

# Exposer l'Art Brut et l'art contemporain : le rôle des commissaires d'expositions

**/1** Sur les déconstructions des frontières artistiques dans l'art moderne, voir Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998 (notamment p. 17-39).

**/2** Alors que l'Art Brut vise de plus en plus à rejoindre le courant artistique dominant, ce phénomène était loin de recueillir l'accord de Jean Dubuffet et suscite dans un premier temps des réactions hostiles de la part de Michel Thévoz, ancien conservateur de la Collection de l'Art Brut de Lausanne. Ce dernier nuancera toutefois cette critique par la suite (Michel Thévoz, *Requiem pour la folie*, Paris, La Différence, 1995, p. 67).

L'Art Brut semble s'inscrire dans le vaste mouvement de déconstruction des frontières de l'art/**1** qui a lieu depuis le début du <sup>xx</sup>e siècle, par le biais de la transgression des normes esthétiques opérée par les avant-gardes. Là où Duchamp et ses ready-mades, puis les artistes contemporains, évacuaient le geste artistique en remettant en question la notion de création (en transférant un objet du monde ordinaire dans le champ de l'art), Dubuffet en inventant la théorie de l'Art Brut, remettra en question la notion même d'artiste en allant chercher les artistes du côté des créateurs non désignés comme tels, et indemnes de culture proprement artistique (fous, marginaux autodidactes, spirites...). Pourtant, ces œuvres, qui étaient autrefois rangées sous le nom d'Art Brut, et situées dans une opposition vis-à-vis de l'art institutionnel trouvent progressivement une place au sein des mondes de l'art. Non seulement ces œuvres « s'institutionnalisent » dans le cadre des mondes de l'art outsider, mais elles sont aussi parfois exposées aux côtés d'objets appartenant à l'art moderne et contemporain, au sein de l'art officiel.

Les expériences d'intégration et d'ouverture de l'Art Brut hors de ses frontières se multiplient ces dernières années, en dépit des positions « intégristes » de Dubuffet et de certains de ses successeurs/**2**. Parmi de nombreux exemples témoignant d'une telle ouverture, nous pouvons citer : l'exposition d'Henry Darger à la Maison Rouge (institution

d'art contemporain) en 2006 ; l'exposition consacrée à Augustin Le-  
sage, un artiste médiumnique mis en parallèle avec l'œuvre de l'ar-  
tiste contemporain Elmar Trenkwalder également à la Maison Rouge  
en 2008 ; l'exposition « Visions Singulières » au Palais des Beaux-Arts  
de Bruxelles, organisée en 2005 en collaboration avec Arts en Marge,  
qui réunissait principalement des œuvres d'artistes outsider. On peut  
noter aussi les expositions « Arts en Marge » où l'art outsider était dé-  
cliné dans toutes les disciplines de l'art (installations, musique, arts  
plastiques, textile). Ce choix de montrer l'élargissement disciplinaire  
de l'Art Brut est à mettre en parallèle avec l'évolution de l'art con-  
temporain qui exploite aussi tous les médias artistiques. Le Musée d'Art  
Moderne et Contemporain de Villeneuve d'Ascq, qui accueille fin 2010  
la Donation l'Aracine dans son aile consacrée à l'Art Brut, exprime  
aussi cette volonté de décroisement entre Art Brut, art moderne  
et contemporain : « les expositions temporaires permettront de met-  
tre en dialogue les collections brute, moderne et contemporaine/3 »,  
confie Joëlle Pijaudier, conservatrice en chef du musée.

Pour étudier ce phénomène typique de la contemporanéité/4, c'est-à-  
dire emblématique d'une époque de métissage et d'hybridation, nous  
prendrons appui sur quelques expositions emblématiques qui témoi-  
gnent de cet effacement des frontières entre art insider et art outsider.  
Nous envisagerons l'exposition comme un « dispositif » visant à révé-  
ler quelque chose de l'œuvre d'art : à partir des discours, des média-  
tions et des effets produits/5, nous verrons comment elle contribue à  
transformer les cadres de la perception, et notamment le regard que  
nous portons sur ces objets pensés dorénavant comme de l'art à part  
entière. À partir de là, un certain nombre de questions se posent : la  
catégorie « Art Brut » a-t-elle encore un sens au <sup>xxi</sup>e siècle ? Comment  
en est-on arrivé à montrer des œuvres d'artistes fous dans des musées  
prestigieux, ou à côté d'artistes contemporains ? Doit-on mettre cette  
évolution sur le compte de l'évolution de l'art en général ?

