

Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut

Baptiste Brun

► **To cite this version:**

Baptiste Brun. Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut. Les Cahiers de l'Ecole du Louvre, Ecole du Louvre, 2012, Septembre (1), 10.4000/cel.665. hal-01920195

HAL Id: hal-01920195

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01920195>

Submitted on 13 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut

*Jean Dubuffet's Musée Imaginaire? Photographic Documentation in the
Archives of the Collection de l'Art Brut*

Baptiste Brun



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/665>
DOI : 10.4000/cel.665
ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Ce document vous est offert par Université Rennes 2



Référence électronique

Baptiste Brun, « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 13 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/665> ; DOI : 10.4000/cel.665



Les Cahiers de l'École du Louvre sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ?

Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut¹

Baptiste Brun

« L'histoire de l'art depuis cent ans, depuis qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire de ce qui est photographiable. »

André Malraux, *Le Musée imaginaire*, 1947²

L'année 1947 voit survenir deux faits d'importance dans le Paris artistique de l'immédiat après-guerre. Alors que Malraux publie aux éditions Albert Skira, sous le fabuleux titre *Le Musée imaginaire*, son premier essai de ce qu'il nomme alors « psychologie de l'art », Jean Dubuffet met en place le Foyer de l'Art Brut avec quelques-uns de ses proches dans les sous-sols de la Galerie René Drouin, place Vendôme. Bien que ces deux événements semblent peu comparables quant à leur importance historique respective – on sait la postérité de la première entreprise dans l'historiographie de l'histoire de l'art au XX^e siècle, considérable au regard de la seconde –, leur mise en relation éclaire d'un jour nouveau l'histoire de l'aventure de l'Art Brut et ses significations.

Avec *Le Musée imaginaire*, André Malraux³ réalise une première synthèse de réflexions menées sur près de vingt-cinq années, qui se poursuivront jusqu'aux années 1970. Henri Zerner remarque que Malraux, dans son essai, comprend le musée comme « le véritable fondement de la conception moderne de l'art »⁴. La photographie y joue un rôle capital : elle permet de pallier les déficiences de la mémoire, « [apportant] sa profusion de chefs-d'œuvre aux artistes, l'attitude de ceux-ci [changeant] à l'égard de la notion même de chef-d'œuvre »⁵. La reproduction photographique est ainsi l'instrument qui permet de « suggérer, puis imposer une autre hiérarchie »⁶ dans le champ de l'histoire de l'art, pratique symptomatique de l'affirmation de la photographie dans les discours sur l'art au milieu du XX^e siècle.

Jean Dubuffet avait très tôt compris cela. Et la photographie – comme documentation de l'objet ou de l'œuvre – a toujours été pour lui un outil de travail. Dubuffet a ainsi documenté ses propres travaux : peintures, dessins, sculptures et lithographies. Lorsque, à la Libération, sa carrière professionnelle est pleinement lancée, on voit peu à peu apparaître dans les correspondances ce souci de conserver la mémoire des œuvres sorties de l'atelier par la photographie, afin d'en garder trace⁷. Tant et si bien qu'il systématisera cette pratique au cours des années 1950, plus encore dans les années 1960 avec la

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre de la préparation de notre thèse de doctorat en histoire de l'art à l'université Paris-Ouest Nanterre et l'École du Louvre, provisoirement intitulée *De l'homme du commun à l'Art Brut, déplacement du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet (1942-1951)*. L'auteur tient à remercier Sophie Webel et l'équipe de la Fondation Dubuffet, ainsi que Vincent Monod et Sarah Lombardi à la Collection de l'Art Brut de Lausanne pour leurs remarques et suggestions lors de la préparation de cet article.

² André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947, p. 32.

³ Malraux fut l'un des premiers adhérents à la Compagnie de l'Art Brut en 1948.

⁴ Henri Zerner, « André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique », dans H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, collection « Art et Artistes », 1997, pp. 145-156, p. 146.

⁵ A. Malraux, *op. cit.* note 2, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Voir par exemple la lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne, datée du dimanche [13 janvier 1947] : « Peut-être avez-vous feuilleté sur la table de mon atelier le grand album où je colle les photos de mes travaux et ce ne peut être que là que vous avez vu la photo du petit paysage mariole que vous avez, cette photo n'ayant été publiée nulle part autrement. », dans Jean Dubuffet, *Lettres à J. B., 1946-1985*, Paris, Hermann, 1991, p. 5.

création du *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*⁸, mené sous la houlette du peintre lui-même, assisté du philosophe Max Loreau. Mais ce travail documentaire ne permettait pas de penser l'art en général, sinon l'art de Dubuffet. C'est bien plus avec son entreprise de l'Art Brut, initiée en 1945 comme travail systématique conjuguant prospection d'artefacts et pratique de l'écriture, que Dubuffet utilise la reproduction photographique comme moyen pour penser l'art⁹. De son travail resté virtuel de conférencier mené au début de l'année 1945 avec son « Avant-projet d'une conférence populaire »¹⁰, à l'utilisation constante de la reproduction photographique pour chercher, trouver, voire définir ce que pourrait être l'Art Brut dans les mois et années qui suivirent, cette dernière tient une place essentielle mais peu connue dans la carrière du peintre, écrivain et critique.

Ce matériau documentaire réunit par Dubuffet est une mine pour celui qui cherche à retracer comment s'élaborent la pensée de l'Art Brut, et la collection qui la sous-tend. Un projet qui s'inscrit pleinement dans la modernité de l'immédiat après-guerre¹¹ : comme Malraux l'affirme dans ses écrits, Dubuffet se sert de la reproduction photographique pour « pousser à l'extrême l'intellectualisation commencée par l'incomplète confrontation des vrais musées »¹².

