

DUBUFFET L'IMPOSSIBLE

Vincent Debaene

Éditions de Minuit | « Critique »

2019/4 n° 863 | pages 307 à 319

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707345431

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2019-4-page-307.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Dubuffet l'Impossible

Céline Delavaux
*L'Art brut, un fantasme
de peintre*

Paris, Flammarion,
coll. «Champs arts»,
2018, 416 p.

Baptiste Brun
*Jean Dubuffet et la
besogne de l'Art Brut*
Critique du primitivisme

Dijon, Les Presses du réel,
2019, 542 p.

**Baptiste Brun et
Isabelle Marquette (éd.)**
Catalogue de l'exposition
*«Jean Dubuffet, un
barbare en Europe»*
(Marseille, Mucem, 24 avril -
2 septembre 2019; Genève, MEG,
8 mai 2020 - 3 janvier 2021)

Paris, Marseille,
Éditions Hazan/Mucem,
2019, 224 p.

C'est entendu, Jean Dubuffet était *impossible*: peu aimable, mystificateur, autoritaire, inconstant, maniaque, provocateur, et surtout – surtout – contradictoire. Cette contradiction, et l'imposture à laquelle on conclut dès lors, est l'argument brandi contre lui depuis l'immédiat après-guerre, qu'on vise son œuvre de peintre ou son travail de prospection et de collection d'ouvrages d'Art Brut¹. L'œuvre personnelle est consacrée en octobre 1944 lors de sa première exposi-

1. La question des majuscules n'est pas secondaire dans les études sur l'art brut, et elle engage souvent bien plus que le choix d'une convention typographique. Je me range ici à la proposition de Baptiste Brun qui, s'appuyant sur la pratique propre de Dubuffet, propose de réserver les majuscules à «*l'entreprise de l'Art Brut*, pratique exclusive de Jean Dubuffet – discours sur l'art adossant son autorité à une collection d'objets –» en la distinguant «*de l'art brut*, envisagé comme catégorie» (*Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 21 (désormais *JDCP*)).

tion monographique à la galerie René Drouin – une « Lettre à Jean Dubuffet » signée de Jean Paulhan tient lieu de préface au catalogue; quant à *l'invention* de l'Art Brut (selon le terme consacré), Dubuffet comme ses exégètes la datent du voyage en Suisse entrepris en juillet 1945 en compagnie de Jean Paulhan et de Le Corbusier, voyage au cours duquel Dubuffet apparaît à Paulhan « poursuivi de l'idée d'un art immédiat et sans exercice – un art brut, dit-il – dont il pense trouver les rudiments chez les fous et les prisonniers »: « S'il apprenait qu'en quelque canton, un ours s'est mis à peindre, il y bondirait². »

Deux fautes surtout sont reprochées à Dubuffet: le déni d'héritage et l'inconséquence. Le déni d'héritage parce que l'intérêt pour l'art des marges est une affaire ancienne: dès le début du xx^e siècle, l'art asilaire a suscité l'attention de psychiatres à l'esprit ouvert (au premier rang desquels Hans Prinzhorn en Allemagne et Marcel Réja en France), stupéfaits par les productions obsessionnelles de certains aliénés et soucieux de les saisir autrement que comme des manifestations pathologiques. Cet intérêt avait suscité ou croisé celui de certaines avant-gardes – le *Blaue Reiter* en Allemagne, le surréalisme en France (Paul Klee comme Max Ernst visitent la collection de Prinzhorn à l'hôpital de Heidelberg) –, ce que Dubuffet ne pouvait ignorer malgré ses prétentions à la nouveauté radicale. On peut donc assez aisément rétablir des continuités et montrer les points communs entre son discours et celui de nombreux artistes qui, depuis le début du xx^e siècle, se sont mis en quête de formes de création plastique supposées spontanées (et l'on voit tout de suite la critique prendre forme: soit Dubuffet ignorait ses prédécesseurs, et sa prétention à l'innovation relève de la naïveté; soit il les connaissait, et il a sciemment masqué ce qu'il leur devait – soit il est mauvais élève, soit il est de mauvaise foi). Plusieurs relectures récentes de sa trajectoire laissent en particulier entendre que Dubuffet aurait procédé à une