Cette juxtaposition Art Brut/art contemporain, ce « cross-over » artis-  
tique produit des effets sur les catégorisations historiques et vise à  
modifier le regard porté sur ces objets en tant qu'œuvres d'art. L'autre  
dimension que nous prendrons en compte sera le rôle grandissant des  
commissaires d'expositions/6 dans le discours et la mise en scène de  
l'exposition, qui n'hésitent pas à transgresser les anciennes catégories  
artistiques, dans ce nouveau contexte de décroisement. Ces trans-  
formations opérées par les commissaires d'expositions ne sont-elles  
pas facilitées, étant donnée la spécificité des artistes outsiders par  
rapport aux artistes contemporains, et notamment leur ignorance des  
mondes de l'art et leur absence de réflexivité sur les procédures « ar-  
tificatoires » ? La décontextualisation opérée par ce type d'exposition

/3 Pierre-Olivier Rollin,  
« L'Art Brut : le "fou de  
l'art" », *Art & Culture* n° 3,  
novembre 1999, p. 26-27.

/4 Le rapprochement  
entre art « officiel » et  
art « outsider » n'est  
cependant pas nouveau.  
L'exposition organisée  
en 1937 par les Nazis,  
« l'Art dégénéré »  
rassemblait des œuvres  
de peintres modernes  
comme Paul Klee, Vassili  
Kandinsky ainsi que  
des productions de  
personnes psychiatisées  
telles que Karl Brendel,  
Paul Goesch, Georg  
Birnbacher, etc. Cette  
confrontation visait,  
contrairement aux  
expositions qui ont cours  
de nos jours, à démontrer  
la dégénérescence des  
artistes d'avant-garde.  
Voir Stephanie Barron  
(sld), *Degenerate Art, The  
Fate of the Avant-garde in  
Nazi Germany*, New York,  
Harry N. Abrams, 1991.

/5 Voir Jérôme  
Glicenstein, *L'Art, une  
histoire d'expositions*,  
Paris, PUF, coll. Lignes  
d'art, 2009, p. 13.

/6 Voir *Art press*,  
février 2010, ainsi que  
Yves Michaud, *L'Artiste et  
les commissaires. Quatre  
essais non pas sur l'art  
contemporain mais sur  
ceux qui s'en occupent*  
[1989], Paris, Hachette,  
2007.

**/7** Nathalie Heinich,  
*Harald Szeemann, un  
cas singulier*, Caen,  
L'Échoppe, 1995.

**/8** Harald Szeemann,  
*Écrire les Expositions*,  
Bruxelles, La Lettre Volée,  
1996, p. 32.

**/9** Harald Szeemann, *Von  
einer Welt zu'r Andern*,  
catalogue de l'exposition  
à la DuMont Kunsthalle,  
Cologne, 1990, p. 73  
et 68, cité par Lucienne  
Peiry, *L'Art Brut*, p. 253.

ne vient-elle pas aggraver l'écart entre ceux qui « savent » (les commissaires, les esthètes) et ceux qui « ignorent » (les artistes bruts) ?

## **Effacement des frontières outside/inside : effacement des catégories ?**

### **Individualisation de l'artiste outsider :**

#### **« les Mythologies individuelles »**

Si le phénomène récent de décroisement et de confrontation d'œuvres d'art outsider avec des œuvres d'art contemporain peut être mis en relation avec l'évolution générale de l'art, ce qui nous intéresse ici de souligner est le rôle croissant des commissaires d'exposition.

L'un des pionniers, à ce titre, fut Harald Szeemann, commissaire fameux et à l'esprit singulier et aventureux<sup>/7</sup>, qui joua un rôle de défricheur en la matière, en étant l'un des premiers à avoir proposé des rapprochements explicites entre œuvres d'Art Brut et œuvres d'art contemporain. C'est lui, qui en effet, exposa pour la première fois, lors de la Documenta 5 de Kassel (1972) les dessins d'Adolf Wölfli. Dans cette manifestation conçue sur le modèle de l'« œuvre d'art total », Szeemann cherchait à élargir la vision de l'art, en signifiant son désir de voir l'art renouer avec le vécu : « seuls les fous ou leurs proches garantissent l'intensité de l'art qui nous a tellement manqué, ces dernières années, dans l'art surproductif officiel<sup>/8</sup> ». Plus tard, dans « Les Machines Célibataires », autre exposition emblématique, Szeemann présentait des photographies des sculptures d'Heinrich Anton Müller, autre figure classique de l'Art Brut, aux côtés d'œuvres de Marcel Duchamp et de Jean Tinguely, puis avec « La Suisse Visionnaire », il réunit entre autres des œuvres d'artistes bruts, comme des pièces d'Aloïse, de Soutter et des œuvres de Klee ou de Giacometti.

