

PRÉFACE

«L'art doit toujours un peu faire rire et un peu faire peur. Tout mais pas ennuyer.» Cette formule de Dubuffet, dans son «Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture» (1945), garde toute sa valeur appliquée à l'histoire de l'art. L'ouvrage de Baptiste Brun, issu de sa thèse, est un régal, et toujours on rit un peu, et toujours on a peur un peu, et jamais on ne s'ennuie. On rit parce que le ton sérieux et l'analyse précise ne se crispent jamais et toujours, comme chez le bonhomme Dubuffet, la formule s'y détend et éclate; un sourire un peu goguenard et distancié glisse le meilleur de la critique. On a un peu peur, à cause précisément de ce que l'auteur piste chez Dubuffet: la «mise au pire». Donc, Dubuffet pousse un peu, beaucoup, passionnément, à la folie. C'est la thèse, et elle frappe par sa rigueur et son opérativité.

Il s'agit de «considérer l'ensemble de son travail au regard du paradigme du primitivisme». De montrer comment Dubuffet n'a eu de cesse de déplacer la primitivité si chevillée à notre idée de modernité, si indispensable – l'avons-nous cru – à nous penser «modernes», pour la dépasser. L'artiste a bien conscience – écrit l'auteur – que «le primitivisme artistique n'est qu'une facette d'un phénomène beaucoup plus large qui engage le politique et l'anthropologique.» Dynamiter la notion, ce sera en la poussant à l'explosion par la «mise au pire».

En second lieu, Baptiste Brun propose la Majuscule: Art Brut et art brut, comme toutes choses égales par ailleurs, on dit Islam et islam. Il nous invite à «différencier l'Art Brut, pratique exclusive de Jean Dubuffet, de l'art brut»: l'Art Brut, au même titre que les productions plastiques et scripturaires du peintre, fait partie intégrante de l'œuvre de Dubuffet.

Formation discursive, pas seulement de formes et d'images, mais de formules et de mots. Collection d'objets et discours sur l'art, à partir de ses marges. L'Art Brut tient à la fois de la marge et de l'émergent.

Justement, l'historien se penche sur son contexte d'émergence: en retrace, d'une façon jamais pratiquée jusqu'alors, le calendrier, les enjeux et finalement la logique. Une logique qui requiert de penser «à nouveaux frais l'historiographie de l'Art Brut et de montrer

qu'une nouvelle généalogie est possible». Pour l'auteur, la filiation surréaliste de Jean Dubuffet est largement surestimée: il entend lui substituer une lecture bataillienne de l'œuvre des années 1940.

Les reproches faits à Dubuffet par la critique de son temps et l'historiographie contemporaine tournent tous à peu près autour de la même idée. L'artiste aurait instrumentalisé le primitivisme pour servir sa carrière et «trouver l'entrée» dans le monde de l'art: réalisme intellectuel à la Luquet, époque graffiteuse, animisme, primitivité de la matière, Art Brut préféré aux arts culturels. L'excès d'anti-intellectualisme, de populisme, de racialisme même serait le fait d'un «tour de passe-passe idéologique». Heureusement «le monde universitaire veille et souvent s'insurge. Parfois il faut bien le dire, au risque de la paranoïa» – s'amuse, un peu, Brun. Car d'une part, il faut faire crédit à Dubuffet d'avoir «constamment et énergiquement rejeté la notion de primitivisme». Quand bien même l'apparence est contre lui: l'auteur montre par exemple combien sa *Vénus du trottoir* (mai-juin 1946) est rattachée par Dubuffet au thème des *Kamenaia Baba* qu'Alfred Salmony analysa dans *Cahiers d'art* en 1932, un primitivisme d'Extrême-Europe, si l'on peut dire. Mais voilà justement un cas de «mise au pire»: l'artiste profite du cas *Kamenaia Baba* pour écorcher ce qu'il fustige comme «notre art classique, emprunté aux Grecs, et dont ceux-ci eux-mêmes empruntèrent les sources à l'Égypte. Je ressens que notre art classique est un art emprunté et étranger à notre race». Il provoque, non «sans reconduire un racisme évident» – reconnaît l'auteur –; mais poussée à son comble (la «mise au pire»), la provocation exclut une «primitivité africaine» et moque une primitivité européenne reléguée au trottoir. Ainsi, qu'il s'agisse de la brusquerie avec laquelle l'artiste pousse la théorie – «le peintre à nouveau s'empare de la théorie du réalisme intellectuel de Luquet qu'il mène à l'excès» –, la pratique – «mise au pire de l'époque graffiteuse vers 1945 [...] lorsqu'il inscrit “sale con” sur la pierre lithographique ou “merde” sur son Mur aux inscriptions» –, Baptiste Brun prouve que «c'est au-delà de la provocation que le peintre cherche à se placer». Son approche polémologique qui défie l'art moderne (et lui attire en retour les foudres de ses thuriféraires) n'exclut en rien l'autocritique: il évolue sur ce qui doit inspirer l'Art Brut: il renonce aux productions africaines et océaniques, aux dessins d'enfants. Dans l'«Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture» (1945), Dubuffet propose un premier déplacement de la «primitivité

jusqu'alors associée à l'homme et à l'art» à «une primitivité associée à la matière». Et Ponge de crier au plagiat, mais Brun remarque finement que dans *Le Parti des choses*, la relation de l'homme à la chose «reste secondaire... le peintre insiste, lui, sur ce rapport».

