Renar, président du conseil artistique du musée, enseignant de formation, il était un inlassable défenseur des artistes et des institutions culturelles. Ils faisaient le lien avec Pierre Mauroy, qui était président du musée en tant que Président de la Communauté Urbaine de Lille devenue Lille Métropole qui fût quelque peu surprise d'imaginer que cet Art Brut, que le public assimilait à l'art des malades mentaux, allait être confronté avec Braque et Picasso. Il y avait une grande méfiance et cette méfiance était partagée par un premier cercle d'amis du musée réunis autour de la collection Masurel, au premier rang desquels les héritiers des collectionneurs.

D'où cette demande de faire une exposition test. En six mois, nous avons accueilli la collection, nous l'avons étudiée rapidement et nous avons organisé une exposition et un catalogue. Nous nous sommes interrogés sur la notion d'auteur, utilisée par Dubuffet et la collection de l'Art Brut, et nous avons décidé de nommer ces personnes qui avaient réalisé ces œuvres, des artistes. Nous avons également décidé, au lieu du mot "production", d'utiliser celui d'œuvre. Telle a été la philosophie selon laquelle nous avons travaillé.

S'est posée également la question suivante : comment parler de ces artistes dans les textes mis à disposition du public. L'usage était de dérouler une biographie, de parler de la situation familiale, de la maladie mentale. Nous avons considéré de nous rapporter à nos pratiques en ce domaine vis-à-vis des artistes modernes et contemporains. Ce qui nous a amené à réfléchir à un niveau d'information relativement succinct dans les salles et qui ne soit pas dans l'empathie quant à la souffrance des artistes ou aux difficultés de leur vie matérielle. Mais au contraire, faire la part de l'approche esthétique et stylistique de manière à rétablir ces œuvres dans leur époque.

Le public a été très nombreux : 70 000 visiteurs, pour un Art Brut que les gens ne considéraient souvent qu'à la différence de l'art contemporain qui s'avérait immédiatement

accessible. Mais, il y a eu aussi des réactions de la part d'une partie du public, qui jugeait que l'Art Brut n'avait pas sa place dans un musée d'art, et par ailleurs de certains artistes contemporains, inquiets de la possible juxtaposition de leur création avec la maladie mentale.



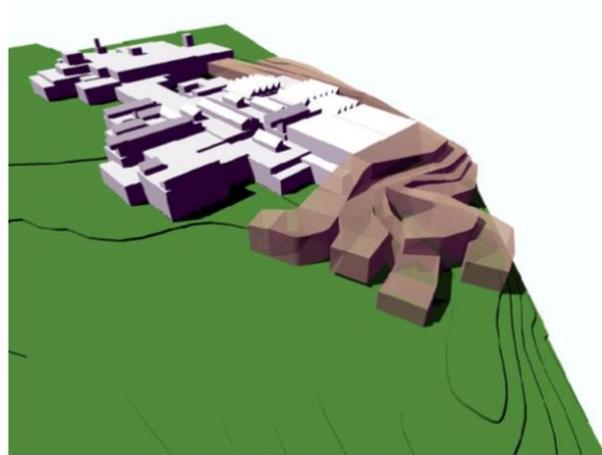
*Exposition Art Brut, Collection L'Aracine, Musée d'art moderne de Lille Métropole, 1997. © Crédit photo : Philip Bernard.*

Ce succès a conforté l'Aracine dans l'idée d'avancer avec nous sur le principe de la donation. En 1999, la donation est acceptée par Pierre Mauroy, ainsi que par le conseil d'administration du musée, dans lequel était représentée la famille Masurel, et l'Aracine qui demande des conditions : une exposition par an consacrée à l'Art Brut et la construction à court terme d'une extension pour présenter la collection. Et surtout qu'il n'y ait pas de mélange entre les secteurs de collections.

