

# CIRCUIT FERMÉ

De l'usage de l'histoire  
et du mythe  
par Jean Dubuffet

Maria Stavrinaki

Il n'est pas excessif de parler de « haine » pour décrire le sentiment qu'éprouvait Jean Dubuffet à l'égard de l'histoire. C'est une haine qui a déterminé tout à la fois la matérialité même de son œuvre picturale et son projet plus collectif d'un « art brut ». Il l'énonçait du reste très souvent et très clairement dès la fin de la guerre dans ses écrits et dans ses propos, qu'ils soient privés ou publics. S'il appréhendait de manière toute nietzschéenne les « inconvénients des études historiques pour la vie » que l'homme moderne portait comme une « énorme masse de cailloux, les cailloux de l'indigeste savoir<sup>1</sup> », il allait bien plus loin que le philosophe en défendant la nécessité d'ériger un « monument à l'oubli » : « Je n'aime pas la culture, je n'aime pas la mémoire du passé, je la crois débiliteuse, néfaste, disait-il à Georges Ribemont-Dessaignes. Je crois dans la haute valeur de l'oubli. Je voudrais voir dans toutes les villes, sur la grand-place, au lieu des musées et de bibliothèques, une immense statue de l'Oubli. Table rase des œuvres passées ! Je m'évertue, quant à moi, à faire de l'art comme si être humain jamais n'en avait fait. Tout moyen déjà employé m'apparaît inutilisable, comme un pétard brûlé<sup>2</sup>. »

Cette « statue de l'Oubli », oxymore « monumental » en elle-même par son caractère hyperbolique et imagé, indique que la posture de Dubuffet face à l'histoire n'était pas comparable à celle du modernisme d'avant-guerre. Car il n'abhorrerait pas simplement l'évolutionnisme et l'idéologie du progrès ni ne désavouait le seul passé normatif, vénéré et donc réifié au profit d'un passé oublié qui, retrouvé, aurait été fécondé par le présent. De façon plus radicale, il contestait la notion même d'historicité propre à la conscience occidentale – cette idée selon laquelle l'intelligibilité des sociétés et des individus résiderait surtout dans leurs différences et leurs spécificités qui, changeant elles-mêmes dans le temps, témoignent à la fois de leur relativité et des potentialités du futur. Comme l'a relevé Kent Minturn, la pensée de Dubuffet était infiniment plus proche des structures universelles de Claude Lévi-Strauss que de l'historicité sartrienne<sup>3</sup> : « un homme ou un autre c'est tout un<sup>4</sup> », affirmait le peintre de la manière lapidaire qui lui était coutumière. Mais dans quelle mesure le « tout un » est-il compatible avec le « commun » ? Quelle sorte de monde (son) « homme du commun » partagerait-il au juste avec ses semblables ?

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire n'était plus simplement comprise comme la saisie rétroactive du passé mais elle représentait aussi quelque chose d'à la fois plus actif et d'irréductiblement commun : le lot d'événements, d'actions, de conjectures ou de structures partagées

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients des études historiques pour la vie », dans *Considérations inactuelles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, sans date, p. 160.

<sup>2</sup> Jean Dubuffet, « Entretien radiophonique avec Georges Ribemont-Dessaignes » [mars 1958], dans Dubuffet, 1967, t. II, p. 208.

<sup>3</sup> Minturn, 2007 ; *id.*, 2004.

