

C. Perret

School of Fine Art, History of Art,
and Cultural Studies

Doctor of Philosophy
2007

University of Leeds
School of Fine Art, History of Art, and Cultural Studies

Dubuffet, Fautrier, and Paris under the Occupation and in its Aftermath:
A Study in the Visual and Textual Ideology of Matter.
1942-49

Submitted in accordance with the requirements for the degree of PhD

Caroline Perret

September 2007

The candidate confirms that the work submitted is her own and that appropriate credit has been given where reference has been made to the work of others.

This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

Acknowledgements

I would like to thank my supervisors, Benedict Read and Dr Claudine Mitchell, and the Director of Post-Graduate Studies at the University of Leeds, Dr Will R. Rea, for letting me indulge in my passion for the subject.

The Henry Moore Foundation for its faith in my project and financial support.

The staff at the Special Collection of the University of Leeds's Library (Herbert Read Donation); National Art Library, Victoria and Albert Museum, London; *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet*, Paris; *Bibliothèque Littéraire Doucet*, Paris; *Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris; *Bibliothèque Forney*, Paris; *Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou*, Paris; *Réserve de la Bibliothèque Nationale de France, Site François Mitterrand*, Paris; *Réserve des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu*, Paris.

Gérard Ponson, *Musée de Grenoble*; Alain Sainte-Martine and Gilles Della Vedova, *Agrégé d'Histoire-Géographie*, Université de Grenoble; Sophie Webel, *Fondation Dubuffet*, Paris; Maurice Imbert, *Librairie Mouvements*, Paris; Dr Joanne S. Crawford, University of Leeds; Dr Johanna Malt, King's College London; Dr Matthew Withey, Henry Moore Institute, Leeds; Dr Nicholas Addison, Institute of Education, University of London; Clair Battison, Victoria and Albert Museum, London; Dr Toby Haggith, Imperial War Museum, London; for their generous advice and professional help.

My dear friends, in particular Richard Martin and Helen Paxton, as well as Helen Stuart, Dr Anna Bevan, and Pat & Geoff for their moral support, and all those with whom I have shared the constant joys of motherhood, most of all Sarah Davidson, Audra Frangos, Sophie Seymour, and Sophie Stuart for offering to act as my proof-readers, and Daniela Lührs for helping me with German translations.

Madame Bonadona for her professionalism and unshakeable faith in students; the very much missed, Dr David Thistlewood, for his warm welcome into the field of art history and historiography at the University of Liverpool, his constant encouragement and profound humanity; Rose-Hélène Iché for her contagious passion and for her generous sharing of invaluable sources of information; Germaine Perret for being such a dedicated mother and grandmother; Dr Michael Asbury for his professional expertise and kind companionship; and above all, my son Lucien for providing me with constant inspiration.

Abstract

The aim of this thesis is to contextualise the artistic production of Dubuffet and Fautrier within the ideological framework of the 1940s in France, in particular, to retrace the inextricable and complex interconnections between the fields of the visual arts, writing, and history. The first part shows that from around 1942, both artists developed friendships inside the intellectual circles of Resistance, their work being reviewed in clandestine poetry journals, as well as giving rise to joint publications with eminent figures of literary Resistance. I explain how their aesthetics, in which a demonstrative use of the matter of paint and sculpture played an essential role, opposed the type of art being promoted by the Nazi and the Vichy regimes, and was in itself an act of Resistance. The second part focuses on Dubuffet's artistic production between 1942 and 1945, and discusses how his series of paintings and accompanying texts express an openness towards the 'Popular' and the 'Common Man' whose notions demonstrate an adhesion to the ideological legacy of the *Front Populaire*. I contend that the latter stood for values that had been suppressed during the war, but were being revitalised by those who hoped for the Liberation from the Fascist oppression. The third part deals with the immediate post-war period and asserts that Dubuffet's and Fautrier's artistic production was considered to have expressed artistically the stance that Resistant writers had taken against the German oppression in both words and actions, as it conveyed adequately the horrors, but also the more mundane everyday aspect of occupied life in France. In the fourth part, I establish a parallel between the literary and artistic production which made an explicitly experimental use of their respective medium. This, I argue, was instrumental in the development of a strategy to transgress the Dogmatism of the 1940s in which the rejection of the 'other' played the most destructive part, from the shooting of resisters by the Nazis during the Occupation to the illegal condemnation of collaborators by resister heroes in the *épuration* process at the Liberation. The fifth part locates the work of Dubuffet and Fautrier within the artistic debates of the immediate post-war period whose polarisation, I argue, reflected the more general political division at the beginning of the Cold War. It questions the retrospective appropriation of Dubuffet's and Fautrier's artistic production into the diverse notions of *Art Informel*, *Abstraction Lyrique*, and *Tachisme* to which neither artist adhered since all failed to address the essential role that the matter of paint and sculpture had played in their development.

Table of Contents

Acknowledgements	p. i
Abstract	p. ii
Table of contents	p. iii
List of Illustrations	p. ix
Biographical Introductory Notes	p. 1
General Introduction	p. 8
I. Producing and Exhibiting Art during the Occupation of France: an Act of Resistance	p. 19
I.1. Official Art during the Occupation of France	p. 20
I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers	p. 26
I.3. Reviews of Fautrier's Art in Resistance Magazines	p. 33
I.4. Fautrier's Exhibitions of the Occupation	p. 34
I.4.1. The <i>Galerie René Drouin</i> : Politics of Exhibition	p. 34
I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the <i>Galerie Alfred Poyet</i> (1942)	p. 38
I.5. A Practice in Common: Fautrier and his Association with Resistant Writers	p. 42
I.5.1. Paulhan's <i>Fautrier L'Enragé</i> (1943)	p. 42
I.5.2. Fautrier's Illustration of Éluard's <i>Dignes de Vivre</i> (1944)	p. 52
I.6. Conclusion	p. 55

II. Strategies of Liberation	p. 57
II.1. An Intellectual Milieu	p. 58
II.2. Remaining Faithful to the Heritage of the <i>Front Populaire</i> : The Popular	p. 61
II.2.1. History and Development of the <i>Front Populaire</i>	p. 61
II.2.2. Dubuffet and the Artistic Policy of the <i>Front Populaire</i> : Openness towards the ‘Common Man’	p. 63
II.2.3. Dubuffet and the Cultural Politics of the Popular	p. 68
II.3. Dubuffet’s <i>Marionnettes de la Ville et de la Campagne</i> Series (1942-45)	p. 74
II.3.1. Dubuffet’s Exhibition of 1944 at the <i>Galerie René Drouin</i>	p. 74
II.3.2. The Street	p. 87
II.3.2.a. Influences: René De Solier, Graffiti, and Children’ Drawings	p. 87
II.3.2.b. Dubuffet’s <i>Métro</i> Series (1943)	p. 91
II.3.2.c. Dubuffet’s <i>Messages</i> Series (1944)	p. 93
II.3.2.d. Dubuffet’s Illustration of Guillevic’s <i>Les Murs</i> (1944)	p. 103
II. 4. Conclusion	p. 110
III. Confronting History	p. 112
III.1. An Intellectual Milieu	p. 113
III.2. Conditions of Reception	p. 115
III.2.1. <i>Le Spectateur des Arts</i> (December 1944)	p. 115
III.2.2. Reviews of Dubuffet’s Exhibition of 1944 in <i>Poésie</i>	p. 118
III.3. Exhibitions of the Liberation	p. 121
III.3.1. Dubuffet’s <i>Marionnettes de la Ville et de la Campagne</i> Series (1942-45): <i>Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet</i> Exhibition at the <i>Galerie René Drouin</i> (1944)	p. 121
III.3.2. <i>Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier</i> Exhibition at the <i>Galerie René Drouin</i> (1945)	p. 127
III. 4. Conclusion	p. 143

IV. Transgressing Dogmatism	p. 145
IV.1. Matter as Strategy of Transgressing Dogmatism: A Radical Change in Art Practice	p. 147
IV.1.1. Ponge's <i>Parti Pris des Choses</i> (1942)	p. 147
IV.1.2. Fautrier's <i>Objets</i> Series (1942-49)	p. 149
IV.1.3. Dubuffet's <i>Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes</i> Series (1945-46)	p. 154
IV.2. Between 'Good and Evil'	p. 164
IV.2.1. Collaboration, Communism, and Anti-Semitism	p. 164
IV.2.2. Question of the 'Other': Jewishness and Resistance	p. 167
IV.2.2.a. The <i>Musée de l'Homme</i> Resistance Network	p. 167
IV.2.2.b. <i>L'Affiche Rouge</i>	p. 171
IV.2.3. The <i>Épuration</i> Process	p. 172
IV.2.3.a. The <i>Cahiers de la Pléiade</i> (1946-52)	p. 172
IV.2.3.b. Dubuffet's <i>Portraits</i> Series (1946-47)	p. 178
IV.3. Identity and Otherness	p. 185
IV.3.1. Dubuffet's <i>Art Brut</i>	p. 186
IV.3.2. The Erotic	p. 193
IV.3.2.a. Fautrier's Illustration of Bataille's <i>Madame Edwarda</i> (1942/45)	p. 193
IV.3.2.b. Fautrier's Illustration of Frénaud's <i>La Femme de ma Vie</i> (1947)	p. 197
IV.4. Conclusion	p. 200
V. The Politics of Art Criticism in France in the Post-War Period	p. 202
V.1. The Beginning of the Cold War: Division of the French Art Establishment	p. 202
V.1.1. The Promotion of the <i>Jeunes Peintres de la Tradition Française</i> by French Art Institutions	p. 203
V.1.2. <i>Réalisme Socialisme</i> : The Aesthetic of the <i>Parti Communiste</i>	p. 206

V.2. Competing Art Criticism in France in the Post-War Period and the American Avant-Garde	p. 210
V.2.1. Precursory Exhibitions to <i>Art Informel</i> , <i>Abstraction Lyrique</i> , and <i>Tachisme</i> in the Post-War Period: <i>L'Imaginaire</i> , <i>HWPSMTB</i> , and the <i>White and Black</i> Exhibitions	p. 211
V.2.1.a. <i>L'Imaginaire</i> and the <i>White & Black</i> Exhibitions: A Stance against Geometrical Abstraction	p. 213
V.2.1.b. <i>L'Imaginaire</i> , <i>HWPSMTB</i> , and the <i>White and Black</i> Exhibitions: Between Surrealism and Gestural Abstraction	p. 215
V.2.2. Recognition of the American Avant-Garde	p. 217
V.2.3. The Art Criticism of Michel Tapié: <i>Art Informel</i> and <i>Art Autre</i>	p. 220
V.2.3.a. Tapié's Precursory Texts in <i>Les Réverbères</i> : From the Appropriation of Dada Revolt to Political Disengagement	p. 220
V.2.3.b. Tapié's Art Criticism: the Repudiated Surrealist Influence	p. 224
V.2.3.c. Tapié's Role in Letting New York Steal the Idea of Modern Art	p. 227
V.2.3.d. The 'Artists of Matter' and the Art Criticism of Tapié	p. 232
V.2.3.e. Dubuffet's and Fautrier's Rejection of <i>Art Informel</i>	p. 236
V.2.4. The Art Criticism of Georges Mathieu: <i>Abstraction Lyrique</i> , the Surrealist Influence, and the American Avant-Garde	p. 239
V.2.5. The Art Criticism of Charles Estienne: <i>Tachisme</i>	p. 243
V.2.5.a. Development of Charles Estienne's Art Criticism and the Beginnings of <i>Tachisme</i>	p. 243
V.2.5.b. <i>Tachisme</i> , the Surrealist Influence, and the American Avant-Garde	p. 247
V.2.5.c. Dubuffet's and Fautrier's Inappropriate Absorption into <i>Tachisme</i>	p. 250
V.3. Conclusion	p. 251

General Conclusion: Matter and Political Engagement	p. 253
An 'Existentialist' Reading of the 'Artists of Matter'	p. 253
Existentialism: An Ethic of Engagement	p. 254
Existentialism is a Humanism	p. 257
A Greenbergian Reading of the 'Artists of Matter': the Forgotten Political Dimension	p. 260
Matter versus Existentialism	p. 260
Matter Is <i>Informe</i> , Not <i>Informelle</i>	p. 261
Matter and the 'Other'	p. 265

Bibliography	p. 268
List of Appendices	p. 277
Appendices	p. 278
Appendix 1	p. 278
Appendix 2	p. 280
Appendix 3	p. 290
Appendix 4	p. 298
Appendix 5	p. 299
Appendix 6	p. 300
Appendix 7	p. 303
Appendix 8	p. 310
Appendix 9	p. 313
Appendix 10	p. 318
Appendix 11	p. 323
Appendix 12	p. 324
Appendix 13	p. 337
Appendix 14	p. 341
Appendix 15	p. 352
Appendix 16	p. 353
Illustrations	p. 358

List of Illustrations

Fig. 1. *Place Blanche*, in front of the *Moulin Rouge*, a brasserie is reserved for German soldiers, September 1940.

Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 2. *Quai de Tokyo*, two museums of Modern art have been financed by the State and the City of Paris, 1937.

Source: Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 76.

Fig. 3. Mosaic of the German pavilion at the International Exhibition of 1937.

Josef Thorak, monumental sculpture for the German pavilion at the International Exhibition of 1937.

Source: *ibid.*, p. 78.

Fig. 4. Jean Fautrier, *Dessins*, undated.

Source: Wallard, 'Les Dessins de Fautrier', pp. 28 and 31.

Fig. 5. Arno Breker's exhibition in Paris, 1942.

Source: Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 159.

Fig. 6. Jean Fautrier, *L'Homme Ouvert*, c. 1928, oil on canvas, 116 x 73 cm.

Source: *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 17.

Fig. 7. Jean Fautrier, *Forêt de l'Île de Port-Cros*, 1928, oil on canvas, 46 x 56 cm.

Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 97.

Fig. 8. Jean Fautrier, *Le Lapin*, c. 1941, oil on paper mounted on canvas, 38 x 54 cm.

Source: *Fautrier*, ed. by Derouet, p. 39.

Fig. 9. Jean Fautrier, *Le Bol de Fruits*, 1943, 30 x 25.8 cm.

Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 145.

Fig. 10. Jean Fautrier, *Les Pommes à Cidre*, 1940-41, oil on paper mounted on canvas, 81 x 118.5 cm.

Source: *ibid.*, p. 103.

Fig. 11. Jean Fautrier, *Les Peaux de Lapins*, 1927, oil on canvas, 130 x 97 cm.

Source: *ibid.*, p. 92.

Figs 12-14. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, three lithographs of *Otage* drawings (to the poem *Dignes de Vivre* by Paul Éluard, 120 copies made), 20 x 15.5 cm.

Source: *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Bärmann, pp. 52-54.

Fig. 15. Jean Dubuffet, *Cafetière* (or *Mouleuse de Café*), December 1945, oil, sand, and other materials, 116 x 89 cm.

Source: *Jean Dubuffet, Paintings: A Retrospective Exhibition*, ed. by Bowness, p. 23.

Fig. 16. Jean Dubuffet, *Dactylographe*, lithograph for Francis Ponge's *Matière et Mémoire ou Les Lithographes à l'École*.

Source: *L'Art Brut de Jean Dubuffet*, ed. by Limbour, p. 34.

Fig. 17. Jean Dubuffet, *Nu Chamarré*, February 1943, oil on canvas, 81 x 60 cm.

Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 32.

Fig. 18. Jean Dubuffet, *Gardes du Corps*, January 1943, oil on canvas, 116 x 89 cm.

Source: *ibid.*, p. 33.

Fig. 19. Jean Dubuffet, *Danseuse de Corde*, February 1943, oil on canvas, 100 x 73 cm.
Source: *ibid.*, p. 34.

Fig. 20. Jean Dubuffet, *Essayeuse de Chapeau*, November 1943, oil on canvas, 60 x 73 cm.
Source: *ibid.*, p. 42.

Fig. 21. Jean Dubuffet, *L'Accouchement*, March 1944, oil on canvas, 100 x 81 cm.
Source: *ibid.*, p. 39.

Fig. 22. Jean Dubuffet, *La Rue*, April 1943, oil on canvas, 92 x 73 cm.
Source: *ibid.*, p. 38.

Fig. 23. Jean Dubuffet, *Vue de Paris, Le Petit Commerce*, April 1943, gouache, 37 x 30 cm.
Source: *ibid.*, p. 38.

Fig. 24. Jean Dubuffet, *Vue de Paris aux Piétons Furtifs*, February 1944, oil on canvas, 89 x 116 cm.
Source: *L'Art Brut de Jean Dubuffet*, ed. by Limbour, p. 28.

Fig. 25. Jean Dubuffet, *Paysage Vert*, January 1944, oil on canvas, 65 x 81 cm.
Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 41.

Fig. 26. Flea Market on *Saint-Médard* street.
Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 27. Jean Dubuffet, *Métro*, March 1943, oil on canvas, 162 x 130 cm.
Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 35.

Fig. 28. Jean Dubuffet, *Métro: Rauchen Verboten*, March 1943, gouache, 37 x 30 cm.
Source: *ibid.*, p. 37.

Fig. 29. Jean Dubuffet, *Message: Ledru-Rollin sortie de métro...*, 25 June 1944, ink and gouache on newspaper, 21 x 22 cm.
Source: *ibid.*, p. 55.

Fig. 30. Packages are prepared for shipping, December 1942.
A poster of 1943 announces the 'fourth winter' of waiting for prisoners of war to return and encourages the populace to 'gather in the Aid Centres for Repatriated Prisoners'.
Source: Peschanski and others, *Collaboration and Resistance*, p. 104.

Fig. 31. Jean Dubuffet, *Message: Ma santé toujours excellente et je ne m'ennuie pas du tout*, 24 June 1944, Indian ink on paper, 20.5 x 26 cm.
Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 55.

Fig. 32. Jean Dubuffet, *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres*, 25 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 20 x 24 cm.
Source: *ibid.*, p. 55.

Fig. 33. Recruitment poster as part of the *Relève* measure, July 1942.
Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 34. Queue in front of a creamery.
Source: *ibid.*, unpaginated.

Fig. 35. A poster published by the Ministry of Information in 1941 or 1942 advertises the *Chantiers de la Jeunesse* with the message 'France Forever'.
Source: Peschanski and others, *Collaboration and Resistance*, p. 62.

Fig. 36. In this poster, published by the Propaganda Centre of the National Revolution in Avignon, a France built on Radicalism, 'democracies, i.e., Communism,' Capitalism, parliament, and egoism, founders, while a France supported by the pillars of school, artisans, peasantry, and the *Légion*, resting on the foundation of discipline, order, savings, and courage, remains stable.
 Source: *ibid.*, p. 49.

Fig. 37. *Chaussée d'Antin* round-about, giant poster of the *Maréchal*, March-April 1942.
 Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 38. Jean Dubuffet, *Message: Ça t'apprendra à fermer la gueule*, 19 June 1944, Indian and coloured ink on newspaper, 18 x 22.5 cm.
 Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 54.

Fig. 39. Jean Dubuffet, *Message: Je pense à toi*, June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 20 x 22 cm.
 Source: *ibid.*, p. 56.

Fig. 40. Jean Dubuffet, *Message: Georges arrive demain matin...*, 17 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 21 x 25 cm.
 Source: *ibid.*, p. 54.

Fig. 41. Jean Dubuffet, *Message: Que j'aime pas les femmes saoules les emmerdeuses*, 19 June 1944, Indian ink and gouache, 18 x 22.5 cm.
 Source: *ibid.*, p. 54.

Fig. 42. Jean Dubuffet, *Message: Vu que j'aime pas qu'on se foute de ma gueule et tu peux lui dire*, 27 June 1944, Indian and coloured ink on newspaper, 21 x 25 cm.
 Source: *ibid.*, p. 55.

Fig. 43. Jean Dubuffet, *Message: Dubuffet est un sale con, un foireux, un enculé...*, 24 June 1944, Indian ink on newspaper, 25.5 x 25.5 cm.
 Source: *ibid.*, p. 54.

Fig. 44. Jean Dubuffet, *Message: Émile est reparti...*, 17 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 21 x 21.5 cm.
 Source: *ibid.*, p. 56.

Fig. 45. Jean Dubuffet, *Mur au Parachute*, January-March 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.
 Source: *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, p. 27.

Fig. 46. Jean Dubuffet, *Mur et Homme*, January-March 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.
 Source: *ibid.*, p. 28.

Fig. 47. Jean Dubuffet, *Homme Coincé dans les Murs*, 11 January 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.
 Source: *ibid.*, p. 31.

Fig. 48. Jean Dubuffet, *Mur et Gisant*, 18 January 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.
 Source: *ibid.*, p. 39.

Fig. 49. Jean Dubuffet, *Mur et Avis*, January-March 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.
 Source: *ibid.*, p. 40.

Fig. 50. Jean Dubuffet, *Paysage aux Tracés Crayeux*, 1944, Indian ink on paper, 21.5 x 25 cm.
 Source: *L'Écriture Griffée*, ed. by Ceysson, p. 70.

Fig. 51. *Les Halles* quarter, *Bourdonnais* street, autumn of 1942.
 Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

- Fig. 52. Jean Dubuffet, (*Grande*) *Vache Rouge*, August 1943, oil on canvas, 65 x 92 cm.
 Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 44.
- Fig. 53. Jean Fautrier, *Oradour-sur-Glane*, 1945, oil on paper pasted on canvas, 145.1 x 113.7 cm.
 Source: *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 103.
- Fig. 54. Jean Fautrier, *Tête d'Otage no. 22*, 1944, oil on paper pasted on canvas, 35.6 x 26.7 cm.
 Source: *ibid.*, p. 98.
- Fig. 55. Jean Fautrier, *La Jolie Fille*, 1944, oil on paper pasted on canvas, 62 x 50 cm.
 Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 111.
- Fig. 56. Jean Fautrier, *Lespugne*, 1942, coloured lithograph (1 of 11 to the poem *Lespugne* by Robert Ganzo, 123 copies made), 28 x 34.5 cm.
 Source: *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Bärman, p. 41.
- Fig. 57. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, intaglio reproduction of an 'Otage' drawing, 20 x 15.5 cm.
 Source: *ibid.*, p. 55.
- Fig. 58. Jean Fautrier, *La Juive*, 1943, oil on paper pasted on canvas, 73 x 115.5 cm.
 Source: *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 96.
- Fig. 59. Jean Fautrier, *Otage*, 1943, bronze, 48 cm high (sculpture).
 Source: *ibid.*, p. 94.
- Fig. 60. Jean Fautrier, *Grande Tête Tragique*, 1942, bronze, 38.5 x 21 x 21.5 cm (sculpture).
 Source: *ibid.*, p. 93.
- Fig. 61. Jean Fautrier's *Les Otages* exhibition at the *Galerie Drouin, 17 place Vendôme*, 1945.
 Source: *René Drouin*, ed. by Decron, p. 10.
- Fig. 62. Jean Fautrier, *Le Pain*, 1947, oil on paper pasted on canvas, 44.5 x 53 cm.
 Source: *Fautrier*, ed. by Derouet, p. 45.
- Fig. 63. Jean Fautrier, *Le Flacon de Cristal*, 1948, oil on paper mounted on canvas, 41 x 33 cm.
 Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 119.
- Fig. 64. Jean Fautrier, *Le Fruit à Noyau*, 1948, oil on paper pasted on canvas, 38 x 46 cm.
 Source: *L'Écriture Griffée*, ed. by Ceysson, p. 88.
- Fig. 65. Jean Fautrier, *Le Jarre de Porcelaine*, 1949, mixed media on canvas, 46 x 55 cm.
 Source: *Europa de Postguerra*, ed. by Messer, p. 105.
- Fig. 66. Jean Fautrier, *Le Moulin à Café*, 1947, oil on paper mounted on canvas, 46 x 55 cm.
 Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 118.
- Fig. 67. Jean Fautrier, *Les Boîtes en Carton*, 1947, oil on paper pasted on canvas, 67 x 81 cm.
 Source: *L'Écriture Griffée*, ed. by Ceysson, p. 91.
- Fig. 68. The artist in his studio at Châtenay-Malabry, 1955.
 Source: *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, pp. 42-43.
- Fig. 69. Dubuffet in his studio.
 Source: Liberman, *The Artist in his Studio*, p. 135.
- Fig. 70. Jean Dubuffet, *Vénus du Trottoir*, May-June 1946, oil on staff plank, 102 x 82 cm.
 Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 66.

Fig. 71. Jean Dubuffet, *Francis Ponge Jubilation*, July-August 1947, oil on canvas, lime, and plaster, 110 x 88 cm.

Source: *ibid.*, p. 96.

Fig. 72. Jean Dubuffet, *Brumes du Matin sur la Campagne*, October 1945, oil on canvas, 89 x 116 cm.

Source: *ibid.*, p. 69.

Fig. 73. Jean Dubuffet, *Madame Mouche*, May 1945, oil on canvas, 73 x 60 cm.

Source: *ibid.*, p. 60.

Fig. 74. Jean Dubuffet, *Portrait Cambouis*, December 1945, high impasto on canvas, 41 x 33 cm.

Source: *ibid.*, p. 64.

Fig. 75. Jean Dubuffet, *Terracotta la Grosse Bouche*, February 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.

Source: *ibid.*, p. 67.

Fig. 76. Jean Dubuffet, *Volonté de Puissance*, January 1946, oil on canvas, 116 x 89 cm.

Source: *ibid.*, p. 65.

Fig. 77. Corner of *Grenata* and *Dussoubs* streets, the last ragmen on horseback.

Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 78. A government poster offers a bar of soap 'in exchange for one kilogram of bones'.

Source: Peschanski and others, *Collaboration and Resistance*, p. 118.

Fig. 79. A shoe store in Lyons advertises its shoes with wooden soles in the summer of 1941.

Source: *ibid.*, p. 120.

Fig. 80. Jean Dubuffet, *Touring-Club*, July 1946, oil on canvas, 151 x 202 cm.

Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, by Abadie, p. 70.

Fig. 81. Abel Bonnard exiting the 'Bolshevism against Europe' exhibition, Lyons, March 1943.

Source: Peschanski and others, *Collaboration and Resistance*, p. 52.

Fig. 82. *Le Juif et la France* exhibition, 'The Jewish activity in the widest range of fields', 1941.

Source: Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 156.

Fig. 83. A poster informs the Jews of Marseilles that a new law requires them to register with the police at City Hall.

Source: Peschanski and others, *Collaboration and Resistance*, p. 51.

Fig. 84. The camp in Drancy, near Paris, 1942.

Source: *ibid.*, p. 55.

Fig. 85. The *Affiche Rouge* ('Red Poster') appears on the walls of Paris and the provinces at the moment of the trial of the 24 members of the Missak Manouchian group responsible for the FTP-MOI (*Franco-Tireurs Partisans de la Main d'Oeuvre Immigrée*), February 1944.

Source: Celati and Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne*, unpaginated.

Fig. 86. Francis Galton, *3 Groups of Criminals taken from 4, 9 and 5 Different Persons respectively and the Composite of all 18 of them in the Centre*, 1880s, photographs mounted on card.

Source: *Spectacular Bodies*, ed. by Kemp and Wallace, p. 135.

Fig. 87. Cesare Lombroso, *Album of Criminals no. 2*, late nineteenth century.

Source: *ibid.*, p. 140.

Fig. 88. Jean Dubuffet, *Michel Tapié Soleil*, August 1946, mixed media on *isorel*, 109 x 87.5 cm.

Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 82.

Fig. 89. Jean Dubuffet, *Ponge Feu Follet Noir*, 23 June 1947, oil on canvas, 130 x 97 cm.
Source: *ibid.*, p. 91.

Fig. 90. Jean Dubuffet, *Portrait of Francis Ponge*, 9 June 1948.
Source: *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 210.

Fig. 91. Jean Dubuffet, *Bertelé Bouquet Fleuri, Portrait de Parade*, July-August 1947, oil on canvas, 116 x 89 cm.
Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 94.

Fig. 92. Michel Tapié and the *Foyer de l'Art Brut* in the basement of the *Galerie René Drouin*, 17 place Vendôme, 1947-48.
Source: *René Drouin*, ed. by Decron, p. 28.

Fig. 93. Jean Dubuffet, *Trois Bédouins*, January-April 1948, glue paint, 31 x 42 cm.
Source: *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, p. 103.

Fig. 94. Jean Dubuffet, *Arabe aux Traces de Pas*, May-June 1948, oil on canvas, 91 x 72 cm.
Source: *ibid.*, p. 106.

Fig. 95. Jean Dubuffet, *Deux Bédouins avec Chameau Entravé*, March-April 1948, glue paint, 39 x 32 cm.
Source: *ibid.*, p. 108.

Fig. 96. Jean Dubuffet, *Nomade et Chameau, Palmiers, Jardinier*, January-April 1948, glue paint, 44 x 55 cm.
Source: *ibid.*, p. 109.

Fig. 97. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving (1 of 31 engravings from Jean Perdu (= Jean Fautrier) to the prose text *Madame Edwarda* by Pierre Angélique (= Georges Bataille), 88 copies made), 21 x 13.5 cm.
Source: *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Bärmann, p. 77.

Fig. 98. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, p. 85.

Fig. 99. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, pp. 88-89.

Fig. 100. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, p. 99.

Fig. 101. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, p. 101.

Fig. 102. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, p. 83.

Fig. 103. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, p. 95.

Fig. 104. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, pp. 86-87.

Fig. 105. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.
Source: *ibid.*, pp. 90 and 92-93.

Fig. 106. Jean Fautrier, *La Femme de ma Vie*, 1947, multipartite coloured aquatint engraving (to the poem *La Femme de ma Vie* by André Frénaud, 21 copies made), 29.5 x 18.5 cm.

Source: *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Bärmann, pp. 116 and 118-119.

Fig. 107. Jean Fautrier, *Étude de Mains*, 1944-45, *héliogravure* and engraving, 41.4 x 49.8 cm.

Source: *ibid.*, p. 165.

Fig. 108. Auguste Herbin, *Apollon – Dyonisos*, 1947, oil on canvas, 195 x 130 cm.

Source: *Europa de Postguerra*, ed. by Messer, p. 84.

Fig. 109. Alberto Magnelli, *Opposition no. 1*, 1945, oil on canvas, 100 x 81 cm.

Source: *ibid.*, p. 98.

Fig. 110. Victor Vasarely, *Xingou*, 1949-51, oil on panel, 120 x 100 cm.

Source: *Post War and Contemporary Art* (London: Sotheby's, 1987), no. 693.

Fig. 111. Jean Dewasne, *Composition Abstraite n° 60*, 1946, oil on canvas, 45 x 55 cm.

Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 30.

Fig. 112. Jean Bazaine, *La Terre et le Ciel*, 1950, oil on canvas, 196 x 130 cm.

Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 102.

Fig. 113. Roger Bissière, *Grande Composition*, 1947, tempera on paper pasted on canvas, 162 x 81 cm.

Source: *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 259.

Fig. 114. Maurice Estève, *Le Pot de Grès Rouge*, 1946, oil on canvas, 81 x 65 cm.

Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 28.

Fig. 115. Charles Lapicque, *Régates*, 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.

Source: *ibid.*, p. 27.

Fig. 116. Alfred Manessier, *Salve Regina*, 1945, oil on canvas, 195 x 115 cm.

Source: *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 298.

Fig. 117. Gustave Singier, *Le Volet Fermé*, 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.

Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 27.

Fig. 118. André Fougeron, *Civilisation Atlantique*, 1953, oil on canvas, 380 x 560 cm.

Source: *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 345.

Fig. 119. Francis Gruber, *Job*, 1944, oil on canvas, 161.9 x 129.9 cm.

Source: *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 132.

Fig. 120. Bernard Buffet, *Homme avec Crâne*, 1947, oil on canvas, 177 x 119 cm.

Source: *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 265.

Fig. 121. Victor Brauner, *Jacqueline au Grand Voyage*, 1946, oil on canvas, 46 x 38 cm.

Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 36.

Fig. 122. Camille Bryen, *Hépérile*, 1951, oil on canvas.

Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 44.

Fig. 123. Hans Hartung, *T.48-35*, 1948, oil on canvas.

Source: *ibid.*, p. 28.

Fig. 124. Georges Mathieu, *Sans Titre*, 1952, oil on canvas, 130 x 195 cm.

Source: *Post War and Contemporary Art*, no. 665.

- Fig. 125. Jean-Paul Riopelle, *Sans Titre*, 1953, oil on canvas.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 49.
- Fig. 126. Raoul Ubac, *Le Cavalier*, 1951, oil on canvas.
Source: *ibid.*, p. 205.
- Fig. 127. Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), *La Ville Rose*, 1945-46, watercolour, gouache, and ink on paper, 18.5 x 25 cm.
Source: *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 195.
- Fig. 128. Francis Picabia, *Hérésie et Sorcellerie*, 1948, oil on canvas, 116 x 89 cm.
Source: *Europa de Postguerra*, ed. by Messer, p. 77.
- Fig. 129. Henri Michaux, 1948, ink and watercolour.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 11.
- Fig. 130. Iaroslav Serpan, *Peeshvercheus*, 1949, oil on paper pasted on canvas, 146 x 126 cm.
Source: *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 232.
- Fig. 131. Karel Appel, *Little Boy*, 1951, oil on canvas, 110 x 75 cm.
Source: *Post War and Contemporary Art*, no. 604.
- Fig. 132. Nicolas De Staël, *Composition*, 1948, oil on canvas, 49.5 x 61 cm.
Source: *Europa de Postguerra*, ed. by Messer, p. 92.
- Fig. 133. André Lansky, oil on canvas.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 112.
- Fig. 134. Jean Le Moal, *Bateaux au Port*, 1946, tempera on paper pasted on canvas, 49 x 60.5 cm.
Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 27.
- Fig. 135. Serge Poliakoff, *Composition*, 1950-51, oil, 116 x 89 cm.
Source: *Post War and Contemporary Art*, no. 650.
- Fig. 136. Gérard Schneider, *Opus 316*, 1946, oil on canvas, 91.5 x 72.5 cm.
Source: *1946, L'Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, p. 38.
- Fig. 137. Pierre Soulages, 1950, oil on canvas.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 36.
- Fig. 138. Marie-Hélène Vieira da Silva, *Composition (Le Rêve)*, 1949, oil on canvas, 127 x 147.5 cm.
Source: *Post War and Contemporary Art*, no. 639.
- Fig. 139. Jean Degottex, *Désincarné*, 1955, oil on canvas.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 52.
- Fig. 140. René Duvillier, *Noir 5*, 1957, oil on canvas.
Source: *ibid.*, p. 71.
- Fig. 141. Simon Hantaï, *Peinture*, 1955, oil on canvas, 159 x 219 cm.
Source: *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 233.
- Fig. 142. Marcelle Loupchansky, 1955, oil on canvas.
Source: Bonnefoi, *Les Années Fertiles*, p. 63.
- Fig. 143. Jean Messagier, *Préparatifs pour un Matin*, 1959, oil on canvas.
Source: *ibid.*, p. 71.
- Fig. 144. Judit Reigl, 1954, oil on canvas.
Source: *ibid.*, p. 62.

Biographical Introductory Notes

Originating from a bourgeois family with his father at the head of a wine business, Jean Dubuffet (1901-85) studied in the prestigious *Lycée François Ier* in Le Havre where he excelled. There he became friendly with Armand Salacrou and Georges Limbour. At sixteen, he joined the evening classes at the *École des Beaux-Arts* of Le Havre where his enthusiasm and vocation for the arts was confirmed and indeed flourished. Although his father had hoped that his son would follow commercial or law studies so that he could succeed him in his business, Dubuffet, supported by his mother, moved at the age of seventeen from Le Havre to Paris in order to pursue his artistic vocation at the renowned *Académie Julian*. Conscious of the artificiality of his new artistic lifestyle, he was however quick to leave the *Académie* to work independently, and, together with Limbour, embraced a more Bohemian lifestyle. He started meeting regularly with the artistic and literary main figures of the time, such as Charles-Albert Cingria, Élie Lascaux, Francis Ponge, Suzanne Valadon, and Max Jacob, with whom he would develop a close friendship. In the early 1920s, Salacrou introduced him to André Masson in whose studio Antonin Artaud, Marcel Jouhandeau, and Michel Leiris frequently gathered. Masson introduced him in turn to Daniel-Henry Kahnweiler and some of the artists that the art dealer represented, such as Juan Gris and Fernand Léger. One of Dubuffet's friends, Paul Budry, a Swiss writer and the founder of the *Cahiers Vaudois*, introduced him to the painter René Auberjonois with whom the artist would remain in contact all his life, as well as to Dr Hanz Prinzhorn's *Bilderei der Geisterkranken* ('*Expression de la Folie: Dessins, Peintures, Sculptures d'Asile*'). The latter publication would have a long-lasting influence on the artist's development. In the mid-1920s, after a long stay in Argentina and disillusioned with his artistic prospects, Dubuffet joined the family business and agreed to an arranged marriage from which he would have one daughter. In the 1930s, he became very successful in the business that he had set up and moved to the Parisian suburbs, while remaining in contact with his friends from the literary and artistic milieu. In the mid-1930s, living from the proceeds of his business, he started painting again in an atelier that he had bought in *Montparnasse*. This new life eventually led to his divorce, and in 1934, he met in a local café his life-long companion, 'Lili', with whom he would

make a series of masks and puppets.¹ Just before the war, he married her and focused on his wine business for which he prospected around France after his demobilisation in 1940.

In the autumn of 1942, Dubuffet entrusted his business to a proxy, rented an atelier in front of his house in *rue Lhomond*, and produced life drawings, gouaches, and paintings that he would acknowledge as representing his real beginnings in the field of art, his previous attempts forming the ‘prehistory’ of his own myth-making. In January, he painted *Gardes du Corps* (‘Bodyguards’) (January 1943) [Fig. 18], *Danseuse de Corde* (‘Female Dancer with String’) (February 1943) [Fig. 19], and a painting entitled *Métro* [Fig. 27] that would inspire the series of gouaches of the same title.² In winter of 1943, Limbour, Dubuffet’s old school friend from Le Havre, brought the photographer Daniel Wallard and the influential writer and editor Jean Paulhan to Dubuffet’s studio. Paulhan was eager to share his immediate friendship and enthusiasm for Dubuffet’s art with fellow writers, such as Marcel Arland, André Dhôtel, Louis Parrot, Francis Ponge, Pierre Seghers, and René De Solier. All were invited to the artist’s studio.³

A la fin de l’année 1943 Limbour amena chez moi Paulhan, qui montra vif intérêt pour mes travaux et me donna des marques de chaude sympathie. Il s’ensuivit qu’il ne cessait plus d’alerter, dans les temps suivants, un grand nombre de personnes qu’il amenait chez moi par groupes.⁴

Having permanently moved in with Lili in a residence on *rue Vaugirard*, Dubuffet painted in June 1944 the series of *Messages*, inscriptions hastily scribbled on sheets of newspapers, reminiscent of graffiti.⁵ Briefly after, he started experimenting with the process of lithography whose results were assembled on the initiative of the printer Fernand Mourlot in an album whose accompanying text was written by Ponge and entitled *Matière et Mémoire* (1945). The quality of the publication led Eugène Guillevic,

¹ She was born Émilie Carlu.

² See ‘II.3.1. Dubuffet’s Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*’ and ‘II.3.2.b. Dubuffet’s *Métro* Series (1943)’.

³ Anna Hiddleston and Marie-Claire Llopès, ‘Biographie’, in *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Daniel Abadie, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2001), pp. 361-71.

⁴ Jean Dubuffet, ‘Biographie au Pas de Course’, in Dubuffet, *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, ed. by Hubert Damish, 4 vols (Paris: Éditions Gallimard, 1995), IV, p. 486.

⁵ See ‘II.3.2.c. Dubuffet’s *Messages* series (1944)’.

whose poems *Les Murs* had been published in Seghers's review *Poésie 44*, to ask the artist to illustrate them, which he did at the beginning of 1945.⁶ In the autumn of 1944, Dubuffet's first solo show had taken place at the *Galerie Drouin* with an ensemble of paintings and drawings. The catalogue was prefaced by Paulhan with texts by Éluard and Parrot.⁷ Dubuffet's experimentations with materials extraneous to traditional painting such as gravel, tar, plaster, and cement, led to a series of *Hautes Pâtes* exhibited under the title *Macadam, Mirobolus & Cie* at the *Galerie Drouin* in May and June 1946. The exhibition catalogue was prefaced by Michel Tapié.⁸ Meanwhile, Dubuffet had corresponded with Artaud and visited him during his illness at the psychiatric *Hôpital Rodez*. In June 1946, Paulhan introduced Dubuffet to the '*déjeuners du jeudi*' hosted by Florence Gould, a rich American lady resident in Paris, who, as a literary amateur, invited the main literary figures of the moment for lunch every Thursday, amongst them Paul Léautaud, Marcel Jouhandeau, and Pierre Benoit. The artist welcomed her suggestion to paint a portrait of her guests, and this led to the *Portraits* series the following year with the subtitle *Plus Beaux qu' Ils Croient*.⁹ In July 1945, invited by Budry, Dubuffet took a trip to Switzerland with Paulhan and Le Corbusier, and visited several psychiatric hospitals to collect drawings made by patients suffering from mental illnesses, a form of expression that would later be referred to as *Art Brut*. At the end of 1945, Pierre Matisse had become Dubuffet's dealer in the USA, and his first paintings, showed as part of a collective show in New York in May 1946, had been noticed by Clement Greenberg. From the start, the American audience had been warmer to Dubuffet's art than its Parisian counterpart, reacting very positively to his first one-man show in New York in January 1947. Dubuffet's first trip to El Goléa in the Algerian Sahara with Lili in February 1947 prompted him to make sketches, gouaches, and paintings of this new subject matter, and would initiate a series of longer stays in December of the same year and in March 1949. Meanwhile, the basement of the *Galerie Drouin* had welcomed an increasing collection of *Art Brut* artefacts, and this led to the official opening of the *Foyer*

⁶ See 'II.3.2.d. Dubuffet's Illustration of Guillevic's *Les Murs* (1944)'.

⁷ See 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*' and 'III.3.1. Dubuffet's *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* Series (1942-45): *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1944)'.

⁸ See 'IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* Series (1945-46)'.

⁹ See 'IV.2.3.b. Dubuffet's *Portraits* series (1946-47)'.

de l'Art Brut in November 1947. This was extended with the foundation of the *Compagnie de l'Art Brut* in June 1948 together with Paulhan, Charles Ratton, a prominent dealer and expert in Medieval and primitive art, Henri-Pierre Roché, writer, art critic, and artistic agent, and André Breton.¹⁰ In September, the *Compagnie* was transferred to a more spacious venue belonging to the *Éditions Gallimard*. In October 1949, the *Galerie Drouin* presented an exhibition of the two hundred artefacts of the *Art Brut* collection for the event of which Dubuffet wrote *L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels* in which he defined more precisely the notion of *Art Brut* and its spontaneity freed from all cultural references.¹¹

The illegitimate child of rich parents originating from the French provincial bourgeoisie, Jean Fautrier (1898-1964) was brought up by his Irish Catholic grandmother. At her death, his mother took him to London where from the age of fourteen he studied at the Royal Academy. He later enrolled at the Slade School of Fine Arts. Despite his excellence, he decided to leave both schools for being too traditionalist, and started working independently on nudes, portraits, and still-lives that he exhibited extensively in salons and sold successfully. In 1917, he returned to France where he was enrolled in an auxiliary corps of the French army due to his ill-health, and was discharged four years later. After living in Tyrol in Austria for two years for health reasons, he moved to Paris and exhibited for the first time at the *Salon d'Automne* in 1922 with *Tyroliennes en Habits du Dimanche*. In the 1920s, Fautrier was considered to be a part of the *École de Paris*, having exhibited alongside Chagall, Derain, Modigliani, Soutine, and Utrillo. His work attracted the attention of dealers and literary figures, and was the subject of numerous solo exhibitions and commissions. His first one-man show had taken place at the *Galerie Visconti* in 1924 and was noticed by the major art critics of the time, such as Abel Bonnard, Waldemar George, François Thiébaud-Sisson, and Louis Vauxcelles. In 1925 and 1926, his work was included in ten group shows as well as the *Salon des*

¹⁰ *Dictionnaire des Lettres Françaises: Le xx^e Siècle*, ed. by Martine Bercot and André Guyaux (Paris: Encyclopédies d'Aujourd'hui, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1998), p. 955.

¹¹ Hiddleston and Llopès, 'Biographie', in *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, ed. by Abadie, pp. 361-71.

Tuileries and the *Salon d'Automne*, and was among the most highly regarded by Pierre Andry-Farcy, the progressive senior curator at the *Musée de Grenoble*. His second solo show was hosted by the prestigious *Galerie Georges Bernheim* in 1927. The art dealers Jeanne Castel, Paul Guillaume, and Leopold Zborowski, also a poet and friend of Modigliani, had all shown great interest in his work, as did the young André Malraux who commissioned him to illustrate a text of his choosing.¹² Fautrier already had an in-depth and extensive experience of the medium of engraving and etching as he had previously illustrated poems by Baudelaire and Poe. Having first chosen Rimbaud's *Illuminations*, he had then turned his attention to Danto's *Inferno* for which he created abstract coloured lithographs that were eventually refused by the publisher. In 1929, he started working exclusively on paper and experimenting with a coating ('*enduit*') made of a combination of Spanish white and glue that would eventually become his trademark. In 1930, his work was included in *Painting in Paris from American Collections* at the Museum of Modern Art, New York. However, while his itinerary of the 1920s shows the beginning of a flourishing artistic career, the 1930s were far less focused and successful as he suffered from the financial consequences of the international economic crisis. While he had exhibited his *Inferno* lithographs and preparatory drawings, gouaches, and paintings, at the *Galerie de la Nouvelle Revue Française* in Paris in 1933 with a preface by Malraux, he was excluded from *L'Art Indépendant: Maîtres d'Aujourd'hui* exhibition in 1937. Meanwhile, he had moved to the French Alps where from 1934 to 1939 he was a ski instructor and a jazz nightclub manager. He married Yvonne Loyer in 1935, and at the beginning of the war, travelled to Marseilles, Aix-en-Provence, and Bordeaux.¹³

On his return to Paris in 1940, Fautrier was accommodated by Castel, his dealer since 1935. Having been allocated a studio at 216 *Boulevard Raspail*, he started painting again. He became acquainted with the literary figures of the time, such as René Char, Paul

¹² Paul Guillaume became his exclusive dealer and provided the guarantee of a regular income until 1930.

¹³ *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Curtis L. Carter and Karen K. Butler, exh. cat., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York (New Haven and London: Yale University Press, 2002), p. 150.

Éluard, Robert Ganzo, Paulhan, and Ponge, and started illustrating their work.¹⁴ It is very likely that the encounter would have taken place through Seghers as his publishing house's head office also housed Fautrier's studio.¹⁵ In 1942, he made coloured lithographs and engravings as well as etchings for limited editions of Ganzo's *Lespugne* (1942) and *Orénoque* (1945), and Georges Bataille's *Madame Edwarda* (1945), all published by Auguste Blaizot with whom he collaborated intensely and extensively.¹⁶ The same year, while he participated in the *Salon des Tuileries*, his recent work was exhibited under the title *Fautrier: Oeuvres Récentes* at the *Galerie Alfred Poyet* in Paris.¹⁷

Concurrently, he started the *Objets* Series, small-format pictures dealing with simple objects of everyday life, such as bread, coffee-grinder, ink-pot, jars, keys, and tin cans.¹⁸ He divorced Loyer. Arrested by the Gestapo in January 1943, he remained under observation for three days before being released. Following his discharge, he left for Chamonix. That same year, the *Galerie Drouin* presented a retrospective exhibition of his work.¹⁹ He met Jeanine Aeply with whom he would have two children in 1946 and 1947. In April 1944, he found refuge, as Paulhan's protégé, in an outbuilding of the psychiatric establishment directed by Dr Le Savoureux at Châtenay-Malabry in the Vallée-aux-Loups where he stayed under the false name Jean Faron. There he continued making the *Otages* series that would be exhibited at the *Galerie Drouin* in October and November 1945, and whose exhibition catalogue would contain a preface by Malraux. The exhibition was reviewed by Paulhan in *Comoedia* and was briefly followed by the publication of Ponge's *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* published by Seghers

¹⁴ *Jean Fautrier*, exh. cat., ed. by Brigitte Hedel-Samson and Katalin Timár, Musée National Fernand Léger, Biot, Múcsarnok, Budapest (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996), p. 151.

Paulhan already knew Éluard when the latter was a part of the Surrealist group and had contributed the text 'Syntaxe' in February 1920 to Éluard's short-lived review *Proverbe*.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, p. 830.

See '1.5.2. Fautrier's Illustrations of Éluard's *Dignes de Vivre* (1944)'.

¹⁵ *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, ed. by Louis Parrot, exh. cat., Galerie René Drouin (Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1944) indicated the exact address of the publishing house, which the author identified as the localisation of Fautrier's studio.

¹⁶ See 'IV.3.2.a. Fautrier's Illustration of Bataille's *Madame Edwarda* (1942/45)'.

¹⁷ See 'I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibitions at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)'.

¹⁸ See 'IV.1.2. Fautrier's *Objets* Series (1942-49)'.

¹⁹ See 'I.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943)'.

in 1946 and Paulhan's *Fautrier L'Enragé* published in *Variété* nos 1 and 2.²⁰ In 1947, Blaizot published Bataille's *L'Alléluiah* with Fautrier's lithographs and Frénaud's *La Femme de ma Vie* with multipart coloured aquatint-engravings that the artist had himself printed on his own printing-press in his house in Châtenay.²¹ Paulhan's *Fautrier L'Enragé*, a text dedicated to Fautrier's paintings accompanied by Fautrier's illustrations consisting of engravings of various techniques, would be published with the same editor and launched in an exhibition at the *Galerie Billiet-Caputo* in Paris two years later.²²

²⁰ See 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)'.

²¹ See 'IV.3.2.b. Fautrier's Illustration of Frénaud's *La Femme de ma Vie* (1947)'.

²² *Jean Fautrier. 1898-1964*, ed. by Carter and Butler, p. 150.

Pierre Cabanne, *Jean Fautrier* (Paris: Éditions de la Différence, 1988), pp. 145-55.

Matthias Bärmann, 'Biografía / Biography', in *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Matthias Bärmann, exh. cat. (Palma de Mallorca: Fundación Bancaja, 1998), pp. 266-73.

General Introduction

The aim of this thesis is to position the artistic production of Dubuffet and Fautrier within the French politics, society, and culture of the 1940s. Approaching this sensitive period of French history from a historiographical and revisionist standpoint, it deconstructs many mythologizing aspects of France as a political agent in the events of WWII. It looks at the experience, representation, and memory of the Occupation of the French territory by Germany after a collaborative armistice between the two States following the war, its subsequent Liberation and *Épuration* process, and the beginning of the Cold War. These periods were marked by a constant polarisation of the political world in which the tension between the notions of 'good and evil' was often put into play. This, I contend, form the battling ground of W.W.II.. 1942 was an important year for both artists who started producing and exhibiting again after a long pause in their artistic careers. Dubuffet started the *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* series, while Fautrier's exhibition was presented at the *Galerie Alfred Poyet* that same year. The period covered in the thesis closes on Dubuffet's *Art Brut* as a case study of issues of self and otherness, which are central to the thesis's argument. More importantly, it breaks with the consensual idea of a rupture between pre-war and post-war artistic experiments, and shows instead a continuity of concerns, whether visual, material, technical, art historical, social, or ideological. While my focus on the 'Artists of Matter' originated from a purely aesthetic choice, thorough research rapidly demonstrated a common ground between these two artists at these different levels - while of course showing some disparities which I did nothing to attenuate.

In this sense, while taking into consideration detailed historical evidence, the intention of the artists, and the visual analysis of some of their work, as well as their subsequent art historical recognition from a historiographical standpoint, my thesis relied on the social history of art as its strongest element of its methodology as outlined in T.J. Clark's 'The

Conditions of Artistic Creation' (1974).²³ I adapted his model to examine artistic production in its historical, political, social, and cultural context. I show how its conditions of production, such as the specificity of technical means, matter and materials, and style adopted by Dubuffet and Fautrier were an expression of an ideology in visible form. This presupposed a close look at the relationship between art and ideology, in particular the one defended by Nazi Germany and Vichy France, and the subsequent politics and ethics embroiled in the Dogmatism which manifested itself in France throughout the rest of the 1940s. The cultural backdrop is provided by the pictorial and literary traditions, which were being questioned by the artists and the intellectuals around them. The literary elite of the time constituted indeed their patronage, the conditions of reception and perception of their work. In particular, their practice was sustained by privileged debates and exchanges of ideas with the most renowned (resistant) intellectuals of the French avant-garde in the 1940s.

This presupposed an interdisciplinary approach to art, literature, and poetry with the study of visual and written documents, of which many were published clandestinely by the Resistance during the Occupation: artworks themselves, monographs and exhibition catalogues of the period, particularly the ones published by the *Galerie René Drouin*; artistic and literary reviews and journals, such as *Poésie*, *Le Spectateur des Arts*, the *Cahiers de la Pléiade* defending ex-collaborators during the *Épuration*, and in the pre-war period, *Les Réverbères*; illustrated anthologies of poems and novels, political newspapers, as well as street posters. The conditions of dissemination of their work give an invaluable insight into the ideals that the artists were defending. More generally, this methodology was crucial to understand the singularity of this period of Modern art. Paris under the Occupation experienced a form of underground culture with its secrecy and codes, and these were transferred into the artistic production over the course of the 1940s. This codification explains why the whole decade has been for so long misunderstood. However, the deciphering of these codes within the unique context of the period has

²³ T.J. Clark, 'The Conditions of Artistic Creation', *Times Literary Supplement*, 24 May 1974, pp. 561-62, in *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, ed. by Eric Fernie (London: Phaidon Press Limited, 1999), pp. 248-53.

hopefully identified the hidden agendas of the artists and writers in question and rendered intelligible aspects of art practice and writing that had thus far remained unknown to contemporary art historians.

