

Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique

*Putting together documentation for art brut: Jean Dubuffet's prospecting in the
post-war era in relation to the ethnographic model*

Baptiste Brun



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/487>

DOI : 10.4000/cel.487

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2014

Ce document vous est offert par Université Rennes 2



Référence électronique

Baptiste Brun, « Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 13 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/487> ; DOI : 10.4000/cel.487



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.

Cahiers de l'École du Louvre

recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations
archéologie, anthropologie et muséologie

Numéro 4. Avril 2014

Réunir une documentation pour l'Art Brut :
les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat
après-guerre au regard du modèle ethnographique
Baptiste Brun

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.ecoledulouvre/cahiers-de-l'ecole-du-louvre/numero4avril2014/Brun.pdf>

Pour citer cet article :

Baptiste Brun, « Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique », Cahiers de l'École du Louvre, recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 4, avril 2014, p. 56 à 66.



© École du Louvre

Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 3.0 non transposé.

Cahiers de l'École du Louvre

recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations
archéologie, anthropologie et muséologie

Numéro 4. Avril 2014

Sommaire

Éditorial

..... p. 1

Étude

Le musée de Sculpture comparée au prisme de la collection de cartes postales
éditées par les frères Neurdein (1904-1915)

Dominique Jarrassé et Emmanuelle Polack..... p. 2-20

Dossier :

**Les modalités de la collecte : rapt, troc, marché, fouilles, don...
Et leur impact sur l'objet**

Dans collection, il y a collecte...

Introduction de Dominique Jarrassé.....p. 21-23

Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques
de collecte

Julien Bondaz.....p. 24-32

De la meilleure façon de constituer une collection. Le cas des émaux
« byzantins » de Mikhaïl Botkine

Aglaé Achechova.....p. 33-44

Edme Antoine Durand (1768-1835) : un bâtisseur de collections

Louise Detrezp. 45-55

Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Dubuffet
dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique

Baptiste Brunp. 56-66

Travailler sur des objets en faisant se confronter les points de vue :
regards croisés sur le langage fou : l'exemple des écrits bruts

Vincent Captp. 67-75

D'un regard-pilote à l'écart. L'impact de Dubuffet sur les collectes
de l'association L'Aracine

Déborah Couette.....p. 76-86

La cabane éclatée. Morcellement des objets immobiliers apparentés à l'art brut

Roberta Trapanip. 87-95

Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique

Baptiste Brun

« L'entreprise de l'Art Brut [...] a consisté non pas à montrer l'art brut après l'avoir défini, mais à *chercher* où est l'art brut, en vue de réunir une documentation qui pourrait peut-être finalement le définir¹. »

Lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne, lundi 3 août [1970]

Penser la place de l'ethnographie dans les prospections d'artefacts initiées par Jean Dubuffet à partir de 1944, dans ce qu'il nommera à l'été 1945 l'Art Brut, est un parti méthodologique extrêmement fécond. D'une part, cette réflexion éclaire d'un jour nouveau l'œuvre du peintre dans l'immédiat après-guerre et ses développements ultérieurs – l'œuvre étant ici entendue comme le produit de la conjonction de ses activités de peintre et d'écrivain, mais aussi celle ayant directement trait à l'Art Brut². D'autre part, elle permet plus globalement de mettre en lumière de manière exemplaire l'incidence de la science ethnographique sur les pratiques artistiques au mitan du xx^e siècle. À ce titre, la pensée et l'activité de Jean Dubuffet – largement influencées par l'entreprise de l'Art Brut entendu comme travail – fraie la voie d'une expérimentation ouvrant le champ d'une véritable interrogation anthropologique du fait artistique, sensible dans bon nombre de travaux d'artistes de la modernité. Le présent article se veut une contribution à cette réflexion. D'un point de vue plus resserré, il s'agit de montrer que l'histoire de l'Art Brut est intrinsèquement liée aux développements de l'ethnographie et à l'intérêt que les artistes lui accordaient. Par trop souvent identifié à l'« art des fous » ou « art psychopathologique », dès son émergence et encore aujourd'hui, l'Art Brut n'a été que trop partiellement pensé au regard de ce phénomène, pourtant capital dans son émergence³.

Il s'agit ici d'aborder quelques aspects du partage d'expérience opéré par Dubuffet avec la science ethnographique, ses méthodes, ses acteurs. Dans un premier temps, je traite brièvement de l'histoire des prospections ayant trait à l'Art Brut avant même l'invention du nom. Directement emprunté à Dubuffet, le terme de prospection est ici préféré à celui de collecte. Ensuite, j'insiste sur certaines manières de procéder entre 1945 et le moment de fondation la Compagnie de l'Art Brut en 1948 : elles illustrent la singularité de son entreprise qui s'empare des outils de l'ethnographie pour les déployer au service de son projet. Enfin, la relation qu'entretient le peintre avec l'ethnographe Patrick O'Reilly, collaborateur discret mais essentiel de ces années décisives pour le devenir de l'Art Brut, est abordée comme exemple de ce procès.

1. Mes remerciements vont à Sarah Lombardi et Vincent Monod, respectivement directrice et archiviste de la Collection de l'Art Brut à Lausanne pour leur accueil et la communication des images reproduisant les dessins de Somuk. Cet article n'aurait pas vu le jour sans la confiance et l'enthousiasme de Dominique Jarrassé. Qu'il se voit lui aussi chaleureusement remercié.

Lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne, lundi 3 août [1970], dans Jean Dubuffet, *Lettres à J. B.*, Paris, Hermann, 1991, p. 175.

