

## Les mutations de la « marge » : « art populaire », « art naïf » et « art brut »

Joël Roucloux<sup>219</sup>

Les recherches actuelles sur la notion d'« art différencié » s'inscrivent, au moins partiellement, dans une tradition de discours qui, depuis longtemps, souhaite définir une alternative à l'art désigné comme « dominant ». L'inflation actuelle de termes qui ont pour dessein de baliser les *marges* de l'art n'est pas sans conduire à un paradoxe : on cherche autant à différencier les productions concernées les unes des autres qu'à les distinguer de l'art « savant ». La quête de la spontanéité aboutit alors parfois à des querelles byzantines de définition. Le supplément d'authenticité que représenterait cet art ou ces arts ne semble plus pouvoir se passer d'une forme d'expertise. Paradoxe ! On peut douter toutefois que les diverses dénominations qui circulent actuellement renvoient chacune à un paradigme autonome. Si l'on veut bien se souvenir, en effet, que Jean Dubuffet a partiellement défini la notion d'« art brut » dans le cadre d'une polémique contre celle d'« art naïf », on s'aperçoit que le mot d'ordre implicite et largement oublié – ni « *art savant* », ni « *art naïf* » – peut encore être appliqué aux expressions proposées aujourd'hui comme concurrentes à celle d'« art brut ». On peut alors suggérer l'hypothèse que les oppositions fondamentales à l'intérieur du champ de l'art « alternatif » ou en « marge » renvoient à trois grands paradigmes que, par commodité, on peut désigner comme l'« art populaire », l'« art naïf » et l'« art brut ». Par la notion de « paradigme », j'entends un noyau dur d'attentes et de normes ainsi qu'une famille de questions. Si ces trois paradigmes se distinguent du point de vue des définitions, on peut aussi constater qu'ils se succèdent *grosso modo* dans l'histoire de la critique d'art.

« Art populaire », « art naïf » et « art brut » ont donc en commun le fait d'avoir été érigés en contre-modèle de l'art « officiel » ou « savant ». Or, dans la mesure où l'« art moderne » s'est lui-même défini contre l'art académique

<sup>219</sup> Joël Roucloux, docteur en histoire de l'art et archéologie, est directeur du Musée de Louvain-la-Neuve et professeur à l'Université Catholique de Louvain.

et souvent au nom du même idéal d'*authenticité*, on peut assister à tous les brouillages et à tous les renversements. Nos trois paradigmes ont également ceci de commun que leurs discours d'autolégitimation s'appuient sur un jeu de polarités : l'authentique *versus* le frelaté, l'officiel *versus* le « marginal » ou le « clandestin », le savant *versus* le spontané. Se considérant tour à tour comme « marginal » et « spontané », nos trois paradigmes (c'est-à-dire les critiques qui les défendaient) se sont crus en mesure de donner des leçons d'authenticité à l'art supposé « officiel » et « savant ». Pour l'observateur qui vise à une certaine objectivité, il est important d'étudier comment fonctionnent ces discours, comment s'articulent ces jeux d'opposition sans prendre position sur le fond. Car, bien sûr, ces constructions rhétoriques ne tiennent la route que pour autant que l'on assigne à l'« art savant » un rôle de repoussoir. Rôle bien pratique assurément pour y voir plus clair dans le discours de ceux qui s'opposent à celui-ci mais rôle ingrat aussi que l'on pourrait juger bien arbitraire et bien injuste. Parmi les polarités énumérées ci-dessus, on devrait ajouter celle de l'individuel et du collectif. Mais contrairement aux précédentes, nos arts « en marge » ne tendent pas à jouer un terme contre l'autre mais plutôt à en proposer une synthèse idéale. « Art naïf » et « art brut », en tout cas, ont en commun de vouloir concilier éloge de la singularité et résonance communautaire. Ce défi contribue à l'intérêt de leur démarche tout en en soulignant les difficultés. Enfin, ces arts se sont placés dans une situation telle que leur consécration risque de marquer leur échec ou leur « corruption ». Les défenseurs de l'art savant auront beau jeu d'ironiser sur ces exclus consacrés, ces marginaux exemplaires, ou ces célèbres inconnus. Dans l'immense littérature consacrée à ces « arts en marge », je choisirai quelques noms et quelques textes qui permettent de comprendre, d'un point de vue définitionnel, les distinctions qui ont été proposées entre les différents concepts en jeu, et d'un point de vue historique, comment on peut rendre compte du *passage* d'un paradigme dominant à l'autre.

