

Handicap et arts : en finir avec une perpétuation de la violence

Sarah Heussaff

Doctorante au programme de communications de l'UQAM

RÉSUMÉ

Cette présente réflexion est le fruit de questionnements initiés et ébauchés à l'été 2020 à l'occasion de l'examen doctoral inscrit au sein de mon cursus au doctorat en communication à l'UQAM. Ici, les écrits de plusieurs auteur-rice-s des *disability studies* et des cultures crip (à la croisée des chemins entre genre et handicap) ont été associés au concept du « texte caché » (*hidden transcript*) de l'anthropologue James C. Scott. Cette imbrication a pour intention de réfléchir à une lecture des pratiques artistiques handicapées en rupture avec une tradition médicale du handicap. Embryonnaire, cette réflexion en cours pose néanmoins les bases d'une analyse qui dénonce le caractère violent des histoires occidentales inhérentes au handicap qui ont longtemps, à l'instar d'un art dit « brut », pathologisé les créateur-rice-s ainsi que les productions artistiques handicapées. En appliquant un modèle socio-culturel du handicap à nos analyses, il semble aujourd'hui possible, voire nécessaire, de décoloniser les pratiques artistiques handicapées des discours capacitistes et réclamer un héritage « incapacité » ayant longtemps été dissimulé.

Mots clés : violences, arts handicapés, art brut, genre, *crip*, modèle socio-culturel du handicap, féminismes.

ABSTRACT

This reflection is the result of questions initiated and sketched out in the summer of 2020 during the doctoral examination part of my doctoral program in communication at UQAM. Here, the writings of several authors in disability studies and crip cultures (at the crossroads between gender and disability) have been associated with the concept of the "hidden transcript" of anthropologist James C. Scott. This interweaving is intended to reflect on a reading of disabled artistic practices that breaks with a medical tradition of disability. Embryonic, this ongoing reflection nevertheless lays the foundations of an analysis that denounces the violent character of Western histories inherent to disability that have long pathologized creators and artistic productions with disabilities, following the example of a so-called "raw art". By applying a socio-cultural model of disability to our analyses, it seems possible, even necessary, to decolonize disabled artistic practices from the capacitive discourses and to reclaim a "disability" heritage that has long been concealed.

Keywords : violence, disabled arts, brut art, gender, crip, socio-cultural model of disability, feminisms

Handicap et arts : en finir avec une perpétuation de la violence

L'incapacité entachée par la violence

Au début des années 1990, Colin Barnes repasse au travers d'une histoire sociale et médicale occidentale du handicap et met en évidence la violence qui l'entache depuis plusieurs siècles (Barnes, 1991). Barnes retrace alors son histoire jusqu'à la période gréco-romaine et y dénonce les infanticides perpétrés sur les enfants handicapé-e-s. Poursuivant son énumération, il rapporte que dans l'Europe pieuse de l'époque médiévale, c'est au Mal que le handicap est associé et c'est spécifiquement cette imbrication conceptuelle qui encourage pendant encore de nombreuses années, les assassinats d'enfants handicapé-e-s, sous-couvert d'éradiquer le Diable¹ (Barnes, 1991). Puis, au 19^{ème} siècle, c'est Charles Darwin et ses théories eugénistes qui présentent les personnes handicapées comme des menaces pour les sociétés européennes. Elles participent alors à l'instauration d'un climat de terreur et d'actes barbares qui trouvent leur apogée durant la seconde guerre mondiale lorsque 100 000 personnes handicapées sont déportées puis assassinées sous l'Allemagne nazie (Barnes, 1991). Le sociologue britannique dépeint alors une histoire médicale inhérente au handicap² particulièrement sombre et violente. Ainsi, par exemple, dans les années 1990, l'Angleterre tolérait encore la recherche médicale sur les fœtus dans le but de prévenir la naissance d'enfants handicapé-e-s (Barnes, 1991). Retraçant les lois britanniques relatives à l'avortement, Barnes constate qu'une personne dispose de délais plus importants afin d'avorter d'un fœtus présentant des « risques » de « handicap sévère » sans que les lois ne prennent jamais le soin de définir les notions de « risques » et/ou de « handicap sévère » (Barnes, 1991). Lorsque le sociologue rédige ces lignes, il est avéré qu'un-e enfant handicapé-e a alors plus de risques qu'un-e enfant non-handicapé-e d'être abandonné-e, moins d'opportunités d'être adopté-e et de plus grandes probabilités de subir des abus physiques et sexuels (Barnes, 1991). L'une des thèses de Colin Barnes consiste à révéler l'analogie entre ces violences historiques et les