Dubuffet conférencier

Dans son « Avant-projet d'une conférence populaire », texte rédigé en janvier 1945 sous l'impulsion de Jean Paulhan et à l'intention de Jean Guéhenno, alors inspecteur de l'enseignement populaire, Dubuffet fait œuvre de pédagogue¹³. Un pédagogue quelque peu anticonformiste s'adressant à un public néophyte dans le domaine de la peinture, « conférencier par occasion » voulant convaincre un auditoire populaire de ne « [s'en laisser] plus trop accroire » à propos d'art¹⁴. Pour la première fois sont publiées les invectives lancées par Dubuffet contre le cénacle de « spécialistes » qui régit le monde de l'art, *leitmotiv* de sa pensée. Il s'adresse au « grand public », s'affirmant comme peintre qui souhaite « plutôt que [ses] tableaux amusent et intéressent l'homme de la rue, quand il sort de son travail, pas du tout le maniaque, l'initié, mais l'homme qui n'a aucune instruction ni disposition particulière »¹⁵.

La charge qu'il mène dans cette adresse jubilatoire à un public non averti se fonde entièrement sur une démonstration raisonnée, projections photographiques à l'appui. Dubuffet s'engage ici pour la première fois dans un discours sur l'art se fondant sur la preuve par l'image. En guise de prémices à cette conférence, six diapositives devaient se succéder très rapidement.

⁸ *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, élaboré par Max Loreau (jusqu'au fascicule XXIX), Paris, J.-J. Pauvert, 1964-1968 ; Lausanne, Weber, 1969-1976 ; Paris, Les Éditions de Minuit, 1979-1991, 38 fascicules.

⁹ Pour une approche de l'Art Brut comme *pensée de l'art*, voir l'ouvrage essentiel, issu d'une thèse de doctorat en littérature, de Céline Delavaux, *L'Art Brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Éditions Palette, 2011.

¹⁰ J. Dubuffet, « Avant-projet d'une conférence populaire », *Prospectus aux amateurs de tout genres*, Paris, Gallimard, 1946 ; le texte a été repris sous le titre « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture » dans J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants* [P.E.S. désormais], Paris, Gallimard, 1967, t. I, pp. 31-53. Dans cet article, pour des raisons de méthode, nous nous référons en note à l'édition originale de ce texte (sauf mentions contraires).

¹¹ On citera ici Hans Belting : « à chaque étape de l'art moderne, on rencontre une notion contemporaine de l'art dont les œuvres se faisaient témoins ; en outre, parce qu'il était une idée, l'art ne pouvait être réalisé qu'à travers l'autorité d'œuvres particulières », dans Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002, p. 22.

¹² André Malraux, *op. cit.* note 2, p. 17.

¹³ Voir le commentaire de Hubert Damisch, qui écrit que Guéhenno « aurait songé à confier à Dubuffet une série de conférences sur la peinture » pour un « public très peu (sinon pas du tout) informé des problèmes de la peinture et de ses cheminements les plus récents » (J. Dubuffet, P.E.S., *op. cit.* note 10, t. I, p. 462). On n'en sait pas plus de cette commande.

¹⁴ J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

Les trois premières sont des reproductions de lithographies qui sont de la main du peintre (fig. 1). La dimension provocatrice du dessin de Jean Dubuffet est tout de suite mise en avant : « Vous vous dites : ce type-là ne sait pas dessiner ». Maladresse ou défi moqueur ? Il pare l'attaque en justifiant ces productions faites « par plaisir, par manie, par passion, pour [soi]-même, pour [se] donner contentement à [soi]-même, et pas du tout pour [se] moquer du monde »¹⁶. C'est le fondement même de la conception de l'art de Dubuffet qui affleure ici : l'art comme fête de l'esprit. À la suite de ces trois images, Dubuffet projette trois reproductions photographiques de « tableaux dans le goût du Salon des artistes français », procédant comme repoussoir. Un portrait, un paysage et une nature morte. Il qualifie ces images de produits résultant de « l'exécution d'un tour d'adresse ». L'opposition est totale entre les trois premières images et les trois suivantes. Le « grand public » est ici pris à parti. Dubuffet dévoile ce que l'on donne à voir, dans l'entendement public, comme étant de l'art. À savoir « l'École des Beaux-Arts avec les Prix de Rome, et le grand Salon des artistes français avec les médailles hors-concours »¹⁷. Rappelons qu'au début de l'année 1945 le goût consiste encore à admirer Derain et Vlaminck seconde manière, ou en sculpture Bourdelle, voire Arno Breker ; que le Musée national d'art moderne n'est encore qu'un projet, et que la guerre se poursuit outre-Rhin. Cette peinture-là, si « sérieuse », est ennuyeuse. Il s'agit dès lors d'inverser les valeurs : c'est le non-sérieux qui devient sérieux, à savoir le jeu, l'amusement, le délire et la manie contre l'ennui, « les obligations et devoirs familiaux et professionnels »¹⁸. La dimension académique, ou plutôt normative, de l'art est battue en brèche. Et l'ennui que cet art provoque est identifié comme la raison même du désintérêt public. C'est alors que Dubuffet puise dans le répertoire de ce que Malraux appellera le « musée imaginaire ». Il projette des images de « quelques exemples de peintures faites dans des époques où l'art était une fête amusante à laquelle tout le monde prenait part et qui enthousiasmait tout le monde »¹⁹. Devaient alors se succéder à l'écran : une figure grecque archaïque peinte sur un vase, une icône byzantine, une enluminure carolingienne, une marionnette javanaise ainsi qu'une enluminure issue d'un manuscrit précolombien (sans autre forme de précision²⁰).