2. J. Paulhan, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 20. Cette obsession est attribuée à un peintre du nom de Limérique, personnage « qui porte les cicatrices et le crâne écabossé d'un enfant » et qui tient beaucoup du barbare, comme le rappellent les commissaires de l'exposition « Jean Dubuffet, un barbare en Europe » en ouverture du catalogue (désormais *JDBE*).

captation du travail surréaliste, s'appropriant notamment la « découverte » par André Breton de l'« art des fous » : au fond, c'est Breton qui serait le véritable inventeur de l'art brut, Dubuffet, l'ancien marchand de vins reconverti dans la peinture, n'aurait fait que trouver un label et exploiter un filon dont il n'était nullement le découvreur.

À ces travers supposés, s'ajoute le crime d'inconséquence à trois égards. D'abord parce que Dubuffet aurait joué une sorte de double jeu en dénonçant ce qu'à longueur de textes il identifie comme « la culture » tout en réclamant que cet art brut soit reconnu à sa juste valeur (or de quel ordre serait une telle reconnaissance, sinon culturel ? C'est le versant logique de la critique, qui s'attarde sur l'incohérence des positions) et tout en étant lui-même parfaitement inséré dans le monde des arts et des lettres, voire particulièrement habile dans la construction de sa propre notoriété comme de celle de sa collection (c'est le versant sociologique de la critique). Deuxième reproche : la définition de l'Art Brut semble avoir changé au gré des circonstances, étant parfois plus inclusive, parfois plus exclusive. Certains auteurs, soupçonnés d'impureté par excès d'éducation, de métier ou dont on redoute une naïveté calculée, tombent ainsi hors de la catégorie, à l'exemple fameux de Gaston Chaissac : emporté par sa passion du classement et sa manie de l'archivage, Dubuffet semble parfois s'enfermer dans ses propres typologies, créant des sous-catégories ou des catégories contiguës à celle d'Art Brut (la plus importante est la « Neuve Invention », nom choisi en 1971 pour coiffer une collection annexe « d'œuvres apparentées à l'Art Brut ») qui, à terme, semblent menacer l'intégrité de la notion. Enfin – crime suprême –, le pourfendeur de l'institution muséale a tout de même « fini », comme on dit, par créer un espace d'exposition pour les œuvres qu'il avait collectées pendant trois décennies, la Collection de l'Art Brut, inaugurée en 1976 au Château de Beaulieu, à Lausanne.

Tout cela mériterait en réalité une analyse plus nuancée, plus attentive à l'histoire et aux différences. La question des limites est inhérente à la notion d'Art Brut et, loin de la menacer de dissolution, la réflexion sur ses frontières témoigne d'une fidélité au problème qu'elle pose. De même, les paradoxes induits par l'exposition des ouvrages d'Art Brut ne sont pas des développements annexes et parasites dont Dubuffet

n'aurait pris conscience que sur le tard ; dès le début, ils sont au cœur de sa réflexion, ce qui s'est traduit, dans l'histoire de l'Art Brut, par une alternance entre des moments d'ouverture et de visibilité et d'autres de retour au silence et à la clandestinité ; l'inauguration de la Collection de Lausanne (qui ne se présente justement pas comme un musée, et qui est un espace de conservation et de recherche autant qu'un espace d'exposition) constitue évidemment un tournant dans cette histoire, mais elle n'y met pas fin et l'institution tâche de maintenir vivantes les tensions inhérentes à la notion d'Art Brut par différents moyens, notamment par un ensemble de partis pris qui s'écartent délibérément de la muséographie traditionnelle³.