Harald Szeemann souhaite accorder à l'Art Brut un statut comparable à l'art contemporain. Selon lui, il n'y a pas lieu de faire de distinction entre des créateurs, qu'ils soient « outsider » ou « insider » : « Wölfli produit à la manière de Picasso, Aloïse est proche de Matisse, Müller passe à travers différents développements comme Duchamp, Schulthess tente de créer un ordre par une surabondance d'informations<sup>/9</sup> ». Sa volonté d'abolir les frontières entre Art Brut et art contemporain est particulièrement explicite dans ses discours. Par ses choix, Harald Szeemann cherche à faire évoluer le regard qu'on porte habituellement sur ces productions marginales en neutralisant leurs connotations « psychiatriques ». Il milite en faveur d'une ouverture et souhaite mettre en valeur avant tout des « artistes » et non des « études de cas ». En confrontant Art Brut et art contemporain, Harald Szeemann souhaite faire perdre à l'Art Brut son statut margi-

nal. Il conteste d'ailleurs la notion d'Art Brut qu'il préfère remplacer par le terme de « mythologies individuelles », lequel lui semble plus approprié : « Les “Mythologies individuelles” tentent de donner à la Documenta 5 la dimension d'un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et signaux exprimant son monde personnel. Il est difficile de désigner un fou comme un fou, lorsque, comme à Kassel, on a réussi à apprécier ces mythologies individuelles, comme expressions existentielles, des valeurs de notre voisin/<sup>10</sup> ».

Ses expositions, emblématiques d'une rupture historique, ont pour but de mettre en valeur l'*individualité* de l'expression de l'artiste, l'expression de son univers particulier. Cette posture sera typique de ce qu'on retrouvera dans la plupart des expositions contemporaines de ce type, où l'accent porté sur la folie ou le statut marginal des créateurs bruts est relativisé au profit de la dimension esthétique. Le décroisement proposé est ici prétexte à faire valoir l'univers individuel de l'artiste brut, en le situant sur le même plan que celui d'un artiste contemporain. Cette individualisation de l'artiste outsider peut être mise en relation avec l'évolution de l'art contemporain des années 1960, où l'on trouve de plus en plus cette notion de « mythologie personnelle/<sup>11</sup> » : cette transformation de l'art vers une définition centrée sur la « vocation », l'inspiration et l'individualité valorisera ce qui a trait à la personne, comme motif de singularité et valeur d'excellence/<sup>12</sup>.

Bénédicte Merland, directrice du Madmusée de Liège, écrit d'ailleurs à ce propos : « Chaque artiste a son propre univers. Dans le travail qu'on mène à travers nos expositions dans la galerie, on force l'idée de “mythologies individuelles”. Montrer que l'auteur, l'artiste est créateur d'un univers qui lui est propre, qu'il possède une grande capacité technique, une mythologie individuelle. [...] L'œuvre est révélatrice d'un contexte de création, de diffusion, aussi d'un artiste avec tout ce qui lui est propre. Et c'est clair que Szeemann a mis l'accent sur les “mythologies individuelles” à un moment donné. Et quand tu regardes la création contemporaine, pas l'art contemporain, plus large, c'est plus difficile de trouver la notion de mouvement, de groupe, de tendance. On est sur une individualisation extrême. Quand tu regardes les créateurs contemporains, ils se positionnent en tant qu'individus isolés/<sup>13</sup> ».

Dans cette optique, on trouve de plus en plus d'expositions présentant des œuvres d'art outsider qui revendiquent la singularité, l'individualité, dans le titre même de l'exposition : l'exposition « Visions Singulières » (2006) qui avait pour ambition de présenter l'univers « singulier » des artistes outsider au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, ou l'exposition « Identities » à Geel (2007) qui présentait des œuvres d'artistes contemporains comme Louise Bourgeois, Annette

/10 Harald Szeemann, *op. cit.*

/11 Isabelle de Maison Rouge : *Les Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Scala, 2004, p. 15-19.

/12 Sur l'art en régime de singularité, voir Nathalie Heinrich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime artistique*, Paris, Gallimard, coll. bibliothèque des Sciences Humaines, 2005 ou d'autres travaux de Nathalie Heinrich consacrés à cette question (*Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000 ou *Du peintre à l'artiste*, Paris, Minuit, 1993).

/13 Entretien Delphine Dori-Bénédicte Merland, directrice du Mad Musée (2008).

/14 Cette transgression des frontières peut se décrire selon le principe des « cadres de l'expérience » d'Erving Goffman. Voir Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1974.

Messenger, Christian Boltanski, mises en dialogue avec des œuvres d'artistes de la galerie Arts en Marge.

### Une transgression des frontières

Observons maintenant les changements de frontières à travers les cas les plus représentatifs d'expositions contemporaines. Ce mouvement de déconstruction/transgression de la catégorie « outsider » va se radicaliser avec les événements suivants : « In\_Out » au Musée des Beaux-Arts de Liège où des œuvres d'art outsider étaient mises en confrontation avec des œuvres d'art primitif, moderne et contemporain, ou « 20+20 » qui proposait une expérience inédite : exposer vingt œuvres d'art outsider dans vingt musées d'art belges, et confronter une œuvre d'art outsider avec une œuvre d'art insider dans chacune des institutions muséales afin d'explorer les limites de cette catégorie. Dans le cas de ces expériences, il ne s'agit plus tant de privilégier l'individualité des créateurs, de mettre en avant des créateurs « outsider » mais de défaire la distinction entre un art « insider » et un art « outsider » en construisant une situation visuelle inédite visant à subvertir la réception en produisant une charge émotionnelle.