### De l'art « populaire » à l'art « naïf »

La valorisation de l'art dit « populaire » est généralement associée au mouvement « romantique » dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès cette époque, la dialectique entre individu et collectivité se profile de manière particulièrement complexe et déjoue les oppositions trop simplistes : l'artiste populaire peut à la fois être décrit comme enraciné dans une communauté plus authentique – qui s'oppose à l'universalisme jugé abstrait des Lumières – et comme un individu hors normes. Si le célèbre livre de Champfleury *Histoire de l'imagerie populaire* datant de 1869 ne peut donc tout à fait être considéré comme inaugural, il n'en exprime pas moins de manière précoce et particulièrement éloquente toute une série de données fondamentales. Il s'ouvre en effet par un plaidoyer en bonne et due forme pour la promotion d'un art injustement méprisé : « telle maladresse artistique

est plus rapprochée de l'œuvre des hommes de génie que ces compositions entre-deux, produits des écoles et des fausses traditions »<sup>220</sup>. Champfleury oppose la notion d'*audace* à celle d'*adresse* pour faire entrer ces productions dans l'histoire de l'art. Quand bien même n'y auraient-elles pas leur place, elles auraient toute légitimité à entrer dans une non moins importante « histoire des mœurs ». Autrement dit, même si l'image populaire ne séduit pas, ne parle pas au sens esthétique, elle révèle à coup sûr bien des choses sur ceux qui les produisent et les apprécient. La querelle artistique enveloppe bien *dès cette époque* un enjeu décisif de *connaissance* et de *reconnaissance* des exclus du système. Mais, en réalité, on sent bien que, pour Champfleury, les deux dimensions – la *sociologique* et l'*esthétique* – sont parfaitement complémentaires. D'ailleurs, quoi qu'en pense la critique d'art, estime l'auteur, « il existe un public qui lentement se forme et dont l'esprit s'accoutume à ces estampes naïves »<sup>221</sup>. À travers cette évolution de goût qui porte en elle bien des métamorphoses des décennies à venir, c'est quelque chose comme la réconciliation entre le *public* (artistique) et le *peuple* qui serait en marche.

« Naïf »... Le mot est lâché et Champfleury s'empresse d'y revenir : « La naïveté, cette fleur délicate qui semble si difficile à cueillir dans les temps modernes, se dégagera un jour de la barbarie et de l'archaïsme. Nos artistes savent trop, ils ne savent pas assez »<sup>222</sup>. Car, en effet, la naïveté ne s'apprend pas : elle « vient du cœur, non du cerveau ». À cette époque, on voit bien que la notion de *naïveté* recoupe celle d'*authenticité* dont tous se réclament et s'oppose à un art savant jugé sclérosé dans une *fausse* tradition. Il n'est pas encore question de cantonner la « naïveté » dans une production restreinte. On peut aussi noter que cette notion de naïveté ouvre sur une dimension *psychologique* qui s'ajoute aux dimensions esthétiques et sociologiques évoquées ci-dessus.

Mais alors, qu'est-ce qui distinguera l'« art populaire » de l'« art naïf », une fois celui-ci identifié comme un domaine plus balisé ? L'une des conceptualisations les plus stimulantes à ce sujet nous semble avoir été proposée par le Belge George Schmits dans sa thèse présentée à l'Université de Paris, sous le titre *Situation de la peinture naïve*. L'« art naïf » y est décrit comme un phénomène de *mutation* de l'« art populaire ». Des analogies formelles entre les deux tendances sont frappantes comme le goût de la stylisation et l'ignorance de l'espace perspectiviste typique des autodidactes. De plus, la plupart des peintres recensés comme « naïfs » sont issus des classes sociales modestes. Mais l'« art populaire » suppose une relation privilégiée avec une *communauté* le plus souvent rurale : il a été créé « dans le

<sup>220</sup> CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, 1869, p. 11-12.

