

Les conférences du MAHSA

22 février 2018

Dominique Viéville

« *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale* »

De quoi s'agit-il ?

Les *Barbus Müller* désignent un ensemble de seize sculptures en pierre qui figurent sous ce nom dans un livret publié par Jean Dubuffet en 1947 et intitulé *l'art brut / Fascicule 1/ Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*. Cette brochure de 24 pages constitue le premier et unique fascicule d'une série de cahiers périodiques consacrés à l'Art Brut que l'artiste avait envisagé de publier sous cette forme dès novembre 1945. Édité par Gallimard cette première publication inclut également deux textes du peintre sous les titres éponymes de l'opuscule. Il est précisé, dans la notice qu'il leur dédie, que les sept premières œuvres reproduites appartiennent au collectionneur O.J. Müller, que les quatre suivantes sont la propriété de l'antiquaire parisien Charles Ratton, celle qui leur succède au sculpteur Édouard Saint Paul¹, et que les trois autres sont à Henri-Pierre Roché. Quant à la dernière, on sait qu'elle figurait depuis 1934 dans les collections du muséum d'histoire naturelle de Lyon, l'actuel musée des Confluences.

Qui est Jean Dubuffet ?

Afin de replacer cette publication dans le cadre des activités de Jean Dubuffet à cette date, on peut rappeler succinctement, que l'artiste est né en 1901. Selon ses propres mots, il n'avait, jusqu'en 1943, envisagé la peinture qu'à la manière d'une « distraction de dilettante ». C'est à partir de cette date qu'il va s'employer à structurer son univers pictural en séries successives – le *Métro*, les *Vues de Paris*, les *Scènes de la ville et de la Campagne*, les *Murs*, les *Hautes pâtes*, les *Portraits*... Il les présente dans ses premières expositions personnelles à Paris notamment à la galerie René Drouin, sa première galerie, en 1944, 1946 et 1947. En relation étroite avec sa peinture, son intérêt pour l'art asilaire, les dessins d'enfants, les graffitis, les tatouages, l'incitent, à partir de 1945 à réunir une documentation sur ces productions marginales à des fins éditoriales. Jean Dubuffet avait d'abord envisagé de consacrer un livre à l'art asilaire dans la descendance du célèbre ouvrage de Hans Prinzhorn, *Expression plastique de la folie (Bildneri der Geisteskranken* littéralement *L'activité plastique des aliénés*)², publié en 1922, un livre qu'il connaissait probablement, selon ses biographes, depuis 1923-1924 ; toutefois, à cette première intention il préférera l'édition d'une série de fascicules, des cahiers dont celui sur *Les Barbus Müller* constituera le premier et unique numéro. Ce projet éditorial est étroitement lié à

¹ Édouard Saint Paul, sculpteur et graveur, né en 1901 et mort avant 1977, date d'un legs effectué au musée de l'Homme. A exposé au salon des Tuileries et au salon d'Automne dans les années 1920. Sculptures animalières notamment.

² Hans Prinzhorn, *Expression plastique de la folie (Bildneri der Geisteskranken* littéralement *L'activité plastique des aliénés*) analyse plus de cinq mille œuvres, propose une typologie des sources de la création, et présente dix "maîtres schizophrènes".

l'entreprise de prospection que mène Dubuffet, sous le nom d'Art Brut, à partir de juillet 1945. Le terme apparaît dans ses écrits et sa correspondance à l'occasion d'un voyage en Suisse qu'il effectue à cette période, voyage au cours duquel on lui montre, entre autres choses, des travaux d'Heinrich Anton Müller, d'Adolf Wölfli (qui figurent l'un et l'autre dans le livre de Prinzhorn), de Louis Soutter. Il se donnera très vite, d'autres possibilités d'accès aux travaux de Guillaume Pujolle, d'Auguste Forestier, d'Aloïse Corbaz et de Joseph Giavarini (dit le Prisonnier de Bâle). Mais, Dubuffet ne limite pas ses recherches aux seuls travaux d'aliénés ; ces projets sur l'Art Brut « ne visent pas spécialement l'art des fous, mais bien plus généralement des travaux d'art faits par des personnes étrangères aux ordinaires milieux artistiques, peu informées des productions artistiques de l'actualité, ou bien s'en écartant délibérément. »