Mais ce sens de la nuance et cette attention à l'histoire supposent une curiosité et une bienveillance initiales et, il faut le dire, la personnalité de Dubuffet n'aide pas. Pourquoi aller y voir de si près quand les contradictions et palinodies sont patentes ? Demeure de toute façon le paradoxe majeur de l'institutionnalisation de l'art brut. Depuis une grosse décennie, celui-ci est consacré sur tous les fronts : par le marché de l'art (avec des ventes spécifiques, des cotes qui s'envolent), par l'université (avec des études historiques pointues) et par les institutions muséales et culturelles avec différentes réorganisations qui témoignent de son absorption (ou de sa récupération) par l'art moderne dont il apparaît dès lors comme une tendance. Ainsi par exemple de l'intégration au LaM de Ville-neuve-d'Ascq de la collection de l'Aracine – riche collection d'art brut entamée par Madeleine Lommel au moment où Dubuffet cédait la sienne à la ville de Lausanne. Ainsi également de la rupture introduite à la fin des années 1990 dans la politique de la Collection de Lausanne qui désormais peut prêter des œuvres à d'autres institutions muséales, contre le principe initialement érigé par Dubuffet redoutant qu'« il ne s'ensuive pour le public un effet d'assimilation qui dénaturerait le lieu propre de l'Art Brut et affaiblirait sa signification et son prestige » (lettre à Michel Thévoz de 1975, citée dans *ABFP*, p. 34). Plus

3. « Contrairement aux usages muséographiques, l'accrochage est foisonnant, aucun titre n'est inscrit sous les œuvres, aucun cartel n'indique les techniques utilisées, les dimensions ou la date de l'œuvre », écrit Céline Delavaux dans *L'Art brut, un fantasme de peintre* (désormais *ABFP*), p. 34.

encore que du vivant de Dubuffet (mort en 1985), la contradiction s'exaspère. Si, à l'époque, les paradoxes et la mauvaise foi pouvaient encore se comprendre en termes stratégiques, comme des armes dans un « champ » de l'art contemporain organisé par une course à la notoriété, l'inflation actuelle des discours enthousiastes autour de l'art brut semble relever de l'aveuglement généralisé : comment ne pas reconnaître dans les provocations du peintre les stratégies éprouvées de l'avant-garde ? Comment ne pas lire dans son exaltation de la création spontanée l'expression d'un primitivisme dont il n'a nullement l'exclusivité, puisque celui-ci traverse une très grande partie de l'art du xx^e siècle ? Fait paradoxal et nouveau : la critique peut à présent venir également de l'autre bord, des tenants précoces de l'Art Brut, ces initiés qui se sentent trahis par la publicité donnée aux auteurs et aux ouvrages (on évite, dans les parages de l'art brut, de parler d'*artistes* et d'*œuvres*⁴) et qui voudraient que celui-ci retourne au silence du temple et à une clandestinité seule propice à son appréciation véritable. Comme un organisme fragile, sa survie exige une atmosphère et des attentions particulières ; l'Art Brut meurt au grand air du marché et de la visibilité démocratique.

Dans les deux cas, donc, « Ne parlons plus de l'Art Brut » semble la conclusion qui s'impose. N'en parlons plus parce que c'était une imposture, une fougade du monde de l'art. N'en parlons plus parce que, comme l'écrivait Breton, « il est des yeux pour qui [l'] *aura* ne se dissipe jamais, mais ils sont rares⁵ » : mieux vaut réserver la contemplation à ces quelques *happy few* dans des espaces choisis (ce fut du reste la politique de Dubuffet – interrompue en de très rares occasions – à l'égard de sa propre collection entre 1951 et 1974, d'abord à New York puis, à partir de 1962, à Paris, dans l'hôtel particulier de la rue de Sèvres où siège aujourd'hui la Fondation Dubuffet⁶). Comment s'en sortir ? Y a-t-il une autre voie que le silence ?

4. Sur cette question, voir *JDCP*, p. 447-448.

5. « Flagrant délit », *La Clé des champs, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 793.

6. « La visite de l'établissement est accordée [...] aux personnes qui témoignent d'un réel intérêt pour ce type de créations. [...] La collection ne reçoit qu'une centaine de visiteurs par an, sur rendez-vous obtenu par demande écrite » (*APFP*, p. 30).