At the centre of the thesis is the question about aesthetics and political engagement. While Modern art was considered to be too formal and elitist, traditional art was associated with dubious politics and conformism. In particular, the Nazi promoted an aesthetic and ideals embodied by Naturalist Academism, while the Vichy regime advocated a return to Classicism.²⁴ Dubuffet and Fautrier believed, I contend, that such a question could be answered with a suggestive technique and/or a close interconnection between art and life, while retaining the freedom of individual's expression and creativity for both the artist and beholder. Essential for the artists and the intellectuals who supported them was a certain Humanism, which I would define as the conviction in the good of human nature and the dignity of man, based on human values, honour, and fraternity. These were important ideals in their fight against Fascism and all forms of oppression, and later for the Reconstruction after the war. This Humanism was addressed in their art and writing through the search for a shared experience between artist and beholder through the experimental use and exploration of artistic matter. In this manner, the viewer would become involved in the work at the physical and emotional level, as well as intellectually. The beholder's journey would thus go beyond the material and physical presence of the artwork to encompass ideas and emotions. This, I contend, forms the basis of Dubuffet's and Fautrier's strategy to ethically engage (with) their work while avoiding the trappings of partisanship.

While Dubuffet and Fautrier can hardly be categorised into any major twentieth century movements of Modern art, we shall observe that the general pattern of their artistic career seems to follow the main trends and concerns of Modernism. From the inception of Modern art at the end of the nineteenth century, artists started questioning the tradition of the past and aspiring for change and renewal. The challenging of tradition almost became

²⁴ 'Classic' is defined as the 'representation of the arts of antiquity' with 'overtones of calm, balance and superiority'.

Art History and its Methods, ed. by Fernie, p. 330.

a matter of principle in any new venture, even if artistic production remained infused and sometimes heavily influenced by the past. However, the very idea of the rejection of tradition was revolutionary and a thriving force for the artists who hoped that their standpoint would have repercussions on the rest of society. All serious artists aspired to become a part of the avant-garde, which was itself based on experimentation and imaginative new beginnings in an attempt to innovate. The development of art production was increasingly supported by and dependent upon the development of new theories and ideas which eventually became an intrinsic part of artistic activity. The latter became more purposeful and directed with the launch of clearly-defined movements and manifestos defending specific concepts by artists, very often joined by intellectuals as well, themselves supported by an enormous growth in public media.²⁵

Moreover, the beginning of Modernism is located at a time when modern art is considered to exercise a form of critique on the world around it. For art to have a social impact, two strategies have been traditionally adopted: understand the Modern world and participate in changing it, or transform art itself as the beginning of a social transformation.²⁶ The latter involved questioning Naturalistic/realist modes of representation and language, which, I show, is one essential aspect of Dubuffet's and Fautrier's art practice. While being independent from social conditions, art would be viewed as a microcosm whose model would influence the rest of society at large.²⁷ According to T.J. Clark in *The Painting of Modern Life*, 'doubts about vision became doubts about everything involved in the act of painting; and in time the uncertainty became a value in its own right; we could almost say it became an aesthetic.'²⁸ The question of moral autonomy versus art reflective of wider social change, usually equated

²⁵ Nikos Stangos, 'Preface', in *Concepts of Modern Art*, ed. by Nikos Stangos (London: Thames and Hudson, 1991), pp. 7-9.

Raymond Williams, 'When Was Modernism?', *New Left Review*, no. 175, May-June 1989, pp. 48-52, in *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, ed. by Francis Francina and Jonathan Harris (London: Phaidon Press Limited and Open University, 1995), pp. 23-27.

²⁶ *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas. 1900-90*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Blackwell, 1993), p. 129.

²⁷ *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, p. 2.

²⁸ T.J. Clark, 'Introduction', *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (London: Thames and Hudson, 1985), pp. 3-22 and pp. 271-72, in *Art in Modern Culture*, ed. by Francina and Harris, p. 45.

to abstraction versus realistic figurative representation, has always been one of the main debates within Modernism and this has continued in the post-Modernist discourse.²⁹ Such antithetic notions and their associations with specific moral (and/or political) engagement are however reductive. While the former has always been placed within the arena of the conformists (with the Russian avant-garde as one exception), but is also an efficient safeguard against the danger of Totalitarianism and propaganda (such as in the cases of Social and 'Nazi Realism' in Stalinist Russia, Mexico, and Germany), the socialist tradition demanded of art to become one of the tools for social change in the political arena as it became closer to the popular.³⁰ This demand was criticised for its implied 'naturalism in which the complexity of representation itself is suppressed in order that the audience may be more readily drawn to assent to the political message being conveyed.'³¹ These debates became, as we shall see, even more pressing during and after W.W.II. with the division of the world between Nazi Germany, Communist Russia, and the Allies, and later the Cold War which culminated in the political radicalism of Modernism being eradicated in the name of democracy. In the context of the Cold War, Serge Guilbaut has famously argued that Abstract Expressionist painting was used by the US government as the embodiment of US ideological Liberalism in its offensive against the USSR 'Communist Threat'. Ignoring the actual values defended by artists and critics to be considered a part of Abstract Expressionism, the US government offered an image of individual freedom to be contrasted to the collectivist authoritarianism of Social Realism with the ultimate goal of presenting American society as the ideal to which all countries should aspire.³² I argue that Dubuffet and Fautrier intentionally posited their production between these two notions and deliberately refused to take sides.

²⁹ However, many art critics have reduced Modernism to abstraction and stressed its autonomy from society.

Art History and its Methods, ed. by Fernie, p. 349.

³⁰ *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 2, 7, 334, 128, 335.

³¹ Paul Wood, 'Realisms and Realities: Weimar Germany', in David Batchelor, Briony Fer, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars* (New Haven: Yale University Press; London: The Open University, 1994), p. 306.

³² Serge Guilbaut, 'The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the 'Vital Center'', *October*, 15, Winter 1980, pp. 61-78, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, pp. 239-263.

In this sense, the thesis opposes Michèle C. Cone's dualistic approach in *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution* (1992). Because of Vichy xenophobia and Nazi racism, according to Cone, many artists were kept from participating in the new outburst of creativity of the French art world during the Occupation, what she terms the 'have-nots', such as persecuted artists, including resisters and Jews, in hiding or self-imposed exile from Paris in the unoccupied area of France. She accounts for their disappearance (and the rise of others, the 'haves') from the Parisian art world during the Vichy regime. She 'divide[s] [her] text into two sections, one devoted to avengers of decadence [in Paris] and the other to scapegoats of decadence [in the free zone].'³³ Moreover, she wishes to re-instate the clear-cut divide between 'good and evil', notion which I argue in the thesis is very problematic, particularly when examined in the light of the excesses of the *Épuration*. Revengeful aspirations can have as bad a consequence as the punished acts themselves.

'As the period of the Occupation recedes into the past, revisionist history is threatening the demarcation between villains and heroes, between collaborators and Resistance activists during Vichy. Such intellectualization is intolerable to the memory of the victims, those who suffered torture in silence, those who died at the hands of the Nazis.'³⁴

The thesis also posits itself outside the consensual argument which reduces engagement to members of the *Parti Communiste* or to the socially-conscious imagery of Social Realism. Such is the case of Germain Viatte's 'Aftermath: A New Generation', the introduction to the catalogue of the *Aftermath, France: New Images of Man. 1945-54* exhibition, held at the Barbican Art Gallery in 1982. Picasso, who had been the subject of a retrospective exhibition at the *Salon de la Libération* in October 1944, is described 'as the symbol of Resistance', while 'images of militant political engagement' are contained in Sarah Wilson's 'Aspects of Realism' section. The latter also deals with the 'attempts to portray man's inner, existential being', which will be the central idea of Wilson's subsequent contribution to the catalogue of the *Paris Post-War: Art and Existentialism. 1945-55* exhibition at Tate Gallery (1993). Announced by Viatte as being a part of the

³³ 'Preface', in Michèle C. Cone, *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), p. xxii.

³⁴ *Ibid.*, pp. xxii, xxiii.

‘new generation’, Dubuffet and Fautrier are said to ‘herald[...] the rebirth of modern art in all its forms’ and ‘mark[...] a definitive break with the past’. While this new beginning is located in the autumn 1944, thus reinforcing the consensual idea of artistic production re-‘flourish’ing after the end of the war, ‘the violent and provocative nature of these works’ are said to ‘challenge[...] and reflect[...] the fears and anxieties of contemporary society’, which again problematically connotes an Existentialist interpretation of their work.³⁵

It is also typical that the catalogue of the *Face à l'Histoire: L'Artiste Moderne Devant l'Évènement Historique. 1933-96* exhibition organised at the Centre Pompidou in 1996, which focused on the power of history on the development of artistic production, would ignore the French Occupation and Collaboration. This omission is even more revelatory of a taboo surrounding this period when considering the other case studies in the publication. This acknowledges art evolution in the context of totalitarian ideologies such as Italian Fascism, the Russian Revolution, Communism and Fascism in Central Europe, American artists against the war and Fascism, the Socialist aspirations of Mexican artists, and the more individual political engagement of the artist Matta.³⁶ The war period is not mentioned as such, except by Patrick Le Nouëne’s very specific case study of ‘Jean Fautrier: des Otages aux Partisans. 1945-1957’. When it is, as in Maurice Fréchuret’s ‘Les Formes Engagées’, engagement or ‘the apprehension of the historical fact’ is confined to members of the *Parti Communiste*, such as Picasso and Léger, to the Social Realists Fougeron and Taslitsky, or to geometrical abstract artists, such as Dewasne and Herbin. As we shall see, the *Parti* had indeed tolerated Geometrical Abstraction as a possible aesthetic for the transmission of Communist ideas until 1947. As an example of artwork which ‘establishes [...] a strange relationship with history’, Fréchuret cites Fautrier’s *Otages* series whose lack of Realism and the contrast between horror and beauty of the figures in these high impastos is attributed to the difficulty in describing

³⁵ Germain Viatte, ‘Aftermath: A New Generation’, in *Aftermath, France: New Images of Man. 1945-54*, ed. by Germain Viatte, exh. cat., Barbican Art Gallery (London: Barbican Centre for Arts and Conferences, 1982), p. 11.

³⁶ *Face à l'Histoire: L'Artiste Moderne Devant l'Évènement Historique. 1933-96*, ed. by Jean-Paul Ameline, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou and Flammarion, 1996).

reality and any historical event.³⁷ The only genuine engagement of the period in France is described in the publication in Wilson's 'Réalismes sous le Signe du Drapeau Rouge, 1945-1960', but is again restricted to members of the *Parti Communiste* and Social Realism in the post-war period when the philosophy was hardening into Dogmatism.³⁸

The exploration of the materials' properties and freedom of expression of Dubuffet's and Fautrier's 'matérialistes' researches is again the aesthetic focus of Fréchuret in 'L'Impossibilité de Peindre' in the catalogue of *L'Art en Europe: Les Années Décisives. 1945-53* exhibition at the *Musée de Saint-Étienne* in 1987. According to the art historian, their physical engagement originates from their intention to re-enact the first gestures of the prehistoric man resulting in an immediacy of matter which is to be opposed to rationalist thought. While acknowledging the involvement of the artists with history, such emphasis on the novelty of their art practice and the starting from scratch of their processes is undertaken with little consideration for the specific historical context in which they occurred.

'À un moment où l'Histoire pèse de tout son poids, au sortir d'une époque où les événements ont accéléré leur rythme et ont fait surgir, en séries, les drames et les épouvantes, quelques artistes ont le courage de poser les vraies questions, sachant que nulle réponse acceptable n'est plus possible [...].'³⁹

Moreover, the reading of the artworks as 'denounc[ing] the absurdity [of the world]' and 'paint[ing] doubt [and] anguish' utilises many Existentialist notions which, as we shall see, do not give justice to the cultural references of the intellectual circle with which the artists entertained the strongest links.⁴⁰ Similarly, Fréchuret mentions the main concepts developed in Fautrier's oeuvre, such as ambiguity, allusion, *informel*, and *informe*, and quotes his critics, such as Arland, George, and Ponge, but does not address the political connotations of those terms nor the political affiliations of such critics. In this quotation for instance, the collaborationist George is said to defend Humanism: 'Pour les critiques

³⁷ Maurice Fréchuret's 'Les Formes Engagées', in *Face à l'Histoire*, ed. by Ameline, p. 234.

³⁸ Sarah Wilson, 'Réalismes sous le signe du drapeau rouge, 1945-1960,' in *Face à l'Histoire*, ed. by Ameline, pp. 244 -51.

³⁹ Fréchuret, 'L'Impossibilité de Peindre', in *L'Art en Europe: Les Années Décisives. 1945-53* (Genève: Éditions d'Art Albert Skira S.A.; Association des Amis du Musée de Saint-Étienne, 1987), p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 71-72.

qui avaient réclamé un retour “figuratif” à l’humanisme et à la figure humaine, les oeuvres de Fautrier étaient comme le triomphe de l’informe et de l’ellipse, “un suicide”.⁴¹

In addition to ignoring the historical, cultural, and political context of Dubuffet’s and Fautrier’s artistic production, this aesthetic emphasis on ‘matérialistes’ experiences as a concrete apprehension of the world and a return to terrestrial substances is reductive. In his *L’Envolée, L’Enfouissement: Histoire et Imaginaire au Temps Précaire du XX^e Siècle*, in particular, Fréchuret establishes an opposition between *envolée* (‘flight’) and *enfouissement* (‘burying’). While the former is applied to Surrealism which is said to get rid of gravity in its representation of abstract or figurative elements in both painting and poetry in order to explore the limitless possibilities of dream, the latter is said to search for and express reality and the essence of things. This opposition is puzzling when two elements of the ‘matérialiste’ creative process, which I consider essential, have been noted in the section entitled ‘L’Écriture de L’Informe ou le Visage Aboli’: the importance of chance in order to trigger both the artist’s and the viewer’s imagination, as well as the mistreatment of reality with the dissolution of form.⁴²

Another misconception in the consensual argument about Dubuffet’s and Fautrier’s practice is its inclusion in the very diverse notions of *Informel* and *Art Autre*. As in Claire Stoullig’s ‘De la Disparition’ in the catalogue of *Les Figures de la Liberté* exhibition at the *Musée Rath* in Geneva (1996),⁴³ Fréchuret’s ‘Panorama Artistique Européen en 1946’ in the catalogue of 1946, *L’Art de la Reconstruction* exhibition at the *Musée Picasso* in Antibes (1996) contextualises Dubuffet’s and Fautrier’s production within the concept of ‘art autre’.⁴⁴ Michel Ragon, in his ‘Témoignage’ in *L’Art en Europe*, focuses on the

⁴¹ Fréchuret, ‘Panorama Artistique Européen en 1946’, in 1946, *L’Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, exh. cat., Musée Picasso, Antibes (Genève: Éditions d’Art Albert Skira S.A.; Paris: Réunions des Musées Nationaux, 1996), p. 49.

⁴² Fréchuret, *L’Envolée, L’Enfouissement: Histoire et Imaginaire au Temps Précaire du XX^e Siècle* (Paris: Éditions Skira, 1995).

⁴³ Claire Stoullig, ‘De la Disparition’, in *Les Figures de la Liberté*, exh. cat., Musée Rath (Genève: Musées d’Art et d’Histoire; Éditions Skira, 1995), pp. 56-57.

⁴⁴ Fréchuret, ‘Panorama Artistique Européen en 1946’, in 1946, *L’Art de la Reconstruction*, ed. by Fréchuret, pp. 53-54.

exhibitions of Dubuffet's *Hautes Pâtes* and Fautrier's *Otages* which he claims were considered at the time to be a part of the 'regeneration of abstract art through *Informel*'.⁴⁵ As a historiographic analysis of the different avant-garde groups of the post-war period, their exchanges, overlapping, and shared influences will reveal, Dubuffet's and Fautrier's practice does not conform to any of these notions. Instead, I propose the application of the term 'Artists of Matter'.

Used for the first time by Geneviève Bonnefoi in her article entitled *Regards sur Vingt Années de Peinture* published in 1963, it aims at differentiating the *Peintres de la Matière* ('Painters of Matter') from *Abstraction Lyrique* ('Lyrical Abstraction') within *Art Informel*. Included in the former are the exhibitions presented by Dubuffet, Fautrier, Michaux, and Wols. For the critic, 'the *Otages* of Fautrier and the temperamental portraits of Dubuffet', suddenly reveal a new way of seeing and of feeling, but [...] also a new way of painting' which alludes to the visual and emotional engagement of the viewer which will be dealt with more extensively in the thesis.⁴⁶ According to Bonnefoi, the key-exhibitions of the 'Painters of Matter' were Fautrier's *Otages* and Dubuffet's *Hautes Pâtes: Mirobolous, Macadam et Cie*, which, with the use of unconventional materials and support, mistreated the techniques of traditional painting. Although for her, Fautrier represents the precursor of these innovative techniques, she argues that 'his artwork did not reach the developments which could have been expected.' As opposed to Fautrier, she admires Dubuffet as the one being truly inventive in his discovery of materials which will lead him to call into question the whole conventional conception of art. Bonnefoi also stresses the ambivalent aspect of Dubuffet's artwork which always escaped the debate between abstraction and figuration. However, we shall see that although her innovatory use of the term is interesting as a means to differentiate the French avant-garde artists from the gesturality of *Abstraction Lyrique*, it is also very confusing as she related it directly to the broader notions of Michel Tapié's *Art Informel* and *Art Autre*.

⁴⁵ Michel Ragon, 'Témoignage', in *L'Art en Europe: Les Années Décisives. 1945-53*, p. 21.

⁴⁶ Geneviève Bonnefoi, 'Regards sur Vingt Années de Peinture', *Les Lettres Nouvelles: France Mère des Arts? Aspects Présents de l'Activité Intellectuelle et Artistique en France*, February 1963, p. 166. Bonnefoi, *Les Années Fertiles. 1940-1960* (Paris: Mouvements Éditions, 1988), pp. 110-124.

The subsequent catalogue of the exhibition *Paris-Paris: Créations en France. 1937-57* organised at the Centre Georges Pompidou in 1981 presents two sections which are relevant to our discussion. In 'Vivre une Peinture sans Tradition', Sylvain Lecombe observes that despite the different appellations that the different avant-garde groups received in France – *Abstraction Lyrique*, *Informel*, and *Tachisme* -, they all belong to the same trend. More interestingly however, he establishes a distinction between 'a painting in which the expansion of matter dominates and a painting founded on the production of sign.'⁴⁷ In his section entitled 'Quatre Figures-Clés du Matérialisme', Daniel Abadie uses the term of 'Matter' again and applied it to Dubuffet, Fautrier, Tapiès, and Burri. Therefore, in texts representative of the consensual history of Modern art, the term of 'Matter', while always including the art practice of Dubuffet and Fautrier, is only rarely used as a means to define a particular group of artists gathered together in a movement. It is precisely what makes the term of 'Artists of Matter' so interesting: it is at the crossroads of the different accounts and histories of the art of the post-war period in France and of the diverse movements which constitute its avant-garde. The term is instead located 'on the borders', or rather 'in between' the different groups of the French avant-garde. It is also ideal because, as we shall observe, it gives justice to the general context in which it was being produced and to the ideals it was embracing: its Humanism, ethical engagement, aspirations for social change, and embrace of difference.

⁴⁷ Sylvain Lecombe, 'Vivre une Peinture sans Tradition', in *Paris-Paris: Créations en France. 1937-57*, ed. by Germain Viatte, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1981), pp. 216, 218, 220. Daniel Abadie, 'Trophées aux Lambeaux du Réel: Quatre Figures-Clés du Matérialisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 234, 236.

I. Producing and Exhibiting Art during the Occupation of France: an Act of Resistance

Pensons à tout le grouillement qui entoure toute oeuvre d'art: grouillement d'allusions, d'évocations, d'harmoniques de toutes sortes, tous les sous-entendus, les ellipses, et c'est tout ce grouillement qui donne son sens à l'affaire, et que voulez-vous saisir de tout cela si vous n'êtes pas dans l'époque même?⁴⁸

Éluard, Paulhan, and Seghers, were a part of Dubuffet's and Fautrier's immediate intellectual circle in the early 1940s. Both Dubuffet's and Fautrier's exhibitions during the Occupation were reviewed in Seghers's poetry review *Poésie*, while Fautrier illustrated Éluard's *Dignes de Vivre* and *Douze Lettres à Fautrier* (both published in 1944) and worked with Paulhan on *Fautrier L'Enragé* (1943). Paulhan's text had been written for the artist's first retrospective exhibition at the *Galerie Drouin* in November and December 1943. Paulhan had also contributed a long letter as the introduction to Dubuffet's first solo exhibition of paintings and drawings in October and November 1944, while Éluard had written a poem, *Quelques Mots Rassemblés pour Monsieur Dubuffet* for the occasion.⁴⁹ These demonstrate the privileged exchanges of ideas between these artists and the most renowned intellectuals of the French avant-garde in the early 1940s. Artists and writers experienced together the beginning of the war between the Allies and Germany, the armistice, and the subsequent Occupation of northern France by the German forces [Fig. 1]. It is revelatory that in this context, the intellectuals whom Dubuffet and Fautrier frequented all took part in the literary journals of Resistance published under the Occupation. The preface to the 1943 issue of one of them, *Messages*, founded and directed by Jean Lescure, was dedicated to the 'Domaine Français' ('French Territory'). It reads:

Pendant des mois il a pu paraître que toute voix française en France serait condamnée au silence. Pourtant on a heureusement assez tôt connu un beau refus de se soumettre et de renoncer à proclamer la dignité d'une conception de l'homme qu'un évènement militaire et politique – si écrasant fût-il – ne suffisait pas à ridiculiser.⁵⁰

⁴⁸ Dubuffet (signed 'actualiste'), 'À Jean Paulhan', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage ou Jean Dubuffet*, ed. by Jacques Berne (Paris: Éditions Gallimard, 1973), p. 288 (Paris: 1944).

⁴⁹ Parrot, *L'Intelligence en Guerre: La Résistance Intellectuelle sous l'Occupation. 1940-45*, 2nd edn (Paris: Le Castor Astral, 1990).

⁵⁰ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 454 and 748.

This attitude denotes one of the strategies that some writers and artists decided to adopt when faced with the German Occupation, its censorship and oppression: to continue producing and disseminating art as an act of Resistance.⁵¹ Intending to explore this strategy further in the following part, I will examine Dubuffet's and Fautrier's immediate intellectual environment within the historical and political context of the period, in particular Paulhan's, Éluard's, and Seghers's involvement with Resistance activities, literature, and poetry. Within this ideological framework, the type of art being officially promoted by the occupying forces and the French collaborationist regime during the Occupation will provide the cultural backdrop to Dubuffet's and Fautrier's artistic production and distribution: reviews of Fautrier's exhibitions of the Occupation in Resistance magazines; Fautrier's exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* in 1942; Fautrier's illustrations of Paulhan's *Fautrier L'Enragé* and Éluard's *Dignes de Vivre*. In addition, the exhibition policy of the *Galerie Drouin* will be closely examined with reference to the official cultural policy during the Occupation. These analyses will demonstrate more precisely my hypothesis of the development of strategies of Resistance with special reference to the two artists, both present in Paris during the Occupation.

I.1. Official Art during the Occupation of France

The present chapter will discuss the type of art being promoted by the French art establishment during the German Occupation in the specific political, historical, and cultural situation of Paris in the early 1940s. Compared with the Western tradition of Classicism, Dubuffet's and Fautrier's artistic production, which flourished concurrently in quasi-clandestinity, will reveal an attitude in direct confrontation with the aesthetic and ideals advocated by the Nazi regime and French collaborationist government.

The place of the classical tradition within the art education establishment had been at the core of the debate about the role which the State should play in the teaching of the Fine

⁵¹ Moreover, according to Germaine Tillon, the head of the Communist Resistance movement F.T.P., the activity of publishing clandestine reviews was accompanied by intelligence networks gathering and transmitting information, by organisations collecting arms and preparing for military actions, and by escape networks for deserters.

Germaine Tillon, *À la Recherche du Vrai et du Juste* (Paris: Éditions du Seuil, 2001), p. 117.

Arts in France since at least the end of the nineteenth century. According to Lionel Richard in his *L'Art et la Guerre: Les Artistes Confrontés à la Seconde Guerre Mondiale* (1995), the division between those who believed in the government-backed structural and financial support for the free blossoming of the arts and those who advocated an authoritative and aesthetically dogmatic intervention by the State, would continue until the advent of W.W.II.⁵² The root of this debate was political: considered to safeguard traditional values and to fight anarchy, the classical tradition upheld a conservatist ideology. This is evidenced in a speech which Paul Léon, the director of the newly-formed *Direction Générale des Beaux-Arts*, gave at the inauguration of the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in 1925: 'Nous communions avec vous dans le prochain avènement d'un nouvel ordre classique, image d'une société fortement organisée.'⁵³

The same type of discourse would be reiterated in 1936, yet ironically this time by the *Front Populaire*, and more specifically by Georges Huisman, the then general director of the Fine Arts. On the one hand, he believed in the beneficial integration of art and creativity within the social dynamic with the emancipation of the whole population as its ultimate goal. The attainment of such an objective pre-supposed for Huisman the accessibility and re-organisation of artistic teaching by the State. On the other hand, he denied the free exploration of individual creativity: basing his program on the belief in an innate and absolute French taste, he promoted a return to an 'essential' and stereotyped French tradition.⁵⁴ On a practical level, this led to the propagation of neo-academic values and teaching. Such a program had aesthetic implications as well as a political resonance for the art of the 1930s, both revealed in the *Chefs-d'oeuvre de l'Art Français*

⁵² Lionel Richard, *L'Art et la Guerre: Les Artistes Confrontés à la Seconde Guerre Mondiale* (Paris: Éditions Flammarion, 1995), p. 79.

⁵³ Paul Léon, 'L'Enseignement de l'Architecture', in *Art et Artistes Aujourd'hui* (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1925), pp. 203-04. Quoted in Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 74.

⁵⁴ The victory of W.W.I. intensified Nationalism in French culture which came to be perceived as the rightful descendant of the Classical tradition. While this belief had been a common trait of French culture in the past, it was now rallied by the avant-garde which had usually made a point at distinguishing itself from dominant values. Cubism is a case in point as it was re-appropriated in the Conservatist *rappel à l'ordre*.

Art in Theory, ed. by Harrison and Wood, p. 218.

(‘Masterpieces of French Art’) exhibition in 1937 at the newly-built *Palais de Tokyo*⁵⁵ [Figs 2 & 3]. In fact, the exhibition prepared the ground for the cultural policy of the Occupation period as it generated a profusion of publications attempting to define the characteristics of the *École Française*. The contributor to the *Temps*, Thiébault-Sisson, distinguished the French Tradition in its ability to scrupulously observe and simulate reality. For George, one of the most influential French critics of the interwar period, it was rooted in Classicism, which, as a symbol of the glorious times of the French civilisation, should be revitalised through a return to proportion and harmony. In effect, such an academic notion of art was propagated by the *École des Beaux-Arts* whose teaching methods focused on direct observation and the control of the imagination, which reflected the common belief in the superiority of intelligence over sensibility.

The political implications of such a discourse on the practical level were enormous. The project was profoundly nationalistic, racist, and dictatorial in its ambition to preserve national values and order. With the German victory in June 1940 and the signing of the armistice, Paris and the North of France fell under the German administration, while the ‘free’ zone of the South was governed by the *Maréchal* Pétain in the replacement capital Vichy. Believing in a German future for Europe and attempting to secure the place of France within this ‘new order’, the Head of State favoured negotiation and collaboration with the occupant. This led to a systematic economic exploitation, as well as the development of an institutional and political regime very close to the National-Socialist model.⁵⁶ Despite a radical political change from the left-wing *Front Populaire*, there was a great continuity in aesthetic preferences between the cultural policy of the 3rd *République* and occupied France. It is ironic that it fell to the Left to prepare the cultural ground for the arrival of the occupier. For instance, the highly conservative art historian

⁵⁵ As *Musée des Artistes Vivants* (‘Museum of Living Artists’), its collection combined the ones of the *Musée du Luxembourg* and the *Jeu de Paume*.

Catherine Lawless, *Musée National d’Art Moderne: Historique et Mode d’Emploi* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986), p. 168.

⁵⁶ Anticipating the German request, the French government proved to be over-zealous in adopting radical anti-Jewish laws (3 October 1940) and in supporting the raid of Jews, not only in the North zone with the major raid of the *Vel d’Hiv* (July 1942), but also in the supposed-free zone of the South (August 1942).

Antoine Prost, *Petite Histoire de la France au XX^e Siècle*, 2nd edn (Paris: Armand Colin Éditeur, 1992), pp. 51-52.

Louis Hautecoeur had moved from the post of contractor for the 1937 *Exposition* under the *Front Populaire* to the one of general secretary of the *Direction Générale des Beaux-Arts* under the Vichy government. Moreover, in its defence of Academism and the rejection of the avant-garde, the Vichy regime echoed many of the German occupant's aesthetic views: the attachment to the idea of a classical Renaissance by the Fascist regime is demonstrated by Hautecoeur's *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e Siècle* (1942): 'Après toutes les bacchanales du fauvisme et du surréalisme, nous assistons à une renaissance de l'humanisme et du classicisme.'⁵⁷ Considered as the purest source of the French tradition, the art of the eighteenth century was indeed the most highly rated in the sales of the *Hôtel Drouot* in 1942, at the height of *Pétainisme*.⁵⁸ With regard to Modernist experimentations however, they were equated to insufficient techniques and the ignorance of tradition by both the German occupants and the Vichy regime. The Nazi artistic discourse was also reflective of the regime's ideology.

In a collection of documents compiled by Jean Cassou, who, as Paulhan, had been involved in the *Musée de l'Homme* Resistance network, Jacques Sabile deals with 'La Doctrine Esthétique du National-Socialisme et l'Organisation des Beaux-Arts sous le III^e Reich' (1947).⁵⁹ The development of an aesthetic doctrine was needed by the National-Socialist Party as part of the completely new *Weltanschauung* ('world conception') that it proposed. It also fulfilled the practical and immediate functions and aims of Nazi propaganda. These included the fight against the enemies of Nazi ideology and its practical organisation, in particular the systematic looting of the artistic heritage of occupied Europe. However, because the Nazi aesthetic canon did not respond to any intellectual needs, it lacked coherence, methodology, and originality. In the Nazi perspective that the essence of all human communities is constituted by its land and blood (*Boden* and *Blut*) that are both encapsulated in the notion of race, art became a biological rather than aesthetic matter. In this logic, one could expect a quintessentially German art

⁵⁷ Louis Hautecoeur, *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e Siècle* (Paris: Armand Colin, 1942), p. 307.

⁵⁸ Mentioned in Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 185.

⁵⁹ Jacques Sabile, 'La Doctrine Esthétique du National-Socialisme et l'Organisation des Beaux-Arts sous le III^e Reich', in *Le Pillage par les Allemands des Oeuvres d'Art et des Bibliothèques appartenant à des Juifs en France*, ed. by Jean Cassou, Série Documents, no. 4 (Paris: Éditions du Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1947), pp. 18-35.

whose visual elements would correspond to the biological characteristics of the race. However, the Nazi leaders' aspiration for an art that would be together 'heroic, romantic and realist' paradoxically led them to defend a hybrid form of art that combined Gothic and Greek characteristics.⁶⁰ United in their 'fight against the Semitic barbarity', Gothic art symbolised for them the 'sense of tragedy', while Greek art stood for the 'beauty of the body'.⁶¹ Both were believed to convey the exaltation of heroism and sacrifice necessary to defend the chosen race from its enemies.

Nazi aesthetic was opposed to the 'art of Semitic inspiration'. Considered to be the result of 'isolated individuals without any contact with the popular masses', the latter was viewed as elitist and only accessible to a few connoisseurs.⁶² Its concern with the deconstruction of its basic elements, such as forms, colours, and composition, was considered as only aiming at the intellect, and thus in its coldness, failed to touch and move. Jacques Sabile notes that these are at that moment the defining characteristics of French Modern art and its spirit. This is for him evidenced in the following quotation taken from Karl Zimmermann's speech of September 1935 at the Nuremberg Congress on the *Bases Spirituelles du National-Socialisme (Geistige Grundlagen des National-Sozialismus)*: 'Il n'y a pas d'idée plus dangereuse que la thèse vraiment française du libéralisme: "L'art pour l'art".'⁶³ As we will see in part 'II. Strategies of Liberation', these were the exact reproaches formulated in Dubuffet's artistic discourse after the war against the French art establishment. While proposing an art which on the aesthetic and political levels positioned itself at the opposite of Nazi art and ideology, Dubuffet was 'Remaining Faithful to the Heritage of the *Front Populaire*' (II.2.) whose 'Artistic Policy' advocated an 'Openness towards the 'Common Man'' (II.2.2) in order to fulfil the social role of art. These were, paradoxically enough, the Nazi recommendations as well.

⁶⁰ Ibid., p. 23.

⁶¹ Adolph Hitler, 'Discours de Septembre 1935 au Congrès de Nuremberg'. Quoted in Emil Wernert, 'L'Art dans le III^e Reich: Une Tentative d'Esthétique Dirigée' (Paris: Centre d'Études de Politique Étrangère, 1936). Repr. in *ibid.*, p. 24.

⁶² Sabile, 'La Doctrine Esthétique du National-Socialisme', in *ibid.*, p. 25.

⁶³ Wernert, 'L'Art dans le III^e Reich', in *ibid.*, p. 26.

In the Nazi discourse, an art of 'French inspiration' has therefore simply been replaced by an art of 'Semitic inspiration', and this represents one example of 'falsification' in the ingenious tactics of Nazi propaganda. Such discourse would have been attractive to the German crowds as they had felt excluded from the world of Modern art: they were offered a scapegoat onto which they could unleash their frustrations. As opposed to Modern art, the type of art being promoted by the Nazis was very attractive to the average German. Exploiting the German popular operatic tradition, they emphasised the 'theatrical and sentimental elements in visual artworks' that were absent from French Modern art, itself founded on the 'culture of vision'. Re-baptising it the 'Art of the German Race, of the Blood or of the Land', they thus revived the photographic and naturalist Academism of the Wilhelmian period.⁶⁴ Ironically, this form of Academism was, from an art historical point of view, the most international as it responded to a 'Court language' moderated by 'taste', 'tradition', and 'decorum'.⁶⁵ There was yet another flaw in the Nazi argument. While they proclaimed the 'primacy of Instinct over Intellect, of Aryan Intuition over Semitic Intellectualism', there was no form of art less intuitive than the Academism of their praise, being the result of repetitive and learnt procedures originating from exact sciences, such as optics, anatomy, and perspective. Moreover, they defined all forms of art that referred to primitive sources and/or maintained anti-traditional stances such as 'Dadaism, Cubism and other forms of artistic Bolshevism', as 'degenerate'.⁶⁶

Nazi propaganda thus operated yet another manipulative trick on the masses by associating Semitism, Liberalism, and Bolshevism. In its logic, it reached two aims simultaneously as it provided additional reasons for the hatred of the Semitic people and enticed the embracing of Nazi ideology. The Nazis indeed saw the 'art of Semitic inspiration' as 'a damnable produce of the epoch corrupted by anarchic and individualist Liberalism' and a 'form of artistic Bolshevism'.⁶⁷ The fact that they reconciled opposite terms such as Liberalism and Bolshevism only serves to demonstrate the true ambition of

⁶⁴ Sabile, 'La Doctrine Esthétique du National-Socialisme', in *ibid.*, p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

their discourse on art: the systematic elimination of their political opponents and the attraction of the masses through very carefully calculated propaganda. On a practical level, Nazi officials, led by Hitler and Goebbels, had in July 1937 started purging German museums as well as public and private collections in the *Reich* of the works of Modern art that the Party considered to be degenerate. Amongst the 15,550 works removed, 650 were selected for the infamous *Entartete Kunst* ('Degenerate Art') exhibition. Having opened at the Museum of Antiquity in Munich on 19 July 1937 with over three million visitors attending, it then travelled to eleven other cities in Germany and Austria. The exhibit was carefully staged and designed in such a way as to encourage the spectators to mock the artists and their creations. While the former were condemned as 'Jewish', 'Communists', and 'anti-Germans', their work was ridiculed and denigrated as failing to uphold correct Nazi virtues. The exhibition therefore blatantly revealed the connection between the Nazi artistic discourse and ideology. Claiming that it originated from the Jews and the Bolsheviks, Modern art was to be equated with the 'decline' and 'degeneration' of Civilisation for which the Jews and the Bolsheviks were held responsible.⁶⁸ Later, on 20 March 1939, the Degenerate Art Commission ordered over 1000 paintings, almost 4000 watercolours and drawings, and countless manuscripts to be burned in the courtyard of a fire station in Berlin. In stark contrast, the neighbouring *Great German Exhibition* served as a place to display traditionally painted and sculpted work that was approved by the Nazi Party and that extolled Hitler's view of German life's virtues of '*Kinder, Küche, Kirche*' ('Family, Church, Home').

I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers

For Paulhan, to pursue publishing and writing in the reconstituted German administration was more than a means by which to support intellectual life in Paris: it was an act of Resistance. Paulhan's choice to fight the German invasion through specific literary decisions started with his resignation from the directorship of the *Nouvelle Revue*

⁶⁸ Richard, *L'Art et la Guerre*, pp. 48-49.

Française, a position that he had occupied since 1935.⁶⁹ Having been founded in 1909 and having dominated the literary scene during the interwar period, the *N.R.F.* had fused very rapidly with the Gallimard publishing house and had remained the most prestigious publication of the period as it included contributions by major intellectuals of the time. As Otto Abetz, the German ambassador of Paris, had declared: 'There are three great powers in France: Communism, the big banks and the *Nouvelle Revue Française*.'⁷⁰ Despite the editorial team's decision to put a stop to the publication of the review because of the Occupation, Abetz had recognised its power as a mass-communication tool and therefore wanted its continuation. In December 1940, he appointed his friend, the collaborationist Pierre Drieu La Rochelle, as director.⁷¹ Paulhan, on the other hand, had clearly explained his opposition to the new regime in the last issue of the *N.R.F.* of June 1940 before it fell in the hands of the collaborators. Despite its implicit and subdued tone, 'L'Espoir et le Silence' ('Hope and Silence') was passionate in its appeal, or at least in the formulation of hope, for future Resistance against the oppression that the collaborationists had started exercising on an enslaved French population:

Ce n'est pas aujourd'hui qu'il est question, dans ces pages, de la dictature de la France sur les Français. Et notre espoir a moins que jamais besoin d'explications, dans ces journées sévères où il devient une flamme. Qui se refuserait pourtant aux raisons, qui peuvent l'assurer et le nourrir? § Certes l'une des plus grandes forces que le monde ait vues s'est dressée contre nous. Prenez garde cependant que c'est une force joyeuse, élevée pour le pillage et pour la victoire. Un échec doit la déconcerter: tout laisse croire que sa résistance est inégale à son attaque, sa défense à son offense. § [...] Pourtant nous nous battons pour quelque chose qui ressemble à la République: pour la liberté des personnes, contre la servitude volontaire. [...] § Ce silence n'est pas moins dû à nos amis qui se battent dans les flammes, et pour qui, il n'est pas d'autre mot, nous prions.⁷²

⁶⁹ Paulhan had been the sub-editor of the *Nouvelle Revue Française* from 1920 and its chief editor from 1925.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, p. 830.

⁷⁰ Philippe Arbaizar, 'La Seconde Guerre Mondiale'. Quoted in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 349.

⁷¹ Together with Brasillach, Thérive, and Chardonne, Drieu La Rochelle travelled to Nuremberg in June 1941 to meet the Nazi Minister of Propaganda Goebbels.

Jean-Pierre Azéma, *De Munich à la Libération. 1938-44*, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, no. 14 (Paris: Éditions du Seuil, 1979), p. 150.

⁷² Jean Paulhan, 'L'Espoir et le Silence', *Nouvelle Revue Française*, no. 316, June 1940 (28th year), pp. 721-22.

Not only publishing and writing in clandestine magazines, Paulhan also became increasingly engaged in Resistance activities *per se* and in the formation of Resistance organisations. At the very beginning of the Occupation, he became involved in one of the first Resistance networks formed by intellectuals, the *Musée de l'Homme* network, named after its leader, the Docteur Rivet, the then director of the museum. Paulhan contributed to the hand-made newspaper which the network clandestinely issued under the title of *Résistance: Bulletin du Comité National de Salut Public* from December 1940 until its dismantling and the execution of some of its members in February 1942.⁷³ Compared to 'L'Espoir et le Silence', Paulhan's text for the *Résistance* of 1 March 1941 is proclamatory and accusatory in tone, demonstrating a true commitment to Resistance ideals. In an article dedicated to the *N.R.F.*, Paulhan attacked collaborationist writers who contributed their talents to the literary review which, under the hypocritical disguise of freedom, had the monopoly of the press in the occupied zone and defended the unilateral viewpoint of the oppressors:

De tous les organes littéraires de la zone occupée, est seule à paraître, avantage incontestable qui facilite le contrôle et supprime la contradiction et la concurrence. § Il s'agissait de lui conserver la tenue et l'apparence de la liberté. C'est à quoi se sont prêtés deux (ou trois) grands écrivains qui y firent leur fortune. § Sous ce couvert, les divers collaborateurs collaborant peuvent mener leur jeu. On leur demande un acte de contrition pour le passé et un acte de foi au vainqueur. § Ils y emploient leur zèle, chacun parle selon sa spécialité, apporte en gage le plus précieux de son talent. Voici donc, selon eux, l'histoire résumée de la France et l'état de mon esprit dans le plus mortel danger de mon histoire.⁷⁴

Paulhan criticised Nazi propaganda and German censorship which only allowed the publication of French literary texts by infamous collaborationists, such as Alfred Fabre-Luce, Abel Bonnard, Jacques Chardonne, and claimed that these represented the French

⁷³ According to Tillon, the subtitle *Bulletin du Comité National de Salut Public* ('Bulletin of the National Committee of Public Safety') was chosen by Boris Vildé as it had a greater Republican and Jacobin resonance than *Résistance*.

Tillon, 'Le Réseau Musée de l'Homme' (1987), in Tillon, *À la Recherche du Vrai et du Juste*, p. 145.

Pascale Goetschel and Emmanuelle Loyer, *Histoire Culturelle et Intellectuelle de la France au XX^e Siècle* (Paris: Armand Colin Éditeur, 1995), p. 96.

⁷⁴ Paulhan, *Résistance: Bulletin Officiel du Comité National de Salut Public*, no. 4, 1 March 1941, pp. 10-11.

nation.⁷⁵ He concluded that the French citizens who were remaining faithful to their country were on the contrary the ones who showed their disagreement with collaboration:

Du puéril à l'ignoble, du naïf au cynique, ces échantillons représentent assez bien la qualité de ce qui est chez nous la pensée collaborante. Toutefois, l'on remarque à tout moment que ces messieurs se contredisent. C'est affaire à S.E. Abetz de choisir entre leurs témoignages et de décider si les Français sont à la fois si intelligents et si bêtes; si lâches et si hardis; c'est affaire à la propagande nazie de se représenter la France selon l'un ou selon l'autre. (Mais cette petite nation dégénérée vaut-elle seulement la peine d'un tel effort?) – Nous savons, pour nous, ce que la France demeure et ce qu'elle devient chaque jour plus sûrement. § Elle est partout où l'on ne consent pas.⁷⁶

Arrested, then released thanks to the intervention of Drieu La Rochelle in May 1941, Paulhan participated in the foundation of the *Front National des Écrivains* ('Writers' National Front') and supported together with Éluard the clandestine creation of its representative in the field of the press, the literary review *Les Lettres Françaises*. Its first issue appeared with great difficulty on 20 September 1942.⁷⁷ In the *Cahiers de la Libération* of February 1944, he published one of the most compelling appeals to the Resistance, 'L'Abeille' ('The Bee').⁷⁸ In this context, he wrote *Clef de la Poésie* (published in 1944) and his text on Fautrier's first retrospective exhibition at the *Galerie Drouin* in November and December 1943, *Fautrier L'Enragé*, as well as a long letter which introduced Dubuffet's first solo exhibition of paintings and drawings in October and November 1944. Paulhan's interest in Dubuffet's and Fautrier's artistic production could be explained by the fact that it echoed the writer's approach to literature as

⁷⁵ Alfred Fabre-Luce later demonstrated his fascination for Hitlerian Germany with the publication of an *Anthologie de l'Europe Nouvelle* (1942) which backdated the concept of a 'New Europe' usually associated with the German victory of 1940 with earlier treatment of 'National-Socialist themes' by French authors. Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 150.

⁷⁶ Paulhan, *Résistance*, pp. 10-11.

⁷⁷ Although a member of the P.C.F. (French Communist Party), Jacques Decourdemanche, a novelist and aggregate in German, took the initiative to publish a review, both politically-engaged and open to the wide political spectrum of the Resistance. *Les Lettres Françaises* published 20 issues altogether with articles by Cassou, Parrot, Sartre, and Seghers, among others.

Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 262.

⁷⁸ '[...] la douleur d'un temps où nous apprenons chaque mois la mort de quelque ami. [...] § Et je sais qu'il y en a qui disent: ils sont morts pour peu de chose. [...] § À ceux-là il faut répondre: "C'est qu'ils étaient du côté de la vie. C'est qu'ils aimaient des choses aussi insignifiantes qu'une chanson, un claquement des doigts, un sourire. Tu peux serrer dans ta main une abeille jusqu'à ce qu'elle étouffe. Elle n'étouffera pas sans t'avoir piqué.'

Paulhan, 'L'Abeille', *Les Cahiers de la Libération*, 1944, quoted by Castor Seibel, 'Remarques en marge de la Peinture de Fautrier', in 'Dossier Jean Fautrier', *Cahiers Bleus*, no. 2, 2nd edn (Troyes: Éditions des Cahiers Bleus, 1989), p. 21.

reflective of the human condition and his concern with reconciling poetry, politics, and ethics. Errors in language were responsible for chaos and disorder, he believed, while a linguistically harmonious literature would lead to the formation of a harmonious society.⁷⁹ The work of Dubuffet and Fautrier therefore added the visual dimension to this new research, and I will argue in sections 'I.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943)' and 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*' that it acted as a testing ground for the possibility of finding the humanistic dimension of language, whether textual or pictorial.

In 1942, Éluard joined the *Parti Communiste* and joined the Resistance, and writing under the pseudonym of Maurice Hervent or Jean de Haut, contributed to several clandestine publications, such as *Poésie et Vérité 1942*, whose poems form the basis for *Dignes de Vivre* that will be the subject of 'I.5.2. Fautrier's Illustration of Éluard's *Dignes de Vivre*'.⁸⁰ In 1943-44, he edited *L'Honneur des Poètes* ('The Honour of Poets'), a collection of important resistant poets whose 'honour' was equated with patriotism and the defence of freedom on French territory.⁸¹ In these pages, Éluard affirmed 'le devoir du poète de restaurer la liberté d'expression pour dire la haine de l'occupant, la souffrance de l'innocent, l'imminence de la vengeance.'⁸² For the poet, joining the maquis alongside other resisters and taking part in the clandestine distribution of Resistance poems were indeed two complementary forms of political engagement. Having moved from Surrealist to Communist Militantism, Éluard always believed in the association between poetry and politics. However, not all poets supported the idea of a militant poetry, as is demonstrated by the biting reply of the Surrealist Benjamin Péret from Mexico in February 1945 to Éluard's *L'Honneur des Poètes*. Under the satirical title of *Le Déshonneur des Poètes*, he published a pamphlet fustigating the utilitarian, didactic, and ideological character of Resistance poetry. Péret advocated the

⁷⁹ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 830-31.

⁸⁰ See 'I.5.2. Fautrier's Illustration of Éluard's *Dignes de Vivre*'.

⁸¹ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, p. 758.

L'Honneur des Poètes was published on 14 July 1943 and gathered together 22 anonymous poems by Éluard himself, Frénaud, Guillevic, Ponge, Seghers, and Vercors, among others.

Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 263.

⁸² *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, p. 400.

independence of poetry, in which utility and creativity, engagement and freedom could not be reconciled:

Tout 'poème' qui exalte une 'liberté' volontairement indéfinie quand elle n'est pas décorée d'attributs religieux ou nationalistes, cesse d'abord d'être un poème et par suite constitue un obstacle à la libération totale de l'homme, car il le trompe en lui montrant une 'liberté' qui dissimule de nouvelles chaînes. Par contre, de tout poème *authentique* s'échappe un souffle de liberté entière agissante, même si cette liberté n'est pas évoquée sous son aspect politique ou social, et par là, contribue à la libération effective de l'homme.⁸³

In an Appendix entitled *Raisons d'Écrire* ('Reasons for Writing') to *Au Rendez-Vous Allemand*, Éluard would explain the motivation behind the publication of *L'Honneur des Poètes*:

Mais il fallait bien que la poésie pris le maquis. Elle ne peut trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer et se fondre dans son éternel reflet: la vérité très nue et très pauvre et très ardente et toujours belle. Et si je dis 'toujours belle', c'est qu'elle devient la seule vertu, le seul bien. Et ce bien n'est pas mesurable.⁸⁴

While organisations were being implemented for the Liberation of France, Éluard helped developing networks of intellectuals with the objective of expressing a minority voice amidst the weight of official discourses in occupied France. Indeed, his own flat, located in the proximity of the *Jardin du Luxembourg*, became one of the headquarters of intellectual Resistance in the North zone. Éluard subsequently became the resistant poet par excellence with the creation of a poetry that held a position of unsubmitiveness and hope. He expressed the misery of everyday life in occupied Paris, appealed to the solidarity of the French population to enter the Resistance, launched a message of hope and courage to the actual Resistance fighters, and commemorated its deceased companions in such poems as 'Couvre-Feu' ('Curfew'), 'Courage', and 'Avis' ('Notice').⁸⁵ Moreover, together with Paulhan, Éluard was actively searching for

⁸³ *128 Poèmes Composés en Langue Française de Guillaume Apollinaire à 1968*, ed. by Jean Roubaud, 2nd edn (Paris: Éditions Gallimard, 2001), pp. 122-23.

⁸⁴ *Paul Éluard: Oeuvres Complètes*, ed. by Marcelle Dumas and Lucien Scheler, 2nd edn (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1976), Vol. II, pp. 1606-07.

⁸⁵ See Appendix 1 for a reading of these poems.

manuscripts to be published by the *Éditions de Minuit*.⁸⁶ The publishing house had been founded in total clandestinity in Paris in 1942 by the novelist Pierre De Lescure and his friend the engraver Jean Bruller. It had published its first book in February at the height of the German Occupation, *Le Silence de la Mer*, written by the latter, most famously known by his Resistance *nom de guerre*, Vercors.⁸⁷ As Éluard, Vercors conceived of writing as a weapon and was totally engaged in Resistance: he was ‘persuadé que la lutte contre l’envahisseur nazi est la seule voie pour maintenir le “fragile flambeau” de la dignité humaine.’⁸⁸ The novel represented the first genuinely clandestine publication which combined both current news and literary ambition. Moreover, its story of a French woman showing her resistance through her silence to a German officer who had been imposed as a guest in her house, held a strong symbolic value. Vercors invited France, as the forced host of the German officer, to stand in opposition to the invader through her silence. It launched ‘un vibrant appel aux vertus d’un humanisme conscient de ses devoirs.’⁸⁹ Vercors however bypassed the dualistic opposition between ‘Good and Evil’ in his enhancing portrayal of the German officer, and raised important questions concerning the complicity or the naivety of the officer in his passive support of the Hitlerian regime.

At the core of this essay is therefore the question of the legitimacy of a militant painting and poetry, and the form that it should adopt. I will show that Dubuffet’s and Fautrier’s artistic and intellectual milieu believed that politically-engaged art could only proclaim the idea of freedom and liberate mankind if it itself escaped from the ascendancy of traditional forms and thematics, and develop and emancipate into a new and revolutionary form. I will argue that Éluard and Paulhan found this belief was being applied in visual terms in Dubuffet’s and Fautrier’s work.

⁸⁶ With the help of Cassou, among others. Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 261.

⁸⁷ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, p. 758.

⁸⁸ Vercors, *Le Silence de la Mer et Autres Récits* (Paris: Éditions Albin Michel, 1951).

⁸⁹ *Ibid.*

The war had led Seghers to create a clandestine Resistance review in the free zone, *P.C. 39* or *Poètes Casqués* ('Helmeted Poets'), followed by *Poésie 40*, *Poésie 41*, and so on until 1944. This would become the main mouthpiece of Resistance poetry during the war. Close to Aragon and Elsa Triolet to whom he had offered shelter during the Occupation, Seghers was also publishing whole collections by poets involved in the war or Resistance, such as Éluard with *Poésie Involontaire*, *Poésie Intentionnelle* (1942), Pierre Emmanuel, Maurice Fombeure, and Loys Masson. In 1944, he founded his own publishing house inaugurated by the *Poètes d'Aujourd'hui* series whose first issue was a study of Éluard's poetry by Parrot. In addition, he created a collection of a smaller scale in support of poetry, publishing Frénaud in 1944 and Guillevic in 1946. Seghers was also a member of the *Comité National des Écrivains* ('National Committee of Writers') directed in Lyons by Jean Tavernier, himself responsible for the review *Confluences*. He was an autodidact, yet a very accomplished author. His poetry would be an inspiration for Dubuffet's oeuvre with which it shared, as we will see in section 'II.2.2. Dubuffet and the Artistic Policy of the *Front Populaire*: Openness towards the 'Common Man'', an enthusiasm for common language and popular sayings, a freedom from the formality of expression and language, and an aspiration to reflect the diversity of life.⁹⁰

I.3. Reviews of Fautrier's Art in Resistance Magazines

By the end of 1943, armed Resistance, consisting of 22,000 men and women, was at the height of its power. In February 1944, the different Resistance organisations were globally co-ordinated under one united force, *Les Forces Françaises de l'Intérieur* (F.F.I.), although the Communist *Francs-Tireurs Partisans* (F.T.P.) led by Germaine Tillon and the *Organisation de Résistance de l'Armée* (O.R.A.) remained in fact independent. The strength and efficiency of organised Resistance were such that the German army and the French militia had to counteract with meticulously-planned military operations. These took place from February to July 1944.⁹¹ These historical

⁹⁰ His publications include: *Bonne Espérance* (1937), *Le Chien de Pique* (1941), *Pour les Quatre Saisons* (1941), *Le Domaine Public* (1941-43), and *Le Futur Antérieur* (1944).

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 1023-25.