Les *Barbier Müller*, une affaire de collectionneurs

Pour ce premier fascicule dédié à l'Art Brut, le choix des *Barbus Müller*, évite l'assimilation que Dubuffet redoutait entre l'Art Brut et l'« art des fous ». Composé à la manière d'un corpus publié comme tel par l'artiste, les *Barbus Müller* ne renvoient en effet, ni à un auteur désigné, ni à une provenance d'origine commune, la seule provenance connue étant celle de l'apparition conjointe de dix de ces sculptures sur le marché parisien en 1939. Selon Laurence Mattet, qui en a publié une étude sommaire, « sept d'entre elles auraient été achetées par Josef Oscar Müller, et les trois dernières par Charles Ratton [...]. Quelques autres statuettes poursuit-elle sont apparues à partir de 1945, dont trois sont achetées par le célèbre écrivain Henri Pierre Roché, auteur de *Jules et Jim* [qui] découvrit l'une d'entre elles chez un antiquaire de Mâcon. » À propos de leur origine, elle précise par ailleurs que « Josef Müller nota dans ses carnets que les énigmatiques pierres provenaient de Vendée. » Quant à Charles Ratton, écrit-elle, « il affirmait en avoir vu une, scellée dans le mur d'une église d'Auvergne, sans pouvoir se rappeler à quel endroit ». À ce même propos, on sait également que « Charles Ratton [les aurait fait] analyser et [que] les résultats [ont confirmé] qu'il s'agit de basalte du Massif Central. »

Joseph Müller & Charles Ratton

C'est par conséquent à Joseph Müller et/ou à Charles Ratton que l'on doit la découverte de l'ensemble constitué par les dix premières sculptures achetées à Paris chez un même vendeur. Le partage du lot initial entre les deux hommes témoigne des relations étroites que devaient entretenir le marchand et le collectionneur suisse féru de peinture contemporaine mais aussi lui-même grand amateur d'art africain, océanien et asiatique. Si la conviction d'une provenance française semble très vite avoir été acquise pour l'un et l'autre, il appert que celle-ci écartait par là-même toute origine exotique. Par ailleurs, et bien qu'on ignore à quelle date le marchand a pu suggérer qu'elles puissent être d'Auvergne en les situant dans une descendance médiévale, cette proposition paraît cohérente avec la personnalité de Charles Ratton. Ancien élève de l'École du Louvre et passionné d'archéologie du Moyen-Âge, il avait conservé de cette période un réel intérêt pour les objets de « haute époque », simultanément à la notoriété considérable qu'il avait acquise au cours des années 1930 comme expert des arts d'Afrique, d'Océanie. Il était par ailleurs lié aux surréalistes, notamment à André Breton, Paul Éluard, Yves Tanguy et Juan Miro, avec lesquels il entretenait des rapports réguliers, amicaux et commerciaux depuis la fin des années 1920.

À propos de Charles Ratton, il faut également souligner que c'est sans doute, selon l'hypothèse la plus plausible, du fait de la connaissance que le marchand pouvait avoir des collections ethnographiques du muséum d'histoire naturelle de Lyon, qu'il a pu signaler à Dubuffet l'existence de celle que le peintre fera figurer de façon emblématique sur la couverture des *Barbus Müller*. Successivement enregistré dans les inventaires du musée comme « une

statuette fétiche » des îles Marquise, puis des Antilles, ces provenances avaient sans doute été rapidement écartées par Charles Ratton. L'œuvre est de fait d'ascendance médiévale. Il s'agit de la représentation d'un monstre identifié par Juris Baltrusaitis sous le nom de *grylle* ; cet être fantastique appartient à la glyptique gréco-romaine ; son l'iconographie – une tête dotée de bras et de jambes -, peu connue avant le XIII^e siècle, se répand dans l'imagerie gothique sous des formes multiples au moins jusqu'au XVI^e siècle. Une œuvre de Karl Genzel qui figure dans la Collection Prinzhorn reprend le même motif, ce que Dubuffet ne devait pas ignorer.