L'un des acquis de la recherche, du livre, dont l'auteur se réclame de quelques grands anciens comme Hubert Damisch et de quelques chercheurs plus récents telle Céline Delavaux, sans négliger les apports critiques des études postcoloniales et postmodernes telle celle de Daniel J. Sherman, est d'inviter à envisager l'Art Brut comme une *activité*, une «notion critique opératoire», selon la belle formule empruntée à Damisch. Et c'est à Michel de Certeau qu'il reprend cette distinction: «avant novembre 1947 qui voit l'ouverture du Foyer de l'Art Brut, le peintre procède au développement de *tactiques* originales» mais après la création de la Compagnie de l'Art Brut en 1948, il mène une *stratégie*: «avec l'ouverture du Foyer puis la naissance de la Compagnie de l'Art Brut, entérinée à l'automne 1948, l'Art Brut s'institue comme lieu d'exposition et centre de recherches, inaugurant une phase stratégique». Deux époques; entre temps, «Dubuffet biffe» (les textes de Tapié et de Breton), «Dubuffet endort son monde», vaticine: «Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou» (phrase qui clôt *L'Art Brut préféré aux arts culturels* [1949]). La «radicalisation de ses positions [...] aboutit avec l'exposition L'Art Brut au mois de novembre 1949, galerie René Drouin à Paris, troisième et dernier acte de cette première aventure de l'Art Brut».

Entre-temps, Dubuffet, observe Brun, aura renoncé à «faire mouvement»; il se sera séparé de Breton, de Madeleine Rousseau, de Le Corbusier, de Jakovsky, des naïfs et de ceux qui ne l'étaient pas, il aura renoncé à Chaissac. Bref, il aura laissé quelques encombrants sur le trottoir. Non sans faire route avec Paulhan, Limbour: «L'Art Brut – écrit Brun – s'institue alors comme un véritable *travail*.»

Outre les très utiles observations sur les premiers développements de l'Art Brut, sur les prospections initiales, l'analyse à laquelle l'auteur se livre du manuscrit de *l'Almanach de l'Art Brut* compilé en 1948, et dont depuis la thèse, Baptiste Brun a contribué à la publication, constitue une sorte d'acmé de l'ouvrage: «ce projet d'édition, complété et prêt à être publié en novembre 1948, est aussitôt abandonné par Dubuffet.» Cette renonciation est un point de départ. Il est le triomphe de «l'homme du commun, figure fantasmatique

nécessaire à l'élaboration de l'œuvre». Sur la genèse de l'*homme du commun*, l'auteur est précis, lumineux: si la notion participe bien d'un «mythe Dubuffet» que la *Biographie au pas de course*, rédigée par le peintre en 1984, n'a pas peu contribué à établir, néanmoins, Brun propose de «nuancer le procès en mythification qui lui a été intenté. Le «portrait de l'artiste en homme du commun» ne peut être interprété sous le seul angle d'une instrumentalisation d'ordre stratégique, ne serait-ce que parce que sa position est dès l'origine extrêmement singulière». Paradoxale sans doute, faisant un peu rire, faisant un peu peur... Intéressé par le projet pédagogique de Bachelard, la méthode Freinet, voulant comme Léger un art qui ne se brouille plus avec le peuple, «présentiste» de la métromanie, volontiers «hommiste», à la Audiberti, ce bourgeois s'apprécie à l'horizontale. Populiste, voire? «À l'homme du commun la timbale.» (*Notes pour les fins lettrés.*) Et si son art était «approprié à la société d'après-guerre, communauté en re-définition» dont le moment «est de produire un art qui procède du commun et retourne au commun»? On voit se découper sur «le mur gravé, incisé» les silhouettes de Brassai et de Dubuffet.

Brun, à ce moment de son travail, a cette formule qui fait mouche: «l'Art Brut s'institue, dès les débuts de l'entreprise, comme une activité critique interrogeant le monde de l'art et les discours qui le sous-tendent, non sans prolonger, en premier lieu, la critique du primitivisme déjà à l'œuvre dans la pratique picturale de Dubuffet.»

De même que Céline Delavaux a pu écrire qu'«il n'y a pas d'art brut avant l'art brut de Jean Dubuffet», de même, «il n'y a pas d'art de l'homme du commun avant l'art de l'homme du commun de Dubuffet» – aurait pu écrire Baptiste Brun (il l'a sans doute fait depuis!). «La réunion d'«ouvrages» issus de différentes catégories artistiques en voie de légitimation qu'est globalement l'Art Brut entre 1945 et 1948 – art asilaire ou «art des fous», art naïf, dessin enfantin, arts et traditions populaires [ATP], «art naturel», art autodidacte, etc. –, entraîne insidieusement et improprement à appréhender celui-ci comme «sur-catégorie», voire à placer le Limérique Dubuffet dans le sillage du surréalisme. Mais comme le montre justement l'auteur, «si l'Art Brut recoupe sensiblement» une certaine idée du primitivisme, «c'est pour en dire autre chose».

L'exposition qui s'ouvre en octobre 1949, galerie René Drouin, présente des «ouvrages» et des «auteurs», pas des catégories. Le compas de la planète primitiviste s'affole d'avoir tant de pôles magnétiques,

un par main («La main parle» disait Dubuffet, dans ses *Notes pour les fins lettrés* (1945)). Le terme d'«ouvrage» est préféré à celui d'«œuvre», celui d'«auteur» à «artiste». À l'ouvrage, on reconnaît l'ouvrier!!! *L'Art Brut préféré aux arts culturels* est «un texte de l'exagération, de la «mise au pire», une nouvelle fois». Il s'agit de prendre à contre-pied l'institutionnalisation à marche forcée de l'avant-garde de la première moitié du siècle qui s'annonce avec la création de la Direction générale des arts et lettres (DGAL), en novembre 1944, l'ouverture de la galerie du Jeu de Paume en mai 1947, puis celle du musée national d'Art moderne, le mois suivant. Attaquées, les autorités de l'art moderne sortent les griffes: Werner Spies écrira une violente charge à l'endroit de l'exposition des collections de l'Art Brut au musée des Arts décoratifs de 1967.

Pourtant, Brun pointe la contradiction, une de plus: «En reconduisant l'attitude de contestation des décennies précédentes, [Dubuffet] insère *de facto* son projet dans cette même tradition de l'avant-garde.»