2. Art Brut avec majuscules renvoie à l'entreprise de Jean Dubuffet, entendue comme activité critique, travail traduisant une conception de l'art s'adossant à l'autorité d'une collection d'artefacts. Voir sur ce point Baptiste Brun, *De l'homme du commun à l'Art Brut : « Mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet (1944-1951)*, thèse d'histoire de l'art sous la direction Thierry Dufrêne, Paris-Ouest Nanterre-La Défense, École du Louvre, 2013. Voir aussi Hans Belting, *Le chef d'œuvre invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2003, p. 22.

3. Sur ce point, voir l'article de Kent Minturn, "Dubuffet, Lévi-Strauss and the idea of art brut", *RES: Anthropology and Aesthetics*, "Polemical Objects", n° 46, automne 2004, pp. 247-258. Plus récemment, voir l'étude de Daniel Sherman, *French primitivism and the Ends of Empire*, Chicago, Chicago University Press, 2011; B. Brun, *op.cit.* note 2, p. 222-304.

Premières prospections

Le goût moderne pour l'« autre de l'art⁴ », comme le nomme Daniel Fabre, est bien sûr à prendre en compte dans toute appréhension du travail de Dubuffet. Il est capital concernant l'Art Brut. Si la première occurrence du terme Art Brut date du fameux voyage de Jean Dubuffet en Suisse en juillet 1945, en compagnie de Jean et Germaine Paulhan et de Le Corbusier, les premières prospections menées par le peintre datent au plus tard de la fin de l'année 1944⁵. Elles ont pour objet des artefacts révélant une altérité profonde et manifeste pour l'époque, objets à peine reconnus comme relevant du domaine de l'art, sinon pas du tout. L'état des connaissances concernant cet intérêt de Dubuffet reste extrêmement parcellaire pour les années précédant le second conflit mondial. Il est indéniable que son goût pour des œuvres extra-occidentales soit bien antérieur à la guerre, tout comme nous connaissons son goût pour l'art populaire au milieu des années 1930, période à laquelle il confectionne masques et marionnettes. Nous savons désormais qu'il collectionnait déjà certaines pièces de la statuaire africaine au moins à la fin de l'année 1943⁶. D'autres artefacts durent retenir son attention avant même l'Art Brut.

Concernant les prémises de l'émergence de l'Art Brut à l'heure de la Libération, la pseudo-collaboration du peintre et du critique Anatole Jakovsky à la mise en œuvre d'un ouvrage sur l'« art des fous » a souvent été mise en exergue comme étant à l'origine de l'Art Brut⁷. Mais cette surévaluation du rôle de Jakovsky dans ce procès, outre qu'elle produit une confusion entre la notion d'Art Brut et la catégorie d'« art des fous », fait l'économie de penser la place d'autres artefacts qui intéressaient alors Dubuffet. Car ce n'est pas seulement la différence psychiatrique qui fonde tout ou partie d'une supposée altérité artistique que l'inventeur de l'Art Brut recherche. Le projet de l'« Atlas graffitien⁸ » mentionné par René de Solier l'atteste. Il témoigne de la quête des graffiti et autres messages griffonnés et jetés au sol que menèrent Dubuffet et Solier dans le Paris de la fin de l'Occupation. Moins connus sont les contacts, réitérés au plus tard en mars 1945, auprès du criminologue lyonnais Édmond Locard (1877-1966), afin de réaliser une publication sur les tatouages de prisonniers, demande ensuite faite auprès de la Préfecture de Police de la Seine⁹.

Ces quelques exemples sont convoqués pour bien rappeler, contre une interprétation contemporaine dominante, que l'Art Brut en devenir n'est pas le simple calque, sous couvert de dénomination nouvelle, d'un « art des fous » déjà bien connu dans les milieux d'avant-garde, plus encore chez les épigones du surréalisme (Max Ernst, André Breton et Paul Éluard pour citer les plus célèbres)¹⁰. De plus, ces premières prospections attestent toutes la volonté précoce de Dubuffet de produire des publications – que ce soit en collaboration avec Solier, Jakovsky ou Locard –, ayant trait à cette altérité artistique défrichée. À ce titre, j'ai montré dans le numéro 1 de ces mêmes *Cahiers de l'École du Louvre* la vaste part qu'a

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

5. À notre connaissance, la première mention datée du terme Art Brut apparaît dans une lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, 18 août [1945], dans Jean Dubuffet, Jean Paulhan, *Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, édition établie, annotée et présentée par Julien Dieudonné et Marianne Jakobi, coll. « Les cahiers de la NRF », 2003, p. 221.

6. Germain Viatte, *Dubuffet et le primitivisme*, texte inédit rédigé en mars 2012, issu de la séance « Art brut et primitivisme » du séminaire du Collectif de réflexion autour de l'Art Brut (CrAB), organisé le 19 novembre 2011 à l'Inha, Paris, par Baptiste Brun et Déborah Couette, archives de l'auteur. Que Germain Viatte soit ici chaleureusement remercié.

7. Sur la relation Dubuffet-Jakovsky, voir notamment Bruno Montpiéd, « D'où vient l'art brut ? Esquisses pour une généalogie de l'art brut », *LIGEIA, Devenir de l'art brut*, XVII^e année, n°s 53-56, juillet-décembre 2004, pp. 155-164 ; J. Dieudonné et M. Jakobi, *Dubuffet*, Paris, Perrin, pp. 150-154 et la critique de leur analyse dans B. Brun, *op. cit.* note 2, pp. 189-195.

8. René de Solier, « Au temps des graffiti, et ensuite », dans Jacques Berne dir., *Dubuffet*, Cahiers de l'Herne, n° 22, 1973, p. 274.