Pour autant qu'on puisse en juger par leur reproduction dans ce fascicule, les sculptures qui figurent dans le groupe initial Ratton/Müller manifestent des caractères formels cohérents, qui, pour ses inventeurs, pouvaient témoigner qu'elles proviendraient d'une même zone géographique de production. Les désignations successives de leur provenance par les collectionneurs - Vendée ? Bretagne ? Auvergne ? - apparaissent conformes à cette date aux catégories de classification régionale de l'ethnologie française. Il est d'ailleurs peu probable qu'il ait été dans l'intention des deux hommes de chercher à être plus précis. L'appartenance aux « arts populaires » – même si Dubuffet *in fine* préférera le terme de « régionale » à « populaire » - suffisait vraisemblablement pour eux à confirmer l'anonymat de leur origine. À ce propos d'ailleurs, on peut penser que pour parvenir à cette identification, Charles Ratton leur a appliqué une méthode à laquelle il était rompu pour des objets issus d'autres cultures qui apparaissaient sur le marché dépourvus de pedigree et de provenance. Marchand érudit et rigoureux, il se fondait pour les identifier sur la qualité plastiques des objets et à sur la connaissance qu'il pouvait en avoir acquis grâce à la documentation qu'il avait constituée mais aussi en les comparant à des objets de référence dont il connaissait l'existence dans d'autres collections. Qu'il ait été en mesure de signaler à Dubuffet lors de la préparation du fascicule 3 l'existence d'autres sculptures du même type à Lyon et dans la collection du sculpteur Édouard Saint Paul, lui-même collectionneur d'art exotique, est significative de cette méthode et, selon toute probabilité, du travail de documentation qu'il avait sans doute dès avant entrepris depuis l'acquisition de ces sculptures en 1939. Le soin qu'il prit d'en faire analyser la pierre est aussi révélateur de la rigueur de l'expert.

Henri-Pierre Roché

Henri-Pierre Roché est le troisième collectionneur sollicité par Dubuffet pour les *Barbier Müller*. On sait par ses biographes que Roché identifiait les trois sculptures qui lui appartenaient comme « des pierre volcaniques, trouvées en Bourgogne et datant du XII^e siècle. » – selon Dubuffet, il aurait acquis l'une d'elle à Macon -. Cette hypothèse d'une provenance provinciale et romane émise par le collectionneur apparaît surtout comme le témoignage du goût d'une époque. L'historien d'art, Pierre Francastel écrit en 1946, que l'art roman était alors apparu comme une « révélation » valant bien « la découverte de l'art nègre et des ballets russes ». Courtier, dandy, diplomate, écrivain – auteur de *Jules et Jim*, ami de nombreux artistes dont il collectionnait les œuvres, Henri-Pierre Roché était depuis 1941, actionnaire de la galerie René Drouin ; c'est d'ailleurs par l'intermédiaire de celui-ci que l'écrivain avait fait la connaissance de Dubuffet en 1945. L'année suivante, il s'était porté acquéreur de cinq toiles du peintre lors de la seconde exposition personnelle organisée par l'artiste chez René Drouin sous le titre de *Mirobolus, Macadam et Cie*.

3 Dès ses premiers contacts avec Gaston Gallimard en 1945 lors d'un rendez vous où il lui présente la documentation qu'il a déjà réunie (voir la lettre à Paulhan) afin d'envisager la publication de cahiers périodiques ; à la suite de ce rendez-vous, Dubuffet travaille à « un discours inaugural » sur l'art brut. *Prospectus*, p.409 précise qu'en octobre 1946, J.D. communiquait à Gaston Gallimard une première liste analytique de seize numéros et un bref aperçu sur les cahiers en cours, deux cahiers étant alors prêts pour l'impression (celui sur les Barbus Muller et un second qui ne devait jamais voir le jour sur 'Somuk').

C'est par conséquent au sein d'un groupe de collectionneurs avertis, et familiers des milieux littéraires et artistiques contemporains que Dubuffet constitue le corpus des seize œuvres qu'il publie sous le nom de *Barbus Müller*. Le nom, sous la forme d'un simple jeu de mots, associe « les barbus » à celui de Joseph Müller, leur principal collectionneur. Toutefois, cette dénomination va devenir générique et être non seulement appliquées aux sculptures que Dubuffet publie sous ce titre, mais aussi, bien au-delà, à tout ce qui, de près ou de loin, leur ressemble. Leur nombre ne fera par conséquent qu'augmenter avec le temps.

