

N o u v e a u x t a b l e a u x

d e J e a n D u b u f f e t

s u r l e t h è m e d e l a

Célébration du Sol

T o p o g r a p h i e s T e x t u r o l o g i e s

2 8 a v r i l a u 7 j u i n

à l a G a l e r i e D a n i e l

C o r d i e r P a r i s 8

8 r u e d e M i r o m e s n i l

Nouveaux tableaux de Jean Dubuffet
sur le thème de la

Célébration du sol

Topographies
Texturologies

à la Galerie Daniel Cordier
8 rue de Miromesnil, Paris 8^e
(à partir du 28 avril)

Roulet Imp.



Dubuffet, *Célébration du sol*



Dubuffet, *Pierre philosophique*, 1951-1952



Dubuffet, *Sols et terrains*, 1956-60

catalogue des travaux de
Jean Dubuffet
Matériologies



Renato Barilli

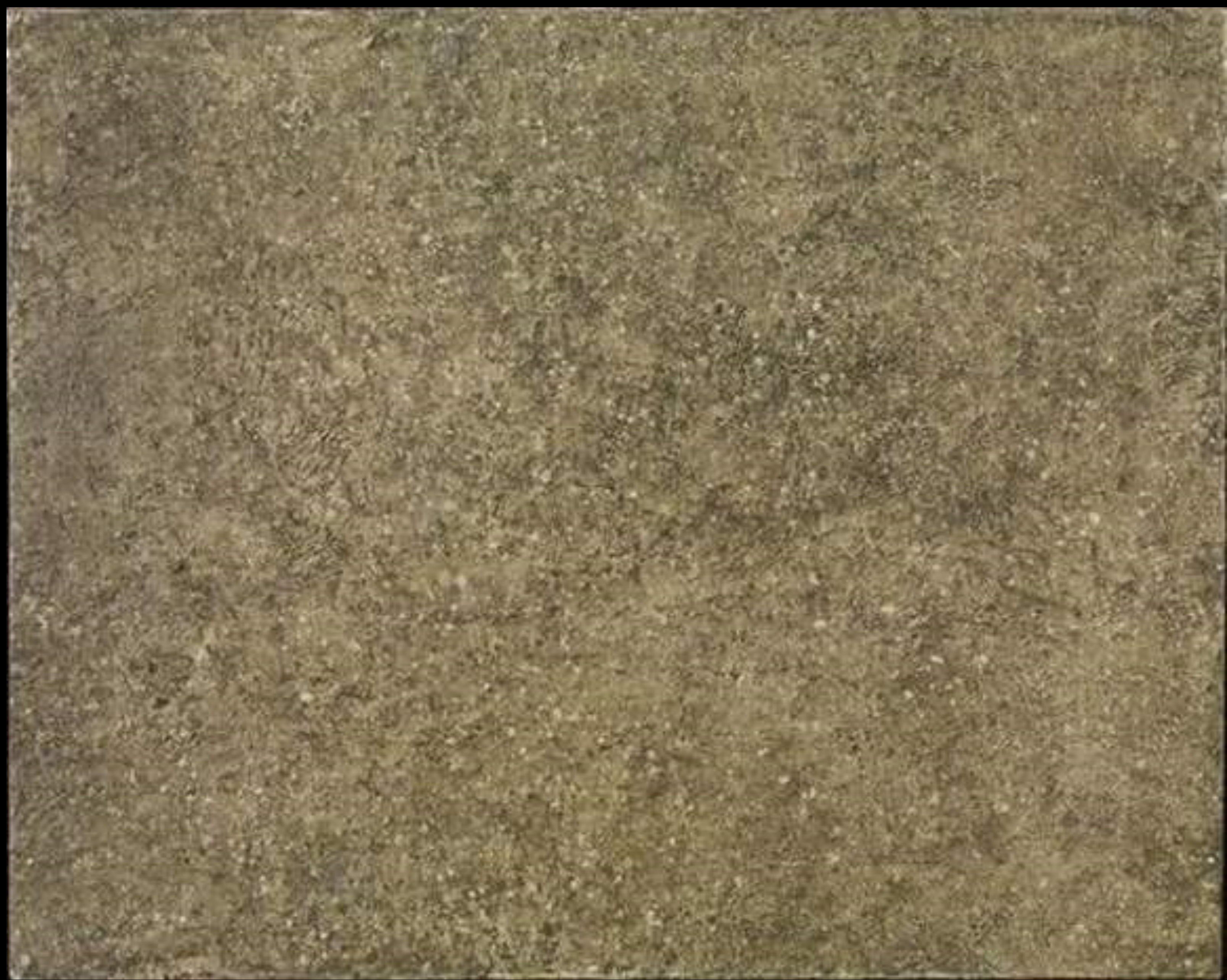
DUBUFFET MATERILOGUE





Dubuffet, *Messe de terre*,
[décembre 1959 - mai 1960]
papier mâché collée
sur Isorel, 150x195 cm,
Centre Pompidou, Paris

L'**isorel** est un produit qui
se présente sous forme
de panneaux de fibres
dures de bois
transformées sous
haute pression.



Dubuffet, *Reminiscenze du sol*, 1960, pâte plastique en contrplaqué, 73x92 cm



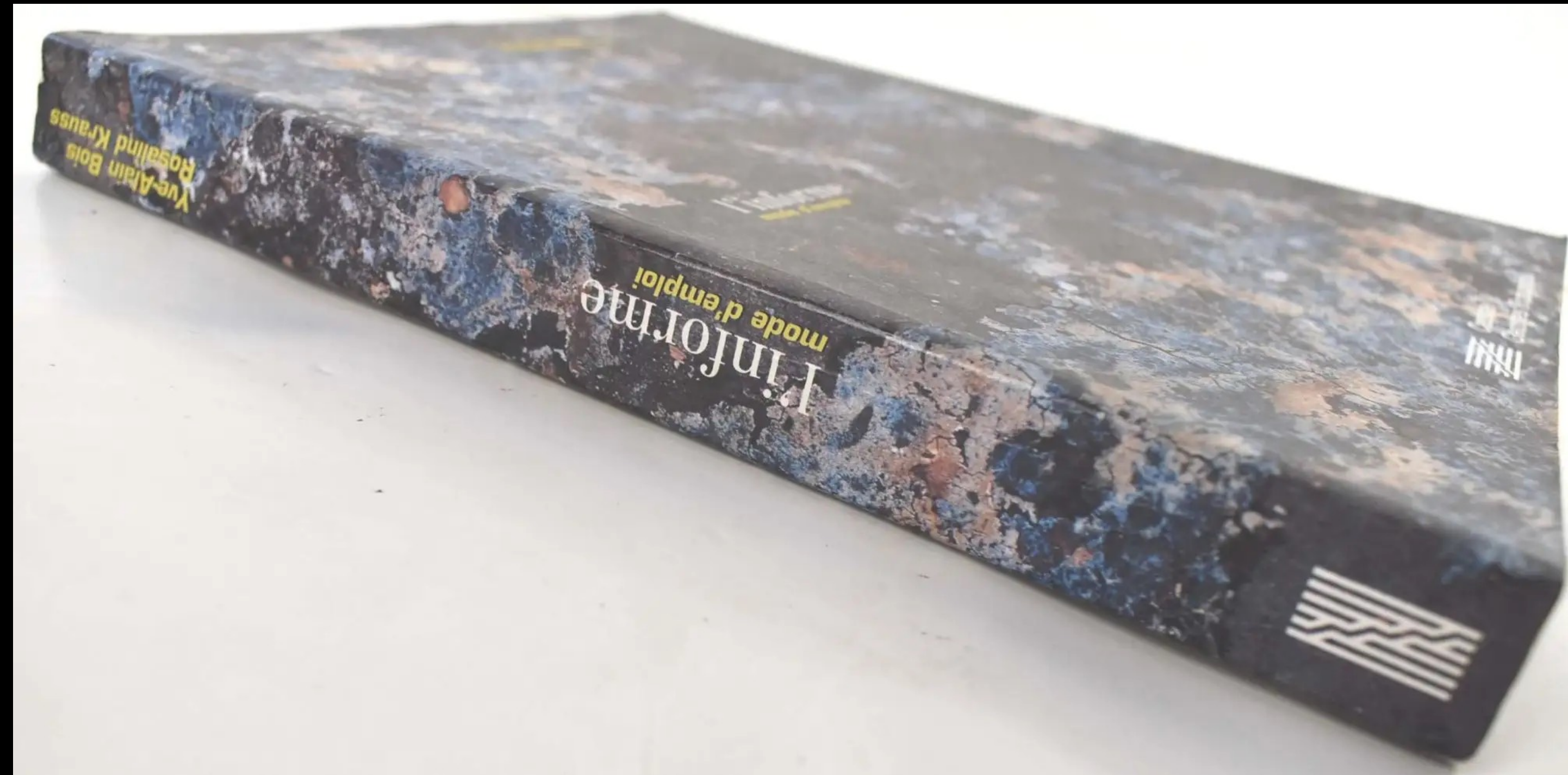
Dubuffet, *Topographie, Salut au sol*,
17 novembre 1958,
Papiers gouachés découpés
et collés sur papier, 63x55 cm,
Centre Pompidou, Paris