9. Voir lettre inédite d'Édmond Locard à Jean Dubuffet, datée du 26 mars 1945 et lettre inédite du secrétariat d'Édmond Locard à Jean Dubuffet, Lyon, 14 nov. 1945, dossier « Tatouages », Lausanne, archives de la Collection de l'Art Brut (ACAB). Des photographies de tatouages de délinquants issues de la Préfecture de Police de la Seine sont conservées dans l'*Atlas photographique*, album 1, n°s 19-43, Lausanne, ACAB.

10. C'est l'une des pistes d'interprétation privilégiée par Julien Dieudonné et Marianne Jakobi qui voit dans l'Art Brut un « mouvement d'avant-garde » annexant l'« art des fous » pour des raisons de stratégie avant-gardiste, voir J. Dieudonné, M. Jakobi, *op. cit.* note 5, p. 150. Elle est partagée aujourd'hui par une grande majorité d'historiens de l'art et de conservateurs de musée.

joué la photographie dans ce procès : les premières épreuves photographiques documentant ces artefacts datent d'avant même l'invention du terme Art Brut. Le travail de prospection débute bel et bien par un usage raisonné de la photographie qui allait mener à la mise en œuvre d'albums photographiques constituant ce qui a été nommé ailleurs l'*Atlas photographique* de la Compagnie de l'Art Brut¹¹. On ne compte pas moins d'un millier de photographies produites entre le printemps 1945 et février 1949. Les reproductions, aisément manipulables, permettaient au peintre de visualiser un matériau alors épars et hétéroclite. Par extension, elles autorisaient la mise en ordre de séries afin de mieux penser ce à quoi le peintre cherchait alors à donner sens dans une pratique s'inscrivant pleinement dans une démarche heuristique. Ces activités de recension documentaire sont un premier indice d'une influence croisée de la pratique ethnographique et de l'histoire de l'art sur le travail de Dubuffet relatif à l'Art Brut¹². Homme d'un savoir considérable concernant ces questions dès l'entre-deux-guerres, le peintre ne devait pas faire l'économie de penser ces références au sein de son propre travail. C'est d'ailleurs à la même période que ses échanges avec anthropologues et ethnographes s'intensifient¹³. Les prendre en compte est nécessaire afin de mieux comprendre l'émergence de l'Art Brut, entendu comme l'un des volets du *travail* de Jean Dubuffet. Mais avant de mettre en exergue une relation exemplaire des liens qu'entretient le peintre avec ces derniers, il est nécessaire de voir comment la pratique ethnographique s'institue comme modèle dans les prospections de l'Art Brut.

Les pratiques ethnographiques, modèles pour l'Art Brut

La pratique documentaire que permet l'usage de la photographie et la mise en œuvre de l'*Atlas photographique* semble donc découler en droit fil des pratiques ethnographiques. Mais suivant Teresa Castro, cette affinité entre le travail de Jean Dubuffet et certains modèles anthropologiques et ethnographiques ne suffit pas à conclure quant à une influence directe des seconds sur le premier¹⁴. L'histoire de l'art contestée par Dubuffet participe d'une pratique similaire de l'image reproduite¹⁵. Néanmoins, d'autres indices trahissent cette incidence. Dans un texte écrit en 1945, paru en 1946 dans le premier ouvrage publié de Dubuffet, le peintre revendique sa connaissance de l'ethnographie comme le fondement de sa démarche artistique. Sa « Notice commune » affirme ainsi :

« En sortant du lycée j'ai étudié la peinture six ou sept ans et en même temps bien des matières : poésie, littérature, d'avant-garde, d'arrière-garde, métaphysique, paléographie, ethnographie, langues étrangères, langues anciennes, enfin vous comprenez bien je cherchais l'Entrée¹⁶. »

L'auteur partageait le goût commun professé par les avant-gardes de l'entre-deux-guerres pour l'ethnographie. Ainsi que certains amis de jeunesse du peintre : Georges Limbour, collaborateur en 1929 de la revue *Documents*¹⁷, mais aussi André Masson et Michel Leiris. Si dès 1924 Dubuffet s'était brouillé de manière

11. Voir B. 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 [http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero1/Brun.pdf]

12. Sur ce point, voir Teresa Castro, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans Thierry Dufrené et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Inha, Musée du quai Branly, 2009, pp. 229-244.

13. En 1945, Dubuffet rencontre Eugène Pittard, directeur du Musée d'ethnographie de Genève, ou encore Patrick O'Reilly, océaniste reconnu proche du Musée de l'Homme. C'est la même année qu'il rencontre Georges-Henri Rivière, directeur du Musée national des Arts et Traditions Populaires.

14. Art. cit. note 12, p. 231

15. Il n'est qu'à penser au travail d'André Malraux avec le *Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947, contemporain de l'émergence de l'Art Brut. Voir à ce propos, B. Brun, art. cit. note 11.

16. Ce texte, qui introduisait l'exposition des lithographies du peintre à la Galerie André au printemps 1945, fut publié dans le *Prospectus aux amateurs de tout genre* chez Gallimard en 1946. Il est repris sous le titre « Plus modeste » dans Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, t. 1, p. 90.

17. Georges Limbour, « Eschyle et le carnaval des civilisés », *Documents*, Paris, 1930, 2^e année, n° 2, pp. 97-130.

définitive avec celui qui allait devenir l'auteur de *l'Afrique fantôme* dix ans après, il est probable que le peintre ait gardé un œil attentif à son parcours et plus largement à ces jeux de friction entre regard artistique et regard ethnographique. Le goût déjà évoqué de Dubuffet pour l'art populaire et l'art nègre allait en ce sens. C'est en pensant à ce substrat idéologique précédant l'émergence des prospections du peintre que l'analyse du vocabulaire et des moyens mis à contribution pour l'Art Brut l'éclaire d'une lumière singulière.