La publication récente par Bruno Montpied de deux photographies, et d'une troisième, probablement datées des années 1920, d'un jardin de sculptures à Chambon-sur-Lac dans le Puy-de-Dôme, a permis d'identifier la provenance désormais confirmée d'au moins deux statues reproduites en 1947 par Dubuffet ; l'une appartient au premier groupe Ratton/Müller et la seconde au sculpteur Édouard Saint Paul. Cette découverte permet par conséquent aussi d'apparenter désormais la plupart des œuvres du groupe Ratton/Müller/Saint Paul, celles tout au moins qui présentent des caractères communs, comme issues, selon toutes probabilités, de ce même ensemble et produites par une même main au cours des premières décennies du XXe siècle, dans un village auvergnat dominé par la crête du Mont Dore.

La fabrication d'un corpus

Une rapide analyse des qualités plastiques des sculptures du corpus publié par Dubuffet, permet de dégager des caractères communs à la plupart d'entre elles, à savoir : un même matériau, le basalte et une facture grossière appliquée à un même bloc. Celui-ci, épannelé sur ses quatre faces, laisse visible les traces de pointe et de poinçon dont les aspérités ont été sommairement réduites à l'aide d'un abrasif. Les yeux en bouton, profondément creusés, la bouche simplement signifiée ou encadrée par une barbe protubérante, le nez en forme de goutte dans la continuité des arcades sourcilières traitées en bourrelet, tous ces détails témoignent d'une technique rudimentaire. Si nous disposions d'images des quatre faces, les profils révéleraient sans doute la forme du bloc d'origine et un travail conduit frontalement à partir d'un dessin initial sur sa face principale.

Le manque de maîtrise et la rusticité des moyens technique employés, aboutissent par conséquent à des œuvres d'une grande simplicité, avec pour résultat une conjonction entre les sujets traités et la dureté de la pierre. Le goût pour ce type d'œuvres n'est pas sans préalables chez les artistes au XXe siècle. Il apparaît même comme constitutif de différentes formes de primitivismes dont sculpteurs ou peintres ont pu se réclamer jusque dans leurs propres pratiques. Chacun à leur façon, et pour nous limiter à quelques exemples, des artistes tels que Derain, Modigliani, Picasso, Zadkine, ont pu, au cours des premières décennies du XXe siècle, faire de la pierre et de la taille directe l'emblème de leur adhésion à une volonté de profond renouvellement des fondements de l'œuvre d'art et de la création. À la vérité du matériau, à une exigence d'authenticité dans son traitement, a correspondu, pour eux, une redéfinition de la figure non pas comme l'émergence d'une forme idéale mais comme sa manifestation réellement matérielle.

Ce sont là les caractères dont témoignaient à l'évidence également les *Barbus Müller* dans l'adéquation entre la pierre volcanique et l'image qui en est restituée et qui garantit à celui qui regarde l'œuvre qu'il voit ce qu'il touche. Pour les artistes comme pour les collectionneurs, des œuvres telles que celles-ci s'inséraient dans une quête de nouvelles sources, de nouveaux modèles, et de nouveaux universels particuliers à cette époque au cours de laquelle, outre les arts non-occidentaux, on redécouvrait les arts populaires mais aussi l'art roman, ce Moyen Âge de pierre considéré comme une autre forme de primitivisme, français et provincial celui-là.

Propriété, pour la plupart, d'un marchand et de collectionneurs réputés, d'une origine confuse et inconnue, suscitant interrogation et curiosité, d'une facture sans supercherie ni tromperie, les *Barbus Müller* possédaient par conséquent, même dans l'ignorance de leur provenance, suffisamment de caractères communs pour être publié à la manière d'un corpus crédible.