<sup>221</sup> CHAMPFLEURY, 1869, p. 19.

<sup>222</sup> CHAMPFLEURY, 1869, n. 48.

peuple, par le peuple, et le plus souvent pour le peuple, par des amateurs ou des artisans, en marge du courant de l'art officiel »<sup>223</sup>. L'émergence de la peinture naïve suppose un éclatement de cette communauté sous l'effet de la révolution industrielle et de l'exode rural. Par ailleurs, le processus général de mécanisation atteint mortellement les possibilités de développement de l'*artisanat* que l'amélioration des conditions de vie au XVIII<sup>e</sup> siècle avait favorisé. Le « naïf » est donc bien un « aliéné » en ce sens précis qu'il est un déraciné et un isolé. Aussi cette mutation de l'« art populaire en « art naïf » peut-elle être décrite comme un phénomène de *compensation*. Pour autant, cette mutation n'aurait jamais été possible sans l'émergence, au sein de la Révolution industrielle, de nouveaux droits sociaux et de la civilisation des loisirs avec l'obligation légale du repos dominical et la possibilité de commencer une nouvelle vie avec l'âge de la retraite. Contrairement à l'artiste populaire qui s'exprime dans un contexte communautaire avec une finalité souvent utilitaire (si l'on englobe aussi dans ce terme les objectifs apotropaïques), le peintre naïf est un individu qui a la prétention de faire de l'art à part entière et l'espoir d'y gagner une reconnaissance individuelle et sociale.

Parmi les caractéristiques les plus décisives du supposé « style » naïf, Georges Schmits pointe tout particulièrement le « réalisme *intellectuel* » où le jeu des signes s'apparente à une « écriture idéogrammatique »<sup>224</sup>. Ce n'est pas un souci de vraisemblance naturaliste mais une volonté de lisibilité narrative et aussi de verve qui donne aux objets et aux personnages leur échelle et définit leur plan dans la représentation. Ces critères révèlent ainsi un langage à part entière qui rappelle étroitement les dessins d'enfants. Le modèle est ici revu et corrigé d'après une conception mentale. L'analogie entre la peinture naïve et le dessin d'enfant a pourtant ses limites puisque ce dernier est pris rapidement dans une évolution qui va le reconfigurer complètement et souvent tarir sa dynamique d'inspiration. Les naïfs se forcent au contraire un style durable et bien individualisé. Mais la comparaison n'en est pas moins récurrente dans les textes apologetiques sur l'art naïf : la notion de *naïveté* précise la revendication d'*authenticité* propre à tous les « arts en marge » dans le sens d'une fidélité à l'esprit d'enfance.

### Art naïf et art brut : le chassé-croisé des fortunes critiques

Cette évocation de la peinture naïve se justifie par l'engouement, semble-t-il assez considérable, qui s'est porté sur elle après la Seconde guerre mondiale et, plus particulièrement, dans les années 60. En 1975 dans le cadre d'un chapitre consacré à cette production au sein d'une histoire générale de l'art,

Max-Pol Fouchet croyait encore pouvoir écrire que l'art naïf s'est installé « de façon définitive » dans le goût, les habitudes, l'histoire de notre époque. Et de s'appuyer sur l'abondance des expositions, des publications, des galeries, des collectionneurs et des amateurs<sup>225</sup>. Pourtant, 20 ans plus tard, la situation avait complètement changé. Dans le « Que sais-je ? » qu'il consacrait à l'art naïf, le conservateur du Musée spécialisé de Laval, Charles Schaettel, constatait que « le monde culturel a détourné son regard » de la peinture naïve : « à force de découvertes provoquées et d'enjeux commerciaux, il serait devenu un courant insipide, vidé de toute substance »<sup>226</sup>. Notre propos ne sera pas ici de détailler le long processus d'émergence de ce courant pas plus que le processus de descente aux enfers qui a succédé à sa consécration. Il sera plutôt de signaler qu'un grand nombre d'expressions concurrentes ont été discutées pour définir l'art naïf à l'époque où s'interroger à son sujet était de mise. Georges Schmits étudie ces vocables divers dans sa thèse : « primitif », « instinctif », « maîtres populaires de la réalité », « peintres du dimanche », « they taught themselves », etc. Cette liste à la Prévert n'est pas sans évoquer celle que nous offrent les énumérations contemporaines à propos de l'art brut. Le recensement rapidement opéré par Alain Bouillet donne à cet égard le tournoi : « art autre », « art cru », « art en marge », « art hors-les-normes », « art rustique moderne », « art obscur », « art singulier » et « Singuliers de l'art », « Folk art », « Grassroots art », « Outsider art », « Raw art », « Self-taught art »<sup>227</sup>. Difficile de s'y retrouver dans ce que l'auteur appelle lui-même une « jungle » !