Il pourrait sembler à première vue que Dubuffet rejoigne ici une conception de l'art que développe alors Malraux depuis une décade, qui reposerait sur ce que Hans Belting qualifiera plus tard d'« ubiquité des styles »²¹. Néanmoins, Dubuffet dépasse cette approche : c'est l'évolutionnisme darwiniste du XIX^e siècle, encore sensible dans l'histoire de l'art, qu'il attaque à partir de ces exemples projetés. Jusqu'à mettre en accusation « la facile et légitime conquête des continents arriérés par quelques adjudants zouaves »²², soit par extension une forme de colonisation des arts par l'art occidental. Plus avant, Dubuffet enfonce le clou et s'attaque directement à une tradition reposant sur la *mimesis*, qu'il récuse totalement. C'est là qu'il se singularise de la pensée qui préside à la rédaction du *Musée imaginaire*. Le Quattrocento est identifié comme l'origine même des idéologies ayant trait à la célébration du génie artistique ainsi qu'à celle du musée où l'on « va comme au cimetière, le dimanche après-midi en famille, sur la pointe des pieds, en parlant à voix basse » : c'est à la sacralisation

¹⁶ J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 28-29.

²⁰ On ne sait à ce jour quelles étaient précisément les œuvres que Dubuffet pensait projeter.

²¹ H. Belting, *op. cit.* note 9, p. 545.

²² J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, p. 30.

des œuvres d'art qu'il s'en prend, elles qui sont « sacrées comme des reliques »²³. Sacralisation qui fascine Malraux en 1947. Dubuffet se fait, comme en négatif, le chantre de la simplicité et de la modestie en art, prenant appui sur la projection de trois reproductions de fragments de la *Tapiserie de Bayeux* – qui venait d'être exposée au Louvre – ainsi que de trois clichés représentant les fresques de Tavant. On insistera ici sur le fait que les choix de Dubuffet sont totalement tributaires du goût de l'époque : les peintres érigent alors les fresques de Tavant comme un sommet de l'art français. Ainsi de Roger Bissière et de ses élèves de l'académie Ranson, dont certains participeront au groupe *Jeune France*, qui voient dans ces peintures un moyen fécond de régénérer la création artistique. Le dessein de Dubuffet déborde cependant cette perspective. Le peintre ne se gêne pas ici pour instrumentaliser l'histoire de l'art au service de son discours. La *Tapiserie de Bayeux* est un « ouvrage » fait par des « amateurs qui se sont bien amusés à le faire ». On pressent ici le vocabulaire de ce que sera l'Art Brut. Dubuffet investit le chef-d'œuvre d'une dimension à proprement parler moderniste, non sans un humour caustique et iconoclaste : « Elle représente des faits appartenant à l'actualité, elle met en scène des personnages contemporains, dans leurs habits et leurs manières de tous les jours, comme si aujourd'hui nous représentions sur soixante-dix mètres de tapisserie la fabrication des boîtes de sardines à Concarneau ou la construction de la tour Eiffel.²⁴ » C'est alors qu'il introduit le moment pivot de sa conférence. Il insiste sur la valeur d'usage « contre » le musée. « Les images, les décorations, on les mettait dans les lieux publics, dans les lieux de réunion, qui étaient dans ce temps les églises, et ce serait donc aujourd'hui dans les cafés, les brasseries, les salles des fêtes.²⁵ » À la différence de Malraux, qui cherche dans le *Musée imaginaire* le « style commun », anhistorique, des œuvres d'art, Dubuffet insiste sur l'efficacité de l'œuvre d'art. Il prête à cette dernière une fonction anthropologique : l'enthousiasme de la fête qu'est l'art, ressenti tout à la fois chez le faiseur et le regardeur, et sa présence dans la cité sont les conditions *sine qua non* de l'œuvre. Aussi, s'il introduit dans sa projection des reproductions de tableaux de Matisse, Rouault, Modigliani et Picasso, « la peinture moderniste, ou d'avant-garde, [...] incomparablement plus intéressante »²⁶, c'est pour la qualifier d'encore trop docte. L'essentiel est de sans cesse s'éloigner le plus possible, voire couper tout « lien avec la peinture académique et ses moyens ». Et si « quelques peintres, dont certains sont des hommes du peuple qui exercent un métier manuel d'autre part » sont intéressants – Dubuffet projetant des toiles de Van Gogh, Henri Rousseau (qu'il n'appelle pas le Douanier), André Bauchant et Camille Bombois –, il leur préfère des « peintures plus ou moins grossières et maladroitement qui décorent les baraques foraines ou des cabarets de campagne ou servent d'enseignes [...] bien plus attrayantes que les tableaux des musées »²⁷. Néanmoins Dubuffet, toujours insatisfait, ne leur trouve pas de véritable originalité. Elles procèdent encore trop de l'art de ces mêmes tableaux de musée. Dubuffet conclut son texte par l'une des revendications essentielles de son message critique : « l'art est un domaine ouvert à tout le monde, qui ne nécessite pas du tout de dons particuliers, ni d'instruction ou d'initiation préalable »²⁸.

²³ J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, pp. 33-37.

²⁴ *Ibid.*, pp. 37-38. Cette assertion est caractéristique du discours de Dubuffet qui, pour affirmer sa conception de l'art, a recours à l'ironie. Il s'agit moins de tromper l'auditoire (assimiler l'épopée de Guillaume le Conquérant à la fabrique des sardines à Concarneau) que de l'aiguiser à la réflexion. D'autant plus que ce texte avait pour vocation d'être « dit ». L'imprimé ne peut rendre les inflexions, le ton de l'orateur. Le procès si souvent intenté à l'artiste, accusé de mauvaise foi, fait l'économie de comprendre ces propos dans le cadre d'une pensée usant du paradoxe comme moteur (voir à ce propos Gilbert Lascaux, « La pensée sauvage en acte », dans *Jean Dubuffet, Cahier de l'Herne*, n° 22, recueil de textes réunis par Jacques Berne, 1973, pp. 218-233).