C'est une question générale pour l'historien de la culture et l'analyste des discours : que faire lorsqu'une pratique dément un discours ? Que faire lorsqu'un créateur, un écrivain « ne fait pas ce qu'il dit » ? C'est aussi une question particulière et précise, que le cas de l'Art Brut pose de façon exemplaire : comment tenir ensemble un discours anti-universitaire et anti-institutionnel et une reconnaissance à la fois par l'université et l'institution ? À ces questions, il y a une réponse générale : il faut considérer que les discours sont eux-mêmes des pratiques, et non la surface des pratiques ; qu'une création, les discours qui la justifient, et les rapports qu'elle entretient avec ces discours, tout cela constitue un tout et que c'est cette totalité qu'il faut envisager si on veut comprendre réellement ce qu'une œuvre *fait*. Il y a aussi une réponse particulière, qui consiste à poser que l'Art Brut n'est pas annulé par ses contradictions, pas plus que ne l'est par exemple l'automatisme surréaliste – on peut certes s'amuser à montrer les impasses de l'écriture automatique, retrouver sous l'anonymat et la prétendue spontanéité les petits calculs et les voix individuelles (« *en fait*, ceci est de Soupault, ceci est de Breton »), tout reste à faire si l'on veut comprendre ce que l'automatisme a construit, produit, permis, pour l'histoire de la création comme pour la pensée.

Les « contradictions [de Dubuffet] n'invalident pas sa réflexion » (*ABFP*, p. 378). C'est en tout cas le parti pris qui oriente les ouvrages récents de Céline Delavaux et Baptiste Brun – le premier paru initialement en 2010, mais réédité en poche avec un nouvel avant-propos en 2018. D'autres traits les rapprochent (entre autres le fait que les deux livres sont issus de thèses de doctorat), d'autres aussi les séparent, mais c'est un point de départ partagé et qui permet d'isoler notre présent comme un moment nouveau dans la réception de l'Art Brut. En 2002, Marianne Jakobi dénonçait dans *Critique d'art* « Une actualité Dubuffet en trompe-l'œil », soulignant que les commémorations du centenaire de Dubuffet (né en 1901) se résumaient trop souvent à la célébration paresseuse d'un peintre « devenu désormais un classique du xx^e siècle », au mépris de sa singularité et de ses prises de position « anti-culturelles », relevant en outre que les nombreuses publications qui accompagnaient ces manifestations étaient pour l'essentiel constituées de rééditions

de textes anciens. Elle concluait en appelant à «s'émanciper du prodigieux discours de Dubuffet et [à] envisager sa production dans une perspective historique fine⁷». À présent, nous y sommes, pourrait-on dire – non qu'une telle réorientation soit aisée : la réinscription de l'Art Brut dans l'histoire de l'art et l'articulation entre le discours de Dubuffet et les ouvrages apparentés à l'Art Brut demeurent des défis pour la réflexion, mais encore une fois, il s'agit au moins de ne pas *rabattre* l'entreprise de Dubuffet, en refusant d'y retrouver trop vite du déjà connu (le primitivisme ou les provocations de l'avant-garde) ou de la réduire à une quête de notoriété et de prestige, fondée sur ce que Pierre Bourdieu appelait un «contresens absolu» (cité dans *ABFP*, p. 214).

Le travail de Marianne Jakobi elle-même – une très originale étude du titre des œuvres de Dubuffet, parue en 2006, et, en collaboration avec Julien Dieudonné, la seule véritable biographie du peintre ainsi que plusieurs éditions de correspondance, notamment avec Jean Paulhan – marque sans doute le début de ce nouveau moment, en particulier parce que, d'emblée, l'œuvre de Dubuffet et, secondairement, l'Art Brut, sont envisagés *autant comme des faits de langue que comme des faits plastiques*. De là, deux orientations possibles : soit du côté d'une étude des discours et de leur effectivité ; soit du côté de l'histoire et de la sociologie fine du monde des arts et des lettres. Les éditions et études historiques fournies par Jakobi et Dieudonné relèvent de cette seconde tendance. Preuve que la bonne distance à Dubuffet n'est pas facile à trouver ou à construire, elles ne sont pas sans trahir parfois une certaine irritation à l'endroit des doubles jeux et autres «stratégies savamment orchestrées» de l'artiste⁸ ; elles ont néanmoins offert un nouvel éclairage sur l'œuvre du peintre en la réinscrivant dans le contexte éditorial et littéraire

7. M. Jakobi, «Une actualité Dubuffet en trompe-l'œil», *Critique d'art* [En ligne], n° 19, printemps 2002, mis en ligne le 28 février 2012, consulté le 2 octobre 2016.

