

Jean Dubuffet (1901-1985) Exposition du centenaire

13 septembre - 31 décembre 2001, Galerie 1, niveau 6

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Emilia Stocchi
téléphone
00 33 (0)1 44 78 42 00
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
mél
emilia.stocchi@cnac-gp.fr

SOMMAIRE

1. communiqué de presse	page 2
2. informations pratiques	page 8
3. liste des visuels pour la presse	page 9
4. plan de l'exposition	page 18
5. publications	page 19
6. extraits de textes du catalogue de l'exposition	page 20
7. autour de l'exposition	page 59
8. à l'occasion du centenaire	page 61
9. parrainage	

. **Attention Nocturnes :**
les jeudis jusqu'à 23 heures

Jean Dubuffet (1901-1985)

Exposition du centenaire

13 septembre - 31 décembre 2001, Galerie 1, niveau 6

Direction

de la communication

75 191 Paris cedex 04

attachée de presse

Emilia Stocchi

téléphone

00 33 (0)1 44 78 42 00

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 02

mél

emilia.stocchi@cnac-gp.fr

Première grande rétrospective en France depuis l'exposition du Grand Palais en 1973, l'exposition du centenaire de la naissance de Jean Dubuffet sera présentée au Centre Pompidou du 13 septembre au 31 décembre 2001 dans la Galerie 1 du niveau 6.

Si de nombreuses expositions de l'œuvre de Jean Dubuffet ont eu lieu dans le monde au cours des trente dernières années, aucune n'a présenté l'œuvre de l'artiste dans un pareil développement puisque la rétrospective du centenaire rassemblera près de 400 œuvres.

Le travail polymorphe de Jean Dubuffet qui couvre soixante années du XXe siècle et est constitué de plus de 10 000 œuvres répertoriées au catalogue raisonné, a naturellement amené à penser une exposition qui dépasse les normes habituelles des manifestations rétrospectives.

Pour rendre compte de tous les aspects de la création de Jean Dubuffet, le principe retenu est celui d'un fil chronologique de l'œuvre, matérialisé au moyen des travaux sur papier (dessins et gouaches dont une grande part d'inédits), et de temps forts constitués par d'importants ensembles de peintures (*Portraits, Corps de Dame, Matériologies* et *Texturologies, Paris-Circus, L'Hourloupe, Théâtres de Mémoire, Mires et Non-Lieux...*), provenant des grands musées et de collections particulières, tant français qu'internationaux.

Innovatrice, provocante et révolutionnaire, l'œuvre de Jean Dubuffet est de celles qui dominent la seconde moitié du XXe siècle et qui ont la plus grande influence sur l'évolution des jeunes créateurs.

La dimension de la rétrospective du centenaire fait de celle-ci un événement d'importance internationale.

L'exposition Jean Dubuffet est réalisée
grâce au soutien de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

LVMH
MOËT HENNESSY . LOUIS VUITTON

Repères biographiques

- 1901** Naissance le 31 juillet au Havre.
- 1918-19** Après le baccalauréat, arrivée à Paris avec Georges Limbour. Cours à l'Académie Julian pendant six mois. Fait la connaissance de Suzanne Valadon, Elie Lascaux, Charles-Albert Cingria, Max Jacob.
- 1924** Dubuffet abandonne toute activité artistique et part pour Buenos Aires, où il travaille comme dessinateur dans une entreprise de chauffage central.
- 1925** Retour au Havre où il entre dans l'entreprise familiale de commerce de vins.
- 1933** Loue un atelier rue Val-de-Grâce et reprend la peinture après avoir mis son négoce en gérance.
- 1937-39** Pour sauver la firme de la faillite, il doit reprendre son activité commerciale et renoncer une nouvelle fois à la peinture. Mobilisation et exode. Puis retour à Paris où il reprend ses affaires.
- 1942** Se consacre exclusivement à la peinture et ne cessera plus de peindre.
- 1944** Première exposition personnelle à la Galerie René Drouin. Rencontre Jean Paulhan, Michel Tapié, Paul Eluard, Francis Ponge, Jean Fautrier...
- 1945** Commence à s'intéresser aux productions d'Art Brut.
- 1947** Première exposition à New York chez Pierre Matisse. Voyages dans le Sahara algérien.
- 1948** Création de la compagnie de l'Art Brut.
- 1949** Troisième et dernier voyage au Sahara.
- 1951** Départ pour New York, où il séjourne six mois et rencontre Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Yves Tanguy.
- 1952** Retour en France. Dubuffet rencontre Louis-Ferdinand Céline.
- 1954** Rétrospective à Paris au Cercle Volney.
- 1955** Installation à Vence où il demeurera jusqu'en 1959.
- 1958** Première exposition consacrée à Dubuffet par Daniel Cordier, à Francfort.
- 1960** Grande rétrospective à Paris, au Musée des Arts décoratifs.
- 1962-63** Installation de la Collection d'Art Brut à Paris, rue de Sèvres. Rétrospective à New York au Museum of Modern Art.
- 1967** Importante donation au Musée des Arts décoratifs.
- 1972** Donation de la collection d'Art Brut à la Ville de Lausanne.
- 1973** Rétrospective à New York, au Solomon R. Guggenheim Museum et première représentation de *Coucou Bazar*. L'exposition est reprise à Paris au Grand Palais avec une seconde version de *Coucou Bazar*.
- 1974** La Fondation Dubuffet est constituée.
- 1975** Achèvement de la Closerie Falbala à Perigny-sur-Yerres (1610 m²).
- 1981** A l'occasion du 80e anniversaire de l'artiste, expositions à New York au Solomon R. Guggenheim Museum et à Paris au Centre Pompidou.
- 1982** Rétrospective à Tokyo au Seibu Museum of Art et à Osaka au National Museum of Art.
- 1984** Le Pavillon français de la Biennale de Venise lui est consacré. Réalise sa dernière peinture *Pulsions*.
- 1985** Ecrit *Biographie au pas de course*. Dubuffet meurt à Paris le 12 mai.

Préhistoire

Lorsqu'il expose pour la première fois en 1944 à la Galerie René Drouin, Jean Dubuffet n'est pas un novice. Par deux fois il a entrepris et abandonné une œuvre picturale. Venu à Paris en 1918 et inscrit à l'Académie Julian qu'il quitte au bout de quelques semaines, il se lie d'amitié d'abord avec les artistes et écrivains de Montmartre : Suzanne Valadon, Max Jacob, Charles-Albert Cingria, puis avec les peintres cubistes qui gravitent autour de Daniel-Henri Kahnweiler : Fernand Léger, Juan Gris et surtout André Masson dont l'œuvre influence fortement ses premiers tableaux.

La première rupture avec le monde de l'art se fait lorsque Dubuffet décide de quitter la France pour l'Argentine où il arrive le 1er janvier 1925 et où il séjournera pendant quatre mois.

Sa deuxième tentative date de 1933 et s'arrêtera rapidement au profit du négoce de vins, entreprise familiale qu'il développe fortement. Ce sont les dernières œuvres peintes en 1935 qui se révèlent aujourd'hui les plus intéressantes car elles montrent un peintre attaché à l'image du réel (à l'instar d'un Derain qu'il évoque dans ses *Portraits de Lili*) et soucieux d'expression populaire comme en témoignent ses *Masques*.

Marionnettes et Mirobolus

La première exposition en 1944, rassemble des œuvres réunies ultérieurement sous le titre *Marionnettes de la ville et de la campagne*. Ce fut un succès de curiosité et d'estime provoqué par le caractère à la fois malhabile et enfantin du dessin et la maîtrise et l'audace dont Dubuffet témoigne dans l'usage de la couleur. Alors que la peinture d'après-guerre tend généralement vers l'abstraction, il affirme un style à contre-courant fondé sur une imagerie populaire et une lisibilité immédiate.

«Homme du commun», c'est aux autres hommes du commun qu'il entend s'adresser.

En 1945, l'exposition qui suivra – *Mirobolus, Macadam et Cie* – conserve la naïveté des images mais renonce à la couleur au profit de l'expérimentation des matériaux.

Ces «Hautes Pâtes» incorporent en effet plâtre, sable, graviers, poussières d'atelier, ficelles, et évoquent la qualité des murs décrépis où le dessin s'incise à la manière des graffiti. Ces recherches de matière, qui se développeront ultérieurement dans l'œuvre de Jean Dubuffet, jusqu'à y prendre la première place, déclencheront le véritable raz-de-marée que fut la peinture matiériste des années 60.

Portraits

C'est sous le titre *Plus beaux qu'ils croient* que Dubuffet présente en 1947 une galerie de portraits des grands écrivains –Paulhan, Michaux, Artaud, Ponge...- ou des personnages du monde de l'art –Tapié, Chaissac, Fautrier...- qu'il a rencontrés autour de Jean Paulhan et de la NRF. Par leur outrance, leur caractère d'agression vis à vis de la figure humaine, ces œuvres sont celles qui produiront la plus violente réaction des spectateurs. Dubuffet s'est toutefois défendu d'avoir voulu faire de ces œuvres des portraits ressemblants ou psychologiques (même si avec le temps ils apparaissent comme emblématiques des personnages représentés). Il affirme au contraire avoir cherché à faire surgir des effigies communes semblables à celles dont les peintres égyptiens ornaient les sarcophages ou à ces poupées de tissu qui servent aux envoûteurs. Ces références au caractère magique de l'art ne sont sans doute pas sans rapport avec l'intérêt qu'il porte alors à l'Art Brut (dont il organise la même année la première présentation publique) et à sa recherche d'œuvres dépourvues de tout savoir-faire culturel.

Les Corps de Dame

Au scandale des *Portraits* succéda, en 1951, celui des *Corps de Dames*. Monstrueuses, celles-ci répondent trait pour trait aux structures des visages des tableaux antérieurs. *Le Métafix* reproduit le *Supervielle grand portrait bannière*, le *Léautaud sorcier peau-rouge* prête ses traits à un dessin. La plupart des visiteurs et des critiques virent dans ces œuvres une charge caricaturale, une outrance violente et agressive, qui existe parallèlement dans les *American Women* de De Kooning, leurs contemporaines. Il s'agissait au contraire pour Dubuffet d'une célébration, d'un élargissement du concept de beauté qui accompagne traditionnellement la représentation du nu féminin. Emplissant la toile jusqu'à ses limites, le corps perd ici tout caractère naturaliste pour mettre en lumière sa texture, sa couleur dans une vision quasi abstraite. La reprise dans l'un de ses tableaux de la pose et du titre de *l'Olympia* de Manet, œuvre fondatrice de la modernité, montre comment Dubuffet, dans toutes ses séries, a considéré son travail comme le point de départ d'une vision neuve.

Petites statues de la vie précaire

Cet éloge du banal, du sans-valeur, de l'usagé, trouve dans les premiers essais de sculpture de Jean Dubuffet un véritable aboutissement. Aux matériaux pérennes, au monumental, au caractère héroïque, il substitue l'usage du déchet, de l'objet trouvé, du friable en choisissant d'assembler vieilles souches et bois flottés, de tailler le charbon de bois ou la pierre de talc, de glorifier l'éponge ou le mâchefer. De dimensions limitées, ces œuvres composent un petit peuple ironique à la façon de divinités païennes où chacun possède sa propre individualité, de la superbe de *Madame j'ordonne* à la frivolité du *Personnage aux yeux de strass*. Ce goût pour le matériau inusité, voire inutilisable, amènera Dubuffet à reprendre à son compte une découverte de Pierre Bettencourt : les collages d'ailes de papillons, par nature éphémères, et grâce auxquels il réalisera ses plus chatoyants portraits et paysages. C'est à partir de cette activité de sculpteur-assembleur que Dubuffet va pendant plusieurs années privilégier le collage et les empreintes (*Barbes, Phénomènes et Tableaux d'assemblages*).

Célébration du sol

Matériologies et *Texturologies* constituent l'un des temps forts de la pensée et de l'œuvre de Jean Dubuffet. Même si l'austérité de ces séries, leur absence de recours à la figure, leur ambiguïté entre réel et abstraction ne leur ont pas toujours valu la faveur du public, elles sont parmi celles où Dubuffet pousse à l'extrême sa réflexion et sa philosophie de la représentation. Dans une époque où la peinture abstraite domine la création artistique, les *Texturologies* de Dubuffet, si elles évoquent formellement les peintures de Tobey ou les pullulements de signes d'Henri Michaux, ont une toute autre visée. Il s'agit là encore de faire porter le regard sur ce qui lui échappe. Cet éloge des textures du sol a même amené Dubuffet à envisager, un instant, de découper dans les trottoirs des fragments d'asphalte pour les présenter, tels quels, comme tableaux. C'est peut-être cette envie qui l'amènera à faire succéder à l'immatérialité des *Texturologies* les matières épaisses, à base de papier mâché, d'or ou d'argent, qui forment les *Matériologies* et font de ces deux séries opposées et complémentaires un véritable «langage du sol».

Paris-Circus

A l'ascèse des *Texturologies* et *Matériologies*, à la monochromie qui domine en elles, à l'absence de narration et d'image, succède -par un mouvement de balancier qui, chez Dubuffet comme chez Picasso, semble pousser le peintre d'un extrême à l'autre- la série des *Paris-Circus*. Chronique joyeuse et colorée de la vie urbaine, des rues et des trottoirs, des boutiques et des fenêtres, ces tableaux retrouvent la puissance bariolée des *Marionnettes de la ville et de la campagne*. L'écriture que Dubuffet introduit dans ceux-ci sous forme d'enseignes ou de calicots rappelle par son humour cinglant (*Banque la Grottesque, Au poids truqué, Effronté canaille...*), le goût de Dubuffet pour l'œuvre de Céline et par son invention langagière (*Frise-Poulet, Croque-moutarde...*), les textes en jargon qu'il produit parallèlement à son œuvre peinte depuis 1948. Ce dessin alvéolaire des personnages ne tardera pas à se scinder en processions amibiennes, en grappes de globules (comme dans la *Gigue irlandaise, 1961*) ouvrant ainsi la voie aux figures de *L'Hourloupe*.

L'Hourloupe

Commencée par hasard dans les graphies automatiques de dessins faits au téléphone, selon les dires de Jean Dubuffet, *L'Hourloupe* (dont le nom est tiré du tableau *Rue de l'Entourloupe*) forme dans le travail du peintre une sorte de massif central qui mobilisera son activité et son énergie pendant douze années quand la plupart des séries dépassent rarement deux années d'existence. Par la juxtaposition de cellules bariolées de bleu et de rouge, Dubuffet élabore un univers dans lequel se perd le regard, composant et recomposant -par déplacements successifs- des figures et des sens qui se défont aussitôt que perçus. Grand œuvre de l'œuvre, *L'Hourloupe* se veut un langage total dans lequel disparaissent jusqu'aux catégories classiques du travail du peintre : dessin, peinture, sculpture s'y conjuguent en effet avec les recherches d'architecture voire avec ce véritable tableau vivant qu'est *Coucou Bazar*. La passion démiurgique de l'artiste semble vouloir ainsi substituer aux données du réel un monde fictif, à la fois réel et mental, qui condamnerait, comme il le souhaite pour sa propre architecture, «au vivre sans bagage», à l'oubli du connu et à l'expérimentation constante de ce qui nous entoure.

Théâtres de Mémoire

Tirant leur nom du savant livre de Frances Yates sur les moyens mnémotechniques de la Renaissance, les *Théâtres de Mémoire* convoquent, dans l'œuvre de Dubuffet, toutes les manières de peindre, toutes les graphies, toute la gamme des couleurs, comme un contrepoint nécessaire au caractère monolithique de *L'Hourloupe*. Les feuilles de papier, hâtivement peintes, en grande quantité et sans idée préconçue, fournissent à Dubuffet un matériau premier qu'il découpe, compose et réassemble, comme il l'avait fait dans les assemblages d'empreintes, en larges frises. Le caractère afocal de ces tableaux, la multiplicité des points de vue, des manières, en font les répondants, l'image visuelle de cette information non-hiérarchisée, intuitivement perceptible par le spectateur qui s'y immerge, de cette approche du réel qui, selon Marshall Mc Luhan, devait succéder au caractère linéaire de la Galaxie Gutenberg.

Mires et Non-lieux

C'est sur deux séries d'œuvres, les *Mires* et les *Non-lieux*, que se clôtura le travail de Dubuffet. Très différentes l'une de l'autre, ces deux séries possèdent toutefois de nombreux points communs : peintes sur d'uniformes feuilles de papier de 67x100 cm –les seules que les douleurs de son dos lui permettaient de couvrir- elles présentent des tracés dépourvus de toute figure ou de toute image sans pourtant être abstraites. Si les *Mires* commencées sur une trilogie de jaune, de bleu et de rouge (et vite réduite à ces deux dernières couleurs) permettent par juxtaposition d'éléments peints de parvenir à de très grandes dimensions (*Le Cours des Choses* est la plus grande peinture de Dubuffet), elles possèdent surtout un dynamisme vital qui suscite, dans l'esprit du spectateur, l'idée de découverte, de terre inconnue à parcourir. Au contraire, le fond noir des *Non-Lieux*, la prédominance du blanc dans les tracés semblent suggérer une image négative des tableaux précédents. Arrivé au terme de son œuvre, dans ce pessimisme actif et productif qui évoque Nietzsche et qui marque tout son travail, Dubuffet –qui arrêtera volontairement cinq mois avant sa mort son activité de peintre- considère sa création comme close. Ce *Non-Lieu* prononcé est la position la plus extrême que peut prendre l'esprit du créateur ; c'est par là qu'il lui semblait devoir conclure son travail.

2. informations pratiques

Commissaire

Daniel Abadie

Commissaire pour le Centre Pompidou

Sophie Duplaix

Architecte de l'exposition

Camille Excoffon

Les Editions du Centre Pompidou (voir page 20)

DUBUFFET, le catalogue de l'exposition

sous la direction de Daniel Abadie

Collection Classiques du XX^e siècle

500 pages - format 28 x 28 cm

370 illustrations couleur - 130 noir et blanc

Prix : 360 F - 54,88 euros

ISBN : 2-84426-093-4

L'Album de l'exposition

Format : 27 x 27 cm - 60 pages

ISBN : 2-84426-094-2

Prix : 49 F - 7,47 euros

L'exposition *Jean Dubuffet (1901-1985)* - Exposition du centenaire est réalisée grâce au soutien de LVMH/Moët Hennessy . Louis Vuitton

Du 13 septembre au 31 décembre 2001

Galerie 1 - niveau 6

Horaires

tous les jours sauf mardi de 11h à 21h

nocturnes : les jeudis jusqu' à 23h (fermeture des caisses à 22h)

Tarifs

56 F (8,54 Euros), tarif réduit : 42 F (6,40 Euros)

accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel)

renseignements pour le laissez-passer au : 01 44 78 14 63

Réservations *Jean Dubuffet (1901-1985)*. Exposition du centenaire FNAC, Carrefour, Réseau France-billet

0 892 684 694

Audioguide

Contenant une soixantaine de notices, en français, anglais et italien

location à l'entrée de l'exposition

Tarif : 30F (4,57 Euros)

Centre Pompidou

Place Georges-Pompidou, 75004 Paris

Métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

Tél. 00 33 (0) 1 44 78 12 33/ fax 0033 (0) 1 44 78 12 07

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

3. liste des visuels pour la presse

Toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable auprès de l'ADAGP et les droits d'auteurs dus devront être acquittés auprès de cet organisme au 01 43 59 09 79

1 - Trois personnages dans un paysage de montagne, 1924-1925

Huile sur toile. 90 x 67,8 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

En dépôt aux «Abattoirs», Toulouse

Donation Daniel Cordier

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP/Mnam dist. RMN

2 - Jazz-band (Dirty Style Blues), décembre 1944

Huile sur toile. 97 x 130 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

3 - Michel Tapié Soleil, août 1946

Matières diverses sur isorel. 109 x 87,5 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

4 - Quatre passagers roses de face, mars 1943

Série «Le Métro»

Gouache sur papier. 37 x 30,4 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

5 - Trois voyageurs assis, 1943

Série «Le Métro»

Gouache sur papier. 37 x 30 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

6 - Femme galante mains aux épaules, août 1944

Gouache et encre de Chine. 50 x 33 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Dépôt aux «Abattoirs», Toulouse

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

7 - Paysage vineux, 1944

Huile sur toile. 125 x 95,5 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

8 - Dhôtel nuancé d'abricot, juillet-août 1947

Huile sur toile. 116 x 89 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

9 - Gymnosophie, juin 1950

Huile sur toile. 97 x 146 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

En dépôt au Musée d'art moderne de Saint Etienne

Donation Pierre Matisse

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

10 - Le Voyageur sans boussole, 8 juillet 1952

Huile sur isorel. 118 x 155 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

11 - Sérénité Profuse, octobre 1957

Huile sur toile. 114 x 146 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

12 - La mer de peau, décembre 1959

Eléments botaniques. 55 x 46 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Donation Daniel Cordier

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

13 - Messe de terre, décembre 1959 - mai 1960

Papier mâché. 150 x 195 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

En dépôt aux «Abattoirs», Toulouse

Donation Daniel Cordier

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

14 - La Gigue irlandaise, 1961

Série «Paris Circus»

Huile sur toile. 113,5 x 145,5 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

15 - Trois personnages, 1962

Gouache, encre de Chine sur papier. 29 x 23 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

16 - Houle du virtuel, 5-13 novembre 1963

Huile sur toile. 220 x 190 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

17 - Le train de pendules, 24-28 avril 1965

Vinyle sur papier entoilé. 125 x 400 cm

(tableau composé de deux tableaux de 125 x 200 cm chacun)

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

18 - Portrait de femme à la campagne, 9 septembre 1974
Crayons de couleur et stylofeutre sur papier (R 101). 32,5 x 25 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN, Philippe Migeat

19 - Site avec trois personnages, 11 août 1981
Acryle sur papier (E 246). 67 x 50 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

20 - Site avec un personnage, 2 novembre 1981
Acryle sur papier (E 365). 50 x 67 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

21 - Mire G 123 (Boléro), 2 septembre 1983
Acryle sur papier entoilé. 67 x 100 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

22 - Mire G 131 (Kowloon), 9 septembre 1983
Acryle sur papier entoilé. 134 x 100 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

23 - Mire G 180 (Boléro), 4 janvier 1984
Acryle sur papier entoilé. 134 x 200 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