Yve-Alain Bois
Rosalind Krauss

l'informe
mode d'emploi



Centre
Georges Pompidou





Jackson Pollock, Sans titre, 1950

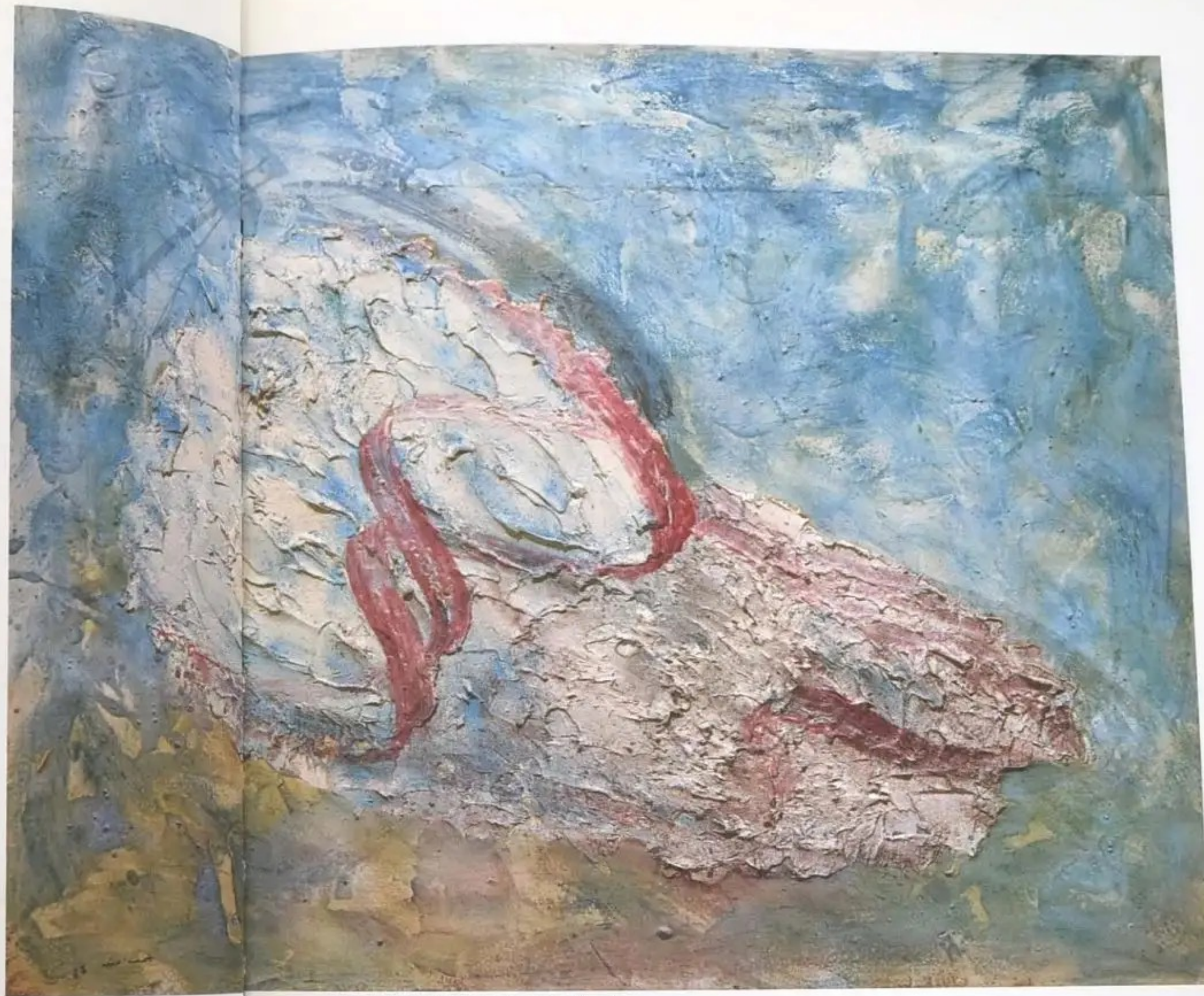


Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1956

dans tout art comme un poison». L'explication la plus immédiate, institutionnelle, n'est pas à négliger : quelle que soit la radicalité de la revue, quelle que soit l'indulgence du bailleur de fonds qu'était Wildenstein à l'égard de ses outrances, l'art ne pouvait qu'y demeurer un domaine réservé (c'est l'art qui faisait vivre la revue).

Mais cette timidité à l'égard de l'art n'est pas qu'institutionnelle. Ce n'est pas seulement au

parrainage de Wildenstein que l'on doit les articles sur Delacroix, Cézanne, Manet, Seurat, Corot, Ingres, etc. Ces articles participent de ce « retour généalogique » à la tradition que je mentionnais plus haut comme typiquement moderniste. De fait, le paradigme moderniste est reconduit dans ses grandes lignes au fil des numéros de *Documents* : ce n'est pas à Manet que l'on s'en prend mais, avec lui, à ce qui



Jean Fautrier, I'm Falling in Love, 1957

l'oppressa, au kitsch de l'art pompier (*Réveil de Diane* de Jules Lefebvre) et à ses défenseurs (Théophile Gautier, Jules Clarette)². Ce ne sont pas les pastiches ingresques et sucrés du Picasso du « retour à l'ordre » que l'on attaque, mais c'est l'inénarrable bêtise de Camille Maclair le condamnant (on l'invite même à envoyer un texte pour mieux le ridiculiser). La seule violence permise (par rapport à la *Gazette des*