Mais sous la contradiction, Brun flaire la cohérence de plus long terme, le cheminement plus souterrain. *L'usage* de l'œuvre d'art doit changer: «Dubuffet assiste à ce qui l'intéresse au premier plan, l'ouvrage en train de se faire.» L'auteur cite «Cinématique de la peinture»: «Le tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revéçu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire *re-agi*. [...] Tous les gestes faits par le peintre il les sent se reproduire en lui.»

C'est donc que pour comprendre l'Art Brut de Dubuffet, il ne faut pas emprunter la «clef des songes» de Breton: «Il faut chercher ailleurs» – écrit Brun. Chercher du côté du caractère «agressivement réaliste» de *Documents*, et le chercheur convainc: la revue de Bataille et Georges Henri Rivière fut sans doute un «ferment décisif dans le cheminement intellectuel du peintre». Des trouble-fêtes, «subvertissant profondément les valeurs propres à l'édifice normatif de la culture occidentale, tout en se singularisant du surréalisme. Leur méthode est celle de l'exagération.» Tiens... tiens! Un peu rire, un peu peur: «opérateur critique», disent en chœur Damisch-Brun. Jamais ennuyer!

Thierry Dufrêne

INTRODUCTION

«Je ne connais pas d'ouvrage que je puisse vous recommander sur l'art des primitifs. Du reste peut-on légitimement parler d'un art des primitifs? On range là toutes espèces d'art bien disparates. Somme toute on y range tout ce qui n'est pas hellénistique. C'est bien arbitraire. Peut-on même parler d'hommes primitifs, ou de pensée primitive? Telles civilisations (nègre – polynésienne – eskimo etc.) sont-elles véritablement – objectivement – primitives par rapport à la nôtre? C'est nous qui le disons! Voire!»

— Lettre de Jean Dubuffet à Charles Ladame, 8 mai 1946, Lausanne, Archives de la Collection de l'Art Brut

Tordre le cou à l'idée d'art primitif et, cheminant, au primitivisme: voilà l'un des enjeux critiques du travail de Jean Dubuffet et l'un des précieux héritages de sa pensée. Le lecteur trouvera l'affirmation paradoxale tant l'artiste, né au Havre en 1901, décédé à Paris en 1985, semble être le parangon du primitivisme artistique dans la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Les personnages grotesques qui jalonnent ses séries de peinture, les matériaux apparemment bruts qu'il utilise dans ses créations, l'illusion de spontanéité qui leur est associée et que relaient nombre de ses écrits, mais aussi le considérable travail engagé du côté de ce qu'il nomme l'Art Brut à partir de l'été 1945, tout concourt, *a priori*, à voir son œuvre comme marqué au fer du primitivisme. Dès les débuts de sa carrière professionnelle d'artiste – celle-ci est véritablement lancée en octobre 1944, la quarantaine passée, lors de la première exposition personnelle de ses peintures à la galerie René Drouin à Paris – les qualificatifs de «primitif» ou de «primitivisme» associés à son œuvre par les critiques et les historiens d'art semblent à première vue totalement justifiés¹. Les références

1. Voir, par exemple, R. Raufast, «Jean Dubuffet et l'art primitif vivant», *Formes et couleurs*, n° 6, juin 1945. Jusqu'à aujourd'hui et à intervalles réguliers, l'œuvre est considéré comme exemplaire du primitivisme artistique dans des ouvrages d'importance consacrés à l'art moderne dans le dernier tiers du ^{xx}^e siècle. Voir parmi d'autres Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne* [1966], Paris, PUF, 1988; Harold Rosenberg, «Le primitif à la mode, Jean Dubuffet», *La Dé-définition de l'art* [1972], Paris, Jacqueline

formelles directes à des sources supposées *primitives*, qui induisent *primitivisme*, sont visibles dans nombre de ses peintures des années 1940. Deux d'entre elles sont alors bien identifiées : le style enfantin et le graffiti des rues. D'autres caractéristiques, formelles et/ou littéraires, font directement écho à un répertoire qui, pour les contemporains du peintre, renvoyait à cet élément « primitif ». Par exemple, le *Portrait de Jean Paulhan (Maast, St-Moritz – Image d'Épinal)* de juillet 1945 [II, 22] [fig. 1] ou le *Profil genre aztèque* du mois de novembre suivant [II, 84], évoquent respectivement l'art populaire et le monde précolombien². Mais si ces sources sont sciemment convoquées par Dubuffet, ce dernier réfute avec constance et énergie, voire une opiniâtreté flagrante, l'existence d'un art qui soit primitif et, *ce faisant*, d'une composante primitiviste propre à son œuvre. Ses écrits et correspondances sont le relais, argumenté, de cette opposition : dans les années 1960, il qualifie le primitivisme d'« illusion d'optique³ », et affirme sa grande méfiance envers ce qu'il nomme la « condescendante rubrique d'art des enfants, des primitifs et des fous⁴ ». Déjà à la fin de la guerre, comme dans la lettre adressée à Charles Ladame citée en exergue, il s'oppose à ces notions qu'il juge infondées. Cette position critique, relayée dans sa peinture, ses écrits et son travail avec l'Art Brut, est le sujet de ce livre.