Si l'on peut constater que l'attention des milieux culturels sensibles à la marginalité artistique s'est progressivement détournée de l'« art naïf » vers l'« art brut », cette évolution ne peut être décrite comme une « simple » mutation sociologique comme avec le cas de l'art populaire et de l'art naïf. On n'a pas davantage attendu la crise de la peinture naïve dans les années 70 pour s'intéresser aux productions plastiques des personnes placées dans des conditions d'isolement ou d'enfermement généralement associées à la notion d'« art brut ». On pourrait au contraire montrer que les œuvres les plus célèbres de l'art brut ainsi que ses textes critiques fondateurs sont largement contemporains des œuvres et des textes liés à l'art naïf. S'il y a matière à décrire un enchaînement chronologique, c'est bien seulement du point de vue de l'engouement suscité par ces problématiques. S'il y a eu une mutation, c'est au niveau de l'histoire du goût : la montée en flèche de la fortune critique de l'« art brut » semble correspondre dans le temps à la

<sup>225</sup> M.-P. FOUCHET, *L'art naïf*, Histoire de l'art, la grande aventure des trésors du monde, t. 9, Paris / Genève / Bruxelles-Anvers, 1975, p. 153.

<sup>226</sup> C. SCHAEFFTEL, *L'art naïf*, Paris, 1994, p. 5.

<sup>227</sup> A. BOUILLET, *Définir, distinguer et « transmuter »*, *L'art brut, critères opératoires et abarques didactiques dans l'histoire*, *Docivies sur l'art* 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

<sup>223</sup> G. SCHMITS, *Situation de la peinture naïve*, Thèse pour le doctorat du 3<sup>ème</sup> cycle présentée à l'université de Paris I, s.d. [1975], p. 65.

<sup>224</sup> G. SCHMITS, [1975], p. 367.

perte de crédit de l'« art naïf ». Dans son livre désormais classique sur l'« art brut », Michel Thévoz, s'inscrivant en large partie dans le sillage de Jean Dubuffet, insistait sur une distinction à ses yeux fondamentale. Contrairement aux « naïfs », les créateurs de l'« art brut » manifesterait « à l'égard des normes esthétiques et culturelles une indifférence ou une ignorance intégrale »<sup>228</sup>. Ils nous emmèneraient dans « des sites interdits, fascinants et redoutables » qui tranchent singulièrement avec l'atmosphère d'attendrissement et de bonhomie » qui caractériserait l'art naïf. « L'effet d'étrangeté » y est plus puissant et, avec lui, c'est implicitement une bien plus grande radicalité dans l'authenticité qui est revendiquée. Cette distinction est corroborée par un « exégète » contemporain de la peinture naïve, Albert Dasnoy : « Dans les premiers temps de son repliement, le schizophrène peut passer par une période parfois longue de création énergétique, durant laquelle certains individus doués produiront des œuvres saisissantes, qu'on hésiterait à qualifier d'originales car elles appartiennent à un monde où la notion d'originalité devient dérisoire. Le saisissement qu'elles nous procurent est d'un tout autre ordre que les surprises de l'art naïf. Car le naïf est objectif ; en dépit de son isolement, il parle en toute ingénuité un langage traditionnel. L'art naïf nous offre une image rafraîchie de la commune réalité. Les œuvres de la folie surgissent d'un monde intérieur, et d'un monde intérieur affranchi de tout contrôle, attisé par l'angoisse d'une entière solitude »<sup>229</sup>. De manière plus polémique, Jean Dubuffet reprochait donc à l'« art naïf » un caractère superficiel : il ne contesterait pas assez l'« art traditionnel », il déférerait même « totalement » à l'« art académique »<sup>230</sup>. En revanche, Jean Dubuffet louait la « grâce de la geste simple » de l'art populaire<sup>231</sup>. De ce fait, on peut considérer qu'il voulait profiler l'« art brut » comme la véritable relève de l'« art populaire » au nom de ce qu'il appelait les « spontanéités ancestrales »<sup>232</sup>.