<sup>4</sup> Jean Dubuffet, « Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale » [1947], dans Dubuffet, 1967, t. I, p. 498.

par les hommes, volontairement ou non, à un moment et en un lieu donnés. C'est cette histoire-là qui avait mobilisé et broyé depuis le début de la Seconde Guerre mondiale entités impersonnelles et individus singuliers, et c'est cette histoire-là que Dubuffet voulait effacer, oublier et remplacer par le monde parallèle de son art. Car à peine le débarquement des Alliés en Normandie avait-il eu lieu que Dubuffet entreprenait d'effacer, dans sa série *Messages*, les événements que les journaux de la France vichyste ou de langue allemande diffusaient durant une période où les faits divers coïncidaient avec la grande histoire: «Avis aux sinistrés», «Marcel Déat a été reçu au Club de la Presse», «dissolution des Chantiers de Jeunesse»<sup>5</sup>. En utilisant pour cette série des journaux découpés, il menait une entreprise de dés-historicisation distincte de celle des cubistes composant leurs papiers collés une trentaine d'années plus tôt: il ne transformait pas les événements historiques en signes dont le sens changeait en raison de leur transposition dans un nouvel ensemble de rapports et d'un régime de représentation autonome, mais il altérait les mots jusqu'à les rendre illisibles. Les colonnes homogènes du papier journal étaient imprégnées de noir, ou bien diluées sous l'effet de substances dissolvantes incolores puis gravées, entaillées ou griffonnées de «messages» manuscrits ordinaires: «Jojo est reparti/il n'a rien su/Marguerite est prévue/REVIENS»; ou encore: «La clef est sous le volet». Quand les événements collectifs disparaissaient, c'était pour faire place à des actes quelconques, tels que les hommes les répétaient partout depuis la nuit du temps. Ces actes et les affects qui leur étaient liés étaient sans historicité aucune: ils étaient «tout un». Des noms propres sans visage allaient de pair avec des formes verbales, conjuguées, isolées, comme des exercices d'écoliers: passé composé, présent, futur. Ainsi, quand les individus concrets s'effaçaient, c'était pour laisser leur place aux pronoms, ou bien à des noms propres si répandus qu'ils en devenaient aussi communs que des noms de choses; quand l'écriture standardisée était éraflée et hachurée, c'était pour se laisser envahir par les bruits de la rue, cette oralité que Dubuffet célébrerait souvent comme l'antithèse de l'écriture. L'événement, le nom, l'écriture à la fois contrainte et contraignante: autant d'attributs de l'histoire depuis Hérodote, autant de concepts dont la critique articulait et produisait la pensée antihistorique de Dubuffet. Il n'est en effet pas exact d'affirmer, comme le fait Rachel Perry dans un texte autrement très suggestif, que la série des *Messages* n'était pas contre l'histoire, mais signifiait simplement une autre histoire, plus attentive aux «non-événements ignorés, triviaux, ennuyeux»,

<sup>5</sup> Cf. Perry, 2017.

une «petite histoire» ou «anecdote» qui contrebalancerait «l'Histoire»<sup>6</sup>. Ce qui est «petit» ne fait pas nécessairement une «petite histoire» et, inversement, ce n'est pas parce qu'on essaie d'éliminer l'Histoire «avec sa grande Hache<sup>7</sup>» que celle-ci ne va pas ressurgir de manière plus insistante encore. De cette Histoire, la série des *Messages* porte des traces doublement négatives: d'une part, pour cette raison évidente que tous les événements singuliers qui avaient incarné et produit le méga-événement de la guerre étaient physiquement rageusement effacés; d'autre part, parce que cet effacement témoignait de l'historicité de Dubuffet lui-même.