8. M. Jakobi, *Jean Dubuffet et la Fabrique du titre*, Paris, CNRS, 2006, p. 21. Il me semble cependant excessif de voir dans leurs travaux une «intention de démystification systématique», comme l'écrit Marc Décimo dans son compte rendu de la biographie de 2007 (M. Décimo, «Dubuffet», *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, mai-juin 2007, URL : <http://www.fabula.org/acta/document3278.php>, page consultée le 12 février 2019).

(plus que pictural) de l'immédiat après-guerre, en concevant Dubuffet comme un « artiste-écrivain » (selon, là encore, une formule de Jakobi) et en montrant le rôle essentiel joué par ses amitiés et ses échanges avec Georges Limbour et surtout Jean Paulhan, qui l'introduisit auprès des écrivains de l'ancienne *NRF*⁹. Elles participent plus généralement d'une autonomisation de l'écrit d'artiste comme objet de recherche singulier. À ce titre, elles constituent sinon le socle des travaux plus récents sur l'Art Brut, en tout cas le paysage qui permet d'isoler leur originalité et de comprendre leur nouveauté. De fait, l'ouvrage de Céline Delavaux est tiré de la première partie d'une thèse de littérature portant sur les écrits de Dubuffet (l'avant-propos en annonce un prolongement par « un essai sur "Dubuffet écrivain" » [p. 9]) – non que l'affiliation disciplinaire soit en elle-même déterminante (au sens où elle prescrirait un certain type d'approche), mais cela montre que si l'on veut comprendre le complexe « Dubuffet/Art Brut », l'histoire de l'art et la théorie esthétique ne sont pas les seuls points d'entrée possibles, ni même forcément les meilleurs, pour ne rien dire d'une approche formelle qui, en l'occurrence, est vouée à l'échec puisque la caractérisation de l'Art Brut repose non sur une charte plastique, mais sur un ensemble d'hypothèses touchant les conditions de la création (œuvres réalisées par des internés asilaires, des autodidactes, des adeptes du spiritisme, des marginaux, etc. tous supposés, ou fantasmés, « indemnes de toute culture artistique », selon la fameuse formule du texte de 1949, « L'Art Brut préféré aux arts culturels »)¹⁰.

9. Alors que se préparait l'édition de la correspondance avec Paulhan, Julien Dieudonné avait donné une synthèse particulièrement éclairante et enlevée de leurs rapports : « Le prince et la bergère : la relation Paulhan / Dubuffet d'après leur correspondance (1944-1968) », *RHLF*, 2003, vol. 103, n° 1, p. 153-168.

10. Pour des exemples historiques précis d'une telle mise en échec du « point de vue traditionnel de l'analyse stylistique » et plus généralement de cet « affolement » des modes « d'appréhension communément usités dans le monde de l'art », voir *JDCP*, et notamment l'analyse de la fameuse exposition *L'Art Brut* d'octobre 1949 (p. 439-448). Sur l'insuffisance d'une définition de l'Art Brut par des critères sociologiques, qui le confond avec un art issu des marges ou le réduit à une déclinaison de l'art populaire, voir *ibid.*, p. 456-457 et *ABFP*, p. 56-57, p. 83-84.