Contrairement à d'autres auteurs de la sphère naïve qui s'inquiétaient non sans raison de la « concurrence »<sup>233</sup>, Albert Dasnoy voyait dans le

<sup>228</sup> M. THÉVOZ, *L'art brut*, Genève, 1975, p. 93.

<sup>229</sup> A. DASNOY, *Exégèse de la peinture naïve*, Bruxelles, 1970, p. 113.

<sup>230</sup> J. DUBUFFET, [Intermède], dans *Insula. Bulletin de l'art insitit*, 4, s.d. [début des années 70], p. 71.

<sup>231</sup> J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, coll. Idées, Paris, [1951] 1973, p. 64.

<sup>232</sup> J. DUBUFFET, 1973, p. 36.

<sup>233</sup> Dans une polémique implicite contre A. Dasnoy, celui qui était alors considéré comme le « pape » de la peinture naïve, écrivait : *On les [les naïfs] élimine certes, mais en douceur, rétroactivement en quelque sorte, comme une espèce de mise à la retraite anticipée, sans dénier pour autant leurs droits à un passé, et cela en désignant nommément leurs successeurs souhailés, alias les malades mentaux, choisis expressément dans la catégorie la plus proche de la*

développement de l'art brut une solution aux paradoxes survenus avec la consécration et la marchandisation de l'art naïf. Le « psychotique » offrirait en effet une garantie d'authenticité en ce qu'il serait « hors des atteintes de la société »<sup>234</sup>. On touche ici du doigt l'un des principaux paradoxes de la notion d'« art brut ». Si ses liens historiques avec la notion d'« art des fous » peuvent apparaître aux uns réducteurs, ils peuvent apparaître aux autres comme une garantie d'authenticité. Ils offrent dans tous les cas un repère qui, s'il est limitatif, a le mérite d'être clair. Pour le dire autrement : moins on insiste sur la question de la « folie » comme critère de définition de l'« art brut », plus la frontière avec les productions valorisées naguère sous le label « naïf » apparaît-elle fragile. On peut d'ailleurs remarquer quelques tentatives contemporaines de revoir cette distinction comme la réinstauration depuis dix ans à Laval d'une Biennale d'« art naïf ». Celle de l'été 2007 est justement centrée sur l'arbitraire supposé des frontières trop étanches avec le thème *Du naïf aux singuliers, le spectacle des corps*. Le texte de présentation de cette exposition revient sur l'effacement de l'« art naïf » au profit de l'« art brut » ou de l'« art singulier » à la fin des années 60. Or, cette démarcation aurait été établie sur des « critères formels mal établis » au mépris des « parentés » sociologiques et artistiques entre les courants. Il existerait en fait des « liaisons dangereuses » stimulantes entre « naïfs » et « singuliers »<sup>235</sup>.

Bernard Cherot en appelle aujourd'hui à plus de rigueur dans la définition de l'« art brut » ou de ce qui est devenu son synonyme dans le monde anglo-saxon : *Outsider Art*. La particularité de l'art brut tiendrait essentiellement à son « insularité » vis-à-vis de toute culture du fait d'un « isolement » et d'une « déconnexion sociale »<sup>236</sup>. Le créateur de l'art brut se tiendrait ainsi à distance de tout « désir de reconnaissance »<sup>237</sup>. Cette réflexion de Bernard Cherot sur les problèmes de « territoires » démontre à nouveau la nécessité pour l'« art brut » de se définir par opposition à l'« art naïf » mais un « art naïf » lui-même redéfini sur une base plus étroite que celle qui était de mise à l'époque de son succès.