Cette transgression des frontières peut consister à déjouer les frontières matérielles déterminées par un lieu d'exposition. Dans le cas du projet « 20+20 », c'est la nature du lieu d'exposition qui est transgressée. Selon Carine Fol, responsable du projet, le cadre du musée est déjà un indicateur. Chaque musée dispose en effet de frontières mentales et matérielles reposant sur des conventions : il est habituel de voir dans chaque institution des œuvres d'art ou des objets qui sont en conformité avec le projet muséal. Par conséquent, placer une œuvre d'art outsider dans un lieu d'art outsider délimite forcément l'œuvre, en orientant le regard du visiteur et en imposant un certain contexte déterminé autour de la réception de l'œuvre. Avec ce projet, la dissolution de la frontière entre art insider et art outsider va de pair avec l'effort pour détacher la notion d'Art Brut d'une définition strictement sociologique, fondée sur la marginalité, l'exclusion, le handicap, la distance vis-à-vis des mondes de l'art, la virginité culturelle, etc. Ce sont désormais les institutions elles-mêmes, par le biais des commissaires qui participent à ce jeu de transgressions des frontières/14, qui tendent à brouiller les frontières artistiques entre outsider et insider, entre le centre et la périphérie.

L'intrusion d'un objet généralement qualifié d'outsider dans un lieu « insider » (institutionnel) va bousculer les frontières mentales et le découpage clairement marqué entre un *inside* et un *outside* qui marquait une discontinuité ontologique entre les deux catégories. La frontière entre un art culturel (insider) et un art marginal (Art Brut ou

outsider) tiendrait alors ou bien à des critères externes, relevant du contexte de création des œuvres – le caractère marginal lié à la personnalité des auteurs d'Art Brut ou le caractère officiel des œuvres lié à la reconnaissance institutionnelle dans le cas des créateurs contemporains –, ou bien à des critères internes relevant de l'esthétique.

La sortie d'un objet qualifié usuellement d'outsider hors d'une institution d'art outsider déjoue les délimitations institutionnelles en transgressant les frontières du musée et en déplaçant les œuvres de l'art outsider dans d'autres lieux. La transgression ne concerne plus l'introduction de l'art outsider au musée (comme c'était le cas du temps de Dubuffet) mais la question de l'entrée au sein de la sphère de l'art « officiel ».

Ce déplacement de l'objet se justifie, selon les commissaires, par le but d'échapper au cadre de l'Art Brut imposé par Dubuffet et jugé trop restrictif, trop idéologique et ghettoïsant. Ces mouvements de transgression artistique initiés par les commissaires d'expositions tendent donc à déjouer les critères de l'Art Brut : ce sont moins les critères sociologiques, souvent négatifs, fondés sur la personne, sur sa marginalité ou sur certaines circonstances sociales qui sont valorisés (comme au temps de l'Art Brut), que les critères positifs fondés sur la maîtrise de l'artiste, les qualités esthétiques et les propriétés intrinsèques de l'œuvre. L'intrusion d'un objet outsider vise ici à perturber les frontières de l'institution qui accepte ces œuvres et élargit du même coup les frontières de l'objet qui n'est plus réductible à son statut « outsider » mais est alors considéré comme de l'art à part entière.

### **Questionner les limites de l'art et de l'art outsider : comparer l'incomparable ?**

Cette comparaison de l'Art Brut (outsider) avec l'Art Culturel (insider) a fait l'objet de critiques sévères de la part des défenseurs d'un Art Brut « authentique », qui, selon eux, devrait être purifié de tout contact avec l'art culturel. Pour ces acteurs « puristes » (Jean Dubuffet, Michel Thévoz), les œuvres d'Art Brut ont en effet un statut particulier. Elles n'ont pas été pensées comme de l'art et n'ont donc pas été conçues pour le musée. Les exposer dans le cadre de l'Art Brut permet de montrer leur caractère spécifique. Selon eux, cette dissolution des frontières a pour effet de brouiller l'expérience et le sens originaire de ces objets. La juxtaposition avec des œuvres de nature différente dans un même espace d'exposition pourrait entraîner une assimilation de ces deux types de productions et neutraliser la spécificité de l'art outsider. Ce n'est pas l'appartenance de l'objet à la classe des œuvres d'art qui est réellement contestée, mais l'assimilation des objets avec des intentions différentes qui peut induire des

**/15** Entretien Delphine Dori-Carline Fol, directrice de la galerie Arts en Marge à Bruxelles (2009).

**/16** Présentation de l'exposition « Des fantômes et des anges » (2007).

**/17** Entretien Delphine Dori-Laurent Busine, directeur du Mac's Grand Hornu (2008).

**/18** *ibid.*

malentendus et des compréhensions diverses. À l'inverse, pour les commissaires d'expositions responsables de la transgression des frontières Art Brut/art contemporain, lire les œuvres sous le prisme de l'Art Brut semble réducteur. Cela aurait pour effet d'influencer le regard qu'on porte sur elles/**15**. « L'Art Brut, nous permet de désigner avec rudesse des catégorisations établies, qui nous gênent ou nous bouleversent par ce qu'elles ont d'inacceptable : la compassion ou la surprotection, qui existent aussi sous d'autres formes non moins acceptables et non moins brutales dans l'art moderne et dans l'art contemporain/**16**. ».