24 - Effusion de l'être, 10 juillet 1984
Acryle sur papier entoilé (H93). 67 x 100 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
En dépôt au Musée Cantini, Marseille
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

25 - Donnée, 21 mai 1984
Acryle sur papier entoilé (H46). 67 x 100 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
En dépôt au Musée Cantini
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

26 - Donnée, 30 mai 1984
Acryle sur papier entoilé (H 57). 67 x 100 cm
Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP /Mnam dist. RMN

27 - Deux arabes, palmier, chameau, novembre-décembre 1947
Gouache. 32 x 39 cm
Collection Fondation Dubuffet, Paris
© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

28 - Le Torrent, août 1953

Huile sur toile. 195 x 130 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

29 - Tasse de thé VII, 20 mai 1967

Vinyle sur toile. 146 x 114 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

30 - Site boisé sauvage, 12 septembre 1974

Crayons de couleur et stylofeutre (R 128). 32,5 x 25 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

31 - Restaurant Rougeot I, 28 – 29 mars 1961

Huile sur toile. 89 x 116 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

32 - Lieu de campagne aux deux promeneurs, 14 juillet 1975

Acryle sur toile. 130 x 97 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

33 - Le Deviseur II, 9 mars 1969 - mai 1970

Epoxy peint au polyuréthane. H 114 x L 85 x P 85 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

34 - Le Saboteur, 1973

Peintures vinyliques et acryliques sur mousse de polyuréthane. 221 x 99 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

35 - Cerises au fumeur, 1924 ou 1925

Huile sur toile. 45 x 37 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

36 - Monument au fantôme, 23 août 1969

Transfert sur polyester. H 101 x L 76 x P 58 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

37 - Nini la minaude, janvier 1973

Carton peint, bristol d'époxy, latex. H 275 x L 100 x P 70 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

38 - Homme au jardin, 11 septembre 1974

Crayons de couleur et stylofeutre (R 118). 32,5 x 25 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

39 - Dramatisation, 12 janvier 1978

Acryle sur papier entoilé (avec 42 pièces rapportées collées). 210 x 328 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

40 - Site avec 2 personnages, 17 avril 1981

Acryle sur papier entoilé (E 99). 51 x 70 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

41 - Site sans personnage, 1981

Acryle sur papier entoilé (E 355). 67 x 50 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

42 - Donnée, 31 mai 1984

Acryle sur papier entoilé (H 59). 67 x 100 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

43 - Tumulte végétal, novembre 1959

Eléments botaniques. 54 x 64 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

44 - Mire G108 (Boléro), 1983

Acryle sur papier entoilé. 335 x 100 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

45 - Paysage aux argus, août 1955

Ailes de papillons. 20,5 x 28,5 cm

Collection Fondation Dubuffet, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo Archives Fondation Dubuffet

46 - Trois masques, 1935

de gauche à droite : Robert Polguère (25 x 18 cm),

André Claude (24 x 15 cm), René Ponthier (28 x 17 cm)

Carton pâte peint

The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,

don de Joseph H. Hirshhorn

© Adagp, Paris, 2001. photo Lee Stalsworth

47 - Paysage vert, janvier 1944

Huile sur toile. 65 x 81 cm

National Gallery of Art, Washington, The Stephen Hahn Family Collection

© Adagp, Paris, 2001. photo Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2001

48 - L'accouchement, mars 1944

Huile sur toile. 100 x 81 cm

The Museum of Art, New York, don de Pierre Matisse à la mémoire de Patricia Kane Matisse

© Adagp, Paris, 2001. photo The Museum of Modern Art, 2001

49 - Mur aux inscriptions, avril 1945

Huile sur toile. 100 x 81 cm

The Museum of Modern Art, New York

Nina et Gordon Bunshaft Fund

© Adagp, Paris, 2001. photo The Museum of Modern Art, New York, 2001

50 - Monsieur Plume pièce botanique, décembre 1946

Huile sur toile. 109 x 88,3 cm

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

The Charles E. Merrill Trust et Elisabeth H. Gates Fund

© Adagp, Paris, 2001. photo Albright-Knox Art Gallery

51 - Volonté de puissance, janvier 1946

Huile, sable et verre sur toile. 116 x 89 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

© Adagp, Paris, 2001. photo Sally Ritts, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

52 - Léautaud Sorcier peau-rouge, novembre 1946

Huile sur toile. 92 x 73 cm

The Museum of Art Modern Art, New York

William H. Weintraub Fund

© Adagp, Paris, 2001. photo The Museum of Modern Art, New York, 2001

53 - Chaissac, juillet-août 1947

Dessin au crayon (mine carrée). 39 x 24,5 cm

The Museum of Modern Art, New York, don de M. et Mme Maxime L. Hermanos

© Adagp, Paris, 2001. photo The Museum of Modern Art, New York, 2001

54 - La Fécondation des palmiers, vers mars 1948

Peinture à la colle. 43,5 x 47,5 cm

Collection Madeleine et Pierre Chave

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

55 - Arabe aux traces de pas, mai-juin 1948

Huile sur toile. 91 x 73 cm

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

© Adagp, Paris, 2001. photo Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

56 - Le Métafisix, août 1950

Huile sur toile. 116 x 89 cm

Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo CNAC-GP, Mnam Dist. RMN, Philippe Migéat

57 - Olympia, avril 1950

Huile sur toile. 89 x 116 cm

Collection Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Hamburger Kunsthalle

© Adagp, Paris, 2001. photo Hamburger Kunsthalle, Elke Walford, Hambourg

58 - L'Oursonne, avril 1950

Huile sur toile. 116 x 89 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

© Adagp, Paris, 2001. photo Jörg P. Anders, Berlin

59 - Corps de dame, juin-août 1950

Encre de chine. 27 x 21 cm

Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett, Berlin

© Adagp, Paris, 2001

© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz.
photo Jörg P. Anders, Berlin

60 - Personnage en ailes de paillons, octobre 1953

Ailes de paillons et gouache. 25 x 18,5 cm

The Hirshhorn Museum and sculpture Garden, Smithsonian Institution,
Joseph H. Hishhorn Purshase Fund

© Adagp, Paris, 2001. photo Lee Stalsworth

61 - Chapeau de fourrure, juillet 1954

Huile sur toile. 100 x 81 cm

Acquavella Modern Art

© Adagp, Paris, 2001. photo Acquavella Modern Art

62 - Madame j'ordonne, septembre 1954

Lave de Volvic. H 52 cm

Collection Nancy Olnick et Giorgio Spanu, New York

© Adagp, Paris, 2001. Photo : D.R.

63 - Pleurnichon, mai 1954

Eponge. H 43 cm

Courtesy Collection Sonnabend

© Adagp, Paris, 2001. Photo D.R.

64 - La Fleur de Barbe, juillet 1959

Assemblage (huile sur papier). 67 x 46 cm

Collection Welle

© Adagp, Paris, 2001. photo Waddington Galleries Ltd.

65 - Barbe des dynasties régnantes, août 1959

Assemblage d'empreintes (encre de Chine). 64 x 34 cm

Collection Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève

© Adagp, Paris, 2001. photo Patrick Goetelen, Genève

66 - Le Commerce Prospère, 1961

Huile sur toile. 165 x 220 cm

The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

© Adagp, Paris, 2001. photo The Museum of Modern Art, New York, 2001

67 - Rue de l'Entourloupe, 24 février 1963

Huile sur toile. 89 x 116 cm

Collection Julie et Edward J. Minskoff

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

68 - Escalier funéraire pour Jacques Ulmann, 2 mai 1967

Vinyle sur toile. 272 x 163 cm

Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

© Adagp, Paris, 2001. photo Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel, Pays-Bas

69 - La Féconde journée, 16 mai 1976

Acryle sur papier entoilé (avec 44 pièces rapportées collées). 204 x 210 cm

Collection Howard et Muriel Weingrow

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

70 - Le Tissu de mémoire, 29 août 1977

Acryle sur papier entoilé (avec 53 pièces rapportées collées) 250 x 361 cm

Collection privée

© Adagp, Paris, 2001. photo Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

71 - La Belle encornée, août 1954

Huile sur toile. 89 x 116 cm

Collection privée

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

72 - L'Ane égaré, septembre 1959

Eléments botaniques. 68 x 51 cm

Musée des arts décoratifs, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R..

73 - Francis Ponge Jubilation, juillet-août 1947

Chaux et plâtre. 110 x 88 cm

Collection privée

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

74 - Portrait de Jean Paulhan, juillet 1945

Encre de Chine avec grattages. 37 x 31 cm

Collection Milly et Arne Glimcher

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

75 - Lili au chapeau garni de cerises, 1935

Huile sur carton. 46 x 38 cm

Collection privée, Paris

© Adagp, Paris, 2001. photo D.R.

76 - Closerie et Villa Falbala, 1971-1973 (remaniée jusqu'en 1976)

Béton projeté et époxy peints au polyuréthane. 1610 m

Fondation Dubuffet à Périgny-sur-Yerres

© Adagp, Paris, 2001

76 bis - Closerie et Villa Falbala, 1971-1973 (remaniée jusqu'en 1976)

Béton projeté et époxy peints au polyuréthane. 1610 m

Fondation Dubuffet à Périgny-sur-Yerres

© Adagp, Paris, 2001

5. publications

• Les Editions du Centre Pompidou

DUBUFFET, le catalogue de l'exposition

sous la direction de Daniel Abadie

Publié à l'occasion de la rétrospective qui marque, en septembre 2001, au Centre Pompidou le centenaire de la naissance de Jean Dubuffet, cet ouvrage reproduit près de 400 œuvres de l'artiste, dont toutes celles exposées.

Des essais inédits, la reprise de contributions antérieures, et des textes de Jean Dubuffet lui-même offrent un éclairage complet sur une œuvre singulière qui voulait s'affranchir de tout carcan culturel. Riche de témoignages, de lettres, de citations, une biographie abondamment illustrée, fait aussi revivre le parcours du maître de *L'Hourloupe*, de la « Préhistoire » aux ultimes *Non-lieux*, à laquelle s'ajoute une importante bibliographie commentée.

Textes notamment de Thomas M. Messer, Lorenza Trucchi, Michel Draguet, Gloria Moure, Henri Meschonnic, Daniel Abadie, Sophie Duplaix, Paul Fournel, Hubert Damisch [...].

Editions du Centre Pompidou

Collection Classiques du XX^e siècle

500 pages - format 28 x 28 cm

370 illustrations couleur - 130 noir et blanc

Prix : 360 F - 54,88 euros

ISBN : 2-84426-093-4

L'Album de l'exposition

Cet album offre un parcours de l'exposition à travers une sélection d'œuvres majeures et de citations de l'artiste.

Editions du Centre Pompidou

Format : 27 x 27 cm - 60 pages

ISBN : 2-84426-094-2

Prix : 49 F - 7,47 euros

• Coédition du Centre Pompidou

Dubuffet, le monde de l'Hourloupe : Hors-Série

Une coédition Centre Pompidou/Gallimard Découvertes est également publiée.

Cet ouvrage, présenté par Jacinto Lageira, est composé de 8 modules dépliant.

Format : 12,5 x 17,5 cm - 48 pages

ISBN : 2-07-076316-1

Prix : 49,20 F - 7,50 euros

Contact Presse : Editions du Centre Pompidou

Tél : 01 44 78 15 66 - Fax : 01 44 78 14 44

6. extraits de textes du catalogue de l'exposition

Jean Dubuffet : Préhistoire

Thomas M. Messer

I)

Imaginer qu'un artiste fait preuve d'originalité créatrice dès ses toutes premières œuvres est une idée qui semble relever du mythe. (...) Rejeter les conventions en vigueur et exister en tant que peintre a nécessité pour Jean Dubuffet un effort particulièrement soutenu, plus long que celui que l'on observe habituellement chez ses pairs ; en revanche, c'est avec une apparente soudaineté que s'est faite son accession à l'autonomie. (...) dès l'âge de seize ans, Dubuffet (né en 1901) manifeste le désir d'une expression personnelle (...) c'est seulement en 1943, un quart de siècle plus tard, qu'il réussit, à quarante-deux ans, à se libérer d'une évidente soumission aux modèles préexistants pour atteindre une forme d'art qui s'offre à ses yeux (comme au regard d'autrui) en des termes d'une originalité surprenante, voire provocatrice. Lorsque l'on consacre à Jean Dubuffet une exposition rétrospective, il convient donc d'accorder à cette « préhistoire » une fonction, une place, qui la distingue de toutes ses périodes ultérieures. (...).

L'occasion qui se présente aujourd'hui de savoir s'il convient de traiter cette « préhistoire » à égalité avec les autres phases de l'évolution de l'artiste n'est pas nouvelle. La révision, en 1993, du fascicule 1 du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, (...) éclaire parfaitement cette question, puisque la partie dévolue à la préhistoire y connaît un changement radical ; en effet, alors que la publication originale de l'ouvrage, en 1966, ne présente qu'un petit nombre d'œuvres témoins de cette période, la mise à jour de 1993 en propose 129, et rend donc compte de façon très complète des premières productions de l'artiste. Plus important encore, dans la mesure où elles figurent au catalogue, ces œuvres sont désormais considérées comme faisant légitimement partie du parcours artistique. (...) Nous voilà ainsi en situation de suivre l'évidence d'un processus d'évolution, et non pas de croire à la fiction d'une génération spontanée.

En termes purement quantitatifs, cette préhistoire comporte 75 œuvres sur papier, 46 toiles, 5 gravures sur bois et 3 pièces en trois dimensions, ce qui représente au total 129 articles enregistrés. On y dénombre 78 portraits, 17 paysages – naturels ou urbains –, 18 natures mortes, 5 intérieurs, 5 scènes de genre et 6 œuvres se situant dans un registre quasi historique. (...).

(...) La question sous-jacente, est celle, bien sûr, du talent artistique de Dubuffet et des doutes qu'il nourrit à ce sujet. À des périodes d'intense activité, succèdent des périodes plus calmes ou de totale inactivité (...). En s'affirmant comme peintre, après avoir tant douté, il a fait de nous les dépositaires des œuvres survivantes de la préhistoire – production qui illustre de façon parlante ce long cheminement.

II)

Contrairement à ce que pourraient laisser imaginer les propos anticulturels que Dubuffet tiendra par la suite sur l'art, sa formation et son initiation à l'histoire de l'art sont des plus traditionnelles – l'étude des périodes historiques et de l'Antiquité classique notamment, y tiennent une large part. (...)

On aurait donc bien du mal à qualifier de progressiste l'instruction dispensée à l'École des beaux-arts, et il faut attendre le premier séjour du peintre à Paris, plusieurs années plus tard, pour le voir entrer en contact avec les courants de l'époque –

en particulier Dada et le surréalisme naissant –, que lui font connaître ses relations et ses amitiés avec des artistes. Il n'en renonce pas pour autant à visiter les musées ni à étudier les maîtres anciens, et ne se départit pas davantage de son affection pour ces Grecs dont il rejettera si vigoureusement la culture dans sa maturité. En novembre 1917, il écrit à son ami intime Armand Salacrou, qui l'a précédé à Paris en quittant Le Havre : « Tu ne t'imagines pas comme je vibre à ces évocations de l'Antiquité. J'aime l'Antiquité jusqu'au bout des ongles² ».

(...) Certaines de ses déclarations donnent une bonne idée de son assurance et de l'esprit de rébellion dont il commence à faire preuve : « Peu à peu se fortifiait en moi un esprit subversif me donnant impatience de quitter dès que possible la maison familiale pour vivre indépendant. [...] Je jugeais peu démonstratifs mes menus exercices artistiques mais je pensais que tout peut s'apprendre en s'y appliquant opiniâtrement. Je pris ainsi décision d'embrasser, dès que mes études seraient finies, la profession d'artiste, ou plutôt d'en entreprendre l'apprentissage³ ».

De telles perspectives ne sont guère de nature à susciter un grand enthousiasme parmi ses proches. Son père, en particulier, rêve plutôt de le voir se consacrer à l'entreprise familiale de négoce de vins, et entreprendre peut-être de surcroît des études de droit (...)

(...)

Dans un contexte familial aussi démoralisant, les encouragements de certains de ses professeurs sont les bienvenus. (...)

Confronté à des attitudes aussi divergentes, celle de sa famille d'un côté, celle de ses enseignants de l'autre, comment le peintre en herbe peut-il avoir une idée claire de sa propre valeur ? Une autre de ses lettres à Salacrou s'achève par des remarques critiques sur lui-même, avant de donner dans le prophétique – rétrospectivement, on conviendra que ce n'était pas si mal vu :

« Ensuite je deviens un artiste.

Et puis j'expose au Salon.

Et puis on m'enterre au Panthéon.

Et puis on vend mes dessins 10 millions.

Et puis je suis célèbre pour toute l'éternité⁸ »

(...) Mais il reste encore pendant plusieurs années constamment tiraillé entre bonne et mauvaise opinion de lui-même. (...)

Si, plus tard, Dubuffet adopte une position anticulturelle caractérisée par le rejet total des formes d'expression traditionnelles, il est, à l'époque, fort éloigné d'un tel parti (...).

À cette époque, la peinture ne constitue pas le seul centre d'intérêt culturel de Dubuffet. Pour quelqu'un d'aussi jeune, il a déjà beaucoup lu et il continue de s'adonner avec passion à son goût pour la littérature. Dès 1917, ses lettres font mention de ses lectures familiales, qui vont des *Pensées* de Marc Aurèle aux *Contes* d'Hoffmann, en passant par Schopenhauer « un peu âpre mais bien captivant ». Les amitiés qu'il entretient avec des hommes de lettres, des dramaturges, des journalistes – Georges Limbour, Armand Salacrou, Max Jacob, Charles-Albert Cingria, parmi bien d'autres – contribuent sans aucun doute à nourrir et stimuler une telle dévotion et préoccupation.

La musique tient également dans sa vie une place non négligeable. En 1918, il remercie Salacrou pour *Parsifal* (sans doute a-t-il assisté avec son ami à l'opéra de Wagner) (...).

III)

Un état chronologique des œuvres de la préhistoire comprenant celles de la jeunesse havraise de l'artiste commencerait par les pièces datées de 1917 à 1919. (...) dans ce fascicule 1 de 1993, on trouve surtout des portraits des membres de la famille de l'artiste ou de certains de ses proches. (...)

À peu près à la même période, en 1920, (...) on voit Dubuffet commencer à s'essayer à une technique d'un maniement moins facile, l'huile sur toile. (...)

L'année suivante, 1921, nous apporte une suite originale de cinq *gravures sur bois* (N 11 à N 15) commandées par Georges Limbour, ami et défenseur indéfectible de l'artiste (...). *Nature morte aux cartes à jouer* (N 17), la plus ancienne des natures mortes conservées, peut être considérée comme le prototype d'une bonne demi-douzaine de représentations méticuleuses effectuées avant 1925. Ce sont des aquarelles, des gouaches et des huiles au vocabulaire postcubiste, mais qui n'en laissent pas moins transparaître les signes d'une personnalité naissante. (...) Mais les promesses ne sont pas près d'être tenues, car l'activité créatrice se ralentit au point de s'éteindre complètement à la fin de la décennie.

IV)

Rappelons qu'à la fin de septembre 1918 Dubuffet a quitté Le Havre pour Paris et rejoint l'Académie Julian, où il n'est resté que six mois. (...)

En s'installant à Paris, Dubuffet semble s'intégrer à un milieu propice à la création, où il a l'occasion de rencontrer Suzanne Valadon, Élie Lascaux, Max Jacob, Charles-Albert Cingria et André Derain, qui sont tous nettement plus âgés que lui et professionnellement établis. Au début des années vingt, Dubuffet mentionne l'influence de Derain; par la suite, il fera état de contacts personnels avec Raoul Dufy et, plus tard, avec Fernand Léger.

(...)

La période 1924-1933 a été reconsidérée à la suite de l'entrée au catalogue de plusieurs œuvres attribuées à l'année 1924. Libéré du service militaire en 1924 et rendu à ses « solitaires exercices et études », Jean Dubuffet peint, alors qu'il se trouve à Lausanne avec son ami Paul Budry, *Cerises au fumeur* (N 28) (...).

Toutefois, à partir de 1925 sans doute, toute activité de peinture s'interrompt, pour ne reprendre qu'en 1933 et, là encore, pour une durée limitée.

(...) il participe à la vie des artistes et des gens de lettres qui constituent alors l'élite parisienne. Il ne peut donc que s'imprégner des idées et des formes qui apparaissent dans les mouvances étroitement liées à Dada et au surréalisme.

Mais, dans la mesure où il n'y fera plus tard aucune allusion, il est certain qu'il se détourne de ces mouvements, se préparant intérieurement au travail créatif qu'il se propose pour la suite.

C'est alors que survient une de ces crises dont il est coutumier, et qui menace de réduire à néant tous ses efforts précédents. En août 1924, il ne peut s'empêcher de remettre radicalement en cause ce qu'il a fait jusqu'alors en détruisant la quasi-totalité de ses œuvres, et en changeant d'univers. (...)

(...) le chapitre correspondant du *Fascicule n° 1* ne fait état que de trois œuvres entre 1925 et 1933. Cette quasi cessation d'activité est d'ailleurs confirmée dans la lettre que Dubuffet envoie à Paul Budry un mois après son arrivée en Argentine, le 1er janvier 1925. Il y déclare sans ambiguïté : « Je ne fais plus de peinture²⁰ ».

Mais comme cela s'était déjà produit après d'autres épisodes de découragement, il finit par renouer avec sa vocation. (...)

Lors de son retour à Paris, en mars 1933, il prend de nouveau contact avec certaines de ses relations antérieures dans la capitale, entre autres Max Jacob, et se remet

à peindre – moment décisif dont il parle en ces termes : « Se ranimait insidieusement en moi l'appel des fêtes de l'esprit. [...] Je pris en location dans le quartier aéré de l'Observatoire un atelier d'artiste où j'allais quelquefois dans l'après-midi chercher solitairement pour deux ou trois heures un refuge aux soucis et contrariétés²¹ »

Toutefois, la vie de Dubuffet connaît des changements qui coïncident avec la reprise de ses recherches artistiques. Son travail dans le cadre du négoce familial est très prenant (...). Il décide donc de confier la gestion de ce commerce à son principal associé, avec l'idée de le vendre si l'occasion s'en présente. Dans le même temps, le couple qu'il formait avec Paulette Bret, épousée en 1927, se désunit irrémédiablement (...). Installé dans cet atelier tout proche de Montparnasse, il rencontre Lili, sa future femme, à La Rotonde, un grand café du quartier (...). Que ce changement d'ambiance ait favorisé le retour de l'artiste à sa véritable vocation n'aurait rien d'étonnant.