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

Un constat s'impose à la lecture de cet « Avant-projet d'une conférence populaire » : Dubuffet ne saurait se satisfaire de l'art des musées. Le peintre ne trouve aucun contentement dans tous ces exemples auxquels il fait appel dans son exposé. Exposé virtuel à l'occasion duquel, et pour « la seule et unique fois », le peintre inclut autant de références à ce qu'il nommera quatre ans plus tard les « arts culturels »²⁹.

Bien que sa conception diffère amplement de l'admiration sans équivoque que professe Malraux pour l'ensemble des œuvres du musée imaginaire, il va puiser aux franges de celui-ci pour développer ce qu'il nommera à partir d'août 1945 l'Art Brut³⁰. Un projet qui relève encore de la modernité.

L'outil photographique au service de l'Art Brut

Au moment où Malraux « ouvre » le musée imaginaire, constatant le bouleversement des hiérarchies établies au moins depuis le XIX^e siècle, il y intègre l'« art des fous » et l'« art des enfants » découverts par les artistes d'avant-garde au début du XX^e siècle³¹. Des arts qu'il qualifie de « régressés » et « au-delà de l'histoire »³². Dubuffet, très au fait des découvertes de ses prédécesseurs et contemporains, connaissait bien cela. Dans une attitude que l'on peut qualifier comme relevant du « surréalisme ethnographique »³³, qu'il partage avec ceux de sa génération qui l'ont précédé dans sa démarche, le peintre interroge sa culture, « en tant que réalité contestée », par une recherche d'artefacts permettant « [de la] ridiculiser et [de] détourner ses ordres »³⁴.

Une lettre envoyée par Dubuffet à Pablo Picasso le 21 mai 1945 – avant même la première occurrence du terme « Art Brut » – témoigne de prémices à ses démarches ultérieures. Il écrit à son aîné pour lui faire part de la mise en œuvre d'un projet qu'il qualifie d'« enquête sur les peintures et travaux d'art faits par les fous », piloté en collaboration avec Anatole Jakovsky. Il affirme vouloir « publier les reproductions et monographies par fascicules ». Picasso est ici sollicité afin de permettre à un photographe mandaté par Jean Dubuffet de faire des prises de vue des trois sculptures de « ce malade que connaît Eluard, et qui fait des oiseaux-oiseleurs »³⁵. Ces sculptures, dont Paul Eluard possède lui-même des exemplaires – ainsi que Dora Maar, Raymond Queneau et Cécile Decaunes comme le mentionne Dubuffet –, ne sont autres que celles produites par Auguste Forestier à l'asile de Saint-Alban en Lozère. Ces assemblages de bois sculpté, tissus et autres matériaux de rebut seront parmi les ouvrages favoris de Dubuffet dans la future Collection de l'Art Brut. Ce dernier voulait alors inaugurer avec Jakovsky une série de publications (qui ne verrait jamais le jour, du moins sous cette forme) par un fascicule consacré à Forestier. Mais à la spécificité d'un supposé « art des fous », catégorie de l'art à laquelle Dubuffet ne souscrira plus guère, le peintre va préférer un concept nouveau. Mais déjà ici, la correspondance tend à mettre en œuvre un vaste réseau de coopération afin de mettre le doigt sur quelque chose en procès de

²⁹ J. Dubuffet, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », Paris, Galerie René Drouin, 1949, repris dans J. Dubuffet, *P.E.S.*, t. I, pp. 198-202.

³⁰ Lettre de Jean Dubuffet à René Auberjonois datée du 28 août [1945], dans J. Dubuffet, *P.E.S.*, t. II, p. 240.

³¹ Parmi les multiples précédents témoignant de ce phénomène dans le domaine de l'imprimé, nous nous bornerons à évoquer *L'Almanach du Blaue Reiter*, publié par Wassily Kandinsky et Franz Marc à Munich en 1912 (cf. édition française : Wassily Kandinsky, Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981).

³² A. Malraux, *op. cit.* note 2, p. 123 ; le dessin de fou reproduit dans l'ouvrage est issu de l'ouvrage de Hans Prinzhorn, *Bildnerlei der Geisteskranken*, Berlin, Springer Verlag, 1922, pl. II. Il s'agit d'un dessin d'Otto Stuß.

³³ James Clifford, « Du surréalisme ethnographique », *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection « Espaces de l'art », 1996, pp. 121-152.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ Lettre manuscrite inédite de Jean Dubuffet à Pablo Picasso, Paris, lundi 21 mai 1945 (collection privée/Musée des Lettres et des Manuscrits, Paris).

définition. Un complément nécessaire, la reproduction photographique, devient un outil capital pour la conceptualisation de l'Art Brut.

Les archives de la Collection de l'Art Brut, sises à Lausanne en Suisse, conservent le souvenir de ces recherches. D'épais classeurs en cuir, annotés de la main même de Dubuffet ou de ses collaborateurs de la Compagnie de l'Art Brut³⁶, Slavko Kopac en particulier, témoignent d'une importante pratique iconographique dans laquelle la photographie tient une place essentielle. Ces albums, largement remaniés en 1963 lors de la réactivation de la Compagnie de l'Art Brut après plus de dix ans de mise en sommeil, montrent à quel point une grande partie du travail de Jean Dubuffet et du Foyer de l'Art Brut est documentaire avant 1951³⁷.