Symptomatique de cela, le recours au terme de document préféré à celui d'œuvre est quasi systématique dans la majeure partie des correspondances et publications ayant trait à l'Art Brut depuis 1945. Ainsi Dubuffet écrit au collectionneur suisse Josef Müller en décembre 1945 :

« Je m'intéresse à certaines formes d'art populaire isolées, présentant un caractère instinctif et délirant, je fais des recherches à ce sujet depuis un certain temps et je réunis des documents¹⁸. »

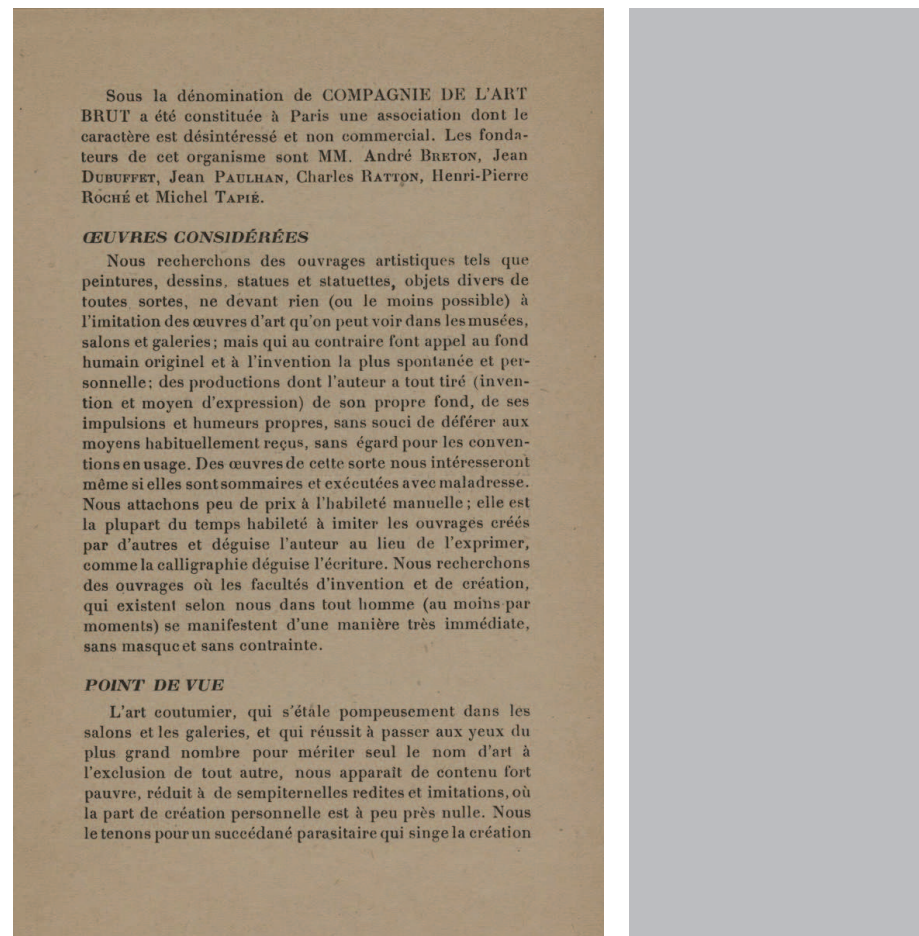


Figure 1 :

Notice sur la Compagnie de l'Art Brut
imprimée en septembre 1948
folio 2
© photo de l'auteur

Tout aussi significatif est l'assertion relevée dans une désormais célèbre lettre du peintre adressée à Jacques Berne à l'heure de la fondation de la Compagnie de l'Art Brut en juin 1948. « Avec Breton dans le coup », l'association se pense, avant même sa création officielle au mois d'octobre suivant, comme une « société de recherches et d'études »¹⁹. Ces termes auxquels s'ajoute celui donc largement usité de prospection disent bien la dimension heuristique de la notion d'Art Brut au cœur des investigations de Dubuffet. Un document comme la « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » imprimée en septembre 1948 confirme cela²⁰ (fig. 1).

18. Lettre inédite de Jean Dubuffet à Josef Müller, 7 décembre 1945, copie dans le dossier « Barbus Müller », Lausanne, ACAB.

19. Lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne, vendredi [25 juin 1948], dans J. Dubuffet, *Lettres à J. B.*, op. cit. note 1, p. 4.

20. J. Dubuffet, « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », Paris, Compagnie de l'Art Brut, septembre 1948 (remaniée et rééditée en octobre 1948), repris dans J. Dubuffet, op.cit. note 16, t. 1, pp. 489-490.