V)

Au cours de l'année 1933 qui le voit se remettre à l'ouvrage, Dubuffet peint deux *Paysage sous bois* (N 41 et N 42) et *Arbres à Chaville* (N 43), œuvres qui manifestent une liberté nouvelle à l'égard de la figuration et une tendance vers l'abstraction. (...)

La question de la ressemblance, qui le fascine depuis toujours, le conduit pour la première fois, avec les *Masques*, à s'exprimer autrement qu'en deux dimensions : « Il m'était entré dans l'esprit que je pourrais gagner ma vie en faisant aux gens leur masque. Bientôt après, cela dériva sur la confection de marionnettes. Un vieux professionnel m'initia aux manipulations du Guignol lyonnais. Je sculptais les têtes dans du bois de tilleul, je les peignais ensuite et Lili les habillait²⁵ ». (...)

En tout état de cause, au moment où Dubuffet éprouve à nouveau le besoin de créer, le modèle de prédilection, c'est Lili. D'un bout à l'autre de la préhistoire, aucun sujet ne le captivera à ce point. Tout ce que ses entreprises peuvent avoir d'obsessionnel (...) se traduit de manière flagrante dans la série des *Lili*, qui monopolise pratiquement sa production, de N 56 à N 89, voire au-delà. (...)

Quelques intérieurs, un semblant de retour à des sujets quasi historiques, quelques études anatomiques de mains complètent la production des deux décennies pendant lesquelles Dubuffet n'arrête pas, furieusement, de se chercher. Ces vingt années, entrecoupées de périodes infécondes, sont suivies, entre 1937 et 1942, d'un nouveau hiatus, avant cette année 1942 où, comme lui-même et d'autres l'avaient pressenti, a lieu la percée décisive.

(...)

Traduit de l'anglais par Sophie Mayoux

Les citations figurant dans cet article – à l'exception des passages extraits de la « Biographie au pas de course » – proviennent de sources inédites qu'Armande de Trentinian, directeur honoraire de la Fondation Dubuffet m'a aimablement communiquées. Qu'il me soit permis de lui exprimer ici toute ma gratitude.

2. ID., Lettre à Armand Salacrou, 4 novembre 1917, Archives Fondation Dubuffet.

3. ID., « Biographie au pas de course », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, p. 464-465.

8. ID., Lettre à Armand Salacrou, 24 octobre 1917, Archives Fondation Dubuffet.

20. ID., Lettre à Paul Budry, 30 janvier 1925, dans *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, « Correspondance », p. 85.

21. ID., « Biographie au pas de course », *op. cit.*, p. 475.

25. ID., « Biographie au pas de course », *op. cit.*, p. 478.

Dubuffet, Bacon, Giacometti : la vérité du portrait

Lorenza Trucchi

(...)

Soucieuse de donner une trame salutairement provocatrice à mon propos, mais d'éviter aussi les écueils inhérents à ce genre de relectures antidogmatiques, je souhaite développer ici une comparaison sulfureuse (véritable mélange détonant) et apparemment arbitraire entre trois fortes personnalités : Francis Bacon, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti. Loups solitaires, toujours à l'écart de la meute, ils n'ont pas été des artistes d'avant-garde – on les situerait plus volontiers aux avant-postes. (...) Mais une autre raison, substantielle, me paraît justifier le rapprochement de ces trois artistes : leur opiniâtreté à faire profession de vérité.

(...) ces artistes aspirent à un renouvellement radical qui, précisément, concerne moins le monde des formes que celui des idées.

Telle que la pratiquent Bacon et Dubuffet, la recherche de la vérité passe par des techniques et des stratégies différentes, et n'a jamais de retombées éthiques, moralisantes, tout comme les moyens utilisés pour la mettre en œuvre n'ont pas de contrepartie esthétique. L'engagement est le même : laisser entrer la vérité, ne pas la redouter, même là où elle peut paraître brutale.

(...)

Dans cette recherche à la fois personnelle et commune, tous trois font donc preuve d'une détermination acharnée qui les implique totalement – et d'ailleurs, n'ont-ils pas toujours identifié l'art à la vie ? Bacon parvient à la vérité non par le raisonnement lucide ou la froideur – la froideur est déjà un jugement, pis un préjugé – mais par une participation émotionnelle absolue et globalisante : « L'art, dit-il à plusieurs reprises, est une obsession de la vie¹ ». Dubuffet, quant à lui, écrit : « Le besoin d'art est pour l'homme un besoin tout à fait primordial, autant et plus peut-être que le besoin de pain² » ; et il n'attend aucune récompense particulière d'une activité qu'il tient pour semblable « aux plaisirs de l'amour » et qu'il considère comme « la plus passionnante orgie à la portée de l'homme ».

Novateurs et, chacun à sa façon, « révisionnistes », tous trois mettent en œuvre un autre programme commun : ne pas illustrer, ne pas raconter.

Bacon choisit la voie la plus empirique : il collecte et enregistre. (...) « [...] j'ai voulu peindre le cri plus que l'horreur³ ». Le cri s'enregistre, c'est un fait ; l'horreur se décrit ou s'évoque, c'est un état d'âme. D'où son intérêt pour la physiognomonie, cette manière de parvenir à l'homme, à sa personnalité profonde à travers le visage, de donner la plus grande importance au geste, à l'attitude, de mettre en évidence les signes les plus ténus, les plus fugitifs, les plus fortuits, souvent saisis à l'aide d'un troisième œil : l'œil froid, impartial, sans complaisance de l'appareil photographique. (...)

Pour Giacometti, l'hiver 1945-1946 marque un tournant (...). Sans renier pour autant son credo figuratif, Giacometti est en proie au doute : le phénomène de la vision se fait plus que jamais dramatique. Enfermé dans son atelier de la rue Hippolyte-Maindron, il crée et détruit, à la fois affamé et sans appétit (...) Giacometti ne raconte pas, ne décrit pas ; sa figuration, extrêmement lisible, sensible jusqu'à la pudeur, jamais offensante ou caricaturale, n'a rien à voir avec la ressemblance, se démarque de tout élément extérieur qui tiendrait de la facilité.

Si Bacon et Giacometti partagent une même quête de la vérité et un même rejet de l'art qui raconte et illustre, cette quête et ce rejet constituent chez Dubuffet l'essence et le message d'un programme infiniment plus structuré et beaucoup plus global. (...) Philosophe, il a élaboré un système de pensée incarné jour après jour dans ses travaux (peintures, gravures, sculptures, architectures) ; et cette pensée s'exprime

de manière plus explicite encore dans les commentaires d'une extrême lucidité qui leur font compagnie au point d'en devenir partie intégrante, de s'en faire le parachèvement. Quand, à quarante et un ans, tournant le dos à ce qu'a été sa vie jusque-là, il se consacre à l'art, Dubuffet se fait aussitôt une idée claire de son identité, et procède avec méthode et stratégie. Outre les thèmes, les techniques et les matériaux, il remet en question la figure même de l'artiste (...). Dubuffet ne parle jamais de l'artiste comme d'un créateur sublime, d'un surhomme ou d'un génie (...). Tout en se déclarant « fou pour les tables rases », il fabrique pour lui-même et pour nous un radeau de sauvetage. (...) dans le premier cycle lié à la nature et à la matière (1942-1962), il opère une extension du réel qui suppose un accroissement tant des modes de perception que des moyens d'interprétation et de transcription de la réalité même. (...) Dubuffet ne se propose pas d'agir de manière directe sur la société, et encore moins de la transformer ; cette attitude – qui était également celle de Bacon et de Giacometti – est peu ordinaire dans un après-guerre caractérisé par des programmes d'engagement idéologique auxquels intellectuels et artistes ont massivement adhéré. Dubuffet veut au contraire libérer l'art de la sclérose, en le détournant des parcours consacrés, habituels ou imposés, vers des terres inconnues propices à l'aventure.

La récupération de ce qui avait été qualifié de « primitif » ou de « sauvage » (...) n'intéresse pas outre mesure notre homme ; il ne se contente pas de greffer le primitif et le sauvage sur la plante de la culture occidentale, comme les cubistes, les expressionnistes et les surréalistes (...).

C'est dans ce climat non pas de contre-culture mais a-culturel, et à partir de cette position de retour volontaire non pas au primitif mais au primaire (...) que Dubuffet rencontre l'art brut. (...) il voit en eux les représentants ingénus d'un art vierge et les spécimens précieux de systèmes linguistiques originaux ayant échappé aux influences extérieures. Il envisage donc l'art brut comme un défi de plus lancé à la culture dogmatique et à l'esprit de plagiat qui envahit et corrompt une grande partie de l'art d'aujourd'hui. « L'art, il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito⁵ », écrit-il dans « L'art brut préféré aux arts culturels », essai fondamental publié en 1949. (...) Mais son intérêt pour l'art brut et *l'Insania Pingens* n'a pas seulement valeur de contestation. Pour s'être intéressé, dès 1923, à ces manifestations qu'il considère un peu comme l'équivalent du « feu intérieur de la vie » et auxquelles il a consacré à partir de 1945 beaucoup de son temps, de son énergie et de ses moyens en constituant la collection d'art brut aujourd'hui réunie à Lausanne, l'artiste a étudié longuement cet art d'avant toute classification (...). Avec amour et humilité, Dubuffet a découvert et exploré aussi largement que profondément les mécanismes et les méthodes de certains artistes malades mentaux (...).

(...) Dubuffet a discerné et isolé ce qui lui était nécessaire pour remonter jusqu'à la cellule séminale de la création, là où la « pensée sauvage », les énergies mystérieuses et les liens universels obscurs qui existent à l'état latent en chaque individu (...) se manifestent et se déchaînent. (...) selon sa propre stratégie artistique, il met en œuvre de nouveaux moyens d'exploration et de transcription (...) : le signe, la manière de considérer la perspective, le principe d'antagonisme.

(...) l'art brut a stimulé en lui le besoin de comprendre les processus créateurs, l'amenant ainsi à une constante auto-vérification méthodologique et critique.

Nous avons vu comment Bacon, Dubuffet et Giacometti poursuivent en solitaires la recherche de la vérité, et s'opposent aussi bien à l'art traditionnel qu'aux tendances des avant-gardes, qui relèvent déjà de l'histoire. La prise de position des trois artistes peut être datée du milieu des années 1940, c'est-à-dire de la fin de la Seconde Guerre mondiale, au moment où apparaît la fracture d'un monde pris entre un passé de ruines qu'il vaut mieux oublier pour bien des raisons et un futur incertain qui reste à construire. En Italie et en France notamment, dans le domaine culturel

et artistique, l'idéologie prônée par le parti communiste, qui impose à ses tenants le néoréalisme de marque soviétique, se mêle, en l'envenimant, de la querelle entre abstraction et figuration, une querelle qui, désormais, n'est plus esthétique qu'en apparence. (...) c'est surtout à Paris que s'opère le passage fondamental vers un art qui « refuse la forme ». Il me paraît utile de préciser que l'art informel n'est pas un mouvement d'avant-garde mais plutôt un anti-mouvement subversif, allergique aux formules héritées du passé. (...) L'art informel divise le siècle, et cette fracture d'ordre émotionnel vient en partie de la révolte de l'homme psychophysique contre les raisons souvent trompeuses de l'histoire et des idéologies. (...) L'art informel est donc en lui-même un langage signifiant qui retrouve une miraculeuse unité, une identification entre syntaxe et expression, entre code et message, entre sujet et objet. (...)

Pour revenir à la situation de l'après-guerre, il semble bien que l'unique voie nouvelle entre figuration et non-figuration ait été la route qu'ont empruntée les artistes informels (...).

(...) la sphère de l'informel est bien celle de Dubuffet, qui, d'ailleurs, en analyse et en définit la spécificité et les caractères dans *Prospectus aux amateurs de tout genre* ainsi que, notamment, dans ses « Notes pour les fins-lettrés » de 1946, considérées à juste titre comme « la véritable charte doctrinale de l'art informel ». Mais ce n'est pas l'appartenance plus ou moins orthodoxe à l'art informel qui permet de déceler des affinités entre Dubuffet, Bacon et Giacometti (...).

Commençons par préciser que si chez Bacon et chez Giacometti l'intérêt pour la figure humaine et une sorte de fascination permanente pour le visage sont prédominants, il n'existe aucun thème ou sujet privilégié chez Dubuffet. Se refusant à sublimer, à embellir de quelque manière que ce soit, Bacon cherche à faire affleurer à la surface tumultueuse des visages l'indicible, le caché, le secret. (...) lorsqu'il malmène, déforme, met en pièces les visages, c'est en vue d'obtenir une image véridique et totale de l'expression, autrement dit, de l'être. D'où sa tendance, qui se fait jour à partir de 1961 avec les quatre versions de *Head*, à exécuter des premiers plans de portraits multiples et des autoportraits dans lesquels les différents moments d'expression et d'émotion se succèdent à un rythme rapide, comme dans une séquence cinématographique. (...).

(...)

(...) Cette conception active et fébrile du portrait ne peut guère être rapprochée de celle, inquiète et méditative, de Giacometti. (...) Passionné impénitent de la figure humaine, il l'interroge sans relâche, jusqu'à trouver une solution au problème qui le tourmente : déceler la vérité sous le mensonge (...).

Personnalité moins tragique et, surtout, moins dialectique et moins intellectuelle, Dubuffet se situe de manière radicalement différente par rapport à la figure humaine, puisque, nous l'avons signalé, il ne privilégie aucun sujet. Ses thèmes sont même des plus communs : la terre, les plantes, les animaux, l'homme et la femme, toujours saisis dans leur origine matérielle (...); d'un monde non corrompu, non profané, au point de paraître cruel et cynique, intact dans sa capacité de bien et de mal, comme au premier jour de la création – étant bien entendu que, pour Dubuffet, le *bien* et le *mal*, loin de renvoyer à un dualisme, sont des aspects ambivalents de l'unité. (...) La relativité et l'ambivalence, principes cardinaux de la pensée moderne, sont le fondement de toute l'œuvre de Dubuffet. Les cycles nombreux de cette œuvre nous font assister en permanence à un flux et un reflux de concepts qui se mêlent en échangeant leurs attributs respectifs, en ne cessant de proliférer et de se désagréger. (...)

À l'origine des *Portraits* peints par Dubuffet, il y a les *Hautes Pâtes*. Exécuté entre mai 1945 et juillet 1946, ce groupe de soixante-quinze œuvres (...)

a été en partie exposé à la galerie Drouin (3 mai-1er juin 1946), accompagné de l'éclairante monographie de Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie : Hautes Pâtes de J. Dubuffet*. (...) cette deuxième exposition est très mal reçue par la critique et par le public – deux toiles seront même lacérées par des étudiants. Le fait est qu'avec les Hautes Pâtes Dubuffet manifeste désormais ouvertement son aversion pour la tradition et une rage toute solitaire, plus féroce qu'amère, à l'encontre des lieux communs de la morale bourgeoise. (...) à l'époque, Paris n'a pas encore découvert Klee (la première rétrospective date de février 1948) et, suivant son penchant pour le rationnel, regarde avec intérêt du côté l'abstrait concret (...). Les premières attaques portées contre Dubuffet visent à le liquider en tant que dangereux humoriste, qu'anarchiste à la remorque d'Alfred Jarry (...). Mais c'est aussi la première fois que cette sorte de critique de mœurs et ce genre de satire (à laquelle la littérature s'était déjà essayée) trouvent leur équivalent en peinture. (...) Le scandale tient en outre à la facture des tableaux, qui ignore les ingrédients traditionnels au profit de matériaux disparates laissés à l'état brut : bitume, mastic, gravier, goudron, sable, poussière de charbon, bouts de verre, tout cela diversement incorporé, maltraité et trituré sur le support à grand renfort de spatules, de couteaux et autres vrilles. (...) les personnages des *Hautes Pâtes*, chargés d'une force menaçante et tragique, défient les critères usuels des classifications et s'excluent des registres entre figuratif et non figuratif.

Au cours de la période, fort chaude, des *Hautes Pâtes*, Dubuffet réalise également des œuvres moins éruptives, dont les treize portraits à la détrempe et au crayon de Jean Paulhan (...).

La série des *Portraits* voit le jour à une occasion qu'il n'est pas faux de qualifier de « mondaine » : les jeudis de Mme Florence Gould. (...). La maîtresse de maison – esprit, semble-t-il, original – a une prédilection pour Léautaud, et demande à Dubuffet de faire le portrait de celui-ci, comme si elle voulait mettre à l'épreuve la veine aplatissante et désacralisante que l'artiste vient de mettre en œuvre dans son expérience récente des *Hautes Pâtes*, (...) Dubuffet accepte. (...) il exécute donc, outre celui de Léautaud, toute une série de portraits qui s'échelonnent sur un an. (...) Dubuffet n'arrange pas son modèle. Il le maltraite, l'enlaidit et, surtout, l'aplatit, tout en s'ingéniant à le surcaractériser ; et comme si cela ne suffisait pas, il affuble ses hautes caricatures de surnoms suggestifs dont un potache ne renierait pas la paternité – *Léautaud sorcier peau-rouge, Jean Paulhan diable noir, Michaux acteur japonais, Fautrier vieille femme, Dhôtel velu aux dents jaunes, Ponge plâtre meringué* – et finit par congédier ces portraits irritants avec cette formule, petit chef-d'œuvre d'ironie : « Plus beaux qu'ils veulent. Beaux malgré eux ». (...).

(...)

Ces portraits ne sont pas, et ne se veulent pas, ni physiquement ni psychologiquement, fidèles ou ressemblants. Pour Dubuffet, comme pour les anciens Égyptiens, les Précolombiens, les Chinois (une partie d'entre eux) ou pour l'artiste africain anonyme, le portrait ne doit pas nécessairement montrer les traits saillants ou distinctifs du modèle. Il réfute l'individualisme effréné qui le rapprocherait du portraitiste traditionnel ; lui, bien au contraire, veut saisir le sujet sans l'idéaliser. (...) Son regard incisif (...) sa mémoire aussi active que défaillante semblent conspirer pour faire de ces portraits anticonformistes de simples figures d'hommes ordinaires. « (...) Il me semblait qu'en *dépersonnalisant* mes modèles, en les transportant sur un plan très général d'élémentaire figure humaine, j'aidais à déclencher, pour l'usager de la peinture, je ne sais quels mécanismes d'imagination ou de suscitation augmentant beaucoup le pouvoir de l'effigie¹⁶ ».

(...) Mais la méthode qu'adopte Dubuffet ne s'applique qu'à ses illustres modèles (...) c'est en fait une manière plus générale de comprendre le réel (...). La peinture devient ainsi une opération magique et aventureuse qui n'a pas grand-chose à voir avec la répétition et la fidélité des images. Ses amis, au faite de la gloire et de la notoriété, sont donc traités comme des produits, plus ou moins réussis, de la nature ; au point que, parfois, leurs physionomies deviennent de véritables paysages. (...) Les *Portraits* de Dubuffet ont l'apparence de gribouillages, certes pleins de vie ; mais, au bout du compte, ce sont aussi des prototypes du genre humain, des prototypes essentiels, retranscrits avec un sens médiumnique aigu par un peintre qui croit surtout à la magie de l'image, et sait que l'homme se mesure à l'aune de son propre signe.

Notes

1. Francis BACON, dans David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon* [1976], Genève, Skira, 1996, p. 69 (« Entretien 2 »).
2. Jean DUBUFFET, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » [1945], dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946 ; repris dans ID., *Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 1967, t. I, p. 36.
3. Francis BACON, dans David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 36-73 (« Entretien 2 »).
5. J. DUBUFFET, « L'art brut préféré aux arts culturels » [1949], dans *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, t. I, p. 201.
16. ID., « Notes du peintre », publiées en annexe dans Georges LIMBOUR, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte, l'art brut de Jean Dubuffet*, Paris, René Drouin / New York, Pierre Matisse, 1953 (Note 1, « Portraits ») ; repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, t. II, p. 429 (« Notes du tome II »).

Bowery Dubuffet, relation d'un voyage à New York (1951-1952)**Michel Draguet**

(...)

Dubuffet à la sauce Greenberg

Dubuffet est représenté à New York dès 1946, grâce à son marchand Pierre Matisse – qui lui consacra entre 1947 et 1960 neuf expositions personnelles². En France, depuis l'exposition organisée en 1946 à la galerie Drouin, son œuvre fait l'objet de critiques virulentes dans la presse (...). Aux États-Unis, l'accueil n'est guère plus favorable (...) seuls les articles de Henry McBride publiés par *Art News* et ceux de Clement Greenberg dans *The Nation* ouvrent un réel débat, sans pour autant chercher à replacer l'œuvre de Dubuffet dans le contexte de la scène parisienne de l'immédiat après-guerre.

Pourtant, dans un premier article, « Jean Dubuffet and the French Existentialism⁴ » (*The Nation*, 13 juillet 1946), Greenberg, tirant parti de la réflexion sartrienne sous-tendant *La Nausée*, écrit à propos de l'œuvre de l'artiste qu'elle est « l'expérience de toute une vie », et présente Dubuffet comme le peintre le plus original de l'École de Paris depuis Miró⁵. (...)

En février 1947, à l'occasion d'une première exposition personnelle de Dubuffet chez Pierre Matisse réunissant une vingtaine de toiles réalisées entre 1943 et 1946, Greenberg (...) s'emploie de nouveau à caractériser l'évolution de l'artiste (« Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock », *The Nation*, 1er février 1947). Selon lui, Dubuffet se rattache à la tradition des « primitifs » modernes née avec Paul Klee, et au sein de laquelle il range des artistes comme Torrès Garcia ou Adolf Gottlieb. (...) Les peintures réalisées en 1943-1944 apparaissent sous le signe de l'enfance. Greenberg voit dans cette démarche la recherche d'un équivalent chromatique à la réduction primitiviste du dessin. La créativité enfantine n'est pas réfléchie en ces œuvres en tant qu'ouverture à la liberté – ainsi que le concevaient Matisse ou Miró –, elle est un simple emprunt formel. (...)