La forme du cahier illustré choisie par Dubuffet pour une première publication consacrée à l'Art Brut, est significative de la liaison que l'artiste souhaite établir entre le texte et l'image. S'il évite de tenter une définition de l'Art Brut au delà de la tautologie dont il se satisfait à cette date - « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a bien compris. » - il s'en remet aux images pour montrer la capacité de « ces petits ouvrages que généralement on dédaigne » à mettre en œuvre « les mouvements de l'esprit [...] les mécanismes de la pensée », autrement dit, pour signifier, sa propre notion de cette forme d'art. Ce rôle dévolu aux photographies n'est pas sans préalables au XXe siècle. On connaît la place essentielle de l'illustration dans le célèbre livre de Carl Einstein, *Negerplastik*, publié en 1915. En extrayant les objets de tout contexte, la photographie y est conçue de manière à donner une forte cohérence à un grand nombre d'images comme moyen d'établir qu'une pure sculpture « nègre » existe. Dubuffet, dans le soin accordé à la qualité de l'illustration procède de la même façon pour les *Barbus Müller*. Chaque sculpture est photographiée sur un fond neutre d'où elles émergent, soumise à un éclairage latéral, sans ombres portées ; l'image évite tout repaire spatial ; un même cadrage dans la page neutralise leurs différences de proportions ; les socles dont elles pouvaient être pourvues n'apparaissent pas de façon à abolir toute référence à un quelconque contexte. Ce sont ces similitudes qui instaurent entre les images une équivalence visuelle qui convainc de l'unité du corpus représenté. Cette même année 1947, un procédé comparable de reproduction noir et blanc et de mise en page est utilisé par André Malraux pour l'édition, chez Skira, de son livre *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*. Il s'agit de la première édition, dans laquelle l'auteur souligne que : « La reproduction a créé des arts fictifs [...] en faussant systématiquement l'échelle des objets [...] ; l'inachevé de l'exécution [...] devient par l'agrandissement un style large d'expression moderne [...]. Expérience de revues spécialisées ? Sans doute, mais faite par des artistes, pour des artistes, et non sans conséquences. »

La méthode de l'Art Brut

Dans la notice consacrée à l'Art Brut dans ce même cahier, Dubuffet tente pour la première fois d'expliquer ce qu'il entend par cet oxymore : « l'Art Brut ». C'est aux premières lignes de son texte qu'il faut se référer pour en trouver sinon une définition mais au moins une application : « Il y a - écrit-il - (il y a partout et toujours) dans l'art deux ordres. Il y a l'art coutumier (ou poli) (ou parfait) (on l'a baptisé selon la mode du temps, art classique, art romantique, ou baroque, ou tout ce qu'on voudra mais c'est toujours le même) et il y a (qui est farouche et furtif comme une biche), l'art brut. » Ainsi, pour l'artiste, l'Art Brut serait un champ spécifique de l'art, sans accointances avec l'art coutumier, un art dont les cahiers devraient satisfaire ceux qui sont « curieux d'y aller voir ».

Mais comment circonscrire ce champ ? C'était à cette question que devait répondre la publication des seize cahiers dont le programme avait été soumis par Dubuffet à Gaston Gallimard en 1945. Au cours des deux années qui ont suivi, l'artiste s'est employé à affiner ce projet éditorial tant en ce qui concerne les auteurs susceptibles d'y écrire que les sujets ; ceux-ci apparaissent d'une grande diversité depuis les œuvres asilaires issues du terreau suisse - Wölfli, Aloïse Corbaz notamment - , jusqu'à des œuvres situées aux franges de la peinture - Adalbert Trillhasse, Capederoque -, des productions exotiques - Somuk - , des peintures d'enfants anglais et des dessins d'enfants de Haute-Égypte, des objets et des documents relevant du domaine des arts et traditions populaires - masques du Lötschental, des photographies de

tatouages provenant de la préfecture de police de Paris... Cette liste de thèmes pour les cahiers, citée avec des variantes par différents auteurs, fut sans doute revue et modifiée à plusieurs reprises par Dubuffet au cours de la période où s'effectue pour lui le passage de « l'art des fous » à l'art des anonymes, à l'art des « personnes qui n'en font pas carrière, [celles] écrit-il qui s'y adonnent par occasion, qui les exécutent à leur propre usage et enchantement [...]. Art modeste ! et qui souvent ignore même ce qu'il appelle art ».

Énoncés de cette façon en 1947 par l'artiste, pareils propos appellent plusieurs remarques quant aux conceptions auxquelles elles renvoient.