FIGURE 2 :

REPRODUCTION DE LA COUVERTURE
DE L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE N° 1
« LES BARBUS-MÜLLER », TATOUAGES
GRAFFITIS (BRASSAI)
NON DATÉ [1947 ?]
LAUSANNE, ARCHIVES
DE LA COLLECTION DE L'ART BRUT
© ARMANDO PEGAITAZ
ATELIER DE NUMÉRIISATION
DE LA VILLE DE LAUSANNE
(PHOTO INÉDITE)

Chacun de ces recueils est constitué d'une soixantaine de photographies, pour la plupart de bonne, voire de très bonne qualité, contrecollées à raison de trois ou quatre par page (fig. 2 et 3). Chacune est accompagnée d'une pastille autocollante sur laquelle figure un numéro qui renvoie à un cahier d'inventaire manuscrit³⁸. Usuellement, mais cela n'est pas systématique, une mention manuscrite ou tapuscrite, reportée sur une autre pastille autocollante, indique le numéro d'inventaire de l'« ouvrage³⁹ » reproduit, acquis par la Compagnie de l'Art Brut et ainsi indexé dans la collection, sinon la mention « HC » (hors-collection). La majorité des reproductions figurant dans les dix premiers albums résulte d'un travail effectué avant la dissolution de la première

³⁶ Pour mémoire, le Foyer de l'Art Brut ouvre en novembre 1947 dans le sous-sol de la Galerie René Drouin. La Compagnie de l'Art Brut est une association créée en septembre 1948 (les statuts ont été déposés en décembre 1948 et déclarés à la Préfecture de police en juillet 1949), voir J. Dubuffet, P.E.S., *op. cit.* note 10, t. I, pp. 488-491.

³⁷ Dans la notice rédigée par Jean Dubuffet lors de la reconstitution de la Compagnie de l'Art Brut, il écrit : « La documentation photographique qui avait été commencée dans la période ancienne (elle porte non seulement sur nos propres collections mais aussi sur des objets qui n'en font pas partie et qui entrent dans le cadre de notre étude) a été augmentée et sa constitution se poursuit », dans « La Compagnie de l'Art Brut », janvier 1963, repris dans J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, p. 171.

³⁸ Cet inventaire, conservé à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, a été tenu à partir de 1963. Chaque page est constituée de cinq colonnes mentionnant le numéro de la photographie, le nom de l'auteur de l'ouvrage reproduit, le numéro d'inventaire de l'ouvrage dans la Collection de l'Art Brut (ou le cas échéant les mentions HC pour hors-collection ou l'éventuelle mention d'une collection particulière), le terme « Négatif » et celui d'« Épreuve album » (une coche indique si le négatif et/ou l'épreuve album existent).

³⁹ Nous reprenons ici la terminologie de Dubuffet relative à l'Art Brut : lorsqu'il écrit ou parle à propos des objets de la collection, « ouvrage » se substitue à « œuvre », « auteur » à « artiste », voir J. Dubuffet, P.E.S., *op. cit.* note 10, t. I, p. 201.

Compagnie de l'Art Brut en octobre 1951. Ainsi, 853 numéros indexés à l'inventaire précédent ceux comportant la mention « Nouveaux albums - 1963 ». Il faut préciser qu'il existe dans ces premiers albums des ajouts ultérieurs de clichés, des décolllements et autres réaménagements des images, tous postérieurs – semble-t-il – à janvier 1963. Il semble extrêmement délicat, voire impossible à notre connaissance, de pouvoir établir une chronologie exacte de la mise en œuvre de ces albums. Mais l'existence de ces images – complétée par l'étude des archives – montre comment travaillait Dubuffet dans une entreprise qui, écrivait-il plus tard, « a consisté non pas à montrer l'Art Brut après l'avoir défini, mais à chercher l'Art Brut, en vue de réunir une documentation qui pourrait le définir »⁴⁰. Figurent ainsi des reproductions de dessins, de peintures, de sculptures, de broderies ou encore d'assemblages.

FIGURE 3 :

REPRODUCTION D'UNE PAGE DE L'ALBUM
PHOTOGRAPHIQUE N° 3
LOUIS SOUTTER, ALOYSE
MASQUES LÖTSCHENTAL
NON DATÉ
[1947 ? REMANIE EN 1963 ?]
LAUSANNE, ARCHIVES
DE LA COLLECTION DE L'ART BRUT
© ARMANDO PEGAITAZ
ATELIER DE NUMÉRIISATION
DE LA VILLE DE LAUSANNE
(PHOTO INÉDITE)

Elles sont regroupées par auteur, sans souci de cohérence formelle ou analogique au fil des pages. Ainsi le premier classeur voit-il se succéder des reproductions des sculptures constituant le corpus anonyme dit des « Barbus-Müller », puis celles de tatouages communiquées par la Préfecture de police de

⁴⁰ Lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne datée du 3 août 1970, dans J. Dubuffet, *Lettre à J. B., 1946-1985*, op. cit. note 7, p. 175.

la Seine, et enfin des photographies de graffitis produites depuis les années 1930 par Brassai (celles qui constitueront le corps de l'ouvrage que le photographe publiera quelques années plus tard⁴¹). On trouve dans le second volume des reproductions d'œuvres de Chaissac jouxtant celles de silex de Juva et de peintures de Séraphine de Senlis. Le troisième classeur mêle des photographies de peintures et dessins de Louis Soutter, de dessins d'Aloyse [Corbaz] ainsi que de masques du Löetschental. Et ainsi de suite. On trouve plus loin, sans mention ou classement distinctif, pêle-mêle, des photographies d'ouvrages issus du monde asilaire, d'ensemble de peintures de facture « naïve », d'objets conservés au musée des Arts et Traditions populaires dirigé par Georges-Henri Rivière, de curieux dessins produits par des habitants des Îles Salomon collectés par le Révérend Père O'Reily, anthropologue ami de Dubuffet, des dessins d'enfant, des peintures haïtiennes, etc. On glane des reproductions dans les journaux, des coupures de presse parfois conservées de longue date ou issues de revues de langue étrangère⁴². De nombreuses factures témoignent des frais engagés auprès de photographes qui se rendaient à la demande de Dubuffet dans des collections privées pour photographier des objets : ainsi des « Barbus-Müller » du collectionneur Josef Müller, des sculptures qui ont été probablement photographiées chez le célèbre socleur d'art primitif Inagaki, avec qui Charles Ratton travaillait et chez qui elles étaient déposées⁴³.