beaux-arts, par exemple, l'autre revue commanditée par Wildenstein) est, solidarité oblige, celle de prendre inconditionnellement le parti des « modernes » : même s'ils en avaient eu les moyens (s'ils l'avaient perçu), il n'aurait pas été possible à Bataille et à ses amis de déclarer l'aspect kitsch de l'œuvre d'André Masson, de Jacques Lipchitz, de Juan Gris ou d'une gloire éphémère comme Gaston-Louis Roux.



Wols, Sans titre, s. d.

immédiat) ainsi que pour l'art de l'immense cohorte de peintres qui vinrent à leur suite, aussi qualifiés de tachistes ou d'abstraites lyriques. Le simple fait que chacun de ces artistes figure dans cette exposition indique assez que cette réponse n'est pas la nôtre. 2) L'art de ces trois peintres ne serait pas informel mais informe (seul celui de la cohorte mentionnée plus haut mériterait le label «informel»). La plausibilité de cette réponse est renforcée par l'amitié et la collaboration de Jean Fautrier et de Bataille (le peintre a illustré *Madame Edwarda* en 1945 et *L'Alleluiah* en 1947). Malgré cela, nous n'y souscrivons pas non plus. 3) Fautrier, Wols et Dubuffet seraient bien des artistes informels, et même à peu près les seuls qui comptent parmi tous

