

GAËTAN PICON ET « L'EFFET DUBUFFET » : TENTATIVE DE DEFINITION D'UNE EXPRESSION DE L'ŒUVRE D'ART

Dans les premières pages de son ouvrage monographique sur Jean Dubuffet¹ (1901-1985), Gaëtan Picon (1915-1976) tente de définir la nature essentielle de l'œuvre. Si le texte débute par son évocation lyrique avec l'image du « continent² », le récit de l'expérience des dessins placés devant lui lors de la rédaction indique ensuite une altération : le critique a éprouvé une étrange sensation, il a eu le sentiment que, réellement, quelque chose venait de se produire. Car des travaux de Dubuffet, Picon reçoit « une déflagration malaisément descriptible, mais très vivement ressentie³ ». C'est donc que l'œuvre a un pouvoir de réalisation et d'exécution qui est son influence et son existence. Si la relation critique suppose un rapport entre l'artiste, son œuvre et un sujet conscient, elle induit le rapport d'un être sensible à cette œuvre qu'il a intimement rencontrée : elle sous-entend une incidence, son *effet*, quel qu'il soit.

« L'effet Dubuffet » est le titre du premier chapitre mais il est d'abord cette expression qu'il faut interroger. Celle-ci s'articule autour d'une construction nominale entre le substantif et le nom de l'artiste qui désigne ici l'*effectivité*⁴ de son œuvre propre, soit la manière qu'elle a d'apparaître et d'être. L'*effet Dubuffet* serait alors la *façon* particulière dont son œuvre s'est manifestée et est apparue au critique en tant que sujet. Il qualifie d'une manière générale sa réalité et sa nature première avant toute démarche d'interprétation, dans un premier état de réception de l'œuvre ; elle désigne ensuite *ce qu'elle a produit sur lui* et *ce produit* lui-même ; elle caractérise enfin son influence, son efficacité. Gaëtan Picon écrit dans *L'Écrivain et son ombre* que l'œuvre d'art est « un événement [...] une réalité nouvelle qui se dévoile en se faisant⁵ ». Revenir à l'effet, selon le souhait de Husserl⁶ (1859-1938) que Picon rappelle souvent⁷, c'est revenir ici à l'événement de l'œuvre, c'est constater, déterminer et expliciter ses origines, ses conditions, son état et sa valeur d'existence : c'est revenir à cette réalité sensiblement vécue que l'œuvre de Dubuffet a générée, c'est en déterminer les causes. Si l'on suit son récit dans lequel il avoue que des œuvres qu'il contemple une présence s'étend, il faut alors convenir que l'œuvre surgit sur un certain mode et s'étend au-delà de son support, qu'elle *se produit*, selon l'étymologie latine du verbe *evenire*. *Déflagration*, l'œuvre est reçue par le spectateur au travers de sa conscience qui la met en question mais bien aussi au travers de son corps qui atteste cette effectivité sur le mode d'une affection et d'une sensation. Gaëtan Picon le reconnaît, cette œuvre qu'il éprouve réalise « l'opération même de l'affranchissement⁸ » : l'affranchissement de la conscience de sa vie commune et communément perçue et vécue. L'œuvre de Dubuffet semble donc être cette communication efficiente dont il faut interpréter le langage nouveau, l'émission et l'expression.

Mais Gaëtan Picon prévient que cette « œuvre requiert donc une interprétation [...] qui n'est ni technique ni artistique – mais [...] *philosophique*⁹ ». Selon la définition qu'il donne de la

¹ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, Genève, Skira, 1973.

² *Ibid.*, p. 7. Anaphore, elle ouvre les premiers paragraphes de l'ouvrage qui décrivent métaphoriquement la découverte de l'œuvre.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Au sens de *Wirklichkeit*. Nous distinguons dans un premier temps l'effectivité de l'œuvre qui est sa forme de réalité, de son efficacité, qui indique moins sa manifestation que la transformation qu'elle réalise.

⁵ Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 14.

⁶ Husserl dit vouloir un « retour aux choses elles-mêmes » (Edmund Husserl, *Recherches logiques*, t. 2, *Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance, Première partie : Recherches I et II*, traduit de l'allemand par Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, Paris, Puf, coll. « Épiméthée », 2011 p. 6).

⁷ Notamment dans « La pensée, les lettres et les arts » (voir *Le Monde depuis 1945*, t. 1, *Les pays riches et la troisième révolution industrielle*, sous la direction de Maurice Crouzet, Paris, P.U.F, 1973, p. 174).