Feuillet double au format in-8°, ce court document avait pour but de définir un cadre pour que les éventuels collaborateurs de l'association puissent savoir de quoi retournaient les prospections. Il avait été envoyé à bon nombre d'acteurs des mondes croisés de l'art, de la psychiatrie et de l'ethnographie. Le fait que ce « prospectus circulaire²¹ » fut réalisé par Dubuffet à l'initiative de Charles Ratton est un indice d'une forme de détournement de certains outils propres au monde de l'ethnographie à destination de l'Art Brut. Ainsi rappelle-t-il deux documents majeurs qui le précèdent de peu et que Ratton, sinon Dubuffet, devait connaître. D'une part, les « Notes de doctrine et d'action » rédigées et publiées par Georges-Henri Rivière en 1942 qui marquaient la volonté d'instituer peu à peu le Folklore comme ethnologie de la France, d'autre part le *Manuel d'ethnographie* de Marcel Mauss, publié pour la première fois en 1947²². S'il ne s'agit pas ici de confondre la « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut » avec ces publications, mais d'aborder la parenté bien réelle qui les réunit. À la manière des notes de Rivière ou du manuel de Mauss, elle tend à définir un objet d'étude. Il apparaît ici une forme de prétention scientifique propre à l'entreprise de Dubuffet. Rien n'est plus paradoxal. La pratique de l'ethnographie écrivait Mauss devait se méfier de l'intuition et de la théorie, non sans produire une coupure épistémologique au sein des sciences humaines. Il affirmait : « Le jeune ethnographe qui part sur le terrain doit savoir ce qu'il sait déjà, afin d'amener à la surface ce qu'il ne sait pas encore²³ ». Sans pouvoir affirmer que le peintre connaissait les écrits de Mauss, force est de constater qu'il agit de même. Dubuffet affirme être en quête des *faits* que sont les documents. C'est du moins ce qu'il affirmera à Jacques Berne en se remémorant, vingt-cinq ans plus tard, cette période²⁴. On ne saurait ici confondre deux pratiques dont les enjeux et la nature même sont divergents, mais il est des principes de captation que l'on ne peut ignorer. En ce sens, la notion de « surréalisme ethnographique » développée par l'anthropologue James Clifford et les garde-fous posés par Jean Jamin à son endroit permettent de penser un cadre méthodologique, assez rigoureux et flexible à la fois, pour repenser l'Art Brut comme travail²⁵. Dubuffet a bel et bien collaboré avec des ethnographes. Ses liens avec Patrick O'Reilly sont à ce titre exemplaire.

Patrick O'Reilly, missionnaire-ethnographe au service de l'Art Brut

Dans le septième album de l'*Atlas photographique* de la Compagnie de l'Art Brut figurent quarante reproductions en noir et blanc de dessins réalisés au crayon de couleur, parfois rehaussés d'encre. Tous furent réalisés par des habitants de l'île de Buka, située au nord de l'archipel des Salomon dans l'Océan Pacifique²⁶. Quelques mentions manuscrites sur des étiquettes collées sous ces photographies, outre celle d'« anonyme », donnent les noms de certains des dessinateurs : Hikot, Tunonot, Ketahon, Tsimes et Somuk. Pour ce dernier, vingt-deux épreuves sont recensées. Trois dessins de Somuk sont présentés lors de l'exposition *L'Art Brut préféré aux arts culturels* organisée et introduite par Jean Dubuffet à la Galerie René Drouin en octobre 1949 (fig. 2 et 3). Une photographie figure d'ailleurs au catalogue (fig. 4)²⁷. Au plus tard à l'automne 1946, le peintre pensait

21. Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, jeudi [9 septembre 1948 ?], J. Dubuffet, J. Paulhan, *op. cit.* note 5, p. 555.

22. Georges-Henri Rivière, « Le folklore paysan. Notes de doctrine et d'action », *Études agricoles d'économie corporative*, n° 4, oct.-nov.-déc. 1942, pp. 291-316 ; Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 2000 [1947], p. 2. Rappelons que les pages de cet ouvrage sont la sténotypie des *Instructions d'ethnographie descriptive* que délivrait Mauss à ses étudiants et auditeurs à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris, de 1926 à 1939.

23. M. Mauss. *Ibid.*, p. 20.

24. Lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne, 3 août 1970, dans J. Dubuffet, *op. cit.* note 1, p. 175. Voir l'exergue du présent article.

25. James Clifford, « Du surréalisme ethnographique », *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996, pp. 121-149 ; Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », Jacques Hainard, Roland Kaehr (dir.), *Le Mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1986.

26. Voir *Atlas photographique*, album 7, nos 489-528, Lausanne, ACAB.

27. Cat. d'exp. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949, n. p., cat. 182-184.

consacrer le second numéro de ses *Cahiers de l'Art Brut* à cet ensemble. Cet opuscule qui ne verra jamais le jour devait présenter au lecteur « 24 reproductions photographiques en noir, si possible, deux en couleurs²⁸ ». En outre, il devait être

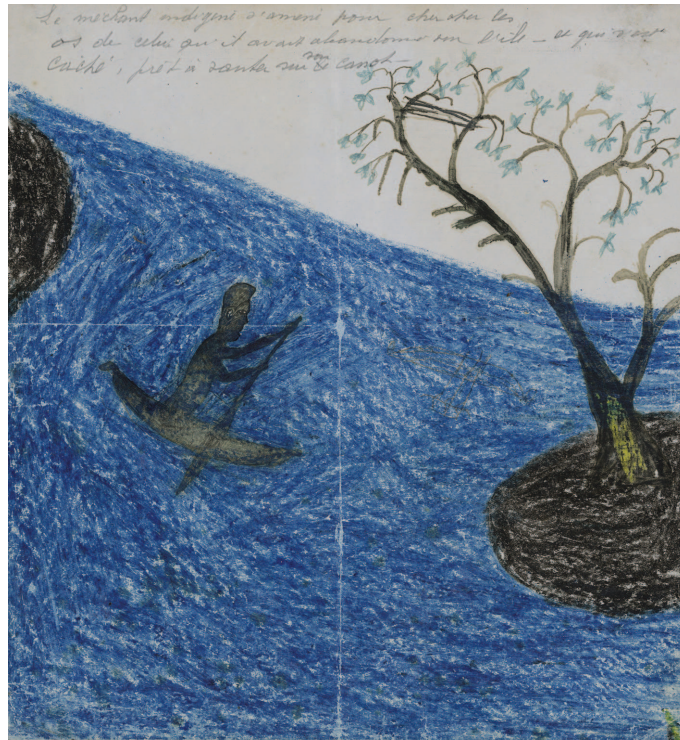


Figure 2 :

Somuk
sans titre
vers 1935-1936
crayon, encre et craie grasse sur
papier, H. 0,23 ; L. 0,21 m.
© Olivier Laffely, Atelier de numérisation -
Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne



Figure 3 :

Somuk
sans titre
vers 1935-1936
crayon noir et encre sur papier
H. 0,23 ; L. 0,21 m.
© Olivier Laffely, Atelier de numérisation -
Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne

introduit par « un important article du Père O'Reilly », océaniste de renommée²⁹. Bien que cet ensemble fût remisé dans les archives du peintre après 1950, excluant de facto ces artefacts du corpus de l'Art Brut, ces quelques faits montrent l'importance que Dubuffet accordait aux productions de Somuk et des siens dans l'immédiat après-guerre.