⁹¹ Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 55.

events cover the period of the *Poésie 44* issue of December 1943 – January – February 1944 in which Fautrier's drawings were discussed [Fig. 4]. While Wallard's 'Les Dessins de Fautrier' is deliberately quite elusive in order to avoid censorship, the political context in which the article was written sheds some light on its interpretation.⁹²

C'est le corps de la femme raconté par les éléments naturels avec lesquels un corps doit lutter pour retrouver sa liberté. J'entends le vent, l'orage, je vois l'aube succéder à la nuit. [...] Le sillage de ses gestes nous invite à les suivre. [...] § La beauté vient à nous au milieu de ces mouvements avec une vérité humaine que l'on ne songe pas à discuter.⁹³

For Wallard therefore, the female nudes represented in Fautrier's drawings re-enact metaphorically the fight for freedom in the face of the German oppression. Thus embodying the choice for greater human truth and justice, they stand as an example that the viewer is invited to follow. In the concluding statement, Wallard extends the status of role model to the artist himself. His determination and originality in the circumstances of the time is to be considered as an act of Resistance in itself. As such, Fautrier becomes an inspiration and encouragement to all involved in the fight for freedom.

Nous savons bien que la vie est pesante parfois, que nous sommes menacés de partout et non seulement dans nos vies. Qu'un art aussi fort, aussi original que celui de Fautrier puisse naître et s'épanouir au milieu de nos tourments voilà pourtant qui devrait nous réjouir et nous rendre courage.⁹⁴

I.4. Fautrier's Exhibitions of the Occupation

I.4.1. The *Galerie René Drouin*: Politics of Exhibition

Fautrier: Oeuvres (1915-43), Fautrier's first retrospective exhibition (November and December 1943), Fautrier's *Otages* (October 1945), and Dubuffet's first solo exhibition of paintings and drawings (October and November 1944) were all shown at the *Galerie Drouin*, either during the Occupation, or just after, at the Liberation. I wish for the

⁹² Daniel Wallard, 'Les Dessins de Fautrier', *Poésie 44*, no. 17, December-January-February 1943-44, pp. 27-30.

⁹³ *Ibid.*, pp. 27 and 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

moment to focus on Fautrier's exhibitions of the Occupation, and in order to understand the political orientation of their critical reception, to examine Drouin's political allegiances and corresponding exhibition policies during the period.

The *Galerie Drouin* was located at 17 *place Vendôme* in the beautiful quartier of the first *arrondissement* of Paris, known for its boutiques of fine jewellery, yet close to the Ritz Hotel which had been requisitioned by the German occupants as their headquarters. The gallery itself reflected its surrounding neighbourhood with sumptuous rooms. In an interview with Sylvain Lecombe circa 1977, Drouin insists on several instances on situating the beginning of his interest in art in 1943 with the presentation of Fautrier's first exhibition in his gallery.⁹⁵ This insistence is not surprising when considering Drouin's dubious political affinities prior to the event. As early as November 1941, Drouin had secured the support of Georges Maratier, who was the art critic for the collaborationist review *Comoedia* and was well integrated into the art world of the time. Drouin had also been introduced to Fautrier by René Delange, then in charge of the magazine.⁹⁶ Founded in Paris in 1907 by Georges de Pawlowski, *Comoedia* had known several crises by the time Delange revived it in the form of a weekly periodical 'of the arts, entertainments and literature'. Gathering together prominent contributions from the artistic, literary, and theatrical world, such as the ones of Arland and Paulhan, it rapidly became one of the most active and highly regarded cultural magazines of the Occupation period. Although its lightness of tone gave the impression that it was independent and a-political, *Comoedia* played a subtle collaborationist role: one of its pages was regularly

⁹⁵ Sylvain Lecombe, 'Parce que j'étais jeune et que j'avais la réputation d'être disponible, passionné. Entretien avec René Drouin, vers 1977', in *René Drouin, Galeriste et Éditeur d'Art Visionnaire: Le Spectateur des Arts. 1939-62*, ed. by Benoît Decron, exh. cat., Cahier de l'Abbaye Sainte-Croix, no. 94 (Les Sables d'Olonne: Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2001), p. 42.

⁹⁶ Unpublished interview between Maurice Imbert and the author (Paris: Librairie Mouvements, 7 November 2001). Imbert is the author of 'René Drouin: Un Itinéraire', a bibliographical essay in *René Drouin*, ed. by Decron, pp. 170-75.

Drouin retrospectively justified his acquaintance with Delange in a letter to Wallard after the end of the war in 1946: 'Delange est un homme très droit, je le connais bien: vieil ami de Sartre et de Giraudoux, qui me l'ont fait connaître.'

Paulhan, letter addressed 'A Daniel Wallard'. Quoted in: Imbert, 'René Drouin: Un Itinéraire', in *René Drouin*, ed. by Decron, p. 173 (1946).

dedicated to 'Europe', and more precisely, to German literature and other connections between the French and Germanic cultures.⁹⁷

As expected from such patronage, the exhibitions presented at the *Galerie Drouin*, from the moment of its foundation in November 1941 to July 1943, followed the neoclassical recommendations of the Vichy government and were in a large proportion curated and supported by collaborationist art critics. While the exhibition catalogue of *Grau Sala* (November 1941) was prefaced by Jean-Marc Campagne, *Les Rivages de France* (April 1942) was presented by Pierre Du Colombier, and *Le Portrait Français* (June 1943) by Louis Hourticq of the *Institut des Beaux-Arts*. With the objective of safeguarding 'French culture', these art critics were continuing their pre-war work and were now paradoxically in tune with Fascist aesthetic conceptions.⁹⁸ They were all involved in collaborationist reviews. As noted by Raymonde Moulin in *Le Marché de la Peinture en France*, this activity was complicit with the transactions effected on the black market:

La vente de ces produits était vouée au succès, les biens de consommation s'étant considérablement raréfiés, les débouchés du marché noir ont cherché dans la peinture la garantie financière, un élément de prestige social, mais aussi une source de plaisir.⁹⁹

Whatever the financial gains at stake, there is no doubt about Drouin's dealings with the collaborationist artistic milieu of the time.

However, Drouin's artistic and political orientation completely shifted in the summer of 1943, from *Le Portrait Français* presented by Hourticq in June and July, to Fautrier's retrospective exhibition inaugurated in November and supported by the Resistance intelligentsia. In September, Drouin had been introduced to Paulhan through Delange. On the advice of Delange and Malraux, Drouin had got rid of Maratier. In an interview with Laurence Bertrand-Dorléac, his substitute, Gildo Caputo, explained:

⁹⁷ Interestingly, while involved in the Resistance, writers such as Arland and Paulhan were associated with one of the most doubtful intellectual enterprises of the period: it demonstrates that a dualistic system of analysis does not apply to the Occupation period in France.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, p. 294.

⁹⁸ Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 160.

⁹⁹ Raymonde Moulin, *Le Marché de la Peinture en France* (Paris: Éditions de Minuit, 1989), p. 39. Quoted in: Imbert, 'René Drouin: Un Itinéraire', p. 172.

Maratier était très collaborateur, un vrai collaborateur. Drouin ne se rendait compte de rien, il n'était pas du tout collaborateur mais d'une naïveté extrême. Certains de ses amis l'ont prévenu de cela, lui expliquant qu'il se laissait bêtement entraîner. En quarante-huit heures, il l'a mis dehors et s'est retrouvé sans directeur.¹⁰⁰

Whether the gallery owner was naïve or opportunist is questionable when considering the turn of events in WWII history at the time he changed his artistic and political course of action. At the end of 1943, it was evident that the German army would lose the war and that the political power would change hands from the Nazis to the Allies. On the wider political and military level, the Soviets had almost succeeded in evicting the German army from their territory. In addition, the year 1943 had seen the insubordinates to the S.T.O. (*Service du Travail Obligatoire*), the compulsory work service implemented in February 1943 to fulfil the manpower needs of Germany, increase the ranks of the maquis. This amounted then to 22,000 organised resisters.¹⁰¹ Moreover, the interior Resistance had joined the *France Libre*, the Resistance outside the French territory initiated by Charles De Gaulle's appeal from London on 18 June 1940. The organisation of the Resistance had also gained strength from the consolidation of the resistant activities and clandestine political parties of the two zones around Jean Moulin's *Conseil National de la Résistance*. After the intervention of the Americans in November 1942 in North Africa and their subsequent support of the Vichy regime there, the resisters had understood the necessity to support De Gaulle as he represented the only chance to obtain a government independent from both the Vichy regime and the Americans at the Liberation. In November 1943, at the exact time of the opening of Fautrier's retrospective exhibition, the *Comité Français de Libération Nationale*, formed in Algiers and functioning as a temporary government of the French *République* of which De Gaulle had become the president, had organised the reunion of an advisory assembly integrating all political parties with the objective of preparing for the administration of France after the

¹⁰⁰ Laurence Bertrand-Dorléac, 'Entretien avec Gildo Caputo' (1 April 1981), in Laurence Bertrand-Dorléac, 'Art, Culture et Société: l'Exemple des Arts Plastiques à Paris entre 1940 et 1944' (unpublished doctoral thesis, Lille III, 1981), Vol. II: Entretiens, pp. 412-13. Quoted in Imbert, 'René Drouin: Un Itinéraire', in *René Drouin*, ed. by Decron, p. 173.

¹⁰¹ The invasion of the USSR by the Germans had triggered the first wave of resisters, for the most part of Communist affiliation.

Liberation.¹⁰² It was therefore easy to foresee the end of the Occupation and the acquisition of power by the Allies, and it was perhaps the anticipation of future political events that motivated Drouin's change in artistic and political allegiances. To Lecombre's question in his 1977 interview about the involvement of a risk in exhibiting Fautrier during the Occupation, the art dealer's response suggests that this might have been the case:

Les Allemands ne venaient pas voir les expositions de peinture. C'était tout de même à la fin de l'Occupation. Ils n'avaient plus l'assurance du début et la seule contrainte, c'était d'aller au bureau de la *Propagandastaffel* pour demander l'autorisation d'exposer comme tout le monde le faisait. Ma foi, l'autorisation était donnée...¹⁰³

Whatever the conjecture that led to such a shift, it seems that from the end of 1943, Drouin followed Paulhan's own artistic orientation.

I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)

After a break from his artistic career, Fautrier had his first show at the *Galerie Alfred Poyet* in 1942 at the beginning of the Occupation. The art critical discourse articulated around this exhibition laid the foundations for the main concepts which this study will use for an analysis of Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943), a text which was written for the occasion of the artist's first retrospective exhibition at the *Galerie Drouin* in November and December 1943. The latter will be the subject of the following section.

The re-launching exhibition of Fautrier's career is known to us through the coverage of three newspapers' reviews, among which Georges Turpin's article published in *Mon Pays* on 15 June 1942: 'Jean Fautrier suggère plus qu'il ne copie la nature.'¹⁰⁴ This introductory sentence is revelatory of the journalist's whole argument, describing the

¹⁰² Prost, *Petite Histoire de la France*, pp. 52-55.

¹⁰³ Lecombre, 'Entretien avec René Drouin', in *René Drouin*, ed. by Decron, p. 42.

¹⁰⁴ Georges Turpin, *Mon Pays*, 15 June 1942. Repr. in André Berne-Joffroy, 'Quelques Documents pour un Dossier Fautrier', in *Jean Fautrier: Rétrospective*, ed. by Berne-Joffroy and Paulhan, exh. cat. (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964), p. 16.

The retrospective exhibition was the result of a large donation that the artist had made to the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* the year of his death in 1964.

paintings as evocations of forms and sensations, as lyrical creations that are to be located between art and life. While Turpin enthusiastically explores the individuality of the palette that has the ability to 'fecundate our dreams', he compares the 'richness of the impasto' to 'marvellous enamels' and 'Persian ceramics'.

Il évoque non seulement les formes, mais les sensations qu'elles peuvent faire naître. Sans perdre le contact avec la vie, il domine celle-ci de si haut qu'il la recrée à sa fantaisie et avec tant de puissance secrète, avec tant de ferveur, qu'il atteint les sommets de l'Art. Poissons, fruits, paysages, figures, nus, qu'importe! Ce ne sont plus pour Fautrier que des prétextes à création lyrique. Et nous n'en demandons pas davantage. La richesse de la pâte de ses tableaux dépasse celle des plus merveilleux émaux. Elle prend l'éclat de certaines céramiques persanes que les siècles ont embellies. Sa gamme à roses tendres, nacrés, de verts vénéneux, de bleus opalins, de jaunes soufrés, de lilas écrasés, de rouges vineux, de blancs nivéens, est bien à lui. Elle s'accorde parfaitement avec l'hermétisme de cette peinture presque musicale qui charme nos yeux, exalte notre intelligence et féconde nos rêves. Un nom de grand peintre à retenir: Fautrier.¹⁰⁵

The whole essay presents, I would argue, all the necessary elements for a thematic of interpretation of Fautrier's aspirations and means. Through an unconventional use of matter, his art successfully achieves the balance between Naturalism and anti-Naturalism, and opens a space for the imagination of the viewer. I want to show how these very specific aesthetic concepts were put into place in 1942 and reveal a reading of Fautrier's art which cannot be dissociated from its political allegiances in the context of the Occupation.

Fautrier's opposition to collaboration is demonstrated by a heated exchange of articles with Campagne in June 1942. In his article in *Les Nouveaux Temps* dated 10 June 1942, the collaborationist journalist had virulently criticised Fautrier's sculpture for lacking originality and technique:

En sculpture (car ce peintre est devenu sculpteur) son art, qui doit tout à Rodin et à Picasso, sauf l'originalité, est le triomphe du poncif. Fautrier imite les statues abîmées et les pièces de fouilles avec la même impudeur qu'on imite ailleurs Jean Goujon ou David d'Angers. Ajoutons qu'ici le jeu est plus facile.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Jean-Marc Campagne, 'Les Beaux-Arts', *Les Nouveaux Temps*, 10 June 1942, p. 2. Repr. in 'Annexe: Compte-Rendu des Expositions', in Agnès Musetti, 'La Sculpture de Jean Fautrier. 1898-1964' (unpublished master's thesis, Université de Paris IV - Paris Sorbonne, 1984), unpaginated.

Rejecting the part which according to his adversaries he had played in the stagnation of French painting, Fautrier ironically apologised for his artistic experimentation and lack of realism, and promised to adopt instead the artistic fashion of the time:

Une lettre – on me communique la lettre suivante: ‘Le peintre et sculpteur poncif Fautrier, directement attaqué par J.M. Campagne et donné par lui comme le spécimen numéro un de l’enlissement de la peinture française dont parle Vlaminck, tient à prévenir son aimable clientèle qu’il regrette bien vivement d’avoir peint ces dernières années d’une manière trop ‘ectoplasmique’, il essaiera d’écourter ses recherches, il fera de son mieux pour se remettre à la mode.’¹⁰⁷

Several elements are to be brought in for the interpretation of the debate between Campagne and Fautrier, in particular, an explanation about what the name Maurice De Vlaminck signified in 1942. Vlaminck had been part of the group of artists who had been officially invited to a voyage of initiation in Germany in October 1941. Its objective was to develop fraternity links between French and German creators, and thus it responded acutely to the spirit of collaboration. Six months later, the artist had also been a member of the Honorary Committee which was patronizing the exhibition of Arno Breker, Hitler’s favourite sculptor. This took place at the *Musée de l’Orangerie* in Paris from the middle of May to the end of August 1942 [Fig. 5].¹⁰⁸ It was in fact Campagne who had been responsible for the preface to the catalogue of the exhibition. All these events had therefore taken place just before the exchange of articles between Campagne and Fautrier, and would already have demonstrated Campagne’s and Vlaminck’s allegiances to the German occupant. Moreover, the debate was concurrent with Vlaminck’s public accusation of Pablo Picasso, published in *Comoedia* on 6 June, ‘d’avoir entraîné la peinture française dans la plus mortelle des impasses, dans une indescriptible confusion.’¹⁰⁹ His defence of traditional French painting reveals an adhesion to the aesthetic prejudices of the Vichy regime. Fautrier’s letter can therefore be interpreted as establishing a clear opposition between the academic ‘French tradition’, which is

¹⁰⁷ Campagne, ‘Les Beaux-Arts’, *Les Nouveaux Temps*, 24 June 1942, p. 2. Repr. in Musetti, ‘La Sculpture de Jean Fautrier’, unpaginated.

¹⁰⁸ Richard, *L’Art et la Guerre*, pp. 159-60 and 183.

¹⁰⁹ Maurice de Vlaminck, *Comoedia*, 6 June 1942. Quoted in André Lhote, ‘De la Palette à l’Écritoire’, *Corréa*, 1946, pp. 415-19. Quoted in Richard, *L’Art et la Guerre*, p. 183.

associated with an art of collaboration and represented by Vlaminck, and his own anti-naturalistic and matterist experimentations.¹¹⁰ This rejection of traditional French painting in favour of the use of matter is again corroborated by a letter from Fautrier to Paulhan circa 1944, in which the artist explained his abandonment of '*peinturlure*', a commercial, facile, *académique*, and conventional mode of painting:

De rage j'ai quitté en un seul jour la peinturlure pour commencer à zéro, c'est l'époque noire, l'année suivante c'est l'époque gris clair – l'année d'après c'est pendant deux ans l'époque riche de la peinture épaisse.¹¹¹

An anti-naturalistic approach to art through experimental matterism was therefore a deliberate strategy to distinguish one's artistic production from the type of art being imposed by the German and Vichy administration during the Occupation. The following article's extract, which alludes to the militant proposal of a more abstract painting and 'fiercely sketched sculptures', re-inforces this point:

Nous voici Place Vendôme, devant l'immeuble de Mr Fautrier qui, parti d'une peinture concrète hallucinante en 1925, s'est peu à peu enfoncé dans le maquis d'une peinture abstraite... Le résultat donne des harmonies sauvages où l'on décèle comme à travers une écriture affreusement tourmentée l'âme primitive d'un peintre... Le moins que l'on puisse dire de l'exécutant, c'est qu'il poursuit depuis bientôt vingt ans avec une ténacité remarquable une aventure périlleuse. Nous avons la même opinion de ses sculptures farouchement esquissées.¹¹²

Thus Fautrier's anti-naturalistic painting and sculptures were seen as a conscious act of Resistance in the face of the pressurising art establishment of the time. Its independence would be retrospectively recognised by Breker himself, Hitler's sculptor protégé, in his contribution, 'Jean Fautrier, Peintre et Sculpteur', to the 'Dossier Fautrier' published by the *Cahiers Bleus* in 1982:

¹¹⁰ See: Caroline Perret, 'Facing the Occupation of France and the "Humanism" of the French Art Establishment in the 1940s: Jean Dubuffet and *Art Brut*', *Inferno, Journal of Art History*, 6 (summer 2002), 19-31.

The article is also available online at www.ah.st-andrews.ac.uk/inferno/back_issues.html.

¹¹¹ Fautrier, 'Note Biographique Envoyée à Paulhan'. Repr. in Musetti, 'La Sculpture de Jean Fautrier', unpaginated.

¹¹² Non-identified article archived in Paris, Musée National d'Art Moderne, 'green box'. Repr. in Musetti, 'La Sculpture de Jean Fautrier', unpaginated.

The first sentence locates the article at the time of Fautrier's first exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* in 1942 after a long absence from the artistic circuit.

Sa sculpture n'avait pas seulement une place indépendante dans son oeuvre, mais aussi dans la sculpture de l'époque. Elle se distingue par la pureté de sa conception aussi bien que par une technique insolite qui n'était qu'à Fautrier, une certaine technique de manier la glaise.¹¹³

I.5. A Practice in Common: Fautrier and his Association with Resistant Writers

I.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943)

As already stated in the chapter 'I.2. An Intellectual Milieu', Paulhan wrote the text for Fautrier's retrospective exhibition of 1943, to which he gave the title *Fautrier L'Enragé* ('Fautrier the Enraged'). With landscapes, flowers, fruits, nudes, and fishes, the thematic of the exhibition proposed an academic and traditional subject matter [Figs 6-9]. In his essay however, Paulhan demonstrated Fautrier's typically matterist and anti-naturalistic approach to the subject and the dependence of the aesthetic specificity of his paintings on a very individual creative process. The latter made use of a diversity of materials and an unconventional technique, and played, I will argue with Fautrier's supporters, a central role in the achievement of the artist's ambition to aspire to 'suggérer une réalité'.¹¹⁴

Paulhan's methodology in *Fautrier L'Enragé* is not dissociable from his main literary essay that he had written only a couple of years before, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941).¹¹⁵ In the publication, Paulhan establishes two trends in Modern literature, the romantic and the rhetorical trends, and constructs his argumentation on a double ascertainment. First, the romantics argue that rhetoricians believe that the thinking process is dependent upon language. As it is only the result of the strict application of formulas and rules, their tool is detrimental to originality and authenticity in the writing process. But Paulhan sees in this condemnation of rhetoric and its literary clichés a form of 'terrorism'. Because the privileging of thought over language, of ideas over words, leads to a personalised treatment of literature, romanticism

¹¹³ Arno Breker, 'Jean Fautrier, Peintre et Sculpteur', in 'Dossier Jean Fautrier', *Cahiers Bleus*, p. 72.

¹¹⁴ Babelon, 'Visite à l'Atelier Fautrier', p. 5.

¹¹⁵ Although missing the political element, Butler's 'Fautrier's First Critics: André Malraux, Jean Paulhan, and Francis Ponge' was very useful for my analysis of Paulhan's *Fautrier L'Enragé*.

Jean Fautrier. 1898-1964, ed. by Carter and Butler, pp. 39-47.

Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, 2nd edn (Paris: Éditions Gallimard, 1990).

represents just another form of rhetoric. This is as alienating to the reader as traditional rhetoric. In this perspective, Paulhan's objective is to seek the common place in language, i.e. a form of raw language, an ultimate literary cliché, that would establish a direct correspondence between words and thought, and as a consequence, a shared experience between the author and the reader. But because of the lack of equivalence between language and meaning, Paulhan reaches an impasse in *Les Fleurs de Tarbes*: there can be no genuinely transparent communication between author and reader.

In his essay on Fautrier's art, Paulhan pursued his ambition, which unfulfilled in the field of literature, he hoped to accomplish in the Fine Arts. When Paulhan wrote *Fautrier L'Enragé*, he was passionately engaged in a dialogue with the artist as is evidenced by their renewed exchange of letters. That Paulhan would establish a correspondence between his analysis of literature and the Fine Arts is demonstrated in a letter addressed to Fautrier dated 5 July 1943 in which he drew a parallel between the Symbolists and the Surrealists.¹¹⁶ The intellectual saw the latter as instances of Romantics who had enclosed themselves in the sole experimentation of their artistic medium with no consideration for their surroundings and human emotions, thus isolating themselves from the concrete world. This type of pure creation was, according to Paulhan, reductive as it was solely concerned with style. Thus detrimental to communication, it was to be opposed to his search for a shared experience. In this perspective, he considered these 'creators' to be the equivalent of the terrorists in literature.

La création, oui. Et pourtant... § Je vois très bien le danger de la création, telle que l'ont vue les romantiques et les symbolistes (et leurs petits-enfants les surréalistes): c'est qu'elle enferme le créateur dans son monde, sans plus de débouchés sur le monde où nous sommes tous... [...] § Voici où je veux en venir: c'est que le créateur qui se revoit, se corrige, se complète lui-même sur une idée analogue de création, se voit condamné à chercher *son* écriture, et rien que son écriture. Par là privé chaque jour davantage de la peur et des amours et des émotions communes, retiré de la création de tous. Privé du commun; privé, somme toute, du monde. § Je crois qu'il faut se défier de la satisfaction que donne dans l'instant une découverte de *son* écriture.¹¹⁷

¹¹⁶ Paulhan, letter addressed 'A Fautrier'. Repr. in *Jean Paulhan à travers ses Peintres*, ed. by Berne-Joffroy, exh. cat. (Paris: Grand Palais, 1974), letter no. 82, pp. 82-83 (5 July 1943).

¹¹⁷ Ibid.

This comparison between literature and painting was made more explicit by Paulhan in a subsequent letter to Fautrier in which Paul Valéry was cited as an example of the rhetoricians who replace one literary cliché by another just as potentially ridiculous, while the Surrealists are portrayed as Romantics who are reduced to repeat the same images under the false pretence that they are the results of their unconscious.

Voici très nettement comment se pose la question en littérature: il vient un moment où le poète ne peut plus dire 'lèvres de rose' ou 'l'émail des prairies'. Dès lors deux solutions seulement sont possibles: § (A) On peut renoncer franchement à le dire, chercher des équivalents, d'autres images, en soi d'abord aussi délicieuses mais également condamnées à devenir ridicules. C'est la solution Valéry. [...] § (B) On peut aussi continuer à employer les mêmes images, mais *sans y songer*, en étant *innocent d'elles*, en marquant bien que le poète ne les pense pas, qu'il laisse simplement, à travers elles, s'écouler l'inconscient. C'est la solution surréaliste.¹¹⁸

In a letter to the artist dated 29 June 1943, Paulhan explained his discovery of the desired transparency of communication between art and the beholder in Fautrier's still-lives. According to Paulhan, beyond the learning and discovery process experienced by the viewer about their subject matter, Fautrier's paintings, because of their language, favour an intimacy between the objects represented and the onlooker.

Je trouve à peu près qu'une carafe ou une pomme de vous (en dehors même de sa raison d'être) m'apprend quelque chose sur les carafes ou les pommes, et que votre découverte picturale va de pair avec une découverte réelle (si vous aimez mieux que votre écriture est de connivence avec les choses).¹¹⁹ [Fig. 10]

But what were the mechanisms of Fautrier's artistic language and where was the common place to be found in his art were questions with which Paulhan was struggling.

Comment se pose la question en peinture? Je ne le vois pas très précisément, parce que je ne situe pas, je ne distingue pas *clairement* ce qu'est le lieu commun pictural. C'est ici que vous pourriez m'aider.¹²⁰

The artist responded by explaining his unusual pictorial technique of high impastos, thick paintings consisting of overlapping layers of painted matter. The coating whose chemical

¹¹⁸ Paulhan, letter addressed 'A Fautrier'. Repr. in *ibid.*, letter no. 84, p. 83 (Sunday).

¹¹⁹ Paulhan, letter addressed 'A Fautrier'. Repr. in *ibid.*, letter no. 81, p. 82 (29 June 1943).

¹²⁰ Paulhan, letter addressed 'A Fautrier'. Repr. in *ibid.*, letter no. 84, p. 83 (Sunday).

composition was the artist's own invention played a central role in uniting the different elements, such as powdered colours, ground pastels, gouache, ink, and oil painting, into the resulting *pâte*.

Voici ce que vous voulez savoir: § - La toile n'est plus qu'un support pour le papier. § - Le papier épais est recouvert de couches parfois épaisses d'un enduit. C'est sur cet enduit humide que le tableau est peint. Cet enduit fait adhérer d'une manière parfaite la peinture au papier. Il a la qualité de fixer les couleurs en poudre, pastels broyés, gouache, encre, et aussi la peinture à l'huile.¹²¹

Paulhan concluded that the common place was to be located in matter, and that the latter was the pictorial element that enabled the distinction between 'decorative painting' and 'painting for its own sake'. Not to be confused with the common place itself, matter was in fact the transmitter in the communication process with the viewer.

Je suppose que la grande différence entre la peinture décorative et la peinture peinture tient à la qualité de la matière. [...] § Ce n'est pas si loin de la question du lieu commun. La matière est ce qui *fait passer* en peinture le lieu commun. (Exactement comme en littérature une certaine atmosphère, une certaine entente poétique permet de dire naturellement lèvres-de-rose.)¹²²

Echoing *Les Fleurs de Tarbes*, Paulhan's essay on Fautrier is constructed around an opposition between two art historical criteria, beauty and virtuosity, whose reconciliation will eventually lead to a moment of ultimate shared experience between artist and onlooker. On the one hand, virtuosity puts into practice a mimetic system of representation in which the use of matter ought to be as discreet as possible to achieve the illusion. On the other hand, beauty is equated to the experimentation with matter whose process and end result ignore the traditional conventions of representation. However, I would argue that Paulhan's essay should not be read on a purely aesthetic level, as it contains powerful connotations of political engagement. At the time of *Fautrier L'Enragé's* writing, Paulhan was concerned with such issues as is evident from his contemporaneous essay, *Clef de la Poésie* (1944), which reflects upon the human condition and is concerned with reconciling poetry, politics, and ethics.¹²³ I believe that

¹²¹ Fautrier, letter addressed 'A Paulhan'. Repr. in *ibid.*, letter no. 88, pp. 84-85 (n.d.).

¹²² Paulhan, letter addressed 'A Fautrier'. Repr. in *ibid.*, letter no. 85, p. 84 (Saturday).

¹²³ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 830-31.

such questions were being addressed in Paulhan's text on Fautrier and by Fautrier's art.¹²⁴ I will now show how an aesthetic reading of Paulhan's text is inseparable from a political interpretation of Fautrier's art within the context of the Occupation. Indeed, the aesthetic criteria used in Paulhan's text as framework to his argument were loaded with political meaning at the time of its writing.

Paulhan believed that matter in Fautrier's work enabled the artist to avoid the double trapping of the two opposed trends of virtuosity and beauty: to communicate a message without falling into blatant propaganda. In the section of the essay entitled 'Un peintre ambigu', Paulhan had established an opposition between a form of political art that would resort to history in its subject matter and an art which would address history through painterly experimentation.

Il y eu un temps où l'on exigeait d'un peintre des histoires: les Barricades de la Commune, la mort de l'empereur Geta, [...]. [...] A présent, nous avons perdu la coutume de tant de hardiesse. Il nous semble qu'un grain de raisin, c'est déjà aller très loin. Il est bien vrai que tous les problèmes de la peinture peuvent jouer sur un grain de raisin.¹²⁵

The latter did not preclude, according to Paulhan, the possibility for the artist to address, albeit in a suggestive manner, history. In 'Les critiques n'ont pas tort, mais...', he declared:

La peinture comme le poème ressemble, sur un de ses plans, à quelque abstruse recherche technique; mais, sur l'autre plan, à l'aveu le plus intime, à la confidence, au soupir. Or cet aveu, par quelque mécanisme, *répond* à cette recherche. Et même l'aveu – le ciel ou le raisin – nous sont d'autant plus émouvants que le problème se trouvait plus abstrus.¹²⁶

This statement confirms the argument about the subtlety of political engagement in Fautrier's art through a careful balance between aesthetic exigencies and the power to

¹²⁴ Paulhan, *Fautrier L'Enragé* (Paris: Galerie René Drouin, 1943). Repr. in *Fautrier. 1898-1964*, exh. cat. (Paris: Co-édition Paris-Musées and Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989), pp. 216-20.

¹²⁵ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 217.

¹²⁶ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 219.

communicate, but how does this operate within the opposing trends of virtuosity and beauty?

Within the first paragraphs of the first section entitled 'Quel Virtuose!', Paulhan positioned his text on Fautrier within the critical and political debates of the time by a direct attack on the work of the collaborationist Vlaminck.¹²⁷ About Fautrier's paintings, he reported:

La première critique était à peu près: 'Oui, c'est personnel. Ce n'est pas plaisant. Mais quelle virtuosité! Quelle astuce! Vlaminck lui-même...' (L'on entend de reste que *déplaisant* était l'ébauche d'un compliment, mais *virtuosité* un blâme. Quant à *Vlaminck*, ç'aurait pu être un compliment en 1910. Ce n'en était plus un du tout dès 1930, Vlaminck dans l'intervalle ayant mal tourné.¹²⁸

As we have examined in section 'I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)', this stance against Vlaminck was heavily charged with political meaning at the time of the writing of the essay as the artist had come to symbolise the association between art and collaboration.¹²⁹ Moreover, the text on *Fautrier L'Enragé* was contemporaneous to an article by Paulhan on Vlaminck entitled 'Commentaires: Portraits avant Décès, par Vlaminck' published in the summer issue of *Poésie* 43 that same year. The abbreviated title of 'Commentaires' by Charles Guérin, his pseudonym, is to be found in the contents page of the review.¹³⁰ As we have already observed in section 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers', *Poésie* was a clandestine review of Resistance poetry. That an opposition to Vlaminck demonstrated an allegiance to Resistance ideals is reinforced by a letter from Seghers, its editor, to Paulhan, supposedly of 1943, on his article. The letter reads as follows:

C'est entendu. Le papier de Guérin passera dans le numéro de la rentrée, no. 15 vers le 15 septembre. § On m'avait parlé, à Paris, d'un papier de vous sur Vlaminck, pour la nouvelle N.R.F. (tout se dit...) et voilà: c'est p. 43 qui l'a,

¹²⁷ For further details on the political connotations associated with the surname Vlaminck, see section 'I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)'.

¹²⁸ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), pp. 216-17.

¹²⁹ See section 'I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)'.

¹³⁰ Paulhan, 'Commentaires: Portraits avant Décès, par Vlaminck', *Poésie* 43, no. 15, July-August-September 1943 (4th year), pp. 56-60.

avec les honneurs et la joie! Je suis ravi; depuis Mlle de Maupin, j'ai un goût pour les maîtres d'armes. Et ce papier fort baïonnette, mitrailleuse, que sais-je encore. Très, très heureux, merci.¹³¹

On an aesthetic level, Paulhan considered virtuosity as an essential artistic characteristic to be opposed to the art of imitation based on the technical ability to observe and simulate 'nature' as imposed by the Nazi and Vichy regime at the time of the Occupation.¹³² In the section entitled 'Les critiques n'ont pas tort, mais...', Paulhan remarked:

Ce que nous appelons étrangement *virtuosité* (et même *virtuosité sans limites*) ce n'est pas du tout - comme le mot semblerait l'indiquer - l'adresse du peintre, et sa magie. Non ; mais bien au contraire l'échec de cette magie. Nous ne sommes pas pris; nous distinguons un peu trop le pinceau de l'artiste, et la main qui le tient. Nous parlons enfin de *virtuosité* dans tous les cas où la virtuosité véritable fait défaut, et à coup sûr la vertu: la maîtrise. Car cette maîtrise n'aurait rien de plus pressé que d'effacer sa trace, et se rendre invisible.¹³³

Virtuosity, as opposed to the politically dubious concept of Realism, was to be found, Paulhan believed, in Fautrier's oeuvre. The lack of correspondence between subject matter and form, or the absence of Realism in Fautrier's paintings, resulted in an ambiguity of meaning that for Paulhan defined virtuosity. 'On ne sait pas ce que Fautrier veut dire. Il lui est arrivé certes de peindre des objets tout à fait réels, mais personne n'aurait l'idée de l'appeler réaliste.'¹³⁴

While the critics had initially condemned Fautrier's paintings for presenting an excess of virtuosity, in 1940, they complained of too much beauty. 'Mais devant les autres toiles de Fautrier: "Que c'est donc beau!" disait-on. Chacun voit que c'est là tout le contraire d'un compliment.'¹³⁵ Because of Fautrier's experimental use of the painted matter at the expense of the application of illusionist technique, the subject represented becomes unrecognisable.

¹³¹ Unpublished letter by Pierre Seghers archived in Paris, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, fonds Paulhan [1943].

¹³² See chapter 'I.1. Official Art during the Occupation of France'.

¹³³ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 219.

The additions in bracket in this paragraph are to be found in the translation of the revised and limited edition published by Auguste Blaizot in Paris in 1949, not in the original version of *Fautrier L'Enragé* in the exhibition catalogue *Fautrier: Oeuvres (1915-43)*, ed. by Paulhan.

¹³⁴ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 217.

¹³⁵ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 218.

Mais l'éclat, si vif que l'on songe à toute sorte de corps précieux: à la mosaïque et à l'enluminure, à la céramique et à la joaillerie, à des laques fuligineuses, à la fournaise et aux phosphores. [...] Car il se passe dans la *façon* même du tableau ce que Fautrier ailleurs nous montre dans ses sangliers et ses lapins: c'est que la matière y *vient à égalité*. Elle n'est pas inférieure au fruit.¹³⁶

The resulting inability on the part of the critics to read clearly the subject of Fautrier's paintings was at the core of their reproach.

L'on y doute même d'avoir distingué la fleur ou le fruit. [...] Il ne demeure d'un poisson qu'un éclat d'azur, d'une olive qu'un suintement de jade. [...] *on ne sait plus ce qu'on voit*.¹³⁷

In the section entitled 'De Quelques Matières Précieuses', Paulhan gave a definition of beauty in the interpretative context of the 1940s:

Car *beau* de nos jours fait curieusement penser à des arbres de soie, et des fleuves en verre file: à je ne sais quelles faveurs bleues ou roses, enfin quoi le grand art, l'idéal, le chromo. Nous ne pouvons rien là-contre, si la beauté (comme il arrive à plus d'une) a depuis quelque deux cents ans mal tourné.¹³⁸

Paulhan's stance against the Idealism of the academic tradition based on a return to essential and stereotyped values inherited from the classical tradition was made more explicit in the section entitled 'Les critiques n'ont pas tort, mais...':

Ainsi de la beauté. Les peintres, d'un commun accord, se sont mis à lui préférer la surprise, la déformation, le caractère. Pour une excellente raison, c'est que la beauté est trop facile.¹³⁹

With the academic tradition, the concept of 'beauty' had become equated with the technical application of the conventions of mimetic representation, '[...] pourvue de règles et de recettes, si sûres qu'il suffit de les apprendre et de les appliquer.'¹⁴⁰ As observed in chapter 'I.1. Official Art during the Occupation of France', Academism was also the basis for the art being defended by Nazi ideology, and 'beauty', as one of the

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 219.

¹⁴⁰ Ibid.

See note 111.

defining characteristics of such tradition, became, in the context of the 1940s, a very politically-charged term.

Thus for Paulhan, Fautrier's political engagement was first to be observed in the very choice of politically-charged subject matter, but more subtly, in the way that even the most insignificant subjects were treated.

Voici la gêne particulière où nous mettais Fautrier: c'est qu'il ne redoutait pas le *sujet*, fût-il difficile ou atroce: ni le lapin écorché ni le cadavre dans la prairie, ou le sanglier décousu.¹⁴¹ [Fig. 11]

Fautrier's handling of the most ordinary range of subject matter shown in his retrospective exhibition, such as landscapes, nudes, and still-lives, represented for Paulhan an implicit, yet deliberate attack on the French academic tradition 'of the time' by the artist:

Le paysage, pourquoi? Offre de nos jours son refuge à toutes les conventions picturales, depuis longtemps chassées du portrait et de la nature morte. Cependant Fautrier ne fait pas la différence: ne respecte pas cette nouvelle règle.¹⁴²

According to Paulhan therefore, Fautrier had found, on both a theoretical and symbolic level, a just equilibrium between the two ways of representing, between virtuosity and beauty, between illusion and materiality, so that a transparent experience could be shared between viewer and artist on a political as well as perceptual level. Such displacement between subject matter and its realisation took place through Fautrier's particular creative process and use of matter. This was expressed by Paulhan in the third section entitled 'A chaque tableau son double':

Il faut et il suffit, pour que l'oeuvre soit parfaite, qu'elle ait son double. [...] § Peut-être a-t-on, tout à l'heure, ici et là reconnu les traces de son passage dans une duplicité, qui glissait insensiblement du sujet à la peinture même; dans ces couleurs, dont le sens se transforme à nos yeux; dans les différends du dessin avec la nuance, et de la matière avec l'objet, tantôt rapides et tantôt suspendus; et

¹⁴¹ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 217.

¹⁴² Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 218.

jusque dans l'émotion ambiguë que nous laisse une oeuvre étrange et pourtant brillante; jolie, non pas sans horreur.¹⁴³

The matterist emphasis in Fautrier's work and its interpretation as reflective of a certain political viewpoint is corroborated by Lucien Rebatet's fulminating reaction to the artist's show in the radical collaborationist newspaper *Je Suis Partout*.¹⁴⁴ About Fautrier's retrospective exhibition at the *Galerie Drouin*, he stated in his review of 25 November 1943:

Si vous voulez un aperçu de démente précoce, allez voir les paysages mauve, jaune et rose. Quelle débaucherie, mon Dieu! Quel gaspillage de toile qui aurait pu être utilement employée à faire des draps ou des langes de bébé.¹⁴⁵

In a typically Fascist fashion, the article represented a violent attack on the work of Fautrier through personal defamation. The terms 'debauchery' and 'precocious dementia', traditionally considered as being caused by either syphilis or alcoholism, were at the time applied to define typical behavioural patterns within the Jewish community.

According to Paulhan, the ultimate common experience shared between artist and viewer was to take place only if the viewer was to be shaken physically and emotionally by Fautrier's paintings. Matter played a central role in provoking these disturbing physical sensations and doubts of sentiments in the beholder as it opened an ambiguous and

¹⁴³ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, p. 219.

¹⁴⁴ The art critic, convinced by the anti-Semitic arguments of Louis-Ferdinand Céline's *Bagatelles pour un Massacre* (1937), had evolved from a pacifist and traditional nationalist position to a Fascist standpoint with the French defeat and the globalisation of the conflict. Attacking the 3rd République and the *Front Populaire* as much as the Conservatism of the traditional Right and its institutions, including the Clericalism of the Vichy regime, Rebatet had re-launched *Je Suis Partout* with the objective of supporting radical Collaborationism: he was convinced that only Germany could bring about the revolutionary upheaval which he judged was essential for a better European future.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 925-26.

It is in this context that he had published in July 1942 his pamphlet *Les Décombres* whose great literary success also sculled his name to the collaborationist circle forever. Organised on 3 October 1942 at the *Rive-Gauche* bookshop, the book launch for Rebatet's *Décombres* was indeed attended by the whole collaborationist establishment.

Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 152.

¹⁴⁵ Lucien Rebatet, 'Les Arts et les Lettres', *Je Suis Partout*, 25 November 1943. Quoted in 'The Eroticism in Fautrier's Work Raises Disturbing Questions as Regards its Political Content' (unpublished BA degree's dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London), unpaginated.

suggestive space between the subject represented and the matter disclosing of that subject.

Il n'obéit pas moins aux volontés de l'huile et de l'enduit, à quelque besoin de sa pâte, qu'aux jeux réels de la nature et des rochers, du soleil ou de l'ombre. § [...] L'on découvre alors que Fautrier s'est fabriqué une matière à lui, qui tient de l'aquarelle et de la fresque, de la détrempe et de la gouache; où le pastel broyé se mêle à l'huile, et l'encre à l'essence. Le tout s'applique à la hâte sur un papier gras, qu'un enduit colle à la toile. § L'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture.¹⁴⁶

In 'Éloge de l'oeil normal', Paulhan argued:

J'imagine une oeuvre qui encourait de gaieté de coeur les deux reproches à la fois: le dégoût, mais l'enchantement; l'astuce, mais la beauté. La preuve serait ainsi faite qu'il s'agit d'une oeuvre *normale* ou l'entreprise et la fin, la raison et l'effet viennent à égalité; ou la virtuosité exténuée la virtuosité, et la beauté s'invente des moyens nouveaux. [...] § Tel est singulièrement le cas de Fautrier, on l'a vu.¹⁴⁷

1.5.2. Fautrier's Illustration of Éluard's *Dignes de Vivre* (1944)

Fautrier illustrated a collection of poems by Éluard, entitled *Dignes de Vivre* and published in 1944.¹⁴⁸ Both the artist and the poet were very close at that time as is demonstrated by the message accompanying the manuscript of poems sent to the artist on 5 August 1944¹⁴⁹: 'Voici, mon cher ami, le poème que vos tableaux m'ont inspiré. [...] Ne vous fiez qu'à l'admiration que je vous porte.'¹⁵⁰ The aim and ambition of *Dignes de Vivre* was made explicit by Éluard himself in a commentary on what forms the basis for *Dignes de Vivre, Poésie et Vérité 1942, La Dernière Nuit* ('Poetry and Truth 1942, The Last Night') in the Appendix to *Au Rendez-Vous Allemand*:

¹⁴⁶ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 218.

¹⁴⁷ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *ibid.*, pp. 219-20.

¹⁴⁸ See Appendix 3 for a reading of the complete collection.

¹⁴⁹ Cabanne, *Jean Fautrier*, p. 161.

¹⁵⁰ 'D'un seul poème entre la vie et la mort | ... Je rêve et j'en ai honte | L'on va t'imposer la mort | La mort légère et puante | Qui ne répond qu'à la mort | Tout va d'un lieu grondant de vie vers le désert | La source de ton sang s'atténue disparaît | Nos ennemis ont besoin de tuer | Ils ont besoin d'être nos ennemis | Il n'y a rien d'essentiel à détruire | Qu'un homme après un homme | Il n'y a rien d'essentiel à créer | Que la vie tout entière en un seul corps | Que le respect de la vie et des morts | Qui sont morts pour la vie | Comme toi mon semblable | Qui n'a rien fait que de haïr la mort.' Signed Jean du Haut (Éluard's *nom de guerre*). *D'Éluard à Fautrier*, ed. by Castor Seibel and Jean-Paul Leduc (1984), unpaginated.

[...] retrouver, pour nuire à l'occupant, la liberté d'expression. Et partout en France des voix se répondent, qui chantent pour couvrir le lourd murmure de la bête, pour que les vivants triomphent, pour que la honte disparaisse. Chanter, lutter, crier, se battre et se sauver.¹⁵¹

Predictably, the publication's history of *Dignes de Vivre* is to be found exclusively in clandestine resistant literary reviews. The first edition of the collection was published in *Messages* (1942) and was reviewed in such magazines as *Fontaine* (1943).¹⁵² Both considered the continuation of writing and publishing as a weapon against Occupation. More precisely, Lescure, who had founded *Messages* in Paris in 1939, had put its *cahiers* at the service of the Resistance during the years 1942-43. Anticipating and circumventing censorship, he had the review printed by a range of publishers in different regions of Belgium and Switzerland, and provided antedated issues or handed in genuine contents pages, but false manuscripts for approval to the authorities.¹⁵³ As regards the review *Fontaine*, it had been published in Algiers from its foundation in November 1938 to December 1944 and had been operated by Max-Pol Fouchet and his friend Jean Denoël.¹⁵⁴ With North Africa dependent upon the Vichy authority until November 1942, the review was a platform for the freedom of expression outside mainland France and was close to other resistant reviews such as *Confluences* and *Poésie*.¹⁵⁵

The poems constituting the second edition of *Poésie et Vérité 1942* were published individually or in groups in *Poésie 1943* and *Confluences* (1942 and 1943). Augmented by a few poems minus *L'Âne*, the collection became *Dignes de Vivre, nouvelle édition revue et augmentée*. The ambition of the publication is best explained in Parrot's article in *Les Lettres Françaises* of 1948:

On sait quel cas un poète comme Paul Éluard ferait d'un poème qui ne serait qu'une création et qui n'ambitionnerait pas d'embrasser le réel dans toute sa quotidienne, rebutante et exaltante banalité. [...] De là ce caractère de plus en plus familier, de là l'exceptionnelle plénitude de ses mots chargés de sens, de

¹⁵¹ Paul Éluard: *Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, p. 1606.

¹⁵² G.E. Clancier, *Fontaine*, no. 29, 1943, p. 447.

Paul Éluard: *Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, p. 1606.

¹⁵³ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 748-49.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 441.

¹⁵⁵ Gilles Ragache and Jean-Robert Ragache, *La Vie Quotidienne des Écrivains et des Artistes sous l'Occupation. 1940-44* (Paris: Hachette, 1988), pp. 113-14.

bons sens ou de sens commun et tout le poids de ces sentences poétiques que dicte au long de son oeuvre l'expérience que seul un homme qui ne sépare pas sa vie de celle des autres hommes pouvait atteindre. Aussi ne laisse-t-il pas entrevoir, comme certains, un monde merveilleux situé toujours plus loin que nous ne pouvons atteindre. Il désigne, au contraire, ce qu'il y a de merveilleux dans notre réalité.¹⁵⁶

Thus *Dignes de Vivre* encompassed the range of ideas dear to Éluard: his fight for the freedom of expression and his 'dream of a poetry by all for all'.¹⁵⁷ As we will see in part 'II. Strategies of Liberation', revealing the magic of the everyday played an important role in the conceptual development of artists and poets which formed Fautrier's immediate environment, such as Dubuffet, Frénaud, Guillevic, Parrot, Ponge, and Seghers.¹⁵⁸

The illustrated book *Dignes de Vivre* consisted of Éluard's poems accompanied by one intaglio reproduction of an *Otage* drawing and three lithographs by Fautrier, which I propose to examine [Figs 12-14].¹⁵⁹ Each represents a single female nude printed in white on an olive green vellum paper. On an aesthetic level, the manner of the drawing demonstrates a clear statement against the French classical tradition as advocated by the French collaborationist and German administrations.¹⁶⁰ There is no attempt on the part of Fautrier to exactly represent the subject and simulate reality. Instead of the rendition of volumes and three-dimensional spaces through the illusion of perspective and chiaroscuro, the subject seems to appear through the free gesture of the drawing. Although the body is given substance through the changing thickness of the drawing line, only the purely necessary outlines of the form have been executed as to suggest a silhouette rather than to represent a body. A liberating act not only for the artist but also for the imagination of the viewer.

¹⁵⁶ Paul Éluard: *Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, pp. 1613-15 and 1634-36.

¹⁵⁷ Tablet located on a country road in Limeuil, Périgord: 'C'est en regardant la Vallée de la Vézère que Paul Éluard et Louis Parrot ont rêvé ensemble d'une poésie pour tous faite par tous.'

¹⁵⁸ 'Façons de Parler, Façons de Voir', one of the poems of *Dignes de Vivre*, was dedicated to Francis Ponge.

Paul Éluard: *Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, p. 1612.

See Appendix 3 for a reading of the poem.

¹⁵⁹ Éluard, *Dignes de Vivre* (Paris: Éditions Littéraires de Monaco, René Juilliard, 1944) [100 copies made].

These images are reprinted in *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, ed. by Bärmann, p. 28.

¹⁶⁰ This has already been outlined in chapter '1.1. Official Art during the Occupation of France'.

It is not surprising therefore that on a more ideological level, this type of art would have been equated to Modernist experimentations and forbidden by the Nazis. The lithographs are very much reminiscent of female nudes drawn by masters of the pre-war French Modernist tradition. This direct reference to the French Modernist tradition, with its political resonance in the context of the Occupation, already communicates a point of view in opposition to the regime in place. It is in itself a subversive statement. However, within the context of Resistance poetry whose message had to be communicated to as great a number of potential allies and resisters as possible, it was essential for its illustrations to use a figurative form of art which was immediately recognisable and accessible to all. The necessity for such an impact is shown by the scope of the distribution of Éluard's poem *Liberté*, initially entitled *Une Seule Pensée* ('One Thought Only'). According to Parrot, in his *L'Intelligence en Guerre*, it was enthusiastically received by resistant intellectuals, transmitted to Switzerland, and published by *Fontaine* in Algeria, before thousands of copies would be distributed by the R.A.F. all over the French territory:

Je devais recevoir un jour, par des voies détournées, *Une Seule Pensée* et le transmettre en Suisse et Algérie. Il fut d'abord publié par *Fontaine*, et connut un succès immédiat. Audisio le lut en public à Marseille. Max-Pol Fouchet le fit connaître aux correspondants alliés, je le lus de mon côté lors d'une conférence à Clermond-Ferrand à laquelle assistaient les premiers chefs de la résistance d'Auvergne; partout ce poème souleva l'enthousiasme et réveilla les énergies. [...] La R.A.F. en lança des milliers d'exemplaires dans toute la France.¹⁶¹

I.6. Conclusion

The aesthetic of Dubuffet's and Fautrier's artistic production opposed the Academic nature of art being officially promoted and imposed by the occupying forces and the French collaborationist government, and reveal a deliberate strategy to distance themselves from such aesthetic and ideals. In this, I argue that a demonstrative use of the

¹⁶¹ Parrot, *L'Intelligence en Guerre*.

It was also published in *La France Libre* (15 September 1942), *La Revue du Monde Libre* (April 1943), *La Figure Humaine* (1943), *Les Étoiles du Quercy* (August-September 1944), to list only the publications prior to the Liberation.

Paul Éluard: Oeuvres Complètes, ed. by Dumas and Scheler, p. 1609.

matter of paint and sculpture played an essential role. Experimental matterism and a very individual creative process, using a diversity of materials and an unconventional technique, enabled a just equilibrium between Naturalism and anti-Naturalism and achieved a displacement between subject matter and its realisation. This opened an ambiguous and suggestive space between the subject represented and the matterist disclosing of that subject for the engagement of the beholder. For Paulhan in his study of *Fautrier L'Enragé*, this was essential so that a transparent experience could be shared between viewer and artist on a political as well as perceptual and emotional level. The concepts of 'ambiguity' and 'suggestion', put into place in 1942, were therefore key terms during the Occupation as they expressed the prerogative of an art of freedom as a balancing act between subject and representation. The individuals who were fighting the rigidity of the type of art and ideology that was being imposed upon them during the Occupation understood the necessity for such an art as they were clearly against the Dogmatism of an art of propaganda. On a practical level, this represented a strategy of visibility for any artist whose language, either textual or pictorial, would have been otherwise repressed by censorship in the face of historical circumstances. On a theoretical level, they introduced the notion of invitation to the active intellectual and sensitive engagement of the viewer, which I will develop in part 'IV. Transgressing Dogmatism'. The acknowledgement of the 'other' was a clear statement against the Fascist ideology that was claiming the superiority of the Aryan race over all forms of 'difference'. A reading of Dubuffet's and Fautrier's art cannot therefore be dissociated from its political allegiances in the context of the Occupation.

Encapsulating the two main ideas that were dear to Éluard, his belief in fighting for the freedom of expression in the context of the Occupation and his 'dream of a poetry by all for all', *Dignes de Vivre* makes the connection between the first and the second part. It revealed the magic of the everyday as playing an important part in the conceptual development of artists and poets alike which formed Dubuffet's and Fautrier's immediate environment, and this is the subject of the second part.

II. Strategies of Liberation

On demande à l'art que l'habituel et le familier s'y trouvent mêlés avec le merveilleux.¹⁶²

Both Frénaud and Guillevic were a part of Dubuffet's close intellectual environment in the mid-1940s. Dubuffet illustrated Frénaud's *Vache Bleue dans une Ville* and Guillevic's *Les Murs*, both published in 1944.¹⁶³ Dubuffet's career during that time was also marked by his first solo exhibition of paintings and drawings from 20 October to 18 November 1944 at the *Galerie Drouin*. Paulhan, Parrot, and Éluard respectively contributed a long letter, a text, and a poem as the introduction to its exhibition catalogue.¹⁶⁴ Arland reviewed the exhibition in the art magazine *Le Spectateur des Arts* in December 1944.