À ces « premiers pas » succède, en 1945-1946, ce que Greenberg qualifie de « réel départ ». La couleur se confond avec la matière pour affirmer la « planéité » de l'image, concept essentiel à la pensée greenbergienne. (...) Par leur réduction au monochrome, de telles œuvres constituent à ses yeux un aboutissement de l'École de Paris.

(...) Dans le *Grand paysage* de 1946, il pressent une pratique du all-over dont rendrait compte le dispositif des « griffures alignées en rangées » et des « graffiti incisés dans du calcaire ». Ce qui l'amène à esquisser une ligne de démarcation entre le peintre français et l'École de New York : « Là où les Américains pensent mythes, Dubuffet pense matière, matérialité, sensation ; le tout de façon trop empirique et immédiate. D'autant qu'il refuse d'être touché par quoi que ce soit d'extérieur » (*ibid.*). Reconduisant les termes de sa critique de l'expressionnisme, Greenberg manifeste ainsi sa réserve quant à une démarche qu'il juge trop personnelle, attachée seulement à l'exaltation expressive du sujet. (...) D'où cette affirmation ultérieure, pour le moins péremptoire, qui fera dire à Greenberg que Dubuffet – comme Pollock d'ailleurs – a perdu son « truc » une fois la période matiériste passée⁷.

Cependant Greenberg ne se contente pas d'affirmer dans cet article, de façon abusive, la filiation de Dubuffet à Klee⁸ et à ce que Putzel qualifiait, dès 1945, de « nouveau métamorphisme » ; il applique une grille de lecture tirée d'un discours déjà constitué, celui de son essai « Towards a Newer Laocoon », publié en 1940 (dans *Partisan Review*, juillet-août 1940⁹). Ainsi intégré au système de pensée greenbergien,

Dubuffet peut servir de faire-valoir à la spécificité américaine. Celle-ci dispose désormais de son champion en la personne de Jackson Pollock, dont le critique situe l'originalité du travail dans « la tension inhérente à la planéité construite, recrée, de la surface » (« Review of Exhibitions... », art. cité). L'exposition des œuvres de Dubuffet chez Pierre Matisse correspond au quatrième « one-man show » de Pollock organisé à la galerie Art of This Century, et, aux yeux de Greenberg, la confrontation autorisée par ces deux événements fait sens. Dans son compte-rendu de février 1947, il présente Dubuffet et Pollock comme des dessinateurs engagés dans un processus d'abstraction. (...)

À cette lecture formaliste répondra, en 1949 (dans « Art Chronicle. Jean Dubuffet and *Art brut* », *Partisan Review*¹¹), la nécessité de confronter l'œuvre de Dubuffet, qualifiée d'existentialiste, au corpus théorique de l'art brut, afin de souligner les contradictions inhérentes aux positions anticulturelles du peintre. (...) Pour Greenberg, le primitivisme dont relève la recherche de Dubuffet s'apparente à celui qui marque l'œuvre de Hemingway. La culture populaire y fait office de vivier formel. Le peintre s'y empare d'un imaginaire vierge de tout déterminisme historique ou social. (...) L'immédiateté revendiquée implique forcément un appauvrissement, et Greenberg considère cette " conscience amoindrie " comme emblématique de la distance qui sépare désormais la création française de la dynamique américaine. (...)

Avec sa théorie de l'art brut, Dubuffet fait donc figure de « manipulateur » aux yeux du critique new-yorkais : le peintre a réduit à une vision simpliste l'aspiration primitiviste que la culture américaine n'a cessé d'envisager depuis 1940 sous une forme de plus en plus complexe. (...)

(...) Par ailleurs, Greenberg voit dans le principe de résistance (de l'artiste à la société, de la matière au trait, de l'étendue à la forme), sur lequel, en France, les « fins lettrés » amis de Dubuffet fondent l'originalité même du peintre¹², une impasse, quelque chose d'étranger, voire d'opposé, au schéma qu'il a lui-même esquissé pour l'art américain – et dans lequel Pollock s'engouffrera tragiquement. (...)

Partisane, la lecture offerte par Greenberg de l'œuvre de Dubuffet – lequel garde encore, en 1950, auprès du critique, son statut privilégié de seul artiste français d'importance¹⁶ – n'en constitue pas moins un des rares témoignages critiques que le peintre rencontrera aux États-Unis. (...)

Ainsi, en décembre 1949, à l'occasion d'une exposition présentée par Pierre Matisse, la revue *Life* consacra à Dubuffet un papier incendiaire. À côté d'une reproduction pleine page de *Lili*, un texte au vitriol se déploie sous le titre « L'art dans l'impasse : la boue et les gravats des peintures d'un Français réduisent le modernisme à une simple plaisanterie ». (...) Lors'en 1950 *Life* propose de consacrer un article à Pollock, Lee Krasner, craignant un traitement « à la Dubuffet », épingle la représentation de *Lili* sur la porte de la salle de bain en guise de talisman¹⁷. Mais, consacré comme le « plus grand peintre américain vivant », Pollock n'aura pas à subir la même exécution sommaire.

Dubuffet et Ossorio : une complicité partagée

Plus biographique qu'artistique, l'article de *Life* ébauche en effet un portrait épique de Pollock, qui contribuera largement au succès médiatique de ce dernier. (...) Pollock bénéficie de la générosité de l'un de ses premiers collectionneurs importants, rencontré en 1949¹⁸ : le peintre Alfonso Ossorio, descendant d'une riche famille philippine. (...) S'étant lié d'amitié avec Pollock et Lee Krasner, c'est donc tout naturellement qu'Ossorio leur propose en octobre 1950 de s'installer dans la maison qu'il possède sur MacDougal Alley. (...) À côté de sculptures de Giacometti, de toiles de Fautrier et de Wols (...) est rassemblé un ensemble conséquent d'œuvres de Dubuffet, que Pollock découvre sans doute à cette occasion.

La collection de l'art brut fit entrer dans l'histoire la complicité existant entre Dubuffet à Ossorio. (...) face aux difficultés rencontrées pour exposer la collection à Paris, Dubuffet décide en 1951 de la transférer dans la résidence d'Ossorio à East Hampton. (...) La fin de cession, annoncée dès 1948, du pavillon de la rue de l'Université mis à disposition par les Éditions Gallimard imposait une solution de rechange. L'aide financière ainsi que le soutien d'Ossorio justifiaient le transfert des collections vers New York (suivies en 1956 par les archives), où Dubuffet pensait que l'art brut recevrait, tout comme son œuvre personnelle, un meilleur accueil. Les collections et les archives reviendront en France en 1962 (...).

L'exposition présentée en janvier 1950 à la galerie Pierre Matisse semble avoir constitué une découverte majeure pour Ossorio. Quelques mois plus tard, il consacre l'essentiel d'un séjour à Paris à la visite de l'atelier de Dubuffet, avec qui il se lie d'amitié, et achète plusieurs toiles²⁴. (...) La correspondance échangée renseigne sur la manière dont Ossorio perçoit le travail de Dubuffet. « Votre œuvre contient un cycle d'évolution complet : la roche, la terre riche et friable, le souffle de vie », écrit-il dans l'une de ses premières lettres, datée du 10 septembre 1950. (...) Le regard d'Ossorio se nourrit de ce vitalisme existentiel qu'il retrouve aussi chez Pollock. (...) Pour Dubuffet, la peinture est un lieu de fusion et de retour à l'unité originelle. L'organique et l'inorganique communient à une même source où l'humain rejoint l'inhumain. (...) Pour Ossorio, l'apport fondamental de Dubuffet réside dans la dimension philosophique que le peintre assigne au travail de la matière. (...) Elle traduit une pulsion existentielle qui, aux yeux d'Ossorio, justifie le rapprochement de l'œuvre de Dubuffet avec celle de Pollock sous le signe de son amitié partagée.

Pollock en scène

Dans une lettre datée du 10 septembre 1950, Ossorio annonce à Dubuffet qu'il a adressé quelques photographies de ses œuvres à Jackson Pollock, « un jeune peintre américain qui admire beaucoup vos œuvres²⁹ », et dont Dubuffet a peut-être vu lui-même quelques reproductions d'œuvres anciennes qu'Ossorio avait envoyées à Michel Tapié. (...)

La communauté d'esprit qu'Ossorio pressent entre Pollock et Dubuffet (...) l'incite à préparer cette rencontre en vue du séjour new-yorkais de Dubuffet, d'abord programmé pour novembre 1950. (...) Le 25 octobre 1950, visiblement anxieux, Dubuffet écrit à Ossorio qu'il se voit dans l'obligation de renoncer à ce voyage, tout en regrettant vivement de ne pouvoir faire la rencontre de Pollock – d'autant que, ce même mois, l'exposition organisée par Leo Castelli à la Sidney Janis Gallery dans le cadre d'une confrontation des jeunes peintres français et américains réunit leurs travaux³⁰.

Le voyage ne sera toutefois différé que d'un an. À peine Dubuffet arrivé à New York en novembre 1951, Ossorio s'envole pour Paris. Privé de son intermédiaire, le peintre n'a, semble-t-il pas cherché à nouer par lui-même des contacts. À vrai dire, Dubuffet ne les attend pas réellement. L'essentiel de ses rencontres se résume à Marcel Duchamp, à Yves Tanguy et à la femme de celui-ci, Kay Sage³¹. Contrairement à ce que laissait pressentir la correspondance échangée quelques mois auparavant, il ne semble plus craindre la solitude dans cette ville qui lui est inconnue. Son désir d'être « exempté de tout rapport avec les milieux culturels du lieu³², ainsi qu'il l'affichera de façon péremptoire dans la « Biographie au pas de course », est infirmé par la réalité vécue. Il y puise même une énergie qui lui permet de s'adonner à une « vie de travail intensif et d'agitations de toutes sortes³³ ». Mais New York, à l'exception de la silhouette nébuleuse de quelques « Bowery bums », les clochards de l'avenue Bowery, n'est pas une source d'inspiration. La ville ne pénètre aucunement l'imaginaire de Dubuffet. Entre le Paysage de montagne réalisé à Paris en octobre et le Paysage en fusion achevé peu après l'installation à New York, nul écart, nul changement. (...).

De la jeune École de New York Dubuffet dit ne considérer que Jackson Pollock et Joe Glasco. Malgré la proximité que certains historiens voudront déceler entre les *Women* et ses propres *Corps de dame*, il ignore l'œuvre de Willem De Kooning. La scène new-yorkaise constitue à ses yeux un désert culturel, qu'il dénoncera en octobre 1953 dans un texte publié par *Art Digest*³⁶. (...) Dubuffet confesse n'avoir rien vu d'original à New York. La jeune génération n'y est pas différente d'ailleurs. Elle communique avec un style international qu'il compare à de l'espéranto. Dès lors, Dubuffet n'a plus qu'à citer les rares artistes à avoir retenu son attention – ils sont trois : Albright, Ossorio et Glasco. (...) Sa curiosité se porte davantage, semble-t-il, vers ces collectionneurs et marchands dont Pierre Matisse lui a ouvert les portes : Maurice Culberg, Harold Weinstein, Samuel Kootz, Betty Parson, Ralph Colin ou Gordon Bunschaft. À partir de 1952, les collectionneurs américains qui achètent ses œuvres lors de séjours parisiens ou à l'occasion de ses expositions new-yorkaises offriront au peintre une indépendance financière précieuse³⁷.

Il faudra attendre le retour d'Ossorio à New York pour voir Dubuffet nouer quelques relations dont le récit ne nous est parvenu que par des témoignages tardifs³⁸. (...) Il s'agit des rencontres avec Greenberg, d'une part, dont Dubuffet désirait faire la connaissance depuis longtemps³⁹, avec Pollock, d'autre part, lequel aurait mis un terme à l'entrevue avec une brutalité qui, à l'époque, lui semblait coutumière. Le séjour de Dubuffet correspond en effet à l'une des nombreuses périodes de crise de Pollock. Le tournage du film de Namuth et sa conclusion cataclysmique, la reprise de son alcoolisme et son traitement de plus en plus lourd, l'échec commercial de l'exposition ouverte en novembre 1951 chez Betty Parsons, la rupture avec son marchand⁴⁰, la désaffection de la critique (à commencer par celle de Greenberg) ainsi que l'accueil réservé à son exposition parisienne en mars 1952⁴¹ plongent Pollock dans un désarroi qui empoisonnera sa rencontre avec Dubuffet. Celui-ci visita pourtant à plusieurs reprises l'exposition de Pollock où dominaient les grandes compositions peintes durant l'été 1950 (...).

New York : une expérience du désert

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le séjour à New York approfondit l'expérience saharienne. (...) Dubuffet arrive à New York fort d'une expérience de l'extraterritorialité qui renvoie au Céline du *Voyage* ou au Michaux d'*Ecuador*. (...) New York rappelle le Sahara où, en mars 1949, Dubuffet, qui y séjournait alors pour la troisième fois, avait connu l'expérience de l'impossible dans un dénuement absolu. (...) L'obsession du désert consacre une forme de réflexion philosophique. La texture infinie du sable et ses mouvements secrets concentrent le regard dans un détail perdu, tandis que la continuité sans limite ni orientation du paysage fait de l'infime une étendue absolue. L'opposition traditionnelle entre le geste et la matière se résorbe désormais dans une géologie sensible dont Dubuffet entreprend l'exploration. Singulièrement, New York en constituera un des lieux.

(...) Partant du désert comme territoire de l'informe, de l'innommé et du défi, Dubuffet érige l'étendue en valeur philosophique. Celle-ci est animée d'une vie propre que les *Corps de dame* exploreront avec violence et acharnement, en opposant aux mouvements géologiques de la matière la cruauté originelle du trait qui entaille l'espace. Loin de l'hystérie sociale que traduisent les *Women* de De Kooning, les *Dames* de Dubuffet récusent cette bestialité sexuelle qui donne aux idoles de De Kooning leur frénétique palpitation. Les deux artistes rejettent la beauté en tant que convention sociale, mais la vision de De Kooning s'enracine dans une tradition post-cubiste que Dubuffet juge elle-même dogmatique. Les *Dames* de Dubuffet n'opèrent pas à travers le geste pictural cette fusion de la volupté et de la violence. Elles évoquent un en deçà primitif qui se défie de l'humanité et de ses normes. (...)

(...) Le séjour à New York se situe au début de ce mouvement fondamental qui, depuis 1950, donne une impulsion nouvelle à l'œuvre de Dubuffet⁴⁶. La découverte des œuvres de Pollock aux cimaises de la Betty Parsons Gallery n'a pu laisser Dubuffet insensible. D'abord, parce que l'œuvre de Pollock ne constitue pas une fermeture de l'image en une abstraction dogmatique, en dépit de ce que tend à faire croire la leçon greenbergienne, aveuglée par son propre esprit de système. Au contraire, l'évolution du travail de Pollock (...) marque un même désir d'affranchissement des hiérarchies et des conventions, une même valorisation de l'expérimentation aux confins du verbal, un semblable besoin d'ériger l'originalité en catégorie commune, la même exigence à la fois existentielle et primitive (...). Chez Dubuffet, l'économie de moyens ne va pas sans une outrance qui met en abîme cette figuration avec laquelle Pollock renoue précisément en 1951. Chez les deux artistes, la peinture a pris l'initiative en affirmant la surface, en revendiquant la fulgurance du geste, en imposant une immédiateté nouvelle. (...)

New York ne semble pas avoir pesé sur l'œuvre de Dubuffet, dont la trajectoire tendue ne s'arrête plus à l'identité d'un site. Est-ce cependant tellement certain ? Si l'appel des *Hautes pâtes* apparaît immuable dans les huiles peintes à l'atelier de Bowery, une exigence nouvelle se fait jour dans une série de dessins – à l'encre de Chine et, pour certains, à l'aquarelle – réalisée en décembre 1951-janvier 1952 : la main qui gravite à fleur de papier tente de réduire l'écart entre le tracé et la matière. La dynamique graphique joue de la prolifération sur un registre proche de celui que révèlent les peintures de Pollock exposées chez Betty Parsons en novembre 1950. Elle ouvre la voie à cette « célébration du sol » qui retiendra Dubuffet à la fin des années cinquante. (...)

Notes

2. Mis à part Pierre Matisse, Dubuffet exposera aussi chez Samuel Kootz et Sidney Janis. Dans les années 1960, Pierre Cordier le défendra aux États-Unis. À partir de 1967 et jusqu'à sa mort, Dubuffet sera représenté par la Pace Gallery. Voir Michael GLIMCHER, *Jean Dubuffet. Towards an Alternative Reality*, New York, Pace Publications, 1987, p. 24.
4. Repris dans Clement GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, 2, Arrogant Purpose, 1945-1949*, J. O. BRIAN (éd.), Chicago / Londres, Chicago University Press, 1986, p. 91 (*ci-après CE*).
5. ID., « Review of an Exhibition of School of Paris Painters », *The Nation*, 29 juin 1946 ; *CE*, 2, p. 90.
6. Repris sous le titre « Art » dans K. VARNEDOE et Pepe KARMELE (éds), Jackson Pollock. *Interviews, Articles and Reviews*, New York, Museum of Modern Art, 1999, p. 56.
7. Rosalind KRAUSS, « Qui a peur du Pollock de Greenberg ? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos 45-46 (« Clement Greenberg »), automne-hiver 1993, p. 162.
8. Cette filiation à Klee et à Miró constitue pour Greenberg un des fondements de la spécificité de l'École américaine (« An Essay on Paul Klee », dans *Five Essays on Paul Klee*, M. ARMITAGE (éd.), New York-Toronto, Duell, Sloan & Pearce, 1950 ; *CE*, 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, p. 9). Par le biais de ce « nouveau métamorphisme », Greenberg « américanise » Dubuffet, justifiant ainsi le statut particulier qu'il lui accorde au sein d'une École de Paris qu'il rejette comme insignifiante (ID., « Symposium. Is the French Avant-Garde Overrated ? », *Art Digest*, 15 septembre 1953 ; *CE*, 3, p. 155-157). Notons que cette filiation abusive qui mène de Klee à Dubuffet trouve toujours une certaine actualité dans la critique américaine. Voir M. FRANCISCONO, « Paul Klee and Children's Art », dans J. FINNEBERG (éd.), *Discovering Child. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 116-117.
9. C. GREENBERG, *CE*, 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, p. 23-38.

11. ID., « Art Chronicle. Jean Dubuffet and "Art brut" », *Partisan Review*, 1949 ; *CE*, 2, p. 289-292.
12. On trouvera un développement de cette problématique dans Max LOREAU, *Stratégie de la création*, Paris, Gallimard, 1973.
16. C. GREENBERG, « The European View of American Art », *The Nation*, 25 mai 1950 ; *CE*, 2, p. 62.
17. S. NAIFETH et G. WHITE SMITH, *Jackson Pollock. An American Saga*, New York, Potter, 1989, p. 590.
18. *Ibid.*, p. 584-585.
24. J. DUBUFFET, « Biographie au pas de course », dans *Prospectus...*, *op. cit.*, t. IV, p. 21-42.
30. ID., « Lettre à Alfonso Ossorio, 25 octobre 1950 », New York, Smithsonian Institution, Archives of American Art, Ossorio Foundation Archive.
31. ID., « Biographie au pas de course », art. cité, p. 495.
36. ID., « Symposium : Is the American Avant Garde Overrated ? », *Art Digest*, 15 octobre 1953.
32. *Ibid.*, p. 494.
33. ID., « Lettre à Alfonso Ossorio, 12 mai 1952 », New York, Smithsonian Institution, Archives of American Art, Ossorio Foundation Archive.
37. ID., « Lettre à Alfonso Ossorio, dimanche 15 juin 1952 », Paris, Fondation Jean Dubuffet.
38. Ceux-ci ont été repris par deux auteurs, Thomas Messer et Michael Glimcher, déjà cités. Notons que la relation des faits se révèle tardive et qu'il est possible qu'Ossorio les ait quelque peu transformés pour alimenter le thème de la rencontre impossible.
39. En janvier 1952 Dubuffet invita Ossorio à se joindre à un dîner auquel il avait aussi convié Clement Greenberg (J. Dubuffet, « Lettre à Alfonso Ossorio [31 janvier 1952] », New York, Smithsonian Institution, Archives of American Art, Ossorio Foundation Archive). Selon Ossorio, la soirée tourna au cauchemar, au point que les Dubuffet, pour mettre un terme aux invectives, terminèrent le repas à une autre table (M. GLIMCHER, Jean Dubuffet. *op. cit.*, p. 37).
40. En mars 1952, Dubuffet déclarera à Ossorio avoir trouvé Betty Parsons « triste et préoccupée » par l'attitude de Pollock à son égard. Ayant rompu avec son marchand, Pollock envisagera un rapprochement avec Pierre Matisse (S. NAIFETH et G. WHITE SMITH, *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 681), par l'intermédiaire de Joe Glasco et d'Ossorio. En vain, Matisse arguant, non sans mauvaise foi, qu'il « n'exposait pas d'Américains ». Avant d'opposer une fin de non-recevoir, Matisse aurait pris conseil, dit-on, auprès de Duchamp. Peut-être prit-il aussi l'avis de Dubuffet encore à New York.
41. C'est de New York que Dubuffet suivra les péripéties liées à l'organisation d'une exposition, par Michel Tapié, des œuvres de Pollock à Paris (la manifestation avait été financée par Ossorio). Présentée en mars 1952 au Studio Fchetti, cette exposition recevra un accueil que la critique contemporaine voudrait mitigé (J. LEWISON, « Jackson Pollock and the Americanization of Europe », dans K. Varnedoe et P. Karmel (éds), *Jackson Pollock...*, *op. cit.*, p. 217-218), mais qui semble avoir suscité un réel intérêt, tout au moins dans les milieux culturels. À ce sujet, voir notamment les éléments de la chronologie repris dans le catalogue d'exposition *Jackson Pollock*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.
46. M. LOREAU, « Présentation », dans *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. VII. Tables paysagées, Paysages du mental, Pierres philosophiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 7-8.