¹ Colin Barnes cite à cette occasion Martin Luther qui, disant avoir aperçu le diable dans les yeux d'un enfant handicapé avait alors recommandé qu'on l'assassine.

² Tout au long de la présente argumentation nous utiliserons le terme de « handicap » et « incapacité » pour évoquer le handicap. Jongler avec l'usage de ces deux termes nous permet de marquer la différence, en français, entre le fait d'avoir une incapacité (*impairment*) et le fait d'être rendu-e handicapé-e (*disability*) par les sociétés capacitistes, en raison de cette incapacité. Aussi, lorsque nous employons le terme de « handicap » nous faisons référence, inclusivement, aux maladies chroniques, psychiques ainsi qu'aux troubles neuro-cognitifs.

représentations médiatiques handicapées courantes et contemporaines qui perpétuent, selon lui, les images erronées et dépréciatives du handicap. Par cette violence, dont les représentations médiatiques se font les véhicules, c'est la pérennisation et l'institutionnalisation des discriminations que craint le professeur. Il redoute également la généralisation de l'idée que face aux personnes handicapées, la violence serait l'unique réponse, perpétuellement (Barnes, 1991).

Freak shows et ugly laws

L'histoire occidentale des représentations du handicap est marquée en Europe et aux États-Unis par une tradition des *freak shows*, foires dans lesquelles étaient exposés des corps extraordinaires culturellement racisés et pathologisés (exposition de personnes malades, noires, intersexes, trans*³, etc.), accompagnés d'une mythologie monstrueuse⁴ sensationnaliste, visant à les présenter comme des corps étranges (Barnes et Mercer 2001; Garland-Thomson, 2002).

À cet héritage s'additionne les *ugly laws*, aux États-Unis, qui ont fait autorité jusqu'en 1974 dans certains États. Ces lois visaient à interdire et donc à exclure des villes toute personne considérée comme « laide », et ce au nom de la bienséance due à autrui (Barnes et Mercer, 2001). Par l'utilisation du terme « laid » (*ugly*) cette loi visait, en fait, les personnes dites « difformes », en d'autres termes, certaines personnes handicapées afin de les tenir en périphérie des villes et donc de les faire disparaître de l'espace public (Barnes et Mercer, 2001). Ces lois sont une brillante illustration d'un énième rapprochement conceptuel péjoratif avec le handicap, celui de la laideur. Elles démontrent que les canons culturels de beauté, sous-couvert de se référer aux cadres d'une norme, définissent avec autorité celles et ceux qui peuvent, ou non, avoir accès à la représentation sociale. Surtout et nous le verrons dans la suite de cet essai, elle définit comment il-elle-s peuvent avoir accès à cette représentation.

³ J'emploie ici le caractère * afin qu'il agisse comme suffixe et comme alternative à celui de « sexuel ». Le mot « transsexuel » renvoie à l'histoire médicale de la transsexualité considérée pendant de nombreuses années comme une maladie psychiatrique. C'est donc dans l'intention de rompre avec la dimension stigmatisante et pathologisante du terme, que j'adhère à cette nomination tronquée.

⁴ Comme le mentionne Rosemarie Garland-Thomson, le monstre décrivait justement à l'origine les personnes vivant avec une déficience congénitale (Garland-Thomson, 2002).