In this part, I will contend that what united Dubuffet's visual and textual production with the interests of his supporters in the mid-1940s was the notion of the 'common man' and the popular. Such discourse laid the foundations for the artist's development of the artistic category of *Art Brut*. While this notion will be dealt with more extensively in section 'IV.3.1. Dubuffet's *Art Brut*', the present part will show how the values related to the popular were addressed in Dubuffet's series and accompanying texts. While their subject matter focused on the 'common man' and the collective space and activities of 'The Street' (section 'II.3.2. '), the aesthetic of graffiti, children's drawings, and popular jargon were appropriated as technical sources of inspiration (subsection 'II.3.2.a.'). Examining his series retrospectively entitled *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* (1942-45) that included the paintings and drawings presented in his first solo exhibition, in addition to the *Métro* series (1943) and *Messages* series (1944), the part will go on to discuss one of his illustrated publications that appeared just at the time of the Liberation of France, Guillevic's *Les Murs*.¹⁶⁵ A dialogue will be established with extracts of his

¹⁶² Dubuffet, *Jouer sur le clavier des évocations et références*, in Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 41.

The text is one of the eighty-two dictionary-like entries included in Dubuffet's publication entitled 'Notes pour les Fins-Lettrés', which form a part of his *Prospectus aux Amateurs de tout Genre* (1946).

¹⁶³ Dubuffet also made pictures for Ponge's *Matière et Mémoire* (1945).

¹⁶⁴ Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*.

¹⁶⁵ Other illustrated publications included Seghers's *L'Homme du Commun ou Jean Dubuffet* (1944) which contained two lithographs by Dubuffet, and Frénaud's *Vache Bleue dans une Ville* (1944) with one lithograph by the artist. The latter was re-printed in Ponge's *Matière et Mémoire* as plate XXVII.

writing, in particular 'Avant-Projet d'une Conférence Populaire sur la Peinture' (1945) and *Notes pour les Fins-Lettrés (Notes for the Well-Read)* (1946). Dubuffet's visual and textual production of the 1940s demonstrates, I will argue, an attempt to pursue the goals set before the war by the left-wing *Front Populaire* whose history, development, and artistic policy are examined in chapter 'II.2.'. The emphasis on different aspects of the 'popular' represented strategies of Liberation by the artist and his supporters at the moment of the French Liberation in the winter of 1944.

II.1. An Intellectual Milieu

Paulhan, Parrot, and Éluard respectively contributed a long letter, a text, and a poem as a preface to Dubuffet's first personal exhibition of paintings and drawings from 20 October to 18 November 1944 at the *Galerie Drouin*.¹⁶⁶ Its exhibition catalogue included Parrot's *Jean Dubuffet*, while Éluard had written *Quelques Mots Rassemblés pour Monsieur Dubuffet* (dated August 1944) for the occasion.¹⁶⁷ As we have already established in part 'I. Producing and Exhibiting Art during the Occupation of France: an Act of Resistance', the intellectuals were all involved in the Resistance. Originating from a poor family, Louis Parrot (1906-48) had become a clerk in the 1920s and was well-read. Under the Occupation, he became a key member of the intellectual Resistance with poems, essays, translations, articles, and novels. He contributed to the clandestine *Éditions de Minuit* and Resistance reviews, such as *Poésie 42* and *Les Lettres Françaises*, itself associated with the *Front National des Écrivains*. Frénaud and Guillevic, for whom Dubuffet would respectively illustrate *Vache Bleue dans une Ville* and *Les Murs* (both published in 1944), were also engaged in Resistance.¹⁶⁸ A civil servant of the *Ministère des Travaux Publics*, Frénaud's first poems of 1938 had convinced Giacometti of his vocation for poetry and were published in the Resistance review of the *Cahiers du Sud* in December 1940. His *Plainte du Roi Mage*, one of his *Poèmes de Brandebourg* composed while a prisoner of a *Stalag* from 1940 to 1942, was presented by Aragon in *Poésie 42*, whose editor, Seghers,

¹⁶⁶ See Perret, 'Jean Dubuffet and *Art Brut*', pp. 19-31.

Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*.

¹⁶⁷ See Appendix 4 for a reading of the poem.

¹⁶⁸ See Appendices 5 and 10 for a reading of these texts.

also published the following year his first collection, *Les Rois Mages*.¹⁶⁹ On his return to occupied Paris, he joined the Resistance and the editing board of Lescure's *Messages* together with Leiris, Raymond Queneau, and Jean Tardieu. In 1943, he befriended Éluard.¹⁷⁰ As far as Guillevic is concerned, he had in 1934 already joined the anti-Fascism movement and developed in 1936 an affinity with the *Front Populaire*. In 1942, he joined the *Parti Communiste*, sympathised with Éluard, and was included, together with Ponge, Seghers, and Vercors, in the collection of resistant poets that the poet edited between 1943 and 1944.¹⁷¹ As we observed in I.2., the publication, entitled the *Honneur des Poètes*, equated 'honour' with patriotism and the defence of freedom on the French territory.¹⁷² As regards Arland who reviewed Dubuffet's first exhibition in the art magazine *Le Spectateur des Arts* (December 1944), he had since the 1920s been a part of the French literary and artistic milieu. Having briefly been involved with the Surrealist movement, he had been one of the co-founders with Dhôtel and others of the review of Surrealist inspiration *L'Aventure*.¹⁷³ His first novels were noticed by André Gide and his writing was admired by the young Malraux whom he befriended. His novel *L'Ordre* was given the *Prix Goncourt* in 1929. During the war and the rest of the 1940s, Arland devoted himself to literary criticism, publishing the *Anthologie de la Poésie Française* in 1941 and other studies on writers of his generation at the Liberation.¹⁷⁴

What united Dubuffet and his entourage was the acknowledgement of and concern for the 'common man' and the everyday. Their art and writing all reveal a close interconnection between art and life. This relation is best told by De Solier in his account of the times that he shared with Dubuffet between 1940 and 1944. Entitled 'Au Temps des Graffiti, et Ensuite' ('At the Times of Graffiti, and After'), the story locates their common adventure in the street of 'Paris occupé' ('occupied Paris') around 1943. As Seghers who dedicated a book to Dubuffet, *L'Homme du Commun ou Jean Dubuffet* ('The Common Man or Jean Dubuffet') (1944) as part of his resistant *Poésie* series, both Éluard and Parrot understood

¹⁶⁹ *Poésie* 42, no. 10, July-September 1942.

¹⁷⁰ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, p. 454.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 532.

¹⁷² For a more extensive discussion of the collection, see part 'I. Producing and Exhibiting Art during the Occupation of France: an Act of Resistance'.

¹⁷³ See 'IV.2.3.b. Dubuffet's Portraits Series (1946-47)'.

¹⁷⁴ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 52-53.

the importance of making art accessible to a wider audience. This is evidenced by a review of the then newly published Éluard's *Dignes de Vivre* (1947) by Parrot in *Les Lettres Françaises* (20 mai 1948). The poet believed that poetry should depict the everyday and banal aspect of reality in simple and unpretentious terms with the replacement of poetic language with popular language. The poet, as the artist, should step down from his pedestal to assume his human destiny and reflect the ordinary aspect of his life and environment in his art. Thus sharing a common experience and language with the reader, the poet would be able to convey the marvellous in the everyday.

On sait quel cas un poète comme Paul Éluard ferait d'un poème qui ne serait qu'une création et qui n'ambitionnerait pas d'embrasser le réel dans toute sa quotidienne, rebutante et exaltante banalité. [...] C'est en vain que l'on chercherait la moindre trace de préciosité dans toutes ces images dont ces poèmes s'illuminent. [...] § Une lecture attentive des poèmes d'Éluard nous montre clairement visibles d'un recueil à l'autre ces efforts vers la simplification. [...] Éluard a recouvert [les savantes notions poétiques où il excellait] d'un langage emprunté à la réalité vulgaire. [...] Éluard ne connaît d'autres mots que ceux dont on se sert autour de lui. [...] Éluard est un homme qui vit ici, au milieu de nous. [...] De là ce caractère de plus en plus familier, de là l'exceptionnelle plénitude de ses mots chargés de sens, de bon sens ou de sens commun et tout le poids de ces sentences poétiques que dicte au long de son oeuvre l'expérience que seul un homme qui ne sépare pas sa vie de celle des autres hommes pouvait atteindre. Aussi ne laisse-t-il pas entrevoir, comme certains, un monde merveilleux situé toujours plus loin que nous ne pouvons atteindre. Il désigne, au contraire, ce qu'il y a de merveilleux dans notre réalité.¹⁷⁵

The appropriation of the 'Popular' as one of the Modernist strategies to fulfil the social and transformative role of art and to represent the experiences associated with Modernity is however not new: it started in early Modern painting and was already defended by Mallarmé who saw the act of painting as 'honest manual labour'.¹⁷⁶ Overturning the 'high/low' hierarchies in Modern art meant questioning the superiority of the fine arts, attempting to close the gap between art and life, between the fine arts and popular culture, and exploring everyday themes, media, and materials. This was considered by

¹⁷⁵ Parrot, 'Dignes de Vivre', *Les Lettres Françaises*, no. 209, 20 May 1948, in *Paul Éluard: Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, pp. 1635-36.

¹⁷⁶ Modernity can be defined by the social and cultural conditions affected by the scientific and technological changes of modernisation.

Art in Theory, ed. by Harrison and Wood, p. 126.

T.J. Clark, 'Introduction', *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (London: Thames and Hudson, 1985), pp. 3-22 and pp. 271-72, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, p. 46.

left-wing intellectuals as nothing less than a ‘revolutionary transformation of society’. However, it is worth wondering to what extent could these intellectuals, for the most part of middle-class background – with Dubuffet and the intellectuals around him certainly no exception to the case -, appreciate the conditions of the working-class.¹⁷⁷ According to Stuart Hall, while ‘this does not diminish the radical break with the epistemes of the modern which modernism represented’, this Modernist aspiration to ‘directly engage with or transform the popular’ has very often led to more ‘elitist formations’ or to the assimilation of subversive movements into the dominant.¹⁷⁸ For him, French intellectuals have always had the irritable habit to speak in the name of ‘the masses’ to defend their own intellectual positions and to decide (usually wrongly) how they ought to be represented. They seem to borrow the voice of the popular without any genuine wish to express it. However, according to Hall, ‘[n]othing can be constituted as high art without recognizing, in the existing distribution of educational practices, its relative divorce from the masses’ experience. Nothing can become popular which does not negotiate the experiences, the codes, etc., of the popular masses...’¹⁷⁹

II.2. Remaining Faithful to the Heritage of the *Front Populaire*: The Popular

II.2.1. History and Development of the *Front Populaire*

I will briefly explain the political alliances at the origin of the *Front Populaire* and the context in which it came to power in France, as this informs the ideals that it defended and the political and economical measures that it put into application. The 1930s in France were marked by a series of crises. Having progressively been weakened by world-wide over-production, the world financial structures finally collapsed with the Wall Street stock exchange crash of 1929. This economical crisis led to both political and social instability in France, and following the threat of Hitler, resulted in a national crisis. The *Cartel* (the union of Radicals and Socialists) had won the parliamentary elections of

¹⁷⁷ *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 684-85.

¹⁷⁸ Lawrence Grossberg, ‘On Post-Modernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall’, in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. by David Morley and Kuan-Hsing Chen (London and New York: Routledge, 1996), p. 139.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 140-41.

1932. Herriot, however, eager to satisfy the financial and bourgeois circles, implemented a policy of deflation based on the stability of the French currency and the equilibrium of the national budget. This measure was unfair to the civil servants and the pensioners whose incomes progressively diminished as the budget deficit increased. Thus very unpopular, the government did not receive the parliamentary support that it needed to maintain its power. As a result, different governments followed one another. To the eyes of the population, the economical crisis was rapidly attributed to governmental instability for which the M.P.s were held responsible. Parliamentary reform became a very topical issue of which different extreme-right groups took advantage to reinforce the already alarming political instability and to actually succeed in overthrowing the government. Suspecting a Fascist threat, the C.G.T. made an appeal for a general strike uniting the different left-wing parties.¹⁸⁰ This union led to the organisation of the *Front Populaire* which culminated in the symbolic moment of the political demonstration of 14 July 1935 led by Léon Blum and Maurice Thorez. While the date was chosen for its symbolic value as the day of national celebrations marking the beginning of the 1789 Revolution, the demonstration's objectives were twofold: to defend democratic freedoms and to 'give bread to the workers, work to the youth, and to the world, the great human peace.'¹⁸¹

Despite its humanist aspirations, the electoral program of the *Front Populaire* of 1936 was very moderate: eager to attract the votes of the middle classes, the only structural reforms concerned the *Banque de France* and the nationalisation of the armament industry. The *Front Populaire*'s electoral victory of 1936 triggered major strikes in the mechanical construction, aeronautical and car industries in Paris, as the working classes felt that they could rely on the understanding and support of a government whose ideals were close to theirs. The claim of the workers concerned the improvement of their working conditions that had worsened during the economical crisis and a respectful and dignifying treatment on the part of their employers. By the time Blum was forming the government in June, the strike was, except for a few instances, general with the occupation of factories in all industrial sectors in both Paris and the provinces. In order to

¹⁸⁰ The C.G.T. is the *Confédération Générale du Travail* and is the most powerful national grouping of trade-unions in France.

¹⁸¹ Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 36.

calm the social tensions, Blum organised a meeting between the patronate and the C.G.T., which resulted in the Matignon agreements conceding major improvements in the working conditions. Their legacy is still felt today and has instituted the *Front Populaire* as one of the landmarks of social reform in France: increase in salaries, election of trade-union representatives in factories, but more importantly, a working week reduced to forty hours and twelve days of paid holidays a year. However, when General Franco's army invaded the Spanish Republic governed by a coalition similar to the one of the *Front Populaire*, Blum, despite the opposition of the Communists, succumbed to the pressure of the right and the Radicals, and adopted a non-interventionist strategy. Thus becoming complicit in the implementation of the Franco regime supported by both Fascist Germany and Italy, the political and social dream of the *Front Populaire* was definitively put to an end by the international situation that was seeing the rise of dictatorship all over Europe. Moreover, while its social policy was unsuccessful economically, the Blum government was sabotaged by the Senate one year later in June 1937 and replaced by the Daladier government supported by the right-wing party. The Daladier government, in favour of the patronate, implemented a policy that ignored the rights acquired by the workers and repressed heavily their protestations.¹⁸²

II.2.2. Dubuffet and the Artistic Policy of the *Front Populaire*: Openness towards the 'Common Man'

As part of its program for social reform, the *Front Populaire* government embarked on a series of initiatives designed to infuse vitality to what it saw as a stagnating and isolated artistic milieu. At the core of its artistic policy was the ambition to integrate artists into the social dynamics with the emancipation of French society at all social levels as its ultimate goal. Huisman, the then general director of the Fine Arts, was determined to defend the active role of the State and governmental institutions within the mechanisms of artistic development and promotion. His point of view, explained in a lecture at the *École des Beaux-Arts* in 1937, I argue, anticipated key ideas about the popular and the 'common man' that would be so passionately defended by Dubuffet and the intellectual

¹⁸² Ibid., pp. 32, 34-36, and 38-41.

circle around him. This is echoed in Dubuffet's *Prospectus aux Amateurs de Tout Genre* (1946), which, as his first published views on art and culture, can be considered as his own manifesto, as well as in Paulhan's text for the artist's first exhibition of 1944 at the *Galerie Drouin*.¹⁸³

In his lecture, Huisman expressed his stance against an art based on a mere repetition of tradition and the application of learnt technicality. Too aware of the elitist nature of such an art, he preferred an art based on personal experimentation and research leading to very unique discoveries:

Un Art qui se fige dans une étude systématique des traditions et de la routine est un art infailliblement condamné à la décadence. [...] Mais il y a l'Armée de ceux qui peignent, de ceux qui souffrent pour chercher et pour découvrir et c'est vers ceux-là que doit se porter l'effort constant de l'État.¹⁸⁴

Dubuffet's *Notes pour les Fins-Lettrés*, which form a part of his *Prospectus aux Amateurs de tout Genre*, would later paraphrase quite literally Huisman's observation. 'Empreinte d'une aventure' ('Imprint of an adventure'), one of the eighty-two entries of the dictionary-like publication, reads:

L'oeuvre d'art est d'autant plus captivante qu'elle a été une aventure et qu'elle en porte la marque, qu'on y lit tous les combats intervenus entre l'artiste et les indocilités des matériaux qu'il a mis en oeuvre. Et qu'il ne savait pas lui-même où tout ceci le mènerait bien!¹⁸⁵

As the theorists of socialist Reformism of the nineteenth century, Huisman believed in an education, which, being developed hand-in-hand with the reshaping of social structures, would be available to a large proportion of the French population and favour social change.¹⁸⁶ To lay the foundations of such an artistic education, Huisman recommended the exploitation of natural abilities to be found, he believed, in every child, and this

¹⁸³ We shall examine this concordance in more detail in section 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*'.

¹⁸⁴ Georges Huisman, 'Nouveaux Rapports de l'Art et de l'État', *Europe*, no. 174, 15 June 1937, pp. 145-72, in Richard, *L'Art et la Guerre*, p. 79.

¹⁸⁵ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 26.

¹⁸⁶ The initiation of the 'common man' to the artistic creations of the time took concrete form in the *Exposition Internationale des Arts et Techniques* (November 1937) in the gardens of the *Trocadéro*, Paris.

should be innovatively achieved through play.¹⁸⁷ The later Beuysian philosophy encapsulated in the famous slogan of ‘everybody is an artist’ would be again echoed in Dubuffet’s early writing. In *L’étoile à tous fronts*, the artist explained that the natural ability to express thought by the means of signs, drawings, and images, was to be found in every human being just as the use of verbal language. Mentioning the expression of children to support his argument, he rejected the widespread misconception that reduced this capability to a vocation, or worse, a talent.

Exprimer sa pensée par le moyen de signes, de dessins et d’images est aussi naturel à l’homme que le langage verbal (on le voit bien chez les enfants), et ne nécessite pas les dons spéciaux que les peintres professionnels disent. [...] Cette manie peut venir à chacun et dons et vocations ne sont que racontars (teintés d’imposture). Tout homme peut peindre.¹⁸⁸

Exploited at an early age, according to Huisman, the potential of artistic sensibility would then be followed through to adulthood with the aim of benefiting the material life of the entire working-class. ‘[L’enseignement artistique] servira la qualité de la production industrielle française dont dépend la vie matérielle de toute la classe ouvrière.’¹⁸⁹ Art was thus considered as an integral part of industrial production, and the artist was assumed to contribute to society as any other workers.¹⁹⁰ ‘La peinture à la trappe’ and ‘Le terroir natal oublié’, two of Dubuffet’s *Notes pour les Fins-Lettrés*, appropriated the refusal to consider art as independent from the society in which it was being produced and as occupying the leading position of a fixed hierarchy in the fields of creativity and production. In the form of a dialogue with his opponents, the artist advocated that fine-art painting and commercial painting or decorating should be equally enjoyed and that the artist should not lose sight of his/her familiar environment:

‘J’ai besoin d’ouvrages comparables entre eux, et que je puisse ensuite classer par ordre de mérite, à l’intérieur d’une catégorie bien définie.’ – ‘Et ensuite?’ – ‘Eh bien ensuite, [...] on y voit clair.’ Trop clair, moi, je dis. Je tiens pour la confusion. N’enfermez pas l’art, coupé du monde, dans une Trappe. Je veux la peinture pleine d’odeurs de tout cela – donc des décors, des badigeons, des

¹⁸⁷ Herbert Read’s *Education through Art*, which exposes such views in Britain, was first published in 1943 (London: Faber and Faber).

¹⁸⁸ Dubuffet, ‘Notes pour les Fins-Lettrés’, in Dubuffet, *L’Homme du Commun à l’Ouvrage*, p. 61.

¹⁸⁹ Huisman, ‘Nouveaux Rapports de l’Art et de l’État’, in Richard, *L’Art et la Guerre*, p. 79.

¹⁹⁰ Richard, *L’Art et la Guerre*, pp. 76-81.

enseignes et des pancartes, et des tracés du talon sur la terre. [...] De la peinture soi-disant artistique (qui revendique le droit exclusif à ce titre) à celle qui se dit plus modérément en bâtiment, ou de décor, nul commerce. Elles ne se connaissent plus, ne se saluent pas même. Voilà qui n'est pas bon. [...] J'ai assisté aux débuts d'un artiste, sa toute première démarche. [...] Je lui ai parlé de cette image de l'aubergiste sur la façade de sa maison. Il n'avait jamais songé à y porter les yeux, me dit-il. [...] mais, me dit-il, les artistes sont gens distraits et fantasques, absorbés qu'ils sont si profondément par leurs recherches, de sorte qu'il n'y avait jamais pris garde.¹⁹¹

In Dubuffet's writing of the period however, the aspiration for art's potential to contribute to social change does not take any concrete form, but is the trigger for an awakening of consciousness outside habitual modes of thinking with the potential for new meanings and transformations:

Entraîner avec force l'esprit hors des sillons où il chemine habituellement, l'emporter dans un monde où cessent de jouer les mécanismes des habitudes, où les taies des habitudes se déchirent, et de manière que tout apparaît chargé de significations nouvelles, fourmillant d'échos, de résonances, d'harmoniques, là est l'action de l'oeuvre d'art.¹⁹²

While, according to Dubuffet, both the artist and the worker had at their disposal a certain set of raw materials, tools, and techniques, the artist distinguished himself through his exclusive use of play and chance, chance being however dictated by the inherent nature of the material used:

De même que les hasards propres des matériaux employés (ce n'est pas, je l'ai dit, des hasards, mais des vellétés et aspirations propres des matériaux), les hasards de la main (ses vellétés, ses tics, ses réactions propres) doivent aussi paraître en scène à la fin de la pièce, et saluer le public avec les acteurs.¹⁹³

As we will see in chapter 'IV.1. Matter as Strategy of Transgressing Dogmatism: A Radical Change in Art Practice', the experimental use of the painted matter, whose process and end result ignore the traditional conventions of representation, such as the technical application of illusionist technique, enabled the artist to move away from mimetic representation. Dubuffet's rejection of Mimetism at the time is crucial to

¹⁹¹ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, pp. 22-23.

¹⁹² Ibid., p. 52.

¹⁹³ Ibid., pp. 33-35.

More specifically, *La chance domestiquée*, *Encore plus hasardeux*, and *La main parle*.

understand his approach to reality, perception, and the relationship between subjectivity and objectivity. In a letter to the art critic Pierre Descargues dated 15 April 1945, he had expressed his aversion to Mimetism: 'Je vous signale que les philosophes ont nié totalement l'instinct. Ont affirmé que le mimétisme joue seul dans la formation de l'homme.'¹⁹⁴ Moreover, the fact that Dubuffet placed the canvas on the floor while painting presupposes an engagement with reality outside the tradition of easel painting and its associated mimetic representation.¹⁹⁵ Thus his art acquires the power to show the world to the viewer in a new light and gives him/her the opportunity to take an active part in its transformation.¹⁹⁶

However, with Jacques Jaujard in charge of the *Direction des Beaux-Arts* until 1959, official Academism remained predominant in French institutions during the whole period of the 4th République. In his book entitled *Le Pouvoir Culturel sous la Vè République* published in 1981, Pierre Cabanne explained how the French art institutions failed to acquire, to promote, and to diffuse the artworks of the French avant-garde of the immediate post-war period.¹⁹⁷ The members of the acquisitions' commission put their attention on purchasing, at affordable prices, the artists protected by the *Direction* rather than on enlarging the collections of the State with avant-garde and living art. They did not assume their role of following and encouraging creativity, i.e. of giving priority to artworks reflecting cutting-edge researches. They failed to play their part in the development of contemporary art.

Thus in the light of the preferences of the French art establishment in the immediate post-war period, it is revelatory that Dubuffet's *Prospectus aux Amateurs de Tout Genre* (1946) expressed such 'anti-cultural' views and dismissed not only the pedagogy, but also the type of aesthetics being taught at the *École des Beaux-Arts*. Instead, he explained his fascination for the raw state which revealed itself in the creative freedom and

¹⁹⁴ Dubuffet, letter addressed 'A Pierre Descargues', in Dubuffet, *Prospectus aux Amateurs de Tout Genre* (Paris: Éditions Gallimard, 1946), p. 133 (15 April 1945).

¹⁹⁵ Alexander Liberman, *The Artist in his Studio* (London: Thames and Hudson, 1960), p. 135.

¹⁹⁶ This correlation between an art evolving from the experimentation with the matter of paint and the participation of the viewer in the experience of the painting, and by extension, of the world, is further developed in the section 'IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Miobolus & Cie: Hautes Pâtes Series* (1945-46)'.

¹⁹⁷ Cabanne, *Le Pouvoir sous la Vè République* (Paris: Olivier Orban, 1981), pp. 28-331.

spontaneity of artists without any artistic education. In 'Partant de l'informe', the first entry of *Notes pour les Fins-Lettrés*, he advised painters to forget about painting techniques and the controlled achievement of a finished product, and instead, to explore the possibilities of matter and equipment. He preferred to keep the flatness of a 'Deux dimensions' space and to let 'the surface speak its own surface-language', rather than use *trompe-l'oeil* means to the end of 'a false three-dimensional language'. In 'Empreinte d'aventure', he celebrated the magic in the playful use of accidents in the painting process. In 'La peinture à la trappe' and 'Le terroir natal oublié', Dubuffet criticised the differentiation usually made between art and crafts, and showed how an interaction between art, life, and work, could make the making of art a more interesting process. Finally, rejecting the concept of the Genius as 'an invention of the Greeks', 'A l'homme du commun la timbale' celebrated every human as 'wonderful'.¹⁹⁸ Dubuffet thus systematically dismissed the values dear to the academic establishment, privileging experimentation with matter over direct observation, emphasizing the importance of imagination and chance, clumsiness and accidents. Moreover, convinced of the benefits of culture on the development of every human's social life, he could ironically be said to have continued the ambition once set by the *Front Populaire*.

II.2.3. Dubuffet and the Cultural Politics of the Popular

What I term 'the cultural politics of the popular' were articulated by Dubuffet in the 'Avant-Projet d'une Conférence Populaire sur la Peinture' ('Pilot-Study for a Popular Lecture on Painting') that the artist wrote in January 1945 on the request of Paulhan in preparation for a series of lantern lectures on the subject of painting.¹⁹⁹ Dubuffet's opening emphasised outright his art's focus on the everyday and the popular in terms of the materials and support used for his painting, such as children's gouaches, pieces of cardboard or newspapers²⁰⁰:

¹⁹⁸ Dubuffet, 'Prospectus aux Amateurs de Tout Genre', in *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 590-93.

¹⁹⁹ Dubuffet, 'Avant-Projet d'une Conférence Populaire sur la Peinture', in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Max Loreau, 4 vols (Paris: Éditions Jean Pauvert, 1966), I, pp. 31-53.

²⁰⁰ Reference is made here to the *Messages* series. See 'II.3.2.c. Dubuffet's *Messages* Series (1944)'.

Je fais moi-même de la peinture, tantôt avec des couleurs à l'huile, tantôt avec des petites boîtes de couleurs à l'eau (comme celles en usage dans les écoles), ou bien même seulement des dessins, avec n'importe quel crayon, ou de l'encre, n'importe quoi, - sur un bout de carton, un bout de papier, de papier de journal même à l'occasion.²⁰¹

In addition, illustrating his point with his *Mouleuse de Café* ('Woman Grinding Some Coffee') [Fig. 15], *Téléphoniste* ('Switchboard Operator'), and *Dactylographe* ('Typist') [Fig. 16], he explained that the choice of his subject matter was conditioned by the unwonted and surprising aspect of everyday gestures and occupations:²⁰²

Tant de nos petites actions si habituelles, et qui, au fond, si on les considère d'un regard tout neuf, en faisant abstraction de toutes les habitudes, apparaissent soudainement si singulières, et si émouvantes aussi.²⁰³

At the heart of Dubuffet's technical and aesthetic appropriation of the everyday was an institutional and philosophical critique of the art establishment and society, and I will show how this underlied his 'cultural politics of the popular'. In his lecture project, his main point of criticism was the gap that existed between high and low forms of art. This distinction between the art recognised by the connoisseurs and the one enjoyed by a large audience was, he believed, easily observed in music with the difference between opera and popular singers. However, analysing critically the means that the two forms of art respectively employed, he operated a reversal of this hierarchy. On the one hand, while executions or performances of high forms of art were commonly presented as 'difficult' and 'complicated', the artist reduced them to the uncreative result of the application of a knowledge acquired through repetition. On the other hand, he praised the inventive use of simple means in the low forms of art and its resulting 'lucky finds'. For Dubuffet, these had the ability to 'wrest the audience from its usual ways of thinking and seeing and transport it in a world where everything is enchantment.'

²⁰¹ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur de l'Association Française de l'Action Artistique', in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 31.

²⁰² *Mouleuse de Café* was included in the *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* Exhibition (1945-46) under the title *Cafetière*. *Téléphoniste* and *Dactylographe* were part of the *Matière et Mémoire* lithographs series.

²⁰³ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur de l'Association Française de l'Action Artistique', in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 32.

Il s'agit pour un artiste d'apprendre beaucoup de choses et de devenir très savant, et de faire des choses très longues, très compliquées et très difficiles. [...] Il fait tout cela et il nous ennuie, [...]. Ce que nous demandons à un musicien, [...] c'est de [...] nous arracher à toutes nos pensées et manières de voir habituelles, et nous transporter dans un autre monde où tout est enchantement [...]. Un chanteur qui nous transporte de plaisir, comme Maurice Chevalier, [...] arrive à ce résultat sans moyens physiques bien exceptionnels, avec une voix comme tout le monde, et avec des moyens bien simples – mais il fallait y penser – c'est alors encore plus admirable.²⁰⁴

Turning his attention to the specific example of art, he criticised the elitism of art galleries and their restrained accessibility to the specialists and initiated, leaving no choice to 'the man of the street' but to favour more popular artforms such as the cinema and popular music.

Pour entrer dans ces galeries, il faut avoir pris l'habitude de s'y rendre, et ceux qui le font, en fin de compte, c'est seulement les amateurs maniaques de la peinture [...]. Ils forment une petite chapelle très restreinte. Mais le grand public n'y a pas de part, rien de tout cela ne lui vient sous les yeux.²⁰⁵

Generally, he blamed the institutionalisation of art for the division between high and low forms of art, between the connoisseurs and the larger population. According to Dubuffet, to respond to the demands of State institutions, such as the *École des Beaux-Arts* and the *Salon des Artistes Français*, and to attract their associated prizes and medal awards, the artists had started producing a type of painting which was 'tamed, cosmeticed, inoffensive, serious and ceremonious', which lacked the input of life and a complicity with the local community.

Quand les gouvernements se mettent à protéger les arts, c'est la fin de tout. [...] Donc on a voulu faire de la peinture bien sage, bien cosmétiquée, bien inoffensive, bien sérieuse et cérémonieuse, [...]. Cela a coïncidé avec la période où la société s'est inclinée bien nettement en deux classes sociales: d'une part la fine fleur, et d'autre part le grand troupeau, [...]. [...] cette fine fleur a entrepris [...] d'expliquer au menu peuple que c'était ça le grand art, et que ceux qui trouvaient ces peintures ennuyeuses, c'est parce qu'ils n'avaient pas le goût raffiné ou pas assez d'instruction. [...] C'est au music-hall et au cirque que l'art est présent; au lieu qu'il n'y a à la Comédie Française qu'une pénible contrefaçon d'un art momifié et dénaturé. [...] Et pour la peinture, [...] il y a l'École des Beaux-Arts avec le prix de Rome, et le grand Salon des Artistes Français avec les

²⁰⁴ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, pp. 34-35.

²⁰⁵ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, p. 36.

médailles hors concours. [...] le temps où l'art n'était protégé par personne, [...] les artistes [...] se sentaient une raison d'exister comme tous autres membres de la collectivité.²⁰⁶

Instead of personal imagination and invention, then, the artists had put in practice an art based on the conformist application of academic principles leading to the photographic representation of their chosen subject matter. These traditional genres of realist paintings 'in the taste of the *Salon des Artistes Français*' were considered by Dubuffet to be a 'waste of time' and only a matter of 'practice' and 'know-how':

Si je voulais représenter ma femme moulant son café, ou mon téléphoniste, bien sagement, avec grande exactitude, comme le fait la plaque photographique, [...] j'aurais alors le sentiment de perdre mon temps, [...] vu qu'il serait alors tellement plus expéditif de presser sur la poire d'un Kodak [...]. Je tiens aussi à dire que l'exécution de peintures de cette sorte est bien moins difficile qu'on ne le croit. Il y faut seulement un peu de pratique, un peu de savoir-faire.²⁰⁷

To these paintings, he opposed examples of his own lithographs that he thought fulfilled his ambition for an art that would facilitate a new apprehension of the world, and eventually its subversion. For him, art acquired an ideological dimension as the 'commonplace and conformism' in painting was a reflection of the conformism of a society which implicitly forbade all expressions of individuality in favour of 'the useful and the boring'.

Voilà ce qui est par dessus tout indispensable: une absolue banalité, et un absolu conformisme en toutes choses, sans quoi on a l'air d'avoir des goûts personnels, des idées personnelles, [...]. Nous touchons là à quelque chose de très grave. Je veux parler de cet interdit tacite qui pèse sur toute espèce d'amusement, sur toute espèce de fantaisie, et de cette religion de l'utile et de l'ennuyeux qui sévit sur le monde comme un envoûtement.²⁰⁸

The ideological weight of art was for Dubuffet reinforced by its reference to moral values which were the emblem of governments: 'patriotism', 'civism', and 'duty'. 'Beaucoup

²⁰⁶ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, pp. 38-39.

²⁰⁷ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, pp. 32-33.

²⁰⁸ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, p. 41.

plus maintenant au nom du civisme et du drapeau [...]. [...] Ça ne fait pas jeune future citoyen sérieux, conscient de ses épouvantables tâches et devoirs.’²⁰⁹

Moreover, the division between art and life, was, according to Dubuffet, exacerbated by a Western-centered vision of art history. To illustrate his point, he planned to show in projection different artefacts that pre-dated the Renaissance, such as ‘une figure grecque archaïque (d’un vase)’, ‘une icône Byzantine’, ‘une peinture carolingienne (d’un manuscrit)’, ‘une marionnette javanaise’, ‘une image précolombienne (d’un manuscrit)’.²¹⁰ These, he believed, demonstrated an art that ceased to act as a representation of the world in which it evolved to become critical of that world and thus celebrated the intellect. Such an art brought about an unexpected vision of and new meanings to what it represented.

[...] une certaine représentation des choses [...] telles qu’elles pourraient apparaître dans une fête de l’esprit, de manière que ça soit très imprévu, très surprenant, très amusant à regarder, et de manière même qu’on n’ait jamais fini de le regarder et d’y trouver toujours de nouvelles significations et quand on les a regardées, ces peintures-là, on jette ensuite sur tout ce qui entoure un regard neuf.²¹¹

Underlying this idea was Dubuffet’s emphasis on the contemporaneity of art and the necessity to value living art, which was far removed from the taste of the French art policy of the time. According to the artist, art should take as a model the ‘*Tapissierie de Bayeux*’ which ‘représente des faits appartenant à l’actualité, elle met en scène des personnages contemporains, dans leurs habits et leurs manières de tous les jours.’²¹²

Moreover, he ridiculed the type of art history which considered prehistoric man as a young child at his early stages of development, an idiot, or a savage.

²⁰⁹ Dubuffet, ‘Lettre à M. Le Directeur’, in *ibid.*

²¹⁰ Dubuffet, ‘Lettre à M. Le Directeur’, in *ibid.*, p. 44.

²¹¹ Dubuffet, ‘Lettre à M. Le Directeur’, in *ibid.*, pp. 46-47.

²¹² Dubuffet, ‘Lettre à M. Le Directeur’, in *ibid.*, p. 49.

Il y a une certaine tendance actuelle à s'imaginer que l'homme a été jusqu'à présent, au cours des siècles et des millénaires passés, un enfant balbutiant, une sorte d'idiot ou de sauvage.²¹³

He observed that this mode of thinking had been applied to all civilisations outside the Western world, such as the 'Negroes' (his terminology) and the Chinese, who supposedly 'remained halfway between animals and men.'²¹⁴ The historical point at which he situated this development of Western man varies from one part of the text to the next. Initially, it is located in the nineteenth century with the advent of Romanticism, and its notion of the artist.

Toute l'histoire de l'homme se réduisant à ce grand tournant du XIX^e siècle. [...] Tout le reste de la terre – donc les nègres, les Chinois, etc. – serait resté dans l'état comme avant le XIX^e siècle, donc à mi-chemin entre l'animal et l'homme.²¹⁵

Later, he blamed the Renaissance for the sacralisation of art and the association of artists with the concept of genius.

C'est au XV^e siècle que chez nous les choses se sont gâtées, quand on a fait cette regrettable découverte que l'art était la plus belle des choses, et la plus sainte, et à laquelle il y a lieu de porter une sorte de dévotion, et quand on a pris l'idée de l'artiste homme de génie.²¹⁶

This, according to Dubuffet, led to art becoming a profession with its art schools, its academies and museums which, as we have observed, he held responsible for the disdain with which low forms of art were usually regarded. Hence his passionate defence of non-Western societies where, he believed, everybody could produce art.²¹⁷

After considering the cultural politics of the period which frame the 'new beginnings' of Dubuffet's artistic production in the early 1940s, his treatment of academic subject matter, such as the nude, landscapes, and portraiture, acquires an entirely new meaning.

²¹³ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, p. 44.

²¹⁴ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*

²¹⁵ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*

²¹⁶ Dubuffet, 'Lettre à M. Le Directeur', in *ibid.*, p. 47.

²¹⁷ This aspect of his thinking will be developed in his notion of *Art Brut*. See section 'IV.3.1. Dubuffet's *Art Brut*'.

His enthusiasm for the free exploration of individual creativity, sensibility, and imagination translates into a rejection of the classical tradition of Academicism whose underlying principle of perpetuating the idea of reason through the strict technique of direct observation and imitation is demonstrated as hypocritical and stupid. This is the reason why Dubuffet emphasised the importance of the creative process over the resulting object.

We will now examine whether the artist put this belief in practice in his *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* series.

II.3. Dubuffet's *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* Series (1942-45)

II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*

This section will examine how Paulhan, Parrot, and Arland, ardent defenders of Dubuffet, reflected the humanist ambitions and ideals once advocated by the *Front Populaire* in their comments on Dubuffet's exhibition of 1944 at the *Galerie Drouin*. The popular in Dubuffet's paintings was echoed in the spirit of Paulhan's text introducing the exhibition: the structure of the text appropriating the format of a 'Letter addressed to Jean Dubuffet' and the tone used, giving the impression of a story told at the bar of a café, were reminiscent of popular spoken language. The popular in both the subject matter and making of Dubuffet's paintings was further emphasised by Paulhan who described the 'grand nombre de sergents de ville éperdus et les voyageurs de métro nostalgiques, les épouvantails, les vaches et les terrains vagues de Jean Dubuffet' and compared the creative process to popular types of craft such as singing and cooking. In this process, the viewer was assigned as important a role as the artist: 'Mais la peinture est faite des gens qui la voient, tout autant que des gens qui la font.'²¹⁸ The participation of the onlooker, Paulhan implied, was to be facilitated by an art which did not take itself too seriously nor

²¹⁸ Paulhan, 'Lettre à Jean Dubuffet'. Repr. in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 235.

The text was first published in *Poésie* 44, no. 20, July-October 1944, pp. 23-28.

did it follow any preconceptions, but was rather a sort of public rejoicing and festivity, a great *comedia dell'arte*:

Il a fini par venir des peintres dont on pouvait rire sans les fâcher, [...], et qui étaient tout de même merveilleux. Dont les tableaux n'étaient pas du tout un ministère, ni un théorème, mais une sorte de réjouissance, quelque chose comme une fête publique, une grande farce.²¹⁹

Contrary to what he considered as the common practice of art criticism, Paulhan believed it was the duty of the art critics to communicate the feeling of 'having fun' and 'having a laugh' so that the joy of art could be shared with a wider audience. He conveyed his allegiance to such art critics in his own description of a few of Dubuffet's paintings: 'une dame qui ressemblait à un éléphant, un cheval qui était monté sur un toit, une autre dame qu'on voyait à la fois de face et de profil.'²²⁰

One of Dubuffet's *Notes pour les Fins-Lettrés*, 'Négligence scénique', also depicted art as a form of public celebration, one that ought to become closer to the performative art of the circus. The artist's tone is serious in his recommendation to gallery owners:

[Les exploitants de ces boutiques où se vendent les tableaux] sont vêtus le plus souvent dans leur échoppe comme à la ville, quand ils devraient porter des robes toutes peintes d'astres et de signes. Le gérant, la secrétaire sont assis paresseusement à leurs tables, au lieu d'aller au milieu de la salle d'un tableau à l'autre en maillot pailleté, faisant la roue et marchant sur les mains.²²¹

As part of his refusal to establish a hierarchy between different artforms and between supposedly high and low art, Dubuffet expressed his fondness of popular artforms. He preferred 'a melody of a shepherd played on a fife' or 'a song executed by a girl scrubbing the stairs' to 'a choral mass or a great symphony orchestra' or 'a scholarly cantata'. The two *Notes pour les Fins-Lettrés* entitled 'Pour le vin de pays contre le Château-Lafite' and 'L'art qui ne connaît pas son nom' respectively read:

On peut charger d'autant de sens et de charme un petit bout de mélodie qu'un pâtre jouera sur son fifre qu'une messe à chorals et grand orchestre symphonique.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 57.

[...] Une chanson que braille une fille en brossant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate.²²²

In his 'Réponse à l'Enquête sur "L'Art et le Public"' ('Answer to the Survey on "Art and the Public"') undertaken by *Les Lettres Françaises* and published in the issue of 5 April 1946, Dubuffet articulated this division between high and low art further. He critically explained the separation between art and the people by the fact that the Fine Arts had become sacred and reserved to a few initiated. Thus it had lost all its power of attraction, while more popular forms of entertainment such as 'popular dance, Viennese music and romantic novels' had gained popularity.

Il y a divorce entre l'art et le public. Non à cause du public, mais à cause des artistes. [...] Mais [le public] se passionne pour les airs de bal-musette, la musique viennoise, les romances populaires. [...] Il faudrait que les peintres [...] prennent aussi exemple sur Mistinguett, Maurice Chevalier, Grock ou Charlot, qui savent captiver les foules par un art tout populaire. [...] Mais il y a plus néfaste: la vénération dont l'art est l'objet. Si on traitait la valse avec le même respect que la peinture, on ne danserait plus aussi gentiment la valse. [...] Parce que l'art est devenu la chose de mandarins, d'initiés.²²³

Both Paulhan and Dubuffet held the Renaissance responsible for the gap between high and low forms of art. This is the reason why Paulhan insisted on locating Dubuffet's art outside tradition and on establishing a rupture between his art and the art of the past, in particular the art to be found in museums, and more specifically, the art of the Renaissance:

Je crois que j'arriverai un jour à voir avec joie les vieux tableaux d'un musée. Mais je n'y suis pas arrivé encore, inutile de mentir. [...] [Les peintres primitives] avaient découvert qu'il est dangereux de trop bien peindre; que les bleus et les ors et les perles, ça finit par être trop beau; trop brillant; que ça écrase la peinture, ça lui enlève sa raison d'être et sa dignité. Justement on venait dans leur temps d'inventer de nouvelles couleurs, plus riches que les autres; de nouvelles façons de perspective. De nouvelles sections plus ou moins dorées.²²⁴

²²² Ibid., p. 64.

²²³ 'Réponse à l'Enquête sur "L'Art et le Public"', *Les Lettres Françaises*, 5 April 1946, p. 27, in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, II, pp. 195-96.

²²⁴ Paulhan, 'Lettre à Jean Dubuffet'. Repr. in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, pp. 235-36.

Drawing Dubuffet's art closer to the art of the primitive painters, the writer explained how during the Renaissance the technicality of the perspective and the golden section deprived art of its dignity and *raison d'être*. As we have observed in the previous section, the same criticism of the Renaissance's hegemony and technicality was made in Dubuffet's *Notes pour les Fins-Lettrés*. In 'Deux tiroirs', he accused artists of placing the art of the Renaissance on a pedestal and of neglecting all forms of popular art, in particular the art being produced outside Europe or by children.

Comme s'il y avait des cloisons, que ce ne fût pas la même chose, qu'il y eût plusieurs arts. Un qui est bon pour tels – dont on jouit – et un autre qui est bon pour nous – dont on juge.²²⁵

As Paulhan, Dubuffet considered the application of technical means, such as *trompe l'oeil*, chiaroscuro or perspective, as restraining processes depriving the artist of his creativity and freedom. Moreover, these visual trickeries gave, according to Dubuffet, the impression of a supposedly photographic representation of a reality which was illusory, and therefore deceived the viewer. In *Deux dimensions*, he stated:

Ce n'est pas enrichir [la peinture] mais la dévier et adultérer que de viser à des effets de relief et de trompe l'oeil par le moyen du clair-obscur. Cela a même un côté de tromperie malhonnête qui rebute.²²⁶

Other *Notes pour les Fins-Lettrés*, 'Déformations plus motives' and 'Plus inventif que le Kodak', strengthened the argument:

Aux déformations mécaniques de la perspective linéaire classique – la table en trapèze, l'assiette ovale – je préfère des déformations procédant d'intentions expressives, où l'ingéniosité, l'invention, le caprice jouent comme il se doit.

Je me refuse aux contraintes imposées par la perspective visuelle qui limiteraient ma liberté.²²⁷

²²⁵ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 49.

²²⁶ Ibid., p. 47.

²²⁷ Ibid., p. 48.

As Paulhan and Dubuffet, Parrot announced the complete rupture of Dubuffet's painting with tradition, stating its disrespect of 'conventions and rules', in the exercise of a 'total freedom':

Sa peinture se présente à nous à l'état pur. Ici, plus de conventions, plus de règles: une totale liberté; [...] C'est un peintre qui a peut-être tout appris, mais qui ne se souvient de rien.²²⁸

The assumption that Dubuffet's painting is devoid of art historical references leads Parrot to believe in its authenticity as he considered it 'a painting in its pure state'.²²⁹ This aesthetic authenticity acquires a political dimension when Parrot clearly positioned Dubuffet's painting in opposition to an art of 'resemblance', the type of art that I have argued was advocated by the artistic establishment of the collaborationist regime. This used the effect of colours to give the illusion of light and shadows:

A l'encontre de bien des peintres qui couvrent patiemment leurs toiles de couleur, calculent au juste poids leur effets, répartissent leurs teintes selon les règles de la bonne peinture, jusqu'à ce qu'ils aient obtenu la ressemblance ou la vraisemblance si anxieusement espérée et croient avoir enfin atteint leur but lorsqu'une touche rose-centre éclaire un pignon délabré, lorsqu'une légère coloration bleuâtre indique que le soir couchant n'est pas loin, Jean Dubuffet ne recherche pas l'effet.²³⁰

Parrot concluded metaphorically on the political aspect of art and its potential to bring about social reform, an idea, as we have seen, that was dear to the ideology of the *Front Populaire*. He mentioned isolated artists and the graffiti of children as sources of inspiration for Dubuffet, and posited his work in opposition to the ideals of the French artistic establishment during the years of the Occupation by proclaiming its success over adversity. Moreover, he equated the overthrowing of tradition in the artistic field to the creation of a 'new order' for French society after the Liberation, one that could be drawn together and led by partisans previously associated with the Resistance.

²²⁸ Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, p. 10.

See Appendix 7 for the totality of the text.

²²⁹ Ibid., p. 10.

²³⁰ Ibid., p. 13.

Il a fallu bien des ébauches tracées par des peintres inconnus, bien des dessins d'enfants inscrits à la craie sur les murs, et cela pendant des années, pour qu'un jour les tableaux de Jean Dubuffet s'animent d'une vie violente que tous ces efforts restés vains jusque-là, abandonnés, mais toujours chargés d'intentions, sont parvenus à éveiller sur la toile. Et peut-être aujourd'hui suffirait-il d'un seul mouvement de ces créatures, unies par tant de liens invisibles à celles que nous admirions autrefois, pour que bien des toiles illustres se démaillent comme de vieux tricots, pour que l'on se mette à revoir une à une toutes les valeurs de ce monde de la peinture où Jean Dubuffet fera demain le jour et la nuit.²³¹

In a direct reference to the dark and confused climate of the Occupation and to the censorship experienced by both artists and writers, the art of Dubuffet became for Parrot a symbol of the world that used to be hidden away in clandestinity and that was then in the process of re-appearing.

Sur cette grisaille où nous vivons, dans ce climat spirituel qui nous oppresse, Jean Dubuffet grave ou découvre des lignes et des traits dont le rapprochement évoque parfois un personnage fabuleux, un pied de pavots sur un désert de cendre, tout un monde encore confus et ensommeillé que le grain du papier griffé par la plume à vaccin de l'artiste, réussit à merveille à tirer de l'ombre. Ce sont, de fait, de sombres merveilles que ces planches sur lesquelles apparaît une silhouette à demi engagée dans les ténèbres, et que l'on voit remonter au jour.²³²

Another writer to develop the art critical discourse on Dubuffet's art after the Liberation was Arland. In his review of Dubuffet's first exhibition published in *Le Spectateur des Arts* (December 1944), Arland concedes to Dubuffet's paintings a certain number of attributes which would theoretically make them more accessible to a wider audience.²³³

For the writer, Dubuffet focuses on everyday objects and subjects that are outside the usual range chosen in traditional art, but are a part of everyday surroundings and are therefore familiar to a popular audience.

Autant de sujets que de tableaux ou de dessins: accouchement, voyage de noces, essayage de chapeaux, scène du haut négoce... Une histoire? Voici, toutes mêlées, l'histoire du peintre et celle du monde qui le hante.²³⁴

²³¹ Ibid., pp. 17-18.

²³² Ibid., p. 20.

²³³ This aspect of Dubuffet's paintings has been extensively discussed in 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*'.

Arland, 'Jean Dubuffet', *Le Spectateur des Arts*, pp. 23-29.

²³⁴ Ibid., p. 26.

He also introduced what would become the notion of *Art Brut* that was then in germination and would be later developed in Dubuffet's art and writing. In Arland's 'Jean Dubuffet', the premises of this anti-cultural discourse included a harsh criticism of art institutions such as museums ('Laissons les morts aux tombeaux et leurs oeuvres aux musées.'²³⁵); the rejection of the monotonous repetition of the Greek and Roman artistic tradition ('Depuis des siècles, les peintres se figent et s'ennuient à ressasser la funeste leçon des Grecs et des Romains.'²³⁶); the welcome influences of African and prehistoric art, of children's drawings, and of the art of the mentally ill: 'une statue nègre, un dessin d'enfant, une fresque de Tavant, c'est-à-dire l'instinct, la jeunesse, la fraîcheur de l'oeil et du coeur.'²³⁷ Arland believed that from these influences are revealed artistic characteristics that ought to be praised, such as 'instinct, youth and freshness of the eye and heart', and there is no doubt that he considered Dubuffet's art to respond to this new ideal: 'Certes l'on aperçoit tout ce que Dubuffet doit à l'art nègre, aux dessins et peintures rupestres, aux oeuvres d'enfants et d'aliénés.'²³⁸

While Arland's argument appears to comply with the artist's, Paulhan's and Parrot's, the initial impression of flattery in Arland's exhibition review quickly subsided into a harsh criticism of Dubuffet's work and discourse. For the writer, the latter revealed a number of unresolved contradictions between simplicity and complexity, between passion and calculation, and between modesty and panache.

Mais aussi une expérience très complexe, qui mêle la passion au calcul, la modestie à la superbe, l'originalité aux réminiscences: toutes contradictions, et il en est d'autres, par où l'oeuvre nous pique et nous charme, mais non pas toujours comme le peintre l'eût souhaité.²³⁹

Arland established a certain number of oppositions between Dubuffet's intention and the resulting paintings. On an aesthetic level, in opposition to Dubuffet's aspiration for an art

²³⁵ Marcel Arland, 'Jean Dubuffet', *Le Spectateur des Arts*, Premier Cahier, December 1944, p. 23.

See Appendix 6 for the totality of Arland's text.

²³⁶ Ibid., p. 24.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid., p. 23.

that is 'simple, direct, almost rudimentary', showing 'all the signs of naivety', Arland described a very refined and mannerist style.

Est-ce là revenir tout à fait au pur instinct? [...] § Car peu d'arts sont et paraissent plus raffinés que celui-là. D'où le premier mécompte qu'il encourt. Il veut être simple, direct, presque élémentaire; il se fait volontairement barbare et balbutiant et voici des bonshommes aussi schématiquement tracés que ceux des cahiers d'école: bras et jambes étendus vers les points cardinaux, une petite boule sur un cylindre, cheveux hérissés, deux points pour les yeux, un trait vertical pour le nez, horizontal pour la bouche; voici les deux lignes parallèles d'une route, le carré d'une maison, le rectangle d'un champ qui, dans sa réduction, semble collé à plat sur la table; voici tous les signes de la naïveté; - mais d'une naïveté qui apparaît comme une extrême coquetterie.²⁴⁰

According to the critic, having presented itself as 'popular' and 'representative' of the 'common man', Dubuffet's art failed to express a truly 'democratic' voice; instead, it became 'an intellectual exercise, an aristocratic and perverse game'.²⁴¹ While the artist used different forms of popular crafts as sources of inspiration, Arland believed that he maintained the distinction between high and low art. Moreover, instead of an art 'genuinely human', the writer saw an art devoid of 'love', 'respect', and 'even curiosity for human beings'.

Cet art se veut facile, et c'est précisément à sa rareté qu'il doit son attrait et son prix. Il se veut populaire, il s'adresse à la foule et prétend la convaincre qu'il l'exprime et la représente, qu'il est une manifestation parmi cent autres: peintures de bâtiment ou peinture de cartes postales, décoration d'objets ou de vitrines et tout aussi démocratique; mais le peuple ne voit là d'abord, injustement, qu'un paradoxe, un exercice d'intellectuel, un jeu aristocratique et pervers, le dernier mot de Byzance. Cet art veut être enfin véritablement humain; mais il n'a ni le respect, ni l'amour, ni même, me semble-t-il, la curiosité de l'homme.²⁴²

On a philosophical level, Arland pointed out the unresolved paradox central to Dubuffet's work and discourse. While popular language is the result of a specific experience and social environment, the critic argued that Dubuffet simply reproduced the traces of that experience from which he was otherwise removed. The artist in fact transcribed the mental image that he had formed of popular art rather than responded to any genuine

²⁴⁰ Ibid., p. 24.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Arland, 'Jean Dubuffet', p. 24.

internal needs. In the words of Arland, his art was a 'pretence of popular language', a 'reflection more than a transfiguration of popular art'. It was a parody.