Si le désir – ou non – de reconnaissance des créateurs eux-mêmes peut être avancé comme un critère pour différencier l'« art naïf » de l'« art brut », force est de reconnaître que l'art brut n'échappe pas davantage aux paradoxes de la reconnaissance que l'« art naïf » hier. Alain Bouillet parle dans le texte de

*séance tenante*. A. JAKOVSKY, *Le donateur et les contrebandiers*, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky [catalogue du], Nice, 1982, p. 44.

<sup>234</sup> A. DASNOY, 1970, p. 235.

<sup>235</sup> *Du naïf aux singuliers, le spectacle des corps*. 6<sup>ème</sup> biennale internationale d'art naïf de Laval, du 23 juin au 30 septembre 2007. La commissaire de l'exposition est Antoinette Le Fahler, attachée de conservation au Musée de Laval.

<sup>236</sup> B. CHEROT, *Territoires*, dans *Ligéria. Dossiers sur l'art*, 53-54-55-56, 2004, p. 94.

<sup>237</sup> B. CHEROT, 2004, p. 93.

présentation d'un dossier substantiel consacré à l'« art brut » de risques d'« enculturation », de « récupération »<sup>238</sup> et de marchandisation. Il y aurait une tension mortifère entre cette institutionnalisation de l'« art brut » à travers les musées et les galeries et son authenticité originelle liée à la notion de « sauvagerie ». Il y aurait du coup matière à parler d'une possible « mort de l'art brut »<sup>239</sup>. Une mort qui fait encore couler beaucoup d'encre si l'on en juge par l'épaisseur du dossier dans lequel il s'exprime et le nombre de ses contributions !

Il reste qu'un quart de siècle environ après la crise de l'« art naïf » et la consécration progressive de l'art brut, des inquiétudes communes s'expriment dans les deux contextes. À bien des égards le texte prophétique d'Albert Dasnoy de 1970 sur l'« art naïf » recoupe celui d'Alain Bouillet de 2004 sur l'« art brut » : « L'art naïf a maintenant ses musées, son public, son marché, sa presse, ses galeries, ses biennales et ses internationales. Il est commenté, répertorié, officiellement reconnu ; des ministres assistent à ses grands vernissages. Comment ne pas se féliciter que justice lui soit enfin rendue de manière aussi éclatante »<sup>240</sup>. « Leurs œuvres se sont fait une place dans nos préoccupations, dans nos collections, dans les conflits de la culture, dans le commerce de l'art, nous leur ouvrons nos musées, et les plus prestigieux, nous leur consacrons des études savantes, des ouvrages de luxe »<sup>241</sup>. Or, c'est précisément ce succès qui constituerait une épreuve presque insurmontable car « les conditions dans lesquelles [l'« art naïf »] pouvait croître et grandir sont de ce fait presque entièrement détruites ». L'« art naïf » se trouvait pour Albert Dasnoy exposé à tous les pièges de la notoriété et à toutes les dérives mercantiles. « La mise sous contrat n'est d'ailleurs que le signe le plus révélateur d'une situation. L'artiste naïf à présent ne peut plus ignorer longtemps qu'il est un naïf. Il en prend le titre. Il apprend tout aussi vite et souvent il sait avant de commencer à peindre, qu'il existe un art naïf dans lequel il va pouvoir s'inscrire, un art avantageux, qui s'expose et se vend bien. Des encouragements lui viennent aussitôt qu'il se révèle car les *dépisteurs* ont vite fait de le repérer. Des galeries d'art le recrutent, il *produit* avec régularité, il fait carrière, ses supporters, critiques ou marchands, le feront primer dans les concours, on lui ménagera son exposition annuelle, étant bien entendu qu'il doit veiller à demeurer naïf, ou du moins un naïf, et ne point décevoir la clientèle. [...] Dans ce climat d'indiscrétion, des artistes naïfs peuvent encore surgir mais ils ne peuvent plus guère grandir et se fortifier. Une manifestation plénière et majeure de

l'art naïf, le miracle que nous attendons de lui, nous ne devons plus trop y compter »<sup>242</sup>. Le verdict prophétique d'Albert Dasnoy apparaissait sans appel : « Ne nous le cachons pas, l'âge d'or de la peinture naïve est révolu. Il aura été très bref. *Son déclin a commencé du jour où nous nous sommes piqués de rendre justice à ces humbles et à les traiter en méconnus* »<sup>243</sup>. Si les inquiétudes actuelles au sujet d'une possible mort de l'« art brut » sont fondées, on pourrait estimer que la relève appelée alors de ses vœux par cet auteur a entre-temps révélé ses failles.