## **L'œuvre au détriment du contexte : les effets de la dé-contextualisation**

### **Le brouillage des catégories ?**

La transgression des frontières peut aboutir de manière plus radicale à un brouillage des catégories artistiques. Lors de la manifestation « Des Fantômes et des Anges » présentée au Mac's du Grand-Hornu en 2006, Laurent Busine, le commissaire de l'exposition, visait délibérément à interroger la pertinence des distinctions entre art moderne, art contemporain et Art Brut. À propos de la collection d'Art Brut l'Aracine et des quelques pièces d'art moderne et contemporain du LAM de Lille-Métropole qui lui étaient confiées pour concevoir cette exposition, il explique : « Puisque j'avais toute la collection, mon intérêt était de reprendre des pièces et de faire des collections. Le problème était de se dire est-ce qu'on met les modernes à droite, les Art Brut là, et l'art contemporain à gauche, ou ceci c'est de l'art et on va les mettre sur le même plan ?/**17** ». Laurent Busine s'interroge d'ailleurs sur les limites de la terminologie de l'Art Brut : « Qu'est-ce qu'enfermer une œuvre dans un propos qui est celui de l'Art Brut ? Jusqu'où peut-on poser une limite en disant : ceci est de l'Art Brut ? Qu'est-ce qui n'en est pas ? Alors on a trouvé d'autres dénominations (art outsider, art marginal, art différencié, etc.). Mais à partir de quoi divise-t-on les choses : art officiel, art cultivé, et "Art Brut" ? Où situer quelqu'un comme Chaissac ? D'un côté Chaissac ne veut pas être acheté par le musée de l'Art Brut, parce que ce n'est pas "catégorisable". Maintenant Chaissac est à Beaubourg. Donc c'est une limite qui n'est pas très claire. Ce problème, c'est la limite/**18**. ».

Puisque la catégorie d'Art Brut est sujette à questionnement, qu'elle n'a plus de limites précises, pourquoi ne pas brouiller les repères et mettre des œuvres d'Art Brut, d'art moderne et d'art contemporain sur le même plan dans un souci d'égalité et non de hiérarchisation des genres : « Ce qui m'intéressait c'est que tout soit mis sur le même

plan, le même pied d'égalité. La classification c'est la chose la plus insupportable du monde. C'est insupportable, c'est ridicule. C'est ce qu'on fait avec l'Art Brut, les impressionnistes, le cubisme. Tout le monde est d'accord pour dire que les tiroirs, c'est insupportable, et quand on passe à l'acte, ça ne marche pas. Donc c'était une expérience que j'ai beaucoup aimé faire/19. ». Le choix clairement assumé par Laurent Busine de brouiller les anciennes catégories est à mettre en rapport avec le mouvement de démantèlement des classifications qui se déploie depuis les années 1960. Ceci est lié à – et se traduit par – l'éclatement des genres et à une dissolution des classifications issues de l'art contemporain/20. La dissolution de la catégorie art outsider s'explique en partie par ces modifications des conceptions et des modalités propres à l'art. Un principe égalitariste justifie les juxtapositions et conduit à supprimer toute hiérarchie entre les genres artistiques, hiérarchie considérée comme injuste/21.

### Expositions sans artistes, des objets sans auteur ?

Nous avons vu que le décroissement entre l'art outsider et l'art contemporain pouvait se manifester par la mise en avant de la personnalité de l'artiste outsider, et donc une accentuation de l'individualisation et de la personnification de l'œuvre. Mais, dans certains cas, cette même dissolution des frontières artistiques peut au contraire, aboutir à un effacement de l'identité de l'artiste. En effet, les œuvres sont souvent présentées à l'aveugle, sans aucun cartel. À la place, se trouve un texte générique qui sous-tend le principe de l'exposition en général. Dans quelle mesure l'importance prise aujourd'hui par le commissaire d'exposition dans la conception de l'exposition en général – et notamment en ce qui concerne les arts outsider – est-elle susceptible de produire le phénomène des expositions sans artistes et des objets sans auteurs ?