Quoi qu'il en soit, c'est un autre principe de cette réception à nouveaux frais de l'Art Brut : il s'agit de saisir l'entreprise créative de Dubuffet dans sa totalité et de concevoir l'Art Brut (avec majuscules, donc) comme « partie intégrante de l'œuvre, [...] travail d'une importance égale aux productions plastiques et scripturaires de l'artiste » (*JDCP*, p. 21). Et Céline Delavaux de préciser que « la simultanéité de l'activité picturale, de l'écriture et de la théorisation de l'art brut [...] indique que ces dernières participent [...] d'une même poétique » (*ABFP*, p. 377). C'est un parti pris qu'on retrouve dans l'exposition « Jean Dubuffet, un barbare en Europe » qui se tient au Mucem de Marseille avant de se rendre au Musée d'ethnographie de Genève : il s'agit de « montrer le travail de Dubuffet sous sa triple espèce » (*JDBE*, p. 00). Cela passe par la création de dialogues visuels (toujours historiquement justifiés¹¹) qui associent son œuvre propre d'une part aux ouvrages d'Art Brut, d'autre part à son activisme littéraire. Les premiers sont eux-mêmes présentés dans un jeu d'échos avec d'autres formes de primitivité supposée qui ont intéressé Dubuffet, art populaire de Savoie ou bambous gravés de Nouvelle-Calédonie ; le second est concrètement manifesté par des encarts qui reprennent certaines des formules les plus percutantes de Dubuffet, des ouvrages qu'il a illustrés (signés de Guillevic ou Paulhan), de nombreux manuscrits et carnets, ainsi que plusieurs portraits d'écrivains – parmi lesquels le troublant *Henri Michaux acteur japonais* (1946), l'ancien barbare en Asie ressaisi par la « barbarie » européenne de Dubuffet¹².

Plutôt donc que de proposer une réinscription historique et sociologique de l'activité « tricéphale » de Dubuffet, il s'agit d'en comprendre la dynamique et la persistante efficacité. Les ouvrages de Céline Delavaux et Baptiste Brun, comme

11. Les commissaires précisent que « la très grande majorité des artefacts [...] présentés a été vue directement par Dubuffet, ou *via* des reproductions » : pas question de retomber dans le piège des grandes expositions sur le primitivisme de l'art du *xx^e* siècle, en « réun[issant] des objets suivant des affinités formelles arbitraires faisant, par exemple, voisiner un masque d'Afrique de l'Ouest et une trogne peinte par Dubuffet » (*JDBE*, p. 00).

12. Voir l'illustration p. 293 du présent numéro.

le catalogue de l'exposition, choisissent de penser son opérativité et d'en étudier les effets à la jointure du linguistique, du théorique et du plastique. La réflexion de Delavaux est tout entière construite autour de la nature de la formule «Art Brut» dont elle explique avec force qu'elle ne constitue pas une appellation, qu'elle n'est pas dans un rapport de désignation avec les œuvres qu'elle enveloppe. «L'affirmation "Ceci est de l'art brut" n'a aucun sens», explique-t-elle (p. 209) : «L'art brut est un concept qui sert à penser l'art» (p. 17). La première partie de l'ouvrage est ainsi consacrée aux «discours actuels liés à l'art brut» et montre leurs apories. Il ne s'agit pas tant de clarifier la question terminologique (art brut, art obscur, art des marges, art cru, création franche, singuliers de l'art, *Outsider Art*, etc.) que de montrer que le problème n'est pas terminologique mais théorique : «L'art brut ne désigne pas un art marginal, mais offre bien plutôt une perspective marginale sur l'art» (*ibid.*). L'approche est historique pourtant, mais l'histoire n'est ni celle de Dubuffet, ni celle des auteurs, ni même celle de la reconnaissance de l'Art Brut, c'est «l'histoire d'un problème» (p. 18), suivi à travers ses manifestations discursives et les aléas du travail de prospection et de collecte de Dubuffet qui passe ici au premier plan – car «l'idée précède la collection, mais la collection a priorité sur la définition» (p. 198). Au terme du parcours, l'Art Brut apparaît avant tout comme un «opérateur critique» (p. 379) – selon une formule de Hubert Damisch à propos de l'«informel» que Baptiste Brun reprend à son compte également, et dont il justifie l'emploi (*JDCP*, p. 421-424) –, un fait de langue et d'écriture, une «invention poétique qui condense le fantasme d'une pratique artistique *désaliénée* de l'histoire de l'art et du marché» (p. 13). Bénéfice théorique annexe : l'écrit d'artiste se voit ici requalifié, valorisé non plus seulement comme source ou commentaire de l'œuvre plastique, mais comme signe d'une impossible adéquation à l'œuvre, «distance irréductible [qui] fonde justement le lieu et la sollicitation de l'écriture» (p. 381).