On ne conteste point que l'art ait beaucoup à gagner aujourd'hui en assimilant une sève plus rude et plus généreuse, l'art, et d'abord notre jeune peinture, dont on connaît la ferveur et l'intelligence, mais qui parfois, coupée du monde, s'épuise en une suite d'exercices savants et monotones, à partir d'un thème et sur un mode donnés. Ce rajeunissement, cette fécondation, les trouvera-t-il en recourant à un prétendu langage populaire? Lorsqu'une ville de Toscane ou d'Ombrie défilait dans l'atelier d'un peintre, lorsqu'elle menait en procession une Piéta à la cathédrale, une Justice à l'Hôtel de Ville, ce n'était pas son image apparente qu'elle saluait ainsi, mais celle qui répondait à ses vœux profonds. Et de même, si le sang et la foi d'un peuple ont pu susciter une cathédrale, du moins fallait-il que l'architecte leur imposât sa violence et sa loi. Tout art est aristocratie; tout grand art, s'il veut traduire un peuple, doit en apporter, non pas un reflet, mais une transfiguration. § Pour avoir trop volontairement adopté un langage trop naïf, pour avoir associé à cette naïveté les recherches les plus subtiles encore que les plus solidement fondées (c'est ainsi que, dans une même toile, à la figuration par signes enfantins se superpose, non sans crier, la présence même de la matière) Jean Dubuffet risque de voir, quelque temps, le public négliger dans son oeuvre les éléments les plus authentiques, ceux-là mêmes qui eussent dû le toucher davantage.²⁴³

Indeed, despite the artist's rejection of academic principles, some of his paintings, such as *Nu Chamarré* ('Bedizened Nude') (February 1943), *Essayeuse de Chapeau* ('Woman trying a Hat') (November 1943), and *Paysage Vert* ('Green Landscape') (January 1944), appear to be quite laboriously made. In order to define different areas in the scene and to give the illusion of space and volume, they make a very technical and elaborate use of colour. *Nu Chamarré* [Fig. 17], *Gardes du Corps* [Fig. 18], and *Danseuse de Corde* [Fig. 19] are all representative of human nudes and resemble anatomical studies of bodies whose different limbs and muscular ensembles have been separated with thick black lines. Applied in superimposition of layers as is evident from the cracks in the actual canvas, the different colours in *Nu Chamarré* contribute to an impression of volume within each area, not unlike the Fauvist experimentation with colour. This is particularly the case of the shoulders, breasts, and abdomen whose roundness is accentuated with a lighter colour on the prominence of the curves. Even the redness of the neck seems to indicate the shadow of the chin. Moreover, two different colours have been applied to the upper and lower parts of the picture plane. The contrast between the two colours suggests

²⁴³ Ibid., pp. 24-25.

a distinction between foreground and background, and seems to define the horizon, thus hinting at depth.

Similarly to *Nu Chamarré*, the colours in *Essayeuse de Chapeau* [Fig. 20] appear more vivid when experienced directly rather than through reproductions and are in fact very much akin to Fauvist paintings. The function of colour is similar, yet it does not give volume to the reclining nude itself, but to the whole picture. Ranging from lighter to darker tones in the different elements of the picture (the female figure, the sofa on which she is lying, the background), colour gives depth to the picture plane. The spontaneity so much praised by Dubuffet is somewhat questionable as an underlying drawing is clearly visible underneath the intricate hairstyle of the figure and the trees in the background. Each element in the picture has in fact been re-defined by accentuating the underlying drawing with the application of thick black lines.

What Arland extensively condemned therefore was the fact that Dubuffet's art could be seen as presenting a form of lyricism or manierism. He argued however that this problem had been resolved thanks to the presence of the 'grotesque'. Although the world of Dubuffet's paintings was described as 'strange', 'pitiless', 'tenderless', 'violent', and 'tense', it also presented, according to Arland, contradictory attributes that defined it as a 'dramatic buffoonery'. It was together 'kind' and 'inhuman', flamboyant and sad.

Monde étrange que celui-là, où ne rode nulle fadeur, nulle romance; On n'y sent ni pitié ni tendresse; il est violent et crispé, non pas méchant, plutôt empreint d'une sorte de gentillesse inhumaine et ricanante. C'est une farce cocasse; cela éclate, cela rutile et pourtant on n'y trouve pas une vraie gaîté. Un monde au demeurant assez lourd, assez pénible, assez douloureux. Car ne nous y trompons point: si désinvolte que Dubuffet puisse avoir été d'abord, il en est venu à songer à la grandeur et il y vise précisément par le grotesque. [...] A l'instant où elle pourrait s'abandonner au lyrisme, surgit une déformation plaisante, un détail saugrenu, une grimace, [...]. [...] Mais quoi! dieu ou cuvette, la même force, le même besoin le guette et déjà le même sens d'une bouffonnerie dramatique.²⁴⁴

Arland's use of the word 'buffoonery' locates the notion of the grotesque in the 'carnavalesque' which, as in the writings of Mikhail Bakhtin, acknowledges the 'common

²⁴⁴ Ibid., p. 26.

man', the popular, and its different forms of festivities.²⁴⁵ The idea of the 'carnival' echoes Dubuffet's and Paulhan's apprehension of art as a sort of public celebration and festivity, or circus. It is a transgressive notion in that it is a metaphor for a temporary reversal of order in which the constructed boundaries between symbolic categories of hierarchy and values are blurred: high and low forms of art, language of the street and of the popular versus intellectual discourse, the beautiful and the ugly. Rather than presenting an inversion of the *status quo*, the grotesque enables a transgression of the established binary system of representation, as it is a hybrid form containing all these sets of oppositions together. Moreover, as a connection to new sources of energy, life, and vitality, the 'carnavalesque' enables the apprehension of cultural practice as a transformation.²⁴⁶

While we have seen that Arland's critique of some of Dubuffet's paintings from his exhibition at the *Galerie Drouin* in 1944 was justified, more direct observation will now show that the artist did apply practically some of his principles in other instances of paintings and were at the measure of Paulhan's and Parrot's praise.²⁴⁷

In *L'Accouchement* ('Childbirth') (March 1944) [Fig. 21], there is no perspective *per se* as the point of view from which the scene is looked at varies from one element of the picture to the next. While the man and the woman attending the event are at a perpendicular angle with the picture plane, the woman who has just given birth and her baby boy, as well as the bed on which they are lying, form a parallel with the surface of the image. While the illusion of depth is made apparent through the progressive range of colours, the same type of presentation applies to *Essayeuse de Chapeau* [Fig. 20]. On the one hand, both the face of the figure and the back of the *chaise longue* are seen from the front. On the other hand, a plane view of the body and the sofa are presented to the onlooker. It is interesting to note that these different viewpoints are quite engaging for the

²⁴⁵ Stuart Hall, 'For Allan White: Metaphors of Transformation', in *Stuart Hall*, ed. by Morley and Chen, pp. 290-92.

²⁴⁶ This notion was central to Nietzsche's philosophy which was very influential to Dubuffet's discourse. Gilles Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, trans. by Hugh Tomlinson (London: The Athlone Press, 1983), pp. xi-xiii and 102-03.

²⁴⁷ These were examined during the artist's retrospective exhibition at the Centre Pompidou in 2001 celebrating the centenary of his birth, *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*.

viewer who, having initially been startled by the dismantled aspect of the nude and picture, is then incited to understand such spatial idiosyncrasy. The gaze of the onlooker thus investigates and wanders in the pictorial space, and as a result, s/he becomes immersed in a physical experience of the picture. This twist on a traditional subject matter reinforces the idea of Dubuffet's rejection of the academic tradition and his inclusion of the viewer into the creative process.

La Rue ('The Street') (April 1943) [Fig. 22] depicts a two-storey building with two windows and some commercial premises on the ground floor, one presented as a 'Café Bar' and the other one inscribed with the sign-board 'Tripes'. The overall grim atmosphere of the picture contributes to the tension between the two front characters facing one another. Their encounter is witnessed by the figure standing at the balcony of the first floor of the house, and this entails a different viewpoint inclusive of the participation of the onlooker who is led to wonder about the reasons and function of the meeting. On a formal level, the street, the pavement, and the building are defined by different uniformly-coloured rectangles and therefore appear to be piled on one another rather than receding towards the horizon. Adding to the lack of depth in the image is the fact that only the heads and necks of the two figures populating the street, rather than the entirety of their bodies, appear from the frame of the picture plane. This appearance seems moreover to deliberately present the image as a painted representation. That the viewer is indeed in presence of a painted representation is reinforced by the thick black lines defining the different parts of the building, in particular its sides and roof. They seem to have been added in the later stages of the making of the painting as they do not quite correspond to the different coloured areas underneath. Only the roof parodically hints at some attempt at perspective in the making of the image. The different coloured areas not only demarcate each element within the overall scene, but also delimit the accommodation from the commercial premises in the building, as well as the windows, doors, and shutters from the rest of the façade. Thus a geometrical painting, albeit in natural tones rather than complimentary colours, seems to have provided the basis for Dubuffet's painting to which he has then added a few figurative details in the picture, such as the windows, the shutters, the balcony, the sign-boards of the shops, and the

presence of people. Adding to the sketchy representation of the narrative details in the picture, the two faces occupying the street seem to be the result of the application of a simple trick commonly used by children to draw the profile of a face: the front head and eye are defined by the shape of a six; the nose is caricatured by a four; the mouth and chin are symbolised by a two.

As *La Rue, Vue de Paris, Le Petit Commerce* ('View from Paris, The Cornershop') (April 1943) [Fig. 23] is an urban landscape, and the site of the painting is once again the street. It represents a square populated by four men and surrounded by medium-height blocks of flats on the ground level of which are located commercial premises, two cafés, and two shops. The latter's identity has been lost to the profit of the names of their owners. As opposed to the previous painting studied, there is a definite wish in *Vue de Paris, Le Petit Commerce* to delimit different planes of depth, from the front figures to the rear buildings, and to mark the boundaries of the square with four trees and the right-hand building. However, the execution of the different elements in the image, such as the buildings, the trees, and the people remains very sketchy, with areas of colour covering the canvas and then being more precisely defined with rough thick black lines. This is particularly evident when observing the trees and human figures whose apparent rapidity of execution gives the picture spontaneity and movement that was lacking in *La Rue*. The nature of the relationship between the different characters is difficult to establish for the onlooker as, although being close to one another, they do not seem to interact, their gaze avoiding one another as if searching when to go next.²⁴⁸

With stunningly vibrant colours, *Vue de Paris aux Piétons Furtifs* ('View from Paris with Furtive Pedestrians') (February 1944) [Fig. 24] shows a strong contrast with the two paintings dealing with the theme of the street examined above. The street, the pavement, and the building, as well as the different elements in the latter, are approximately defined by uniformly painted blocks of a wide range of colours. Adding to the flat texture, the painting appears to be a close-up of a succession of buildings that one imagines

²⁴⁸ The street as the site for Resistance activities is dealt with in Parrot's text on the '*Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1944)' (III.3.1.).

continuing beyond the picture frame. Thus, the painting resembles a collage of pre-coloured torn pieces of paper, and if it were not for the inscription of shops, such as 'Vins Charbons' ('Wine Coal'), 'Plats Chauds' ('Hot Meals'), and 'Modes' ('Fashion'), and two couples and two men idling about, it could look completely abstract.

Paysage Vert [Fig. 25] represents a prairie divided into different plots of land and furrowed by pathways crossed by pedestrians and cyclists. Because the paint is applied quite uniformly onto the surface of the canvas, and is initially abstract and then defined into different areas by thick brown and white lines, the characters in the picture appear to be floating. Moreover, despite the impression of flatness of the surface, the painting is rich in texture with layers of a variety of vivid colours and shades of greens, blues, reds, and yellows. Together with the difficulty in distinguishing which layer comes first, these factors contribute to emphasise the material aspect of the paint. The apparent artificiality of the picture creates an ambiguous space in which the viewer is invited to take an active role. *Paysage Vert* is a good example of a painting by Dubuffet that actually applies practically all the principles that he had established in his writing: the spontaneity in the sketchy aspect of the figures, the trees and the house, the lack of perspective and other visual tricks, the materiality of the paint, and the participation of the onlooker.

II.3.2. The Street

II.3.2.a. Influences: René De Solier, Graffiti, and Children' Drawings

De Solier was a friend of Dubuffet in the early 1940s, and in his account of their deambulation in the streets of Paris, he described their fanatical exploration and enthusiastic discovery of graffiti. In a playful tone, he directly acknowledged the influence which the atmosphere of the street, the games, and graffiti of children had on the development of an art of freedom and of the discourse of the 'common man':

On essaie de surprendre et comprendre ce qui se produit en catimini, graffiti, au jour de l'école ou du temps libre, dessin d'enfant, de l'enfant vers l'adolescence ou dans le jeune âge, un lâché dans les rues dans les quartiers populaires, ayant la

'permission de sortir', ou quittant l'aire exiguë du foyer, sortant et trouvant sa liberté dans l'aire naturelle du petit citadin, la rue, terrain de jeu.²⁴⁹

Such was the proliferation of graffiti in Paris that the writer saw the street as the support for a 'giant popular painting': 'Le macadam, ce grand tableau populaire.'²⁵⁰

In his text on 'Saint-Ouen: Le Marché' [Fig. 26], Dubuffet also described the street, and the market in particular, as the site reserved to the 'common man'.²⁵¹ According to the artist, both the street and the market belonged to the same world and were literally made of the same substance, as the colours of the macadam covering the street were reflected in the clothing sold on the market. 'Les vêtements aussi ils me plaisent, d'un ton uniformément gris-noir empoussiéré comme est le macadam.'²⁵² For Dubuffet, the market condensed the personal attributes and everyday objects of the 'common man' on one single location:

C'est la fête de l'homme. Alors qu'accrocherait-il bien, qu'étalerait-il, pour se régaler, mieux que ses oripeaux et attributs et ses menus objets familiers et tout ce qui lui ressemble ou tient à lui? Ses peignes, ses caleçons, ses petites bagues? [...] Et ses vêtements, ses briquets et montres-bracelets, [...].²⁵³

Moreover, his text reveals a fascination for everyday objects that is not only visual, but also encompasses the senses of touch and smell in a more complete sensorial experience. 'Son exhalaison qui est de vin, d'oignon, de cambouis et de cirage.'²⁵⁴ For Dubuffet, the seller and customer represented two complementary aspects of the same milieu, just as

²⁴⁹ René De Solier, 'Au Temps des Graffiti, et Ensuite', in *Dubuffet*, ed. by Berne (Paris: L'Herne, 1973), p. 275.

²⁵⁰ De Solier, 'Au Temps des Graffiti', in *Dubuffet*, ed. by Berne, pp. 273-74.

This strong allusion to the figure of the *piéton de Paris* ('the pedestrian of Paris'), so dear to the Surrealist group, demonstrates the importance of the Surrealist inheritance in Dubuffet's oeuvre.

²⁵¹ Dubuffet, 'Saint-Ouen: Le Marché', in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, pp. 108-10.

According to the notes in the *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, the text was written in 1944 with the objective to write a 'Guide de Paris' consisting of ordinary sites and places without any artistic, touristic or archeological interest.

Prospectus et Tous Écrits Suivants, I, note 16, pp. 474-75.

²⁵² Dubuffet, 'Saint-Ouen: Le Marché', in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 109.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Dubuffet, 'Saint-Ouen: Le Marché', in *ibid.*, p. 110.

the creator and beholder of art. As such, the market seems to metaphorically become an exhibition space by and for the 'common man'.

As we will see, the emphasis on graffiti and the drawings of children as sources of inspiration inscribed itself within the wider artistic, social, and humanist debate of the time. In the introduction to the original version of the *Préface à un Court Traité des Graffitis*, De Solier established an opposition between the paintings of Dubuffet and traditional forms of representation. The latter were defined as establishing an equivalence between image and language, and were therefore reducible to finite forms that were immediately recognisable by the viewer. On the contrary, the writer argued, Dubuffet's paintings did not present any idealisation and immediate readability of forms, and thus provoked an awakening of consciousness in the onlooker beyond conceptual norms.²⁵⁵

[Les toiles de Dubuffet] [ont] un pouvoir graphique et pictural inhabituel, en dehors des représentations fixées jusqu'à maintenant, [...] échappent au discours [et] rejettent la pensée qui se veut explicite et qui entend achever son explication; si elles refusent, de par leur nature, cette identité (qui serait limitation, et dégradation) entre le discours et les formes, l'adjectif et le trait,- c'est parce qu'elles ne se réduisent pas aux préhensions du spectateur.²⁵⁶

According to De Solier, the fact that Dubuffet's paintings 'ignore[nt] l'académisme, la représentation conventionnelle de l'objet' differentiated them from the type of academic art favoured by the establishment. They identified Dubuffet as a revolutionary who exploited art's potential to trigger social unrest.²⁵⁷

Cette peinture exerce des ravages tels, que ceux qui défendent le monde pictural admis, [...] ne manqueront pas de s'opposer, de clamer leur indignation. Qu'ils la concrétisent! Que les violences contraires passent non dans le discours, mais dans l'acte.²⁵⁸

²⁵⁵ De Solier, *Préface à un Court Traité des Graffitis*, original typewritten copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.663/6 L.T., p. 3.

See Appendix 8 for the totality of the text.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 2.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 1.

Because Dubuffet's type of art was produced outside conceptual norms and reasoning, it was to be considered a 'weapon' for the viewer to retrieve an 'active freedom'. 'En réaction contre un monde armé de logistique conceptuelle, l'oeuvre devient une arme, [...] [qui] permet [à l'homme] de retrouver une active liberté.'²⁵⁹ De Solier therefore saw graffiti and the drawings of children as popular signs of a social revolution that were appropriated as sources of inspiration by the artist. While the former were seen as the 'manifestation of a strength which has been clandestinely exhibited', the latter were considered to be the expression of 'a freedom from scholarly' criteria. '[Les] graffiti [...] sont [...] la manifestation d'une force clandestinement exposée; le dessin enfantin est saisi d'une liberté trouvée à l'écart des scolarités.'²⁶⁰ This artistic and social revolution, De Solier believed, was at the service of a specific type of Humanism which was reflective of the diversity of human beings.

Plus de miroir; pas de miroir. C'est en vain qu'on recherche un reflet de l'homme dans la peinture. [...] elle 'sert' l'humanisme, [...]. [...] le dessin répond à cette prolifération, à cette multiplicité, qui peuvent sommeiller (dans l'humain).²⁶¹

Pre-dating Dubuffet's *Notes pour les Fins-Lettrés* and indeed dedicated to the artist, De Solier's *Court Traité des Graffitis* ('Short Treatise on Graffiti') (April 1944) reveals an evident source of inspiration for Dubuffet's *Notes*. In a format common to both, key ideas were summarised in a list of short numbered paragraphs. Although in De Solier's text, the overall Surrealist tone seems to poetically collage rather than articulate ideas together, the issues developed in both texts are very similar. They also form, as we have observed in section 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*', the key ideas in Paulhan's 'Lettre à Jean Dubuffet'. Describing all forms of technicality as dangerous, from colour rendering to visual laws, such as perspective and Euclidian geometry, geometrical abstraction was heavily criticised for encapsulating all the defects of an art resulting from the simple application of recipes. To this was favoured an art that exploited the experimentation with a combination of materials, the importance of chance in the creative process, and the privileging of the making over the end result. Governing

²⁵⁹ Ibid., p. 4.

²⁶⁰ Ibid., p. 2.

²⁶¹ Ibid., p. 4.

these practical ideas was a greater artistic and philosophical position against all forms of Academism: genuine creativity was to take place and to be found outside scholarly conventions. In this sense, both seem to anticipate the Foucauldian vision that described education as yet another form of control and Authoritarianism. This could be evaded, according to them, with the release of invention and new modes of expression. The spontaneity advocated by De Solier and Dubuffet was best illustrated by graffiti, which they considered as impulsive and audacious. In addition, their anti-traditional stance advocated the innovative exploration of the properties of the material and criticised the literality and ready-made comments of market-driven art criticism. Moreover, the collapse of hierarchy between art and crafts, with painters and decorators becoming a source of inspiration for the fine-artists, revealed the rejection of the idea of genius at the heart of the Kantian philosophy. From an art historical point of view, De Solier and Dubuffet's fear of the danger of categorisation as simplifying and fixing the meaning of an artwork implied an acknowledgement of the 'other', whether as artist or viewer. Indeed, they wished an art that respected the onlooker's freedom by opening a space for his/her own interpretation.²⁶²

II.3.2.b. Dubuffet's *Métro* Series (1943)

Encompassing Dubuffet's fascination for the 'common man' and children's drawings, the *Métro* series of March 1943 is also presented by the artist as a rejection of both academic aesthetics and techniques. The figures are portrayed in an everyday situation, travelling through the underground. They are presented standing or sitting, more often full-face than in profile, with almost caricatural features, their hats for instance floating on top of their heads. As such, they are depicted directly without any attempt at achieving the illusion of photographic resemblance. The frontal view, the simplicity and sketchiness of the mark, and vibrant colours of the gouaches, which seem to have been coloured in with an effect

²⁶² De Solier, *Court Traité des Graffitis*, original typewritten copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.652 L.T., unpaginated.

The text was a homage to Paulhan's *Clef de Poésie* discussed in 'I.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943)'.

See Appendix 9 for the totality of the text.

of *aplat*, further contribute to give the whole scene a spontaneity which is reminiscent of the drawings of children.

A close examination will however reveal that some of these gouaches remain traditional in their making for which not all academic principles have been ignored. One particular gouache in the series, *Métro* (March 1943) [Fig. 27], illustrates particularly well this point. With a wide range of colours and a rich texture, its painting technique is very sophisticated. Different tones are used to give the impression of volumes, such as the knees of the lady located in the right-hand corner of the picture, or the breasts of the one sitting in the left-hand corner. The thick defining lines of the figures are in different colours depending on the individual and the different parts of their body. Usually lighter in the outside, they also render the three-dimensionality of the figures. Moreover, although this is not clearly visible in reproductions that appear to be very flat, the observation of the actual artwork demonstrates that the gouache has been applied without the addition of large quantity of water. Thus remaining quite dry, the texture of the painted matter has been explored to give different effects, a technique that a child might not necessarily master. This is particularly evident in the *Métro* dated 11 March 1943. In addition, an illusion of depth of field is still present in this particular gouache, as the figures seem to recede as they move away from the gaze of the viewer, the front figures overlapping the ones further back in the space.

In all but one of them, there is no evidence or any allusion to the war and Occupation. In *Métro: Rauchen Verboten* (March 1943) [Fig. 28], the contrast between two words in German, 'RAUCHEN VERBOTEN' ('smoking forbidden'), and the French signalling orientating the commuters to sitting or standing positions ('*Voyageurs Assis / Voyageurs Debouts*') indicates the presence of the German occupant in the French capital.²⁶³ Generally, the underground was a place of inevitable encounter between the French population and the German officers, and sometimes a site of fear and confrontation during searching, as is expressed in De Solier's account of the *Arroseur de Métro*.

²⁶³ It could also be a reference to the black market which had diminished the provisioning of fellow smokers.

Moreover, De Solier mentions several anecdotes of the adventure that he shared with Dubuffet in the metro which could be seen as having provided the artist with a great deal of inspiration for his later experimentation with unusual materials and interest in matter: the picking-up of cigarette butts, burnt matches, bolts, feathers, as well as the formation of stains and figures under the *Arroseur de Métro*'s water-jet.²⁶⁴

But more symbolically, the metro had been the precise location of the first assault on the German occupant by the French Resistance. On 22 August 1941, the Marine officer Alfonse Moser was killed in the *Barbès-Rochecouart* underground station in Paris by a commando formed of three young communists, led by Pierre Georges, the future Colonel Fabien. This event started a chain of similar attacks in the following months and marked the beginning of a new form of armed fighting, guerrilla, as it targeted not only the structures of the Occupation army, but also its men. Moreover, it reflected the determining effect that the entry of the *Parti Communiste* had on armed Resistance in shaping a genuine 'shadow army' and clandestine State inside the French occupied territory. However, as will be developed in section 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)', it posed the burning and controversial question of the validity of 'immediate action' on one or several individuals. Not only unpopular, these direct actions were considered to be suicidal and inefficient as the Occupation authorities were counter-stroking with the execution of hostages.²⁶⁵

II.3.2.c. Dubuffet's *Messages* Series (1944)

The *Messages* series consists of newspaper-cuttings on which Dubuffet has written short notes, or has made abstract grid or cloud-like stained drawings. These have been made with black or white ink, or well-diluted gouache. Some of them are very much

²⁶⁴ De Solier, 'Au Temps des Graffiti', in *Dubuffet*, ed. by Berne, pp. 277-78.

This is particularly evident in the paintings forming the *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes* series, as we will examine later in 'IV.1.3.'

²⁶⁵ Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 240-41.

See section 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)'.

reminiscent of the graffiti to be found on the walls of occupied Paris. While most newspaper-cuttings seem to have been used as a support for the artist's own inscriptions which, covering the whole sheet, make it impossible to read the content of the newspaper articles, some of the text in either French or German is decipherable and are direct references to the historical and political situation of the time. June 1944, the time when the series was made, was a particularly memorable historical moment of the Liberation of the French territory by the Allied forces whose landing in Normandy had taken place on the 6th of that month. In addition, the newspaper-cuttings that act as a support for the *Messages* inform the viewer about topical issues at the time the series was made. I propose to examine the headlines which tell us about the context in which the series was made and about issues that concerned the 'common man' who was, as it has been established, of particular interest to Dubuffet. These include the living and working conditions of prisoners and recruits for the S.T.O. (*Service de Travail Obligatoire*) or 'Compulsory Work Service' in Germany among the French labour force, as well as the daily life in occupied France, in particular the experiences of shortage, salvage, and the black market. The captions also demonstrate, I argue, the shifting character of culture dependent upon the hegemonic ideology at a particular historical moment. This is particularly the case of the role which the *Chantiers de Jeunesse* ('Youth Club') and censorship played in the Vichy propaganda apparatus, and the case study of Marcel Déat as illustrating a common political shift from left-wing to extreme-right ideology and subsequent adhesion to the collaborationist government. Moreover, the *Messages* series was exhibited at the *Galerie André* in April 1945, just before the capitulation of the Third Reich on 8 May. This makes particularly poignant the headlines outlining the main historical events leading to the well-awaited moment of the Liberation, such as the construction of the Atlantic wall as one of the strategies of war adopted by the German army, the slow American involvement in the war, and the different stages of Allied victory.

Dubuffet's concern for the 'common man' is particularly evident in the headlines of the newspaper sheet supporting the *Message* entitled *Ledru-Rollin sortie de métro...* (25 June

1944) [Fig. 29]. They deal with the theft of parcels destined for prisoners and with the consumption of coal and wood for gasogenes:

Aidons ceux qui travaillent pour nos prisonniers. Des postiers volaient des colis destinés aux prisonniers.

Avis à tous les consommateurs de charbon de bois et bois pour gazogènes.²⁶⁶

Despite the collaboration and the end of the war, the condition of prisoners was a public concern at the time that the *Message* was produced. By 1944, half the prisoners from the 1940 disaster remained, i.e. around 940,000 men were spread between 14 *Oflags* that were specifically designated camps for officers and 56 *Stalags* that functioned as work kommandos. The latter formed a 'base camp' from which the prisoners were allocated to different workplaces, such as farms and factories. While the brutality of discipline enforcement varied from one camp to the next, the prisoners generally lived in a hygienically-poor environment, and were particularly cold in the winter and in the camps situated further east. Most of all, they suffered from loneliness and were very hungry, particularly during the last months of captivity, which was the time when the article was published. In these conditions, the arrival of familial parcels was particularly welcome, even if they rarely reached their destination [Fig. 30]. In the case of the article mentioned, the postmen were themselves responsible for their theft. It is interesting to note that despite an initial inclination in favour of the *Pétainiste* ideology as well as the German and Vichy propaganda in the camps with publications such as *Trait d'Union*, very few prisoners regained their freedom with little more than disillusion and scepticism. After the end of the war, some 50,000 prisoners never came back from Germany as they became the victims of Allied bombing, malnutrition, or severe epidemics such as typhus.²⁶⁷ That the actual content of the newspaper-cuttings used by Dubuffet was not only a support, but also an integral part of the artworks is demonstrated in this particular case by the *Message* dated 24 June 1944. Not only appearing to copy the typical letters sent from soldiers from the front in an attempt to reassure their families, the message also seems to follow the lines of a barbed wire. This re-affirms the artist's concern with the

²⁶⁶ Other headlines include: 'Les "Charognards" (suite). AVIS AUX SINISTRÉS. La Voix du Reich. CONCERT PUBLIC'.

²⁶⁷ Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 176-79.

conditions of prisoners at the time. 'Ma santé toujours excellente et je ne m'ennuie pas du tout.' ('My health still excellent and I am not bored at all.')[Fig. 31]

Within the same theme, the newspaper support for *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres* (25 June 1944) [Fig. 32] includes an article entitled 'Pour les ouvriers en Allemagne' ('For workers in Germany'). By the time the *Messages* were made, there had already been several failed attempts at recruiting French workers to be sent to Germany so that they could contribute to the war efforts. In the summer of 1942, Pierre Laval had proposed *La Relève*, a measure that would free one French prisoner in exchange for three French workers to be sent to Germany [Fig. 33]. Despite what he considered to be an initial incentive, the appeal for French volunteers to work in Germany in place of the workers fighting on the Russian Front was unsuccessful.²⁶⁸ The German occupants thus implemented yet another 'collaborative' apparatus to exploit the French resources, the S.T.O. (*Service de Travail Obligatoire*) or 'Compulsory Work Service', which, from February 1943, mobilised and sent French workers to fulfill Germany's increasing need for manpower.²⁶⁹ Both German and Vichyssois propagandists had praised the material advantages that would welcome these 'work deportees' in the 'Socialist' Germany. The 650,000 who had succumbed to this argument would be more than disappointed: they were used as mere tools by both State and private companies with no consideration for their qualification. Their living and working conditions resembled very closely the ones of their imprisoned comrades: accommodated in camps, they worked from 11 to 12 hours, and suffered from loneliness and hunger to such an extent that at the end of the war, about 10% of them had to be medically treated for tuberculosis. During work, the discipline was very strict, with the recalcitrants being sent to disciplinary camps, and even occasionally to concentration camps. 5% died, some of them under the ruins of German cities bombarded at the end of the war.²⁷⁰

²⁶⁸ Jean-Louis Celati and Pierre Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne: Une Décennie à travers Articles et Photos de Presse. Les Années 40* (Paris: Éditions Parigramme, 2000), unpaginated.

²⁶⁹ Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 45.

²⁷⁰ Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 179-80.

Another article on which is written the *Message* entitled *Ledru-Rollin sortie de métro...* deals with everyday life in Occupied France in its reference to the consumers of coal and wood for gasogenes, which had become rare commodities at the time. In fact, if the 'common man' and his family were living in a big city with no relatives in the countryside, they found themselves increasingly cold and hungry as the war took its toll. Because of the English blockade and the interruption of traditional economical exchanges, as well as the gluttonous appropriation of the German occupants, the shortage covered all areas of life, from food and coal to everyday clothing, household materials, and cleaning products. Rationing was implemented by the State in September 1940 and extended in the autumn of 1941 [Fig. 34]. The rationed supplies worsened to such an extent that in 1943, the ration cards guaranteed 1,200 calories, only half of individual daily requirements. Depending on their nutritional needs, the French population was divided into 11 categories, from the babies and toddlers to the elderly with additional rations for pregnant and breastfeeding women as well as heavy workers. The teenagers from urban working class families were the ones to suffer from a high rate of mortality, and deficiencies in height and weight of almost 20%. Those who could afford it had recourse to the black market that was not even condemned by the State. A law of 15 March 1942, which codified the repression for illicit transactions, excluded the economical exchanges 'for the direct satisfaction of personal and familial needs.'²⁷¹

Governing the daily life of the 'common man' during the Occupation was the Fascist system of thought, which is the subject of some of the *Messages*' newspaper-cuttings. This is the case of the article entitled 'La dissolution des Chantiers de Jeunesse' in the *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres*. It deals with one example of the tools commonly used by all totalitarian regimes to communicate and instil their ideology among the masses: the role of the *Chantiers de Jeunesse* in the Vichy propaganda apparatus [Fig. 35]. With the victory of Germany and the signing of the armistice in June 1940, the Vichy government demonstrated their acceptance of the French defeat and their belief in Europe becoming German. In this perspective, the collaboration with the German occupants and the implementation of a regime inspired by the National-Socialist

²⁷¹ Ibid., pp. 160-62 and 164-65.

model would guarantee France a seat of honour within the future of German Europe. The National Revolution organised by the Vichy regime established a rupture with the past on the institutional, political, economical, social, and religious levels [Fig. 36]. The French *République* was replaced by a French State based on a cult of the personality, with the Head of State, the *Maréchal* Pétain, taking charge of all powers and appointing the Ministers [Fig. 37]. These were chosen amongst the militaries, higher officials, and technocrats, to the expense of parliamentaries and all democratically-elected positions. Some ministers of the *Front Populaire* were prosecuted. Replacing the slogan '*Liberté, Égalité, Fraternité*' by '*Travail, Famille, Patrie*', the Vichy regime advocated a return to the countryside and large families, and was officially supported by the Church. For the communication of the *Pétainiste* doctrine and values, the regime put in place a complex apparatus of propaganda.²⁷² At the centre of this national revolution was the youth which it was essential to convince and shape. A range of organisations were created for that purpose, the most famous of which being the *Chantiers de Jeunesse*. These consisted of enrolling young French people aged 20 from the South zone to undertake a sort of national service for 8 months. Under almost military discipline and with the teaching of civic lessons, they performed different missions to collective ends. While the *Chantiers de Jeunesse* did not have any official doctrine *per se*, the lessons were very much imbued with Catholicism and *Maréchalisme*.²⁷³ Although implemented by the collaborationist Vichy regime, they were seen as a threat to the power of the German occupants in the North zone.

In other cases, the *Messages* are not clearly legible as they are covered with cloud-like stained drawings, such as in *Ça t'apprendra à fermer la gueule* (19 June 1944), or abstract grid, such as in *Je pense à toi* (June 1944), *Georges arrive demain matin...* (17 June 1944), *Que j'aime pas les femmes saoules les emmerdeuses* (19 June 1944), *Vu que j'aime pas qu'on se foute de ma gueule et tu peux lui dire* (27 June 1944) [Figs 38-42]. It is possible that this fact was an allusion to another aspect of Vichy propaganda, the censorship of artists and intellectuals who did not agree with the 'new order'. These faced

²⁷² Prost, *Petite Histoire de la France*, pp. 49-51.

²⁷³ Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 95.

a complex situation and found themselves caught between the exigences of the German administration of the North and the Vichy regime in the South until November 1942 when Germany took over the totality of the country. The German service of propaganda was very well structured with two organisations, the *Propaganda-Abteilung Frankreich* and the Embassy, which assumed the respective responsibilities of censorship and cultural exchanges. In addition, the *Reich* representatives had taken control of and 'aryanised' the great publishing houses Nathan, Calmann-Lévy, and Ferenczi. Other German measures included the careful organisation of paper shortage for publications that were not committed to Nazi propaganda. Further constraints for artists and intellectuals were added by the Vichy regime whose cultural project based on the 'renaissance' of France was an important part of the National Revolution. Exclusion and censorship were therefore equally important on the other side of the demarcation line: Freemasonry had been dissolved in August 1940 and in October 1940, the *Statut des Juifs* had established the legal interdiction for any Jew to possess any company or to have access to any influential and cultural professions.²⁷⁴ Censorship and control were strict over photography, cinema, radio, and all types of publications, whether press or books, as they were dependent upon the *Services de l'Information* directed since February 1941 by the authoritarian and fanatically *Pétainiste* Paul Marion.²⁷⁵ Censorship could even be retrospective as in the case of the *Otto* lists of titles to be withdrawn from bookshops in the North, a measure that was adopted later in the South as well.²⁷⁶

As we will examine in more detail in section 'IV.2.1. Collaboration, Communism, and Anti-Semitism', the adhesion to a specific ideology was however not as precisely motivated during the French Occupation as one might retrospectively expect. The reference in one of the articles to Déat in *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres* illustrates this point. His career path illustrates a departure from an engagement with Socialist ideology to the embracing of active collaboration, an extreme shift in political orientations which was far from being an exception during the fight for political power in

²⁷⁴ See section 'IV.2.1. Collaboration, Communism, and Anti-Semitism'.

²⁷⁵ Goetschel and Loyer, *Histoire Culturelle et Intellectuelle*, pp. 78-79.

²⁷⁶ Pascal Ory and Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France: De l'Affaire Dreyfus à Nos Jours* (Paris: Armand Colin and Mason, 1992), p. 124.

the 1940s in France.²⁷⁷ At the time of the *Messages* series, Déat had been Minister of Labour and National Solidarity for the collaborationist government for a few months. A philosopher and politician, he had joined the Socialist S.F.I.O. in 1920. Having been elected to represent the Marne County in the Chamber of Deputies in 1926, he had opposed the Party's 1932 refusal to participate in Herriot's Radical-Socialist government and was expelled from the caucus a year later. The politician had then formed his own party, the *Parti Socialiste de France*, under the motto '*Ordre, Autorité et Nation*' ('Order, Authority and Nation'), and had become in 1935 a member of the *Union Socialiste et Républicaine* (U.S.R.) that would itself join the *Front Populaire* in 1936. However, despite his Socialist background, Déat, in his capacity of Deputy for Angoulême, had voted in favor of the full powers to Pétain on 10 July 1940. While reviewing the departure of the first contingent of the *Légion des Volontaires Français contre le Bolchevisme* at Versailles together with Laval on 27 August 1941, he had been wounded in an attempted assassination. Having founded *le Rassemblement National Populaire Collaborationniste* later in the year, he had rallied support for returning Laval to power as *dauphin* of the Pétain's government. He published *L'Oeuvre* and agitated for collaboration until 1944. His loyalty was rewarded with his appointment of Minister of Labour and National Solidarity in March 1944.²⁷⁸

One of the main events of the historical progression leading to the well-awaited moment of the Liberation was the attack on the Soviet Union by the German army on 22 June 1941, and subsequent resistance by the Red Army. This led to the construction of the Atlantic Wall, 'Le Mur de l'Atlantique', the subject of another article in the newspaper cutting of *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres*. The Russian opposition had surprised the German staff that had been forced to transfer a great number of troops from the Western Front. Moreover, the USA had announced their involvement in the war in December of the same year, and this had increased the probability of an Anglo-Saxon

²⁷⁷ 'Marcel Déat a été reçu au club de la presse.'

²⁷⁸ Déat fled to Germany after the Normandy landings and was received by Hitler who gave him his support for the creation of a Vichy government in exile at Sigmaringen, the *Commission Gouvernementale Française*, renamed in 1945 the *Comité Français de Libération*. He was tried and sentenced to death *in absentia* by the French Court on 18 June 1945, and found refuge in an Italian monastery where he died in 1955.

Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 119.

invasion. As a result, Hitler had decided on the construction of the Atlantic Wall for the reinforcement of the German defence system along the coast-line of the northern Sea to the Channel and the Atlantic Ocean. Started in 1942 by the organisation Todt, the project was colossal as it supposed the edification of 15,000 constructions, including fortifications, artillery batteries, bunkers on the beaches themselves, and various obstacles to the invasion along the coast and rear-country. Despite the efforts of the Marshall Rommel and 450,000 workers, the project was not even complete by 1944. 700,000 men were mobilised to operate this gigantic apparatus.

The newspaper support of *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres* also reports 'Les pertes [illegible] américaines' ('American losses'). Despite the common assumption that the American soldiers were the ultimate liberators of German oppression in Europe, the USA had refused to enter the war even after the German invasion of northern Europe and the official collaborative agreement between Hitler and Pétain. Moreover, their eventual participation was far from being disinterested.²⁷⁹ Their concrete involvement only started on 8 November 1942 when they landed in North Africa. However, hostile to De Gaulle and his *France Libre*, they had operated without the support offered by the resistants that they had left in the hands of the Vichy authorities. In North Africa, they validated the power held by the collaborationist Admiral Darlan, and after his assassination, supported the General Giraud, his substitute who pursued the Vichy policy overseas.²⁸⁰ While De Gaulle, supported by the resistants, prepared for the administration of France at the Liberation with the organisation of a democratic government in Algiers, the *Gouvernement Provisoire de la République Française*, the USA wished to place the liberated territories under the authority of a military administration formed of different Allies, the 'Allied Military Government of the Occupied Territories'.²⁸¹ Since 1940, they were considering France to be a second-rank nation and they believed that it was their duty to assume the now empty position of world supremacy. In addition, the US defence

²⁷⁹ One cannot prevent oneself from noticing that history has been repeating itself ever since.

²⁸⁰ Moreover, the Americans did not require the abrogation of anti-Semitic laws implemented by the Vichy regime.

²⁸¹ In July 1943, this type of government was tested in Sicily where the Anglo-Saxons had forbidden all political life.

Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 44 and 52-55.

ministry mistrusted the forces of interior Resistance for being composed of a majority of communists whom they conveniently thought hungry for civil war, and ignored the role that the civil population could play in winning the war. Roosevelt was therefore convinced that the ex-occupied French population would be grateful for Anglo-Saxons to take power until they could express their opinion in their votes.²⁸²

In a direct reference to the Occupation, some of the *Messages*' newspaper-cuttings are in German. The headlines on which is written the *Message*: *Dubuffet est un sale con, un foireux, un enculé* (24 June 1944) [Fig. 43] read: 'Bomben-Wüste der Betreter - Französischer Städte zersört - 30000 Rote Fahnen über Rom.' ('A desert of bombs (bombing) from the invaders - French towns destroyed - 30,000 red flags above Rome.' Although the date of the newspaper itself does not appear, we can safely assume that the date indicated on the *Message* is correct. The specific historical event to which it refers is Hitler's last attempt to regain military control and to recapture Rome from the Allied forces on 4 June. However, Italy already had in June a new government that had concluded an armistice with the Allies whom they had joined in the war. Indeed, eager to avoid an imminent public upheaval due to the economic hardships of the war and pressed by the Allied landing in Sicily in July of the previous year, the King and the army commandment had urged Mussolini, already abandoned by the Fascist Party, to resign.²⁸³ Moreover, despite the crushing of his troupes during the Allied landing on 6 June 1944, the German leader still believed his unmanned bomber planes and ballistic missiles could win him back the war. Hence the bombing of French towns mentioned in the article. This is again referred to in the *Message*: *Émile est reparti (ce matin et il n'a rien su)* dated 17

²⁸² Ibid., pp. 299-300.

²⁸³ Norman F. Cantor, *Western Civilization, Its Genesis and Destiny: The Modern Heritage. From 1500 to the Present* (Glenview, Illinois: Scott & Foresman, 1971), p. 1031.

In complete paradox with the importance of the events presented in the headlines of the newspaper is however the staging of the artist's own satire: 'Dubuffet est un sale con, un foireux, un enculé.'

Most *Messages* bear little informative notes of the everyday type, supposedly addressed to friends and functioning as some intimate telegrams: *George arrive demain* (17 June 1944), *Toujours bien dévoués à vos ordres* (25 June 1944), *Je pense à toi, Vu que j'aime pas qu'on se foute de ma gueule et tu peux lui dire* (27 June 1944), *Ça t'apprendra à fermer la gueule* (19 June 1944), *Que j'aime pas les femmes saoules les emmerdeuses* (19 June 1944). Others resemble the little notes left on front doors to indicate the absent resident's whereabouts to potential visitors: *La clef est sous le volet. J'ai à te parler / légumes / journaux / tabac / Henri. Attends moi, je reviens de suite.*

June 1944 [Fig. 44] whose headline reads: 'Bombenregen' ('Rain of bombs' or 'It is raining bombs').

II.3.2.d. Dubuffet's Illustration of Guillevic's *Les Murs*

Dubuffet's treatment of the subject of the street gradually moved away from a general overview of the theme with the portrayal of urban landscapes and the underground to focus onto one specific element of our everyday surroundings, *Les Murs* ('The Walls'). Dubuffet started *Les Murs* series in February 1945 with two monotypes, a series of gouaches, and three large canvases, *Rhétteur au Mur* (March 1945), *Fumeur au Mur* (April 1945), and *Mur aux Inscriptions* (April 1945).²⁸⁴ 13 of the 15 lithographs for Guillevic's *Les Murs* together with other paintings and drawings inspired by walls, such as the *Messages* series previously observed, as well as prints for Ponge's *Matière et Mémoire* were exhibited at the *Galerie André* in Paris in April 1945.²⁸⁵

In the National Touring Exhibitions catalogue of *Dubuffet's Walls: Lithographs for Les Murs*, Helen Lockett recalls Dubuffet's own words:

As of 1945, my paintings distanced themselves even further from prevailing standards. The bright colours that had made access easier disappeared, making way for triturations that were more and more opposed to everything that seemed pretty and attractive at that moment. At the same time, the drawing of the figurative objects moved further and further away from what was usually judged to be good drawing.²⁸⁶

Although it is tempting to regard *Les Murs* as yet another example of Dubuffet's departure from traditional modes of representation as is expressed in the above quotation, I propose to compare the lithographs and Guillevic's text which they illustrate, and to situate these in the historical context in which they were made. A collection is to be understood as an association of images and poem, and together with the specific context of the Occupation, this essential aspect of its meaning fails to be addressed in the

²⁸⁴ The latter will retrospectively be included in the *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes* series.

²⁸⁵ Helen Lockett, 'Chronology', in *Dubuffet's Walls: Lithographs for Les Murs*, exh. cat., ed. by Harry Gilonis (London: Hayward Gallery Publishing, 1999), p. 7.

²⁸⁶ Lockett, 'Chronology', in *ibid.*, p. 10.

aforementioned publication.²⁸⁷ In Harry Gilonis's text revealingly entitled 'Re-invented from Scratch: Dubuffet and Guillevic's *Les Murs*', the focus is on establishing a comparison with prehistoric paintings and graffiti:

Some [of the prints] feel almost pre-human. The Stone Age cave-paintings at Lascaux had been discovered in 1940; critics vied to link current art to prehistory. Dubuffet was a 'graffitist of caves'.²⁸⁸

I will however contend that Dubuffet's *Les Murs* series represent much more than just an aspect of everyday life and the support for the expression of the 'common man' through graffiti: in the context of German oppression, they symbolise the delimitation and framing of human actions and movements, as well as borders that are both geographical and metaphorical.

The cover of the collection, *Mur au Parachute* ('Wall with Parachute') (January-March 1945) [Fig. 45], seems to represent the remnants of a wall as the lines demarcating the individual bricks have all but a few disappeared. What remains is a dark surface onto which has been scratched words, initials of Dubuffet's friends such as Francis Ponge, the artist's own name, letters, numbers, a head reminiscent of a child's drawing, a caricatured phallus, and a simplified man hanging from a parachute.²⁸⁹ Despite being the focus of the title of the print, 'Wall with Parachute', the parachute appears only as one of the elements in the picture without occupying any central or privileged position. All components in the picture are typical of graffiti to be commonly observed on walls and are condensed onto one horizontal band, as if corresponding to the most comfortable level onto which the presumed author of this graffiti could have given free rein to his/her expression. The title of *Les Murs* is clearly written at the top of the band as if appropriating into the artistic sphere a portion of a wall resulting from the everyday marks of the 'common man'. Because of the otherwise abstract general appearance of the print, the words *Les*

²⁸⁷ See Appendix 10 for the totality of the text and its English translation.

²⁸⁸ Harry Gilonis, 'Re-invented from Scratch: Dubuffet and Guillevic's *Les Murs*', in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, p. 14.

²⁸⁹ As we shall see in section 'IV.1.3.', the scratching of matter in the lithographic process would be translated into painting in the next series, *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* series of 1945-46.

Murs appear prominent. Thus, this particular lithograph, as the cover of the publication, introduces the subject matter of the wall both visually and textually.

I. Les murs sont compagnons,
Posés toujours qu'ils sont pour le coude et la paume
Et dressés vers les yeux,
Ayant un peu de terre
Où confier leur bonté quand ils en ont excès
Et paraissant avoir prouvé leur innocence
A se trouver dans l'air tout en vivant de noir.²⁹⁰

In Guillevic's text, the walls are metaphorically presented as the accomplices of human actions and the witnesses of past dark events, such as the shooting of hostages, or the traces of imprisoned life. This idea of the walls as bearers of human sufferings is echoed in the frontispiece of the collection representative of a man collapsing onto a wall, *Mur et Homme* ('Wall and Man') (January-March 1945) [Fig. 46]. While the viewer is presented with the result of a failed attempt at parachute landing, there is doubt whether the man has collided onto a wall and is viewed from the side, or has crashed onto the pavement and is seen from above. As a consequence, the onlooker's notions of verticality and horizontality are blurred.²⁹¹ Although the protagonist has put his hands forward in a reflex movement of protection, he is emptying his guts and his limbs are dismembered. The atrocity of the event is made more palpable by the gesturality of the image which is more akin to a gouache than to a lithograph. Differing so much from the previous print, the lithograph announces the variety of printing methods present throughout the publication. The image is echoed in Guillevic's text in which moss and lichen are associated with wounds and blood stains.

II. Bien des murs sont tachés
De mousse ou de lichen couleur de vagues
Qui à peine émergés
De l'eau tiède et du sel où vivre prend figure
Laissent de pierre à nu
Aussi gros que la plaie à ne pas trop montrer,
Plutôt chérir quand on est seul.²⁹²

²⁹⁰ Guillevic, 'Les Murs', in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, p. 43.

²⁹¹ The attention of the viewer is again solicited in the print entitled *Mur à l'Oiseau* ('Wall with Bird') in which a bird seems to be perched on top of the print. This defines the latter as indeed a re-presentation.

²⁹² Guillevic, 'Les Murs', in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, p. 43.

In *Homme Coincé dans les Murs* ('Man Trapped in the Walls') (11 January 1945) [Fig. 47], a man is presented caught between walls. Just as the cover of the collection, the lithograph copies the graffiti of the 'common man' to be found in real life. A series of elements seem to have been scratched onto the surface of the wall: the artist's own name and his wife's 'Lili', undecipherable words, initials such as EC, letters, numbers, and a caricatured phallus. In addition, the artist entertains with the viewer several playful tricks between representation and illusion. Firstly, the figure is presented from different viewpoints: his head is shown in profile, while his body is viewed frontally with the closure of his jacket and the tie that he wears in the middle of his trunk. Secondly, it is difficult to decide whether Dubuffet or the man represented in the picture is the author of the date of the print, as '11 janvier 1945' can be read just above the latter's hand. Moreover, both the facts that the man is framed by the demarcating lines of the different walls in the image and that the borders of the printed material follow the contours of a house indicate that the figure is indeed caught between walls. It seems that if the house were to be cut-out and re-assembled, it could literally imprison the character. In its allusion to imprisonment and censorship, Guillevic's poem illustrates perfectly the idea of the walls delimiting and framing our actions, movements, and thoughts, as well as establishing borders that are together geographical, mental, and metaphorical. In this perspective, the date of the print could be an allusion to the number of days that the prisoners inscribe in their cells while waiting for the moment of their liberation. Moreover, January 1945 already foresaw the imminent capitulation of the *Reich* in May and the implementation of a new democratic French government, the first concrete sign of the Liberation from the German occupants that had been so much awaited. Taking that historical element into consideration, the print could be said to present the greater metaphor of the awaited Liberation.

III. C'est dans les murs
 Que sont les portes
 Par où l'on peut entrer
 Et par l'une
 Arriver.

V. Les murs quand ils sont hauts,
 Surtout ceux qui n'ont pas fenêtres et rideaux,
 Qui ont traînées parfois de gris jaune et de noir
 Dessous les cheminées,
 Sont bons pour être écrans aux visions des passants
 Qui n'y trouvent pas forme ni leçon,
 Mais soupirail:
 Un géant rouge a fait grand signe
 Et sur les toits ses pieds sont vite.
 C'est au ciel qu'il s'en prend,
 C'est à l'été. Il a du feu entre les bras.
 Il a laissé tomber un astre ou un enfant.
 Il dit: Vengeance. Il se rasseoit.
 C'était un pauvre.²⁹³

Amidst the graffiti covering the almost entirety of Lithograph XI, *Mur et Gisant* ('Wall and Effigy') (18 January 1945) [Fig. 48], a ghost-like figure seems to be appearing or vanishing. Present or absent, alive or dead and already in a state of decomposition, one could not say, but its appearance is definitively emaciated, with prominent ribs, inexistent arms, a heavily wrinkled face grimacing in pain, and hands in a movement of protection or rest. The scaring of the tortured body and its decay seem to be respectively echoed by the scratching of the wall and the chemical process of lithography. There is no indication of the cause of such a state in the print, but a cue might be given in the next print of the collection, entitled *Mur et Avis* ('Wall and Notice') (January-March 1945) [Fig. 49]. It shows a man passing by a wall on which has been posted a notice ('avis' in French). Now, 'Avis' is also the title of a poem by Éluard, whom Dubuffet had befriended in the winter of 1943 and who had contributed a poem to his first exhibition at the *Galerie Drouin* in 1944.²⁹⁴ Éluard's poem depicts a dying resistant fighter, who, despite having been subjected to torture, did not succumb to confession. Relieved of his torments thanks to his approaching death, yet suffering and agonizing, the thought of the solidarity of his resistant fellows who will no doubt avenge him, restores his peaceful mind.

La nuit qui précéda sa mort
 Fut la plus courte de sa vie
 L'idée qu'il existait encore
 Lui brûlait le sang aux poignets

²⁹³ Guillevic, 'Les Murs', in *ibid.*, pp. 43-44.

²⁹⁴ See the corresponding sections 'II.3.1.' and 'III.3.1.', as well as chapter 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers'.