Le concept du texte caché

Dans son étude portant sur les groupes subordonnés, James C. Scott démontre que tout groupe dominé produit, en raison de sa condition, un « texte caché » (*hidden transcript*) au groupe dominant (Scott, 2019). Ces textes critiques dissimulés, motivés entre autres, comme il le précise, par la prudence ou la crainte, font face aux « textes publics » officiels (*public transcripts*) et possèdent donc : « un caractère situé » (Scott, 2019, p. 37). Ils consistent en des : « Propos, des gestes et des pratiques qui confirment, contredisent et infléchissent hors de la scène, ce qui transparaît dans le texte public » (Scott, 2019 p. 37). Le texte public, lui, conte une histoire hégémonique qui détermine et légitime les rapports de pouvoir et de domination entre les groupes subordonnés et les groupes dominants⁵. En prenant l'exemple de l'histoire de l'esclavage et des rapports entre les esclaves et les maîtres, il démontre que les discours politiques cachés permettent aux esclaves de performer dans l'espace public et ainsi de survivre. En coulisses, ils leur permettent d'être des êtres agentifs, actifs au sein d'une histoire sociale et culturelle dissimulée aux dominant-e-s⁶ (Scott, 2^e éd, 2019). C'est parce qu'ils présenteraient un danger pour la vie des personnes subordonnées que ces textes dissimulés ne sont ni révélés ni revendiqués et qu'ils demeurent, de fait, inconnus ou méconnus pour celles et ceux qui n'ont pas l'expérience de la subordination avant qu'ils ne soient ensuite déclamés et réclamés collectivement. Alors que nous retracions ensemble quelques événements violents liés à ce que l'on a appelé « le modèle médical du handicap » (Finkelstein, 1980) et son histoire inhérente, il est alors aisé d'imaginer que les personnes handicapées ont pu intégrer, vis-à-vis des dominant-e-s, une même logique de dissimulation que les esclaves avec les maîtres, étant donné le danger que pouvait représenter le fait d'être reconnue en tant que personne handicapée (ou malade) dans la sphère publique. Les groupes dominants sont ici précisément les groupes de personnes non-handicapées, qui n'ont pas l'expérience de l'incapacité et qui, de fait, ne savent ou ne veulent ni lire ni interpréter les discours et les récits, témoins des cultures handicapées.

⁵ L'auteur précise que : « chaque participant-e connaît le texte public et le texte caché de son groupe mais n'a pas accès au texte caché de l'autre groupe » (Scott, réédition 2019 p.53).

⁶ Il-elle-s sont donc bel et bien producteur-riche-s de normes et des valeurs qui se développent au sein des communautés opprimées, bien que celles-ci passent souvent inaperçues auprès des dominant-e-s.

L'hypothèse que cette réflexion introduit suppose que c'est, d'une part, pour la survie et par la méfiance de leurs créateur-riche-s et d'autre part en raison de la méconnaissance de celles et ceux qui interprètent, que les productions artistiques handicapées⁷ ont longtemps été indiscernables, stigmatisées et décontextualisées. L'intention est ici, par ailleurs, de rompre avec les traditions scientifiques qui mobilisent les discours médicaux pour analyser les productions handicapées. Grâce à la mise en évidence des discours critiques parallèles via le concept du *hidden transcript*, mais aussi via les productions théoriques des *disability studies* ces cinquante dernières années et celles plus récentes des cultures *crip*, il nous est aujourd'hui possible d'exiger de nouvelles conceptualisations et lectures des productions artistiques handicapées qui ne soient plus uniquement capacito-centrées⁸.