28. « SITUATION DES CAHIERS DE "L'ART BRUT" », 14 octobre 1946, reproduite dans J. Dubuffet, J. Paulhan, *op.cit.* note 5, p. 784.

29. *Ibid.*

À la vue de ces dessins, il n'est pas difficile de comprendre l'enthousiasme du peintre lorsqu'il en prit connaissance. Le trait sommaire de la plupart d'entre eux ne pouvait que le ravir. L'aspect supposé primitif des représentations et de leur mise en œuvre répondait point par point aux théories alors en vogue quant aux origines de l'art. Je pense plus particulièrement aux lois définies par Georges-Henri Luquet quelques années auparavant³⁰. Les ouvrages au crayon des insulaires de Buka étaient exemplaires de ce que le philosophe définissait comme relevant d'un « réalisme intellectuel » opposé au « réalisme visuel » de la tradition picturale occidentale, supposé supérieur. S'y retrouvaient le principe d'« exemplarité » – insistance sur un détail essentiel à la compréhension ou à la narration au détriment des autres –, celui de « rabatement » – les objets représentés le sont selon un point de vue d'ordre pictographique au détriment d'une relation spatiale pensée selon les canons de l'art occidental – ou encore celui de « transparence » – visibilité d'objets représentés qui seraient restés invisibles si le dessin avait été réalisé selon les conventions de l'illusionnisme perspectif. Dubuffet connaissait ces théories. Non sans les contester d'ailleurs : il les détournait dans ses propres peintures, procédant à une mise à l'excès toute bataillienne de ces données³¹. Les débuts de l'Art Brut sont inextricablement liés à cette contestation d'une supposée primitivité en art. Mais si revenir sur l'histoire de l'émergence de ce corpus et de son usage par le peintre permet de mieux penser son attitude face au paradigme primitiviste de l'époque, celle-ci est aussi exemplaire des liens que Dubuffet tisse alors avec le monde de l'ethnographie et de ses pratiques.



Figure 4 :

Somuk
sans titre
vers 1935-1936
crayon noir et encre sur papier
H. 0,21 ; L. 0,23 m.
© Olivier Laffely, Atelier de numérisation -
Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne

Découvreur de Somuk et de l'ensemble du corpus salomonais, Patrick O'Reilly (1900-1988) joue ici un rôle incontournable (fig. 5). Père mariste, élève de Lucien Lévy-Bruhl et de Marcel Mauss dans sa jeunesse, il était parti en mission ethnographique dans les Îles Salomon du Nord en 1934-1935. Paul Rivet (1876-1958), directeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro à partir de 1928, puis fondateur du Musée de l'Homme en 1937, lui avait permis d'obtenir une bourse institutionnelle pour ce voyage d'étude. Ce fut l'occasion de collectes qui enrichirent les fonds du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Plus tard, à la Libération, O'Reilly devint le secrétaire général de la Société des Océanistes, lors de sa fondation officielle en 1945. Avec le président de cette nouvelle institution,

30. Georges-Henri Luquet, *L'art primitif*, Paris, Gaston Doin et C^e, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1930. Dubuffet connaissait bien ce texte. Il en possédait un exemplaire qu'il donna à la Compagnie de l'Art Brut en octobre 1948, voir « Cahier bibliographique de la Compagnie de l'Art Brut », Lausanne, ACAB. René de Solier a rappelé leur intérêt commun pour cet ouvrage, voir R. de Solier, « Embarras du beau », *Dubuffet, culture et subversion*, Aix-en-Provence, L'Arc, 1968, p. 68.

31. Sur le point d'une critique de Dubuffet à l'encontre des croyances des spécialistes d'alors, primitivistes par définition, en une primitivité en art, voir B. Brun, *op.cit.* note 2, pp. 60-93.

l'océaniste Maurice Leenhardt (1878-1954), successeur de Marcel Mauss à la V^e section, Sciences religieuses, de l'École Pratique des Hautes-Études, il fut à l'origine du *Journal de la Société des Océanistes* au lendemain de la Libération. Dans un article du même journal lui rendant hommage en 1982, Jean Guiart écrivait : « Le Père [O'Reilly] avait ainsi tout pour être un des pionniers de l'ethnologie en France et dans le Pacifique³² ».



Figure 5 :

Y. M. Pech
« Les journées de l'exploration Française
moderne »
au musée de la France d'Outre-mer
[Patrick O'Reilly et un groupe d'étudiants dans
le cadre, un dessin de Somuk]
tirage sur papier baryté
© DR