Entre autres conséquences, cette approche fait glisser l'étude de l'Art Brut de l'histoire de l'art vers une perspective anthropologique sur la création plastique. Les réflexions de Claude Lévi-Strauss jouent un rôle important dans l'analyse de Céline Delavaux (elles avaient déjà stimulé la fièvre analogique de Gilbert Lascault qui voyait dans l'art brut une

«pensée sauvage en acte¹³»); Baptiste Brun, qui se penche longuement sur les trois séjours de Dubuffet au Sahara entre 1947 et 1949 et reconstitue attentivement ses échanges avec les ethnologues et muséographes, conçoit, quant à lui, le travail du peintre comme «une ethnographie détournée» (p. 495). Les contributions au catalogue de l'exposition «Jean Dubuffet, un barbare en Europe» peuvent du reste se lire comme des explorations de ce déplacement de l'esthétique vers les sciences de l'homme, déplacement lui-même historiquement situé par les commissaires de l'exposition dans le paysage culturel et idéologique de l'immédiat après-guerre et le sentiment de *tabula rasa* qui le caractérise. (Sur ces questions, on peut lire notamment les articles de Maria Stavrinaki – sur l'allergie de Dubuffet à l'histoire – et de Christophe David – sur le projet «anti-culturel» de Dubuffet et ses rapports avec la critique rousseauiste et le nihilisme nietzschéen.)

Dans *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut*, Baptiste Brun ne se prive pas de relever à son tour les contradictions de Dubuffet: la croisade anti-culturelle menée depuis le cœur de la culture, l'homologation de l'Art Brut alors même que les intellectuels «faiseurs de valeurs artistiques» sont voués aux gémonies (p. 365), la reprise d'une attitude de contestation qui «insère *de facto* son projet dans [la] tradition de l'avant-garde qu'il prétend dénoncer» (p. 452), etc. Mais c'est pour insister sur ce que ces paradoxes produisent: «Dubuffet s'installe dans la contradiction, il y fait son nid. [...] la contradiction est pour lui force motrice» (p. 454). Si l'ouvrage de Delavaux abordait ces contradictions dans une perspective deleuzienne, centrée sur les discours, leurs impasses et leurs effets, Brun propose quant à lui une étude à la fois plus restreinte (puisqu'elle se concentre sur les débuts de l'aventure de l'Art Brut, des années 1940 au départ de la collection de Dubuffet aux États-Unis en 1951) et plus dense, puisque l'analyse est plus concrète et plus attentive aux œuvres elles-mêmes. L'ouvrage est d'une très grande rigueur dans le rétablissement de la chronologie et d'une très grande finesse dans

13. «La pensée sauvage en acte», *Cahiers de l'Herne Dubuffet*, Paris, Éditions de l'Herne, 1973, p. 218-233. Sur cette question, voir dans *JDBE* V. Debaene, «Art brut, pensée sauvage. Jean Dubuffet et l'ethnologie».