Les *disability studies* se développent dans les années 1980 dans le sillage de la théorisation du modèle social du handicap par le sociologue britannique Mike Oliver. Découlant des travaux et des actions des militant-e-s handicapé-e-s pour la vie autonome dans les années 1960-1970, le modèle social du handicap propose un glissement conceptuel qui l'envisage non comme un problème individuel, mais comme un empêchement structurel qui prive les personnes vivant l'expérience d'une ou de plusieurs incapacités, de jouir de leurs droits. La notion de *crip* émane quant à elle d'une deuxième vague de théorisation du modèle social et culturel du handicap. Étayé et complexifié par les apports de théoricien-ne-s, militant-e-s, artistes féministes, handicapé-e-s, *queer* et racisé-e-s (Puisseux, 2020), le *crip*, tout en valorisant les diverses expériences subjectives⁹ de l'incapacité, procède à une déconstruction des systèmes binaires et normatifs sociaux et politiques. Comme l'affirment Colin Barnes et Geof Mercer (2001) ou encore le professeur états-unien Tobin Siebers (2010), les cultures handicapées (*disability cultures*) ont de tout temps existé. Pourtant les productions handicapées ne sont que très rarement considérées et/ou contextualisées comme des contre-discours ancrés dans une expérience sociale mais aussi politique de l'incapacité et du handicap.

⁷ Ce terme général, intègre toutes les pratiques artistiques produites par des personnes handicapées. Il réfère aussi aux pratiques comprises sous le terme de *Mad art/art fou* auto-nommé par les artistes concerné-e-s par les enjeux en santé mentale. En s'auto-identifiant comme tel, elles souhaitent procéder à un renversement du stigmaté.

⁸ Interprétées au travers d'une culture capacitaire c'est-à-dire une culture exclusivement pensée par et pour les personnes capacitées, non-handicapées.

⁹ On le retrouve également sous le nom de modèle socio-subjectif du handicap chez le professeur Alexandre Baril (2018).

Les cultures handicapées

En s'établissant comme norme absolue, la culture « capacitée », c'est-à-dire émanant des personnes non-handicapées, est rarement nommée au sein des canaux officiels de la culture dominante. Comme si cette culture capacitée faisait foi d'universalité et de neutralité.

Colin Barnes et Geof Mercer (2001) proposent d'envisager, par ailleurs, les cultures handicapées (*disability cultures*) en des formes plurielles. Considérées par les deux auteurs comme des sous-cultures qui prennent un caractère davantage engagé dès les années 1960, elles peuvent également apparaître et se diversifier en relation avec d'autres identités ou expériences sociales tels que l'âge, la classe, le genre ou encore l'origine ethnique, etc. C'est notamment dans l'ouvrage *Stigma : The Experience of Disability* (1966) du militant britannique Paul Hunt, que Colin Barnes et Geof Mercer y percent les premières manifestations d'une politisation de ces identités et des cultures handicapées à l'ère capitaliste occidentale (Barnes et Mercer 2001). Les identités handicapées, tout comme leur politisation, trouvent donc leurs origines dans d'austères histoires législatives et ségrégatives communes telles que celles nommées plus tôt et vécues notamment au sein d'institutions spécialisées (asiles, hôpitaux, écoles spécialisées etc.). Cette séparation d'avec les espaces ordinaires a eu pour effet de développer des valeurs collectives et des codes propres en lien avec l'expérience de vivre avec des incapacités au sein de sociétés qui handicapent ces particularités (Barnes, Mercer 2001). Historiquement, force est de constater que les cultures capacitées n'ont eu de cesse d'évacuer ou de remettre en question les cultures handicapées, agissant de manières qualifiées par les auteurs de : « *Variously hostile, dismissive and patronizing* » (Barnes et Mercer, 2001 p. 523). Une réalité corroborée par Tobin Siebers, spécialiste des *disability arts*¹⁰, lorsque, évoquant le concept « d'esthétique handicapée », il choisit de penser le handicap non en termes d'absence d'une histoire de l'art officielle, mais au contraire, sous forme d'omniprésence, longtemps passé inaperçue auprès des cultures dominantes (Siebers, 2010). Si l'emploi du terme esthétiques handicapées est à utiliser avec précaution afin de ne pas tomber dans

¹⁰ Désigne les pratiques artistiques handicapées qui se sont développées dans les contextes anglophones à la suite de la théorisation du modèle social du handicap. Les artistes des *disability arts* ou *Mad arts* adhèrent au modèle social du handicap développé dans la première et/ou la deuxième vague théorique.