Un ensemble très hétéroclite se dévoile donc lorsqu'on feuillette ces albums. Ils ne semblent soumis à aucune hiérarchie à tendance classificatrice, ce qui montre bien l'aspect spéculatif de l'entreprise à ses débuts. Le caractère extrêmement intuitif des prospections de l'Art Brut oblige Dubuffet et les différents membres du Foyer de l'Art Brut à inventer leurs propres méthodes. Les productions qu'ils recherchent, par leur absence même de statut, le caractère évolutif de la notion d'Art Brut que Dubuffet développe et le fait que, par définition, elles sont produites hors des mondes de l'art, tout concourt à la nécessité de développer des outils prospectifs efficaces. La pratique iconographique est centrale, formant un ensemble que l'on pourrait qualifier de photothèque de l'Art Brut.

Preuve par l'image

Les correspondances gardent souvent la trace d'échanges de ces documents photographiques. Elles sont souvent à l'origine de la prise de vue et de ses tirages. Et Dubuffet n'oublie jamais de préciser à ses interlocuteurs la nécessité de se servir de la reproduction photographique pour que chaque partie puisse cerner en quoi l'ouvrage reproduit répond ou non aux spéculations de la Compagnie de l'Art Brut.

Dubuffet et ses associés (au premier rang desquels les dénommés « membres fondateurs » de la Compagnie de l'Art Brut : André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché et Michel Tapié) mettent en branle un vaste réseau de coopération, à la suite des prémices des années 1945-1946. Des courriers sont envoyés dans l'Europe entière, dans des cercles

⁴¹ Brassai, *Graffiti*, Paris, Éditions du Temps, 1961.

⁴² Pour exemple, les reproductions de deux dessins d'un aliéné anonyme sont des photographies découpées dans un article de la revue *Visage du monde*, n° 30, datée de décembre 1935, et collées dans un des classeurs (Lausanne, Collection de l'Art Brut, album photographique n° 5, photographies n° 374-375). Ou bien encore une coupure de presse en langue espagnole (source non identifiée) avec la photographie d'une « céramique de délinquant » (Lausanne, Collection de l'Art Brut, album photographique n° 8, photographie n° 599).

⁴³ Lettre de Jean Dubuffet à Josef Müller, 11 janvier 1946, Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut. Les « Barbus-Müller » inaugurent le premier album de photographies ainsi que l'index (Lausanne, Collection de l'Art Brut, album photographique n° 1, photographies n° 1 à 18). Ce corpus a été baptisé par le peintre d'après le nom du collectionneur suisse qui en possédait sept, dont trois semblant porter pour attribut une barbe.

artistiques d'avant-garde, des prisons et dans des hôpitaux psychiatriques. La *Notice de la Compagnie de l'Art Brut*, rédigée en septembre 1948, est systématiquement jointe à ces courriers⁴⁴. Elle précise les buts et les intentions de l'association. Néanmoins, on voit dans les échanges l'incompréhension des différents interlocuteurs. C'est là que la photographie se fait un relais efficace.

Prenons un exemple concret conservé dans un dossier des archives de la Collection de l'Art Brut⁴⁵. Le 28 août 1948, Dubuffet reçoit une réponse à une lettre qu'il avait envoyée au conseiller culturel de l'Ambassade de France à Londres. Il s'agit d'obtenir la liste des asiles londoniens et le nom de leurs directeurs. On lui dit avoir bien pris note de sa demande qui est en cours de traitement. Le 8 septembre, l'Ambassade – par l'intermédiaire d'une certaine Mme Vidal-Hall – communique au peintre l'adresse du Dr Philippon, directeur de la Tavistock Clinic. Dubuffet écrit une lettre à Philippon le 10 septembre 1948, deux jours plus tard. Réponse le 14 septembre, très motivée : Philippon écrit qu'il a communiqué copie de la lettre de Jean Dubuffet à tous ses collègues, ainsi qu'une référence bibliographique⁴⁶. Le 21 septembre, lettre d'une collègue de Philippon, le Dr Hilda de Peyer, très intéressée : elle lui propose de lui communiquer de la documentation (dessins et notices). Ce sera fait le 26 septembre suivant. Dubuffet répond de manière affable le 13 novembre 1948 :

« Hier, j'ai pu enfin étudier comme il faut vos notes et elles m'ont grandement intéressées.

Mais les dessins je ne les aime pas trop. Je les ai montrés à André Breton qui ne les trouve pas non plus très intéressants. Je veux dire ils sont intéressants bien sûr du point de vue de l'étude médicale du cas de ces malades et d'une manière générale du point de vue psychologique. Mais aucun d'eux n'apporte grand chose au peintre, ils empruntent leurs moyens aux façons de dessiner les plus traditionnelles et habituelles et ne comportent pas de vraies créations, de vraies inventions dans les moyens de s'exprimer et de dessiner.

Je pense que des travaux, ayant pour auteurs des personnes moins évoluées que celles-ci, dépourvues de toute instruction, et de ce fait plus rudimentaires et ingénues, seraient plus intéressants. N'y a-t-il pas dans votre établissement des malades appartenant à cette classe sociale très humble et qui exécutent de petits graphitis [sic] ou gribouillages très sommaires et informes ? Ce serait plutôt de ce côté qu'il faudrait chercher.