la reconstitution des dynamiques institutionnelles et personnelles : surtout il fait sa place à la description et l'analyse des ouvrages indexés à l'Art Brut que, par un paradoxe suprême dans une histoire qui n'en manque pas, les réflexions générales sur l'art brut tendent bien souvent à oublier au moment même où il s'agit de les rendre visibles¹⁴. Brun montre ainsi de façon précise le dialogue complexe qui s'établit entre celui-ci et l'œuvre propre de Dubuffet ; un cas exemplaire est l'analyse, admirable de minutie, du tableau de 1946 au double titre *La Vénus du trottoir/Kamenaia Baba* (p. 79-89) (qu'on trouve d'ailleurs présenté dans l'exposition du Mucem aux côtés d'une des sculptures en pierre venues de Prusse orientale et connues sous le nom de Kamenaya Baba). L'hypothèse directrice de son travail, Brun la reprend à Dubuffet lui-même, c'est celle de « mise au pire » : il y a chez Dubuffet une impulsion première qui le pousse à l'exagération systématique, à un excès qui fait voler en éclats les termes de la contradiction de départ. Deux leçons essentielles s'en dégagent. La première est que, malgré les apparences, Dubuffet *n'est pas* primitiviste : toute son œuvre est au contraire une récusation virulente des fondements même du primitivisme (c'est-à-dire du primat accordé à l'histoire dans l'appréhension des œuvres, autrement dit encore de la surdétermination historiciste de l'émotion esthétique). La seconde est la réévaluation de la dette surréaliste : au terme d'une reconstitution extrêmement nuancée et précise (qui englobe les relations entre Dubuffet et Breton, les rapports de Breton lui-même à l'« art des fous » et l'élaboration progressive de l'historiographie surréaliste canonique à partir de 1950), Brun « plaid[e] pour une autre généalogie de l'Art Brut » (p. 457) qu'il dé-pathologise, si l'on peut dire, et réinscrit dans une filiation plus bataillienne que bretonnienne. Il montre ce que Dubuffet partage avec la critique de la ressemblance telle qu'elle est mise en œuvre dans les colonnes de *Documents*, le bas-matérialisme de Bataille (qu'il est difficile de ne pas retrouver dans certains textes peu

14. Mais on notera que ce n'est nullement le cas des écrits de Dubuffet lui-même, ni de ceux de ses successeurs à la tête de la Collection de Lausanne. Michel Thévoz et Lucienne Peiry : tous ont développé une activité éditoriale qui prend directement pour objets les auteurs et ouvrages d'Art Brut.

connus de Dubuffet cités par Brun), ou l'«activisme épistémologique» du Collège de sociologie, soutenu par une même passion archivistique et documentaire¹⁵. De là le titre de l'ouvrage : parler de la *besogne* de l'Art Brut, c'est inscrire celui-ci dans les pas du «Dictionnaire critique» de *Documents*¹⁶, et souligner qu'il ne doit se comprendre ni comme une catégorie, ni comme un moment de l'histoire, moins encore comme un mouvement, mais comme une activité qui *déclasse*, aurait dit Bataille, et «met l'entendement de l'art sens dessus dessous» (p. 511).

*

À la mort de Bataille, en 1963, Michel Leiris lui rendait hommage dans un texte fameux intitulé «De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents*» qui plaçait toute l'œuvre et tout l'homme sous le signe, donc, de l'impossible, un Impossible métaphysique qui est réconciliation des contraires, mais sans négliger le sens de l'adjectif «dans le langage familier» qui désigne un comportement «ridicule et odieux au-delà de toute limite¹⁷». Il est tentant de voir dans le renouveau récent des études sur l'Art Brut le terme d'une trajectoire qui va de «Dubuffet l'Impossible à l'impossible Art Brut». Mais il faut dans ce cas poursuivre l'analogie jusqu'au bout, et suivre Leiris dans le rebours qu'il imposait à la chronologie lorsqu'il plaçait les débuts (la revue *Documents*) à la fin du parcours, faisant donc du retour aux sources une promesse pour l'avenir, ce qui, en l'occurrence, confirmerait que l'impossibilité de l'Art Brut ne doit pas constituer un point d'arrivée pour la pensée de l'art, mais bien un point de départ.

Vincent DEBAENE

15. La formule est de Denis Hollier (*Le Collège de sociologie, 1937-1939* [1979], Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1995, p. 21).

16. Le projet en est formulé par Bataille au seuil de son célèbre article sur l'«informe»: «Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les *besognes* des mots» (*Documents*, 1929, n° 7, p. 382).

17. «De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents*» [1966], *Brisées*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1992, p. 291.