C'est un premier paradoxe pour un peintre comme Dubuffet que de définir l'art brut en marge de l'art savant et de ses succédanés en faisant de l'art brut le lieu de l'anonymat - aliéné, enfants, gens du peuple, homme de la rue -, le lieu de ce qu'il appelle « l'homme du commun »⁴ dont « l'envie de faire », génèrerait une esthétique ambiguë qui épouserait la forme de leur appartenance sociale autant qu'elle affirmerait *les goûts très personnels* de ces créateurs autodidactes. Selon le rôle qui leur est dévolu, des collectionneurs, des peintres, sculpteurs, d'éminents antiquaires, de grands voyageurs... élèvent au statut d'œuvres d'art ces « petits ouvrages que généralement on dédaigne ». Ce sont les mêmes, par ailleurs, qui se chargent de les documenter, de les étudier, de les analyser, de les interpréter, de les publier, de les acquérir, de les exposer, voir même de les vendre, en utilisant à cette fin les ressources dont ils disposent.

Dans un livre sur les chefs d'œuvre du musée de l'Homme, Susan Vogel remarque que « Parmi les milliers de spécimen ethnographiques du musée de l'Homme, il y a beaucoup d'œuvres d'art, et parmi celles-ci un petit nombre sont des chefs d'œuvre [...]. » La distinction opérée par l'Art Brut est de même nature. On sait, par exemple, que Dubuffet, ne retient que quelques noms de sa visite de *l'Exposition des œuvres exécutées par des malades mentaux* à l'hôpital Sainte-Anne en 1946. S'il en est ainsi, c'est qu'il considère que les travaux d'ordre psychiatrique présentés ne recèlent que peu d'œuvres et sans doute moins encore de chefs d'œuvre. La psychiatrie, comme domaine de savoir et de connaissance, est considérée par le peintre de la même manière que l'ethnologie par les collectionneurs d'art africain ou océanien ; elle ne saurait concerner les amateurs mais les seuls médecins. Tout comme pour les chefs d'œuvre africains ou océaniens, c'est donc par le prélèvement et la décontextualisation que s'opère le transfert d'œuvres conçues dans un tout autre contexte, à une catégorie esthétique, l'Art Brut.

De fait, je crois avoir compris en préparant cette conférence, ce que Dubuffet apprend de Charles Ratton si présent auprès du peintre alors qu'il constitue le corpus des *Barbus Müller*. Ce qu'il recueille du marchand, c'est le mode de fabrication des « objets d'art » au moment où s'opère leur décontextualisation, c'est à dire la manière dont l'expert procède pour ériger en « objets d'art africains » des artefacts exotiques qui parvenaient sur le marché sans pedigree, ni fonction, ni valeurs identifiées. Pour le marchand, le bon goût, la sensibilité innée, les réactions esthétiques pures qui sont souvent citées par les collectionneurs pour justifier leurs choix, sont loin de suffire. À partir de la fin des années 1920, en comprenant la nécessité de devenir un marchand savant, un expert, Charles Ratton réunit une documentation exhaustive et des archives sur les civilisations et les cultures situées en dehors du monde occidental ; elle est constituée d'ouvrages spécialisés, rares à cette époque, de catalogue d'exposition, catalogues de ventes, notes personnelles issues de ses lectures, de sa connaissance des collections publiques et privées qui nourrissent son expertise en lui donnant l'autorité de reconnaître les œuvres et les chefs d'œuvre. S'y ajoutent d'importantes archives photographiques de qualité qu'il fait réaliser par les meilleurs photographes. Il en use également, afin, écrit Philippe Dagen,

⁴ L'expression apparaît dans sa correspondance, dans une lettre à Paulhan, dès 1944

« de mettre l'art africain sur la place publique, d'en faire un sujet de débat et d'attirer des admirateurs en nombre sans cesse croissant ».