⁸ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 152.

philosophie appliquée à l'art dans *L'Écrivain et son ombre*, une telle approche s'articule autour de l'interrogation et de la définition de l'être de l'œuvre : de ses propriétés d'existence et de manifestation, de sa matière, de son sujet. Car la négation de deux champs d'investigation pourtant nécessaires à la compréhension d'une œuvre et de son existence n'est, dans cette citation, que rhétorique : elle n'est qu'une façon de se prémunir d'un abandon à leur unilatéralité sans toutefois nier leur utilité. Et son travail monographique le montre qui repose amplement sur l'analyse et la découverte du support technique. La notion d'effet demande alors d'interroger la nature du phénomène même mais requiert aussi d'interroger sa source, sa teneur, la technique et l'art et, enfin, ses conséquences véritables sur le sujet : ce en quoi l'œuvre a touché sa vie, la vie. Au fond, qu'est-ce c'est, l'effet Dubuffet ?

Irréductiblement adossé au nom de l'auteur comme la formulation qui qualifie tout son travail, Picon allant même jusqu'à évoquer comme « seule unité repérable [de l'œuvre] la force même de l'émission¹⁰ [...] », « l'énergie de l'effet¹¹ », le terme exige d'être défini à partir de l'analyse précise des œuvres. Une création aussi dense demande de déterminer un corpus restreint autant que significatif. Risquons-nous à élaborer un panorama plastique qui, nécessairement réduit, interrogerait plusieurs des différentes grandes périodes de l'artiste au travers de quatre œuvres : *Corps de dame*¹², dessin de 1950, extrait de la série du même nom ; *Extase au ciel*¹³, de la période des *paysages du mental* ; *La Vie sans l'homme III*¹⁴, de la période des *Matériologies* ; une œuvre de *L'Hourloupe*, le *Caballero*¹⁵, qui appartenait à Picon lui-même. Représentant quatre moments dans le temps chronologique de la création, elles montrent quatre supports techniques différents et quatre types de représentation – ce qui, par extension, induit *a priori* des significations également différentes. Il convient dès lors d'explicitier les propriétés de cet effet propre à Dubuffet afin d'en identifier les sources, les caractéristiques plastiques et signifiantes. Pour être, l'effet repose sur plusieurs modalités effectives qui se conjuguent dans l'événement et sa perception : la matière de l'œuvre (technique, composition et forme) ; les aspects de sa représentation, ou en d'autres termes le sujet de l'image et son traitement ; le sens donné, inhérent à la valeur interprétée de la représentation du sujet et de la réception du support – ce dont dépend la valeur affective de l'effet pour l'homme : sa signification pour le critique.

La matière de l'œuvre

S'il est une caractéristique propre et originale de Dubuffet, c'est d'abord son usage de la matière première de l'œuvre (papier, fibres, encre, colle ou pâte, pour les plus classiques). Lorsque Picon évoque ce « quantum d'énergie [...] qui se dégage d'elle-même avant même que les particularités de sa structure propre [...] ne nous soient perceptibles¹⁶ », il confirme la perception et la réception de ce champ magnétique qui ne provient, si l'on en croit ses mots, ni du sujet, ou de la chose représentée, ni des lignes ou des couleurs. Alors, quelle est l'origine de cette « suggestion physiologique¹⁷ » qui l'envahit ? Distinguant un support de la première période, peu original en somme puisqu'il s'agit d'un dessin, un des *Corps de dame*, Picon constate une certaine rugosité qui ressort et semble s'extraire de la surface du support. C'est que Dubuffet ne dissimule pas son matériau, il le met en avant. Les taches, le dépôt de la couleur, l'encre que le papier a bue et fait s'étaler dévoilent la matérialité propre de l'œuvre, de son être – qui n'est pas encore, pour le

¹⁰ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Jean Dubuffet, *Corps de dame*, 1950, encre de Chine sur papier, 27 x 21 cm, U.S.A, coll. privée.

¹³ Jean Dubuffet, *Extase au ciel*, 1952, huile sur isorel, 115 x 88 cm, U.S.A, coll. privée.

¹⁴ Jean Dubuffet, *La Vie sans l'homme III*, 1960, papier mâché et pâte plastique, 65 x 81 cm, France, coll. privée.

¹⁵ Jean Dubuffet, *Caballero*, 1965, vinyle sur papier entoilé, 99 x 68,5 cm, France, coll. privée.