C'était, en effet, par un singulier tour d'ironie que Dubuffet se faisait rattraper par l'historicité: car durant ces années, il était loin d'être le seul à vouloir échapper au grappin de l'histoire. La haine de l'histoire avait quelque chose de radicalement historique – au sens le plus banal et le plus synchronique de ce mot. Et cela se montrait de plusieurs façons. Si Dubuffet rêvait d'ériger la «statue de l'Oubli» à la place même des archives de la mémoire visuelle et scripturale des hommes, André Malraux empruntait au même moment une autre voie pour s'affranchir du joug de la spécificité historique: son *Musée imaginaire* (1947) se composait de photographies d'œuvres issues de tous les lieux et de tous les temps et qui, arrachées à leur contexte historique propre et transformées par des jeux d'échelle, par l'éclairage, par des analogies formelles et la neutralité du papier, ressuscitaient dans un éternel présent. Les œuvres quittaient l'espace public – fût-il celui, historiquement déterminé, du colonialisme occidental – pour s'installer dans l'espace privé de la maison et de l'intériorité. D'autres se rappelaient les cours sur Hegel qu'avait donnés Alexandre Kojève durant les années 1930 et que publiait Raymond Queneau cette même année 1947<sup>8</sup>. La thèse hégélienne de la «fin de l'histoire» trouvait facilement place dans les esprits durant cet après-guerre et, surtout, après les usages de la bombe atomique contre le Japon. Queneau lui-même s'était risqué pendant la guerre à écrire un traité sur l'histoire qu'il définissait comme la «science du malheur des hommes»<sup>9</sup>. Mais puisque les hommes étaient condamnés à vivre dans une histoire qu'ils ne comprenaient pas et qu'ils étaient donc incapables de transformer en «science», Queneau laissait son traité inachevé pour plonger dans l'utopie antihistorique de son roman *Les Fleurs bleues* (1965)<sup>10</sup>. Georges Bataille restait plus fidèle à la leçon de Kojève: frappé par la symétrie parfaite entre la découverte de Lascaux en 1940 et l'emploi de la bombe atomique, il en déduisait que ce qui avait

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>7</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17. Il est osé d'éclairer la démarche de Dubuffet en la trouvant identique à celle de Perec, comme le fait Rachel E. Perry dans son article. Leur expérience de la guerre fut incomparable et sa mémoire aussi.

<sup>8</sup> Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* («Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit», professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études), Paris, Gallimard, 1947.

<sup>9</sup> Raymond Queneau, *Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>10</sup> *Id.*, *Les Fleurs bleues* (1965), *Romans*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. 2, 2006, p. 989-1163.

commencé dans une caverne était en train de s'achever dans un monde technocratique<sup>11</sup>. Aux États-Unis, l'expression «homme posthistorique» était en charge de décrire les structures anonymes et impersonnelles qui émergeaient irrésistiblement au détriment de l'individu, des deux côtés du rideau de fer<sup>12</sup>. Cependant, le théoricien des médias Marshall McLuhan ne voyait pas d'antinomie entre ces structures et l'individu et célébrait de façon mystique la fin de l'histoire: comme Dubuffet, il saluait le retour de l'oralité qui mettait fin au néolithique et à l'écriture qui en était l'apogée<sup>13</sup>. En Allemagne, deux penseurs compromis avec le nazisme convertissaient, voire sublimaient la catastrophe politique et la défaite nationale en théories sur la «posthistoire» (Arnold Gehlen) ou sur la fin d'une histoire qui avait commencé avec Hérodote (Ernst Jünger)<sup>14</sup>. De façon plus intuitive, les artistes formulaient leur conviction que l'histoire avait perdu sa pertinence heuristique dans une ère marquée par la fission de l'atome et par l'exploration de l'espace cosmique: une idée qu'exprimaient par exemple les environnements et la peinture gestuelle de Lucio Fontana et de Giuseppe Pinot Gallizio.