Transcendance des petites statues de la vie précaire**Gloria Moure**

Jean Dubuffet est un des rares créateurs du XX^e siècle à avoir toujours préservé une totale indépendance – indépendance qui allait de conserve avec une extrême cohérence et un enthousiasme sans borne. Jamais méprisant pour ses adversaires, même lorsqu'il a défendu avec véhémence sur la place publique sa démarche créative, ce personnage solitaire a souvent été déroutant dans la mesure où ses écrits, portés par un style aussi harmonieux qu'accessible, n'ont laissé aux critiques qu'un espace intellectuel réduit pour dévoiler les mobiles inconscients de ses pratiques et de ses élans créateurs. Ce sont peut-être ses débuts tardifs (il avait dépassé la quarantaine lorsqu'il a décidé de se consacrer exclusivement à la création artistique) et probablement aussi la période où cette décision a été prise (la Seconde Guerre mondiale n'avait pas encore pris fin) qui expliquent la maturité peu commune dont Dubuffet a fait preuve par rapport au contexte culturel et historique de l'époque; tout en s'inscrivant dans la grande tradition picturale de l'Occident, il s'est nettement engagé dans les tendances les plus positivistes et les plus favorables à la spéculation de la modernité – celles, justement, qui allaient bruyamment s'effondrer pendant les années soixante-dix. Voilà pourquoi ses écrits, tout comme ses témoignages ou n'importe laquelle de ses œuvres, nous paraissent étonnamment actuels. C'est aussi pourquoi cette exposition anthologique traduit à la fois son caractère historique et sa spécificité contemporaine.

Il ne me semble pas trop hasardeux d'avancer que la modernité a pris naissance à partir d'une « tension », ou opposition, entre romantisme et classicisme et que, d'une certaine manière, cette opposition d'origine a maintenu son identité jusqu'à une époque récente, même si elle a engendré des subdivisions ou s'est reportée sur une riche variété de binômes antithétiques qui se sont à leur tour métissés de façons diverses et avec des intensités variables pour donner ainsi forme aux différents mouvements et courants artistiques modernes, surtout à partir du milieu du XIX^e siècle. Ce n'est ici ni le lieu ni le moment de s'attaquer à l'analyse systématique que semble solliciter le tissu complexe d'options préférentielles et de priorités artistiques dont je viens de parler, mais il me semble utile de le signaler parce que Dubuffet a eu le courage d'explorer la trame de ce tissu, de se hisser sur ces « tensions » et d'en sonder l'élasticité, jusqu'à faire de cette entreprise la raison d'être et la cheville ouvrière de son itinéraire artistique.
[...]

Jean Dubuffet a élaboré son œuvre pendant un peu plus de quarante ans, période où il a vécu le plein essor des épigones du classicisme moderne et le déclin que ce courant s'est infligé à lui-même. Ses œuvres et ses écrits sont suffisamment explicites pour que l'on n'hésite pas à le rattacher à la tradition romantique, quoiqu'il se soit parfois orienté – comme je l'ai déjà indiqué – vers les frontières qui la séparent du classicisme pour mieux dévoiler la tension dramatique sous-jacente à sa propre dialectique et parvenir ainsi à provoquer un choc sensoriel. Cette adhésion incontestable au versant le plus rebelle de la modernité était probablement innée chez lui (...).

Les sculptures réalisées par Dubuffet en 1954 et, plus tard, dans les deux années 1959-1960, ne sont pas des créations isolées et surgies par hasard; elles indiquent et délimitent dans le temps une étape capitale, car c'est pendant ces deux périodes que les oppositions déjà acquises entre matière et image ou entre réalité et irréalité atteignent leur plus haut niveau de tension. Globalement, ces sculptures sont de véritables

excroissances picturales jaillies du plan visuel, dont elles préservent et soulignent souvent l'héritage de valeurs frontales et de texture. Par ailleurs, ces œuvres de petit format suggèrent, par leur facture et leur extraction matérielle mêmes, une tendance aussitôt retenue vers l'immatérialité qui, elle, est absolument voulue. (...) Dans ses écrits, Dubuffet rapporte en détail le caractère de résidus des matériaux qu'il utilise (déchets de papier journal, ferraille, lave, pierres volcaniques, scories de hauts fourneaux, éponges métalliques, charbon de bois, pieds de vigne, éponges, etc.) et les endroits où il les a glanés; il souligne aussi son faible pour l'extrême légèreté des éponges de mer. Il indique également que l'émergence de ces sculptures ne saurait être dissociée de celle d'autres œuvres de la même période – collages d'ailes de papillons, lithographies de fragments superposés et assemblages d'empreintes, créés dans une grande fébrilité – dont elles sont le prolongement logique. (...) Dans l'histoire de la sculpture contemporaine, ces inquiétantes figurations-objets sont un jalon marquant, car elles privilégient l'utilisation de rebuts et de résidus à un point jusque-là inconnu. Certes, on trouve des précédents chez Mirò, chez Picasso, ou dans les *objets trouvés* des surréalistes, par exemple, mais on n'avait pour ainsi dire jamais autant valorisé l'idée esthétique de la détérioration; à cet égard, rappelons que Dubuffet lui-même a qualifié ces œuvres de « petites statues de la vie précaire ».

(...) elles représentent la fin d'une période de « configuration » poussée à l'extrême, absolument nécessaire et probablement inévitable en termes de logique interne d'une démarche créative, celle de Dubuffet depuis le départ (...) il ne s'agit pas d'une « rupture », mais d'une transformation fondamentale ayant lieu à des niveaux aussi préétablis que le sont ceux des intuitions qui conditionnent à sa source même le labeur créatif. En tout cas, il ne s'agit pas de discontinuité. (...)

Dubuffet est, avant tout, un peintre jalousement amoureux de sa créativité, qui refuse toute duperie et toute commiseration dans ce domaine, pas plus qu'il ne supporte les intellectualismes codifiés et soumis aux diktats corporatistes, qui caractérisent la société bourgeoise occidentale. Piégée entre instinct et norme (...), la position de Dubuffet a été cent pour cent anticulturelle (...). Sur le plan artistique, ses ennemis premiers sont le classicisme de la Renaissance et toutes ses séquelles (...). Son arme de prédilection est une ironie positive, proche de celle de Duchamp, qui imprègne chez lui aussi bien motifs que techniques et critères de composition (...).

Exigeant envers lui-même au point d'être parfois impitoyable, son tempérament créatif se projette sans hésitation aucune sur les problèmes configuratifs essentiels de son époque : c'est-à-dire, l'opposition « contrapunctique » entre formalisation et présentation « objectuelle », et ses implications majeures en termes d'expansion dimensionnelle de l'œuvre. À cet égard, il me semble utile de m'attarder sur ce point pour éviter de trop restreindre la portée du « contrepoint » en question, si nous nous contentons de l'associer au rapport entre sculpture et peinture et à la différence correspondante entre ce qui relève du tactile et ce qui relève du visuel. De nos jours, la critique d'art fait encore généralement appel à cette approche restrictive, mais on se prive ainsi, me semble-t-il, de la largeur de vue nécessaire à une analyse adéquate de l'art contemporain ; dans le cas précis de Dubuffet, cette analyse devient indispensable pour situer ses « petites statues de la vie précaire » dans l'ensemble de son parcours artistique et leur octroyer l'importance qui leur est due. J'entends par là essentiellement que le champ pictural, ou plutôt son concept même, ne peut désormais se limiter à la bidimensionnalité, autrement dit à une vision statique à partir d'un point précis, mais doit être compris dans une série de visions échelonnées dans le temps et l'espace. (...).

Dubuffet est resté constamment fidèle aux thématiques utilisées par la tradition picturale depuis toujours : portrait, paysage ou figurations dans le paysage. Ces motifs ont joué pour lui un rôle de structures objectives d'expression individuelle extrêmement utiles ; en d'autres termes, un rôle d'authentiques abstractions comportant toute la densité culturelle de leur permanence historique, dont il s'est servi en toute liberté – aussi bien plastiquement que visuellement – et qu'il assumait sciemment. Première conséquence de ce fait, la question, jamais facile à résoudre, de la spécificité des significations, qui demeurait totalement neutralisée. Deuxième conséquence, leur contenu, si fortement générique, apportait un fondement de composition global aux œuvres, lequel coïncidait avec l'exigence de globalité interdépendante qui était celle de Dubuffet ; car, selon lui, toute configuration devait être un tout, autre que ses composantes, mais les englobant toutes. Par ailleurs, ses images étaient traitées avec une candeur proche de la valorisation artistique conventionnelle de la laideur, pour abolir ou infirmer précisément la notion même de beauté en tant que catégorie stable. Troisième conséquence, l'évanescence des significations engendrée par la coexistence entre connotation et dénotation – dès lors qu'il faisait appel à des thèmes si évidents et si communs – ne faisait qu'accroître les possibilités d'interventions spontanées et expérimentales sur le plan occupé par les figurations. Cette possibilité devenait par ailleurs une nécessité, puisque Dubuffet rejetait tout trucage relevant du dessin ou des valeurs chromatiques pour créer une profondeur au profit de la bidimensionnalité la plus absolue, et que son concept de configuration impliquait une véritable « immersion » alchimique dans les qualités propres aux matériaux les plus divers – y compris les plus dépréciés – et dans leur brassage aléatoire, et cela au moins jusqu'à ce que son parcours soit infléchi par ses « petites statues de la vie précaire ».

En poussant jusqu'à ses plus extrêmes limites cette mise en pratique révolutionnaire et quasi délirante de techniques configuratives à partir d'un principe draconien selon lequel il fallait impérativement éviter toute valeur d'illusion et éliminer toute notion d'anecdote ou de narration dans les motifs, ses œuvres préservaient un équilibre de plus en plus « tendu » entre formalisation des contenus et « objectualité » croissante, dégagée par l'immédiateté de la texture même du plan pictural qui, à un moment donné, devenait pour le spectateur un mur ou un sol, où signes et figurations s'agrégeaient jusqu'à l'infini, sans structure formelle apparente autre que leur pure accumulation. (...)

C'était là l'aboutissement d'un mouvement de bascule voulu par Dubuffet dans son approche créative : de la formalisation sans ambiguïté de ses débuts vers la présentation sans structure, de l'imagerie grotesque initiale vers la réalité quasi tactile de la matière présentée crûment et d'une prépondérance constructive du mental vers la surprenante élucidation, par le biais des accidents de la matière, du poétique. Parvenu à ce stade, il est fort probable que se soit présentée une situation hautement dramatique, presque épique, si l'on songe à la grande exigence que Dubuffet s'imposait comme créateur ; en effet, sa véritable passion pour la dynamique alchimique de la création, dont le caractère réclamait la proximité physique de l'artiste lui-même, ne pouvait qu'entrer en conflit avec la distanciation requise par ses propres œuvres. C'est ainsi probablement que les « petites statues de la vie précaire » peuvent être perçues comme une volonté de retarder ce qui semblait inévitable et que, tout en exprimant un renoncement à la poursuite de la voie créative précédente, elles suggèrent une affirmation très personnelle de sa vision picturale et une célébration de l'iconographie imaginaire.

La suite de l'œuvre de Dubuffet, pendant les années soixante et les décennies suivantes, a été inattendue par ce qu'elle renfermait de détermination et par ce qu'elle laissait deviner de densité cohérente dans sa nouvelle façon d'aborder l'acte créatif ; mais elle n'a nullement été dépourvue de sens par rapport à tout ce qu'il avait créé précédemment. Cette nouvelle étape a été sans aucun doute (...) fille et héritière de la précédente (...) Dubuffet a été un pur « *homo pictor* » et un romantique convaincu qui n'a jamais hésité à prendre des risques dans des situations créatives délicates, alors que tant d'autres artistes ne le feront pas. Ces « petites statues de la vie précaire » ont porté à son paroxysme une antithèse et préfiguré une synthèse définitive. C'est en quoi elles ont été transcendantes.

Traduit de l'espagnol par Rafael Rodriguez Vigouroux

La brute et le caméléon

Henri Meschonnic

L'éthique et les tics de langage

L'Homme du commun à l'ouvrage, ce titre que Jean Dubuffet avait choisi en 1973 pour un recueil de ses textes, est une étonnante intuition poétique, dans la tradition du mot de Lautréamont, « la poésie doit être faite par tous, non par un ». Mais dos tourné à la démagogie du grand nombre. Jacques Berne, dans sa préface à ce volume, remarquait que Dubuffet « n'a jamais retenu l'attention de la foule », et que les écrivains qu'il a « conquis » étaient plutôt « des écrivains rares et plus illustres que célèbres – Paulhan, Limbour, Michaux¹ ». C'est le paradoxe : la libération des « contraintes élitiques traditionnelles » éloigne la foule. Où il y a un problème, et une contradiction, dans l'invention de soi comme sujet par l'art, et la notion d'art brut, proposée par Dubuffet.

(...)

Alors il est clair que l'art est une invention spécifique d'un sujet comme manière indéfiniment nouvelle de voir, d'entendre, de penser (donc de comprendre, écrire, lire, traduire), d'avoir des relations à son corps et de son corps au langage, et que cela est avant tout une affaire éthique.

Tout à fait ce que « les conférenciers [...] avec un anneau dans le nez³ » ne connaissent pas : ils ne connaissent que le caméléon. Enculturé, comme dit Dubuffet. Pour le coup, l'éthique au sens traditionnel n'est elle-même qu'un caméléon. Le caméléon du théologico-politique. Qu'accompagne du théologico-poétique. Un malheur n'arrive jamais seul.

C'est tout le problème du conflit entre l'art et la culture. La culture produit du culturel – la transformation des inventions en produits, en consommable. Pléonasmes, parler d'un art « qui se veut anticulturel⁴ ». Si l'art n'advient chaque fois que dans une œuvre, cette œuvre est d'abord, sinon elle n'est pas une œuvre, nécessairement anticulturelle. (...)

L'art à programme – aussitôt un caméléon. Du culturel, pas de la culture. (...)

Le caméléon, c'est ce qu'on est si on reproduit le maximalisme des années 1910, quand les novateurs croyaient qu'il fallait tuer Pouchkine, abattre les musées, pour créer un art nouveau. Ce destructivisme était autant une méconnaissance du sujet par l'art, et de l'art par le sujet, que la muséification de l'art.

Car c'est bien de ce que fait une œuvre qu'il s'agit, avec l'art, de ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre, et cette œuvre. La penser comme invention d'un sujet qui fait du sujet, c'est la penser comme activité continue, modernité au sens d'une présence active sur le présent. Non les identifications au nouveau, à la rupture, à l'avant-garde, au contemporain, ou à la modernisation. Mais « l'art », sans l'œuvre, n'est qu'une essence réelle. Et l'œuvre reste nouvelle, ou n'est pas une œuvre. C'est la comédie de la valeur. Le théâtre des écrits de Dubuffet n'arrête pas de la représenter. Comédie. Ou farce.

Le problème du présent

Dubuffet écrit en 1963 : « Je suis présentiste, éphémériste⁵ ». En 1944, à Jean Paulhan, il se dit « actualiste » (ibid., p. 289). Pour contraster avec les « tableaux refroidis pendus dans les tristes musées » – « Ce furent des tableaux : ce n'en sont plus. Quelle est la durée de vie d'une production ? Dix ans. Vingt, trente ? Pas plus en tout cas. Je suis pour les tables rases », et « C'est que l'art par essence est nouveauté » (p. 17).

La confusion est complète. Volontaire ou non, feinte, ou non. Car le présent de l'œuvre est triple, comme dit saint Augustin : un présent du passé, un présent du présent, un présent de l'avenir. (...)

(...)

(...) ce qui reste fort, c'est que «le caractère propre d'un art inventé est de ne pas ressembler à l'art en usage et par conséquent – et cela d'autant plus qu'il est plus inventé – de ne pas sembler être de l'art» (p. 18). Fort, mais ambigu : parce que «l'art» est identifié à «l'art en usage». En quoi justement ce n'est plus de l'art. Tout le problème de la valeur, et de l'historicité radicale de l'œuvre. Ce qui semble être de l'art n'en est plus, et ce qui en est ne le semble plus : alors comment s'y reconnaître ?

(...)

Dubuffet pensait que ces «inventions de jeux nouveaux» sont propres au XX^e siècle. Illusion post-avant-gardiste et vingtiémiste, comme il y a eu les illusions dix-neuviémistes, après quoi on a parlé du «stupide dix-neuvième siècle». Mais ce sens du nouveau n'est pas nouveau. Chaque époque l'a eu avec ses mots. Baudelaire opposait un «ce n'est pas de la peinture» à «c'est vraiment un tableau». Quand, aux siècles dits classiques, on parlait d'imiter la nature, c'était pour dire qu'il fallait créer comme elle.

(...)

La peinture, le langage, la beauté

Dubuffet s'est voulu un sauvage : «Je suis, en tout domaine, épris de sauvagerie⁷». Un «sectateur du désordre⁸». Le problème ici, c'est justement la volonté. Trop d'intention.

D'où le radicalisme : les musées –des «morgues d'embaumement⁹». Mais quand Dubuffet y oppose que «la création d'art sera toujours antagoniste à la culture», il fond ensemble la culture et le culturel, opposés en bloc à «la cité vivante» (ibid., p. 24) . Tout en se résignant à ce que ses propres œuvres y soient, au musée, puisque c'est le seul lieu où le public, dit-il, peut voir des «productions d'art». Où il est curieux qu'il ne mentionne pas les galeries.

(...)

Mais Dubuffet oppose massivement notre culture «langue morte», «culture de mandarins» (p. 68), la «raison» aux «délires» (p. 69). Côté raison, les «idées élaborées», où il mettait «tout l'art, toute la littérature et toute la philosophie de l'Occident» (p. 69). Lui-même se mettant à des «degrés plus sous-jacents».

Côté culture, «une totale confiance accordée au langage (spécialement au langage écrit)», et «la croyance en la capacité qu'il a de traduire et d'élaborer la pensée» (p. 70). (...)

Et, visant les «stades antérieurs», il ajoutait : «Je prie qu'on voie dans ma peinture une tentative de langage qui convienne à ces zones de la pensée» (p. 71).

Situation intéressante. D'abord parce que du langage elle ne connaît que le signe, avec sa dualité et son discontinu, le parlé, l'écrit. Il est vrai que c'était et c'est toujours la représentation dominante. Et alors ? Le consensus est l'absolu de la tautologie.

(...)

Mais il y a du poème. Du corps dans le langage. Et tout ce qui est vraiment littérature, et pensée, est ce qu'un corps fait au langage. C'est le continu entre ce qu'une œuvre fait d'une langue et ce qu'une langue permet de lui faire, et qui n'est pas ce que fait une autre. (...)

(...) Dubuffet n'avait pas les concepts pour penser le poème de la pensée. En quoi il demeure un témoin non de la sauvagerie dont il se voulait proche, mais de la médiocrité culturelle de la pensée commune du langage.

Ayant entièrement raison contre l'identification du langage à la communication, cette pauvreté. Sauf qu'il la partageait.

Dubuffet voulait voir sa peinture comme «une tentative de langage qui convienne à ces zones de la pensée». C'est l'état endémique d'une pensée de la peinture comme langage, ou de la musique comme langage, de l'art comme langage. Rien d'autre qu'une métaphorisation du langage.

(...)

Dubuffet, comme bien d'autres, fait de la peinture un langage. Un fauteuil : les commodités de la conversation (dictionnaire des précieuses). Non. Ce que fait une peinture n'a rien à voir avec ce que fait le langage. Justement parce qu'il n'y a que le langage qui est fait de signes. Il faudra rapprendre à parler du langage. Et de la peinture.

Là-dessus, une révolte. Une certaine brutalité sied, à certains moments, à la pensée. Une révolte contre « la notion de beauté adoptée par l'Occident¹³ ». Le laid, le beau. Dubuffet y opposait : « La beauté n'est nulle part, pour moi. Je tiens cette notion de beauté pour complètement erronée » (ibid., p. 71). (...)

(...)

Surtout, Dubuffet semble mettre la beauté ou la laideur dans les « choses » ou les « gens » que l'art serait censé représenter. Alors, en 1951, il est soit en retard, soit en avance. En retard sur l'esthétique du XVIII^e siècle, qui isolait un sens du beau, mais indifféremment pour un coucher de soleil, un visage ou une œuvre d'art. Après s'est développée une philosophie de l'art. En avance sur une esthétique contemporaine, qui est revenue à une indifférenciation entre un bout de bois flotté et l'œuvre d'art, devenue l'œuvre de l'art. Mais où l'esthétique a perdu l'art, et l'art a perdu l'œuvre. Dubuffet, contre le « mythe de la beauté plastique » qualifié d'« imposture » (p. 74), se met du côté « des objets eux-mêmes », avec un « langage beaucoup plus spontané et beaucoup plus direct que celui des mots (...).

(...)

(...) Ignorer si une œuvre « mérite le nom d'œuvre d'art¹⁶ » contient une contradiction et deux sens différents. La contradiction est qu'il y ait initialement « ma quête d'un ouvrage en telle position que son auteur ignore (et si possible l'ignorent aussi ses usagers) qu'elle mérite le nom d'œuvre d'art » (ibid., p. 306). Car, s'il y a une telle quête, il y a déjà nécessairement une idée d'œuvre d'art. Un premier sens alors est que ce non-savoir est le refus de l'art antérieur, ses réussites devenues des recettes, et c'est la condition pour qu'il y ait une œuvre, mais avec le savoir d'un faire contre, d'un faire autrement. Un second sens convient à l'art brut, pure expression d'une sensibilité, hors des circuits de la culture. Et le brut de Dubuffet se situe manifestement dans le premier sens, et dans la contradiction.

L'art brut

En 1947, Dubuffet oppose, dans un dualisme essentiel, le classique et l'art brut. Dans le classique, il met tout, pour préserver le duel et sa brutalité : « Il y a (il y a partout et toujours) dans l'art deux ordres. Il y a l'art coutumier (ou poli) (ou parfait) (on l'a baptisé suivant la mode du temps art classique, art romantique, ou art baroque, ou tout ce qu'on voudra, mais c'est toujours le même) et il y a (qui est farouche et furtif comme une biche) l'art brut¹⁷ ». Autrement dit, il y a « l'art brut », et tout le reste est « l'art culturel¹⁸ » (...)

(...) En 1982, c'est toujours le binaire : « Il y a deux différentes sortes d'art. L'une est celle qui défère aux normes collectives de la pensée. Elle confirme et illustre le cadre de celle-ci. [...] Tout l'art social est de cette farine. Battant et distribuant différemment les cartes mais toujours les mêmes cartes¹⁹ ». Il y oppose : « Ce n'est rien de cette espèce que j'ai moi-même en vue. J'attends d'une peinture qu'elle apporte proposition d'un statut inconnu pour l'acte de peindre, et qui fasse table rase de tous les critères sur lesquels se sont jusqu'à présent fondées nos notions esthétiques. Je dis bien tous » (ibid., p. 63).