les poncifs essentialisant, recourir à ce terme est aujourd'hui indispensable afin de révéler les traits communs de certaines formes culturelles handicapées longtemps dissimulées par les cultures non-handicapées. Ce sont donc autant les histoires d'exclusions, les lieux ou les inconforts de vie, les réalités quotidiennes, mais aussi le fait de devoir se dresser contre des cultures capacitistes et la fierté qui en résulte, qui peuvent être à l'origine de références communes engageant alors la production de cultures et d'esthétiques (dites handicapées) semblables. En retour, elles sont celles qui permettent de questionner différemment le handicap et de s'en servir comme grille de lecture pour toute norme imposée au corps.

Rompre avec les filiations d'un art dit « brut »

À la fin des années 1940, afin de définir les pratiques handicapées regroupées sous la dénomination « d'art brut » (que l'on retrouve aussi en Europe sous les variations d'« art des fous », « *art outsider* » ou encore « art psychopathologique » etc.), Jean Dubuffet, initiateur du terme, utilisait les mots suivants :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fonds et non pas de poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe (Dubuffet, 1949).

Il est à préciser que la définition proposée par Dubuffet se base sur des observations développées principalement vis-à-vis de collections d'œuvres qui, à l'instar de la sienne, ont été amassées au sein d'institutions médicalisées et psychiatriques. Les collectionneur-e-s étaient alors des personnes non-résidentes, majoritairement non-handicapées et donc, nous pouvons le supposer, néophytes en matière d'expérience d'incapacité.

De la même manière que les lectures patriarcales auront peine à reconnaître et conceptualiser les enjeux féministes qui émergent au sein des pratiques d'artistes femmes

dans les années 1960 et 1970,¹¹ qui témoignent de l'expérience d'être femme ou reconnu comme telle socialement, ici, Jean Dubuffet paraît incapable de concéder aux pratiques dites « brutes » une lecture incapacitée, semblant tout ignorer des codes associés aux textes qui pourraient s'y dissimuler (*hidden transcript*).

En premier lieu, sa définition révèle qu'il ne reconnaît que deux voies de formation à l'art, celle des écoles dites traditionnelles et/ou de l'autodidactie mais jamais celle des paires. En second lieu, la définition tend à dépeindre les personnes handicapées comme des êtres spontanés, acculturés, isolés et en repli sur soi. Ces deux éléments ont pour effet final de le conduire à penser que ces pratiques incapacitées sont exemptes de toute culture artistique et à refuser à leurs créateur-ric-e-s totalité ou partie d'agentivité.

La définition de Dubuffet fait écho à une conception médicale du handicap dont j'évoquais plus tôt la genèse et qui prévaut en Europe dans les années dans lesquelles il rédige ces lignes. Elle est encore de nos jours majoritairement répandue. Le modèle médical du handicap émane, comme son nom l'indique, des littératures positivistes et des milieux médicaux (Thomas, 2004; Finkelstein, 1980)¹². Il se base sur un présupposé binaire, pourtant relatif et mouvant, des seuils de validité et d'invalidité. L'individu doit alors se situer impérativement à l'un ou à l'autre de ces deux pôles. Le handicap est alors considéré comme une tragédie individuelle qu'il convient de réparer (Crow, 1996).

Lorsque Jean Dubuffet propose la définition d'un art dit « brut », il semble donc fondamentalement adhérer à cette conceptualisation du handicap et envisager, en premier lieu, les créateur-ric-e-s handicapé-e-s comme les patient-e-s d'un système médical. Une telle appréhension biologique et paternaliste du handicap n'a pas seulement eu pour effet d'individualiser et de dépolitiser les productions culturelles et artistiques handicapées, mais a aussi participé à les « coloniser » afin de les exploiter au travers d'un discours capacitiste, commercial et stigmatisant. Discours dont les pratiques de vol d'œuvres ou l'absence de consentement de l'artiste à l'exposition de ses œuvres ont été monnaie courante (Barnes, 2008). Elles se sont faites au profit exclusif d'enrichissements intellectuel et financier des personnes capacitées (Barnes, 2008). Finalement, via sa