Documenter, archiver, photographier, authentifier pour publier et bientôt exposer, diffuser : c'est cette méthode que Dubuffet a apprise de Charles Ratton que le peintre fréquente assidument depuis juin 1944. Les *Barbus Müller* en sont la première illustration. Celle qu'il va généraliser à partir de 1947 aux autres « productions » de l'Art Brut ».5

Mais reprenons **le fil de l'histoire telle que Dubuffet l'a souhaitée pour l'Art Brut...**

Lors de la publication des *Barbus Müller*, la référence que le peintre fait encore au programme d'édition des *cahiers d'Art Brut* n'est déjà plus d'actualité. Le renoncement en 1947 de Gaston Gallimard à leur publication met un terme définitif à ce projet. Afin de palier ce désistement et animé par le volonté de promouvoir l'Art Brut. Dubuffet décide d'y consacrer un local aménagé au sous-sol de la galerie René Drouin place Vendôme. Le Foyer de l'art brut est inauguré sous ce nom le 15 novembre 1947 avec la présentation de *Barbus Müller* et probablement d'autres œuvres que le peintre extrait de la « documentation » qu'il a réunie depuis 1945.6

Lucienne Péry a publié la liste des expositions qui y seront organisées pendant les huit mois d'existence du Foyer ; on y relève celles, notamment, d'Aloïse Corbaz, Miguel Hernandez, Chaissac... Pendant ces expositions, des œuvres d'Aloïse Corbaz, de Chaissac, de Jeanne Tripiet, d'Hernandez, un bois de Forestier y sont vendus.

En juin 1948, Dubuffet décide de mettre un terme au Foyer de l'Art Brut et d'en transférer les activités dans un pavillon mis à sa disposition dans le jardin des Éditions Gallimard, rue Sébastien Bottin. Simultanément, il décide de donner une assise juridique au projet. Une association loi 1901 est fondée sous le nom de la Compagnie de l'Art Brut avec pour vocation de « Rechercher des productions artistiques dues à des personnes obscures, et présentant un caractère spécial d'invention personnelle, de spontanéité, de liberté à l'égard des conventions et des habitudes reçues [...] ». Par ailleurs les statuts excluent toute opération commerciale.

La création de la Compagnie de l'Art Brut en 1948 et jusqu'à sa dissolution en octobre 1951, correspond à une première période d'institutionnalisation de l'Art Brut et clôture celle de sa gestation, à laquelle nous avons voulu consacrer cette conférence.

5 Une autre remarque à propos des relations entre Dubuffet et Charles Ratton : devenu avec son épouse un habitué de la maison de campagne du marchand à Cinqueux, dans l'Oise, le peintre y découvre, outre des objets d'art africain, des « travaux de fous » - ceux d'Houdinos notamment – deux domaines qui rejoignent alors ses propres curiosités ; ce sont là autant de suggestions à propos desquelles il s'interroge dans une lettre à Raton en décembre 1944 : doit-il réunir en une même entreprise les deux domaines car, écrit-il : « Toute l'Afrique n'est-elle pas folle ? La flamme qui anime et illumine l'être humain n'est-elle pas la flamme de la folie ? ». L'art africain ne fera jamais partie on le sait de ce que le peintre va nommer, tout juste six mois plus tard « l'Art Brut », mais il est manifeste *a contrario* que six mois plus tôt « la folie » constitue encore pour Dubuffet le dénominateur commun de son projet.

6 Une notice d'information précisait « [qu'] on trouvera là de quoi s'informer. On pourra –y lit-on – examiner des statuettes, peintures dessins objets et ouvrages divers. Des expositions raisonnées y seront faites ».

Conclusion

Pour J. Dubuffet qui en fut l'artisan, les années 1944-1947 s'achèvent à la fois par la publication des *Barbus Müller* et par l'ouverture du Foyer de l'Art Brut. Ces deux événements consacrent d'une part, « l'homme du commun » comme gisement des sources de la création et, d'autre part, la notion d'Art Brut pour caractériser les formes d'expression qui lui sont particulières. Ces faits interviennent dans un champ d'investigation qui leur préexistait au sein duquel, depuis plusieurs décennies déjà, des écrivains, des intellectuels et des artistes oeuvraient pour reculer jusque dans ses marges les bornes de la création.