(...)

(...) Il dit et redit qu'il n'aime pas les œuvres des autres : « On ne peut pas

reprocher à qui s'adonne lui-même à des productions d'art de n'être jamais pleinement content de celles que font les autres²¹». Même s'il ajoute qu'il n'est « jamais pleinement content » de ce qu'il fait non plus. (...)

L'art culturel est « spécieux et uniforme²³ ». Seul l'art brut a une « infinie diversité », une « ingénuité » (ibid., p. 176). Dubuffet a mis tout le « non-conformisme » (p. 177) dans la position « que les sociologues appelleront aliénée » (p. 177). Le « novateur », le « réfutateur », les « champions du non-alignement » (p. 180) sont du côté de l'aliéné. (...)

Le brut, opposé à « la norme », est le côté de la « folie », définie comme le « seul parti pris de mettre en question l'ordre établi », dans tous les domaines, le « désir entêté de s'en libérer et d'innover²⁴ ».

(...)

D'un côté, la culturisation de tout art. De l'autre, l'historicité radicale d'une aventure prise pour un ensauvagement. Le « parfaitiste²⁹ » et le brutiste. Le rusé se garde bien de définir : « Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose – or déjà l'isoler – c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque » (ibid., p. 84). Ce bon vieux faux truisme utilisé pour la poésie. Le plus socialisé d'avance, cumul de tous les académismes.

Le vrai brut, lui, en effet ne sait même pas qu'il est de l'art. Ce n'est pas un « art modeste », puisqu'il « ignore même qu'il s'appelle art » (p. 85).

Dans le brut, Dubuffet met les dessins d'enfants, malgré trois réserves : le côté « un peu court et un peu pauvre³⁰ », le côté « comédie » (ibid., p. 56), et l'effet pervers des « applaudissements ». Mais il les inclut quand même, parce que les enfants « sont hors le social, hors la loi, asociaux, aliénés : justement ce que doit être l'artiste » (p. 54). En y opposant fortement « l'esprit critique » propre à l'adulte.

(...)

Dubuffet sait très bien ce qu'il fait : « Il y a un parti énorme à tirer des valeurs négatives », et au sens « suractivé³⁸ ». Proche de l'« école naïviste³⁹ ». Manœuvrier, un peu, même. Comme dit Fauchereau : « Dubuffet est malin : dans une lettre publiée, en donnant à l'écrit de Chaissac le pas sur ses peintures et objets, il donne à sa propre création plastique une avance sur celle de Chaissac qu'elle n'avait pas vraiment⁴⁰ ». Mais à la question si lui-même faisait de l'art brut, il répondait : « Je crains de n'y être pas parvenu. Je me suis toujours efforcé d'oublier l'art culturel, [...] mais l'imprégnation résultant de la culture est profonde, le sang en est teint, on ne peut sans doute pas s'en affranchir complètement, quelque effort qu'on y porte⁴¹ ».

C'est un brut calculé. Il décrit longuement ses procédés et son travail : « J'aimerais que les notes qui suivent soient explicites pour un profane et non pas seulement pour les praticiens⁴² ». Il écrit un vrai « rapport » (ibid., p. 181). (...)

(...) Le déraisonnable est raisonné : « Dans les peintures que j'ai maintenant dessein de faire ne se trouveront plus que formes agressivement déraisonnables, couleurs bariolées sans justification, théâtre d'irréalités, attentat à tout ce qui est, champ libre aux inventions les plus saugrenues » (p. 188).

En quoi Dubuffet retrouve ce que disait Paul Klee en 1920, au début de son Credo de l'artiste, que « la peinture ne reproduit pas le visible ; elle rend visible ». Dubuffet écrit : « Le peintre, en somme, tout à l'opposé de peindre ce qu'il voit, comme le lui prête certain public mal informé, n'a de bonne raison qu'à peindre ce qu'il ne voit pas mais qu'il aspire à voir⁴⁴ ».

Tantôt il dit qu'il faut « se garder de mettre dans le même panier l'anti-social et l'asocial⁴⁵ (...). Mais justement il n'a cessé de viser l'aliénation, et de fondre ou confondre les deux : « dans l'antisocial, il y a visée à l'aliénation » (p. 84). Et il situe ses travaux dans un lieu « plutôt extraculturel, observez-le bien, que anti-culturel⁴⁶ ».

Pas plus gêné par cette contradiction que de voir ses « positions anticulturelles (et antipublicitaires) [...] propagées à la faveur de la publicité⁴⁷ ». Et déniait d'être un artiste professionnel, mais « dans la position d'un homme du commun s'adonnant en amateur à des productions d'art sans être le moins du monde un professionnel » (*ibid.*, p. 140).

(...)

Assis, debout, le faux, le vrai, c'est fou

Le paradoxe du binaire brutal, c'est qu'il implique une muséalisation de l'art. Donc il doit plaire. L'horizon d'attente est là, la bouche ouverte pour gober ses faux truismes : « L'art homologué, l'art donc des musées, galeries, salons – appelons-le l'art culturel », opposé aux « œuvres des irréguliers⁴⁹ ». Et c'est dans cette opposition entre l'art et les œuvres que tout se joue.

(...)

(...) « Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas⁵¹ ». C'est même un universel de l'art. C'est pourquoi, contre toute muséalisation, il n'y a pas d'art culturel. Il y a l'art, et il y a le culturel. Ils s'opposent farouchement. Et la question de la valeur est repartie. Ce n'est pas l'esthétique qui l'arrêtera. Ni le musée. Qui conserve tout. L'époque, et l'œuvre. Tout sauf la passion. C'est son rôle. Ne pas confondre.

(...)

Mais Dubuffet est dans une contradiction étrange, par rapport à l'art brut. Il le définit comme « des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique », chez qui il n'y a nul « mimétisme » des « poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode » (p. 91).

Alors il est exactement dans la situation du caméléon. Sinon que le mimétisme est inversé. Car jamais il ne pourra être le brut lui-même. Et il le sait. Tout son dualisme se retourne contre lui. Il est celui qui a vu ce qui pour lui est un art « où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe » (p. 92).

(...)

Le poison pilote

Autre effet de brutalité, le refus du problème Céline, révélateur d'un impensé trop complaisant à soi-même pour ne pas durer. Donc il dure. Un contemporain notoire pose bien qu'un grand écrivain ne peut pas être un salaud. Termes volontairement grossiers pour masquer l'impensé.

Le « Céline pilote » de Dubuffet montre qu'il ne pense pas plus le rapport entre l'art et l'éthique qu'on ne fait de nos jours : « Il faut l'absoudre complètement⁵² ». (...)

(...)

(...) Dubuffet se voit un peu comme un homologue de Céline en peinture : « La peinture a depuis longtemps fait sa révolution ; la littérature – Céline seul mis à part – n'a pas fait la sienne » (p. 48).

Proposition poétiquement dénuée de sens, les moyens de l'une et de l'autre étant si radicalement autres qu'aucune comparaison ne tient, et chaque œuvre, si elle est une œuvre, faisant sa révolution.

Dubuffet avait besoin de cette mythologie, pour son schéma du brut et du caméléon, et pour ne voir en Céline que « poésie ». Mais c'est du signe qu'il voit – de la forme, du contenu : « La forme de la peinture a totalement changé ; celle de l'écrire, à bien peu de chose près, est demeurée la même. Or c'est dans l'art la forme qui détermine toute l'action de l'œuvre. À même forme même contenu » (p. 48). Et : « On ne répètera jamais assez que l'art est une affaire de forme et non pas de contenu » (p. 49).

(...)

Toucher juste et manquer la cible

(...)

Le comble, à travers ses outrances et ses bravades, c'est que dans sa croisade pour le « vrai art » contre le « jeu de société⁵⁸ » il n'a pas tort. Le « mimétisme » (ibid., p. 102) qu'il dénonçait, il demeure vital de le dénoncer. Le caméléon est un universel. Le dénoncer est un universel.

Mais son comportement le portait à appeler « maniérisme » (p. 103) ce mimétisme. A côté de la cible. (...)

L'art brut était « l'art européen authentique et vivant » (p. 106), qu'il prenait soin alors de distinguer de l'art naïf qu'il jugeait avec raison inspiré de « respect pour l'art culturel » (p. 108). Mais, à reprocher à « l'homme d'Occident » (p. 110) de « vouloir trancher tout et partout par [...] positif ou négatif, louer ou blâmer, garder ou rejeter » (p. 110), il faisait exactement ce qu'il lui reprochait de faire.

(...)

Dubuffet voyait bien l'importance première de la valeur : « Les deux ressorts de la culture sont, le premier, la notion de valeur et, le second, celle de la conservation⁵⁹ ». Mais il identifiait la « valeur marchande » et la « mythique valeur esthétique » (ibid., p. 51). D'où « la détestable notion de *valeur* » (p. 51). À remplacer par « le bon plaisir dénué de toute légitimation » (p. 53). Ce qui ne fait que renforcer l'impensé.

Mais le « divorce entre l'art et le public », Dubuffet touche juste, ce n'est pas « à cause du public, mais à cause des artistes » et « parce que l'art est devenu la chose de mandarins, d'initiés⁶⁰ ». Il touche juste, sur les « mines de grand prêtre⁶¹ » de Malraux, la « messe » culturelle, la culture « classeuse » et « fixeuse » (ibid., p. 33).

Sans cesse la bascule, du toucher juste et d'aller trop loin. (...)

Pourtant Dubuffet énonce exactement ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre, c'est-à-dire qu'elle continue d'agir : « Quand je parle d'un portrait qui me fasse bon usage je veux dire un que je puisse avoir dans ma chambre face à mon lit pendant vingt ans sans qu'il interrompe jamais de vivre et de m'intéresser, sans que ses batteries se vident, sans qu'il cesse de fonctionner. C'est rare des tableaux comme ça⁶³ ».

Et aussitôt il revient à sa provocation favorite : « Ce n'est pas souvent qu'on réussit un tableau qui fonctionne longtemps comme ça. Souvent ça n'est pas un peintre professionnel qui en réussira un, ça sera tout aussi bien un type quelconque, une fois par chance. Peut-être si ça se trouve un qui essaye pour la première fois, et sans se donner beaucoup de mal » (ibid. p. 71). Au revoir, monsieur Dubuffet.

(...)

Notes

1. Jean DUBUFFET, L'Homme du commun à l'ouvrage, Préface de Jacques BERNE, Paris, Gallimard, 1973 (1991, « Folio »), p. 10 [ci-après L'Homme du commun].
3. « L'art brut préféré aux arts culturels » [octobre 1949], dans L'Homme du commun, p. 91.
4. Dit Jacques Berne (Préface, art. cité, p. 12), après Dubuffet.
5. « Mise en garde de l'auteur », dans L'Homme du commun, p. 17.
7. « Empreintes » [1957], dans Prospectus, t. II, p. 152.
8. Lettre à Marcel Arland, 25 juin 1944, ibid., p. 232.
9. « Dubuffet au musée » [1967], dans Prospectus, 1995, t. IV, p. 23.
12. « Réponses à vingt-quatre questions de Valère Novarina » [1982], dans Prospectus, t. IV, p. 65.
13. « Positions anticulturelles », art. cité, p. 71.
16. Lettre à Peter Selz, 31 décembre 1961, ibid., p. 306.

17. « L'art brut », dans L'Homme du commun, p. 83.
18. « L'honneur de Louis Soutter » [23 novembre 1970], dans Prospectus, t. III, p. 301.
19. « Réponses à vingt-quatre questions... », art. cité, p. 62-63.
21. Bâtons rompus [1947], dans Prospectus, t. III, p. 126.
23. « Place à l'incivisme » [février 1967], dans L'Homme du commun, p. 176.
24. Dans « L'honneur de Louis Soutter », art. cité, p. 302.
29. « L'art brut », art. cité, p. 83.
30. « Petites ailes » [mars 1965], dans Prospectus, t. II, p. 55.
38. Ibid., Lettre du 8 août 1968, p. 128.
39. Serge Fauchereau, Gaston Chaissac, environs et apartés, Paris, Somogy éd. d'art, 2000, p. 28.
40. Ibid., p. 113. C'est la lettre du 25 juin 1947 à Gaston Chaissac, dans L'Homme du commun, p. 293.
41. Bâtons rompus, art. cité, p. 148.
42. « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des phénomènes » [1962], dans Prospectus, t. II, p. 157. Ou dans « Empreintes », art. cité.
49. « L'art brut préféré aux arts culturels », art. cité, p. 87.
51. « L'art brut préféré aux arts culturels », art. cité, p. 90.
58. « Honneur aux valeurs sauvages », art. cité, p. 168.
59. Asphyxiant culture, art. cité, p. 50.
60. « Réponse à l'enquête sur "l'art et le public" », Les Lettres françaises, 5 avril 1946 ; Prospectus, t. II, p. 195.
61. Asphyxiant culture, art. cité, p. 24.
63. « Causette », art. cité, p. 71.

La création du monde

Daniel Abadie

Lire dans un grain de sable le principe complet d'une cosmogonie, ce principe digne des philosophes chinois chers à Jean Paulhan, Jean Dubuffet semble l'avoir voulu mettre en œuvre dès la genèse de *L'Hourloupe*, telle qu'il l'a rapportée. Ce cycle de douze ans, si étranger au comportement en sautes de vent qui lui faisait abandonner, près une année ou deux, tout travail dont se dessinait déjà les perspectives pour passer à de nouvelles découvertes, a pris en effet naissance, au dire de l'artiste, dans ces informes dessins que le peintre, comme tout un chacun, griffonnait au cours de ses communications téléphoniques. « En juillet 1962, lorsqu'il répond au téléphone, Jean Dubuffet laisse distraitement courir son stylobille rouge sur de petits morceaux de papier. De ces exercices sortent des dessins à demi automatiques, qu'il barre de rayures rouges et bleues. Le peintre découpe ces compositions indéterminées et s'aperçoit bientôt qu'elles se mettent à changer sitôt qu'il les pose sur un fond noir ; elles étaient vides de sens : pressées par le noir, elles se chargent instantanément d'une signification¹ ». Il y a, si l'on s'en rapporte à ce texte, quelque chose d'une Genèse dans cette masse informe et vague où le créateur intervient pour séparer, comme de la nuit le jour, les cellules initiales, encore indifférenciées, mais qui donneront bientôt, par multiplication, scissiparité, agglutination, combinaison, naissance à un monde nouveau tel que l'art n'en avait pas encore produit².

(...)

(...) *L'Hourloupe*, à son début, relève du jeu de bonneteau. Comme les gestes du manipulateur égarent le regard du parieur, la profusion envahissante des cellules de *L'Hourloupe* suscitent le vertige du regard. Un monde latent, où des figures naissent et se défont immédiatement au profit d'autres possibles configurations, conduit inexorablement à la remise en cause des certitudes de la vision, de la pensée, au doute généralisé. Si Dubuffet, dans les premiers moments de *L'Hourloupe*, a fixé par le découpage des figures définies, c'est que lui même a dû, avant de comprendre que c'était là l'avancée décisive qui se faisait dans l'œuvre, percevoir le caractère éphémère, instable, fuyant de ces improbables représentations. Très vite, cependant, c'est au contraire ce à quoi il s'attache, privilégiant les titres - *La Marée L'Hourloupe*, *Houle du virtuel...* - qui évoquent le fluide et le mouvant comme ceux - *J'opterai pour l'erreur*, *Banque des équivoques*, *Les riches fruits de l'erreur...* - qui remettent en question les acquis de la connaissance. Le travail continu de sappe que Dubuffet avait entrepris avec les *Marionnettes de la ville et de la campagne* en remettant en question les conventions de la représentation, puis, avec *Mirobolus*, *Macadam et Cie*, en s'en prenant au véhicule même de la peinture voit désormais son champ d'application se déplacer de l'art à la pensée.

Mais l'exercice de table rase, dont Dubuffet est coutumier, parce qu'il est cette fois encore plus radical, entraîne par contrecoup fascination et provocation à construire sur les ruines de l'ancienne pensée un nouveau système. C'est sans doute pourquoi Dubuffet entreprend, après les réussites majeures des grands tableaux initiaux, un modeste recensement du monde (arbre, brouette, ciseau, église, machine à écrire...) dans son nouveau mode de transcription. Nommer les choses, prendre possession du monde dans son équivalence langagière - processus proche du *Parti pris des choses* et autres travaux de Francis Ponge -, c'est donner consistance à celui-ci, lui fournir dans un langage plastique sa matérialité. De ces travaux d'inventaire, des peintures qui s'ensuivirent, naissait comme d'une inéluctable évidence la nécessité de transposer dans le monde physique cette nouvelle réalité intangible dans la planéité du

support, papier ou toile. Le recours à la sculpture en était la conséquence naturelle.

(...) Abordant la sculpture, Dubuffet fait d'abord preuve d'une extrême modestie. S'appuyant sur son expérience de peintre, c'est plus au relief qu'il s'attache d'abord, libérant le contour de l'objet de la contrainte rectangulaire de la toile – ainsi la sculpture du Verre d'eau coïncide-t-elle avec la forme de l'objet figuré quand la peinture l'enserrait dans un entour-, modulant les reliefs qui apportent par là même au dessin cellulaire de nouvelles potentialités. Jusqu'alors simplement coloré ou strié, il peut désormais apparaître en creux ou en plein, produisant dans le jeu avec la couleur des ambiguïtés spatiales que Dubuffet utilisera par la suite largement dans son architecture (...).

Dubuffet n'était pas homme à se contenter de peu. L'approche réussie, la sculpture devint une recherche toujours plus exigeante. L'utilisation du polystyrène expansé, que son absence de poids lui permettait de manipuler aisément, la mise au point d'un ciseau chauffant (variante sophistiquée, car équipée d'une résistance, du fil à couper le beurre) pour entailler aisément le matériau lui donnant liberté d'entreprendre, il s'attaque progressivement à l'inscription de ses sculptures dans l'espace. A cet égard, l'évolution du *Siégeant* (1967) au *Monument au fantôme* (1969) est significative. Si le *Siégeant* s'est libéré de l'espace plan de la peinture, il conserve une approche analytique du volume, décomposé par plans (parfois incurvés) successifs quand le *Monument au fantôme* s'inscrit dans l'espace, l'affirme comme part constitutive de la sculpture. Si, au départ, *L'Hourloupe* tendait à reconstruire, selon d'autres normes, l'image du monde, elle s'inscrit désormais, avec la sculpture, dans le monde.

Il n'est pas étonnant qu'à la maîtrise de l'espace physique, Dubuffet ait vite préféré la conquête de l'espace social, tant l'art n'a de sens que s'il dialogue avec les autres. L'approche de l'architecture relève de la même logique, de la même stratégie prudente. Les premiers projets de Dubuffet sont des tours, masses quasi cubiques développant sur leurs différentes faces une ornementation. Comme avec la sculpture à son début, Dubuffet procède à partir de son expérience de peintre, s'employant à *historier*³ les quatre faces des bâtiments comme des peintures autonomes quoique reliées entre elles ainsi que, pour l'intérieur, il l'avait fait avec le *Cabinet logologique*⁴, vaste suite de reliefs peints formant salle. Très vite également, il investit véritablement l'espace. La nécessité, justement, de loger le *Cabinet logologique* l'amène dès 1969 à ne plus concevoir ses édifices comme des rêveries utopiques mais à se confronter aux impératifs techniques de la construction. L'édification de la *Villa Falbala*, bientôt entourée d'une *Closerie*, qui jouxte ses ateliers de Périgny, est la première concrétisation de ce monde de *L'Hourloupe*, désormais aussi réel et concret que celui des pavillons de banlieue qui l'entoure. Cette utopie réalisée impose désormais ses règles. Aux apparences fugitives, constitutives des peintures de *L'Hourloupe*, répond le contrepoint toujours inattendu du dessin et du relief, tour à tour s'épousant ou se contredisant jusqu'à créer une expérience nouvelle et très physique de la marche. Car l'architecture de Dubuffet récuse la fonctionnalité d'usage. « On se trouve obligé au vivre sans bagage⁵ », note justement le peintre qui plus que les *impedimenta* vise les pesanteurs de l'habitude auxquelles il entend substituer vagabondages du corps et de l'esprit.

Car l'architecture de Dubuffet, dont la *Villa Falbala* offre le seul exemple construit, est phénomène d'initiation. Si la marche, déstabilisante, sur le sol de la *Closerie* porte le spectateur à une attention renouvelée, celle-ci n'est pas vaine. A l'éblouissement blanc de la Villa (...), aux amples tracés noirs qui unissent d'un même rythme le mur de la *Closerie* (...), succède, la porte tirée, un cheminement torve, peu éclairé, de faible hauteur qui évoque l'accès aux cavernes et aux grottes. Le contraste

saisissant du blanc et du noir y est rompu par des hachurages bleus tout comme l'échelle grandiose des tracés extérieurs s'y voit réduite. (...) Ouverts les vantaux révélant les figures, le *Cabinet logologique* attend l'impétrant avec son foisonnement de rouges et de bleus où figures, objets, architectures se mêlent et se confondent sur les quatre murs formant presque carré de la salle. Qui y pénètre perçoit aussitôt qu'il est au cœur du dispositif, cœur où s'échange, comme dans la vie, le sang bleu et le sang rouge, où l'on touche en fait à un nouveau monde. Le parcours alors s'inverse et, comme après toute initiation, c'est de cette découverte que le visiteur repart porteur vers ce qui, il y a peu, lui semblait la réalité.

(...)

La création de *Coucou Bazar*⁶ fut (...) généralement mal comprise malgré l'insistance du peintre à préciser que ce *Bal de l'Hourloupe* était un tableau animé. Si Dubuffet avait déferé à la notion de spectacle en ordonnant, selon des saynètes successives, « l'action » de l'œuvre, celle-ci entendait d'abord faire appel aux capacités d'attention du spectateur, à son regard actif. Par jeux successifs de déplacements, de masquages, de recouvrements partiels des praticables - peintures découpées en forme à la manière des premiers reliefs de Dubuffet, mais rigoureusement planes - montés sur roulettes et déplacés par des manipulateurs, par la démultiplication du geste des porteurs de costumes, volontairement entravés par la masse et le poids relatif de ceux-ci, par une lenteur d'action surpassant même celle du Nô japonais, Dubuffet avait spécifié que seules les insensibles modifications de ce panorama mouvant valaient qu'on y porte attention⁷. Des actions soudaines (l'ouverture du *Castellet*, la traversée de la scène par un chien mécanisé) rappelaient à la vigilance ceux qui auraient pu baisser leur garde. Spectacle de peintre, offrant à qui le regardait de devenir voyeur de la création en action - déplacements et recouvrements ayant l'effet de corrections ou de repentirs - *Coucou Bazar* n'en incluait pas moins, dans sa mobilité restreinte, l'idée d'une vie encore embryonnaire, mais en train désormais de se détacher de son créateur.