Pour justifier ses choix en tant que commissaire, Laurent Busine souhaite mettre en avant la dimension « artistique » et faire dialoguer les œuvres par-delà les cloisons de l'histoire de l'art (la présentation par « périodes » et par « courants » artistiques). Il désire libérer la « pensée étiqueteuse » qui enferme l'objet dans les limites interprétatives. Derrière cette logique se cache l'idée selon laquelle la provenance de l'œuvre et l'identité du créateur importent peu pour jouir de l'œuvre, puisque cette dernière se suffit à elle-même/22 : « J'ai fait cette exposition car ce qui m'exaspère, c'est les visiteurs qui viennent au Musée pour conforter ce qu'ils savent. Le Musée, ce n'est pas seulement un rôle éducatif/23. ». Ainsi, la libération de l'objet de son contexte d'origine, pensé comme saturant, le rend disponible pour le fantasme et la projection/24. Le regard esthétisant promu par l'exposition soustrait

/19 *ibid.*

/20 Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 et Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996.

/21 Laurent Busine, entretien cité : « J'ai voulu tenter l'expérience de tout mélanger. Pour voir si le sens des œuvres pourrait être égal. [...] Je n'ai pas du tout cherché à confronter des œuvres. J'ai seulement voulu les aligner. ».

/22 Cette valorisation du musée comme lieu de jouissance, de contemplation se retrouve aussi chez l'historien d'art Hubert Damisch (« La notion de musée », cité par Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, 2007, p. 274). C'est également le principe du « Musée imaginaire » de Malraux. Voir André Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947], Paris, Folio Essais, 1996.

/23 Laurent Busine, entretien cité.

/24 Cette revendication d'une œuvre autonome, car émancipée de son contexte, est dénoncée, dans le domaine des arts dits primitifs par Sally Price quand elle conteste le « sentiment de posséder des objets » évoqué par certains collectionneurs. Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2006, p. 90-106.



/25 Les propos de Busine sont à mettre en parallèle avec les propos d'un collectionneur d'art primitif rapportés par Sally Price : « l'anonymat du créateur donne encore plus de prix à une œuvre d'art » ; « c'est notre ignorance même des hommes qui contribue au mystère de sa création » (*ibid.*, p. 94-95).

également l'Art Brut à l'histoire en le faisant basculer dans une dimension d'intemporalité (les œuvres ne sont pas datées) qui contribue au « mystère de l'objet/25 ».

Cette juxtaposition d'œuvres aux statuts différents et cette valorisation de la dimension « artistique » s'accompagnent souvent d'un minimum de données explicatives. Ce dispositif aboutit à une mise sous silence de l'identité du créateur dans la scénographie. L'effacement de son identité se traduit par une présentation la plus minimale qui soit, voire par l'absence de cartel ou de notices explicatives sur le contexte de création de l'œuvre. On assiste alors à la disparition de ce qui permet habituellement de spéculer sur les intentions de l'artiste. Le caractère social (la marginalité de l'auteur, son statut psychologique, etc.) et la contextualisation de l'œuvre perdent de leur visibilité au profit de l'objet seul, érigé au rang d'œuvre d'art à part entière, dont on privilégie les qualités formelles, et qui voit son statut réhaussé par la proximité avec des œuvres d'art déjà consacrées. L'exposition proposait ainsi les œuvres de Aloïse, Augustin Lesage, Adolf Wölfl, exposées dans les mêmes conditions que des tableaux d'artistes aussi connus que Pablo Picasso, Paul Klee ou Annette Messager.

On peut se demander dans quelle mesure l'effet de dé-contextualisation concernant une œuvre d'art consacrée, comme une toile de Picasso, et celui qui touche une œuvre d'art outsider, probablement moins bien connue, est comparable. Le principe égalitariste qui sous-tend le projet de Laurent Busine n'est-il pas mis en péril par le savoir qu'auront la plupart des spectateurs, et que l'absence de cartel ne suffit peut-être pas à mettre entre parenthèses ?

Dans « 20+20 », Carine Fol, responsable du projet, dépasse le lien entre le contexte d'origine du créateur (*in/out*) et le rattachement de l'objet à la personne de son auteur. La mise en valeur de l'objet ne repose plus sur la continuité du rapport entre celui-ci et son contexte d'origine, en l'occurrence l'identité *sociale* de son créateur, mais sur une confusion délibérée de ce rapport. Qu'est-ce qui est *in* ? Qu'est-ce qui est *out* ? En ne mentionnant pas l'identité du créateur et en plaçant l'œuvre d'un artiste outsider dans une institution officielle, on joue sur la limite de la représentation : lequel d'entre eux est outsider ? Insider ? Dans ce dispositif de déconstruction qui aboutit à détacher l'objet de son auteur, ce qui importe, ce n'est pas tant de savoir qui est l'auteur attaché à tel ou tel objet, mais d'apprécier une œuvre indépendamment de cette information, et surtout de jouer sur les limites entre l'*in* et l'*out*.