Dans l'entreprise à laquelle il se voue au cours de ces années, Dubuffet n'agit pas seul mais collectivement. Pour inventer et promouvoir les *Barbus Müller*, il s'associe avec un éditeur, un marchand-expert, des collectionneurs ainsi que, *in fine*, avec un directeur de galerie. Ce faisant, il agit au sein d'un groupe où l'art est non seulement déjà valorisé mais où il sait que, la reconnaissance des œuvres publiées ira de pair avec leur esthétisation ; simultanément, il nomme le corpus *Barbus Müller* afin d'identifier, d'individualiser les œuvres reproduites pour les extraire de l'anonymat ethnographique et de l'art populaire. Cette nomination va de pair avec celle à laquelle il va procéder pour tous les auteurs des travaux qu'il documente et collectionne à partir de cette période⁷. Artiste lui-même, il a compris que leur identification comme œuvres d'art passe par une individualisation de leurs auteurs car c'est de cette façon que l'authentification de leurs qualités esthétiques les rend irréductibles à d'autres travaux de mêmes catégories mais ceux là conventionnels et ordinaires.⁸

Enfin, documenter, archiver, photographier, authentifier pour publier et bientôt exposer, collectionner : c'est cette méthode que Dubuffet, au cours de ces mêmes années, apprend de Charles Ratton comme savant et expert dans son domaine, que le peintre va reproduire pour les *Barbus Müller*, puis systématiser pour constituer la collection aujourd'hui connue et circonscrite sous le nom d'Art Brut.

⁷ Pour les œuvres asilaires ; là où les psychiatres de l'hôpital Sainte-Anne exposaient en 1946 les œuvres de leur malade sous le nom des pathologies dont ils étaient affectés : « Femme schizophrène », « Homme. Paranoïde » ..., il va leur attribuer un nom, ou plutôt un pseudonyme tel que Aloyse pour Aloïse Corbaz et plus tard, Gaston Duf pour Gaston Dufour

⁸ Ainsi que le décrit Nathalie Heinich, le processus d'artification suppose notamment que la production puisse « être rapportée nominale à un auteur, lequel doit pouvoir être doté d'une intentionnalité esthétique ; elle doit pouvoir être considérée comme originale, c'est à dire non réductible à d'autres, sinon innovante. »

Les *Barbus Müller*. Bibliographie sélective

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Éditions Gallimard, t. I, 1967

Jean Paulhan, *Choix de lettres*, Paris, Gallimard, 3 tomes, 1992

Scarlett et Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur*, Paris, Éditions Ramsay, 1999

Julien Dieudonné, Marianne Jakobi, *Dubuffet*, Paris, Éditions Perrin, 2007

Céline Delavaux, *L'art brut, un fantasme de peintre. Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Éditions Palette, 2010

Olivier Bathellier, « L'authenticité mystérieuse de la "statuette fétiche granit" », *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol.8, 2011, p.107-114

Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, ENSBA. de Paris, 2012

Philippe Dagen, « Vie de Charles Ratton », *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »*, Paris, Skira Flammarion, Musée du quai Branly, 2013, p. 11-39

Philippe Dagen, « Ratton, objets sauvages », *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »*, Paris, Skira Flammarion, Musée du quai Branly, 2013, p.118-146

Bruno Montpied, *Le Gazouillis des éléphants. Tentative d'inventaire général des environnements spontanés [...]*, Saint-Loup-de-Naud, Éditions du Sandre, 2017

Dominique Viéville, conservateur général honoraire du patrimoine, actuellement président du Fonds régional d'art contemporain de Picardie est un historien de l'art monumental et de la sculpture de la seconde moitié du XIX^e et du XX^e siècles. Depuis 1972, il est l'auteur d'articles, de catalogues et de publications qui portent essentiellement sur Auguste Rodin, Puvis de Chavannes, la sculpture française de la fin du XIX^e siècle. Il a développé une activité critique et assuré le commissariat de nombreuses expositions d'art contemporain notamment consacrées à Jean Dubuffet, Takis, Christian Boltanski, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Victor Burgin, Annette Messager et plus récemment à Michel Verjux, Antony Caro, Bill Viola, Eugène Dodeigne, Etienne Bossut, Adel Abdessemed, Wim Delvoye, Paul-Armand Gette...

Toute référence à ce texte doit mentionner les noms et prénoms de l'auteur, la date de publication et doit respecter les règles de bibliographie.