(...)

Seuls les grands créateurs possèdent le pouvoir de remettre en question ce qu'ils ont préalablement édifié. Agé de soixante-treize ans, le 6 septembre 1974, Dubuffet, sur la table de travail de son atelier, avec une simple boîte de crayons de couleurs et une pile de papier à lettre, entreprenait la série des *Crayonnages*, et par delà les dix ans d'inventions qui allaient suivre. Loin de toute technologie, de toute attitude conquérante, il repartait de ce qui semblait avoir failli dans son entreprise précédente : le geste premier d'un crayon sur la feuille de papier, la trace sensible de ce mystère que recèle seule la main de l'artiste.

Notes

1. Texte sur *L'Hourloupe* dans le fasc. XX du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet* élaboré par Max Loreau, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
2. Il est certain que les dessins « de dentelle » réalisés par Gaston Chaissac entre 1938 et 1940, au même titre que les figures à cernes blancs peintes par Lopicque en 1953, peuvent être considérés comme des antécédents plastiques des peintures de *L'Hourloupe*. Mais aucun de ces deux artistes n'a envisagé ses séries comme un système global et cohérent.
6. Le mot appartient au vocabulaire coutumier de Jean Dubuffet.
7. *Le Cabinet logologique*, réalisé entre 1967 et 1969, est composée de 22 panneaux couvrant les murs d'une salle rectangulaire de 7 m x 6m et de 3,50 m de hauteur.
8. Texte publié dans *Édifices*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1968.
10. Le 26 avril 1973 au Guggenheim Museum à New York.
11. De là les conflits avec la troupe de danseurs de Brooke Lappin plus soucieux de leur prestation que d'un spectacle qui n'ait toute « interprétation ».

Dubuffet ou l'idée festive**Sophie Duplaix**

(...)

Notion plurielle, polysémique, la fête ne se limite pas à désigner l'idée première de distraction ou de célébration. Dans son livre, *Le Sens du sacré*, qui va servir de fil conducteur, François-André Isambert analyse les interprétations et acceptions du mot «fête», depuis l'idée de divertissement jusqu'à celle d'«acte de passage». Puisque Dubuffet situe d'emblée son œuvre dans «la vie», conçue tour à tour comme spectacle ou comme chaos originel, et puisque «la vie est une fête», il est tentant de faire de cette dimension festive le prisme au travers duquel pourrait s'imaginer une autre lecture de l'œuvre. Qu'il s'agisse, chez Dubuffet, des thèmes ou des techniques développés, de l'articulation entre les séries, des débuts ou de l'achèvement de l'œuvre, la grille de la fête impose de façon étonnante sa richesse et sa flexibilité.

Il n'est pas anodin de constater qu'avant de s'intituler *Marionnettes de la ville et de la campagne*, la toute première série considérée comme telle par Dubuffet avait été baptisée «La Fête» (...). Le changement ultérieur du titre de la série apporte un élément complémentaire : ces *Marionnettes de la ville et de la campagne* désignent, en somme, tout le monde (...). Le cadre est posé : c'est de «l'homme du commun» qu'il s'agit, et l'homme est une fête, que l'artiste observe avec enthousiasme, curiosité et bienveillance (...). Le spectacle de la vie même sera donc source de joie. Dans le contexte de guerre de ces écrits et de ces premières⁹ peintures, la prise de position est d'autant plus radicale, comme si elle relevait d'une réflexion hors du temps. Peut-être Dubuffet se situait-il déjà dans ce temps mythique de la fête, celui du «Il était une fois...» qui anime l'esprit des œuvres de l'art brut dont il se fera toute sa vie le défenseur (...).

(...)

Cette impertinence, cette volonté d'enfreindre les règles établies qui traverse aussi bien l'œuvre écrite que picturale de Dubuffet, pourrait s'inscrire dans le «sacré de transgression¹⁹» dont la fête est le cadre. Celle-ci n'est-elle pas nécessairement désordre (...). Ce renversement des valeurs, Dubuffet l'exprime tout d'abord par les attaques portées à la culture, qui impose un ordre, qui détermine ce qui est digne ou non d'intérêt. Par extension, cette attitude, transposée dans la peinture, trouve son plein épanouissement, d'une part, dans l'usage non conforme que l'artiste fait des matériaux et de l'écriture picturale, d'autre part, dans le choix des sujets et la manière anti-conventionnelle avec laquelle ceux-ci sont traités. (...) avec *L'Hourloupe*, l'application d'un langage propre à uniformiser plutôt qu'à différencier provoque un effet déstabilisateur quant à la lecture des sujets traités (...). L'«interdit» que constituent ce recours à des matériaux non nobles et un traitement pictural à rebours des conventions se double d'un interdit plus dérangeant encore lorsqu'il atteint la figure humaine, corps et visage. La série des *Portraits* et celle des *Corps de dames* furent de fait perçues à l'époque comme un outrage à l'image de l'homme et de la femme. (...)

Cet «excès permis, voire ordonné²³», pousse la transgression de l'interdit jusqu'au brouillage, au renversement des identités. À cet égard, l'œuvre de Dubuffet laisse encore largement prise à la métaphore festive. À propos de *Coucou Bazar*, «tableau animé» plutôt que spectacle, Dubuffet a rédigé plusieurs notes exprimant ses intentions. Il y insiste notamment sur une notion essentielle et récurrente, celle de

« continuum du monde », à l'origine d'une vision totalement inédite – qui rendrait du même coup caduque la question de l'abstraction au regard de son œuvre. Il s'agit en effet de donner un « sentiment [...] de continuité et indistinction entre ce qui est habituellement regardé comme êtres ou objets et ce qui l'est comme sites et fonds entourant ceux-ci [...] ». Ainsi, « ce qui est usuellement tenu pour lieu servant aux objets de fond indifférencié et de nature différente de ceux-ci, est en réalité aussi fortement doué de vie et d'être [...] que le sont les éléments qui nous apparaissent des objets²⁴ ». Cette opération de retournement, qui jette le doute sur ce que nous tenons pour des certitudes, est au cœur de la philosophie de Dubuffet. Si le cycle de *L'Hourloupe*, auquel appartient *Coucou Bazar*, est exemplaire de cette idée de leurre par l'élaboration d'un langage unificateur qui contamine tout ce que le regard peut saisir, c'est, au-delà, l'œuvre de l'artiste dans son entier qui semble mettre en péril le concept même de réalité. À cet égard, la notion de spectacle, qui traverse toute l'œuvre, est sans doute la plus opérante quant à la remise en question de la véritable identité des choses. Cette notion, qui cristallise avec le plus d'immédiateté la dimension festive, se décline chez Dubuffet en un faisceau de préoccupations qui ont pour nom théâtre, cirque, scène, danse, marionnettes, carnaval... L'un de leurs avatars, le masque, archétype de la double identité, existe dès l'origine dans l'œuvre²⁵ (...). Dans *Coucou Bazar*, le masque fait l'objet d'un passage – la figure du « Double masque » – particulièrement emblématique de ce questionnement de l'identité : « Un acteur costumé ôtera son masque, faisant alors apparaître un autre masque », et mieux encore, « deux acteurs costumés [...] retireront ainsi leur masque, et peut-être en feront-ils l'échange²⁷ ». Le terme de « théâtre » est quant à lui omniprésent : il peut désigner les séries (*Théâtres de mémoire*) ou les œuvres elles-mêmes (*Théâtre au désert*, *Théâtre des errements (I, II, III)*, *Terres théâtrales (prune, or et soufre)* (...)). Mais il est enfin – et surtout – ce qui se joue dans l'élaboration de l'œuvre, à l'intérieur d'elle-même : il est son point névralgique. A propos de ses peintures de 1942-1944, Dubuffet évoque un style « qu'[il] appelle, faute de mieux, « théâtral²⁸ », où il s'agit « de figurer les choses [...] par des moyens hardiment simplifiés et outrés, voire clownesques avec intervention de coloris brutaux, de délimitations exagérément affirmées, de tracés noirs très apparents²⁹ ». L'idée est d'introduire « une diversité et une gesticulation », de miser sur « l'exaltation de l'humain³⁰ ». A cette « humeur humanisante³¹ » Dubuffet oppose celle des *Texturologies* par exemple, où le peintre renonce à « la classique distinction de la matière et de la pensée³² ». Dès lors, son intervention ne doit plus viser à « constituer des spectacles basés sur la présentation de [...] différents objets, mais [à] transférer le théâtre au sein des textures intimes, des phénomènes diffus et mouvants qui animent [...] les essences profondes des choses – de toutes les choses indifféremment³³ ».

Le principe qui s'énonce ici est sans doute le noyau, la pierre angulaire de l'œuvre. Il était donc logique de le voir dépasser le champ strictement pictural pour gagner d'autres terrains. Aussi, les expériences de Dubuffet en matière de spectacle et de musique en découlent. (...) La première représentation de *Coucou Bazar* date de 1973 (même si les prémices du spectacle remontent à 1971). À cette époque, le happening et la performance avaient déjà donné force et sens au petit geste. (...) Même si la dimension picturale – l'idée de « tableau animé », de frontalité – fait la véritable spécificité de *Coucou Bazar*, on y retrouve encore trop la terminologie du spectacle pour vouloir l'inclure dans une catégorie nouvelle. (...) Quant aux expériences musicales, les premières furent réalisées entre décembre 1960 et avril 1961. Dubuffet affirme : « Ni Asger Jorn [avec lequel il initiera ces expériences] ni moi-même ne connaissions à ce moment les productions des musiciens actuels ni notamment des promoteurs de la musique sérielle, dodécaphonique, concrète, électronique, etc.

Nous ignorions même ces termes, que je n'ai connu que récemment³⁵ ». Il est clair cependant que sa musique n'est pas tout à fait nouvelle. Elle reprend des principes développés depuis plusieurs années, tels que l'utilisation d'instruments à contre-emploi, l'introduction du hasard ou le recours à la bande magnétique comme mode de composition. (...) les expériences musicales de l'artiste sont avant tout en parfaite adéquation avec l'ensemble des principes déjà développés sur le plan pictural. Dubuffet dresse lui-même des parallèles avec ses recherches de l'époque, en particulier les *Matériologies*: « J'avais visé dans celles-ci à substituer aux figurations classiques un dessin interne diffus et indifférencié, et j'aspirais pareillement à des foisonnements de sons où les rythmes et les mélodies qui régissent la musique habituelle soient remplacés par une profusion de bruits internes et indistincts, se mélangeant et se contrariant³⁹ ». La seconde série d'expériences menées par Dubuffet dans le domaine de la musique correspond à son souhait de pourvoir *Coucou Bazar* d'une « animation musicale⁴⁰ ». Se profile à nouveau dans les principes énoncés la conception de l'univers comme « tissu ininterrompu », à l'intérieur duquel la musique « discordante, cacophonique » donnerait l'impression d'être « une tranche arbitrairement prélevée ». Enfin, la musique devrait avoir « le même caractère labyrinthique et enchevêtré qu'ont les peintures, le même caractère de lignes innombrables poursuivant chacune leur chemin sans prendre égard aux autres, comme un contrepoint aberrant sans nuancements ni modulations⁴¹ ».

Au sein de toutes ces tentatives, on retrouve un trait saillant, déjà mis en exergue pour sa spécificité : la conception du monde comme continuum indifférencié. Dubuffet a maintes fois cherché à expliciter cette idée⁴². Dans les « Quatre notes sur les "Phénomènes" et peintures du même cycle », de 1970, il revient sur l'existence de ce qui pourrait apparaître comme une contradiction à l'intérieur même de son travail, à savoir cette « alternance d'humeur qui [le] porte tantôt à mettre l'accent – un accent qu'on pourrait dire expressionniste, non exempt d'outrance caricaturale – sur la spécificité des objets figurés, tantôt au contraire à ne plus donner à cette spécificité qu'une considération réduite, outrancièrement réduite, supposant un monde où tout procède d'un sang unique et où les objets n'ont plus guère d'individuation propre, ne sont plus guère identifiables⁴³ » (...) Aussi, chaque série de Dubuffet nous proposerait une approche tantôt macrocosmique, tantôt microcosmique, les deux tendances pouvant coexister à l'intérieur d'une même série pour « qu'il soit par là donné de ressentir fortement l'arbitraire des localisations et nominations que la pensée introduit dans la continuité du monde auquel elle a affaire, d'éprouver le non-fondé des lieux, des objets, des concepts⁴⁵ ». (...) En somme, sous forme d'allers-retours du plus identifiable au plus informe, le parcours de Jean Dubuffet agit comme une respiration que rythmerait chaque nouvelle tentative d'atteindre l'essence spirituelle des choses, avant toute édification du sens. Si l'on veut bien reprendre la métaphore festive comme grille d'analyse de l'œuvre, on peut lire dans l'impulsion qui génère ce mouvement un trait fondamental de la fête : son incarnation dans un temps mythique, primordial. « La fête, qui ne se contente pas de rappeler, mais de revivre ce temps primordial [...] recommence symboliquement la création. Elle est régénératrice parce que re-création. Son caractère chaotique se réfère directement au chaos des origines [...] »⁴⁶. (...)

(...) L'ultime lecture que l'on pourrait alors proposer au regard de l'idée de fête serait celle qui tenterait d'assimiler certains moments de l'œuvre à autant de « rites de passage ». Ainsi de *Paris Circus*, qui, après les recherches de matière des années 1957-1960, renoue délibérément avec la figuration pour ouvrir la voie à *L'Hourloupe* en procédant peu à peu par réduction des motifs à des amas cellulaires à l'origine d'un

nouveau vocabulaire ; ou encore les *Crayonnages*, sortes d'exercices de réapprentissage après épuisement du langage de *L'Hourloupe*, et qui précèdent les *Théâtres de mémoire*, véritables reconstructions. Enfin, si l'on tente d'appréhender l'œuvre dans son déroulement sur toute une vie, il est troublant de constater qu'elle est bornée par une « Entrée », décidée par Dubuffet en 1942⁴⁸, et par une fin, programmée non par la mort de l'artiste mais par son propre arbitrage. L'œuvre de Dubuffet tendrait alors toute entière – selon le paradigme de la fête – vers cet état de pré-nature dont elle aurait cherché, par étapes successives, à atteindre le cœur. [...]

Notes

9. Dubuffet considérait les œuvres de *Marionnettes de la ville et de la campagne* comme constituant sa première série, bien qu'il existât toute une production antérieure (à laquelle sera donné le nom de *Préhistoire*).

10. J. DUBUFFET, Entretien radiophonique avec Georges Ribemont-Dessaignes, enregistré en septembre 1956 et diffusé en mars 1958 ; dans *Prospectus et tous écrits suivants*, op. cit., t. II, p. 208 : « [...] la peinture des autres peintres, je ne m'y intéresse guère [...] », ou encore, dans une lettre de Jean Dubuffet à Mlle S. Barbara Dydek du 7 août 1963, dans " Correspondance ", *ibid.*, p. 375-376 : « Je ne connais que très peu les œuvres qui sont visées par cette désignation de « néo-Dada » [...]. Je n'ai vu de ces œuvres que quelques reproductions, par hasard, dans des revues d'art (je sors très peu et ne m'occupe pas du tout de ce que font les autres artistes) [...] ».

19. F.-A. ISAMBERT, *Le Sens du sacré*, op. cit., p. 258.

23. *Ibid.*, p. 128

24. J. DUBUFFET, « Note sur le spectacle envisagé à partir des praticables », dans le Catalogue des travaux de Jean Dubuffet élaboré par Max Loreau, Lausanne, Weber, 1976, fasc. XXVII, « Coucou Bazar », p. 211.

25. En 1935-1936, en compagnie de Lili, Dubuffet confectionne des masques. Il n'en reste plus que quatre connus à ce jour.

27. ID., « Introduction de figures nouvelles », dans Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, op. cit., fasc. XXVII « Coucou Bazar », p. 218.

28. ID., « Notes sur les peintures faites entre le 1er septembre et le 31 décembre 1957 », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, op. cit., t. II, p. 130.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 131

32. ID., « Quatre notes sur les « Phénomènes » et peintures du même cycle », Note II, juin 1970, dans *Prospectus et tous écrits suivants*, t. III, p. 317.

33. *Ibid.*

35. ID., « Expériences musicales », dans Catalogue des travaux de Jean Dubuffet élaboré par Max Loreau, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 ; rééd., Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, fasc. XIX, « Paris Circus », p. 33.

39. ID., *Bâtons rompus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 ; repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*, op. cit., 1995, t. III, p. 141

40. Dubuffet avait tout d'abord pensé au compositeur tchèque Frantisek Chaun, avec lequel il réalisa plusieurs séances d'improvisation musicale. Finalement, pour les représentations de *Coucou Bazar* au Guggenheim à New York et au Grand Palais à Paris, en 1973, fut retenue la musique de Ilhan Mimaroglu. Dubuffet ne la jugea cependant pas tout à fait satisfaisante et reprit lui-même, à la fin de l'année 1973, de « nouvelles expérimentations [...] en vue de composer une heure de musique pour Coucou Bazar ». C'est donc sa propre musique qui fut utilisée en 1978 à Turin, pour la troisième version du spectacle.

41. ID., « Note sur le spectacle envisagé à partir des Praticables », art. cité, p. 211.
42. Voir supra
43. J. DUBUFFET, « Quatre Notes sur les "Phénomènes" ... », art. cité, p. 313.
45. *Ibid.*, p. 314.
46. F.-A. ISAMBERT, *Le Sens du sacré*, *op. cit.*, p. 129.
48. ID., « Plus modeste » [1945], *ibid.*, p. 90. : « [...] enfin vous comprenez bien je cherchais l'Entrée », et la note p. 471. L' « Entrée » peut se situer, selon les interprétations, en 1942, date des premières peintures réunies sous le titre *Marionnettes de la ville et de la campagne*, ou en 1943, lorsque avec *Gardes du corps*, « il prend à ses nouveaux tableaux un très vif plaisir ; il a soudain l'impression tenace de tenir là un fil très intéressant » Max Loreau, *Catalogue des travaux*, fasc. I, *Marionnettes de la ville et de la campagne* (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966), rééd. Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 48

Petit inventaire des peurs de Monsieur Dubuffet

Paul Fournel

(...)

La peur de ne pas en sortir

Si l'on regarde d'abord le *Dévidoir enregistreur* de 1978, on y voit, en partie droite, trois Dubuffet cernés. Il s'agit bien de Dubuffet, on reconnaît les rides profondes de part et d'autre de la bouche et les yeux fatigués. On dirait une triple prémonition de la belle photo mélancolique prise par Kurt Wyss en 1984. Ces trois Dubuffet sont doublement piégés : chacun est isolé dans sa tache noire et les trois sont serrés dans leur boîte. (...) Il est plus facile de se débarrasser de l'histoire de la peinture que de l'histoire de Dubuffet, de sa tête de lard, de son angoisse chronique, de son désir de peindre comme personne. De son gros pari de peintre. L'œuvre entière porte la trace de ces tentatives pour échapper à soi-même, pour constater l'enfermement et pour tenter d'en sortir. D'abord, Dubuffet peint des portraits qui veulent ne pas ressembler à leur modèle. (...) Se reconnaissant lui-même dans ce miroir tendu aux autres, Dubuffet décide de se cacher derrière ses barbes.(...) Il construit ensuite son labyrinthe géant. (...) Un monde expansé comme le polystyrène dont il est fait. (...) Et puis il l'arrête d'un coup sec, le jour où il comprend, minuscule, qu'il s'est piégé lui-même à l'intérieur et que plus il en fait plus il s'enferme. Dans l'Hourloupe se trouve l'entourloupe mais aussi l'heure qui passe à la loupe et les jours que l'on loupe. Au fond de l'Hourloupe, il y a peut-être le Horla et tous les maux passants.

(...)

La peur de ne pas partir de zéro

Le pacte de peinture de Dubuffet est un pari énorme : il s'agit de repartir de zéro, d'effacer la peinture d'avant, de tout savoir d'elle, de tout en connaître mais de retrouver le griffonnage originel pour recommencer le Monde. (...) Dubuffet, même s'il s'en cache bien est un peintre savant, il faut faire la part, dans la décision qu'il a prise à un moment d'arbruter son œuvre, de la peur du marchand de vin de quarante ans passé qui se lance pour de bon dans la peinture. Peur de ne pas savoir tout, peur d'être en retard sur les jeunes, peur de ne pas avoir tout appris. Dans sa trouille, Dubuffet, l'homme pressé, se réfugie auprès de ceux pour qui le temps ne passe pas, les fous de peinture qui éternellement reproduisent le même geste (...). Une façon d'échapper à l'histoire de l'art pour s'inscrire dans celle de la folie élémentaire, là où tout commence et où tout fini. (...) Que peint-on lorsqu'on ignore ce qu'est la peinture et qu'on ne sait pas peindre ? Voilà les questions qui mettent Dubuffet sur le chemin de son art et qui sont des questions qui n'ont rien de brut.

(...)

La peur de ne pas avoir le temps

Peindre à toute allure. En urgence comme il vit.

« Pour corser l'affaire, il me fallait une femme, des meubles, une bonne, un beau-frère, une auto, des enfants. Je me procure tout cela. Sans traîner ni choisir, pas besoin de raffiner, on verra bien ! Moi j'aime réaliser rapidement les idées qui me viennent ; si on perd du temps à peser le pour et le contre jamais rien ne se fait, la vie galope, il faut se dépêcher ».

(...) On a même l'impression qu'il va de plus en plus vite en avançant dans son travail, rien de plus hâtif que les « mires » et rien de plus abouti pourtant. Aller vite ne veut pas forcément dire aller de travers.

(...)

Avait-il vraiment peur de ne pas être peintre ?

La peur de ne pas écrire

Ecrire est une assez bonne façon de ne pas peindre. Il y consacrera donc beaucoup de temps et ceci, de quatre manières.

La première est celle de son temps et de son talent, c'est celle d'*Asphyxiante culture*. Celle qui porte la trace de la clarté contestataire et de la mauvaise humeur méthodique de son auteur. (...)