Le poids de son corps l'écoeurait
 Sa force le faisait gémir
 C'est tout au fond de cette horreur
 Qu'il a commencé à sourire
 Il n'avait pas UN camarade
 Mais des millions et des millions
 Pour le venger il le savait
 Et le jour se leva pour lui.²⁹⁵

Guillevic's verse that is illustrated by the lithograph *Mur et Gisant* is even more potent. Echoing Dubuffet's lithograph in which the wall and the figure seem to be formed of the same matter as if the figure were the result of the violent attack of scratching marks on the wall, Guillevic's poem establishes a correlation between the wall and human destiny. In particular, he condemns the natural tendency of human beings to censor their own actions and thoughts, and to thus imprison themselves mentally. In this light, taking on different personae, in turn the witnesses, accomplices, or obstacles of past and current events, the walls encapsulate the choices facing each individual who is confronted with extreme historical situations. Guillevic's position to refuse and accept a given situation is clearly political as his poem depicts the necessity for a fight against oppression, the decision to enter the ranks of Resistance, and the resulting overcoming of obstacles. The wall then becomes the support of such ideals and actions: in order to regain freedom and accomplish victory for the collective good, it might be necessary for the individual to make the ultimate sacrifice to die, 'to die for freedom'. In this perspective, the walls represent the repository of love for human beings towards each other, a love which formerly lost with oppression, is finally retrieved with freedom. This might be for Guillevic the absolute sense of human destiny as the poem finishes on the word 'Amour'.

VI. Il y a du terrible dans le monde
 Et ce sera
 Un mur à travers champs, contre un prunier,
 Auprès de la charrette et ses timons dans l'air,
 Sous le soleil qui fait durer l'immensité.
 Un mur qui n'aura pu
 S'habituer
 Et ne croit plus
 Réduire l'espace à travers plaines.

²⁹⁵ *128 Poèmes*, ed. by Roubaud, pp. 110-11.

VII. Voir le dedans des murs
 Ne nous est pas donné.
 On a beau les casser,
 Leur façade est montrée.
 Bien sûr que c'est pareil
 En nous et dans les murs,
 Mais voir
 Apaiserait.

VIII. Des murs
 Sont laids.
 Ils n'y auront pas mis
 Du leur.
 Faits pour cacher,
 Pour empêcher,
 Amidonnés parfois
 De tessons de bouteilles.
 - Ils n'arrêteront pas
 Les foules de triomphe.

IX. Parfois les routes
 - Nous y allions pour le plaisir ou le devoir -
 Étaient bordées de murs.
 Ils nous donnaient la verticale,
 Du soleil blanc, la route encore
 Et du loisir,
 Mais ils nous séparaient
 De la fraise attardée dans la fraîcheur du bois
 Où toucher deux genoux
 Qui ont tant de raisons de trembler sous les feuilles.

XI. Que peut un mur
 Pour un blessé?
 Et pourtant
 Il en vient toujours dans les batailles
 S'y adosser,
 Comme si la mort ainsi
 Permettait de mourir
 Avec plus de loisir
 Et quelque liberté.

XII. Un homme
 Est devenu jaloux des murs
 Et puis, têtu, c'est des racines
 Qu'il ne peut plus se démêler.
 Il asseoit à l'écart
 Un corps habitué,
 Exclut les portes,
 Exclut le temps,
 Voit dans le noir
 Et dit: amour.²⁹⁶

²⁹⁶ Guillevic, 'Les Murs', in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, pp. 44-46.

II.4. Conclusion

Thus for Dubuffet and his supporters, the emphasis on the 'common man', the popular, and their different facets in his visual and textual production of the mid-1940s represented strategies of Liberation which were either antecedent or concurrent with the Liberation of France itself in the winter of 1944. Moreover, it inscribed itself within the wider artistic, social, and humanist debate of the time. Firstly, Dubuffet's work was posited in opposition to the ideals of the French artistic establishment in the immediate post-war period. In his manifesto, *Prospectus aux Amateurs de Tout Genre*, the artist systematically dismissed the values dear to the academic establishment which imposed onto the artists the conformist application of academic principles, such as direct observation and imitation, leading to the photographic representation of their chosen subject matter. The artist privileged instead matterist experimentation, advocated the free exploration of individual creativity, sensibility, and imagination, and emphasized the importance of the creative process over the resulting object through invention, chance, clumsiness, and accidents. At the heart of Dubuffet's and his supporters' 'cultural politics of the popular' was secondly an institutional and philosophical critique of the art establishment and society which was to be blamed for the hierarchy that existed between supposedly high and low forms of art, between the initiated and the larger public. They were convinced of the benefits of culture on the development of every individual's social life and believed in the political potential of non-conformist art to bring about social reform. They equated the overthrowing of traditional means of representation in the arts to the challenging of the social structures which put them into place and the creation of a 'new order' for French society after the Liberation. These were important principles of Dubuffet's production of the period and laid the foundations for the artist's subsequent development of the artistic category of *Art Brut* which will be examined in the fourth part. Furthermore, because individuals and their surrounding realities were believed to be formed of the same substance, a new perspective on the environment would necessarily result in a new outlook on individuals themselves. Art and writing reflected therefore the humanist ambitions and ideals once advocated by the *Front Populaire*, which, I have

contended, having originated from the left-wing tradition of the pre-war period, stood for values that had been suppressed during the war, but were being respected by those who had fought for the Liberation from the Fascist oppression.

As a slice of everyday life and a symbol of fraternity, Dubuffet's and Guillevic's *Les Murs* makes the link between the second and the third part. According to the author, the belief in the kindness of human nature was the guiding force against oppression for the retrieval of freedom at the Liberation. This guides, I argue in the third part, Dubuffet's and Fautrier's artistic production of the war years and its support by intellectuals who had also 'confronted history'.

III. Confronting History

The Liberation was marked by two exhibitions at the *Galerie Drouin: Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* (October-November 1944) and *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* (October 1945). Their reviews, Arland's 'Jean Dubuffet' and Ponge's 'Fautrier à la Vallée-aux-Loups' were issued in the unique *cahier* of *Le Spectateur des Arts* of December 1944. While Paulhan's introduction to and Jacques Gabriel's review of Dubuffet's exhibition were included in the issues of *Poésie 44* published concurrently and subsequently to the Liberation (July-December 1944), Wallard's review of Fautrier's exhibition was included in the January issue of *Poésie 46*. The content and historical context of the magazines will be closely examined below, as they revealed, soon after the Liberation, the role that some of the members of Dubuffet's and Fautrier's artistic and intellectual milieu had played during the war.²⁹⁷ The exhibitions were further commented by writers who were then a part of Dubuffet's and Fautrier's circle: Limbour, Malraux, and Ponge. Limbour had written 'Jean Dubuffet ou l'Imagination de la Matière' (May 1945) and 'Les Otages de Fautrier' (November 1945). Malraux had prefaced *Les Otages* exhibition catalogue, while Ponge's retrospective essay, *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (1946), was an extensive study of Fautrier's oeuvre. We will observe in these texts how Dubuffet's and Fautrier's artistic production was one of the means by which their immediate intellectual environment could come to terms with the past and contemporaneous events relating to W.W.II. Their exhibitions at the moment of the Liberation were described by such writers as expressing not only the horrors, but also the more mundane everyday aspect of occupied life in France. For intellectual resisters such as Parrot, Ponge and Malraux in particular, Dubuffet and Fautrier were considered to have expressed artistically the stance that they had taken against the German oppression in both words and actions, and to have announced a better future.

²⁹⁷ This focus and the more general social historical method of the text owe a great deal to Timothy J. Clark's 'The Conditions of Artistic Creation' (*Times Literary Supplement*, 24 May 1974, pp. 561-62).

III.1. An Intellectual Milieu

Having moved with Dubuffet from Le Havre to Paris in 1918, Limbour had been introduced by his friend to the Parisian intellectual and artistic circles around *Montmartre*.²⁹⁸ He had made the determining acquaintance of Max Jacob through whom he was introduced to Breton and Leiris. He thus became involved in the newly-formed Surrealist group for whom he signed the first Manifesto and which first published his poems. He became a long-term friend of Aragon and wrote for Masson the introductory text to his first exhibition and a collection of poems, *Soleils Bas*, for a book of illustrations. He took part in a number of literary reviews directed by Arland with whom he would collaborate on *Le Spectateur des Arts* more than 20 years later.²⁹⁹ While Limbour was excluded from the Surrealist movement in 1929, he had gained, by the end of the 1920s, increasing recognition from the French literary establishment. As a close friend of Paulhan, his stories and novels were published by the *NRF* until the declaration of war with Germany. From 1944, Limbour devoted himself to art criticism.³⁰⁰

Since the 1920s, Malraux had been a part of the French literary and artistic milieu: Arland, Derain, Gide, Léger, Max Jacob, Mauriac, Paulhan, Picasso, and Vlaminck were all his friends. He had published literary texts and reviews, as well as studies on art. His experience of Indochina in the 1920s had led to an acute political awareness and to his active and intellectual participation in the anti-Colonialist fight. In his novels of the 1930s, he had refined his political ethos that combined an allegiance to the French Anarchist tradition and to Marxism as a revolutionary practice. His ambition was indeed less the abolition of social classes than the defence of the oppressed and the search for fraternity and human values beyond bourgeois Individualism and totalitarian Dogmatism. Having joined the *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* in 1932, he had put his ideas into practice in his fight against Fascism when Hitler later acceded to power. While remaining faithful to his own political ideas, he had supported Communism with the specific purpose of defending the idea of solidarity against Fascism. With the Spanish Civil War in 1936, he had become increasingly engaged politically, forming, for

²⁹⁸ Lockett, 'Chronology', in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis, p. 7.

²⁹⁹ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 671-72.

³⁰⁰ *Ibid.*

the defence of the Republic, the *España* flight in which he took an active role. The Spanish events were analysed in his novel *L'Espoir* whose main message is the will to prevail in the face of oppression. The Germano-Soviet Pact had put a definitive end to his already fading relationship with Communism. Having been made a prisoner at the beginning of the war, he had escaped and lived in Corrèze for two years before joining the Resistance in 1944 as a high-rank officer under the name of Colonel Berger. He had definitively moved from a revolutionary to a national Militantism when in 1945 he met De Gaulle. The latter appointed him Minister of Information for his provisional government at the Liberation and Delegate to Propaganda of the party that he had founded, the R.P.F.³⁰¹

Ponge had met Paulhan in 1923 and became the sub-editor of the *Éditions Gallimard* where he had published his first collection. In 1931, he had drawn closer to the Surrealist group. During the *Front Populaire*, he had been actively involved in the C.G.T. trade-union and had joined the *Parti Communiste*.³⁰² In the late 1930s, he had written extensively and the resulting texts would later form the influential *Le Parti Pris des Choses*, published in 1942. That year, he became acquainted with Éluard and Jean Tortel, and joined the Resistance in the South zone as a liaison agent.³⁰³ He was also active in the Resistance through his involvement in clandestine poetry reviews and publishing houses. His poems were included in Seghers's *Poésie 1940*, *Poésie 1941*, and *Poésie 1942*, which were published outside German control. His writings also appeared in the first volume of *L'Honneur des Poètes* of 1943.³⁰⁴ At the Liberation, he became responsible for the cultural pages of the Communist journal *Action* which was supported by Aragon, and met Dubuffet.³⁰⁵

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 706-10.

³⁰² For more details on this period, see 'II.2.1. History and Development of the *Front Populaire*'.

³⁰³ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, p. 870.

³⁰⁴ See Éluard and Seghers in 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers'.

³⁰⁵ Arbaizar, 'Mondes Poétiques', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 382.
Dictionnaire des Lettres Françaises, p. 870.

III.2. Conditions of Reception

III.2.1. *Le Spectateur des Arts* (December 1944)

Both the exhibitions *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* (1944) and *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* (1945) were reviewed in *Le Spectateur des Arts* of December 1944.³⁰⁶ The latter was edited by Dubuffet's school-friend, the poet, novelist, and art critic Limbour, and published by the art dealer and gallery-owner Drouin who had presented the exhibitions. Providing the context in which Arland's 'Jean Dubuffet' and Ponge's 'Fautrier à la Vallée-aux-Loups' were received by the audience of the time, its content will be examined in more detail below.

At the time of its publication in December 1944, the Allied landing had successfully taken place with the decisive offensive having been launched at the end of July. The insurrection of Parisian resistants had liberated the capital from the control of the German occupants on 25 August. The provisional government formed by De Gaulle had replaced the leaders of the Vichy regime and had been recognised by the Allies on 23 October.³⁰⁷ The destiny of France was therefore sealed when *Le Spectateur des Arts* was published, and it clearly stated its adhesion to the artists and writers who had contributed to such an outcome. In his introductory 'Message aux Peintres Français', Marc Chagall paid tribute to the 'comrades-painters of the Liberation' and writers who had participated in the courageous 'fight against the enemy of Art and Life'. He saluted Cassou, Malraux, Paulhan, Éluard, and Aragon, who would later be considered as national heroes of intellectual Resistance.³⁰⁸

Not only demonstrating the engagement and support of its associates to intellectual Resistance, most articles in the review also deal with the positive attitude adopted by artists in the face of the events of W.W.II. Picasso's grim paintings of the Occupation are

³⁰⁶ Arland, 'Jean Dubuffet', and Ponge, 'Fautrier à la Vallée-aux-Loups', *Le Spectateur des Arts*, pp. 21-22 and 23-29.

³⁰⁷ Prost, *Petite Histoire de la France*, pp. 45-46 and 55-56.

³⁰⁸ Marc Chagall, 'Message de Marc Chagall aux Peintres Français', *Le Spectateur des Arts*, p. 3.

reviewed in 'Picasso au Salon d'Automne', while the painting that he had offered 'Au Profit des F.F.I.' is reproduced in the publication.³⁰⁹ The F.F.I. or *Forces Françaises de l'Intérieur* had been created on 1 February 1944 in order to organise all the different groups of armed Resistance under one united front.³¹⁰ Picasso's donation therefore demonstrates his support of the Resistance. 'Un Album de la Résistance' shows the twelve satirical drawings published by André Fougeron and other resistant painters in June of the same year, and recalls the quite humoristic tale of Lipchitz's 'Statues Enterrées', the 'Statues Buried' by Fougeron and Déchelette in order to protect them from the German covetousness. 'Peintre Enseveli Vivant' ('Painter Buried Alive') tells the story of a Jewish painter, Benn, who produced art hidden from the Gestapo, while 'Les Dessins Satiriques d'André Masson' mocks the Spanish Civil War of 1936 and the rise of Fascism. *Le Spectateur des Arts* also reviews 'Un Livre Inédit de Jean Prévost', a Resistance martyr renowned for his fight in the mountains of the Vercors and married to Pauline Réage, the discreet chief editor of the *Nouvelle Revue Française* before the war. Finally, it advertises *Poésie 44*, the review created by Seghers, and dedicated to poets on the front and engaged in Resistance (in which could be found Paulhan's introduction to and Jacques Gabriel's review of Dubuffet's exhibition), and took the defence of the 'degenerate artist' in 'Souvenirs sur Soutine'.³¹¹

The defence of 'degenerate art' is also the subject of the review of 'Une Exposition d'Art Abstrait' including 'Braque, Chirico, Max Ernst, De la Fresnaye, Klee, Lhote, Gleizes, Metzinger, Kandinsky, Picasso' at the *Galleries Berri Raspail et de Berri*. The review celebrated Modern art, which had been condemned by the German and Vichy regimes as 'degenerate art', because it was the demonstration of a 'totale liberté d'esprit' ('totally free spirit') in the face of the oppressors and their preference for the Realism of academic

³⁰⁹ 'Picasso au Salon d'Automne', and 'Au Profit des F.F.I.', *Le Spectateur des Arts*, pp. 4-8 and 13.

³¹⁰ Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 55.

³¹¹ 'Un Album de la Résistance', 'Statues Enterrées', 'Peintre Enseveli Vivant', 'Les Dessins Satiriques d'André Masson'; Georges Limbour, 'Souvenirs sur Soutine', *Le Spectateur des Arts*, pp. 10-12 and 14. Note that some rapprochements had been made between Fautrier and Soutine by the art merchant Zborowsky, who had been a friend of Modigliani and had organised a common exhibition in his gallery in 1926.

Cabanne, *Jean Fautrier*, p. 26.

Such comparison between the two artists was reiterated by Sarah Wilson, 'Introduction', in *Paris: Capital of the Arts. 1900-68*, ed. by Wilson, exh. cat. (London: Royal Academy of Arts, 2002), p. 17.

painting. It thus constructed all forms of art which rejected Realism as a declaration of artistic Resistance.

Que faut-il entendre par art abstrait? S'agit-il d'un art absolument non figuratif et qui ne prend aucun appui sur la réalité? Dans ce cas, ce titre ne convenait pas à la majorité des toiles exposées. C'est que le but de cette exposition était de fêter la Libération et le titre d'art abstrait s'appliquait arbitrairement à l'art moderne de toutes tendances, dit dégénéré et condamné par les Allemands et le régime vichyssois parce qu'il est la manifestation d'une totale liberté d'esprit susceptible de s'attaquer à d'autres esclavages que ceux des principes périmés de la peinture traditionnaliste.³¹²

In 'La Peinture et la Guerre' ('Painting and War'), Limbour is however very critical of the Modernist project, which he sees as running the risk of closing upon itself, as the search for significance is contained within the work and is carried out on the very properties of the medium. He thus explains the necessity to achieve a balance between the historical role of painting and formal enjoyment.

La peinture moderne, si détachée de la réalité, si hostile au sujet, ne semble pas bien apte à de telles transcriptions, où le contenu littéraire risque de prendre plus d'importance que la recherche plastique. Aussi bien la raison d'être de la caméra n'est-elle pas, aujourd'hui, de décharger la peinture de ce rôle anecdotique? Aussi, à moins que les bouleversements du monde n'entraînent une transformation de l'esprit moderne de la peinture, elle n'aura guère été troublée par la terrible tragédie qui se joue près d'elle sans l'atteindre. Il est conforme au sens de l'art que, se retirant de son atelier, en dehors du champ des souffrances humaines, le peintre ait continué ses recherches sur les purs problèmes pictoriaux et se soit préoccupé davantage de plans, de volumes et d'harmonies que d'éclairages de prisons, de paysages de ruines et de poignants visages humains. Cependant si l'art éprouve une nostalgie de la vie et le besoin de refléter les tourments et les aspirations de son époque, même au prix d'une certaine impureté, nous rencontrerons quelques tentatives de rejoindre une réalité qui a pesé si lourd sur le coeur des hommes. [...] Peut-être alors, le visage humain, dont les peintres se sont depuis longtemps détournés, ce visage vidé de toute expression et de sens dramatique, prendrait-il un accent nouveau.³¹³

³¹² Limbour, 'Une Exposition d'Art Abstrait', *Le Spectateur des Arts*, p. 31.

The article prefigures the presentation of abstract art as the emblem of democratic values by the American government. This aspect of Serge Guilbaut's argument will be examined in further depth in part 'V. The Politics of Criticism'.

³¹³ Limbour, 'La Peinture et la Guerre', *Le Spectateur des Arts*, pp. 9-10.

Thus the review defined the art of Resistance as an art that maintains the dialogue between life and artistic expression, and that distances itself from the pure figuration of traditionalist painting.

III.2.2. Reviews of Dubuffet's Exhibition of 1944 in *Poésie*

From July to December 1944, both Paulhan's introduction to and Gabriel's review of Dubuffet's first exhibition at the *Galerie Drouin* (October-November 1944) were included in the issues of *Poésie 44* published at the moment of the Liberation.³¹⁴ The review itself was issued conjointly with the *Premier Cahier de Poésie 44*. The publications included contributions of authors who had or would have an important part in Dubuffet's and Fautrier's artistic development, either through the reviews of their shows (Arland and Parrot), or joint projects of illustrated books (Éluard and Frénaud), or even in some cases both (Paulhan and Ponge). The Liberation issue of *Poésie* explains the evolution of the review from its development in clandestinity in the South zone to its publication in Paris after the Liberation. In particular, the article entitled 'De P.C. 39 à Poésie 44' introduces the review to the readers of the North zone who were, until then, unaware of the existence of the publication, except through the partial commentaries in collaborationist newspapers. It reiterates the aims and philosophy of the review: to express with the support of poetry the belief in human nature and the hope for freedom in the face of oppression, and to lean on 'fraternity' and 'honour' in order to maintain such ideals. It explains the essential role that poets such as Joë Bousquet, Éluard, Frénaud, Parrot, and Ponge played in the development of the review, as they would later in Dubuffet's and Fautrier's life and work. The acknowledgement is extended to other reviews and publishing houses which had been involved in literary Resistance. These included *Fontaine* created in Algiers in 1941, *Confluences* based in Lyons, and *Messages*

³¹⁴ Paulhan, 'Lettre à Jean Dubuffet'. Repr. in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 236.

Jacques Gabriel, 'La Peinture', *Poésie 44*, no. 21, November-December 1944, pp. 137-38.

implemented in Paris, both founded in 1942, as well as *Les Cahiers de la Libération*, *Les Éditions de Minuit*, *L'Éternelle Revue*, and *Les Lettres Françaises*.³¹⁵

In addition to the reproduction of Sartre's text *La République du Silence* on everyday life and political engagement during the Occupation, Parrot's article, 'L'Honneur des Lettres', explains the circumstances in which literary Resistance developed in France.³¹⁶

While in Paris and the North of France, patriotic writers, who refused to comply with German control, were arrested by the Gestapo, in the free zone where many had found refuge, they communicated with French-speaking countries outside mainland France. As far as the press was concerned, it was entirely under German control in the North, while the provincial newspapers were able to find strategies to avoid the Vichy censorship. With the overall Occupation of the French territory by the German army on 12 November 1942, Resistance became national and Resistance literature became completely clandestine. For instance, Éluard's *Dignes de Vivre* was published despite the numerous bans by the German and Vichy authorities, while his *Poésie et Vérité 1942* was circulated without authorisation or visa in Paris. In his poem 'Liberté', initially entitled 'Une Seule Pensée', and reproduced in all clandestine reviews, Parrot remembers that Éluard had exalted the freedom of which the French citizens were deprived.

Thus the editorial of the review and Parrot's contribution extensively expressed the weight of the past historical events on French society. This forms the context of the introduction to Dubuffet's first exhibition, 'Lettre à Jean Dubuffet'.³¹⁷ Published in the July-October issue of *Poésie 44*, it was, as indicated by its title, in the unusual format of a letter written by Paulhan and addressed to Dubuffet. In the face of 'chaos' and 'deluge' in the aftermath of war, the only answer was for the writer a return to Humanism. In this

³¹⁵ Created on the initiative of the editor René Tavernier, the political and poetic orientation of *Confluences* was close to the Communist poet Louis Aragon.

The first issue of *Les Cahiers de la Libération* was published in France at the beginning of the winter of 1943 and reached Algiers via London.

Poésie 44, no. 21, November-December 1944, p. 141.

³¹⁶ See Appendix 11 for a reading of Sartre's text.

³¹⁷ Paulhan, 'Lettre à Jean Dubuffet'. Repr. in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 236.

perspective, an art reflective of humanist values such as Dubuffet's would play an essential role.

[Dubuffet] connaît l'homme mieux que vous et moi. [...] il peut arriver un jour qu'à la suite de quelque chaos ou déluge, les mondes se trouvent légèrement confondus. Ce jour-là on sera rudement content d'avoir sous la main Jean Dubuffet pour les débrouiller, [...]. De vrai, c'est à tout instant que chacun de nous s'embrouille, et l'on est content de trouver Jean Dubuffet, qui nous connaît si bien.³¹⁸

Gabriel's review of Dubuffet's exhibition, included in 'La Peinture' published in the November-December issue of *Poésie* 44, expanded on Paulhan's humanist approach to Dubuffet's work, and is to be located in the spirit of Reconstruction at the end of the year 1944.³¹⁹ Following the Liberation, the beginning of the 4th *République* was marked by political reconstruction in France. The traditional political parties, the P.C.F. (*Parti Communiste Français*), the S.F.I.O., and the *Parti Radical* were being reconstituted with the exclusion of the members who had voted for the full powers to Pétain in July 1940. The M.R.P. (*Mouvement Républicain Populaire*) was also founded in November. It comprised of former resisters of Christian faith, democrats, and Catholic militants.³²⁰ In this context, Dubuffet's work represents for Gabriel an opportunity for the retrieval of 'happiness' and peace in the aftermath of war. The writer believes that Dubuffet presents the viewer with an 'enchanted world' where people are good and can walk freely in the countryside and on the street. However, this does not preclude for him the immediate post-war period as a time for introspection and analysis of past events.

Plus rien à dire après eux [Jean Paulhan, Pierre Seghers, Louis Parrot], sinon, simplement, en les doublant, vous engager à ne pas négliger une chance de bonheur: la flânerie dans ce monde enchanté où les animaux sont paisibles, les hommes bons, tristes et un peu ridicules, les femmes offertes comme des grenades qui ne sont pas responsables d'être mûres, les rues pensives, le métro chaud et lourd de solitudes collectives.³²¹

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Gabriel, 'La Peinture', pp. 137-38.

In this issue of *Poésie*, Ponge had for the first time introduced 'Le Galet', one of the poems of the collection *Le Parti Pris des Choses* (see 'IV.1.1.'). and Guillevic had presented his series of poems *Les Murs* that Dubuffet would illustrate at the beginning of the following year (see 'II.3.2.d.').

³²⁰ Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 57.

³²¹ Gabriel, 'La Peinture', p. 138.

For Gabriel, Dubuffet's work could metaphorically contribute to ease this passage, this difficult transition from Occupation to Reconstruction.

Je ne veux vous en dire que son pouvoir, son pouvoir magique de transmuier en bonté le ridicule, en gentillesse l'amertume des hommes et leur désespérance en espoir fraternel.³²²

III.3. Exhibitions of the Liberation

III.3.1. Dubuffet's *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* Series (1942-45): *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1944)

Parrot wrote the essay for the catalogue of Dubuffet's first exhibition at the *Galerie Drouin*.³²³ Addressing directly the historical context in which the paintings were both made and exhibited, his tone is rather sombre. The introduction depicts 'un champ d'herbes rases où courent en tous sens des chemins que l'on ne suit, semble-t-il, qu'à regret [Fig. 50].'³²⁴ Moreover, his description of one of the landscapes, I would argue, acts as a metaphor for the transition from the Occupation years to the Liberation four years later. In this 'lifeless and naked', 'disgraced' landscape, the 'old world' is depicted as having been 'covered in a great desert of ashes', hence the 'absence of colours' in the favour of 'greys and muted tones', or just black and white drawings. But 'life progressively comes back. In a shy manner at first, but with increasing strength.'

Il est terne, il est nu, [...]. Je pense qu'un grand désert de cendre a recouvert notre vieux monde et que le peintre nous incite tout d'abord à nous affliger de cette désolante absence de couleurs, de cette monotonie qui nous est maintenant réservée. Plus de couleurs? Il va donc falloir se contenter de grisailles, de teintes muettes ou des seules ressources du dessin? Et pourtant, sur cette surface disgrâciée où n'ont trouvé place aucun des enjolivements que les peintres savaient si bien exécuter autrefois – une image souriante, un sous-bois avec un nu ou un soleil couchant aux teintes savamment réparties sur la toile – la vie reviendrait

³²² Ibid.

³²³ See Appendix 7 for the totality of the text.

³²⁴ Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, p. 9.

peu à peu. Timidement d'abord, puis avec une force sans cesse croissante. Ce paysage de cendre s'anime pour peu que nous sachions l'observer.³²⁵

Further in the text, Parrot focuses on different aspects of the consequences of the war, starting with the 'profound scars', both physical and psychological, that it has left behind. In particular, the discovery of Auschwitz in March 1944 pre-dated Parrot's text by only three months, and this could not have failed to have an emotional effect on the writer. The 'hutments' described in his text could be an allusion to the ones where the prisoners of concentration camps were penned as cattle, just as the 'tattoos in the flesh' could be a reference to the numbers that were tattooed onto their arms. The characters have become a part of the landscape itself just as the ashes of the dead fuse with the soil of the earth on which they have been spread.

De près, on ne voit pas les cicatrices de la terre; mais de haut, on les découvre, profondément tracées, [...], cernant [...] les baraquements où se profilent des personnages à travers lesquels le paysage est à peine estompé. Ces lignes qui se croisent, se ramifiant sur la toile entre d'épais bourrelets empourprés comme la chair autour des tatouages, parcourent en tous sens le paysage, [...] où broutent des vaches.³²⁶

In another paragraph, Parrot refers more specifically to the painting entitled *La Rue* ('The Street'), as is evidenced from his mention of the inscription of the words 'Café' and 'Tripes'. The painting depicts a two-storey building with some commercial premises on the ground floor, one presented as a 'Café Bar' and the other one inscribed with the sign-board 'Tripes'. The latter designation is puzzling as it does not indicate the nomination of a shop, but rather the specific produce, the tripe, being sold in a butcher's shop. As such, it is a direct reference to the dark years of the Occupation when shops usually presented in their windows a written indication of the rare and unique produce available at a particular moment [Fig. 51]. Moreover, April 1943, the time *La Rue* was painted, marked the weekly rationing of meat falling down to 120 grammes, part of the decline in rationed supplies that year which resulted in providing only half of individual daily requirements.³²⁷

³²⁵ Ibid., p. 10.

³²⁶ Ibid., p. 11.

³²⁷ The painting is actually dated.

In his observation on *La Rue*, Parrot alludes to refugees, deserters and fugitives whose plea for shelter has been repeatedly refused, and, against wind and tide, have arrived at the end of their journey and found themselves exhausted from their continuous escape. In a metaphor for the dark years of the Occupation, the paragraph also suggests the tension between oppressors and oppressed, and the resisters' persistent quest for the light of freedom against adversity.

Pierres usées où tant de regards se sont fixés, devant des portes qui ne voulaient pas s'ouvrir, des vitres sur lesquelles la poussière s'amassait peu à peu et qui disputaient à la pluie, à la grêle et à l'orage un reste de cette clarté qui les avait autrefois illuminées. Vieilles façades courageuses, aujourd'hui sans lumière, assises au bord des talus, lasses et ridées, les yeux lourds, avec leur bonnet de guimpe noire toute rougie par la teinture et le bouquet de pensées qui revient chaque année sur le balcon de bois piqué au vers. Toutes les couleurs du jour et de la nuit sur tous ces vieux visages, [...].³²⁸

Describing *La Rue* as 'la façade d'une maison triste que personne n'a regardée jusqu'ici, [...] aux couleurs glauques, pourpres et bleues, d'une épaisseur douce et transparente d'émail', Parrot focuses on Dubuffet's unusual handling of painterly matter.³²⁹ For the writer, the painted matter becomes a subject matter in itself and enables, instead of an illusory representation, a subtle allusion to reality that becomes 'richer, more substantial and lively' for the beholder.

Sa peinture trouvait en elle-même ses propres sujets. [...] nous pouvons y découvrir une allusion, une référence à cette réalité, si chère à ceux pour qui les seules apparences sont réelles et qui ne veulent comprendre combien plus riche, plus substantielle et plus vivante est cette autre réalité que les peintres et les poètes nous font entrevoir.³³⁰

Uniting these two key concepts in the text, the acknowledgment of past events and the unusual treatment of painterly matter, is the human figure. Parrot constructs a series of equivalences between the texture of paint and the complexity of human nature, the painted matter and human flesh, the urban landscapes and the human condition. Very

For more information on shortage, rationing, and salvage, please refer to 'II.3.2.c. Dubuffet's *Messages Series* (1944)'.

³²⁸ Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, p. 12.

³²⁹ Parrot, 'Jean Dubuffet', in *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, p. 9.

³³⁰ *Ibid.*, p. 9.

early in the text, the natural landscape acquires the trait of a human face, its appearance and expression of different emotions, and becomes the site where the traces of sufferings caused by past historical events, 'the scars profoundly traced', 'the painful wrinkles', are located.

De près, on ne voit pas les cicatrices de la terre; mais de haut, on les découvre, profondément tracées [...]. La masse compacte de la toile est sillonnée ainsi par ces rides où s'accuse un souci d'exactitude souvent douloureux.³³¹

Even the inert objects represented in the paintings, such as the houses, are for the writer a reflection of humanity: 'Façades plus belles, plus sensibles, plus vraies et plus humaines que tant de visages humains!'³³²

On this point, we will observe in section 'IV.1.1. Matter as Strategy of Transgressing Dogmatism: A Radical Change in Art Practice' how the artist meets Ponge's philosophy which consists of showing ordinary objects and subjects in a new light in order to extract the marvellous in the everyday. Moreover, both advocated a profound mistrust of all artistic traditions, whose abandonment would lead to a start from scratch and the development of a new technique. In this perspective, matter in Dubuffet's painting, I would argue, plays the same part in the pleasure of the beholder than textual matter in Ponge's poetry: they both enhanced the discovery of the subject matter which has avoided the literality of mimetic representation. The experience of the onlooker is described in Arland's text on Dubuffet's exhibition published in *Le Spectateur des Arts*:

L'herbe de ce pré, nous en épousons l'élasticité et la mollesse; ces murs pustuleux ou bariolés, nous les reconnaissons, nous les nommons enfin; cette terre où toutes les couleurs se mêlent et se fondent est bien, dans son épaisseur, la croûte, l'écorce du globe; cette vache même, à la croupe tendue, au maigre fessier, stylisée, solennelle, quasi hiératique, a peuplé toutes les étables et tous les pâturages; il n'est pas jusqu'à cette femme nue, l'une des oeuvres les plus fortes du peintre, cette femme boueuse, difforme et misérable, qui ne raconte et ne célèbre à sa manière une histoire éternelle.³³³ [Fig. 52]

³³¹ Ibid., p. 11.

³³² Ibid., p. 12.

³³³ Ibid., pp. 25-26.

Commenting retrospectively on the *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* series in an article of 24 and 31 May 1945 whose title is explicit enough, 'Jean Dubuffet ou l'Imagination de la Matière', Limbour focused on the role that the palpable quality of paint in Dubuffet's paintings played in triggering the imagination of the viewer.³³⁴ He contended that in a painting in which the artist has explored the creative possibilities of the painted matter and given free rein to chance and accidents in its making, the onlooker is able to observe the different stages of the creative process and to share the pleasure of the artist as s/he him/herself performs mentally the making of the painting at which s/he is looking.

La joie est dans la création d'une matière assez riche en possibilités pour s'ordonner selon le caprice d'une forme prêtée par le hasard. Et l'apparence de l'homme se présente d'abord à l'esprit de l'homme.³³⁵

For Limbour, the exploration of the creative possibilities of the painted matter in Dubuffet's paintings takes precedence over the characterisation of the figures represented. The latter are in fact the repository of this experimentation. Evolving in Dubuffet's pantomime, the writer sees these figures as characters lacking soul and emotions. They have no physical or psychological substance. 'Dubuffet va faire, pour commencer, des hommes, mais non pas des hommes pensant, ni sentant [...]! Ainsi ces hommes n'ont ni coeur ni entrailles.'³³⁶ Limbour claims that they present the staticity of effigies rather than the life of genuine human beings, and when their titles refer to movement such as in *Danseuse de Corde* [Fig. 19] and *Grande Épingleuse de Cheveux* (1944), their actions are pointless and meaningless.

Ces personnages sont statiques, [...]; même une danseuse de corde et les femmes qui épinglent leurs cheveux n'atteindront jamais leur but et jamais ne rabaisseront leurs bras. Ces êtres se présentent comme des idoles.³³⁷

However, what seems to be at first sight a harsh criticism of Dubuffet's portrayal of human beings in his paintings is in fact for Limbour the evidence that the artist has

³³⁴ Limbour, 'Jean Dubuffet, ou l'Imagination de la Matière', *Servir*, 24 and 31 May 1945. Repr. in *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, pp. 239-41.

³³⁵ Limbour, 'Jean Dubuffet, ou l'Imagination de la Matière', in *ibid.*, p. 240.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

departed from traditional means of expression. In Dubuffet's paintings, the illusionist representation of figures conforming to techniques such as perspective and chiaroscuro has been abandoned to the profit of the exploration of the painted matter. This departure is for Limbour an imperative condition of the inclusion of the viewer. 'C'est pourquoi, nés de l'adoration de la matière, ils exercent une si puissante fascination.'³³⁸

Thus Arland and Limbour introduced in their respective texts about Dubuffet's *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* series (1942-45), and in particular, the *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* exhibition at the *Galerie Drouin* (1944), ideas that the artist would appropriate and expand in his *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* series (1945-46). While the latter will be the focus of section 'IV.1.3.', the notion of matter as recipient of spectator participation will be dealt with more extensively in chapter 'IV.1.'.

III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)

Fautrier produced the *Otages* ('Hostages') series from 1942 until its first public showing at the *Galerie Drouin* in October 1945. The paintings and sculptures deal with a threshold sequence of events in the hostility between the resistants and the occupants of the French territory. As observed in 'II.3.2.b. Dubuffet's *Métro* series (1943)', following the German offensive against the USSR, its former ally, on 22 June 1941, members of the *Parti Communiste* began taking part in armed Resistance with the killing of the Marine Officer Moser in the *Barbès-Rochecouart* underground station in Paris on 22 August 1941. The German authorities responded promptly with the promulgation on that same day of the 'Ordinance of the Hostages' which effectively considered all French citizens detained in the occupied zone by the Germans as potential 'hostages' and legitimized their execution. The first shootings took place on 16 September 1941, but the German repression amplified with the shooting of 98 hostages on 22 and 23 October in less than 48 hours, 95 in December. 93 hostages were executed in August 1942 after the 'Hostages Code' of 10

³³⁸ Ibid.

July 1942 which allowed the shooting of all the male adult relatives of a 'terrorist', from both ascending and descending lineage, including brothers-in-law and cousins. Women relatives were condemned to forced labour.³³⁹ From the autumn of 1942, this method of public intimidation was progressively abandoned to the more discreet elimination of resistants in German prisons and the transfer to concentration camps as *Nacht und Nebel* ('Night and Fog') prisoners.³⁴⁰ As we will observe in IV.2.2.b, such grotesque form of propaganda was however re-instated much later, on 21 February 1944, through the *Affiche Rouge*, a 'Red Poster' [Fig. 85] which was stuck on the walls all over France and portrayed the 23 members of the Manouchian Resistance group who had been executed by the Germans at the *Mont Valérien*.

Oradour [Fig. 53], one of the *Otages* paintings, also refers to a very sordid affair. The inhabitants of this village near Limoges in central France had been completely massacred by young Alsations belonging to the German militia as late as June 1944, concurrent with the Allied landing in Normandy. It appeared therefore as the ultimate act of gratuitous cruelty at a time when the defeat of the German army was inevitable. The aftermath of the bloodbath was depicted in detail in the last clandestine issue of 1 August 1944 of *Les Lettres Françaises*, the literary review representative of the *Comité National des Écrivains*, in the foundation of which Paulhan and Éluard had participated.³⁴¹ The article, entitled 'Sur les Ruines de la Morale: Oradour-sur-Glane', suggests that this final gesture before the end of the war demonstrated the absolute immorality of its perpetrators.³⁴² It follows the author in his discovery of the village briefly after the operation: its ruins, its burnt charnel-houses, the corpses of women and children who, after having witnessed the execution of the men of the village, had not even been spared. The conclusion of the article, in its request for justice and revenge, announced the role that the C.N.E. would play in the *épuration* process.³⁴³

³³⁹ According to Tillon, the execution of hostages was at its worst in August 1941 and February 1942. Tillon, 'À la Recherche d'Informations' (1946), in Tillon, *À la Recherche du Vrai et du Juste*, p. 82.

³⁴⁰ Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 240-42.

³⁴¹ See footnote no. 52.

³⁴² Georges Duhamel, 'Sur les Ruines de la Morale: Oradour-sur-Glane', *Les Lettres Françaises*, no. spécial 19, 1 August 1944, p. 2. This was edited by Éluard.

³⁴³ See 'IV.2.3. The *Épuration* Process'.

Puisse la justice divine et celle des hommes châtier comme il convient pareil crime et venger tous ceux qui, au nombre de plus de 1,000, périrent victims de la plus abjecte barbarie.³⁴⁴

In this section, I will show how previous studies of Fautrier's work have reduced the reading of the work in contemporaneous critical accounts to the literal recipient of past historical events. A thorough examination of the critical reception of the *Otages* exhibition from different political trends and artistic factions, as well as the visual analysis of a selection of the *Otages*, will reveal a multiplicity of interpretations which are absent from Sarah Wilson's contribution to the catalogue of the *Paris Post-War: Art and Existentialism. 1945-55* exhibition at Tate Gallery (1993) and Patrick Le Nouène's essay in the catalogue of the *Face à l'Histoire: L'Artiste Moderne Devant l'Évènement Historique. 1933-96* exhibition at the Centre Georges Pompidou (1996-97).³⁴⁵ Their analyses have monopolised the discourse on Fautrier's *Otages* series as they were included in rare retrospective exhibitions of French post-war art in both France and Britain.³⁴⁶

Because the subject matter of the *Otages* is a direct reference to a very specific episode of the Occupation, the German riposte to Resistance, Wilson has assumed that 'Fautrier had witnessed the execution while hiding away in the basement of a sanatorium.'³⁴⁷ However, there is no evidence that the artist personally witnessed such scenes. According to Cabanne, Fautrier could have heard about shootings taking place in his proximity:

³⁴⁴ 'Sur les Ruines de la Morale: Oradour-sur-Glane', p. 2.

See 'Les Alsaciens-Lorrains transformés en 'Volksdeutsche'', in Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 174-76.

³⁴⁵ Wilson, 'Paris Post-War: In Search of the Absolute', in *Paris Post-War: Art and Existentialism. 1945-55*, ed. by Frances Morris, exh. cat. (London: Tate Gallery Publications, 1993), pp. 25-48.

Patrick Le Nouène, 'Jean Fautrier: des Otages aux Partisans. 1945-57', in *Face à l'Histoire*, ed. by Ameline, pp. 242-43.

³⁴⁶ Others included *Paris-Paris: Créations en France. 1937-57*, ed. by Germain Viatte, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1981); *Aftermath, France: New Images of Man. 1945-54*, ed. by Viatte, exh. cat., Barbican Art Gallery (London: Barbican Centre for Arts and Conferences, 1982); *Paris: Capital of the Arts. 1900-68*, ed. by Wilson, exh. cat. (London: Royal Academy of Arts, 2002).

³⁴⁷ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, pp. 25-48.

L'inspiration dramatique de ces visions de guerre et de mort prit une autre dimension lorsque Fautrier sut que, non loin de chez lui, dans un bois, on fusillait à l'aube des malheureux amenés par camions.³⁴⁸

This fact is corroborated by Robert Droguet's retrospective proposal that Fautrier could have seen corpses in a charnel-house.³⁴⁹ Similarly, Wallard, in his review of Fautrier's exhibition in the *Poésie* of January 1946, does not describe the *Otages* as the result of the artist's own eye witness account, but rather as the painted re-enactment of a journalistic reportage. He explains the source of inspiration for one of the paintings.

Ils étaient six compagnons et on les a photographiés sur leurs civières pour les identifier. [...] Ce sont des documents: nez éclaté sur une éponge noire de sang, masses brunes, énormes et fragiles de ce que furent des yeux et le ricanement de monstres aux dents bizarres, des visages profanés.³⁵⁰

More importantly, Wilson describes the *Otages* as representative of the 'repetitive monotony of horror' and of the 'anonymity of the hostages face to their torturers' and, in an appropriation of Malraux's phrase, as 'hieroglyphs of pain'.³⁵¹ But she fails to explain the critical development at the basis of Malraux's designation. Instead of the almost caricatural representation of suffering implied in Wilson's analysis, Malraux's interpretation emphasises the suggestive and beautiful manner with which the artist has expressed rather than directly represented the horror and blood through abstracted facial features and harmonious pastel colours.

L'art des premiers *Otages* est encore 'rationnel': des figures mortelles qu'un trait simplifié, mais directement dramatique, tente de réduire à leur plus simple expression – et ces couleurs plombées, depuis toujours celle de la mort. Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières, en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se substitue aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphie de la douleur. § Sommes-nous toujours convaincus? Ne sommes-nous pas gênés

³⁴⁸ Cabanne, *Jean Fautrier*, p. 35.

³⁴⁹ Robert Droguet, *Fautrier 43* (Paris: Échoppe, 1995), p. 16. Quoted by Le Nouëne, 'Jean Fautrier: des Otages aux Partisans', in *Face à l'Histoire*, ed. by Ameline, pp. 242-43.

³⁵⁰ Wallard, 'Les Arts', *Poésie* 46, no. 29, January 1946, p. 88.

³⁵¹ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, pp. 25-48.

Considering the repetitiveness of the single theme onto the same tiny format (27 x 22 cm), the exhibition of the *Otages* series at the *Galerie Drouin* was criticised for being too monotonous.

par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance [...] de Fautrier [...]? [...] Ou ces images, pour certains les moins convaincantes, sont-elles précisément celles où s'élabore dans une solitude provisoire l'accent décisif d'un artiste? § L'art moderne est sans doute né le jour où l'idée d'art et celle de beauté se sont trouvées disjointes. [...] § Voici un peintre que d'éclatants écarts depuis vingt ans ramènent toujours au tragique – en le représentant toujours moins, en l'exprimant toujours davantage.³⁵²

In 'Jean Fautrier: des Otages aux Partisans'. 1945-57', Le Nouêne takes a complementary stance to Wilson's comment. He concurs with Gabriel's critique of Fautrier's exhibition for not representing adequately the martyrdom of the hostages. In his article, Gabriel accuses:

Qui devinerait, sans catalogue, cet *Oradour*? [...] En tout état de cause, les recherches de matière ne suffisent pas, croyons-nous, à dresser un monument digne d'eux à ces hommes et ces femmes qui se sont sculptés dans les supplices et qui sont morts pour nous sans parler.³⁵³

However, Le Nouêne omits in his quotation an important part of the latter's article, appropriately entitled 'L'Hommage d'un Peintre aux Martyrs': les *Otages* de Fautrier':

Il y a sans doute du monumental dans cette peinture et comme quelque chose de sacrificiel qui la grandit. Mais c'est sa matière surtout, en tant que matière, qui nous ébranle en dehors de toute signification symbolique.³⁵⁴

This latter part of Gabriel's statement reveals a reading of Fautrier's series based on the concept of suggestion through matter that was already present in the first article on the *Otages*. This dates back from December 1943 at the time of Babelon's visit to the artist's studio at 216 *Boulevard Raspail*. Although the word *Otages* is never mentioned, there is no doubt that Babelon's description refers to such work in progress. It is already loaded with matterist references: 'Ici, exhibition d'un masque sans corps, couperosé, balaféré de

³⁵² André Malraux, 'Les Otages', in *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier*, ed. by Malraux, exh.cat. (Paris: Galerie René Drouin, 1945). Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 222.

³⁵³ Gabriel, 'L'Hommage d'un Peintre aux Martyrs: les *Otages* de Fautrier', *Le Pays*, 19 November 1945, p. 1. Quoted in Le Nouêne, 'Jean Fautrier: des Otages aux Partisans', in *Face à l'Histoire*, ed. by Ameline, p. 242.

Let us note that the newspaper in which was published Gabriel's article presented news of an almost exclusively political nature.

³⁵⁴ *Ibid.*

noires cicatrices...'³⁵⁵ It follows that Le Nouëne misses an essential aspect of Fautrier's interpretation in his discussion. During the Occupation years, the notion of matter became loaded with political meaning as it divided the art critics who were a part of the artist's inner circle and the ones who evolved outside this circle for aesthetic or political reasons. The latter saw Fautrier's exhibition of 1945 as highly condemnable for not responding adequately to the subject matter announced in its title. The reaction of Léon Degand, spokesman of the geometrical abstraction movement, for instance, illustrates this point.³⁵⁶ 'Dans l'ignorance de son titre général, il est impossible de deviner non seulement qu'il s'agit d'otages, mais de masques tragiques.'³⁵⁷ But for those such as George, who fervently supported Nazi aesthetic conceptions, Fautrier's paintings were open to criticism because of their experimental use of painted matter, what he called the 'informe'. Evolving in a gap between representation and suggestion, they were seen as consciously distancing themselves from the academic tradition promoted during the war years.

Son art, trop elliptique, est le triomphe de l'informe. Il se réduit à un dessin puéril greffé sur une couleur à laquelle il demeure parfaitement étranger. Le cas de Fautrier est celui d'un grand peintre qui commet un suicide.³⁵⁸

However, this contrast between direct testimony and suggestive execution was precisely what attracted Fautrier's main supporters, and would be further developed in diverse publications, such as Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943), Ponge's *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (1946), and Limbour's 'Les Otages de Fautrier' (1945).³⁵⁹

³⁵⁵ Babelon, 'Visite à l'Atelier Fautrier', p. 5.

³⁵⁶ As we shall see in section 'V.1.1.', Léon Degand had founded in 1949, as one of the defenders of 'The "Official" Avant-Garde: Geometrical Abstraction', the review *Art d'Aujourd'hui* together with André Bloc.

³⁵⁷ Léon Degand, 'Du Tragique à l'Ascétisme', *Lettres Françaises*, 10 November 1945, p. 4.

³⁵⁸ Waldemar George, *La Voix de Paris*, 8 November 1945, in *Jean Fautrier: Rétrospective*, ed. by Berne-Joffroy and Paulhan, p. 17.

³⁵⁹ The revised version of Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1949) includes an addition on the *Otages* series.

In his extensive essay, *Note sur les Otages*, Ponge establishes the necessity to testify the execution of hostages, its horror and suffering.³⁶⁰ 'L'on ne pouvait certes se taire devant de pareilles horreurs, ni devant de pareilles détresses.'³⁶¹ However, he observes that Fautrier's paintings expose a contrast between the 'horrible spectacle' of the events depicted and the 'beauty of the artwork'. While the work deals with 'tortured bodies and faces that have been deformed, truncated, disfigured by bullets, by a hail of shots, by torture', the paintings do not present any 'unsightliness', any 'intolerable or even unpleasant impression' but rather 'an impression of serene and eternal beauty, with endless and ceaselessly growing satisfaction.'³⁶²

Il en est de même – et il n'en est pas de même pour les *Otages* de Fautrier. Il en est de même pour la beauté de l'oeuvre, du spectacle, qui nous est proposé, et qui est pourtant au moins aussi horrible, [...]. Il s'agit de corps et de visages torturés, déformés, tronqués, défigurés par les balles, par la mitraille, par la torture. Aucune laideur pourtant, aucune impression insupportable, voire pénible: au contraire, une impression de beauté sereine, éternelle, de satisfaction sans fin; et qui s'accroît sans cesse.³⁶³

Together 'terrifying' and beautiful, horrible and grandiose, the *Otages* series, according to Ponge, puts into play a duality which enables to surpass the 'anecdotic' comment:

Peut-être trouvera-t-on ces expressions indécentes à propos d'un sujet aussi terrible que 'les Otages'. Et certes, Fautrier a dû ressentir bien fortement ces horreurs pour en éprouver ensuite (esthétiquement) l'obligation. Mais le miracle est là justement: Il nous restitue les Otages en beautés. § Pour qui a pu apercevoir cet ensemble de toiles, 'les Horreurs' de Goya paraissent presque anecdotiques.³⁶⁴

In the contrast between the horror of the events depicted and the beauty of Fautrier's *Otages* paintings, matter plays a central part. According to Ponge,

³⁶⁰ The first version of the text was published in the Resistance review *Confluences* (nouvelle série no. 5, June-July 1945, pp. 473-80) under the title 'La Bataille contre l'Horreur'. The title was suggested by René Bertelé. 'Le Peintre et l'Horreur', 'L'Horreur et la Beauté', 'ou simplement', 'Les Otages' were other suggested titles.

Archival material found in Paris, Bibliothèque Nationale de France - Site Richelieu, réserve des manuscrits, 'I. Notes sur les Otages, Peintures de Fautrier. 1945', pp. 3-19.

See Appendix 12 for the totality of the text.

³⁶¹ Francis Ponge, *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (Paris: Pierre Seghers, 1946), p. 11.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ponge, *Note sur les Otages*, p. 9.

³⁶⁴ Limbour, *Le Spectateur des Arts*, pp. 21-22.

Épaisseur [...] possédant une forme [...] déterminée: par [...] les nécessités du sujet.³⁶⁵ [...] les visages peints par Fautrier [...] sont de la peinture. [...] Ils n'imitent pas la chair. [...] § C'est toute une sorte, une famille de sentiments nouveaux que Fautrier vous propose: qui vont du ravissement d'oeil à l'horreur, à l'épouvante d'oeil. § Eh! Donc qu'*en art* du moins, la fin justifie les moyens! Pour ce résultat: la beauté.³⁶⁶ ... Qu'il peut y avoir plus de délectation (et moins d'efficace) dans la dénonciation de l'horreur comme telle, dans sa représentation horrifique, purement réaliste (?) que dans la tentative de transformer l'horreur en beauté.³⁶⁷

However, while Ponge enunciates the formal elements composing Fautrier's paintings, he explains the inadequacy of language to describe their material quality.³⁶⁸

Nous l'avons dit: il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. Les adjectifs, les mots ne conviennent pas à Fautrier. Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement. Comment pourrait-on tourner la difficulté? Peut-être pourrait-on tenter un éloge du blanc de zinc sortant du tube? Un éloge du pastel écrasé dans l'enduit, un éloge de l'huile colorée?³⁶⁹

In order to circumvent the insufficiency of language, while emphasising the physical aspect of the *pâte*, Ponge avoids a description of Fautrier's painting process and reproduces instead linguistically the materiality of paint. In fact, he reflects the material quality and palpability of the *pâte* in the transformative language of his own text, which results in a technical equivalence between Ponge's text and Fautrier's painting. The intimate bond between painting and viewer created by the palpability of the painted matter is echoed in the text by the uncovered materiality of language rather than in a direct reference to the *pâte* through the meaning of language. For instance, the juxtaposition of layers of paint involved in Fautrier's specific creative process is mirrored in the syntax of Ponge's description, the *Note* consisting of abbreviated and unrelated sentences divided by asterisks that seem to have been added to one another rather than form a linear structure.

³⁶⁵ Ponge, *Note sur les Otages*, p. 28.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁶⁸ This aspect of Ponge's *Note sur les Otages* is described in Butler's 'Fautrier's First Critics: André Malraux, Jean Paulhan, and Francis Ponge'.

Jean Fautrier. 1898-1964, ed. by Carter and Butler, pp. 48-51.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

Ponge's linguistic method is also applied when apprehending the traumatic effect of the *Otages* on the viewer. The poet does not describe the physical, emotional, and sensual impact of the artworks on the onlooker, but actually performs their perceptual experience through the materialist use of language in his text. The physical suffering of the flesh and subsequent traumatic effect of the *Otages* is echoed in the progressive loss of any logical order in Ponge's text, its style becoming disconnected and lacking grammatical coherence. Moreover, the argument lacks cohesion as it is interrupted in the aforementioned overall structure of the text. As we will see in section 'IV.1.1. Ponge's *Parti Pris des Choses* (1942)', the poet had elaborated a specific type of poetic prose in which the structure of the object is reflected in the structure of the text so that the latter becomes the 'poetic equivalent' of the former.³⁷⁰ In Ponge's writing therefore, the perverted use of words corresponded to the disorder of things and the decline of human beings. In this particular instance, there is a correspondence between the abusive handling of language and the treatment of the hostages.