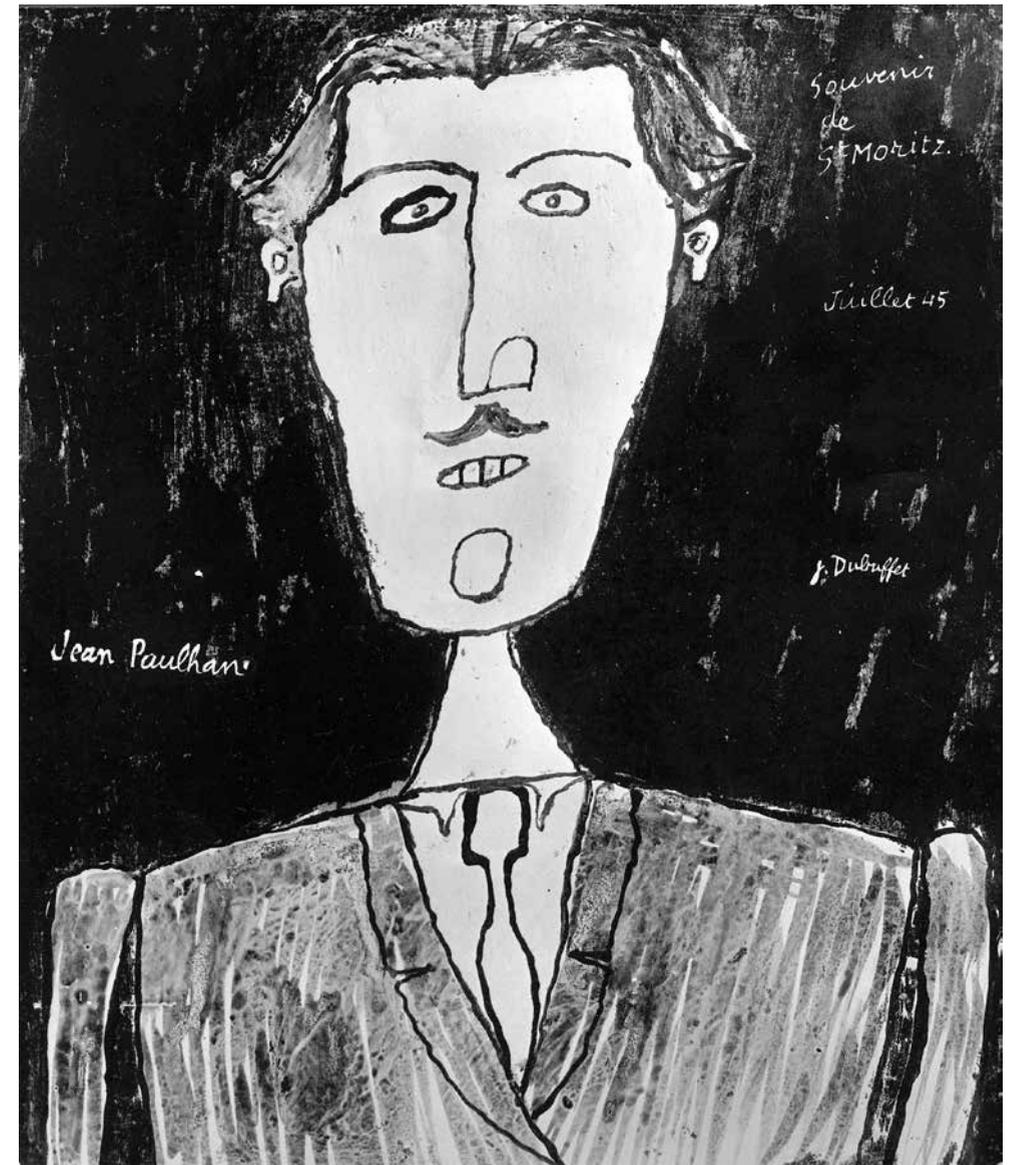
Aussi, qu'en est-il de cette « rubrique » dans les années de formation de Dubuffet puis dans l'immédiat après-guerre ? Elle est une sorte de super catégorie où voisinent ensemble les artefacts exotiques issus des cultures africaines et océaniques sous domination coloniale – l'« art nègre » –, les arts dits archaïques des civilisations antiques du Bassin méditerranéen et du Moyen-Orient, comme

Chambon, coll. Rayon Art, 1992, p. 83-93 ; Ernst. H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif* [2002], Paris, Phaidon, 2004, p. 243-268.

2. Les mentions numériques entre crochets qui suivent les titres des œuvres de Jean Dubuffet renvoient aux volumes et à la numérotation des œuvres au sein du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Paris, J.-J. Pauvert, 1964-1968 ; Lausanne, Weber, 1969-1976 ; Paris, Les Éditions de Minuit, 1979-1991, XXXVIII vol., désormais *CTJD*.

3. « Je crois pour tout dire que cette notion de "primitivisme" ne répond à rien sinon à une illusion d'optique », lettre de Jean Dubuffet à Françoise Choay, [11 fév. 1961], *PES*, t. II, p. 335.

4. Jean Dubuffet, « Place à l'incivisme » [1967], *ibidem*, t. I, p. 453.



1. Jean Dubuffet, *Portrait de Jean Paulhan (Maast, St-Moritz – Image d'Épinal)*, juillet 1945, gouache et encre de Chine sur papier, New York, Museum of Modern Art.

l'Égypte ou l'Assyrie, ou de l'Amérique précolombienne, les dessins d'enfants, l'art préhistorique tout comme certaines formes d'art populaire⁵. Figures héritées du second XIX^e siècle, les « primitifs » que sont, tour à tour et à des degrés différents, l'enfant, le nègre, l'homme préhistorique, voire l'ouvrier et le paysan marqués du sceau du darwinisme social, sont les dénominateurs communs de ces productions, auxquels s'ajoute la figure du fou, du dégénéré. L'altérité artistique était en voie de colonisation, en dehors de l'Europe certes, mais aussi sur son propre territoire.

Accompagnant la débâcle humaniste de la Première Guerre mondiale, ces découvertes engagent au travail et à la réflexion bon nombre des élites cultivées de l'Ancien Monde, là où le paradigme du primitivisme endosse un rôle spéculaire fondamental, reflétant chez l'autre, réduit à une surface de projection, *l'image même* de soi⁶. Par paradigme du primitivisme, j'entends cette configuration historique et idéologique moderne où artistes, écrivains et scientifiques européens et nord-américains entretiennent le fantasme d'un état primitif de l'homme, de sa mentalité et, par extension, de l'art : leur degré zéro sur l'échelle évolutionniste. Les objets dits d'« art primitif » en sont exemplaires. Ce tropisme pour un « autre de l'art⁷ » agit directement leurs propres productions et manières de concevoir l'art. Dans un monde nouveau, bouleversé par la révolution industrielle, scientifique et technique, marqué par une profonde crise politique et spirituelle aiguës par l'expansion coloniale, ces artefacts enfin dignes de considération changeaient peu à peu de statut, passant de celui de *curios* à celui d'objets de délectation esthétique, puis de preuves, vraisemblablement fantasmagoriques, de processus mentaux auxquels l'homme civilisé n'avait pas ou plus accès. De la revendication exaltée d'une sauvagerie nouvelle par Paul Gauguin au surréalisme, en passant par les premiers développements du fauvisme et du cubisme, les artistes des avant-gardes européennes et américaines

5. C'est notamment ce sens extensif qu'on retrouve « théorisé » par Georges-Henri Luquet dans un ouvrage qui fut précieux pour Dubuffet, voir G.-H. Luquet, *L'Art primitif*, Paris, G. Doin et cie, coll. Encyclopédie scientifique, 1930, et *infra*.

6. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe? », *Le Retour du réel. Situation de l'avant-garde actuelle* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 218-222.

7. L'expression est de Daniel Fabre, « "C'est de l'art!" : le peuple, le primitif et l'enfant », *Gradhiva*, « Arts de l'enfance, enfances de l'art », n° 9, 2009, p. 5-37.

jouèrent dans ce procès un rôle central, non sans faire écho aux développements contemporains des sciences humaines et sociales, en un vaste partage d'expériences.

Traversant de vives tensions épistémologiques, chaque discipline en voie de légitimation cherchait alors sa clôture, s'arrogeant un corpus exclusif d'objets. Les dessins d'enfant étaient propres à la psychologie infantile, ceux des « fous » à l'aliénisme, les arts populaires au folklore, les peintures pariétales à la préhistoire, etc. L'attention accrue pour tout ce qui relevait de la fonction pratique et symbolique de l'œuvre était amplifiée par les documents ethnographiques issus des colonies. Largement stimulée par une science ethnologique délimitant son périmètre d'investigation, une *confrontation* s'instaurait entre ces objets et le nouvel art, troublant les artistes⁸. Cette rencontre, parfois violente, impliquait jusqu'à une remise en cause du sens prêté à l'œuvre et à l'art en général. Finalement, ces objets et les discours qui tentaient de les qualifier ouvraient la voie à un intérêt anthropologique excédant une approche exclusivement formaliste. Ces artefacts semblaient porter la promesse d'un renouveau artistique et culturel profond, au prix de puissantes contradictions. Le primitivisme reflète en effet la foi indéfectible en un passé mythique et révolu, un espace hors du temps et sans histoire. Cette croyance en un fonds mystico-magique archaïque associé à l'hypothèse récemment formulée de l'inconscient produit une tension problématique. Adossé ou non à son substrat évolutionniste, le primitivisme participe d'une peur réactionnaire, en dépit des velléités d'émancipation que le phénomène supporte. *Pharmakon* du monde moderne, il est tout à la fois poison et remède, volonté de changement et peur de la perte, l'*ambivalence* même.

« À ambivalence, ambivalence et demi » aurait pu clamer Dubuffet qui s'est tôt méfié de cette hiérarchie, implicitement verticale et

8. Voir par exemple Alberto Giacometti s'interrogeant sur le sens de ses œuvres dans son atelier au regard des « fétiches », dans Thierry Dufrêne, *Giacometti Genet : masques et portrait moderne*, Paris, L'insolite, coll. L'art en perspective, 2006, p. 72. Tout comme les artistes, les historiens d'art procèdent à ce partage d'expériences dans le premier tiers du XX^e siècle, non sans sombrer dans des « délires anthropologiques », cf. Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », Thierry Dufrêne, Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA, musée du quai Branly, 2009, p. 149-162.

dominatrice, qui est la condition même du primitivisme artistique. L'hypothèse principale de ce livre est que tout le travail de l'artiste l'excède *consciemment* ou, pour détourner une expression choyée par Dubuffet, procède à sa « mise au pire⁹ ». Le peintre ne subit pas le primitivisme mais le déborde. Il l'exagère comme pour mieux le contester et rendre caduque l'idéologie positiviste qui le structure. Suivant une *optique biaisée*, l'ensemble de son travail participe d'une volonté de dépassement du paradigme du primitivisme en procédant au *déplacement* de ses coordonnées¹⁰. Pour circonscrire cette action, l'attention doit prendre en compte différents éléments concomitants qui agissent ensemble le travail de Dubuffet. D'une part, alors qu'après-guerre la majorité des artistes, des historiens et des critiques d'art prolongent le goût pour l'« art nègre » initié au début du siècle, concentrant encore largement leur attention sur les arts africains et océaniques et leurs effets sur la production artistique moderne, Dubuffet et quelques autres de sa génération avant lui participent à un élargissement du regard dans la recherche et la promotion d'autres formes d'art. Relevant d'une intensité rarement sinon jamais atteinte auparavant, ses recherches pour l'Art Brut concernent ainsi des objets produits sur le territoire européen, touchant pêle-mêle au dessin enfantin, aux productions asilaires ou médiumniques, à l'art populaire et à ses franges¹¹. Ici, l'« homme du commun » réactive l'affirmation dada selon laquelle l'art réside dans le commun,

9. Voir la lettre de Jean Dubuffet à André Breton, dimanche 7 juin [dimanche 6 ou lundi 7 juin 1948]: « Du reste, en mettant toutes choses au pire, ça n'a pas tellement d'importance que le peintre se soit mis en tête de faire ceci ou décrire ceci ou décrire cela (en dansant); c'est sa danse qui nous intéresse, sa manière à lui de danser, n'importe soit ce qu'il a peut-être eu dans la tête (au départ semble peut-être) de signifier; c'est l'accent qu'il met à son cri: "Paris-sport! Complet"; et non du tout le titre de ce journal », *PES, op. cit.*, t. II, p. 269. Voir aussi lettre de Jean Dubuffet à Geert van Bruaene, datée du 23 déc. 1949, *ibid.*, t. II, p. 295.