ceux que l'on qualifie comme tels, mais une portion de leur œuvre serait entamée par le mouvement de l'informe, mettrait en jeu ses opérations: telle est notre position. Fautrier participe de l'informe lorsque, dans sa dernière période, la disjonction kitsch entre la couleur et la facture projette une ombre de suspicion rétrospective sur l'«authenticité» de la touche personnelle, conçue depuis l'impressionnisme comme résistance... au kitsch de l'industrie culturelle. Ce n'est pas la peinture mais, beaucoup moins connue, la photographie de Wols qui touche à l'informe, le «bas matérialisme» en étant très proche de celui mis en œuvre par les clichés que Lotar ou Boiffard publient dans *Documents*. Enfin, le matérialisme de Dubuffet ne débouche sur l'absence de concept propre à l'informe («ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre») que lorsqu'il

n'en appelle à aucune projection figurative (dans ses rares *Matériologies*, par exemple) ou quand le déchet exalté n'est pas donné comme récupérable (dans sa série, elle-même très peu nombreuse, de *Messages* sur papier journal).

Le cas de Dubuffet est le plus symptomatique, car bien qu'il ait rechigné devant le mot, l'ensemble de sa production, aux exceptions près que l'on vient de mentionner, dit plus clairement qu'aucune autre ce qu'il en est de l'informel, à savoir qu'il s'agit là d'un art de la mise en forme, et plus encore de l'émergence de la figure. Dès ses premiers textes, il est question du «mécanisme des références» qui seul fait vivre les couleurs, de ce qui fait le fond commun des choses que nous percevons, à savoir «l'appartenance au monde de

l'homme⁶». «Toute surface demande à être diversifiée», écrit Dubuffet dans ses «Notes pour les fins lettrés» parues en 1946, exigence à laquelle son œuvre peinte et graphique ultérieure obéit scrupuleusement (hormis, encore une fois, certaines *Matériologies* et *Texturologies* de la fin des années cinquante). «Partant de l'informe» (titre du premier paragraphe des notes en question), on aboutit à l'image: toutes les sculptures de Dubuffet réalisées avec des éponges, des racines et autres matériaux trouvés sont la manifestation la plus évidente de ce processus. Autant dire que «l'informe» dont parle ici Dubuffet n'a aucun rapport avec ce qu'à partir de Bataille nous entendons par ce mot. Cela se rapprocherait plutôt de ce que Valéry désignait sous ce même terme: comme le feront ensuite tant d'écrivains à propos de l'art informel (y compris Paulhan), celui-ci rapportait en effet les études de paysage que Degas faisait «en chambre, en prenant pour modèles des tas de fragments de coke empruntés à son poêle», à la vieille remarque de Vinci découvrant des figures imprévues dans les lézardes de vieux murs⁷.

Jean Fautrier, Femme douce, 1946



Si la littérature sur l'informel est une littérature projective, c'est qu'elle concerne un art de la projection (les *Texturologies* et les *Matériologies* de Dubuffet n'échappent à ce processus qu'à l'insu de leur auteur: quant à lui, il préfère rappeler aux spectateurs que ces tableaux sont à lire comme des «sols vus en surplomb», avec toutes les connotations de «terroir» que cela comporte⁸. D'où les innombrables rapprochements faits à l'époque entre la peinture informelle et la micro ou macrophotographie (rapprochements qui, ce n'est là qu'une des confirmations de la visée projective de cette peinture, sont loin d'avoir toujours écœuré les peintres⁹. D'où aussi, comme le rapporte Dubuffet, l'importance de l'acte de nomination dans cet art, qui devient ainsi la plus éclatante ratification du principe logocentrique selon lequel il n'y a de sens que nommé¹⁰. D'où enfin, contrairement à ce qu'affirment Tapié et surtout Stéphane Lupasco, la nature profondément anti-entropique de l'art informel, puisqu'il s'agit toujours dans cet art d'aller de l'indifférencié au différencié¹¹.

Tout ceci est plus clair chez Dubuffet que chez les autres, pour la bonne raison qu'il n'a