Puis, un retournement de situation se produit en 2001, Pierre Mauroy envisage d'installer la collection à l'hôpital psychiatrique d'Armentières. Ses arguments étaient les suivants : les locaux de l'hôpital étaient inoccupés et la création d'une institution culturelle seraient une bonne façon de revitaliser un territoire un peu en déshérence. Pour notre part, et en parfait accord sur ce point avec les membres de l'Aracine, nous trouvions complètement illégitime d'installer la collection au sein d'un hôpital psychiatrique et impensable d'un point de vue philosophique de faire revenir au sein d'une institution psychiatrique des œuvres qui en étaient sorties et qui avaient acquis un statut d'œuvres d'art. L'Aracine menaçait alors de retirer son offre de donation ; après une discussion approfondie avec Pierre Mauroy, celui-ci a entendu nos arguments et a décidé d'engager la Communauté Urbaine et son musée dans l'aventure de l'Art Brut. À partir de là, son soutien a été sans faille.

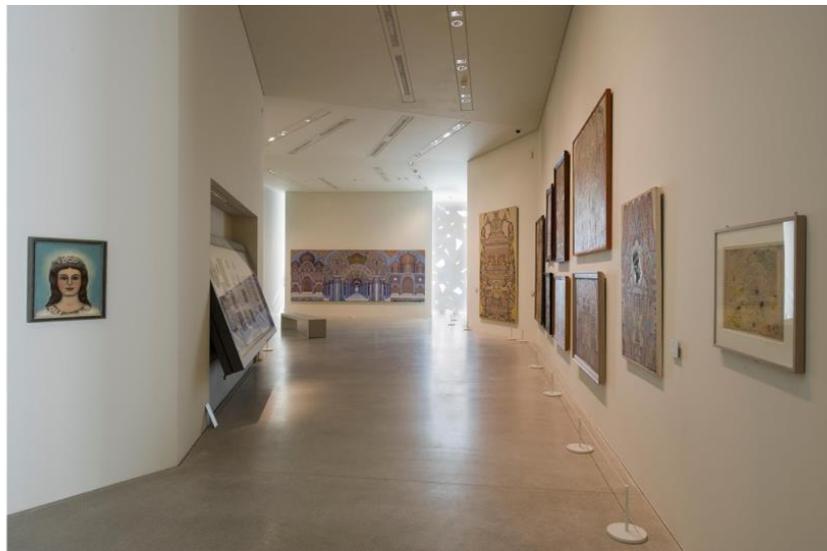
Pendant ce temps, le nouveau projet scientifique et culturel avait été conçu et rédigé par l'équipe. Nous avons décidé de localiser spatialement les trois ensembles art moderne, art contemporain et Art Brut dans des zones distinctes. Le public s'est habitué à l'Art Brut, à travers des expositions régulièrement présentées, et nous n'abordions plus un domaine étranger pour lui.

Entre le premier bâtiment, de Roland Simounet et l'extension réalisée en 2010, il y a une réelle rupture stylistique. Ce n'était pas un postulat de départ que cette rupture ; certains architectes retenus pour le concours s'inscrivaient dans la continuité et l'esprit moderniste, d'autres apportaient une rupture. Nous avons choisi la proposition de Manuelle Gautrand parce qu'elle nous paraissait la plus riche de promesses et de possibilités pour présenter une collection d'Art Brut. Rappelons que la collection était composée à 60% d'œuvres sur papier, donc fragiles et devant impérativement être protégées de la lumière. L'organisation des espaces proposée nous garantissait également une présentation de la collection conforme à notre analyse et à nos postulats de départ. L'architecture de Manuelle Gautrand est organique : elle suggère une main, dont la "paume", ou salle introductive, donnerait à voir en un coup d'œil l'ensemble du territoire de la collection et leur porosité ; et dont par ailleurs chaque "doigt" permettrait de dérouler chacune de ses thématiques. Nous tenions réellement à ce que les sections puissent s'interpénétrer et non qu'elles s'organisent en une succession de salles.