10. Sur l'optique biaisée, voir J. Dubuffet, « Causette » [1947], *ibid.*, t. II, p. 73: « Je pense que c'est parce que le regard se brouille dès qu'il s'attarde, des toxines se secrètent qui l'empoisonne vite, on ne peut plus regarder profitablement qu'un court instant. Il faut plutôt regarder les choses beaucoup de fois. Et en changeant à chaque fois d'angle, pas deux fois sous le même angle. Les aborder une fois par en-dessus, une fois par en-dessous, une fois de biais – surtout de biais. »

11. La première occurrence datée connue de l'expression « Art Brut » figure dans une lettre de Jean Dubuffet à Charles Ladame, 9 août 1945, dossier « Charles Ladame », Lausanne, Archives de la Collection de l'Art Brut [désormais ACAB].

dans le banal, dans la vie de tous les jours. Créé par Dubuffet à la Libération, ce personnage fictionnel est la condition poétique de ce déplacement du regard¹². Une sorte de glissement s'esquisse, ligne asymptotique allant du vertical à l'horizontal, où le commun se substitue au primitif. D'autre part, le peintre opère un déplacement des pratiques propres au champ ethnographique dans les prospections qu'il met en œuvre pour l'Art Brut. Il les détourne pour mieux servir son projet¹³. Le peintre se montre en ce sens conscient des problèmes qui traversent la discipline, notamment ceux que soulève l'épineuse question de l'évolutionnisme couplée à son double: le postulat raciste justifiant, entre autres, la colonisation du monde. Il ne s'agit pas ici de dresser le portrait de Dubuffet en héraut de l'anticolonialisme. La lutte qu'il mène contre les conditionnements d'une culture bourgeoise patriarcale, nationaliste et conservatrice entremêle parfois malheureusement un regrettable mépris du sujet colonisé à de salubres vindictes contre l'autoritarisme colonial¹⁴. Il ne cesse d'osciller. Érigeant la contradiction en méthode, l'homme n'est pas à une discordance près. Mais il est évident que son savoir ethnologique détermine une position avancée, non dépourvue d'un potentiel émancipateur. C'est en ce sens que sa critique du primitivisme interpelle et engage à explorer l'ensemble de son travail à nouveaux frais. À la croisée de son intérêt pour le commun et de son savoir ethnographique, Dubuffet révèle et met à mal la relation qu'entretient l'Occident à l'espace et au temps. C'est un certain rapport à l'altérité déterminé par le primitivisme qu'il mine en profondeur¹⁵. Au fil de ses recherches et prospections, la frontière entre le proche et le lointain devient indistincte: comme on va le voir, le primitif

12. Lucienne Peiry remarquait déjà: « L'homme du commun se révèle *a posteriori* comme la préfiguration de l'auteur d'Art Brut », L. Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 36-37.

13. Comme le souligne Daniel J. Sherman, ce double déplacement est concomitant de celui qui caractérise à cette époque l'ethnologie de la France, portée alors par le musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP). Voir D. J. Sherman, *French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975*, Chicago, University Press of Chicago, 2011, p. 21-55 [une traduction française a paru en 2018 aux Presses du réel].

14. L'ensemble de sa *Biographie au pas de course*, rédigée au crépuscule de sa vie, dresse un autoportrait de la lutte d'une vie face aux conditionnements de ses origines bourgeoises, voir *PES*, t. IV, p. 457 *sqq.*

15. Johannes Fabian, *Time and the Other: how anthropology makes its object*, Columbia University Press, 1983.

est tout à la fois papou, suisse, kanak et camarguais, ramasseur de dattes dans une oasis saharienne, vannier dans le Doubs et usager du métropolitain parisien.

L'importance des prospections pour l'Art Brut est ici capitale. Or face à l'emballage contemporain pour tout ce que l'on appa- rente aujourd'hui à l'Art Brut, il est devenu difficile de penser ce volet fondamental du travail et de la pensée de Dubuffet. Encore récemment désigné comme le « dernier refuge de l'authenticité¹⁶ », l'*art brut* désigne désormais un art marginal produit dans le champ de la maladie ou du handicap mental, suivant une définition déter- minée par une approche sociologique. Au prix d'un retournement paradoxal, cette vogue et cet usage reconduisent pleinement l'ambi- valence du primitivisme. Ils associent fascination pour l'altérité et croyance en une authenticité perdue par l'homme moderne. Privé de sa parole, l'auteur d'art brut, quand il n'est pas grossièrement associé à la figure du chaman, est souvent désigné comme un artiste *pur* suivant des visées démagogiques, relevant tantôt d'une rhétorique antiacadémique héritée de Dubuffet, tantôt de tactiques commer- ciales en vue de séduire le marché de l'art, les deux faces d'une même pièce. La publicité inhérente à ce succès accentue la confusion et les contradictions dans les usages, voire les instrumentalisation de la notion, appréhendée comme simple catégorie de l'art, coupée de son historicité. Or pour reprendre les termes de Céline Delavaux, « l'art brut [tel que pensé par Dubuffet] ne désigne pas un art marginal, mais offre bien plutôt une perspective marginale sur l'art et ouvre la possibilité d'un discours sur l'art à partir de [ses] propres marges¹⁷ ». Dans *L'Art brut, un fantasme de peintre*, l'auteure affirme qu'il ne s'agit pas tant de définir, mais bien plutôt de penser « ce que *fait* l'art brut », aujourd'hui comme hier.

16. Christian Berst cité in Roxana Azimi, « La folie de l'art brut », *Le Monde*, mardi 14 mai 2013, p. 10. Sur cet essentialisme, voir la mise au point heureuse de Michel Thévoz, *L'Art comme malentendu*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017, p. 26.

17. Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantasme de peintre. Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette, 2010. Les travaux du CRAB (Collectif de réflexion sur l'art brut) dont l'auteur fut l'un des membres se sont notamment basés sur ces recherches. Voir aussi Vincent Capt, *Poétique des écrits bruts. De l'aliéné à l'autre de la langue*, Lausanne/Limoges, Collection de l'Art Brut/Lambert-Lucas, 2013.