¹⁶ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

critique, l'image d'un *corps de dame*, mais un support plastique –, en rendant visible et présent, *sensible*, son matériau. Ces éclats de substance liquide révèlent la quiddité de la matière par le sentiment tactile que permettent la perméabilité toute matérielle de l'encre rendue par le papier et le trait. Cette réalité diffuse qui atteint d'abord le corps et dont la source est le médium du langage est-elle un effet isolé ? Assurément non. Cela est encore plus évident dans les *Paysages du mental*. L'isorel, fibres de bois reconstituées en panneau, support plastique d'*Extase au ciel*, est une matière rugueuse, dure, dont la qualité est visible ; comme touchées par la vue, les œuvres font sentir et percevoir un terrain qui n'est pas lisse, une paroi rêche, surface « remplie de formes alvéolaires¹⁸ ». Et déjà Dubuffet s'éloigne du support traditionnel de la création. C'est de plus en plus sensible à mesure que les techniques et les usages du matériau sont découverts par l'artiste dont il faut rappeler l'utilisation d'ailes de papillon, de mâchefer, d'éponge, de lave ou de végétaux. Ainsi, l'œuvre *La Vie sans l'homme III* présente d'abord ce qu'elle est et qui la façonne, c'est-à-dire du papier mâché et de la pâte. Il n'y a pas de dissimulation du moyen : au contraire, il est encensé, montré, il s'agrège sur une surface – encore – plane, mais il s'extrait et dépasse du support où s'accumulent, en relief, les « macules, marbrures [...] coulées¹⁹ ». C'est moins significatif dans le *Caballero* dont les matériaux sont moins exposés mais qui témoignent cependant de la recherche plastique de Dubuffet qui le mènera aux sculptures de *L'Hourloupe*. Là, l'effet est encore physiologiquement attesté même si la matérialité du support est moins en cause. Ainsi, cet effet qui se produit dans l'événement de sa découverte, qui produit et rend présent l'œuvre dans la conscience et dans le corps trouve d'abord sa source dans la tactilité de sa matière, dans la plasticité concrète du matériau qui la constitue physiquement et qui est une de ses propriétés d'existence. C'est là le premier effet de l'œuvre de Dubuffet, « effet plastique²⁰ » qui est déjà une expression, au sens d'une communication, d'un appel, et qui se réalise dans la perception d'une diffusion tangible et visuelle du *plastique*. Max Loreau (1928-1990) reconnaît également cette matérialité affirmée qui s'érige et tend vers son spectateur lorsqu'il écrit des *Paysages du mental* : « rides ou craquelures », « pâtes épaisses », « agglomérats », « c'est à elles qu'il appartient de faire parler le tableau²¹ ».

Le sujet même de l'œuvre

Toutefois, il est clair que dans cette première relation constituée par la perception et la réception de l'effet plastique, le sujet même de l'œuvre n'est pas perçu ni même vu. De fait, il est notable que ces quatre œuvres de Dubuffet fonctionnent comme des images : qu'elles montrent et signifient quelque chose. Si le matériau se présente et est présenté, il y a cependant une représentation, au sens de *Darstellung*, c'est-à-dire une image, au sens visuel et aspectuel du terme, au sens où une chose est reproduite en image et par l'image, redoublée par elle. Quelles sont donc les orientations non plus techniques mais représentatives qui poussent sans cesse cette expression dite de « révolte²² » ? Ce n'est pas uniquement par la matière *brute* encensée qu'il y a ce que l'on pourrait appeler une accusation constante de la part de l'œuvre. Lorsque Picon parle d'une « sorte de barbarie²³ », de « grossièreté²⁴ », il désigne la façon dont est traité le sujet, il pointe ses aspects et, donc, la façon dont l'artiste exprime ce sujet : la révolte est celle qui s'élève contre une manière de représenter les choses. Car l'effectivité de Dubuffet touche aussi au plaisir esthétique, ici au déplaisir, ce qui n'est qu'un autre mode esthétique et toujours un effet. S'il schématise, raye,

¹⁸ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*, fascicule VII, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 9.

²² Gaëtan Picon, *Les Lignes de la main*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 211.

²³ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

accumule, entache, agglomère, c'est pour trouver une nouvelle forme d'expression visuelle et plastique : il « défigure pour figurer²⁵ », il va jusqu'à l'enlaidir. Et la nouveauté de l'expérience procède autant de la découverte et de la promotion de son matériau que de la rénovation du sujet même : de la défiguration de l'image de la chose préexistante qu'il ne s'agit plus d'imiter et encore moins de respecter. Ce faisant, il fait le choix d'un type de représentation des choses qui n'est plus tout à fait réaliste au sens de la *mimesis* et Picon dit du tableau les *Gardes du corps* que son « schématisme outrancier rompt brutalement avec le souci réaliste de ressemblance particulière²⁶ », situant par là l'amorce d'une démarche de simplification de la représentation des choses que l'artiste conservera toujours.