LaM, les salles d'exposition pour l'art brut (gauche) et simulation de l'extension de Manuelle Gautrand (droite), Manuelle Gautrand architecte, 2010. © Crédit photo : Max Lerouge / MEL

Nous nous sommes accordés pour opter pour une couleur générale blanc cassé pour les murs et pour un mobilier muséographique qui soit partie prenante de l'architecture. Nous avons consacré une salle à la notion « Art brut avant l'Art brut » – c'est-à-dire à ses premières manifestations avant que Jean Dubuffet ne le repère et ne le nomme – section dans laquelle nous avons mis en avant le rôle des premiers médecins découvreurs de l'Art Brut. Ensuite, nous avons consacré une salle aux peintres médiums. Nous avons consacré un espace à des parcours autobiographiques que nous avons intitulée *Mythologies individuelles*, en référence à la terminologie inventée en 1972 par le commissaire d'expositions Harald Szemann pour mettre l'accent sur le fait que les artistes sont créateurs de mythes. Cette section comportait beaucoup d'œuvres mettant en jeu la notion de bricolage. Nous avons également présenté divers éléments décoratifs ou sculptures provenant de demeures d'« habitants paysagistes » appelée *Habiter poétiquement*. Et enfin, nous avons consacré une salle à ceux que nous avons appelés les inventeurs : les artistes passionnés par l'univers de la machine et l'univers des médias. Aujourd'hui, l'accrochage a été repensé, au bout de 10 ans, et a évolué, mais l'organisation générale des salles est toujours identique.



LaM, les salles d'exposition pour l'art brut, Manuelle Gautrand architecte, 2010.  
© Crédit photo : Max Lerouge / MEL

Appelée à d'autres fonctions, s'est arrêtée en 2007 ma contribution à ce travail. Je suis partie au début des travaux et au moment où le parcours était finalisé. J'ai poursuivi mes réflexions sur l'Art Brut à titre personnel en m'autorisant un regard sur la réalisation que j'avais conduite et en continuant à réfléchir sur ce que pouvait signifier, aujourd'hui, l'Art Brut.

Je pense que le pari a été réussi : réaliser un musée hors normes, avec ce type de juxtaposition à cette échelle. Mais il y a encore beaucoup de choses à faire notamment dans le domaine de la recherche. Nous avons mis en place – et la démarche se poursuit aujourd'hui – un centre de recherches interdisciplinaires faisant intervenir des personnalités éminentes, comme le docteur Bonnafé, Roger Cardinal, ou l'anthropologue Daniel Fabre. Il nous paraissait important d'approfondir ces approches ouvertes de l'Art Brut, ces croisements pluridisciplinaires ainsi que de mixer de plus en plus les collections.

Il est nécessaire de poursuivre ce travail de déconstruction des catégories de l'Art Brut telles que Dubuffet a pu les définir à un moment de l'histoire et de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Et il y a encore un travail à faire sur ce moment précis où la collection Prinzhorn a servi à alimenter les expositions d'art dégénéré en confrontant des œuvres de malades mentaux à

des œuvres d'artistes d'avant-garde. Il y a aussi la catégorie « outsider art » que Roger Cardinal a défini en 1972 comme étant un pendant américain à l'Art Brut et qui est devenu autre chose connaissant un ensemble de déclinaisons (art communautaire, etc). Là il y a un certain confusionnisme qui s'est installé. L'approche des surréalistes ou de Dubuffet, dans le contexte historique qui a été le leur, permettait de rapprocher des œuvres d'artistes naïfs d'enfants, de malades mentaux, d'art populaire et les mixer dans une perspective critique des sociétés occidentales. Dubuffet parlait du fou comme du primitif occidental. Je pense qu'aujourd'hui, plus rien n'autorise à mixer ces catégories et qu'il est important d'être extrêmement vigilant dans cette approche.

Puis reste enfin la question de la production hospitalière d'ateliers de création et l'art thérapie sur laquelle effectivement un travail d'analyse doit être fait en permanence sur ce qui est œuvre et sur ce qui ne l'est pas, et produire des appréciations qui obéissent à des critères esthétiques, et historiques pour les productions anciennes. Par rapport au projet de ce musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art Brut, j'étais réservée sur le fait d'accueillir des ensembles d'art thérapie. Je pense que le temps va faire son travail et qu'il y a certainement parmi ces travaux des productions qui accéderont au statut d'œuvres, mais qu'il n'appartient pas nécessairement à l'institution muséale de devenir le réceptacle premier de ces productions.

L'Art Brut reste aujourd'hui un vaste champ ouvert à l'appréciation, à l'étude et à la réflexion, dans toutes ses interconnexions et un terrain d'analyse fécond pour approcher la création, sous toutes ses formes.