Nous comptons faire prochainement une petite publication illustrée qui précisera les sortes de choses que nous recherchons. »

Autre envoi de nouveaux dessins le 21 novembre, accompagné d'une lettre du docteur : « I am afraid I have not understood at all what is that you are looking for ». Dubuffet, le 10 décembre, avoue ne toujours pas trouver son compte : « pas très bouleversants », écrit-il à propos des dessins. Il joint à son courrier une photo d'un ouvrage de Wölfli ainsi que d'un ouvrage d'Aloyse. « Prochainement je vous enverrai d'autres photographies de dessins de fous qui nous intéressent », ajoute-t-il dans ce courrier. C'est fait le 24 janvier 1949 : photographies d'un dessin de Jean Mar, de trois dessins de Julie Bar, mais aussi de Robert Gie, et deux reproductions d'œuvres de Berthe Urasco, dessins tous issus du cabinet du Dr Ladame de l'hôpital Bel-Air de Genève, dont une sélection d'ouvrages fut exposée l'année précédente par la Compagnie. Cet ensemble deviendrait dix ans plus tard l'un des fleurons de la Collection de l'Art Brut⁴⁷.

On voit dans cet échange – qui semble-t-il est resté sans suite – comment la reproduction photographique permet d'affiner les recherches et de guider

⁴⁴ Notice reproduite dans J. Dubuffet, *op. cit.* note 10, t. I, pp. 489-491.

⁴⁵ Correspondance inédite, dossier « Recherches », boîte d'archives 19, chemise rose, chemise portant la mention manuscrite de la main de Dubuffet « Angleterre », Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut.

⁴⁶ Il s'agissait d'un article d'Elizabeth Norman, « The play of the psychotic child », dans *British Journal of Medical Psychology*, v. 21, juillet 1948.

⁴⁷ Lucienne Peiry, *Charles Ladame ou le cabinet fou d'un psychiatre*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1991, p. 13.

l'interlocuteur sollicité, souvent désarmé dans ces recherches⁴⁸. En ceci, elle se fait le relais visuel de spécificités, avant tout formelles, que recherche Dubuffet. Fort d'une activité d'acquisition et de documentation systématique menée en parallèle de ses travaux, et amplement secondée par les membres de la Compagnie, Dubuffet cerne avec beaucoup plus de précision le type d'objets qu'il recherche.

Il faut ajouter que les spécificités formelles citées plus haut sont grandement ignorées par la majorité de ses interlocuteurs : l'approche sélective opérée par les « compagnons » de l'Art Brut est, quoi qu'on puisse en dire, tributaire des formes de l'art moderne, encore largement méconnues sinon inconnues du public à la fin des années 1940.

Le « musée imaginaire » de Jean Dubuffet, s'il en est un, s'est constitué selon une approche essentiellement documentaire, dans laquelle le médium photographique joue donc un rôle essentiel. En cela, les prospections menées entre le printemps 1945 et l'année 1951⁴⁹ procèdent d'une attitude qui poursuit celles du « surréalisme ethnographique » de l'entre-deux-guerres. L'« ouvrage » d'Art Brut est une « accusation », pour reprendre le qualificatif utilisé par Malraux à propos du fétiche et de l'objet surréaliste⁵⁰. Mais plus encore, il est une illustration d'une idée de l'art réfutant l'idée d'œuvre d'art portée par le musée, celle que glorifie Malraux en 1947 avec éloquence. Le concept forgé par Dubuffet se fonde entièrement contre le musée, s'inscrivant pleinement dans la dynamique moderniste initiée au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Dubuffet ne pouvait que réagir à l'assertion suivante de Malraux : « C'est parce que le domaine auquel se soumettait peu à peu la peinture faisait de celle-ci un moyen de la plus haute culture que [le musée] agit avec tant de force. La culture devint maîtresse de l'art, l'homme cultivé juge suprême. Non parce qu'il aimait la peinture, mais parce qu'il aimait la culture. Et qu'il conférait à sa culture une valeur absolue.⁵¹ »

Jean Dubuffet, peintre, se devait de fonder son « propre système », comme il l'écrivit si souvent à Jean Paulhan⁵², afin de récuser dans son ensemble un système dominant arrivé à maturation après 1945. L'Art Brut se construit dès son origine comme un système autre ayant pour visée essentielle de subvertir dans son entier cette valeur absolue de la culture, en utilisant les outils de l'histoire de l'art pour les retourner contre elle, dans ce qui allait devenir le combat « anticulturel » du peintre, écrivain et critique⁵³.

⁴⁸ On ne résiste pas à citer la lettre de Claude Lévi-Strauss à Jean Dubuffet, datée du 15 novembre 1948, et qui répond à une sollicitation du peintre à l'anthropologue, lui demandant d'aider la Compagnie dans ses prospections menées dans le milieu carcéral : « En ce qui concerne l'art des prisons, j'ai entrepris les personnes dont je vous avais parlé, mais je n'ai pas été tout d'abord compris : on m'a proposé des ouvrages de réhabilitation : dentelles, broderies, etc. exécutés dans des ateliers dirigés », Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut.

⁴⁹ Les prospections seront en partie interrompues à cette date lors de la dissolution de la Compagnie de l'Art Brut et le départ des collections chez Alfonso Ossorio outre-Atlantique. Elles reprendront de façon systématique à la fin de la décennie. Voir L. Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 100-123.