C'est notable dans le *Corps de dame* dont le dessin ne respecte plus tout à fait les contours visibles du corps. On reconnaît encore le visage, la poitrine, les yeux, les jambes, mais la représentation est nouvelle et ne reproduit pas la réalité telle que nous croyons l'apercevoir. Ici, l'encre baveuse et les taches constituent le moyen de l'expression mais le tracé – donc la composition –, oriente cette expression vers un signifié rénové : les traits embrouillés qui déforment le tracé du corps érigent une nouvelle *corporité*. Les attributs du corps sont identifiables, reste à savoir quelle est la signification de ce corps. Et ce que Dubuffet dévoile dans *Extase au ciel* procède de la même attaque. Saturé par les stries de l'huile séchée, par les hachures du sol, par les arêtes de la matière coagulée, le ciel apparaît ici comme un fond marin, un sol de roche ou d'argile lunaire. Il n'est plus cet espace d'air bleu et de lumière mais ce fond de motifs : son image conventionnelle est niée au profit d'un ensemble *a priori* non réaliste, non conforme à la réalité. *La Vie sans l'homme* fonctionne sur le même mode : l'œuvre montre un espace qui, fait de ronds, de trous et de plaques, ressemble plus à la croûte terrestre qu'au monde extérieur. Ici, Dubuffet invente une image au concept de vie, une image pour la vie, en représentant la terre de la planète, l'intérieur organique de la vie du sol. Dans cette manière inédite de représenter le réel, le *Caballero* devient une espèce de figure informe, aux membres atrophiés, dont sont montrés les viscères, les organes, séparés par les traits noirs qui constituent les veines, les flux de sang ; Dubuffet fonctionne sur le mode de la déformation et de la reformation, car cet effet inédit et unique ne peut exister si ne changent pas, dans l'œuvre, le mode de représentation de la chose, son moyen, et la chose même exprimée : son image. Les référents originaux sont conservés (le ciel et le corps, le cavalier, la vie) mais ils sont défigurés.

Promotion de la matière qui enraye l'aura traditionnelle de l'œuvre, simplification des aspects de l'objet qui annule et se prémunit de toute forme de « stylisation artistique²⁷ » en s'attaquant aux représentations, la beauté idéale est récusée et la révolte s'effectue dans le champ de la culture, de l'art et de la vie dans le but de modifier notre propre conscience du réel. En ce sens, il y a un double effet esthétique : l'un qui agit contre la vision traditionnelle, la perception et la représentation mentale commune des choses et des objets, contre les conceptions acquises et le goût ; l'autre contre l'idée de ce que doit être l'art et contre les œuvres passées. *Grossièreté* dit Picon, les jugements ne manquent pas qui démontrent en substance que l'œuvre a eu un véritable *effet* d'ordre esthétique sur le critique qui les a portés : ils attestent encore l'effet de l'œuvre et son expansion. Et si le terme qualifie cette nouvelle forme d'expression des choses, corps, cavalier, ciel dont l'image a été modifiée, il témoigne de l'influence de l'œuvre sur le spectateur. C'est pourquoi Picon voit dans les travaux de Dubuffet, dans leur expérience et, par extension, dans leur effet, « une fécondité supérieure²⁸ ». Mais elles sont chargées d'une signification nouvelle qu'il reste à formuler par l'interprétation de leur sujet. Comment alors constituer une nouvelle parole sur le réel s'il n'y a pas, au départ, de modification, de questionnement, de réduction du modèle au concept ?

²⁵ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet, op. cit.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