Penser cette historicité m'engage à différencier ici *l'entreprise de l'Art Brut*, pratique exclusive de Jean Dubuffet – discours sur l'art adossant son autorité à une collection d'objets – de l'*art brut*, envi- sagé comme catégorie. Les majuscules apposées à « Art Brut » dans ce livre le sont à dessein. Suivant l'usage de Dubuffet aux origines de son invention, *une invention d'artiste*, elles permettent d'abord de restituer la force de poème de l'oxymore¹⁸. En outre, elles permettent de singulariser le lieu problématique qu'est l'Art Brut – lieu s'enten- dant ici comme le foyer de convergences multiples – l'un des ressorts principaux sur lequel s'appuie l'artiste dans sa critique, radicale, du primitivisme. Aussi faut-il aborder l'Art Brut comme partie inté- grante de l'œuvre. Il est un *travail* d'une importance égale aux pro- ductions plastiques et scripturaires de l'artiste¹⁹. Ces trois activités œuvrent ensemble, s'alimentent, se nourrissent les unes les autres.

Dubuffet fourbit ses armes durant l'entre-deux-guerres. Si nous ne savons que peu de choses sur ce qu'il a réellement lu et vu à cette période, du moins est-il possible d'assurer qu'il n'était pas igno- rant des différents débats qui agitaient le monde de l'art. L'un des enjeux de ce travail consiste d'ailleurs à circonscrire les discours qui infléchirent la pensée du peintre dans les années de gestation de son projet. Or si l'influence du surréalisme bretonnien a été largement mise en avant ces dernières années, c'est au risque d'une surévalua- tion. D'autres sources doivent être convoquées pour mieux com- prendre la formation intellectuelle de l'artiste. Son bref passage au début des années 1920 par l'atelier d'André Masson que fréquentait, parmi d'autres, Michel Leiris, son amitié indéfectible pour Georges Limbour couplée à sa curiosité féconde rendent mieux compte de

18. Remarquons que Dubuffet, de l'invention du nom à l'été 1945 au transfert des col- lections de la Compagnie de l'Art Brut aux États-Unis en 1951, utilise dans ses textes et sa correspondance les majuscules à Art Brut, sauf quelques rares exceptions. Il semble que c'est à la fin des années 1960 qu'il délaisse parfois les majuscules. Sur la force de poème que revêt l'invention de l'expression « Art Brut », voir Gérard Dessons, *La Manière folle, Essai sur la manière littéraire et artistique*, Paris, Manucius, coll. Le marteau sans maître, 2010.

19. C'est ce à quoi engageait Georges Limbour dès 1953 in *Tableau bon levain, à vous de cuire la pâte*, Paris/New York, R. Drouin/P. Matisse, 1953, p. 59. Voir aussi Henry-Claude Cousseau, « L'origine et l'écart : d'un art l'autre », cat. exp. *Paris-Paris, créations en France, 1937-1957...*, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 28 mai – 2 nov. 1981, Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 168; Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, Genève, Skira, 1973; Daniel J. Sherman, *op. cit.*, p. 112.

la spécificité de son rapport à l'art en général et au primitivisme en particulier. À ce titre, la piste bataillienne est à privilégier. Dubuffet connaissait le travail de Georges Bataille et du groupe qui gravitait autour de lui. Les démarches des deux hommes convergeaient en bien des points. Si le militantisme politique du second contraste fortement avec l'apolitisme anarchisant du premier, force est de constater que les rapprochaient leur goût pour toutes choses menées à l'excès et la volonté partagée d'en découdre avec ce qui ne bénéficiait alors d'aucune sorte de considération, ce que Bataille envisageait sous le sceau de l'*hétérogène*. Georges Bataille et Jean Dubuffet se réclamaient d'un parti pris foncièrement réaliste, et leur regard sur le primitivisme, largement informé par un intérêt commun pour la science ethnographique en voie de légitimation, incite à explorer une forme de partage d'expériences qui récuse l'idéalisme d'André Breton. Ainsi les bornes de cet ouvrage recourent-elles la période que Lucienne Peiry a baptisée, dans son étude pionnière, du nom de « première aventure de l'Art Brut » (1945-1951), en l'ouvrant en amont à ce que l'artiste a symboliquement désigné comme sa « pré-histoire », c'est-à-dire l'entre-deux-guerres, une période de doute et d'hésitation lors de laquelle Dubuffet est déchiré entre une vocation artistique mal assumée et l'impératif patriarcal bourgeois de perpétuer le sens familial des affaires²⁰.

La première partie analyse la relation complexe que Dubuffet entretient avec le primitivisme artistique de son temps. Une fois circonscrits quelques usages qui sont faits des notions d'art primitif et de primitivisme dans le champ de l'histoire de l'art, hier et aujourd'hui dans une perspective historiographique, j'examine comment la peinture et les écrits de Dubuffet, tout comme leur réception, confirment l'ambivalence associée au primitivisme. C'est à partir de cette tension que le peintre opère. L'acceptation du primitivisme en son

20. L. Peiry, *op. cit.*, p. 35-103. Pour l'auteure, cette « première aventure » débute avec l'invention de l'expression « Art Brut » puis se clôt avec la dissolution de la Compagnie de l'Art Brut et le départ de la collection et de sa documentation chez le peintre Alfonso Ossorio aux États-Unis en 1951. Elles y séjourneront jusqu'en 1962. Sur ce séjour américain des collections, cf. cat. exp. *Art Brut in America: the incursion of Jean Dubuffet*, New York, American Folk Art Museum, 13 oct. 2015 – 10 janv. 2016, New York, American Folk Art Museum, 2015.

volet formaliste achoppe sur les nouvelles manifestations produites au milieu du siècle, en particulier le matiérisme pictural. Celui-ci est inséparable d'une vision du monde que nourrissent la littérature et la pensée ethnographique d'alors. Associée à la revendication polémique et poétique du peintre d'une forme d'animisme, l'idée de primitivité de la matière se substitue à celle de primitivité de l'art. Elle engage à penser la substitution du « commun » au « primitif ». La mythologie de l'« homme du commun » – tout à la fois justification de l'œuvre personnelle, moteur de création et horizon de travail – est étudiée dans sa genèse et son contexte. Ce personnage fictionnel a des implications directes sur la pratique artistique du peintre et accompagne de manière poétique l'émergence de l'Art Brut.