⁵⁰ A. Malraux, *op. cit.* note 2, p. 126.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁵² Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan datée du Mardi [5 avril 1944] : c'est la première d'une longue série de lettres adressées à l'écrivain, dans laquelle le peintre l'entretient de « son système ». On relèvera ici que ce « système » se définit dans cette lettre à la suite d'une conversation avec Malraux, que Dubuffet évoque à Paulhan. Dans *Dubuffet/Paulhan, Correspondance 1944-1968*, édition établie, annotée et présentée par J. Dieudonné et M. Jakobi, Paris, Gallimard, 2003, pp. 67-69.

⁵³ Boris Vansier, peintre suisse, s'exprimant dans un documentaire télévisuel, affirme : « Les historiens de l'art et les critiques sont les créateurs des normes et des systèmes artistiques, il ne faut pas l'oublier. Ce n'est pas l'artiste qui est responsable des normes, c'est le critique et l'historien. Et là, Dubuffet a fait une chose étonnante pour un artiste : il s'érige en critique en quelque sorte, en allant à la découverte d'autre chose. Parce que normalement, le rôle d'un artiste, c'est de peindre. », documentaire télévisuel intitulé « L'Art Brut », émission *Les Clés du regard*, 25 février 1976, sur Télévision Suisse Romande (TSR), au lendemain de la donation de la Collection de l'Art Brut à la ville de Lausanne.

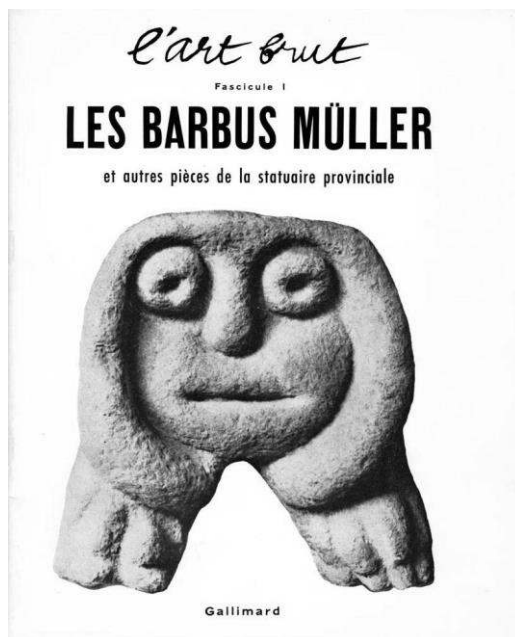


FIGURE 4 :

REPRODUCTION DE LA COUVERTURE
DE LA PLAQUETTE
*LES BARBUS-MÜLLER ET AUTRES PIÈCES
DE LA STATUAIRE PROVINCIALE*
IN *L'ART BRUT*, N° 1, 1947
© LAUSANNE, ARCHIVES
DE LA COLLECTION DE L'ART BRUT

En 1947, à l'heure de la publication du *Musée imaginaire*, l'édition d'un premier fascicule de l'Art Brut aux éditions Gallimard ne sera jamais distribuée (fig. 4). Ce numéro unique, consacré aux Barbus-Müller, est la première attaque avortée menée contre le système des Beaux-Arts⁵⁴. Un second projet, *L'Almanach de l'Art Brut*, dans lequel devaient être reproduits pas moins de 80 « ouvrages » sur plus de 200 pages, mêlant textes et images, échoue lui aussi deux ans plus tard⁵⁵. Lorsqu'il aura acquis davantage d'assurance, le peintre fera aboutir son « système » à une efficacité de « machine de guerre ». Gagnée au cours de l'immense travail réalisé entre 1945 et 1949, renforcée par l'émancipation de Dubuffet face à des personnalités tutélaires dont il s'était adjoint les services, au premier rang desquels André Breton, elle s'affirme à l'automne 1949. L'exposition de l'Art Brut chez René Drouin voit pour la première fois une diffusion publique des idées de Dubuffet, ainsi que des reproductions des ouvrages qui les soutiennent, dans un catalogue d'exposition. Le titre est manifeste, « l'Art Brut préféré aux arts culturels⁵⁶ » (fig. 5).

Figure 5 : *L'ART BRUT PREFERE AUX ARTS CULTURELS*.
http://www.dubuffetfondation.com/livres/art_brut.html

⁵⁴ « Les Barbus-Müller et autres pièces de la statuaire provinciale », *L'Art Brut*, fascicule 1 (avec un texte liminaire de Jean Dubuffet intitulé *L'Art Brut*, ainsi que sa présentation du corpus de sculptures, reprenant le titre de la plaquette), Paris, Gallimard, 1947 (numéro unique, non paginé, non distribué, plusieurs exemplaires sont conservés dans différentes institutions comme la Collection de l'Art Brut à Lausanne). La brochure fut rééditée en octobre 1979 par le Musée Barbier Müller de Genève, à l'occasion de l'exposition *Les Barbus-Müller et autres cailloux étranges* (Musée Barbier Müller, Genève, exposition initiée le 25 octobre 1979).

⁵⁵ Manuscrit de *L'Almanach de l'Art Brut*, 1948-1949, Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut.

⁵⁶ J. Dubuffet, « *L'Art Brut préféré aux arts culturels* », P.E.S., *op. cit.* note 10, t. I, pp. 198-202.

Pour citer cet article

Référence électronique

Baptiste Brun, « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 1, septembre 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012.

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero1septembre2012/Brun.pdf>



L'auteur

Doctorant à l'Université Paris-Ouest Nanterre et à l'École du Louvre, sous la direction de Thierry Dufrêne et de Michel Colardelle, Baptiste Brun prépare une thèse d'histoire de l'art pensant les liens entre la pratique artistique de Jean Dubuffet et ses premières prospections relatives à l'« Art Brut » (1942-1951). Ses travaux portent en outre sur le primitivisme et la notion de « fête » dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. Il enseigne à l'École du Louvre, est Membre du CrAB (Collectif de réflexion autour de l'art brut).