Au moment où l'histoire passée et l'histoire à venir semblaient impensables pour diverses raisons, plongeant les uns dans les eaux familières de l'apocalypse et les autres dans l'inconnu de l'espace cosmique, quelques-uns s'agrippaient aussi au présent, que le dadaïste Raoul Hausmann avait nommé «la grande Amérique non-découverte<sup>15</sup>» au lendemain de la Première Guerre. Faute de passé et faute de futur, il ne restait que le présent – mais c'était le plus insaisissable des temps comme l'avaient dit saint Augustin ou Pascal. Fontana, Pinot Gallizio, l'Independent Group en Angleterre (très attentif aux travaux de Dubuffet) et Dubuffet lui-même faisaient du présent une zone qui constituait tout à la fois un abri et une utopie: l'utopie d'une expérience vécue et possédée, d'une pratique non aliénée, d'une œuvre d'art qui ne se transformerait pas en fétiche ni en fossile mais qui devait être contemplée ici et maintenant. À Jean Paulhan, dont il n'avait nullement partagé l'activité de résistant, mais seulement l'aversion pour les pratiques et l'idéologie de l'épuration au moment de la Libération, Dubuffet écrivait en 1944 que sa loi d'une histoire cyclique était à la mesure des dieux: qui d'autre pourrait avoir le privilège de contempler d'en haut les jours et les travaux des hommes, observant leurs disparitions et leurs retours? Il lui opposait pour sa part une loi qui serait meilleure parce qu'«à mesure d'hommes»: «Ma loi à moi c'est qu'il n'y a de précédents à rien, tout homme qui vient au monde est le premier homme qui vient au monde,

<sup>11</sup> Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, et bien d'autres écrits, notamment dans *id.*, Œuvres complètes, t. XII, Paris, Gallimard, 1988. Pour la posthistoire dans la pensée de Bataille, cf. Maria Stavrinaki, «Lascaux-Hiroshima. La préhistoire de Pierre Huyghe à Georges Bataille», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 135, printemps 2016, p. 25-63.

<sup>12</sup> Roderick Seidenberg, *Posthistoric Man. An Inquiry*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1950; Lewis Mumford, *Les Transformations de l'homme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1974.

<sup>13</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* (1964), trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 1977 (et bien d'autres écrits).

<sup>14</sup> Arnold Gehlen, *Die Seele im Technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1982, notamment «Über kulturelle Kristallisation» (1961), p. 298-314; Ernst Jünger, *Le Mur du temps*, trad. Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>15</sup> Raoul Hausmann, «Manifeste du présentisme», *Courrier Dada*, éd. Marc Dachy, Paris, Allia, 2004, p. 94.

tout bal auquel toute gamine court pour la première fois est le premier bal qui ait jamais eu lieu. Allez lui dire à cette petite que des premiers bals il y en a comme cela depuis que le monde est monde, elle ne vous écoutera pas, elle ne vous entendra pas en tout cas, et puis qu'est-ce que ça peut lui faire? Cette observation ne lui est pas utile. Voire même si elle se pénétrait très profondément de cette vérité qui n'est pas la sienne, elle ne pourrait plus danser, elle ne pourrait plus vivre un instant de plus? C'est la loi des dieux, il ne faut pas mordre à cette pomme», affirmait-il avant de signer: «Jean Dubuffet Actualiste<sup>16</sup>». En 1967 encore, il revendiquait son présentisme dans l'introduction à ses propres écrits publiés par Hubert Damisch; mais ce présentisme n'avait rien de morose ni de dystopique, comme celui qui s'ancrait notamment dans la patrimonialisation du passé, ainsi que l'a montré François Hartog<sup>17</sup>. Le présentisme du peintre était relatif à son antiréalisme farouche, postulant que la terre n'existait pas avant d'être éprouvée, que le monde était grenouillier quand le sujet qui se le représentait était une grenouille, humain quand c'était un homme, réellement plat quand il était habité par les Grecs et réellement rond aujourd'hui. De même l'échelle du temps, dont il soulignait souvent l'immensité, s'amenuisait à l'échelle d'une vie. Chaque être était à la fois générique et particulier, chaque présent était une origine, chaque perspective éloignée s'avérait proche.