L'Art Brut s'institue alors comme un véritable *travail*. Je décris ainsi dans la seconde partie les moyens mis en œuvre par Dubuffet, à la croisée du monde de l'art, du monde de la psychiatrie et du monde de l'ethnographie, dans sa quête d'artefacts. Le partage d'expérience et de connaissance qu'il suscite est déterminant quant au devenir de l'Art Brut. La démarche de Dubuffet relève alors pleinement d'une attitude heuristique, une véritable recherche méthodique qui n'est pas sans évoquer la pratique ethnographique, plus spécifiquement celle de la collecte. Mais cette analogie ne pourrait rendre pleinement compte des fins que poursuit Dubuffet. Il est artiste, non ethnographe. La dimension polémologique de son travail situe l'Art Brut, « parti de la table rase²¹ », comme le lieu de production d'une activité critique du monde de l'art. L'approche chronologique est ici essentielle. Avant le mois de novembre 1947, qui marque l'ouverture du Foyer de l'Art Brut, le peintre procède au développement de tactiques originales afin de mieux cerner ce qu'il recherche. Objet en constant devenir, comme collection et comme discours, l'Art Brut émerge d'un travail de prospections systématiques que doit alors concrétiser un projet de publication. La part de l'écrit et du dire qui accompagne ces objets, ce que Dubuffet leur fait raconter en somme, participe de l'ensemble. Avec la naissance de la Compagnie de l'Art Brut, entérinée à l'automne 1948, l'Art Brut s'institue comme lieu d'exposition et centre de recherches, inaugurant une phase stratégique dans son devenir : la contestation des us et

21. J. Dubuffet, « L'Art Brut » [1959], *PES, op. cit.*, t. I, p. 513.

coutumes du monde de l'art pour une remise en jeu du sens même de l'art. Les objets indexés à l'Art Brut constituent alors la *partie exemplaire* du discours de Dubuffet. La prise en compte et l'examen des objets oubliés par l'historiographie, à savoir les artefacts issus des marges de l'art populaire ou de collectes ou contextes coloniaux, montre comment, par des processus d'inclusion et d'exclusion, Dubuffet précise son objet. Ces derniers participent à l'évidence de sa critique du primitivisme.

Le projet d'éditer un almanach de l'Art Brut, complété et prêt à être publié en novembre 1948, se présente comme un projet-limite de l'entreprise²². Il fait l'objet d'une partie à part. Un examen attentif de sa genèse et de son contenu est révélateur des doutes et aspirations du peintre à un moment-clé du devenir de l'Art Brut. Participant pleinement de la « tradition de l'avant-garde²³ » s'installant à Paris dans l'immédiat après-guerre, l'*Almanach de l'Art Brut* trahit l'ambition éphémère de Dubuffet de faire de l'Art Brut un mouvement. L'hétérogénéité constitutive du projet, l'orientation de certaines rubriques du manuscrit, la teneur du propos, témoignent de cette prétention. Celle-ci permet de dégager comme en négatif un instantané des conflits qui secouent alors un monde de l'art en pleine mutation. Là, la relation entre Jean Dubuffet et André Breton, initiée au printemps 1948, est au centre du propos: l'accord momentané qui règne entre les deux hommes, puis les différends théoriques et les attitudes stratégiques divergentes, voire opposées, devaient mener à la rupture. Au-delà d'une historiographie réduisant l'Art Brut à l'« art des fous », et l'entreprise de Dubuffet à un simple prolongement du surréalisme, il s'agit de comprendre l'ensemble du projet dans sa spécificité.

Un dernier temps cherche à comprendre comment Dubuffet se doit de préciser de manière radicale son projet à la suite des limites qu'accuse l'*Almanach*. L'exposition *L'Art Brut*, mise en œuvre à la galerie René Drouin en octobre 1949, concrétise cela. L'Art Brut se

22. J. Dubuffet (dir.), *Almanach de l'Art Brut* [1948], éd. présentée et établie par B. Brun, S. Lombardi et V. Monod, Milan, Lausanne, 5 Continents, Collection de l'Art Brut, 2016.

23. Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 65-74. Cette formule dérive du titre efficace de l'ouvrage d'Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959.

stabilise alors comme discours sur l'art fondant son autorité sur un corpus d'ouvrages canoniques, exemplaires d'une certaine idée de l'art²⁴. L'invention de l'« art culturel », nécessaire à la portée polémique du projet du peintre, est mise en perspective, tout comme l'insistance de Dubuffet sur ce qu'il nomme l'« opération artistique ». Celle-ci engage à comprendre l'ensemble du projet du peintre comme relevant d'une volonté de dépasser l'appréhension qu'a de l'art l'esthétique traditionnelle pour ouvrir à une théorie de l'art comme activité²⁵. Une lecture bataillienne du travail de Dubuffet s'ouvre là. Les travaux de James Clifford, Jean Jamin et Denis Hollier, ainsi qu'un retour sur la notion d'informe, incitent finalement à revenir sur la question de l'Art Brut envisagé au prisme de la question primitiviste. Des notions comme celles de surréalisme ethnographique ou de valeur d'usage sont mobilisées et interrogées afin de préciser comment l'Art Brut se constitue comme un opérateur critique qui, à la manière de l'informe bataillien, déclasse. Là est la besogne de l'Art Brut.

24. En ce sens, il relève bien d'un projet de type moderniste tel que le décrit Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible* [1998], Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon'Art, 2003, p. 22.

25. A ce sujet, voir Anne Boissière, « La naissance de l'art brut 1945-1952: une part américaine? », Savine Faupin, Christophe Boulanger, *Art brut: une avant-garde en moins?*, Paris, L'Improviste, 2011, p. 66-70.