Dans l'état actuel des connaissances, retracer de manière précise les circonstances qui présidèrent à la rencontre entre Dubuffet et O'Reilly demeure une gageure. Ce fut probablement par l'intermédiaire de Charles Ratton, alors très impliqué dans les arcanes du Musée de l'Homme ou encore par l'entremise de Madeleine Rousseau qui travaillait dans cette même institution. Dubuffet les fréquentait tous deux à cette période. De surcroît, le peintre et O'Reilly étaient voisins. À la Libération, l'ethnographe était le supérieur d'une maison d'étudiants affiliée aux Pères maristes, sise au 104 rue de Vaugirard, non loin de l'atelier de Dubuffet. Les deux hommes mirent à profit cette proximité³³. La première mention faite par le peintre du missionnaire-ethnographe, ainsi que du corpus de dessins de ce dernier, apparaît dans une lettre de Dubuffet adressée à Jean Paulhan au printemps 1945. Il y est question du « Révérend-Père Patrick O'Reilly », ce « nouvel ami [qui] a passé un temps à l'île de Bougainville »³⁴. Dubuffet s'était alors retrouvé en possession d'une boîte que lui avait confiée le prêtre. Celle-ci était « pleine de récits mélanésien, avec les textes et les traductions mot à mot, et des commentaires, correspondances, questionnaires, exposés par les RRPP O'Reilly et Montauban, sur les contes et traditions des Canaques, et beaucoup d'admirables dessins faits par les indigènes. » Dubuffet affirme trouver tout cela « très passionnant ». Dans les jours suivant, il montrera la fameuse boîte et son contenu à son ami Paulhan³⁵. Quelques années plus tard, reprenant sans doute des éléments de l'article commandé par le peintre pour les *Cahiers de l'Art Brut*, Patrick O'Reilly écrivait dans le *Journal de la Société des Océanistes* que ce matériel ethnographique issu de la collecte menée aux Salomon en 1934-1935 avait dormi pendant près de dix ans et qu'il ne fut réellement exploité et diffusé, que

32. Jean Guiart, « Patrick O'Reilly », *Journal de la Société des océanistes*, n°86, janvier 1988, p. 94. Nous tirons la majorité des informations sur l'ethnographe de cet article.

33. Voir la lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, [12 octobre 1945], dans J. Dubuffet, J. Paulhan, *op.cit.* note 5, p. 231 : « Je vais déposer un petit mot pour Patrick O'Reilly ce matin à son établissement (qui est voisin, presque mitoyen de mon atelier rue de Vaugirard) ». L'allée Maintenon, au 114 bis de la rue de Vaugirard, jouxtait en effet le parc de la résidence étudiante des Pères maristes.

34. Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, [10 avril 1945 ?], *op. cit.* note 5, p. 201.

35. Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, [12 avril 1945 ?], *op. cit.* note 5, p. 203.

par « la grâce conjugée de Jean Dubuffet et Jean Paulhan »³⁶. Cette remarque souligne l'une des caractéristiques propres aux carrières des objets ethnographiques dans la première moitié du XX^e siècle, à savoir le rôle essentiel joué auprès des ethnographes par les artistes et hommes de lettre dans le procès de reconnaissance artistique de certains artefacts. O'Reilly a mené sa collecte de manière exhaustive, suivant en ceci les préceptes de son maître Marcel Mauss, sans se soucier a priori de hiérarchiser les objets et récits collectés en fonction d'une supposée valeur, qu'elle soit plastique, narrative ou littéraire. Ce parti méthodologique implique un traitement de l'information différé dans le temps, la guerre aidant, le matériel étant stocké en attendant des jours meilleurs. Dubuffet rencontrant O'Reilly, c'est l'histoire d'une redécouverte. Les deux hommes vont dès lors se livrer à une véritable collaboration, un partage d'expérience où l'intérêt artistique de ces dessins le dispute à leur intérêt ethnographique.

Cette idée de partage devient sensible à la lecture de la plaquette écrite et publiée par O'Reilly à l'occasion d'une exposition de l'ensemble des dessins de Somuk et de ses compatriotes à la Galerie des Iles en 1951³⁷. Probablement le prolongement du texte commandé par Dubuffet à l'ethnologue pour accompagner le second numéro avorté des *Cahiers de l'Art Brut* en 1946, les lignes écrites par O'Reilly trahissent l'influence du peintre. Qualifié de « modeste », de « sage », Somuk n'est « pas un auteur, un artiste, un professionnel »³⁸. Il semble être cet « homme du commun » auquel Dubuffet se réfère dans sa propre pratique, celle de peintre, d'écrivain et de collectionneur. Mais si, dans ce texte, Patrick O'Reilly s'exerce à la critique d'art, il ne se défait pas pour autant de sa livrée d'ethnologue. Il se montre très attentif à la question de la documentation sur le terrain :

« Un jour le Père Montauban et moi eûmes l'idée de lui donner [à Somuk] un porte-plume et trois crayons de couleur en lui demandant d'illustrer les contes qu'il racontait avec tant de brio et que je recueillis à la veillée. Sur l'envers de vieux connaissements ou d'imprimés officiels hors-cours – et tant pis si le papier boit – il nous apporta peu à peu une série de dessins qui, présentés avec intelligence, formeraient comme la tapisserie de Bayeux de cet archipel salomonais : une suite d'images qui retracent épisodiquement les différents événements de la vie indigène³⁹. »

Ainsi les dessins des protégés d'O'Reilly à Buka sont le produit d'une pratique ethnographique à part entière, largement répandue alors. Certains individus des populations étudiées sont sollicités afin de dessiner pratiques, rites et mythologies sur le papier, devenant ainsi des informateurs⁴⁰.

Les explications qu'apporte O'Reilly quant au contexte de création des dessins salomonais étaient sans doute connues de Dubuffet. Elles prennent un tour singulier lorsqu'on se penche sur certains artefacts collectés par le peintre après ceux de Somuk. Ainsi des dessins du dénommé Quadour Douida dont un exemplaire est montrée lors de l'exposition inaugurale du Foyer de l'Art Brut au Pavillon Gallimard en septembre 1948, puis lors de l'exposition *L'Art Brut préféré aux arts culturels* l'année suivante⁴¹. Il est fort probable qu'ils soient dus à Sidi Kouider Douida, aussi orthographié Kouider Ben Douida par

36. Paul Montauban, Patrick O'Reilly, « Mythes de Buka. Iles Salomon », *Journal de la Société des océanistes*, t. 8, 1952, p. 29. Dubuffet et Paulhan avaient permis à P. O'Reilly de publier un premier document ayant trait à ce matériel à l'hiver 1946. Voir « Sténogramme d'un exposé du R. P. O'Reilly sur un conte mélanésien, École des Hautes-Études – 19 mars 1942 », *Les Cahiers de la Pléiade*, avril 1946, n° 1, pp. 95-110.