Si les *Messages* cherchaient à ébranler la fixité de la lettre typographique par le mouvement idiosyncrasique et pulsionnel de l'écriture de la main, si le souffle de la parole faisait trembler la page morte, à partir de 1945 Dubuffet entreprenait des séries qui, comme l'a écrit Perry, remplaçaient l'anecdotique «par l'archétypal». Le geste de Dubuffet devenait alors plus affirmatif: il ne niait plus aussi énergiquement l'histoire, parce qu'il faisait tout simplement comme si elle n'existait pas. Si Malraux ressuscitait les œuvres du passé, Dubuffet quant à lui se plongeait dans un passé reculé pour ressusciter squelettes et fossiles. Comme l'artiste du land art Robert Smithson, dont il ne partageait ni la mélancolie ni le pathos mais seulement l'aversion pour l'histoire, il se tournait vers la géologie, conscient que cette échelle du temps était aussi étrangère à l'histoire des hommes que l'était à son point de vue le présent: trop éloignée ou trop proche, ces deux échelles temporelles coïncidaient dans la fabrication et la contemplation des paysages géologiques de Dubuffet au début des années 1950.

*Pierre de Dordogne*: s'agit-il d'une description matérielle, comme celles, faussement objectives, qu'a rédigées

<sup>16</sup> Jean Dubuffet à Jean Paulhan, le 31 octobre 1944, dans Dubuffet et Paulhan, 2003, p. 137.

<sup>17</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

l'artiste pour ses *Hautes Pâtes*? La métaphore de la pierre alludait à la surface dense et épaisse du tableau, zébrée d'accidents et de fissures, grouillant de suggestions optiques. La « pierre de Dordogne », utilisée dans le Périgord depuis des siècles, était certes une catégorie et un nom propre mais qui excédaient les limites de leur désignation spécifique pour évoquer les grottes de Dordogne et les hommes de la préhistoire qui, épousant les renflements et les creux des parois, dessinaient des figures d'animaux. Comme il n'y avait « de précédents à rien » et que « tout homme qui vient au monde est le premier homme qui vient au monde », Dubuffet guettait les accidents de sa surface, qu'en tant que « moderne » il lui fallait cependant façonner *ex nihilo* – comme support et matière. Au spectateur du tableau de répéter l'expérience: en extrayant la figure du fond, en découvrant le fossile enfoui, en ressuscitant un squelette, un certain « Pierre » enterré un jour quelque part en Dordogne. Par conséquent, si l'histoire tuait, Dubuffet ressuscitait. Et l'histoire tuait tout à la fois au figuré et à la lettre: en tant qu'écriture officielle, elle tuait en emmurant les actes dans les noms et les mots; comme théâtre du « malheur des hommes » (Queneau), elle ne faisait que les tuer réellement.

Lorsque Dubuffet s'en prenait à l'histoire, il fuyait ce « malheur » auquel il opposait l'ensorcellement magique de ses peintures productrices d'un bon « mythe », bénéfique pour l'espèce. Après s'être une fois encore indigné de l'ambiance « patriote » qui prévalait dans la France d'après-guerre, il écrivait à Paulhan: « Moi ce qui m'épouvante dans notre siècle, ça n'est pas les fours crématoires et la bombe atomique, ces choses me paraissent très normales et ne m'épouvantent pas du tout, mais ce qui m'effraye, ce qui me donne une affreuse angoisse, c'est les mythes, la découverte, faite en notre siècle, de la puissance des mythes et des moyens de les susciter, et cette découverte qu'on peut inventer partout à tout moment n'importe quel mythe, sans qu'aucun semblant de fondement soit pour cela utile, sans qu'aucune absurdité y fasse empêchement, si bien que je peux par exemple lancer ce mythe que l'église de Notre-Dame s'est envolée, et les milliers de Parisiens qui passent chaque matin devant cette église croiront qu'elle s'est envolée, et l'affirmeront avec moi au moment même qu'ils passeront devant<sup>18</sup>. » Ainsi l'Histoire, dans ses deux expressions abjectes absolument inédites et qui n'avaient fait l'objet d'aucune expérience passée – « les fours crématoires et la bombe atomique » –, était-elle « normale » et, par conséquent, nullement épouvantable.