Le regard se déplace par ailleurs de l'objet produit par l'artiste outsider vers l'œuvre « présentée » par le commissaire : la différence réside assurément dans l'intention du commissaire de présenter cet objet

en tant qu'œuvre d'art. À la question de l'intention qui renvoie au lien entre un objet et son créateur se substitue la logique de l'« attention esthétique/26 ». Ce processus de « transfiguration/27 » s'opère par le déplacement d'un lieu (d'un musée d'art outsider vers un musée d'art classique), mais aussi par la mise en scène minimale et esthétique. Du coup, on peut se demander si ce n'est pas le commissaire d'exposition (qui a proposé une nouvelle expérience du « voir ») qui occupe la place d'auteur plutôt que le créateur de l'œuvre. Au fond, l'exposition dans son ensemble devient l'œuvre du commissaire qu'il s'agit d'apprécier. On peut citer à ce propos un exemple symptomatique : dans l'exposition « Des fantômes et des anges », le commissaire occupe une position centrale. Dans une salle à mi-parcours, le visiteur écoute par le biais d'un casque Laurent Busine parler, se justifier, expliquer le principe qui gouverne la visite : « certaines œuvres font vibrer ce phénomène particulier qu'est l'analogie, c'est-à-dire offrir la possibilité de renvoyer par des mises en place inexpliquées, et pas nécessairement explicables d'ailleurs, à quelque chose qui relance une connaissance antérieure à partir de laquelle l'esprit libéré de ses cultures s'ouvre à une connaissance nouvelle ».

Ainsi, le nouveau dispositif – la confrontation entre les œuvres d'Art Brut et d'art contemporain – produit un effet paradoxal. Ce processus tend en effet à esthétiser l'œuvre d'Art Brut/art outsider et à lui donner un statut artistique accru – par l'effet du *white cube*/28 dans le cas de l'exposition « In\_Out » ou bien par un jeu d'ombre et de lumière/29 dans le cas de l'exposition « Des fantômes et des anges ». Cela passe toutefois sous silence certaines dimensions de l'œuvre – comme la référence à l'auteur, son nom, son identité, sa biographie ou bien des détails sur le contexte de production –, au profit des choix du commissaire d'exposition – ses propres associations d'idées induisant la scénographie, la sélection des objets.

### Le retour à l'émotion pure : une esthétique généralisée

La mise en scène adoptée dans l'exposition « Des fantômes et des anges » repose sur l'idée que la perception d'une œuvre doit être purement émotionnelle. L'absence d'information n'est pas une lacune empêchant la compréhension de l'œuvre : au contraire, celle-ci est revendiquée par tous les commissaires qui choisissent le mode de présentation du « cross-over » comme le fait d'une démarche qui entend favoriser la rencontre avec l'œuvre. Au fond, l'appréciation de l'œuvre ne réside pas tant dans la connaissance véritable des objets que dans la beauté de l'objet qui s'impose au regard. Il s'agit de retrouver une conception originelle, vierge, du regard. La faculté immédiate d'appréciation par le public rendrait superflue toute médiation par le biais

/26 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, NRF/Essais, 1996.

/27 Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

/28 Brian O'Doherty, *Le White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Presses du réel, 2008.

/29 « Le fait enfin de créer de l'ombre et de l'inconfort là où l'on a cherché obstinément à faire rentrer de la lumière et à créer du confort n'est certes pas une négation du musée en tant que tel. Tout au plus est-ce une perturbation imagée qui répond dans sa propre logique à un lieu qui n'est jamais qu'une construction mentale, de l'ordre du simulacre et de la mise en scène » (dépliant de l'exposition « Des fantômes et des anges »).

/30 Laurent Busine, entretien cité (2008).

/31 Laurent Busine, Catalogue de l'exposition « Des fantômes et des anges », 2008.

/32 À propos de l'exposition « In\_Out » : « Cet événement est une bouffée d'oxygène, dans la routine des expositions. Elle prend le spectateur à revers, le retourne le déstabilise pour le guider vers un ressenti essentiel : l'émotion esthétique, trop souvent absente de l'art contemporain qui s'empêtre souvent dans un intellectualisme pédant ou en tout cas a-sensoriel ». Julie Mormont, « In\_Out, ou comment s'aveugler pour mieux regarder », en ligne : [<http://www.art-liege.be/sections/>].