¹¹ À ce sujet, je conseille l'article de Rebecca Lavoie : « Pratiques artistiques féministes et *queers* en art vidéo », propositions politiques post-identitaires, dans la revue *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014 p. 171-189. L'article se concentre sur les pratiques féministes *queer* actuelles de l'art vidéo et de deux artistes contemporaines mais retrace des éléments contextuels intéressants à propos de l'émergence des pratiques artistiques en lien avec les idées féministes.

¹² Il se pense du point de vue situé de professionnel-le-s médico-sociaux et non pas de la perspective de celles et ceux qui ont l'expérience du handicap.

conceptualisation, Dubuffet a participé à ce que révélait Colin Barnes quelques années plus tard : la mystification des personnes handicapées, ici principalement des personnes expérimentant des enjeux en santé mentale et certaines personnes neuro-atypiques. En effet, en apposant une lecture « capacité » sur les productions artistiques handicapées, Dubuffet a développé un récit fictif ayant eu pour effet, d'une part, la dissimulation de possibles récits et esthétiques handicapés et d'autre part, l'ostracisation des personnes handicapées (Barnes, 1991; Garland-Thomson, 2002).

À l'heure actuelle ne serait-il pas alors intéressant de se questionner sur ce que nous pourrions apprendre des pratiques handicapées si nous décidions de rompre avec cette filiation stigmatisante et si nous renouvelions notre regard sur l'ensemble des productions artistiques handicapées (comme sujet ou objet de représentations) ? Outillé-e-s de nos connaissances et de nos méthodes actuelles en histoire et analyses émancipatrices handicapées, qu'apprendrions-nous d'expériences quotidiennes, d'histoires de discriminations, ou encore de résistances et d'esthétiques communes handicapées ? En effectuant un glissement d'une conceptualisation médicale à une vision socio-culturelle/*crip*, du handicap, pourrions-nous apporter enfin une alternative à cette histoire dominante ?

Ce que l'on a désigné depuis des décennies sous le terme « d'art brut », ne pourrait-il pas aujourd'hui être envisagé comme une forme d'héritage incapacité duquel nous avons été coupé-e-s et qui est pourtant le témoin des histoires plurielles qui constituent le handicap. Il est aujourd'hui essentiel de reconnaître, de décoloniser et de réclamer cet héritage dont les œuvres et les créateur-ric-e-s ont longtemps été pathologisé-e-s. De fait, ne serait-il pas alors le temps de rompre avec toute cette terminologie d'art brut, sa genèse et sa réitération afin de ne pas répéter, inlassablement, cette même violence historique qui entache le handicap ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barnes, C. (1991). « Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People ». Ryburn Publishing.
- Barnes, C. (2008). « Generating Change: Disability, Culture and Art ». *Behinderung und Dritte Welt (Journal for disability and International Development)*, n° 19 jargang, Ausgabe 1, 4-13.
- Barnes, C., & Mercer, G. (2001). « Disability culture ». *Handbook of disability studies*, Sage Publications, 515-534.
- Crow, L. (1996). «Including all of our lives: renewing the social model of disability ». In *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*, Women's Press, London.
- Dubuffet, J. (1949). *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.
- Garland-Thomson, R. (2002). Integrating disability, transforming feminist theory. *NWSA journal*, 1-32.
- Finkelstein, V. 1980. « Attitudes and Disabled People », International Exchange of Information in Rehabilitation.
- Puisseux, C. (2020). Dictionnaire CRIP : Petit ouvrage d'introduction au crip.
- Scott, J.C (2019). La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne, Paris-Amsterdam édition, vo anglaise 1990.
- Siebers, T. (2010). Introducing Disability Aesthetics. *Disability Aesthetic*. University of Michigan Press, 1-20.