Deux hypothèses: soit la discontinuité historique, dans ses deux manifestations les plus « anormales » et les plus

<sup>18</sup> Jean Dubuffet à Jean Paulhan le 3 août 1947, dans Dubuffet et Paulhan, 2003, p. 436-437.

monstrueuses, était absorbée et recyclée dans le « tout un » d'une espèce sur laquelle l'antihumaniste Dubuffet ne se faisait guère d'illusion (pas plus que son idole Céline), soit elle était jugée à sa juste valeur, comme la simple conséquence d'une cause proprement monstrueuse: le mythe tue. Puisque les hommes du xx<sup>e</sup> siècle étaient capables de croire ce qu'ils ne voient pas et de voir des signes là où il n'y a rien, Dubuffet entreprenait de convertir cette propension de l'espèce à la fascination hypnotique en exercice artistique<sup>19</sup>. La propagande politique était convertie en fascination esthétique, la folie collective en ensorcellement individuel et le mythe qui tue en mythe qui ressuscite: identifiant des figures dans les accidents que Dubuffet disséminait à la surface de ses tableaux, le spectateur vivant et vivifiant créait un monde parallèle: le sien propre, le seul qui existait réellement.

C'est ainsi que l'un des peintres les plus « matiéristes » s'avérait le moins matérialiste: non seulement les matériaux contemporains – les macadams – étaient recyclés dans une indistinction organique qui leur enlevait toute trace de technicité moderne, mais de plus le monde pétri par et dans ces matériaux n'appartenait à aucune époque, mais cherchait à évacuer la mémoire du passé commun. En outre, on pourrait se demander si ce que Perry a nommé « la souillure » de l'art comme projet global de Dubuffet ne recelait pas finalement une part importante tout à fait contraire, une sublimation<sup>20</sup>. De façon très classiquement freudienne, on pourrait considérer que la bassesse des actes humains durant la guerre, y compris l'opportunisme de Dubuffet lui-même (qui a participé au marché noir par son négoce de vin), était transposée, c'est-à-dire mise à distance, *dé-moralisée* et transfigurée en vocabulaire et en pratique esthétiques.

Vico, l'initiateur de l'historicité moderne, avait pensé que la différence entre l'histoire et les sciences naturelles résidait en ceci que l'homme pouvait comprendre les actes de ses semblables, mais non pas ceux de la nature qui lui resterait à jamais étrangère<sup>21</sup>. Pour Dubuffet tout était nature, mais nature animée. S'il pouvait ressentir de l'empathie pour la totalité du sensible, il en excluait le passé des hommes: « Prenez les écritures de 1860, vous n'y comprenez bien rien », insistait-il encore auprès de Paulhan. Il ajoutait aussitôt: « C'est mieux ainsi, c'est assez gentil cette mort, c'est gracieux. L'homme écrit sur le sable. Moi, ça me convient bien ainsi; l'effacement ne me contrarie pas; à marée descendante, je recommence<sup>22</sup>. » Parce que le temps passait très vite, il restait fondamentalement le même: cette expérience du temps était la conséquence d'une pensée qui avait appris à mesurer la vie et l'histoire de l'espèce à l'aune de l'individu.

<sup>19</sup> Sur l'ambivalence du mythe dans la pensée moderne, cf. M. Stavrinaki, *Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Paris/Dijon, Centre allemand d'histoire de l'art/Les Presses du réel, 2018, p. 139-192.

<sup>20</sup> Cf. le travail très intéressant sur la scatologie politique chez Dubuffet de Rachel E. Perry, 2018.

<sup>21</sup> Giambattista Vico, *La Science nouvelle, Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations, 1744*, traduit de l'italien et présenté par Alain Pons, Paris, Fayard, 2001.

<sup>22</sup> Jean Dubuffet à Jean Paulhan le 3 août 1947, dans Dubuffet et Paulhan, 2003, p. 436-437.