La seconde qui est ma préférée, est celle du peintre au travail, celle qui écrit sans avoir l'air d'écrire, poussée par une nécessité différente, celle qui rend compte : «2 juillet 49. 12F. Personnage levant le bras dans paysage. Isorel employé brut sans préparation. Travail avec couleurs broyées par moi-même à l'aide de l'émulsion préparée par L et C.» (...)

La troisième de ses manières est la plus célèbre, c'est celle qui prolonge les tours de passe-passe artbrutistes, celle qui prétend écrire comme on parle «plukifekler moinkon nivoua», «Bonpiet beau neuille». (...)

La dernière c'est celle du «Petit Jésus» numéro 10 publié par le Président Noël Arnaud dans l'été 63. (...)

«ONUFLE

ODRIYON MARVAQUE ANAT JEZE CARCANNE L'AMBUQUE JIT L'OFIANT RODINNE LO MARMELLE OU ZI OUT PORQUE ARDE HOURLOUPE».

Elle se trace comme un dessin sinueux à la gouache blanche sur son papier noir et ne renvoie qu'à elle-même. A la contempler on se dit que cet écrivain-là devrait peindre.

Le lieu de l'œuvre, l'œuvre sans lieu**Hubert Damisch**

(...)

D'une œuvre, quand elle vient à son terme, peut-on dire qu'elle a *eu lieu*? L'entendrait-on en un sens strictement temporel, l'œuvre prendra figure d'événement, mais d'événement accompli, d'opération sans retour (Littré ne manquant pas de préciser que « par une extension qui n'est pas fort ancienne, avoir lieu a pris le sens de s'opérer, se faire »). La question ne peut qu'assumer une résonance singulière quand ladite œuvre se clôt, comme c'est en l'occurrence explicitement le cas, sur une cascade de « non-lieux » dont on ne saurait décider si leur réitération obsessionnelle s'accorde avec l'acception jurisprudentielle du terme, laquelle voudrait qu'il n'y ait pas là matière à poursuivre, ou la contredit. Mais que le peintre ait pris son temps pour en dresser le constat, tout en profitant du délai qu'il s'accordait pour ajouter à son œuvre un dernier chapitre en manière de codicille, la chose vaut en tout état de cause qu'on s'y arrête.

La métaphore dont a usé Dubuffet, dans le *Prospectus aux amateurs de tout genre*¹, pour signifier qu'après plusieurs essais infructueux il lui ait fallu attendre d'avoir passé la quarantaine pour « trouver l'Entrée » et s'adonner définitivement à la peinture, cette métaphore topographique suffit à dire que l'œuvre, fût-elle à venir, se présente dès l'abord comme un champ clos dans lequel il faut à l'artiste s'introduire pour y faire son trou, et y prendre ses assises, sinon ses aises. Que l'œuvre ait lieu suppose que de ce champ, quelles qu'en soient la nature et l'étendue, il se veuille tout ensemble l'explorateur et le tenancier, à charge pour lui de dresser le registre des lieux et de les faire fructifier. À quoi Dubuffet aura finalement si bien réussi que, en un siècle où la notion d'« œuvre d'art » aura été sérieusement mise à mal, il a mérité le titre fort peu galvaudé que je me suis permis de lui décerner en son temps, celui de « gardien de l'œuvre² ».

(...)

Les *Mires* et les *Non-lieux* ont en effet ceci de conclusif que nulle part ne s'y expose de plus claire façon la donnée, ou le postulat fondamental auquel aura obéi l'art de Dubuffet : savoir, conformément à la suggestion de Littré, que c'est une seule et même chose pour l'œuvre d'avoir lieu, et de se faire, de s'opérer, ceci valant pour les productions singulières autant que pour l'œuvre dans son entier. *Donnée, Postulat*, ce sont d'ailleurs là les titres dont s'affectent les premières peintures du cycle des *Non-lieux*, lesquelles donnent à voir sous quelles formes et dans quelles conditions l'opération de la peinture peut s'égaliser à un « avoir lieu » et l'« avoir lieu » se résumer à cette opération, sans qu'il y ait à proprement parler production d'un lieu, ou de son image. (...)

(...)

(...) Les *Mires* et les *Non-lieux* s'accordent à une autre constante de l'œuvre : du grand bouillon continu qui a tout au long le même goût – « goût de l'homme » – comme on le lisait dans les *Notes pour les fins-lettrés*⁵, et qui nous regarde de tous ses yeux (les « yeux » du bouillon, à l'instar de ceux des *Mires*), aussi bien que des étendues sans frontières dans lesquelles semblent avoir été prélevées ces « nappes d'égarément » qu'étaient déjà les *Texturologies* et les *Matériologies*, seuls des échantillons nous sont donnés à voir. La remarque en vaut pour la série des *Mires* autant que pour celle des *Non-lieux*. (...) Si point de mire il y a, il est partout et nulle part, sans que le regard trouve à se fixer dans le territoire éminemment labile que les *Mires* quadrillent comme autant de portulans ou de cartes marines, autrement que de façon fugitive, instantanée, à la façon dont la tangente n'entre en contact avec le cercle qu'en un point : « Et c'est ce contact, non le point, qui lui assigne sa loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa

marche en ligne droite⁶». Telle devait être, au dire de Walter Benjamin auquel j'emprunte cette formule, la ligne de mire de toute *traduction*, laquelle ne saurait toucher le texte original que de façon fugitive, instantanée, en un point infiniment petit du sens. Le parti pris de Dubuffet, son pari toujours plus affirmé depuis l'époque des *Texturologies*, aura consisté, à l'inverse, à multiplier les points de contact entre l'art et la réalité dont il entendait connaître et qu'il s'employait à traduire par les moyens qui étaient les siens. (...)

(...)

(...) Autrement important me paraît, après avoir fait état du rôle éminent qu'a joué dans l'œuvre de Dubuffet le souci – celui-là bien réel – de ce qui en faisait le lieu, de mesurer précisément la portée, sinon le poids de la négation dont s'affecte la notion même de *lieu* dans ce qui correspond à sa phase finale, celle-là sur laquelle l'œuvre se clôt. La progression qui, des *Lieux momentanés*, de 1952-1953, mène aux *Non-lieux*, en passant par les *Lieux abrégés* et les *Sites aléatoires*, – pour ne rien dire des *Mires*, d'où tous personnages ont disparu qui aient pouvoir d'évoquer un site habité ou regardé par eux⁸, – cette progression aura bien eu quant à elle quelque chose de radical, quand bien même il resterait à déterminer en quoi elle pouvait aller dans le sens d'un réalisme lui-même « radical ».

Dubuffet usait volontiers du mot « négation » pour qualifier l'une des deux humeurs contradictoires entre lesquelles il oscillait constamment, et qui trouvait dans l'affirmation son pendant. (...)

(...) Le questionnaire « À bâtons rompus » est sur ce point explicite :

« Les *Non-lieux* vont plus loin [que n'allaient les *Mires*] dans la contestation des cadres de notre entendement. Comme l'indique leur titre, ils contestent le bien-fondé de la notion de lieux (et donc de mires). Aussi celui de la notion d'existence, s'opposant au néant. S'y introduit même une idée qui va quelque peu à l'encontre des fondements mêmes de notre pensée et qui est que notre notion de néant correspond à celle du Zéro en mathématique, lequel est un terme médian entre les nombres positifs et les négatifs. Je crois (je veux croire) que les mécanismes de l'univers comportent, comme les mathématiques (quoique notre entendement regimbe à le concevoir), un registre de forces *négatives* tout aussi agissant que les positives. Je serais même porté à croire que la distinction que nous faisons entre le positif et le négatif est illusoire. Je me fais l'idée d'un nihilisme activé, inversé, une maïeutique de ce que nous appelons le néant¹¹ ».

(...)

Au vu de la position éminente qu'occupent les *Théâtres de mémoire* parmi les derniers travaux de Dubuffet, et si l'on tient compte des fonctions *mnémotechniques* qu'assignait l'art classique de la mémoire aux divers lieux par lesquels il fallait à l'orateur en passer par la pensée, dans un ordre de succession réglé, pour ne pas perdre le fil de son discours, la négation dont s'affecte le terme dans l'intitulé de la série sur laquelle se clôt l'œuvre revêt un relief quasiment programmatique. Avec les *Théâtres de mémoire*, il semble que Dubuffet ait voulu revoir, ou repasser, comme en accéléré, le film entier de son œuvre. Les *Mires* et les *Non-lieux* procèdent d'une humeur inverse, laquelle coupe court dès le principe à tout développement qui obéirait aux normes classiques du discours. (...) Si Dubuffet a nommé *Pulsions* la dernière de ses œuvres, en date du 1er décembre 1984, ce n'était certes pas dans l'idée de payer tribut, sur le tard, à la psychanalyse, en déférant à la « mythologie » à laquelle s'égalait pour Freud la théorie des pulsions. Il n'en reste pas moins qu'à la topique statique à laquelle s'ordonnaient les *Théâtres de mémoire*, les *Mires* et les *Non-lieux* en substituent une plus élémentaire, mais aussi plus dynamique, mieux en prise sur les forces, les énergies, la circulation des flux et les déplacements,

les migrations de toute espèce auxquels obéit la pensée quand elle rompt les amarres du discours pour jouer à plein de ce que Freud entendait par la *Darstellbarkeit*, la « figurabilité », ou, pour parler comme le poète Saint-Pol-Roux, que préférerait citer Dubuffet, l'« idéoplastie », ou « figurativité des idées » [...].

[...] les *Non-lieux* doivent retenir notre attention à un autre titre encore que celui sous lequel ils s'inscrivent, et qui semble rompre, comme on l'a dit, avec ce qui aura été l'une des constantes de l'œuvre. Y demeure en effet en acte, au travail, comme c'était déjà le cas pour les *Mires*, le *Wiederholungszwang*, la compulsion de répétition d'allure obsessionnelle qui, de cette œuvre, constitue un autre trait saillant, et qui correspond au lien le plus profond que l'art de Dubuffet a pu entretenir avec celui qu'il qualifiait d'« art brut ». Un lien que je dirai de *nécessité*. Car c'est bien à une nécessité impérieuse, irrépressible, qu'obéit ce qu'il n'hésitait pas à qualifier de « création d'art » chez des individus dont l'activité, visant comme elle le fait à la production d'ouvrages à usage strictement interne, ne relève en aucune manière des circuits de l'échange culturel ni d'une demande sociale. Cette même nécessité à laquelle a pu répondre, une fois prononcé le non-lieu qui voulait qu'il n'y eût plus là matière à poursuivre, sa réitération obstinée, laquelle ne devait trouver un terme qu'avec l'aveu explicite des pulsions qui la sous-tendaient. Jusqu'au bout, Dubuffet aura entendu donner tort à ceux qui jugent, avec Hegel, que l'art a perdu la nécessité qui fut la sienne durant l'ère où l'Idée en était réduite à prendre conscience d'elle-même par le détour de son reflet sensible (comme si la pensée ne devait pas, toujours et encore, en passer par là). De même qu'il n'aura pas cessé de tenir tête aux nominalistes de tout poil pour lesquels l'art ne serait plus qu'un nom.

[...]

Notes

1. « Au fond j'étais là tout seul bêtement, pas de lieu, pas d'axe, pas de racines, pas de liens, pas de part à rien [...] enfin vous comprenez bien que je cherchais l'Entrée » (Jean Dubuffet, « Plus modeste », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967, p. 90 [désormais *Prospectus*]).
2. Voir Hubert Damisch, « L'œuvre, l'art, l'œuvre d'art », suivi de « Méthode seconde » (1964-1965), repris dans Id., *Ruptures/Cultures*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1976, p. 177-189.
5. Id., « Notes pour les fins-lettrés », dans *Prospectus*, t. 1, p. 69.
6. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. française dans *Mythe et violence*, Paris, 1971, p. 273-274.
8. Id., « Comme des bannières de mandarins chinois », art. cité.
11. Id., « À bâtons rompus », dans *Prospectus*, t. 3, p. 163-164.

7. autour de l'exposition

• Le Collège du Centre

Cycle de conférences

Histoires de la création au XXème siècle

Les samedis à 11h30

Le collège du Centre propose d'éclairer l'histoire des concepts, des mouvements et des artistes qui jalonnent l'aventure de la création au XXe siècle. Ainsi à l'occasion de la rétrospective Jean Dubuffet, la question de la représentation d'un sens originel de la forme et de la figure, préoccupation centrale de son œuvre, sera abordée au travers de mouvements qui fondent la modernité tels le Fauvisme et l'Expressionnisme.

Le Fauvisme, un regard sauvage

Le 29 septembre 2001, Grande Salle, niveau -1

Par Pascal Rousseau, historien d'art, maître de conférence à l'Université de Tours

Expressionnisme et Primitivisme : les avatars de la figure humaine

Le 6 octobre 2001, Grande Salle, niveau -1

Par Philippe Dagen, professeur d'histoire de l'art contemporain,
Paris I Panthéon-La Sorbonne

Jean Dubuffet, art brut et anticulture

Le 20 octobre 2001, Cinéma 1, Niveau 1

Par Jacinto Lageira, historien et critique d'art

26F (3,96 Euros) / Tarif réduit 20 F (3,05 Euros)

Gratuit sur réservation pour les adhérents (porteurs du Laissez-passer)

01 44 78 14 63

• Face aux œuvres

Visites commentées de l'exposition

Les samedis 15 et 29 septembre

6, 13, 20 et 27 octobre

puis les samedis de novembre et décembre à 16h

Tarifs

25 F (3,58 Euros), tarif réduit 20 F (2,29 Euros) + billet d'exposition

Pour les adhérents (porteurs du Laissez-passer) : 15 F (2,29 Euros)

Groupes sur réservation : 01 44 78 12 57

Mal-entendants et mal-voyants sur réservation : 01 44 78 49 36

• **La Galerie des Enfants**

Exposition

***Voyageur sans boussole
sur les traces de Dubuffet***

11 octobre 2001-27 mai 2002

Forum, Niveau 0

Sur les traces de Dubuffet, à la manière du « Voyageur sans boussole ».

Citations et titres d'œuvres, se déroulent sur les murs, livrant la pensée de Dubuffet, sorte de fil conducteur qui aide le voyageur à trouver quelques repères.

La scénographie qui joue sur le noir et blanc, privilégie des espaces géométriques, secrets, qui ne se livrent que peu à peu à la curiosité du visiteur.

Une énorme sculpture symbolisant la pensée de Dubuffet, accueille les visiteurs dès l'entrée. Tout autour, cinq installations rappelant les *lieux et non-lieux, sites, jardins* chers à Dubuffet illustrent de façon ludique les plus importantes de ses thématiques : portraits et autoportraits, personnages dans le paysage, ligne et abstraction, matières et textures.

Tout au long de leur promenade, les enfants sont invités à faire une cueillette de matériaux, de mots, d'impressions et à les réunir dans un carnet de bord personnel, avant de passer dans le deuxième espace où se déroulent les ateliers.

Les ateliers de l'exposition *Voyageur sans boussole*

Se fabriquer un costume pour se fondre dans un décor, modeler des formes en trois dimensions, dessiner des alphabets imaginaires, s'initier à la pratique musicale à partir d'instruments improvisés, explorer le noir et blanc sont quelques-unes des nombreuses activités proposées dans les ateliers jusqu'au mois de mai 2002.

Tarifs

36 F (5,49 Euros); tarifs réduit 23 F(3,51 Euros)

Accès gratuit pour les adhérents (porteurs du Laissez-passer)

8. à l'occasion du centenaire

• Fondation Dubuffet

Exposition

« Jean Dubuffet : une biographie au pas de course »

exposition du 5 octobre 2001 au 12 janvier 2002

vernissage le jeudi 4 octobre à partir de 18h

ouverture : du mardi au samedi de 14h à 18h

tarif d'entrée : 25 F

L'endroit est discret, presque secret. Le pavillon du 137, rue de Sèvres à Paris, acheté par Jean Dubuffet au début des années 60 pour y présenter la Collection de l'Art brut, aujourd'hui à Lausanne, est installé au fond d'un jardin bordé de maisons anciennes. Il accueille les visiteurs par une façade du XIX^{ème} siècle, ornée d'une fresque inspirée de l'art antique, avec deux médaillons frappés aux effigies de Raphaël et Michel-Ange. Retrouver Jean Dubuffet en ces lieux est tout à l'image du personnage : paradoxal.

L'exposition présentée par la Fondation Dubuffet à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance de Jean Dubuffet sera construite à partir d'extraits choisis de la *Biographie au pas de course* ultime écrit de Jean Dubuffet rédigé entre le 12 février et le 25 mars 1985, soit quelques semaines avant sa mort. Ce texte paraîtra dix ans plus tard et sera publié par Gallimard dans le quatrième et dernier tome de *Prospectus et tous écrits suivants*, recueil de tous les textes et d'une partie de la correspondance de l'artiste.

L'exposition sera articulée autour d'*extraits choisis* de cette autobiographie, extraits faisant référence à des périodes clefs de la vie et de l'œuvre de Jean Dubuffet. Ils seront situés comme des étapes - des arrêts sur images, points de départ d'une arborescence visuelle ou thématique - en développant des connexions de nature à mettre en valeur la richesse des archives conservées à la Fondation. Il s'agit, en quelque sorte, à travers les nombreux documents rassemblés, d'emboîter le pas de l'artiste et de partager un peu de son intimité.

Les écrits ont toujours occupé une place importante dans la vie de Jean Dubuffet : textes relatifs à ses travaux, pamphlets anticulturels, écrits en jargon, correspondances mais aussi notes de lecture et notes de carnets d'atelier sont le fruit d'un travail quotidien.

Ils trouveront leur place à côté d'œuvres volontairement intimistes, dessins, gouaches sur papier, carnets de croquis ramenés de ses différents voyages enrichis par une documentation photographique conséquente. Tous ces documents aideront à mieux comprendre l'homme Jean Dubuffet et ses préoccupations journalières.

Publication

Une nouvelle édition de la « Biographie au pas de course », enrichie d'une quarantaine d'illustrations et documents d'archives, sera publiée à l'occasion de l'exposition dans la collection Les Cahiers de la n.r.f. Gallimard, sortie prévue à l'automne 2001.

la Fondation Dubuffet
137, rue de Sèvres 75006 Paris
Métro Duroc
tél : 01 47 34 12 63 fax : 01 47 34 19 51
site : www.dubuffetfondation.com

Jean Dubuffet a doté sa Fondation constituée en 1974, soit onze ans avant sa mort, de toutes ses archives personnelles et d'un millier d'œuvres représentatives de sa démarche picturale.

Outre le pavillon de la rue de Sèvres, elle possède des installations dans le Val-de-Marne, à Périgny-sur-Yerres où se trouvent conservés les deux joyaux de sa collection : *la Closerie Falbala* et l'ensemble des costumes et praticables de *Coucou Bazar*.

Nommée titulaire de son droit moral par l'artiste, la Fondation Dubuffet suit les commandes de sculptures monumentales, participe activement à l'organisation des expositions, traite les projets d'édition et s'occupe de la mise à jour du catalogue des travaux qui compte, à ce jour, près de 10.000 œuvres répertoriées.

• **Redécouvrir le parcours monumental de l'œuvre de Jean Dubuffet à Paris et en Ile-de-France**

La Closerie Falbala (superficie 1610 m²), 1971-1973 (remaniée jusqu'en 1976)

Fondation Dubuffet

Sente des Vaux 94520 Périgny-sur-Yerres

(R.E.R. A2 Boissy-Saint-Léger puis bus 4023)

Visites guidées sur rendez-vous

Tél : 01 47 34 12 63

La Tour aux Figures, (hauteur 24 m) réalisée en 1988 (maquette 1967)

Parc départemental de l'Île St Germain

(R.E.R. C et Tram Val-de-Seine, station Issy-val-de-Seine)

92130 Issy-les-Moulineaux

Visites guidées de l'intérieur de la Tour

Tél Office de Tourisme : 01 40 95 65 43

Jardin d'Hiver (5 x 10 x 6 m), réalisé en 1969-70 (maquette en 1968)

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Niveau 4, salle 6

Horaires de 11 h à 21h tous les jours sauf mardi

Place Georges-Pompidou, 75004

Métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

Tél : 01 44 78 12 33

Le Réséda (hauteur 6,50 m), réalisé en 1988 (maquette 1972)

Visible dans la cour d'honneur de la Caisse des dépôts et Consignations

3, quai Anatole France 75007 Paris

du lundi au vendredi, de 7h30 à 20 h

(Métro: Solférino ou Bac, R.E.R. Musée d'Orsay)

Bel Costumé (hauteur 4 m), réalisé en 1988 (maquette en 1973)

Jardin des Tuileries

1, place de la Concorde 75008 Paris

(Métro : Concorde)

L'Accueillant (hauteur 6 m), réalisé en 1988 (maquette 1973)

Hôpital Robert Debré

48, boulevard Sérurier 75019 Paris

(Métro : Pré Saint-Gervais ou Porte des Lilas)

Chaufferie avec Cheminée (hauteur 14 m), réalisé en 1996 (maquette 1970)

Carrefour de la Libération 94400 Vitry-sur-Seine

(R.E.R. C Vitry-sur-Seine)

Collection permanente de la Fondation Dubuffet

Du lundi au vendredi de 14h à 18h et

pendant la durée de l'exposition le samedi de 14h à 18h

137, rue de Sèvres 75006 Paris

Tél : 01 47 34 12 63

Métro: Duroc

L'exposition Jean Dubuffet est réalisée grâce au soutien de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

Dans le cadre de son soutien à la rétrospective *Jean Dubuffet. Exposition du Centenaire*, LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton a également permis la restauration et la présentation exceptionnelle d'un ensemble d'éléments du tableau animé *Coucou Bazar*.

Coucou Bazar a été montré pour la première fois au Solomon R. Guggenheim Museum à New York en 1973, lors d'une rétrospective consacrée à Jean Dubuffet. Quelques mois plus tard à l'occasion de la rétrospective parisienne, au Grand Palais, ce tableau animé a été présenté dans un théâtre spécialement construit à cet effet. La dernière présentation de cette œuvre a eu lieu à Turin en juin 1978.

Les éléments de *Coucou Bazar* constituent une installation conservée et visible à la Fondation Dubuffet à Périgny-sur-Yerres.

**Centre
Pompidou**