du savoir. L'empathie – perception immédiate – de « la forme devenue émotion » est alors un substitut à l'intellect. Laurent Busine souhaite créer un dispositif « utopique » qui viserait à renouer avec une expérience « vierge du regard ». D'où l'idée aussi de se défaire de certains rideaux qui obscurcissent le regard. « Je me suis posé la question : comment oublier les références qui nous habitent pour regarder côte à côte, par exemple, un *Homme nu* de Picasso, et une œuvre anonyme d'Art Brut/30 ? ». Laurent Busine suggère une expérience mentale et visuelle où le principe adopté est que les chefs-d'œuvre, quel que soit le courant artistique auquel on les attache (Art Brut, art moderne ou contemporain) sont en mesure de s'imposer au visiteur par le seul pouvoir de leurs formes. Cette stratégie d'exposition se fonde sur la croyance que certains objets suffisamment forts visuellement possèdent des qualités intrinsèques, et que les formes d'appréciation esthétique peuvent se suffire à elles-mêmes, d'où le minimum d'informations concernant leur contexte de production. « Il faut se poser la question de savoir comment cela me trouve et pourquoi je passe 30 secondes, une minute, 10 minutes... à regarder cela quand je sais que cette image n'ornait pas le monde avant sa venue, sinon parce que j'ai soudainement la possibilité de faire entrer mon œil, mon cerveau et mon cœur dans ce document, qu'un autre a réalisé, et qui me parle à moi, à moi comme à nul autre, et que je ne sais désigner par autre chose que : un fantôme, un ange, ou une analogie/31 ». Derrière la revendication du « regard pur » qui seconde la jouissance des objets d'Art Brut, refait surface l'idée d'un objet issu d'une création spontanée, typique des conceptions de Dubuffet et la croyance que cette spontanéité peut être comprise sans médiation, sans discours/32.

## Conclusion : de l'autonomisation de l'œuvre à la fin de l'art outsider ?

Ainsi, la juxtaposition d'œuvres issues de contextes de production extrêmement différents vise à privilégier l'œuvre au détriment du statut social des auteurs. La scénographie paraît motivée par une recherche de mise en valeur de l'œuvre, dans une perspective purement esthétique en évacuant toute considération externe, liée au contexte de création. Il s'agit de neutraliser la personnalité de l'artiste (son vécu, sa soi-disant altérité, sa différence), jugée disqualifiante.

Pourquoi les commissaires brouillent-ils aujourd'hui les frontières entre l'Art Brut et l'art contemporain ; comment justifier leur volonté de briser les liens entre les catégories artistiques ? On veut d'abord émanciper l'Art Brut d'un cadre réducteur qui met l'accent, selon eux, sur des données pathologiques et sociologiques. Ce mythe de la pu-

reté culturelle, d'un artiste exempt d'influence culturelle, véhiculé dans les années 1960 par Dubuffet, aurait eu pour effet de pervertir notre regard sur ces œuvres, en le soumettant à une orientation idéologique (les préoccupations « anti-institutionnelles » de l'inventeur de l'Art Brut). Le rejet d'une présentation exclusive des œuvres d'Art Brut dans le cadre de l'Art Brut/outsider s'exprime chez des esthètes plus familiers de la déconstruction des catégories esthétiques, qui sont généralement des commissaires d'expositions ayant œuvré auparavant dans le monde de l'art contemporain/<sup>33</sup>. Par le brouillage délibéré des frontières entre l'Art Brut et l'art contemporain, il s'agit de dénoncer le paternalisme qui conduisait à mettre l'accent sur les données biographiques de l'artiste outsider. Dans cette optique, la valorisation de l'œuvre ne dépend plus d'un discours sur la personnalité de l'artiste et son histoire – et d'interrogations sur les circonstances internes (psychologiques) ou externes (sociales) qui l'ont poussé à la création (enquêtes qui mettraient en avant le contexte asilaire ou une soi-disant marginalité) – mais des qualités intrinsèques de l'œuvre elle-même, confrontée et juxtaposée à d'autres œuvres qui « méritent » le nom d'art. Par conséquent, au problème typique de la pensée de Dubuffet, de l'authenticité de l'artiste brut, qui renvoyait au lien entre le créateur et les circonstances de sa création, succède une problématique de l'autonomie de l'œuvre, qui la considère comme détachée de son créateur (l'œuvre pour elle-même), ce qu'elle véhicule indépendamment des circonstances psychiques ou sociales qui l'ont vu naître. C'est ainsi qu'on aboutit à l'autonomisation de l'œuvre qui est l'étape ultime de la transformation en art et de l'esthétisation qui passe par l'évitement des cadres psychologiques ou sociaux par lesquels on appréhendait autrefois le créateur d'Art Brut.

On peut s'étonner de ce dispositif où l'accent porté sur l'œuvre « pure » et « autonome » vise à susciter une émotion, qui se rapproche davantage de l'art moderne, et qui diffère en tout point de l'art contemporain, là où le discours fait partie intégrante de l'œuvre. On peut remarquer également que l'art contemporain, quand il est exposé dans le cadre du « cross-over », subit un sort comparable à celui auquel l'art brut est soumis : ses aspects subversifs et transgressifs tendent à être neutralisés. Tout est mis sur un même plan, celui de l'esthétique, ce qui incite alors le spectateur à adopter une attitude contemplative plutôt qu'une attitude interrogative. On pourrait parler d'un nivellement esthétique, supposé donner accès à une *essence* commune et partagée aussi bien par les œuvres d'art contemporain, d'art moderne, d'art « premier » ou d'art brut.

/33 Les commissaires que nous avons cités sont tous historiens d'art et ont œuvré dans le monde de l'art contemporain avant d'exposer d'une manière ou d'une autre des œuvres outsider.