### Et l'« art différencié » ?

Il appartient aux défenseurs d'une reconnaissance spécifique pour un art « différencié » qui serait à son tour distinct de l'« art brut » de préciser en quoi ils s'inscrivent dans les repères dégagés ci-dessus et en quoi ils s'en démarquent. Centré sur la personne handicapée qui est présentée comme échappant aux clichés « romantiques » sur la folie, l'« art différencié » vise de fait à valoriser des exclus dans l'exclusion, ce qui pourrait être interprété comme une nouvelle surenchère dans la quête de la « marge ». Le concept précise en tout cas le champ qu'il vise là où l'« art brut » prenait le risque de se dissoudre à force de reculer ses frontières.

De prime abord, l'expression semble exposée aux mêmes difficultés et aux mêmes paradoxes que celles rencontrées ci-dessus. Car dans l'art « moderne » et « contemporain », c'est toujours par différenciation qu'un courant a cherché à retenir l'attention. N'est-ce pas le propos de tout de se vouloir « différencié » ? Par rapport à quoi ? Au sein même de l'« art brut » ? Carine Fol affirme par ailleurs dans ce recueil que seul le critère de la « valeur artistique » doit être pris en compte. Or, n'est-ce pas précisément ce critère que l'« art savant » de ces dernières décennies – qualifié d'« art contemporain » avec une connotation bien spécifique de « genre » – s'est plu à déconstruire sinon à railler ? Il est paradoxal de constater cet attachement à la notion d'« art » associée à celle, normative, de « qualité » chez les héritiers d'une idéologie anti-culturelle. Si l'« art différencié » peut séduire, c'est aussi en montrant la relativité du jugement et du champ artistiques. Pourquoi aussi ne pas revendiquer les dimensions sociales et psychologiques au même titre que la dimension esthétique ainsi que le proposait Champfleury s'agissant de l'« art populaire » ? Ne contribuent-elles pas à la richesse du champ envisagé ? N'y a-t-il pas ici comme ailleurs interdépendance entre enjeux de contemplation et enjeux de connaissance ? On se demande comment l'« art différencié » pourrait s'affirmer s'il se réclame de la « simple » valeur artistique et non, comme ses antécédents,

<sup>238</sup> A. BOUILLET, *Entre Charlybde et Scylla : devenir de l'art brut au temps de sa reconnaissance*, dans *Ligéa. Dossiers sur l'art*, 53-54-55-56, 2004, p. 30.

<sup>239</sup> A. BOUILLET, 2004, p. 32.

<sup>240</sup> A. DASNOY, 1970, p. 233.

<sup>241</sup> A. DASNOY, 1970, p. 33.

<sup>242</sup> A. DASNOY, 1970, p. 233-234. Toutes les expressions soulignées dans le texte d'Albert Dasnoy le sont par nous.

<sup>243</sup> A. DASNOY, 1970, p. 33.

d'une « authenticité » spécifique. Quoi qu'il en soit, la position « en marge » est moins confortable que jamais à un moment où l'« art » en vue se rit des notions de centre et de périphérie. La revendication de la marge constitue en fait, on l'a vu, une *constante* de notre culture artistique depuis plus de 150 ans.

L'expérience historiographique démontre qu'aucun concept n'échappe aux phénomènes de construction et de déconstruction rhétoriques et aux jeux d'opposition : pas même le concept d'« authenticité » qui rêverait sans doute d'y échapper. La lucidité sémantique qu'occasionne ce constat n'interdit pourtant aucunement de s'enthousiasmer pour des productions injustement méconnues et d'essayer, encore et toujours, de les nommer.