Le sens donné

Pendant des siècles, l'art de la culture a montré les choses telles que nous croyons les voir, Dubuffet veut les révéler telles qu'elles sont *essentiellement*. Le *Corps de dame* empêche l'identification et l'individualisation et réduit le corps à ses attributs les plus essentiels : il y a les cheveux, les bras, les jambes, les seins, le sexe. La représentation vient porter en image l'existence de ce corps en tant que corps organique, physique et, surtout, intérieur. De la même façon, le ciel n'est que ciel de matière, ciel encombré de gaz ; la vie, la terre de cette planète, terre véritable faite d'ossements, de racines, de déchets organiques, sorte de remous de concrétions friables ; le cavalier, rien qu'un homme de chair, d'organes et de courants. Le schéma tend vers la réduction du sujet représenté à un concept dont le titre préserve l'identification. Et cette schématisation passe par l'agression faite à l'image de la chose préexistante désignée et reformée, aux images et aux représentations – ici *Vorstellung*, les idées –, habituelles et contraignantes. Il y a chez Dubuffet une forme de re-conceptualisation des choses par l'œuvre qui, à partir de la destruction de leur image commune et du « concept invisible²⁹ » (terre, ciel, corps) que les mots incarnent pour nous, presque, les essentialise, les rend telles qu'on ne les voyait pas, telles qu'on ne pouvait les voir, telles qu'on ne les pensait pas. Mais pourquoi ce puissant sentiment de Picon et pourquoi cette *barbarie*, cette révolte ? Parce que Dubuffet s'attaque à notre propre conscience de la vie, aux présupposés et aux conceptions fondés par la raison et maintenus par la société et la culture. Le *Corps de dame* et le *Caballero* ne sont pas esthétisés comme le corps d'une *Vénus*, ils révèlent une nouvelle anatomie interne et invisible du corps quand *La Vie sans l'homme III* montre la terre *pure*, la vie naturelle souterraine et grouillante, et *Extase au ciel* la nature de l'air gazeux encombré de poussières et ses réseaux d'atomes. Pour Picon, l'œuvre de Dubuffet apparaît comme l'expression et la « manifestation de l'organisme [qui] est ardente célébration³⁰ ». Encensant la matière traditionnellement déconsidérée, représentant des sujets ordinaires et triviaux, l'œuvre de Dubuffet apporte une nouvelle signification et une valeur autre aux choses délaissées de la « vraie vie, misérable³¹ » rendue à sa crudité matérielle et organique, qui se manifeste par les images effectives dans toute son intensité.

Pour conclure, il faut revenir à cette notion d'effet. À l'effet plastique constitué dans et par la sensation du matériau rendu visible, à l'effet esthétique vécu par le choc causé par la découverte des aspects du sujet, il faut découvrir un sens, un effet, *efficaces* : c'est-à-dire agissants. Picon l'affirme : « L'œuvre n'est pas ce qu'elle dit d'elle-même [...] Elle est ce qu'elle fait³². » C'est dire qu'elle est essentiellement son action sur le sujet critique. Pourquoi sent-il alors comme une *déflagration* l'effet de cette œuvre qui exprime la profondeur des choses si ce n'est parce qu'il ne retrouve pas ce qu'il voit habituellement dans le monde ou, plutôt, parce qu'il découvre tout autrement ce qu'il est et ce qui est ? Modifiant la représentation à partir du concept préétabli, Dubuffet invente et introduit un nouvel état des choses, une nouvelle expression et une nouvelle image, assurant alors au spectateur de rencontrer et d'instaurer une nouvelle *vision*. Si l'on pense l'œuvre d'une façon philosophique comme le recommande Picon, il faut alors convenir que l'être de l'œuvre (matière, support, représentation, image, expression d'un sujet) a été découvert comme l'origine de l'effet. Mais il reste à connaître le sens philosophique, celui qui s'attache à proposer et porter une certaine signification humaine, ontologique. Si l'œuvre est bel et bien un *continent* nouveau, c'est que le spectateur peut découvrir en elle et « retrouver la nature oblitérée qui est en chacun de nous³³ ». Le verbe « obliterer » signale fortement que l'état naturel et sauvage a été diminué, marginalisé et peu à peu

²⁹ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ Gaëtan Picon, *Les Lignes de la main*, op. cit., p. 211.

³² Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 228.

³³ *Ibid.*, p. 29.

effacé par ce que Picon appelle « les hiérarchies mutilantes qu'impose l'ordre de l'esprit civilisé³⁴ » : les lois, les concepts, le langage, l'histoire de l'art, tout ce qui est en dehors du flux de la vie terrestre.

Défaire par le choc, d'ordre plastique et esthétique, par le heurt provoqué par la matière ostensible et le sujet déformé et reformé, c'est l'entreprise de Dubuffet dont l'effet est parce que sa révolte nous modifie, modifie et déplace notre conscience, et que l'œuvre est l'expression du corporel, du monde qui nous entoure et de notre nature, corps de chair et de matières. L'œuvre déconditionne son spectateur pour le remettre aux prises avec la valeur et l'identité des éléments et des choses naturelles ; avec la vie et le monde, la matière terrestre, le corps organique qu'il avait oubliés, qu'il voit représentés devant lui et dont il ressent la chaleur. *L'effet Dubuffet*, c'est l'incident d'une situation qui rompt la *séparation*, selon le mot de Guy Debord (1931-1994), entre le monde et l'homme ; c'est celui qui fait croire au sujet qu'il peut devenir lui-même créateur, qui lui donne l'idée de la création et la volonté de parler ; c'est enfin celui d'invoquer et de provoquer un sentiment autre de notre condition vivante, une nouvelle et forte « tentation de liberté³⁵ » : un désir de vivre tout autrement.

³⁴ Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.