37. P. O'Reilly, *Art mélanésien, Somuk, Hikot, Tsumomok, Tsimès, Ketanon*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1951, p. 15.

38. *Idem, ibidem*.

39. *Idem, ibidem*, p. 10.

40. Voir sur ce sujet John E. Stanton, "Before the dots, before Papunya: Australian Aboriginal Crayon Drawings from Birrindudu, NT 1945", dans T. Dufrêne et A.-C. Taylor, *op. cit.* note 12, pp. 361-378.

41. Voir catalogue intitulé *Ouverture du nouveau Foyer de l'Art brut (ci-devant au sous-sol de la galerie Drouin) transféré aux éditions Gallimard, 5 rue Sébastien Bottin Paris 7^e. Catalogue des objets exposés du 7 septembre au 1^{er} octobre 1948*, Paris, Foyer de l'Art Brut, 1948, cat. 60.

Dubuffet dans ses lettres à Paulhan, ou encore Si Bourahla Douida⁴². Receveur du bureau de poste d'El Golea, ville du centre de l'Algérie, Dubuffet décrit celui-ci comme un ami lettré peut-être rencontré lors de son premier voyage au Sahara (février-avril 1947). Lors du deuxième séjour du peintre à El Golea (novembre 1947-avril 1948), Douida lui avait prêté un local, transformé en atelier. Si l'homophonie et l'incertitude orthographique sont frappantes, elles n'en sont pas moins suffisantes pour conclure à cette identité. Néanmoins la mention d'El Golea, qu'on retrouve au catalogue de l'exposition chez Drouin, rattache ces peintures de Quadour Douida au séjour de l'hiver 1947-1948. Ce que confirme l'utilisation de la peinture à la colle : le peintre français était alors dans une phase d'expérimentation intense de cette technique. Dubuffet a probablement fourni ce matériel à Quader Douida afin que l'Algérien puisse peindre ces paysages. Le peintre aurait ainsi reproduit une forme d'expérience directement inspirée de celle d'O'Reilly sur l'île de Buka. Si cette hypothèse ne peut être pleinement vérifiée, une lettre ultérieure du peintre à Gérard Oury, alors psychiatre à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnolles confirme l'ambition expérimentale de Dubuffet à propos d'un autre sujet. Concernant Auguste Forestier, interné dans cette institution et dont les sculptures en bois passionnaient le peintre, Dubuffet écrit :

« Veuillez je vous prie m'écrire de ce que nous pourrions lui envoyer qui lui fasse plaisir, soit de l'argent ou des vêtements ou je ne sais quoi qui lui manque. Et aussi s'il faut acheter pour lui du bois, je vous enverrai l'argent ou bien même j'enverrai du bois. [...] Est-ce que vous croyez qu'il serait possible qu'il fasse pour nous une grande statue je veux dire très grande (deux mètres de haut) et nous la mettrions en plein air sur la terrasse devant notre pavillon de L'Art Brut. Ça ferait un effet épatant⁴³. »

Cet exemple, un parmi maints autres, attestent le fait que l'entreprise de l'Art Brut, à ses débuts, tend bien à s'inspirer du modèle ethnographique. Dubuffet n'hésite pas à s'inspirer du vocabulaire et des méthodes d'une discipline qui le fascine, notamment en suscitant la production de dessins, sculptures et autres. Nous pourrions ici voir une contradiction. Plus tard en effet, le peintre rejettera l'idée d'incitation à la création venue d'un tiers comme contraire à la notion d'Art Brut, « opération artistique toute pure, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions »⁴⁴. Mais la démarche heuristique des débuts de ce travail, véritable phase expérimentale de l'Art Brut en devenir dans l'immédiat après-guerre, procède bel et bien du fond ethnographique de l'entre-deux-guerres s'interrogeant sur les fondements anthropologiques du fait artistique.

42. Sur Douida, voir lettres de Jean Dubuffet à Jean Paulhan datées des mercredi 17 novembre [1947] et samedi 17 janvier [1948], rédigées à El Golea, dans J. Dubuffet, J. Paulhan, *op. cit.* note 5, p. 474 et p. 478. Voir aussi lettre de Jean Dubuffet à Jacques Berne datée du 21 septembre 1949, dans J. Dubuffet, *Lettres à J. B.*, *op. cit.* note 1, p. 54.

43. Lettre de Jean Dubuffet à Jean Oury, 11 novembre 1948, dossier « Auguste Forestier », Lausanne, ACAB.

44. J. Dubuffet, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », 1949, *op. cit.* note 16, t. I, p. 202.

L'auteur

Baptiste Brun est docteur en histoire de l'art. Soutenu en juin 2013, sa thèse est intitulée « *De l'homme du commun à l'Art Brut : "mise au pire" du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet (1944-1951)* ». Cette recherche met en évidence les rapports critiques qu'entretient Jean Dubuffet avec le paradigme primitiviste dans l'immédiat après-guerre. L'Art Brut y est envisagé comme un travail critique que sous-tend le rassemblement d'artefacts situés aux franges du monde de l'art et la mise en œuvre d'un discours. Baptiste Brun enseigne l'histoire de l'art du XX^e siècle à l'École du Louvre. Il est membre du CrAB (Collectif de réflexion autour de l'art brut).