Similarly, Limbour, in 'Les Otages de Fautrier' (1945), believed that the artist had created with the *Otages* a new type of art that responded adequately to the specific historical and political events of W.W.II., less for the chosen subject matter than for the specific technique in which the deconstruction of the painting is equated to the decomposition of death.³⁷¹

Quand les peintres, jusqu'ici, représentaient l'oeuvre de la mort, ils la représentaient au milieu d'un monde intact et survivant. La mort, elle-même, n'était pas représentée entièrement dans son pouvoir dissolvant, anéantissant. Ils lui opposaient la construction de l'art: il y avait quelque chose de plus fort qu'elle et qui triomphait de l'horreur et qui était l'ordonnance d'un beau tableau. § Mais chez Fautrier, la victoire de la mort est totale: le désespoir n'est pas racheté, l'horreur n'est pas compensée: il peint le dégoût lui-même. [...] § Ainsi quand il peint les otages, il semble jeter que défi à l'art de peindre. [...] solidité, construction, composition, il remplace ces qualités par leurs contraires: évanescence, liquéfaction, horreur, décomposition. [...] Ne peut-on dire que Fautrier a contre lui les peintres qui se servent de pinceaux, c'est-à-dire qui s'expriment à l'aide de formes plus ou moins rationnellement construites, des

³⁷⁰ Claude-Edmonde Magny, 'F.P. ou l'Homme Heureux', *Poésie* 46, no. 33, June-July 1946, p. 62.

³⁷¹ Antimoine Chevalet, 'Les Otages de Fautrier', *Action*, no. 63, 16 November 1945, p. 12.

Antimoine Chevalet, the tongue-in-cheek pseudonym of Limbour, literally translates as 'Antimonk Easel', and mocks religious and traditional painting.

lignes précises, bref, à l'aide du dessin, et qui se méfient des excès de matière nuisible aux lignes? Les premiers otages, les plus anciens sont les plus lisibles; ils sont traduits par un signe, celui de l'homme martyr, le sceau de l'otage, admirablement dégagé par Francis Ponge dans son étude sur Fautrier. [...] Mais à mesure que l'artiste s'enfonce dans la recherche d'une expression nouvelle du tragique, ce signe disparaît ou se complique.³⁷²

Thus for those critics allied to Fautrier, the power of his paintings lied in their ability to convey the situation of the *Otages* in a suggestive manner through their exploration of the painted matter. While Malraux emphasised the use of subtle colours in the paintings, Ponge, supported by Limbour, focused on the contrast between the horror of their subject matter and the inherent beauty of their execution.. While this enables a displacement of the reading of Fautrier's paintings and sculptures away from the anecdotal representation of the *Otages* onto the level of the symbolic, we will now see how the interpretation of Fautrier's exhibition acquires an additional dimension when set against the general climate of France after the war. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* was eventually presented to the public at the exact time of the *Épuration*. The national squaring of accounts was then being regulated with the implementation of *cours spéciales de justice* and associated *chambres civiques* by the government on 15 September and 28 November.³⁷³ As we will examine in section 'IV.2.3. The *Épuration* Process', Fautrier's immediate circle refused to take part in the condemnation of former collaborators which they considered as just another type of victim in the history of W.W.II. I would argue that this allows a shift in the reading of the *Otages* away from the specificity of the historical context in which they were made to the more general notion of martyrdom during the war.³⁷⁴

This argument is supported by Wallard's exhibition review, Limbour's 'Les Otages de Fautrier', and Ponge's *Note sur les Otages*. The latter essays seem to dialogue with one

³⁷² Ibid.

³⁷³ Prost, *Petite Histoire de la France*, pp. 56-57.

³⁷⁴ This view was also certainly supported by Fautrier's immediate environment of the time as is demonstrated by a letter from Dubuffet to Paulhan in October 1945, in which he explained his position regarding Fautrier's *Otages*: 'Il [Malraux] trouvait seulement que j'étais excessif quand je disais: que pour ce qui est des histoires d'otages et Oradour, etc., je m'en foutais, que je ne voyais pas d'otages dans tout cela, qu'il ne me paraissait pas du tout utile de mêler des otages à tout cela mais que c'était une manie du peintre, une manie concomitante qui n'est au surplus pas gênante, qui est même sympathique.'

Dubuffet, 'Lettre Inédite à Jean Paulhan à propos de l'Exposition *Les Otages* de Fautrier, Samedi Soir', in *Fautrier. 1898-1964*, p. 222.

another as Limbour was the editor of *Le Spectateur des Arts* in which Ponge's 'Fautrier à la Vallée-aux-Loups' had been issued, and Ponge wrote the cultural pages for the Communist journal *Action* in which Limbour's 'Les Otages de Fautrier' that referred to Ponge's *Note* was published.

Wallard saw in Fautrier's series a broad interest in the traumatic experiences of the victims of oppression, from the Spanish Republicans to the hostages during the Occupation.³⁷⁵ His article, published in January 1946, two months after the end of the *Otages* exhibition, focuses on the series, yet locates the origin of its political engagement in the Spanish Civil War. In doing so, it simultaneously offers an interpretation of the series within and outside its specific historical context: the *Otages* could also portray the Spanish Republicans.

De hautes flammes et des cris montaient de l'Espagne assassinée, on vit avec étonnement les restes d'hommes dépecés que les fascistes catholiques envoyaient dans les lignes gouvernementales, les yeux pourris des enfants, les brigades internationales...³⁷⁶

Moreover, Wallard considers that the 'giant fruits', 'skinned rabbits', and 'wild-boar that loses its guts' (which were presented in Fautrier's retrospective exhibition of 1943 at the *Galerie Drouin*) express the human suffering experienced during the war as adequately as 'open and lewd men'.

Je ne soupçonnais pas que Fautrier venait de peindre des fruits géants, des lapins écorchés, des hommes ouverts et impudiques, exprimant ce qui était à peine concevable: un tragique cohérent, intérieur et visible comme l'est une maison dans la rue.³⁷⁷

The human predicament is represented, according to the photographer, not so much through the literality of the subject matter as through the manner with which the subject matter has been dealt with. The violent treatment of the victims, whether human, animal

³⁷⁵ Wallard, 'Les Arts', pp. 86-90.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷⁷ *Ibid.*

or even vegetable, is felt on the part of the viewer through the brutal handling of the painted matter.

Dans l'art de Fautrier il y avait parfois, à travers l'expression du tragique, l'écume d'une horreur qui ne pouvait se contenir: l'homme se réveillait, s'étirait et découvrait à la place de ce ventre lisse et doux une ouverture sanglante qui béait, il se réveillait d'un cauchemar, il ne rêvait plus et il était autopsié, le cadavre ouvert, impuissant. Sur d'autres toiles Fautrier avait approché de l'horreur en faisant paraître sans préméditation le sanglier qui perd ses entrailles et les lapins écorchés qui crient plus fort que le vent dans les branches, les fruits eux-mêmes étaient parfois menacés.³⁷⁸

While the cruel treatment of the victims results in unrecognisable and shapeless masses of flesh and blood, the experimental use of the painted matter, ignoring traditional conventions of representation, threatens the legibility of the subject. This, Wallard argues, has more impact on the onlooker than any illusionist representation of the tortured victims.

Ils étaient six compagnons et on les a photographiés sur leurs civières pour les identifier. [...] Mais les cinq compagnons ont perdu leurs visages, écrasés, dépouillés de leur dernière humanité. Ce sont des documents: nez éclaté sur une éponge noire de sang, masses brunes, énormes et fragiles de ce que furent les yeux et le ricanement de monstres aux dents bizarres, des visages profanés. [...] § [...] S'il n'a pas été le témoin de ces scènes atroces, il a peint, il a tenté d'exprimer cette rencontre mille fois répétée de la barbarie sur le corps de l'homme et la protestation qui fuse à travers les chairs bouleversées, le sang libéré, les formes détruites et la douleur. Il a choisi ces signes plastiques, ces effusions colorées, qui constituent son langage, qui représentent assez peu d'insupportables spectacles, mais qui, à mi-chemin entre des profils ravagés et des terres accueillantes, m'émeuvent davantage que les plaques de marbre ou les grands monuments somptueux.³⁷⁹

This results in the physical involvement of the viewer which engages him/her beyond aesthetic contemplation to think about the 'human condition'.

Fautrier a le droit de tout confondre, d'aller beaucoup plus loin, là où le modelé, le jeu libre des lumières, la précision des contours ne nous occupent plus, là où nous ne songeons plus à la toile mais à nous-mêmes, à la condition de l'homme.³⁸⁰

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid., p. 88.

³⁸⁰ Ibid., p. 90.

This process forces the onlooker to take a clear political stance. 'On ne vous demande pas si vous aimez Fautrier, on vous demande seulement si vous êtes pour ou contre lui.'³⁸¹

In a similar fashion, Limbour observes that the hostages in Fautrier's paintings have lost their 'personal attributes' and have become 'unrecognisable', their identity being reduced to the number that the artist has ascribed to each of them. Through the repetitive aspect of both its format and its titling system therefore, the series ascribes to each of its figures a generic dimension for all hostages.

Le catalogue de cette exposition dans son impressionnante simplicité (1. Tête d'otage n°1; 2. Tête d'otage n°2 et ainsi de suite jusqu'à l'otage n°33 [...]) indique bien qu'il s'agit d'êtres non plus anonymes, mais évanouis dans une totale impersonnalité: ils n'ont plus de visage particulier, aucun trait personnel: chacun est l'otage, chacun n'est que chair meurtrie. [...] Il s'agit de représenter ou, plutôt, d'exprimer le tragique et de peindre l'Horreur. Ce sont là des otages, et quelles que soient les métamorphoses et même les enchantements par lesquels peut les faire passer l'art du peintre, il convient qu'il nous ramène toujours à cette pénible obsession, au sentiment de la tragédie. § [...] Fautrier ne va-t-il pas encore plus loin? Le cadavre est un objet qui tend à perdre sa forme, ses lignes s'évanouissent. En particulier l'otage férocement exécuté devient méconnaissable. Ainsi c'est du méconnaissable, ou ce qu'il en reste comme sentiment, que Fautrier semble paradoxalement vouloir peindre. Le sang s'écaille autour des trous, il y a des écoulements de liquides verdâtres, suaves parfois, une sorte de liquéfaction. La vie construit, donne architecture et dessin; la mort efface et mélange.³⁸²

This standpoint is contended in Michel Florisonne's review of the exhibition in *Arts*. While obviously referring to the men and women who had sacrificed their lives for the Liberation of fellow French citizens, the article emphasises the fact that the victims in Fautrier's paintings are not identifiable anymore, but are to be considered for their human value solely. As such, it resonates as an appeal to the commemoration of all victims of W.W.II.

Une quarantaine de violentes taches blanchâtres, écrasées, numérotées, posées uniformément sur des supports carrés, gris, quelques autres plus grandes, quelques traces parfois de couleur jaune: c'est ainsi que Fautrier évoque dans un puissant langage plastique le martyr des hommes qui ont payé de leur vie le salut des autres. Ce sont des anonymes, ce sont des formes d'autant plus

³⁸¹ Ibid., p. 88.

³⁸² Chevalet, 'Les Otages de Fautrier', p. 12.

tragiques qu'elles sont symboliques, ce sont des représentants de l'humanité qui n'ont plus droit au visage personnel: ils sont et ils ne sont déjà plus, ils font partie du cosmos.³⁸³

In its praise of Fautrier for respecting the anonymity of the victims and for avoiding the representation of the executioners, Ponge's text also expresses the necessity to empathise with all victims of cruelty.

Point de portraits. Et nous n'avons donc pas la sympathie pour un être déterminé, mais une nécessité beaucoup plus poignante, irrésistible.³⁸⁴ [...] bien qu'il eût été sans doute, pour stigmatiser les horreurs nazies, plus logique et plus facile de montrer l'acte de torture, afin de ne laisser aucun doute sur l'origine, la cause, la responsabilité de ces défigurations – Fautrier ne s'est senti de goût pour peindre le bourreau, [...].³⁸⁵

In the context of the excesses of the *Épuration*, the poet expresses his belief that there is at the basis of all brutality the very idea of justice, and warns the advocates of revenge against the danger of the means involved in seeking justice, as these can very often be more destructive than the punished acts themselves. 'Le désir du tortionnaire [...] est [...] de faire progresser l'action de ce qu'il considère comme sa justice.'³⁸⁶ Hence the need to consider all human beings as potential hostages of human cruelty in order to retrieve the goodness of human nature.

Il a raison, car voilà l'affaire la plus importante du siècle: l'affaire des Otages.³⁸⁷ Chez toute âme bien née, l'idée de la torture des autres inspire, beaucoup plus que la terreur et la panique, l'horreur et la colère vengeresse. Et il y a toujours assez d'âmes bien nées pour entraîner l'histoire. § Chez les plus intelligents ou les plus ambitieux elle inspire la résolution de tout faire pour supprimer à sa racine ou à sa source la cause profonde d'une telle horreur, de changer le monde et de changer l'homme pour qu'il ne soit plus capables de tels crimes.³⁸⁸

Furthermore, this reading of Fautrier's paintings away from the narrative representation of the *Otages* to the more general notion of martyrdom during W.W.II. involves the

³⁸³ Michel Florisonne, 'Les Expositions: Les Otages', *Arts*, no. 11, 2 November 1945, p. 2.

³⁸⁴ Ponge, *Note sur les Otages*, p. 23.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁷ Ponge, *Note sur les Otages*, p. 26.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

viewer into a greater political dimension of the work.³⁸⁹ This political engagement is at the core of Ponge's *Note sur les Otages*.³⁹⁰ The contrast between subject matter and its depiction in Fautrier's paintings, according to the poet, engages the onlooker for several reasons. Firstly, it serves to highlight and attract the attention of the viewer towards the morbidity of the events.

A l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser. § Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté.³⁹¹ [...] [...] [C]haque toile vous attire, vous amène à elle, provoque en vous un mouvement.³⁹²

Secondly, the beauty in Fautrier's paintings stands as a reminder of the possibility of beauty in the world and acts as a gesture of Resistance against horror.

Que les visages des *Otages* soient si beaux, [...] n'y pouvons-nous pas voir une sorte d'héroïsme, de mensonge héroïque semblable, - et de divine, d'obstinée résistance, opposition à l'horreur par l'affirmation de la beauté.³⁹³

It re-affirms an indestructible belief in the goodness of human nature at the centre of Ponge's philosophy.³⁹⁴

Nous voilà donc en face d'un sujet nouveau, [...] il peut en résulter [...] une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine. Cette religion [...] est celle de l'humanité, avec ce qu'elle implique de discipline consentie et aussi, en face de ses bourreaux et de leurs complices, d'intransigeance.³⁹⁵

These ideas are corroborated by the visual analysis of a selection of *Otages*. In *Otage no. 22* [Fig. 54], as in many other paintings in the series, the head of the hostage, viewed from its profile, is constituted of thick white paint that does not quite fill in the surface delimited by its outline. This gap between the head and its actual contour suggests that

³⁸⁹ The idea of the involvement of the beholder has been developed in '1.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé* (1943)'.
³⁹⁰ Ponge, *Note sur les Otages*.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁹² *Ibid.*, p. 30.

³⁹³ *Ibid.*, p. 11.

³⁹⁴ See 'IV.1.1. Ponge's *Parti Pris des Choses* (1942)'.
³⁹⁵ Ponge, *Note sur les Otages*, p. 25.

the viewer is presented with a representation rather than an illusionist reproduction of the subject. The onlooker is further involved in the work through the correspondence between the materiality of paint and human flesh. In this particular instance, s/he is witnessing an accomplished act, as brushstrokes of reddish brown paint, suggesting dried blood, have been applied vertically from the forehead to the jaw following two thick lines: one from the bone of the nose to the mouth; the other from the eye to the cheek. Together with the Greek aspect of its facial features, the head thus acquires the monumentality of an homage to the martyrs of the war years.³⁹⁶

While first appearing to be a formless mass, *La Jolie Fille* reveals itself, through the observation of encircling hands, to be a body curled up onto itself [Fig. 55]. This hypothesis is confirmed by the more figurative representation of *Lespugne* [Fig. 56], a coloured lithograph that Fautrier had produced as an illustration to a poem by Ganzo of the same title, and that resembles *La Jolie Fille*.³⁹⁷ The figure of *Lespugne*, representative in fact of a little Aurignacian statue, is formed of a head encircled by a pair of arms and hands, the trunk of the body being completely absent from the composition.³⁹⁸ In *La Jolie Fille*, the trunk of the body is made of thick layers of bright paint, while the hands are drawn in black lines. Here again the viewer is involved in the torturing process which has contributed to the destructive transformation of the 'Pretty Girl' into a formless object, as sh/e is positioned at different moments of the victim's life: the title of the painting suggests a girl still able to enjoy the pleasures of life, while the painting itself portrays her death and decay. This notion of witnessing is itself reinforced by plain black circles in the background that hint at observing eyes.³⁹⁹ These seem to be an abstract version of the seven faces in one of Fautrier's four illustrations for Éluard's *Dignes de Vivre* from

³⁹⁶ From my visit to the exhibition *Paris: Capital of the Arts. 1900-68*, Royal Academy of Arts, 2002.

³⁹⁷ See Appendix 13 for a reading of the poem.

³⁹⁸ *Lespugne* is one of the archeological sites of cave painting. A Venus figurine with stylised and exaggerated breasts, buttocks, and thighs was found there and is now housed in the *Musée de l'Homme*. Andrew J. Lawson, *Cave Art* (Buckinghamshire, UK: Shire Publications, 1991), p. 31.

³⁹⁹ From my visit to the exhibition *Paris: Capital of the Arts*.

La Jolie Fille contradicts the common assumption that Fautrier mounted all his paintings on canvas, as the gap between the paper onto which is represented the image and the piece of textile onto which the paper has been mounted reveals rough jute. This pre-supposes the development of a specific technique making use of materials that were more readily available at the time. As we shall see in section 'IV.1.3.', this was echoed in Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* series (1945-46).

which the artist has kept only the eyes [Fig. 57].⁴⁰⁰ *La Juive* [Fig. 58] establishes another form of ambivalence between presence and absence as the curved line defining the figure on the right has been exactly duplicated so as to give the impression of a shadow. Both the subject and the ghostly remaining trace of her life can therefore be viewed simultaneously in the painting.⁴⁰¹

At first glance, the sculpture entitled *Otage* [Fig. 59] resembles an oblong mass of bronze with a rugged surface and very few prominent features. However, the title of the work indicates the representation of a human head. Incited therefore to look closer, the onlooker notes that the front view of the figure presents very interesting facial traits: the bone of the nose continues well into the forehead, and as such, divides the face into two sections. On the left profile, the artist seems to have traced the different elements in the face by removing the matter of the sculpture in a destructive gesture echoing the harmful actions of the torturer onto his victim. The mouth is indicated by a flicker of the finger, and because of the protrusion of the upper lip, seems to be gaping. The finger marks scarring the cheek from the eye to the jaw are suggestive of tears, sobs, or wounds. While this profile restitutes in an almost cinematic manner the changing of human features going through the different emotions of pain and suffering, the right profile is atrophied into a swollen bruise covering its entire surface. Here again this suggests that the viewer is presented with two stages of the torturing process, its actual exercise and its disastrous result.⁴⁰²

In *Grande Tête Tragique* ('Large Tragic Head') [Fig. 60], the two profiles have also been treated very differently. While the profound sadness of the eye is what characterises the left-hand side of the face, the human aspect of the right-hand side has been completely obliterated with a multitude of thin striations covering its entire surface and following the contours of the head and jaw. The mouth and the nose have been spared the scoring process, but the mouth is open in a suffering grin and the nose seems to be fissured. Most

⁴⁰⁰ According to Ponge, 'c'est dans le recueil de poèmes d'Éluard intitulé "Dignes de vivre" que se montrèrent pour la première fois les dessins de têtes d'Otages telles que les propose Fautrier.'

Ponge, *Note sur les Otages*, p. 32.

⁴⁰¹ From a visit to Fautrier's collection at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

⁴⁰² From my visit of the exhibition *Paris: Capital of the Arts*.

striking in the profiles is the Greek aesthetic of the figure whose mistreatment seems to have been applied just as a mask would be posed onto a face. There is indeed a sharp contrast between the face itself and the abundance and wildness of the hair, and the impression of a mask is emphasised by the clearly defined jaw and hair-line. The mistreatment of this otherwise very Greek bust can be seen as a direct criticism of the type of art and associated ideology being promoted by the Nazis at the time the sculpture was executed. Instead of a Greek hero emerging from the atrocities of war ever stronger and more beautiful, we are presented with a solitary human face disfigured by sadness and wound, a martyr.⁴⁰³

Fautrier involved therefore the beholder into the world of his oeuvre in several ways. Firstly, he created impastos of the exact size of heads which he then gouged, creating scar-like incisions or obliterating some of the facial features. The portrait thus acts as a disfigured version of the mirror image of the viewer who is impelled to compassion. Secondly, as the victim is being tortured or is decaying, the scenes which the onlooker is witnessing are not accomplished acts. The artwork presents a sequence of events rather than a fixed image, impression of movement which is present within each piece, but also in the sequential pattern followed by the *Otages* series [Fig. 61]. Confronted with the possibility to intervene in the unfolding events, the viewer is faced with the decision to act unto the events or remain passive.

III. 4. Conclusion

Thus the context in which the *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet* and *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* exhibitions were received in the immediate post-war period expresses the weight of the past historical events having affected the fate of French society and demonstrates a strong engagement and support to intellectual Resistance. The art of Resistance was defined as an art that maintains a dialogue between life and artistic expression, and that distances itself from the figuration of traditionalist painting. For their supporters, Dubuffet's and Fautrier's work not only responded to these

⁴⁰³ Ibid.

requirements, but could also contribute to ease the difficult transition from the Occupation to its aftermath by proposing a humanist model for Reconstruction.

Special reference was also made in this part to Fautrier's *Otages* series. Opposing the consensual argument that reduces the paintings and sculptures to a literal testimony among the countless horrors committed during W.W.II., I argued that what attracted its main supporters was the fact that the work treated the drama of the hostages in a suggestive manner. This was achieved through the displacement that the artist operated between the subject matter and the execution of the artworks thanks to the explicitly experimental use of the artistic matter. Such exploration, I contended, made possible a multiplicity of interpretations of the paintings and sculptures away from the anecdotal representation onto the level of the symbolic and the more general notion of martyrdom during W.W.II. This results in the involvement of the viewer beyond aesthetic contemplation into a greater moral and political dimension of the work. While pondering about the human condition, it re-affirms an indestructible belief in the kindness of human nature. I concluded by arguing that the *Otages* series was also to be placed within the general climate of the *épuration* when it was eventually presented to the public. Both contexts raised questions about self and otherness, and 'good and evil', concepts which I will contend in the following part, form the philosophical battling ground of W.W.II.

IV. Transgressing Dogmatism

Il faut tout ce que la littérature [et l'art ont] produit de meilleur pour nourrir dans l'homme tout ce qui mérite de l'être.⁴⁰⁴

I want to show in this part that the 1940s in France were marked by a constant tension between the notions of 'Good and Evil'. The nature of the tension however evolved during the different historical periods of the decade. Under the Occupation, the Nazi ideology constructed the idea of the supremacy of the Aryan race over the Jewish community, to which they later associated the Resistance movement. During the *épuration* process, the squaring of accounts divided former resisters and collaborators. The beginning of the Cold War raised the question about whether to adopt an American or Communist political model. Considering these oppositions to be simplistic as well as ethically and politically problematic, Dubuffet's and Fautrier's intellectual circle attempted to by-pass the dualism of the model in their art and writing.

In the Nietzschean perspective, the distinction between 'Good and Evil' is criticised for being traditionally moralist and to correspond to the requirements and fears of a weaker type of human group. This 'slave', or 'herd-animal' morality, has become the dominant set of values and has suppressed the aspirations and potentials of stronger groups in their search for the enhancement of life.⁴⁰⁵ Because the slave is constructed on the conception of a non-ego that is itself opposed to evil in order to posit itself as self, what appears to be an affirmation originates in fact from two negations, and is based on the power of resentment and the spirit of revenge. This is the danger of the distinction between 'Good and Evil' against which Nietzsche had warned us:

[Good and Evil values] are not created by acting but by holding back from acting, not by affirming, but by beginning with denial. [...] But think of what

⁴⁰⁴ Georges Mounin, 'L'Anti-Pascal, ou la Poésie et les Vacances', *Critique*, no. 37, June 1949, p. 500.

⁴⁰⁵ Antony Flew, *A Dictionary of Philosophy*, 2nd edn (London: Pan Books; Basingstoke: Macmillan Press, 1981), p. 230.

Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995), p. 621.

these values hide, of their mode of creation. They hide an extraordinary hatred, a hatred for life, a hatred for all that is active and affirmative in life.⁴⁰⁶

According to Deleuze, the good of ethics has become the evil of morality, the bad has become the good of morality.⁴⁰⁷

I believe that this point of view was reflected in both the art and literature of Dubuffet's and Fautrier's intellectual circle who took a stance against the culture that mirrored the ideology founded on a set of oppositions between 'Good and Evil'. I show that one of the strategies which Dubuffet, Fautrier, and Ponge developed to transgress the Dogmatism of the 1940s consisted of making an explicitly experimental use of their respective media, whether artistic or literary. I argue that such a comparison can be drawn from Fautrier's *Objets* series (1942-49) and Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* series (1945-46) on the one hand, and Ponge's *Parti Pris des Choses* (1942) on the other hand. Moreover, underlying the Dogmatism of the 1940s was the rejection of a constructed 'other'. This study illustrates this point with different examples related to Dubuffet's and Fautrier's milieu. During the Occupation, the collaborationist press defined the members of the *Musée de l'Homme* intellectual Resistance network of which Paulhan was a member as 'foreign' and/or Jew, while the *Affiche Rouge* depicted the members of the Manouchian Resistance group as 'terrorists'. All enemies of Fascist ideology were therefore constructed as threatening 'others' who were eventually equated to one another and united under one grouping. In this context, the experimental use of matter acknowledged the participation of the spectator who came to signify the 'other' in all its forms. At the Liberation, the notion of 'otherness' was transferred on ex-collaborators who were treated as enemies of the State by the population, and even more so by former resisters. However, Paulhan's *Cahiers de la Pléiade* literary review (1946-52) and Dubuffet's *Portraits* series (1946-47) took a stance against the *épuration* excesses which they considered illegal. Revealing a concern with issues of identity and otherness were also Dubuffet's interest in *Art Brut* and Fautrier's illustration of Bataille's *Madame Edwarda* (1942/45) and of Frénaud's *La Femme de ma Vie* (1947). While the former

⁴⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* (1887), 1.17. Quoted in Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, p. 122.

⁴⁰⁷ Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, p. 122.

attempted to surpass the hierarchy between 'civilised' and 'primitive', the latter explored the liberating potential of the 'erotic'.

IV.1. Matter as Strategy of Transgressing Dogmatism: A Radical Change in Art Practice

IV.1.1. Francis Ponge's *Parti Pris des Choses* (1942)

In his philosophy, Ponge wished to transform the relationship between individuals and the world through a new and diverse outlook at surrounding realities. This wish led the poet to a *tabula rasa* of all *a priori* and anterior knowledge when apprehending the subject of his poems. The need to renew the mechanisms of poetry was enhanced by his suspicion of its traditional forms whose grandiloquence he considered as pretentious and ridiculous. He had put his intention in practice in *Le Parti Pris des Choses* (1942).⁴⁰⁸ The 'choses' ('things') in the title encompass not simply everyday objects, but in a larger perspective, realities which are external and insignificant to individuals. These include objects ('Le Cageot', 'Le Pain'), animals ('L'Huître', 'Le Mollusque'), vegetables ('Les Mûres', 'La Mousse'), and everyday places ('Bords de Mer', 'Le Restaurant Lemeunier Rue de la Chaussée-d'Antin'). In this collection of poetic prose, the writer therefore focused on one object in the material world that was regarded to be outside the poetic spectrum, but then took his reader onto the enlightening journey of everyday magic.⁴⁰⁹ Because in this 'inventory', 'chaque objet considéré [...] [est] saisi en même temps dans ses apparences manifestes et dans sa réalité poétique.'⁴¹⁰ The reading of this catalogue of everyday objects presupposes the adoption of an open attitude to appreciate and learn about our surroundings, which, according to Ponge, will eventually facilitate the discovery of new realities.

Comme tous les vrais poètes, Ponge lutte contre l'usure sensorielle, la tendance à ne plus voir vraiment ces objets trop vus, la tendance à sentir la saveur s'en

⁴⁰⁸ Francis Ponge, *Le Parti Pris des Choses* (Paris: Éditions Gallimard, 1942).

⁴⁰⁹ In 1948, Ponge published for Gallimard *Proèmes*, whose title was formed of the words 'prose' and 'poèmes'.

⁴¹⁰ Jean Dubuffet and Jean Tortel, *Francis Ponge, Cinq Fois* (Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana, 1984), p. 11.

émousser. Tout le travail de Ponge est de réveiller l'oeil endormi dans l'habitude des perceptions quotidiennes. Il donne à revoir.⁴¹¹

Despite Ponge's focus on the object, it is however important to establish that his oeuvre is profoundly humanist. The poet had written on the subject of *Le Parti Pris des Choses*: '[...] quelle est la notion propre de l'homme: la morale et la parole. L'humanisme.'⁴¹² In this perspective, he

tend à apprendre à l'homme les prémices d'une nouvelle vie et notamment à lui indiquer des possibilités accrues de bonheur. [...] [Il fait] tout son possible pour connaître ce qui vous appartient (d'où l'inventaire) et améliorer votre situation (d'où les règles d'action morale et sociale). [...] Et qui contiennent toute la morale, tout l'humanisme, tout le principe d'une société parfaite.⁴¹³

Ponge very often compared objects, animals, and plants to human beings, and assigned human characteristics, attitudes, and feelings to them in order to give life to inanimate objects. On a philosophical level, the poet believed that our understanding of surrounding realities would lead to a better understanding of humankind and its place in the world of objects. More specifically, the contemplation of objects would bring a re-birth of humanity that would be mediated by a new experience of the things in the world. This revitalisation of our surrounding world would give human beings 'raison de vivre heureux' ('reasons to live happily').⁴¹⁴ Thus all beings and objects, even the most insignificant ones, would deserve to be carefully explored to uncover their hidden and unsuspected richnesses. Ponge wished

la naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des qualités correspondantes, un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux.⁴¹⁵

⁴¹¹ Mounin, 'L'Anti-Pascal', p. 495.

⁴¹² Dubuffet and Tortel, *Francis Ponge, Cinq Fois*, p. 14.

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴¹⁴ Mounin, 'L'Anti-Pascal', p. 493.

⁴¹⁵ André Rousseaux, 'Les Livres: Francis Ponge et la Nature des Choses', *Le Figaro Littéraire*, no. 155, 9 April 1949 (4th year), p. 2.

In *Le Parti Pris des Choses*, the structure of the object is reflected in the composition of the text, which describes the object as an autonomous and coherent entity.⁴¹⁶ Moreover, the writer operates an entertaining play with language through the use of appropriate connections, analogies, and humour. In particular, his notion of '*objeu*' (the association of the words '*objet*' and '*jeu*', 'object' and 'game'), designates writing practices that consist of exploring the mechanisms of language so that the text becomes the 'poetic equivalent of the object'. Through his internal functioning therefore, the text is not only a description of the object, but acquires an autonomy, homogeneity, and life that are only theirs. The poetic activity thus aims at retrieving the 'emotional shock', the surprise, and the delight that are provoked by the simultaneous discovery of the object and the matter of the text. Establishing a structural equivalence with the object, the text paradoxically acquires its own reality and becomes a reflection on language and poetic expression. 'Ponge a cherché comme tous les poètes un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes.'⁴¹⁷ As the pleasure of the things of the world are extracted and condensed in the specific forms of his poems, Ponge's humanist approach is not dissociable from his aesthetic.

[II] fonde la morale sur l'esthétique, ou plutôt: un certain nombre de qualités morales sont reconnues au poème 'objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui'.⁴¹⁸

Art even acquires an immense power of transformation as Ponge believes that the world has not reached a fixed state, but is in a state of becoming through art. The perverted use of words corresponds to the disorder of things and the decline of human beings, just as the appropriate use of words reflects, according to the poet, a harmonious society.

IV.1.2. Fautrier's *Objets* Series (1942-49)

Fautrier's *Objets* series was started the same year as Ponge's *Le Parti Pris des Choses* was published, and as the collection of prose poems, includes objects of the everyday:

⁴¹⁶ Magny, 'F.P. ou l'Homme Heureux', p. 62.

⁴¹⁷ Mounin, 'L'Anti-Pascal', p. 497.

⁴¹⁸ Dubuffet and Tortel, *Francis Ponge, Cinq Fois*, p. 21.

encrier ('ink-pot'), *clef* ('key'), *boîtes de conserve* ('tins'), *pain* ('bread'), *moulin à café* ('coffee-grinder'), *jarre de porcelaine* ('china jar'), *flacon de crystal* ('crystal flask'). In addition to *L'Encrier*, for instance, establishing an obvious relationship with the art of writing, such concordance in time and subject matter suggests a common intention. This hypothesis will be tested with the observation of a selection of paintings, in particular *Le Pain*.⁴¹⁹

As Ponge in each of his poems, Fautrier focuses on one object only, and this object sits within the frame of the painting without any background. As such, the object represented stands for the visual equivalent of the object itself. For both artist and writer, the favourite angle of vision is the close-up. 'C'est de là qu'il obtient la résurrection du monde oublié, de là qu'il brusque avec bienfaisance notre optique visuelle.'⁴²⁰ As Ponge in his poetry, Fautrier gives a very personal, almost abstracted, interpretation of a quintessentially traditional genre of painting, the still-life: most objects are borrowed from everyday life. *La Clef* ('The Key') is one instance in which the title indicates the representation of a clearly recognisable object that cannot be discerned in the actual artwork. This seems to be a literal 'entrée en matière' following one of Ponge's puns on the matter of writing.

Le Pain ('Bread') [Fig. 62] inspired both artist and poet, and I propose a comparative study of both painting and text as an example of the correlation between Fautrier's series and Ponge's inventory of objects.⁴²¹

La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne: comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes. § Ainsi donc une masse amorphe en train d'éruer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux – sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente. § Ce lâche et froid

⁴¹⁹ The examples of paintings dealt with in this section were examined from the permanent display of Fautrier's work at the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* to which the artist donated a great number of artworks just before his death in 1964.

⁴²⁰ Mounin, 'L'Anti-Pascal', p. 495.

⁴²¹ The context of shortages and rationing of everyday substances described earlier in 'II.3.2.c. Dubuffet's *Messages Series* (1944)' is also pertinent here.

sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges: feuilles ou fleurs y sont comme des soeurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois. Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent: elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable... § Mais brisons-la: car le pain doit être dans notre bouche moins l'objet de respect que de consommation.⁴²²

In his poem, Ponge describes the surface and the baking of bread, and the difference of textures between the crust and the crumb. As we shall observe, all these aspects are connected to the physical and material dimension of the object in question, but also to its making and its represented version in the painting. In the expression 'impression quasi panoramique' ('quasi-panoramic impression'), the surface of the bread is connected to the relief of a landscape. Described as 'merveilleuse' ('marvellous'), it thus acquires an imaginary, almost fantastic dimension, already present in the proposed vision of a panorama. The bread ceases to be a banal object to become a grandiose landscape or even a vast mountain range: 'les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes' ('the Alps, the Taurus or the Andes'). Moreover, the poet plays on the contrast between the immense and the small, as the bread constitutes a vast region on Earth but is also 'sous la main' ('within reach'). In Fautrier's painting, a similar contrast is at play, as the 'bread' represented resembles an island in the middle of the ocean, but also corresponds to the full-size scale of a normal loaf (approximately 12 x 20 cm). The message underlying both the text and the painting is that the marvellous can be easily grasped.

In the second paragraph of his poem, Ponge describes the baking process of bread and employs several terms referring to the bread's dough as matter and to its metamorphosis from 'masse amorphe' ('amorphous mass') thanks to the oven's warmth: 'éructer' ('to eructate'), 'durcir' ('to harden'), 'façonner' ('to shape'). This transformation can be equated to the painted matter and the creative process involved in the making of the painting. In Fautrier's painting, the painted matter is not unlike the bread's dough, as it has been cut across in the same way as bakers make incisions in the uncooked dough so that it can rise into a beautiful shape during its baking. This process of rising matter is itself echoed in the painting by the different layers juxtaposed on top of one another in

⁴²² Ponge, *Le Parti Pris des Choses*, p. 46.

the construction of the represented loaf. The comparison with the reliefs of a landscape made in the poem through the use of the terms 'vallées' ('valleys'), 'crêtes' ('crests'), 'ondulations', 'crevasses' ('crevices'), 'plans' ('planes'), and 'dalles' ('flagstones') can equally be connected to the marks in the painted matter resulting from the incision of a diversity of instruments. In some areas of Fautrier's painting, the painted matter seems to be broken, revealing, under the golden brown of the crust, the lighter cream of the crumb. This aspect of the painting echoes Ponge's focus away from the 'luminous' surface ('la lumière [y] couche ses feux') towards the inside of the bread. In both the painting and the text, an obscure and troubling world is hidden under the beautiful surface of the appearances.

Generally, part of the emotional pleasure in looking at Fautrier's *Objets* series originates from the simultaneity of the progressive discovery of the object and the re-creation of the gestures of the painter. The artist guides the viewer through the structure of the object by leaving apparent the different stages of its construction in the painting, either through the sketchy aspect of the drawing marks or the different layers of painted matter [Figs 63-66]. In *Les Boîtes en Carton* ('Cardboard Boxes') [Fig. 67] for instance, there is an evident dissociation between painted matter and drawing, as the lines of perspective are strongly superimposed onto the painted matter. These give the impression of a deliberately failed attempt at creating a three-dimensional space and demonstrate the illusion of the technique of perspective. Substituting the traditional medium of oil painting with experimentations on impastos, Fautrier replaces the exact representation of an object with a dissociation between the drawing and the object itself. The object seems to have lost its defining contours within the surrounding space to become only present through the materiality of paint, its volume, and substance. Drawing and matter are completely dissociated from one another in such a way that object and surrounding space become one.

Fautrier's creative process is an invaluable clue to the interpretation of his work: working flat on a table, he had abandoned the traditional use of canvas [Fig. 68]. The construction of his paintings consists of sticking a sheet of paper coated with Spanish white and glue

onto a stretched canvas, and then superimposing layers of impastos which he manipulates and inscribes with a spatula or a knife. Added or mixed to the different coatings are inks, watercolours, or powder of colours, which André Berne-Joffroy has described as ‘the support of the image, the substance in which the image floats.’⁴²³ Palma Bucarelli’s publication, *Jean Fautrier: Pittura e Materia*, opens on six photographs of the different stages of the execution of one of Fautrier’s paintings, which represent invaluable documentation for the understanding of his working method and its unfolding in time. They are described with the following subtitles:

1. Fautrier trace la première image au pinceau et aux encres sur le papier déjà préparé avec l’enduit (un crépi de blanc d’Espagne et de colle) et encollé sur toile. 2. Sur l’enduit encore humide ont été répandues des poudres et d’autres matières qui lui ont conféré un aspect ‘brut’. Fautrier y superpose l’empâtement, en suivant à peu près le dessin tracé. 3. Des poudres colorées ont été répandues sur le premier état de la pâte, auquel maintenant l’artiste ajoute d’autres couches, plus ou moins amples, plus ou moins nombreuses, et irrégulières, en utilisant la spatule. 4. Les poudres colorées sont répandues sur la dernière couche. Le peintre les laisse se déposer et adhérer à l’empâtement frais et huileux en certains endroits, en d’autres il les incorpore à cet empâtement au pinceau. 5. Le dessin resté couvert par la pâte, est repris sur cette pâte même, et aussi sur le ‘champ’ où il est encore visible sous la transparence des matières appliqués sur l’enduit. 6. Avec une baguette métallique, ou une autre sorte d’instrument, l’artiste trace dans la pâte des sillons délicats qui s’ajoutent aux traits du dessin au pinceau et complètent l’image.⁴²⁴

However, her comments seem to establish a direct relationship between the drawing of the object and the volume of its matter, which I believe is inadequate. Unlike the descriptions made in statements 2 and 5, the impasto is not ‘superimposed’ onto the drawing and the drawing is not ‘covered’ by the *pâte*; the drawing remains visible under the impasto, and remains so despite the addition of several layers of *pâte*. The drawing is on the contrary reworked through the impasto. The graphical traces are inscribed in the matter, and being light and blurred, are suggestive rather than descriptive of the subject matter: the image forms itself through matter.

⁴²³ Berne-Joffroy, ‘Franges pour un “Dossier Fautrier”’, in *Jean Fautrier: Rétrospective*, ed. by Berne-Joffroy and Paulhan, p. 11.

⁴²⁴ Palma Bucarelli, *Jean Fautrier: Pittura e Materia* (Milan: Il Saggiatore, 1960), unpaginated section. Trans. from the Italian in Seibel, ‘Remarques en marge de la Peinture de Fautrier’, in ‘Dossier Jean Fautrier’, pp. 24-25.

The dissociation between drawing and matter is what enables Fautrier's art to be about suggestion and expression rather than representation. Because the artist avoids all attempts at realistic representation of the object, the painting acquires an autonomous and coherent entity. However, as Ponge in his poetry, Fautrier explores the mechanisms of the language of paint and makes this aspect of the creative process apparent through the demonstrative use of drawing and matter in the construction of the object. Thus the artist shares with the viewer an entertaining play with the language of paint. Through its internal functioning, the painting therefore acquires its own reality, but through the demonstration of its internal functioning, it becomes a reflection on matter and visual expression, a play on the idea of painting as a language and re-presentation. As observed in I.5.1., this idea was expressed by Paulhan in *Fautrier L'Enragé*:

Car il se passe dans la *façon* même du tableau ce que Fautrier ailleurs nous montre dans ses sangliers et ses lapins: c'est que la matière y *vient à égalité*. Elle n'est pas inférieure au fruit. [...] Il n'obéit pas moins aux volontés de l'huile et de l'enduit, à quelque besoin de sa pâte, qu'aux jeux réels de la nature et des rochers, du soleil ou de l'ombre.⁴²⁵

Thus in their attempt to uncover the matterist and poetic dimensions of the object, Fautrier and Ponge created a visual or phonetic equivalence in such a way that the presence of the object itself could be felt. 'Ponge veut faire paraître la présence de l'objet, en dessiner sur le papier une exacte transposition, à la limite en donner un équivalent.'⁴²⁶ This demonstrates an interest in the image not so much as an exercise in stylisation but as a recipient of emotions and ideas for the onlooker.

IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* Series (1945-46)

The *Macadam, Mirobolus & Cie* series is at the centre of Dubuffet's oeuvre as it inaugurated his *Hautes Pâtes*, paintings made of 'thick impastos' that the artist had been developing since 1945 [Fig. 69]. The series was presented for the first time at the *Galerie Drouin* from 3 May to 1 June 1946. The fact that it was closely followed by the publication of *Prospectus aux Amateurs en Tout Genre* (1946), Dubuffet's manifesto,

⁴²⁵ Paulhan, *Fautrier L'Enragé*. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), pp. 216-20.

⁴²⁶ Magny, 'F.P. ou l'Homme Heureux', p. 65.

reinforces the idea that what is at stake in the displacement of conventional modes of representation, techniques, and materials, is not only a purely formal experimentation, but also a new mode of thinking. This I propose to explore with the study of Dubuffet's own text, 'L'Auteur Répond à Quelques Objections' that was included in the *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes* exhibition catalogue, as well as with the correspondence that he entertained with some of his friends at the time. These represent the theoretical aspect of his oeuvre that will be checked against the practical application of his principles with the observation of a range of paintings taken from the *Mirobolus, Macadam & Cie* series. These were examined during the artist's retrospective exhibition at the Centre Pompidou in 2001 celebrating the centenary of his birth.

While Dubuffet's text included in the *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes* exhibition catalogue was published under the heading 'L'Auteur Répond à Quelques Objections', it is better known for the title 'Réhabilitation de la Boue'. The latter was ascribed at the moment of its publication in the *Juin* review of 7 May 1946 and in *Dialogue* of July 1946.⁴²⁷ It is appropriate as it is indeed about the 'rehabilitation of mud'. In the text, the artist promoted the use of ordinary and worthless materials, such as 'coal', 'asphalt', and 'mud', that had hitherto been neglected in the field of the Fine Arts: 'substances très vulgaires et sans prix aucun comme le charbon, l'asphalte ou même la boue.'⁴²⁸ He believed disregarded substances, such as 'mud', 'waste', and 'dirt', to be an integral part of human life worthy of more respect. Emphasising their inherent beauty and artistic possibilities, he questioned the hierarchical system which, based solely on market values, rejected such substances.

La boue, les déchets et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service à lui rendre que le faire souvenir de leur beauté?⁴²⁹

⁴²⁷ Dubuffet, 'L'Auteur Répond à Quelques Objections', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, note 67, p. 421.

⁴²⁸ Ibid., in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 65.

⁴²⁹ Ibid., in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 66.

In his comment on *Barbu Hirsute*, one of the *haute pâtes* of the *Mirobolus, Macadam & Cie* series, Dubuffet clearly expressed his wish for an overthrow of the order based on the concept of beauty:

Le fond est d'une boue gris sale de couleur indéfinissable. [...] On touche au point critique (ce point occupe la pensée du peintre) où l'on balance à reconnaître l'immondice le plus répugnant ou le joyau le plus fastueux.⁴³⁰

In *Vénus du Trottoir* [Fig. 70], both the title and the colour of the painted matter of the figure allude to a very classical theme, but its unusual treatment indicates a mockery of the artistic tradition. For Dubuffet, the role of the artist consists of uncovering the beauty of the most horrible object, and in doing so, to enlarge the scope of the viewer onto different aspects of reality.

Je dois encore ajouter que la fonction de l'artiste est à mon sens d'élargir les conquêtes et annexions de l'homme sur des mondes qui lui étaient ou semblaient hostiles, et s'il est donné de révéler pour une chose belle et exaltante quelque objet qui naguère faisait horreur, c'est tout gain.⁴³¹

This belief in the impact of artistic modes of representation on changing the human gaze on life and society recalls Ponge's philosophy. As the poet, Dubuffet saw the questioning of traditional means of representation in the artistic field as reflective of a wider questioning of the world and its categories. Through unusual modes of representation, the onlooker would be led to take a fresh and critical look at his/her surrounding realities and structures, and eventually, at him/herself. In a letter to Jacques Berne of 16 December 1946, Dubuffet explained:

Le rôle de l'artiste [...] et du poète est justement de brouiller les catégories habituelles, de les disloquer, et par ce moyen restituer à la vision et à l'esprit leur ingénuité, leur fraîcheur. § [...] l'accoutumance émousse, anesthésie, la vision; qu'il faut donc constamment la briser, et c'est pourquoi l'art est inefficace s'il ne travaille dans l'insolite, avec des moyens insolites. [...] Et les gens aspirent à se changer. Pour percevoir les choses de manière inaccoutumée. Et par suite les percevoir (car l'accoutumance empêche de les percevoir). § Et si on ne peut se

⁴³⁰ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes de J. Dubuffet*, exh. cat. (Paris: René Drouin, 1946), p. 45.

⁴³¹ Dubuffet, 'L'Auteur Répond à Quelques Objections', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 66.

changer soi-même, il y a une bonne manière: c'est de changer les décors. Ça revient au même.⁴³²

Describing the making of one of Ponge's portraits with unusual materials and techniques [Fig. 71], Dubuffet himself suggested his adhesion to Ponge's philosophy. He explained how unusual variations in the structuring of the creative medium, whether literature or painting, were instrumental in activating the gaze of its interlocutor on his/her visual environment.

Aujourd'hui j'ai fait un grand portrait de mon ami Francis Ponge avec des mortiers faits de ciment et de gros sable, et d'autres de gros sable et de chaux. C'est sur un grand panneau d'isorel que j'ai cloué sur un châssis robuste et j'ai planté des semences pour faire adhérer les mortiers [...]. [...] Le mortier n'est pas lissé mais jeté avec véhémence et tout grumeleux et grossier. § Je pense que pour écrire aussi il fait bon se dépayser (et dépayser ceux qui lisent) en recourant à des moyens de même ordre que ceux que je préconise pour peindre, c'est-à-dire en employant des matériaux qui ne sont pas ceux employés habituellement, c'est-à-dire pour l'écrivain, se servir de mots et locutions et façons de dire dont les écrivains ne se sont jamais servis.⁴³³

As the poet, Dubuffet believed human beings and their surrounding realities, such as nature, the everyday, and the urban landscape, to be formed of the same substance. Thus from a new perspective on the environment would necessarily result a new outlook on human beings themselves. *Un long bouillon* ('A great broth'), one of the eighty-two dictionary-like entries included in Dubuffet's *Notes pour les Fins-Lettrés*, which form a part of his *Prospectus aux Amateurs de tout Genre* published in 1946, reads:

Car de la rose à la graminée, mais aussi de la graminée à la terre ou à la pierre, il y a une continuité, quelque chose de commun qui est à l'existence, la substance, l'appartenance au monde de l'homme, lequel forme un grand bouillon continu qui a tout au long le même goût (goût de l'homme).⁴³⁴

Dubuffet made the identification of his paintings with nature explicit in his 'Indications Descriptives' appended to the exhibition catalogue of the *Mirobolus, Macadam & Cie*

⁴³² Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne'. Repr. in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, pp. 291-92 (Le Havre: Monday 16 December 1946).

⁴³³ Dubuffet, letter addressed 'A Gaston Chaissac'. Repr. in *ibid.*, p. 293 (Wednesday 25 June 1947).

⁴³⁴ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés'. Repr. in *ibid.*, p. 40.

series.⁴³⁵ For him, some of his paintings presented visual and textural characteristics only to be found in nature, such as geological formations and elements, remains of vegetables, which were sometimes subjected to natural phenomena. There follow some examples: 'substance de sol travaillé par les eaux',⁴³⁶ 'façon sol de rivière', 'à façon d'empreinte fossile',⁴³⁷ 'figure [...] avec hauts reliefs et profonds sillons en creux', 'aspect de pierre sombre', 'tons [...] de bois sec ou de feuilles mortes',⁴³⁸ '[p]araisant sculptée et patinée par une naturelle érosion', 'substance du sol terreux et caillouteux d'un mauvais chemin'.⁴³⁹ His description of *Brumes du Matin sur la Campagne* [Fig. 72] encompasses all the different aesthetic elements of this identification with nature in the series:

La matière est comme de couches de limon gluant, couleur d'argile ou d'un vert glauque et brumeux peu nommable, que la pluie aurait fait couler, s'interpénétrer et travailler lentement les unes dans les autres.⁴⁴⁰

In 'Indications Descriptives', Dubuffet also emphasised the resemblance of his paintings with everyday appearances, with sometimes the appropriation of ordinary substances and objects in their construction. In particular, he found that the colours of some of his paintings were reminiscent of culinary ingredients and substances, such as the 'couleur de viande écorchée',⁴⁴¹ of *Discoureur Fossile*, the 'couleur de pain' of *Barbu Hirsute*, or the 'caramel brûlé',⁴⁴² background of *Sourieuse Rose*. Moreover, the making of the thick impastos sometimes echoed for Dubuffet the different steps of a culinary recipe. *Madame Mouche* [Fig. 73] is

couleurs de caramel, d'aubergine, de gelée de mûres et de caviar, historié d'évidements blanc-neige à la cuiller, où s'est par places accumulé un vernis sirupeux à couleur mélassée.⁴⁴³

⁴³⁵ See Appendix 14 for a reading of the 'Indications Descriptives' and the rest of the exhibition catalogue.

⁴³⁶ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie*, p. 35.

⁴³⁷ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 37.

⁴³⁸ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 42.

⁴³⁹ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 49.

⁴⁴⁰ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 40.

⁴⁴¹ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 37.

⁴⁴² Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 45.

⁴⁴³ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 37.

Indeed, the painted impasto in *Portrait Cambouis* (December 1945) [Fig. 74] and *Madame Mouche* (May 1945) has the aspect of resin which has been cooked and caramelised. In the latter, the matter appears to have been left to dry except for the lighter brown colour of the defining lines of the figure that have kept the appearance of liquid caramel. Dubuffet's invention of *haute pâte* not only combines paint, sand, and tar, but with the occasional inclusion of found and non-traditional materials, such as pebbles, glass, and string, the series goes further in its rejection of the academic tradition. For instance, in *Portrait Cambouis*, the nipples of the breasts are incrustated with small stones, while the eye-browns have been defined by string. In *Terracotta la Grosse Bouche* (February 1946) [Fig. 75], the eyes are made of a piece of glass that catches the light and gives life to the portrait. In *Volonté de Puissance* (January 1946) [Fig. 76], the hair, teeth, and body-hair are made of pebbles, while the eye-browns are defined by string and the eyes are made of sand. In these instances, the use of 'found objects' not only helps defining specific bodily parts, but also emphasises their physicality. In the latter example, the male sex, the feet, and the mouth are almost three-dimensional and present the sculptural aspect of their real counterparts.

This enthusiasm for 'base' and found materials as well as non-academic forms of art in Dubuffet's art practice and writings about art is another important element of Modernism which the artist appropriates. Picasso was the first to use *collage*, which is usually described as the incorporation of any materials to be found outside the field of fine arts onto the surface of a painting or drawing, while *papier collé*, which is a particular form of *collage* as it is the application of a piece of paper on to the picture surface, was invented by Braque. The combination of different materials in the painting created conflicting information and caused surprise, unexpected meanings, and a play with reality and its representation, what Rosalind Krauss has termed the 'representation of representation' in 'In the Name of Picasso'.⁴⁴⁴ Dispensing with the need for illusionism by incorporating external reality into their work, such discoveries had great aesthetic and intellectual implications. In addition to embracing the everyday as a material and to repudiating all

⁴⁴⁴ Rosalind E. Krauss, 'In the Name of Picasso', *October*, 16, Spring 1981, pp. 5-22, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, p. 218.

notions of specialised skills with the use of *collage*, the painting acquires an independent entity without the burden of imitating 'reality in nature' and reveals the 'strangeness' of the 'displaced object', itself echoing the world around it. In Picasso's own words: 'We tried to get rid of 'trompe l'oeil' to find a 'trompe l'esprit'.'⁴⁴⁵ This aspect of Synthetic Cubism had great effects on the Italian Futurists, the Russian avant-garde artist Malevich, and the Dada artist Jean Arp, as their paintings of the time made a great use of collage, such as Carrà's *Patriotic Celebration* (1914). Their art sometimes expanded into reliefs of painted wood, such as Arp's *Portrait of Tristan Tzara* (1916).⁴⁴⁶ Underlying this practice was the idea, central to Dada discourse and which Dubuffet later appropriated, that not only artists, but everyone, could become creators. The Dada artist therefore characteristically removed himself from the controlling role in the creative process and surrendered to nature and chance.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ John Golding, 'Cubism', in *Concepts of Modern Art*, ed. by Stangos, pp. 62-65.

Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (London: Phaidon Press Limited, 1994), p. 64.

⁴⁴⁶ Lynton, *The Story of Modern Art*, pp. 79, 129.

Benjamin H.D. Buchloh, 'Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting', *October*, 16, Spring 1981, pp. 39-68, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, p. 230.

⁴⁴⁷ This was also the basis of Duchamp's *3 Stoppage Étalons*. It also follows that for the Dada artist, the only difference to be found between a man-made or machine-made object was his actual choice to designate it as a work of art. This had taken concrete forms with Duchamp's ready-mades, the first of which, a bottle-rack, he chose in 1914. A long series of commonplace and mass-produced objects, such as a hat-rack, a shovel, and a urinal followed.

Dawn Ades, 'Dada and Surrealism', in *Concepts of Modern Art*, ed. by Stangos, pp. 119-20.

Lynton, *The Story of Modern Art*, p. 130.

Grosz and Heartfield, who represented the left-wing of Berlin Dada, developed *collage* into *photomontage* which evolved beyond pictorial innovation and cultural protest to become an important means of political intervention. Admiring the work of the latter, the Russian Constructivists, such as Rodchenko, turned to photo-montage in the 1920s, and Schwitters, based in Hanover, made nonsense, what he called *Merz*, structures whose fragments of everyday materials and rubbish aimed at echoing the fragmentation of meaning in the world around him.

Art in Theory, ed. by Harrison and Wood, p. 219.

Lynton, *The Story of Modern Art*, pp. 137-38, 141-42.

Max Ernst, who dominated Dada in Cologne, would become one of the first and most fecund of Surrealist artists with much of his production focusing on the manipulation of ready-made visual material, such as his 'mechanical drawings' of 1919, his rubbings from large wooden printing type, and his assemblage of printed advertisements and sales catalogues for the poetic effect of the 'encounter' of several 'incompatible realities'. Dada works of art questions our understanding of all aspects of visual communication, and eventually, of reality. Collage was indeed seen by Breton as the closest visual equivalent to juxtapositioning in words. Ernst expanded the concept into assembled picture-reliefs, such as *Two Children are Threatened by a Nightingale* (1924), and pictorial novels made of collaged graphics.

Lynton, *The Story of Modern Art*, pp. 145-46, 172-73.

Moreover, Dubuffet's use of a diversity of materials is to be placed in the context of shortages and rationing that have been described earlier in sub-section 'II.3.2.c. Dubuffet's *Messages Series* (1944)'. Indeed, because industrial production focused on warfare during the Occupation, nothing new was available, and the French population had to have recourse to the already existent. 'Shortage' and 'salvage' became key words of the period. The latter was supported by the French State with the organisation of public collection campaigns for non-ferrous metals as well as old paper and recyclable textiles in both the cities and the country [Fig. 77]. A decree of January 1941 even forbade to 'throw out, burn, destroy, except in cases involving public health, old metals, papers, feathers, bones, skins, leathers.' In addition to an enormous financial Occupation indemnity that was the French daily due as part of the armistice agreement, Germany was becoming increasingly hungry for raw materials to feed its war machine. Aesthetics, cultural politics, and materialistic needs were conveniently combined to form creative solutions to the occupiers' problematic situation. On the pretext of their poor aesthetic quality, bronze statues of highly symbolic Republican figures were taken down to be melted and their metal to be recuperated.⁴⁴⁸ The Occupation period also saw the experimentation with new raw materials. Human hair and wood were used for textile fibres, while bones were tried for the fabrication of soap [Fig. 78]. Very often, the *ersatz* replaced the real produce. Wood substituted leather for the making of shoe soles [Fig. 79] and saccharine replaced sugar.⁴⁴⁹ This situation lasted until the autumn of 1949 when rationing finally ended.⁴⁵⁰

Dubuffet's experimentation with unusual materials is recalled in De Solier's account of their common adventure in the streets of Paris: the picking-up of cigarette butts, burnt matches, bolts, feathers.⁴⁵¹ In addition, the tactile quality and inscription of the drawing into the matter of the *Hautes Pâtes* resemble the walls that Dubuffet and De Solier had so

⁴⁴⁸ Not only the material of street names was changed, from traditional enamel to bakelite, but also the names themselves, from revolutionary figures to 'heroes' of the ultra-right leagues.

⁴⁴⁹ Dominique Veillon, 'Engulfed by Daily Life', in Denis Peschanski and others, *Collaboration and Resistance: Images of Life in Vichy France. 1940-44*, trans. by Lory Frankel (New York: Harry N. Abrams Publishers, 2000), pp. 114, 117-18, and 121-22.

⁴⁵⁰ Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République: 1. L'Ardeur et la Nécessité*, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, no. 15 (Paris: Éditions du Seuil, 1980), p. 46.

⁴⁵¹ De Solier, 'Au Temps des Graffiti', in *Dubuffet*, ed. by Berne, pp. 277-78.

closely observed.⁴⁵² Indeed, De Solier's description of the diversity of materials and techniques used in the realisation of graffiti seems to parallel Dubuffet's own contemporaneous production:

Ces matières, le fonds rugueux ou s'effritant, conviennent au trait, qui fouille, s'acharne, ruisselle (les 'cheveux'), se contraint ou est maintenu dans la grande courbe, trace raide. Rien de décoratif ne vient se prendre-là. Le graffiti dépend de la main armée (ongle ou canif, ou pierre ramassée au sol, prise dans le mur), le tracé de marelle d'un bout de craie tenu entre trois doigts.⁴⁵³

Moreover, the canvas in the *Hautes Pâtes* series, just as the walls in the application of graffiti, becomes the site of a performative hand which, empty or holding a diversity of elementary instruments, scratches, claws, hits, and tears away the painted matter already applied, instead of a more constructive tracing gesture.

Cette expérimentation graphique de la main [...] éprouve [...] la résistance du matériau. Au geste traceur succède la griffe, précédée de l'expérience du fond (le mur étant une de ces expériences), - modifié par le grattage, le heurt, [...], [...] l'intervention d'un instrument, d'une pluralité de moyens élémentaires [...], [...] l'arrachage (qui permet de 'décoller' de la matière) [...].⁴⁵⁴

As in Dubuffet's writing, De Solier regards the material as an integral part of the creative process whose properties are to be explored.⁴⁵⁵ In 'Indications Descriptives', Dubuffet presents figures and textures that are the result of a matter badly treated ('maltraitée'): 'figure [...] balafmée d'égratignures' (scratching),⁴⁵⁶ 'couple de personnes [...] par incision cursive au grattoir',⁴⁵⁷ 'personnage très éraflé', 'personnage [...] où apparaissent de toutes parts des éclats et égratignures', 'enduit [...] malmené de râclages barbares, d'écorchures et d'arrachements',⁴⁵⁸ '[r]eliefs épineux et déchiquetés',⁴⁵⁹ 'dessin, tracé de la pointe d'un bâtonnet taillé',⁴⁶⁰ figure 'déchiré[e] de sourds éclats rouges et bleus.'⁴⁶¹

⁴⁵² See 'II.3.2.a. Influences: René De Solier, Graffiti, and Children' Drawings'.

⁴⁵³ De Solier, 'Au Temps des Graffiti', in *Dubuffet*, ed. by Berne, p. 274.

⁴⁵⁴ De Solier, *Préface à un Court Traité des Graffitis*, p. 3.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie*, p. 35.

⁴⁵⁷ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 37.

⁴⁵⁸ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁹ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 42.

⁴⁶⁰ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 52.

⁴⁶¹ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 56.

Thus the mistreatment of the painted impasto adds to the materiality and palpability of the paintings and makes the juxtaposition of the different layers of their construction more visible. Once destructive gestures have removed some areas in the top layers of a painting, the layers initially applied onto the canvas are uncovered. The contrast between the areas of the canvas that have been untouched and the ones that have been altered enables the viewer to visualise the different layers of its composition. This, for Dubuffet, is an essential part of the visual impact of his paintings. In 'Indications Descriptives', the artist attracts the reader's attention to the fact that in *Cafetière* [Fig. 15],

[l]a figure [...] laisse apparaître en mille endroits des couleurs variées surgissant des couches de dessous.⁴⁶²; [...] La [*Raccommodeuse de Chaussette*], prune et grenat, est dessinée par arrachements outrés et lourdes déchirures ouvrant, dans la pâte ici particulièrement épaisse, des plaies béantes blanc sale.⁴⁶³

Minerve presents '[des] [i]rrisations colorées provenant des dessous'⁴⁶⁴ and *Touring-Club* (February 1946) [Fig. 80] shows '[des] lueurs sang et bleu-métal qui fusent du profond des pâtes'. In *Black Beauty*, 'les griffures mettent à nu des dessous bariolés de blanc et de couleurs vives.'⁴⁶⁵

I would argue that this emphasis on the physicality of paint enables the onlooker to re-enact Dubuffet's own creative process. For instance, in *Terracotta la Grosse Bouche*, the layering of the painting is made evident as the colours initially applied appear in the incision of the trait defining the figure. In *Touring-Club*, a first layer of paint seems to have been left to dry onto the canvas before the application of a second layer, as it appears in the incision of the drawing in the painted impasto. The physical aspect of the painting enables therefore the viewer to follow the different steps involved in its making, in particular, to visualise the different layers of its construction and the appearance of the car and its passengers through the removal of painted matter with a sharp tool. This concretisation of the creative process adds the dimension of time to the appreciation of

⁴⁶² Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 35.

⁴⁶³ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁴ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 49.

⁴⁶⁵ Dubuffet, 'Indications Descriptives', in *ibid.*, p. 52.

the painting. In addition to the political ideals involved in the participation of the onlooker, Dubuffet would later identify the form of the artwork as the ultimate political statement. In his essay entitled 'Céline Pilote' (1964), he states:

Or c'est dans l'art la forme qui détermine toute l'action de l'oeuvre. A même forme même contenu. C'est de changer la forme qui provoque changement de contenu. La littérature s'imagine qu'importe sa pensée, non son corps.⁴⁶⁶

Later in the essay, Dubuffet explains the socio-political consequences of such a statement. By questioning the styles traditionally used in writing or in painting, one might be able to challenge the social structures which put them into place.

C'est quand [la littérature] s'avisera de s'inventer de nouveaux corps (comme a fait la peinture) qu'elle verra ce que sont des positions d'esprit vraiment nouvelles et que son feu se rallumera.⁴⁶⁷

IV.2. Between 'Good and Evil'

IV.2.1. Collaboration, Communism, and Anti-Semitism

Contrary to common assumption, collaboration was not a homogeneous entity formed solely by the political groups of the extreme right. It was very much rooted in a revolutionary spirit which believed in a new order for Europe. Many of its supporters had evolved from a strongly pacifist and anti-communist position: they believed in preserving the peace and in fighting what they saw as the threat of Communism at all costs. Although many of the more radical collaborationists had supported the *Maréchal* Pétain since the French defeat, they had become increasingly dissatisfied with the Vichy policy whose Conservatism and Clericalism were far from fulfilling their expectation of an anti-bourgeois social revolution. Initially cautious of the intentions of the *Reich*, suspicion which had been enhanced by the Germano-Soviet Pact, they had embraced full collaboration with the invasion of the Soviet Union by the German army. For them, this demonstrated the *Reich's* total commitment to the formation of a new Europe with the

⁴⁶⁶ Dubuffet, 'Céline Pilote', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 212.

⁴⁶⁷ Ibid.

definitive destruction of Bolshevism [Fig. 81]. In this context, the collaborationists wished more than State Collaboration, they wished a total alliance at all levels, including military operations, with what they considered as the regenerators of a decadent Europe through the universal model of National-Socialism. For the radical collaborationists, all these issues were connected to a conspiracy elaborated by the Jewish community. They therefore judged the anti-Semitic policy implemented by the Vichy government to be insufficient as were its fighting strategies against Bolshevism, which they considered as 'une entreprise juive, la plus exorbitante entreprise de bobarderie crapuleuse jamais fricotée par les youtres au cours des siècles'.⁴⁶⁸

In the aftermath of the armistice and the Occupation of the northern part of France by the German administration, anti-Semitism also served as a means to consolidate the then even more fragile French national identity. The construction of the Jew as a negative identifier, whereby the self is formed in relation to the construction of the other, was already in gestation in the traditional arguments of the Christian faith, of xenophobia, and of the opposition to the *République*. It could easily be revived by associating it with the world affairs situation.⁴⁶⁹ The Jew was portrayed as belligerent and egocentric, ready to sacrifice France for the interests of its race and Stalin.⁴⁷⁰ Fascist propaganda was based on agitation and on the exclusion of its prime enemies, the Jewish community, which was held responsible for all the troubles in world matter since the beginning of civilisation. As part of anti-Semite propaganda for instance, the German authorities had requested the organisation of a large exhibition in Paris on the subject of *Le Juif et la France* [Fig. 82] that enunciated again the Jewish conspiracy theory. Having opened on 5 September 1941 at the Palais Berlitz, the exhibition looked at different sectors of the industry and explained how, through subtle manipulation, the Jews had taken control over the main

⁴⁶⁸ This was expressed by P.-A. Cousteau quoting Céline in *Je Suis Partout* of 7 March 1942, the main newspaper for the press apparatus of radical collaboration.

Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 223-28.

⁴⁶⁹ Nietzsche critiqued the foundations of Christian morality which ignores the multiplicity of differences at the basis of human nature. As such, the philosopher considers the Christian faith to be life-denying and to limit human potentials.

Fifty Key Contemporary Thinkers from Structuralism to Postmodernity, ed. by John Lechte (New York: Routledge, 1994), p. 218.

⁴⁷⁰ Philippe Burin, *La France à l'Heure Allemande. 1940-44* (Paris: Éditions du Seuil, 1995), p. 45.

institutions of the country, control that had led to the decadence of France and the defeat of June 1940.⁴⁷¹

On a practical level, the 300,000 Jews living in France at the beginning of the war were hit, as early as 1940, by radical anti-Jewish laws taken simultaneously by the German and Vichy authorities. Both wished to take the human and citizen rights away from this community. Jews were totally excluded from elected positions, from the civil service, and from the main institutions of the government, justice, education, the army, and the police. While the Vichy regime did not advocate a racial extermination, it imposed a 'State anti-Judaism'. On 3 October 1940, the Jews had to register and the word 'Jew' was stamped on their identity card [Fig. 83]. The next day, the prefects of the occupied zone were given the power to intern foreign and stateless Jews. By February 1941, 40,000 of them were kept in camps before being transferred to Drancy-Le Bourget the following years [Fig. 84]. While the Nazis were installing transit camps in France, the French State, despite its claims, failed to protect French nationals. In May 1942, all Jews aged more than six had to wear the yellow star. A few weeks later, they were excluded from public spaces and had to get their food supplies in the afternoon when most shops were empty. The Occupation authorities convinced the French police to support the raids of Jews, not only in the North zone with the *Vent Printanier* and the *Vel d'Hiv* operations in July 1942 in which 13,000 Jews were arrested in Paris, but also in the supposedly free zone of the South in August 1942 and in January 1943. From March 1942 to July 1944, 75,000 deportees were transported in convoys from Drancy to Auschwitz. Less than 2,500 survived.⁴⁷²

⁴⁷¹ Richard, *L'Art et la Guerre*, pp. 156-57.

⁴⁷² Azéma, *De Munich à la Libération*, pp. 181-84.

IV.2.2. Question of the 'Other': Jewishness and Resistance

IV.2.2.a. The *Musée de l'Homme* Resistance Network

The intellectual milieu around Dubuffet and Fautrier was particularly sensitive to the question as it included Paulhan who had become active in one of the first Resistance networks formed by intellectuals, the *Musée de l'Homme* network, whose members had been accused of being either Jewish or sympathiser to the cause of the community by the Fascist press.⁴⁷³ This is evidenced by the anti-Semite ideas expressed in Jacques Ploncard's article entitled 'Le Musée de l'Homme Judéo-Maçonnique' ('The Jewish and Free-Mason *Musée de l'Homme*') in which Paulhan's colleagues of the *Musée de l'Homme* are verbally massacred. The article was published in the horrific newspaper *Au Pilon*. In a rhetorical *tour de force* typical of Fascist discourse, the article's introduction explains the role that the study of 'races' and 'ethnicity' should play in the formation of the New Europe, and the necessity for public institutions to comply to such an ideology on both a theoretical and practical level. While anti-Semite ideology is established as the norm, the team of the *Musée de l'Homme* are accused of preventing the good functioning and progression of society by abandoning their duty as members of an ethnographic institution to become involved in political activities. Let us note that the word 'political' is not used, but rather alluded to.

L'importance que représente actuellement l'étude des problèmes relatifs aux races et aux ethnies du globe, et le rôle que ces questions jouent dans la vie de l'Europe nouvelle, permettent d'affirmer que les institutions scientifiques et les spécialistes s'occupant de ces problèmes sont appelés désormais à collaborer avec les pouvoirs publics [...] et à leur rendre d'utiles services, tant au point de vue théorique qu'au point de vue pratique. § Malheureusement, la plus grande institution scientifique que nous possédons en France pour l'étude des problèmes

⁴⁷³ The name of the Resistance network was given by Tillon in 1946 when she dealt with the dossier at the Liberation.

Tillon, 'Dix-Huit Juin' (1980), in Tillon, *A la Recherche du Vrai et du Juste*, p. 136.

In her account of the creation of the *Musée de l'Homme* network, Tillon observes that Paulhan was part of a Resistance cell managed by the Professor Fautier. This particular cell was independent from while keeping close ties with the *Musée de l'Homme* network. This is the reason why Paulhan remained unknown to Albert Gaveau whose betrayal led to the arrest of the group around Boris Vildé by the German police.

Tillon, '1940: la Périphérie d'un Réseau Parisien' (1958), in Tillon, *A la Recherche du Vrai et du Juste*, p. 110.

See 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers'.

mentionnés n'a pas, jusqu'à présent, rempli véritablement sa mission [...]. Bien au contraire, ses travaux se sont traduits souvent par des activités qui n'avaient rien de commun avec la science et les buts pour lesquels cet établissement a été créé.⁴⁷⁴

The supposed professional inefficiency of the *Musée de l'Homme* is explained by the 'nature' of its team. Its director, Paul Rivet, was one of the founders of the *Front Populaire*, 'the organiser [...] of associations of strict Jewish and Free-Masonry obedience, such as the Committee of Anti-Fascist Intellectuals', and 'supporter of associations sympathising with the Communists'.⁴⁷⁵ In addition to the common association of the Jews and Free-Masons with Communist organisations in the Fascist discourse, the director of the *Musée de l'Homme* is attributed in the article yet other so-called characteristics of the Jewish and Free-Mason intelligentsia: financial corruption, pitiless elimination of all his adversaries, and adultery. The rest of the museum personnel is described as 'foreigners and dagos of every shade and hue' ('étrangers et mètèques de tout poil'). A 'decontamination' of such institution is deemed 'necessary' ('assainissement nécessaire').⁴⁷⁶ In a rhetorical twist, the supporters of Fascist ideology are thus portrayed as the victims of its detractors. In the same 'logic', some members of staff are accused of having continued working for the museum despite the decree forbidding the exercise of administrative professions by Jewish individuals for the State. This is the danger of manipulation against which Tillon, one of the leading intellectual resisters close to the *Musée de l'Homme* network, had warned the French population. In her essay entitled 'La Cause de la Vérité' (1941), which could be seen as an early call to rallying to the cause of the Resistance, she had denounced the culture politics of the German occupants.⁴⁷⁷ She had explained that the Vichy press and radio were, as part of the armistice, in the hands of the Germans, and presented therefore information that was designed to serve the Nazi ideology. She wished the reader to be aware of this type of manoeuvring in order to remain lucid, objective, and impartial in the search for truth.

⁴⁷⁴ Jacques Ploncard, 'Le Musée de l'Homme Judéo-Maçonnique', *Au Pilon*, 13 November 1941. Repr. in *Les Cahiers de l'I.H.T.P. (Institut d'Histoire du Temps Présent)*, no. 7, February 1988, p. 138.

⁴⁷⁵ Ploncard, 'Le Musée de l'Homme'. Repr. in *ibid.*, pp. 138-39.

⁴⁷⁶ Ploncard, 'Le Musée de l'Homme'. Repr. in *ibid.*, pp. 140-41.

⁴⁷⁷ Tillon, 'La Cause de la Vérité' (1941), in Tillon, *A la Recherche du Vrai et du Juste*, pp. 72-73.

While never associating the leaders of the *Musée de l'Homme* with the Resistance network, Ploncard's anti-Semitic article portrays them as having eluded their professional duties or as having been arrested for political activities. This is in turn presented as undeniable proof of the illegality of their actions. As can be deduced from the history of the *Musée de l'Homme* Resistance network examined in section 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers', the article was written after the arrest of the members of the *Musée de l'Homme* Resistance network, but before their actual execution.⁴⁷⁸ The publication could therefore be seen as a means by which to prepare the public opinion for future decisions and events. The tension between 'Good and Evil' is even more blatant in the instance of Boris Vildé. Described as 'un Balte naturalisé sous le Front Populaire' ('a Baltic having acquired the French nationality under the *Front Populaire*'), his case illustrates the type of falsification so common to Fascist discourse.⁴⁷⁹ The contrast with Tillon's moving obituary of the deceased written in 1946 deserves attention. According to her, Vildé was in fact one of the first resisters, having already organised and managed a whole Resistance network from scratch in July 1940. Betrayed as early as October of the same year, he went into hiding, but was arrested by the German police in March 1941 and shot dead at the *Mont Valérien* on 23 February 1942. The decision of Vildé's 'sacrifice' was 'long-considered after one year of his captivity' and was 'one of the first and greatest shock received by the French public opinion.' In this sense, 'he has served the French nation by his death as much as by his life.' Moreover, she remarks that he had 'acquired the French nationality before the war' and that it was 'as a French citizen' that he had fought that war. She concluded:

Quand il parlait de la France, il en parlait comme un amoureux. Il disait 'ma France' et c'est par pur amour de sa patrie française, de ses belles traditions libérales et civilisées, de ses longues chaînes de vertus et de sagesse – et non animé par haine [...] qu'il a donné sa vie.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ See 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers'.

⁴⁷⁹ Ploncard, 'Le Musée de l'Homme'. Repr. in *Les Cahiers de l'I.H.T.P.*, p. 139.

⁴⁸⁰ Tillon, 'Ce que Je Savais de Quelques-Uns' (1946), in Tillon, *A la Recherche du Vrai et du Juste*, pp. 87-88.

IV.2.2.b. *L’Affiche Rouge*

As observed in section ‘III.3.2. *Les Otages*’, the *Affiche Rouge* (‘Red Poster’) [Fig. 85] was stuck by the Nazis on the walls all over France on 21 February 1944. The poster, of a large format, portrayed the 23 members of the Manouchian Resistance group who had been executed by the Germans at the *Mont Valérien*. The group, which had taken the name of its leader, Missak Manouchian, was one of the best armed groups of the *Main-d’œuvre Ouvrière Immigrée* or ‘Immigrant Workforce’ (M.O.I.). The organisation had been implemented by the *Parti Communiste* following the invasion of the USSR by Germany in 1941 and integrated to the *Franco-Tireurs Partisans* (F.T.P.), the ‘military’ organisation of Communist Resistance. As is evident from its name, the M.O.I. was formed of immigrant men. Having fled European Fascisms before the war, they were Armenians having witnessed the Armenian genocide, Polish Jews having escaped from secular anti-Semitism, anti-Nazi Germans, Republican Spanish, and anti-Fascist Italians. They were therefore very strongly engaged politically and were highly motivated to fight for the French nation that they thought had given them their last refuge and hope amidst the diverse form of totalitarisms in Europe. As resistants, they became famous for their efficiency and their courage. In the *Affiche Rouge* however, they were presented by the Germans as stateless and bloodthirsty ‘terrorists’ that had rightly been condemned to death and executed.

In fact, I would argue that the *Affiche Rouge* is one instance of visual documentations in the Nazi apparatus of propaganda that found its conceptual basis in the relatively new science of eugenics. It bears a very strong resemblance to both Galton’s *3 Groups of Criminals taken from 4, 9 and 5 Different Persons respectively and the Composite of all 18 of them in the Centre* [Fig. 86] and Lombroso’s *Album of Criminals no. 2* [Fig. 87]. Both were presented as demonstrating a correlation between physiognomic and criminal types. In his *L’Uomo Delinquente* (‘Criminal Man’) (1876), the Italian criminologist Cesare Lombroso had drawn his own conclusions from Darwin’s theory of evolution. For him, criminals had reverted to a more primitive stage of mankind and presented therefore cultural signs of ‘primitive’ societies, such as tattoos, as well as atavistic facial features as

remains of animal ancestry. His *Album of Criminals no. 2* provided photographic representations and supposed evidence of such a correlation with the ambition to create a database comprehensive enough to help police enquiry in the confirmation of criminal guilt.⁴⁸¹ In Britain, Francis Galton, Darwin's cousin, also believed in a correlation between physiognomic and criminal types, and was an equally obsessive gatherer of quantified data. Advocating the 'attempted improvement of mankind through the adoption of genetic politics'⁴⁸², he was the one to coin the term 'eugenics' in his *Inquiry into the Human Faculty* (1883).⁴⁸³

Thus the *Affiche Rouge* took an important part in Nazi propaganda as it emphasised the so-called foreign nature of the victims and hoped to direct the already well-exploited racism of the French population towards the Resistance. The *Affiche Rouge* had nevertheless the opposite effect as it became a symbol of the engagement of many European refugees who, ignoring the boundaries between countries, had given their life for the Liberation of France and their political ideal.⁴⁸⁴ According to Tillon, the leader of the F.T.P., the execution of hostages as a strategy of public intimidation represented a tactical error on the part of the German occupiers. In her essay 'De la Collaboration' (1942), she explains how the *Militar-Kommandant* responsible for the execution made the huge psychological mistake to leave no doubt about the German position vis-à-vis the French population, and thus enabled the latter to affirm its juridical position towards its occupiers. The execution of human beings for crimes that they had not committed convinced the French population that the Germans were indeed enemies, that the armistice was a form of war rather than peace, and the collaboration a hypocritical myth.⁴⁸⁵ In a wider sense, the national campaign of posters portraying the individual faces of the hostages represented the most efficient means of communication to inform

⁴⁸¹ *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, ed. by Martin Kemp and Marina Wallace, exh. cat., Hayward Gallery (London and Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 2000), pp. 137-40.

⁴⁸² *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, ed. by Alan Bullock and Oliver Stallybrass (London: Fontana Books, 1983), p. 217.

⁴⁸³ *Spectacular Bodies*, ed. by Kemp and Wallace, pp. 124-36.

⁴⁸⁴ This was eloquently expressed in Aragon, *Le Roman Inachevé* (Paris: Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1956). See Appendix 15 for a reading of the poem.

⁴⁸⁵ See section 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)' for more information about the 'Ordinance of the Hostages' and the 'Hostages Code'.

the greatest number of French citizens about the unfairness of the hostages' situation. Incited to empathy, the French population then forged a solidarity with the victims. Moreover, according to Tillon, the execution of the hostages was not really justified, as despite the fact that they had killed a few Germans, the *Reich* was by then losing 80,000 men per week in their offensive against Russia. Tillon stresses that this was also a time when the German occupying forces desperately needed the collaborationist myths to be believed in order to avoid yet another rebellious front in France.

Là-dessus sont arrivés bien opportunément les affiches de M. le *Militar-Kommandant*, et l'exécution des otages. [...] La question est, a toujours été, de savoir si, oui ou non, les Allemands sont nos ennemis; si, oui ou non, l'armistice c'est la guerre ou la paix. [...] [...] si les Allemands ne sont pas des ennemis, comment peuvent-ils exécuter des hommes pour des délits qu'ils n'ont pas commis? Et s'ils sont des ennemis, comment *peut-on* collaborer avec eux? [...] l'exécution des otages est une grave sottise de M. le *Militar-Kommandant*, car cela a permis à une importante fraction de l'opinion française de prendre conscience de notre position juridique vis-à-vis des Allemands [...]. Et cela précisément au moment où l'Allemagne commence à avoir dangereusement besoin d'accréditer les mythes collaborationnistes. Il y a eu, il est vrai, des attentats. Et après? Les Allemands perdent, dit-on, 80 000 hommes par semaine en Russie.⁴⁸⁶

The role of the *Affiche Rouge* was therefore determining in the mutual definition of self and other between the German occupiers and the French population. While the Germans were presenting all political opponents and 'foreigners' as 'other', they were portraying themselves as the intruders in the eyes of the French population.

IV.2.3. The *Épuration* Process

IV.2.3.a. The *Cahiers de la Pléiade* (1946-52)

While the work of Dubuffet and Fautrier had been up until the Liberation hidden in the confines of clandestine reviews and activities, thus reserved to the consumption of a small intellectual elite, it would be made visible to a wider audience in the aftermath of war thanks to *Les Cahiers de la Pléiade* literary review. The foundation of the magazine

⁴⁸⁶ Tillon, 'De la Collaboration' (1942), in Tillon, *A la Recherche du Vrai et du Juste*, pp. 79-80.

was politically-motivated, as it occurred at the time of the *Épuration* when political division reached its highest point in France. The *Commission d'Épuration* had expressly requested Paulhan not to re-issue what had become the symbol of collaborationist literature during the Occupation, the *Nouvelle Revue Française*. The latter was therefore totally suppressed, and the *Cahiers* were created in its place. We will examine to what extent intellectual *Épuration* was a problematic process, as it involved not only a judicial procedure for the most obvious cases of collaboration, but also a principle of segregation for the writers suspected of collaboration. These were included in *listes noires* ('black lists') put together by the *Comité National des Écrivains* (C.N.E.). Intellectual *Épuration* led to a heated debate between former resistant intellectuals about the fate of writers who had put their writing at the service of collaboration.

As we have seen in chapter 'I.2. An Intellectual Milieu: Dubuffet, Fautrier, and the Resistant Writers', the C.N.E. was formed in total clandestinity by a diversity of personalities haloed by the prestige of their involvement with resistant activities, such as Aragon, De Beauvoir, Éluard, Guéhenno, Mauriac, Paulhan, Queneau, Sartre, Thomas, Vercors, Vildrac, etc. The latter would refuse their participation in all publications whose contents page would show any of the writers included in the 'black lists', such as Brasillach, Céline, Chateaubriant, Chardonne, Drieu la Rochelle, Giono, Jouhandeau, Maurras, Montherlant, Morand, etc. From the autumn of 1944 to the autumn of the following year, *épuration* trials occupied the headlines of national newspapers. Some resulted in the execution of Brasillach, the former chief editor of *Je Suis Partout*, and in the suicide of Drieu La Rochelle, who used to occupy the same position at the *Nouvelle Revue Française*. While intellectual *Épuration* had always raised the question of the responsibility of the writer towards his/her production, and therefore his/her degree of culpability, the clumsiness and abuses of the process divided the C.N.E. into two factions. On the one hand, some, for the most part of Resistance background and/or of Communist belief, such as Vercors, advocated a total responsibility, and as a consequence, the interdiction for the offender from ever publishing again.⁴⁸⁷ On the other hand, others,

⁴⁸⁷ As established by the *Comité d'Histoire du Temps Présent*, the number of summary executions or executions undertaken before judicial decisions amounted to 11,000 people at the Liberation.

such as Paulhan and the intellectual and artistic circle around him, argued for the supremacy of literary talent and the right to political error.⁴⁸⁸ Paulhan's denunciation of the excesses of the *épuration* process culminated in his defence of the anti-Semitic and collaborationist Louis-Ferdinand Céline. This stance was shared by Dubuffet. In a retrospective essay entitled 'Céline-Pilote' (1964), Dubuffet accused the literary 'intelligentsia' of having focused on the threat that Céline's political views represented to democracy and patriotism in order to discredit his writing which, shaking the foundations of bourgeois writing, was also 'demystifying' its own position of power.

Le mythe du bel écrire est une pièce capitale de la défense bourgeoise. Si vous voulez frapper au coeur la caste sévissante frappez-la à ses subjonctifs, à son cérémonial de beau langage creux, à ses minauderies d'esthète.⁴⁸⁹

On 23 November 1946, Paulhan finally resigned from the C.N.E. He had already explained his position vis-à-vis the organisation in a letter to Éluard dated 1 October 1944: 'Il s'agit de savoir si l'honneur d'un écrivain lui permet, lui ordonne de dénoncer d'autres écrivains. Moi, je ne le crois pas. C'est tout.'⁴⁹⁰ His refusal to take part in the *épuration* process triggered a long debate with the *Directeurs de la Résistance*. His *Lettre aux Directeurs de la Résistance* (1951) came at the time when the question of the amnesty of collaborators still in prison was being raised. It also concluded his fight against the *épuration* process that he had expressed in the *Cahiers de la Pléiade* for six years.⁴⁹¹ In his letter, Paulhan retrospectively condemns the expeditious and approximate character of the process, the political and personal manipulations, the role of the *Parti Communiste*, and the squaring of accounts inside the intellectual milieu. Estimating that around 400,000 French citizens were victims of the *Épuration*, Paulhan argues in the essay entitled *Au Mépris des Lois* ('In Contempt of the Law') that their condemnation

Peter Noviek, *L'Épuration Française. 1944-49*, pref. by Rioux (Paris: Éditions Balland, 1985).

⁴⁸⁸ Goetschel and Loyer, *Histoire Culturelle et Intellectuelle*, p. 108.

⁴⁸⁹ Dubuffet, 'Céline Pilote', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 210.

The composition of the pseudonym Louis-Léon Forget with which Dubuffet signed the text entitled 'Lettre d'un Portraitiste à un Scorpion' of June 1947 destined for the review *Partages*, edited by his friend Berne, is to be compared with Louis Destouches's pseudonym, Louis-Ferdinand Céline, which is formed of a double Christian name with Louis and a surname borrowed from a beloved grandmother. This could be interpreted as a homage to the writer.

Prospectus et Tous Écrits Suivants, III, note 18, p. 473.

⁴⁹⁰ *Dictionnaire des Lettres Françaises*, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 830-31.

⁴⁹¹ Paulhan, *Lettre aux Directeurs de la Résistance* (Paris: Éditions Ramsay, 1987).

was pronounced illegally as the *Code Pénal à l'Article 75* used for the purpose targeted individuals who had acted against the French legal government of the time.⁴⁹² According to him, because the Vichy administration represented France between 1940 and 1944, it should have been its legal responsibility to judge the treasons committed in its name in the occupied zone before being in turn put on trial. In this sense, he qualifies the death condemnations during the *Épuration* as assassinations. Moreover, in *Contre toute Justice* ('Against all Justice'), he deplors the partial selection of the jury-panel in the trials, for the most part Communists and resistants, and other individuals who had been unfairly imprisoned, tortured, skinned, or deported, and were therefore unlikely to remain fair in their judgement.⁴⁹³

Ils savaient qu'ils étaient là pour condamner. Le Parti le leur avait dit. La République semblait le leur repéter.⁴⁹⁴

In addition, he condemns the enormous number and the cruelty of summary executions that took place without trial: an estimated 11,000 were tortured, shot dead, and burnt alive between June 1944 and February 1945.

Most of all, he rejects the dualistic model in which oppositions such as 'Good and Evil' are too simplistically defined, and the dogmatic aspect of all political parties. The definition of traitor is, according to Paulhan, dependent upon which political type of government and form of ideology is being accepted at a specific historical moment. In the same manner that collaborators pursued the goal of the Fascists to defend a race that they considered had been oppressed for too long, he presents the Communists as having collaborated with Russia to defend the right of a long-neglected class. While their end differs drastically, both used the same means, 'ready to sacrifice their peace and life to the triumph of their Doctrine', and 'the life of others'.

⁴⁹² Ibid., pp. 11-22.

⁴⁹³ Ibid., pp. 23-33.

The decree requiring the designation of resistants in the formation of jury-panels during the *Épuration* was only decided on 1 January 1947 when most trials had already been completed. These had therefore taken place in complete illegality and remained so without further questioning.

Paulhan, *Lettre aux Directeurs de la Résistance*, note 2, pp. 41-42.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 43.

Par ailleurs, prêts à sacrifier au triomphe de la Doctrine leur paix et leur vie (mieux encore, la vie des autres). Convaincus en tout cas qu'une telle fin justifiait pour moyens le mouchardage et la trahison, la corruption, la torture et les exécutions capitales au jour le jour, les camps de concentration et le travail forcé, la presse asservie, la littérature dirigée, la déification d'un chef, la mise en esclavage des races (ou des classes) vaincues.⁴⁹⁵

According to Paulhan, this profound belief in the distinction between 'Good and Evil' is what problematically underlies the argument of the resisters in favour of *Épuration*. They use the heroism of their past actions for the defence and the Liberation of the French nation as the justifying tool for the condemnation of the collaborators. But by doing so, Paulhan believes, they have failed to remain faithful to the values for which they had fought so ardently, and from victims, they have transformed into executioners.

De toute manière, [le résistant] était une fois pour toutes du bon côté: du côté de la Justice et du Droit. [...] Ce qu'il risquait était tout différent [de la mort, la prison et l'exil]; en un sens, c'était bien pire: il risquait chaque jour de devenir le contraire d'un héros; une canaille [...] Il risquait de trahir ses amis. Tout dépendait de sa résistance à la torture. [...] Je me permets de dire [aux résistants] qu'ils sont tombés dans le piège: non moins lâches et traîtres, non moins injustes que celui d'entre eux qui, sur la table de torture, livrait ses camarades. (Mais avec moins d'excuses.)⁴⁹⁶ [...] ils sont tombés plus bas que ceux-là même qu'ils condamnaient.⁴⁹⁷

Paulhan's belief in the right to political error presupposes a philosophical and political approach closer to Bataille's than Sartre's. Even before the *Épuration*, in an article in *Combat* of 1944, Bataille had expressed his contempt of Fascist propaganda which he considered as the reductive application of rules and prejudices, loathing which he later extended to all political literature. In this respect, he was in complete opposition to Sartre who was defending the political responsibility of the intellectual in what could be considered his manifesto, 'Situation de l'Écrivain en 1947' in *Qu'est-ce que la Littérature?*. However, to believe that the writer's knowledge provided him/her with enough understanding of the world to provoke its transformation was for Bataille a form of arrogance and naive idealism. Ignoring all forms of drama, madness, eroticism, and violence, such belief failed to take into consideration the *part maudite* ('damned part') as

⁴⁹⁵ Ibid., pp. 38-39.

⁴⁹⁶ Ibid., pp. 8-10.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 48.

an intrinsic component of 'the total man' and human diversity. What Bataille advocated, instead of a homogeneous universal society, was individual freedom in all its human multiplicity.⁴⁹⁸ More importantly for Bataille, Sartre's position failed to grasp the past and current events related to the war in all their horror, and to positively act upon them in the long term. To Char's question 'Are there incompatibilities' between literature and politics, Bataille replied: 'The *engagé* intellectual never wrote anything that wasn't a lie, or that went beyond *engagement* itself.'⁴⁹⁹

According to Jean-Michel Besnier:

Far from claiming to change the world, he is struggling to escape the inertia and cowardice of politics. Hence the haste shown by Bataille [...] to reject planning, manifestos and in general anything resembling an ideal. [...] He wants 'to be there with no other aim than to exist', and it is this which seems most subversive - that which Bataille will soon describe as sovereignty. In any case, poles apart from what Sartre's message is in 1947, he is indifferent to any ethics of salvation and as a consequence to political ideologies, those 'secular religions' which all promise a final reconciliation.⁵⁰⁰

From the *Épuration* to the beginning of the Cold War, everyone, and the intellectual in particular, was pressurised to take sides. For Dubuffet's and Fautrier's circle to reject all forms of ideology was, I believe, the ultimate political statement.

⁴⁹⁸ *Georges Bataille: Oeuvres Complètes*, ed. by Sybille Monod, 12 vols (Paris: Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1976), XI: Articles I. 1944-49, pp. 12-13.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰⁰ Jean-Michel Besnier, 'Bataille, the Emotive Intellectual', in *Bataille: Writing the Sacred*, ed. by Carolyn Bailey Gill (London and New York: Warwick Studies in European Philosophy, Routledge, 1995), pp. 15-18.

This is to be opposed to the position of Sartre, who, after having being heavily criticised by the Communist Party for his attempts at reconciling his Existentialist and Marxist views, formed in 1948 a conglomerate of left-wing groups, the *Rassemblement Démocratique Révolutionnaire* (R.D.R). The grouping tried to by-pass the binary choice facing Europe between American Liberalism and Soviet Communism, and propose a third alternative, yet an alternative that was strongly Marxist and attentive to the voice of the working class. The R.D.R. was however short-lived due to the lack of support from the proletariat and to internal disagreements. Despite the common criticism of the Soviet system as a form of State Capitalism and his disagreement with some aspects of the Communist interpretation of Historical Materialism, Sartre, by the early 1950s, became convinced that the Communist Party was the only alternative left as representative of the working class's interests. Believing that the end justifies the means, the philosopher refused to take part in the growing criticism of the USSR.

John Cruickshank, 'Revolt and Revolution: Camus and Sartre', in *French Literature and its Background: The Twentieth Century*, ed. by Cruickshank (London: Oxford University Press, 1970), pp. 234-35.

IV.2.3.b. Dubuffet's Portraits Series (1946-47)

As we have observed in subsection 'IV.2.3.a. The *Cahiers de la Pléiade* (1946-52)', Dubuffet was part of the Parisian intellectual milieu associated with *Les Cahiers de la Pléiade* literary review after the war. Many of the leading artists, poets, and writers of his generation were his friends, and he used them as models for his *Portraits* series which he painted between 1946 and 1947. In fact, most artistic and literary celebrities who sat for the *Portraits* series contributed to the *Cahiers de la Pléiade* of April 1947: the writers Cingria, Dhôtel, Jouhandeau, Jules Supervielle,⁵⁰¹ and of course Paulhan; the poet and actor Artaud⁵⁰² whose *Theatre of Cruelty* embodied the rejection of the classical tradition in theatre;⁵⁰³ Fautrier provided the cover of the magazine. The individuals used as models in the series, sometimes repeatedly, demonstrate the artist's allegiances and favourites.⁵⁰⁴ They were, as Limbour noted, very different from the artists and intellectuals whom Dubuffet had been frequenting during the Occupation, such as Arland, Éluard, Frénaud, Guillevic, Parrot, Seghers, and De Solier.

Il est à remarquer que très peu posèrent de ceux qu'avaient séduits, trois ans plus tôt, lithos et papier journal: ce fut une nouvelle fournée.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Jules Supervielle had contributed to the reviews of the *France Libre* and published *Poèmes de la France Malheureuse* (1941) from Uruguay as part of a wider movement of militant literature being printed outside the French territory during the Occupation.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, pp. 1058-59.

Azéma, *De Munich à la Libération*, p. 263.

⁵⁰² Peter Selz, *The Work of Jean Dubuffet*, exh. cat. (New York: MoMA, 1962), pp. 31 and 34.

⁵⁰³ Dubuffet's account of one of his visits might help the reader imagining the eccentricity of Artaud's personality.

'Antonin Artaud est sale et décharné, il a un visage mauvais de derviche à faire peur et il n'aime que faire le fou encore plus et faire encore plus peur et horreur; il est méchant et insolent et plein d'orgueil insensé; sa figure édentée toute plissée de rides bizarres se contracte et s'étire comme du caoutchouc et il ne cesse d'éternuer et se frotter fébrilement le dos et la poitrine de ses mains et proférer des sortes de grognements de pourceau, de crachements et d'aboiments. Quand il est dans ses bons moments il a pourtant tel quel et dans ses misérables vêtements maculés l'élégance imposante d'un grand prince – affreusement dément. Et quelquefois il parle d'une manière fort théâtrale mais impressionnante et très éloquente et quelquefois déclame de ses poèmes complètement délirants en faisant des voix et des mines d'une étrangeté et d'une beauté inoubliables.'

Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 246 (Le Havre: Saturday 8 [post-mark: February 1947]).

⁵⁰⁴ The series presented 74 portraits, but there were only 22 models.

⁵⁰⁵ *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, ed. by Loreau, I, p. 114.

Instead, Dubuffet's series portrayed the poets, novelists, and critics Bousquet,⁵⁰⁶ Limbour, and Ponge; Henri Calet, the journalist who had inaugurated a new style based on the everyday and the popular;⁵⁰⁷ Gaston Chaissac, who had abandoned his work as a cobbler to become a self-taught artist and writer. He had a very strong influence on Dubuffet in both his making of and outlook on art. In what he himself termed 'Modern Rustic Art', he used salvaged materials to make painted, drawn, printed and/or graffitied assemblages. Other portraits included the poet and draftsman Henri Michaux whom the artist had met in 1944 through Paulhan and whose portrait refers to his humoristic novel *Un Certain Plume*;⁵⁰⁸ the art dealers and gallery owners Drouin and Matisse; the manager of the *Foyer de l'Art Brut*, and later critic and spokesman for an *Art Informel* and *Art Autre*, Tapié; the writers René Bertelé and Léautaud; Ratton, the prominent dealer and expert in Medieval and primitive art, and Lili, Dubuffet's companion.

It is also interesting to note the absence of the 'common man' so dear to Dubuffet during the Occupation. In a letter to Jacques Berne dated 13 January 1947, he stated:

J'aime bien [...] traiter de personnages aussi merveilleux que possible (comme Michaux, Léautaud, Artaud, Cingria) parce que ça m'entraîne, ça m'excite. Plus tard, [...] quand je n'aurai plus besoin d'excitant, alors je traiterai de petits comptables, concierges ou retraités.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ The following is Dubuffet's description of the writer Joë Bousquet whose poetry I could not help but reproduce.

'Joë Bousquet est dans son lit – il y a vingt-huit ans qu'il y est, comme un jardin suspendu, avec devant lui sa couverture couverte de livres et d'écritures et sa pipe à opium et sa petite lampe à triturer l'opium; il vit à la lumière électrique, ses volets ne sont jamais ouverts; les murs de sa chambre sont couverts de tableaux mais on ne les voit que très mal à cause de l'encombrement et du faible éclairage; beaucoup de visiteurs remplissent constamment sa chambre; sa porte est toujours ouverte et l'entrée libre à tout venant chaque jour de cinq heures du soir à quatre heures du matin. § Il parle sans arrêt, toujours souriant, sans gaieté mais avec une immense bonté, tout l'air d'un saint, très animé mais d'une animation blanche et abstraite, dans une permanente extase radieuse. Ses propos sont d'un homme qui n'a plus touché le sol de son soulier depuis d'immenses temps et donnent une idée de lévitation et comme si ne fonctionnaient plus chez lui le jeu de la pesanteur et les systèmes d'attaches et de clapets de sûreté. Ses deux longues mains blanches accompagnent son incessant discours d'une perpétuelle gymnastique.'

Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 246 (Le Havre: Saturday 8 [post-mark: February 1947]).

⁵⁰⁷ Martine Laval, 'Chroniques: Henri Calet, Poussières de la Route', *Télérama*, no. 2739, 10 July 2002, p. 63.

⁵⁰⁸ The poet made also a series of portraits that did not 'represent'.

⁵⁰⁹ Dubuffet, letter addressed 'À Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 432 (Le Havre: Sunday 13 January 1947).

Dubuffet had his first exhibition of paintings in New York with the Pierre Matisse Gallery early in the year (7 January – 1 February 1947), and it seems that with his growing recognition at home and abroad, the artist's targeted audience had shifted away from the people to a small intellectual circle. Moreover, the presence of Drouin and Matisse in the series demonstrates the importance given by the artist to commercial success. In a letter to the same addressee dated 27 October 1947, he justified his eliticism by the hopelessness of the French spectators in understanding his work:

Et puis tu sais le public français actuel est complètement bouché à l'émeri; inutile de rien tenter, ce public refusera tout, conspuera tout systématiquement. [...] Donc travaillons [...] pour quelques amis de notre entourage le plus intime et dont le nombre ne doit pas dépasser celui [...] des doigts de ses deux mains.⁵¹⁰

Moreover, while portraying the writer and historian Édith Thomas, formerly involved in Resistance and a member of the C.N.E., Dubuffet included writers rejected by such an organisation. This represents yet another demonstration of his support of Paulhan's advocacy of the autonomy of literature and a gesture of rebellion against the excesses of the *Épuration*: Cingria, Jouhandeau, and Benoit had all been on the C.N.E.'s *listes noires*.⁵¹¹ In addition, Dubuffet had written a letter to the *Directeur des Lettres Françaises* on 9 April 1947 in defence of Cingria:

Un pur poète, préoccupé seulement de ses créations ravissantes qui sont autrement précieuses que vos stériles chicanes de politique, où toutes les questions sont posées de travers et trop souvent exprès. [...] Le patriotisme est une belle vertu, surtout quand il s'agit du vrai patriotisme [...], mais sûrement que la loyauté, la véracité, c'est des belles vertus aussi.⁵¹²

⁵¹⁰ Dubuffet, letter addressed 'À Jacques Berne', in *ibid.*, p. 433 (Le Havre: Monday 27 October 1947).

⁵¹¹ Édith Thomas was also involved in the design of the first issues of *Les Lettres Françaises*.

Goetschel and Loyer, *Histoire Culturelle et Intellectuelle*, p. 108.

⁵¹² Unpublished letter from Dubuffet to the Director of *Les Lettres Françaises*, archived in Paris, Fondation Dubuffet (9 April 1947).

Ponge's angry reaction to Dubuffet's defence of Cingria is expressed in two letters:

'[Lettre de F.P. Vendredi] § Cher Jean, § Oh, le vilain petit factum! § "une des plus hautes figures des lettres", "pur poète", "stériles chicanes", "propos singulièrement subtils"... Vraiment, tu ne pouvais nous épargner cela? § J'ai bien peur que tu ne divagues (à l'intérieur d'un cercle très étroit). § Il me semble que tu devrais te défier d'un goût, d'une philosophie, d'une morale (allons donc, vous en êtes là!) – et de quelques-uns de tes amis, leurs tenants – qui, à peine les secoue-t-on, montrent ça. § Enfin! Chacun tient debout comme il peut... Mais dire que tu as le bonheur d'être peintre! Et peintre comme tu l'es.'

'[Lettre de Francis Ponge Lundi] § [...] si les gens de l'autre patriotisme avaient des gueules à tolérer ça.'

Both unpublished letters from Ponge to Dubuffet archived at the Fondation Dubuffet.

The anti-Semitism of Céline was still an important part of the *épuration* debate, while the question of the adhesion to the American or Soviet model was becoming increasingly pertinent with the beginning of the Cold War. However, the artist ridiculed the partisanship that was dividing intellectuals at the time:

Édith Boissonnas a aussi interdit à Jean Paulhan de publier ses poèmes dans le même numéro des *Cahiers de la Pléiade* où il y aura un texte de Céline parce qu'elle est pour les juifs tandis que Céline est contre les juifs. Et Ponge aussi a interdit qu'un texte de lui soit publié dans ce numéro parce qu'il est pour le communisme tandis que Paulhan est contre le communisme.⁵¹³

Now that we have briefly established the cultural and political context of the series, I wish to examine the series itself and Dubuffet's discourse about portraiture and representation. Already in one of his *Notes pour les Fins-Lettres* (1946), 'Manière de faire le portrait', he had explained his desire to avoid the representation of individual features in his portraits to the profit of the more general attributes of human kind.

J'aime à éviter dans les sujets que je peins tout ce qui est occasionnel, j'aime à peindre des faits *généraux*. Si je peins un chemin creux, je veux qu'il soit un archétype de chemin creux, une synthèse de tous les chemins creux du monde et si je peins l'effigie d'un homme, il me paraît suffisant que ma peinture évoque en effet un visage d'être humain, mais sans particularités accidentelles, qui sont si vaines.⁵¹⁴

This opposition between the general and the particular was expanded by the artist in a text entitled 'Causette' and included in the exhibition catalogue of the series. The series was exhibited under the title *Portraits à Ressemblance Extraite, à Ressemblance Cuite et Confite dans la Mémoire, à Ressemblance Éclatée dans la Mémoire de M. Jean Dubuffet, Peintre* at the *Galerie Drouin* from 7 to 31 October 1947. Illustrated with twenty drawings, the catalogue introduced the notion that 'Les gens sont plus beaux qu'ils croient, VIVE LEUR VRAIE FIGURE' ('People are more beautiful than they think, LET US CELEBRATE THEIR TRUE FIGURE'). It therefore announced itself as a statement against the idea of standardised beauty: 'Les personnes que je trouve belles ça n'est pas celles qu'on

⁵¹³ Dubuffet, letter addressed 'A Gaston Chaissac', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 279 ([Monday 9 August 1948]).

⁵¹⁴ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettres', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 47.

trouve belles habituellement.⁵¹⁵ Dubuffet then established a list of facial attributes usually considered as ungraceful: 'les boutons', '[l]es drôles de nez, les grosses bouches, les dents plantées de travers, les poils dans les oreilles', '[l]es personnes de plus d'âge', '[l]'obésité même outrancière', 'les torsions, les grimaces, les rides'. These natural characteristics were however of greater interest to the artist than the representation of beauty as defined by the Greek artistic tradition and defended by the art establishment:

Ça m'intéresse bien mieux que les grecqueries. C'est des genres d'idées comme ça que des gens comme Monsieur René Huyghe [conférencier qui est par la même occasion gardien de musée [...] justement de grecqueries] ne peuvent pas digérer.⁵¹⁶

As in Ponge's *Parti Pris des Choses*, human faces were for Dubuffet constituted of the same substance as the trees, the clouds, the waters, and the wind.⁵¹⁷ These are sometimes associated with the name of the sitter in the formation of some of the titles in the series, such as *Michel Tapié Soleil* ('Michel Tapié Sun') [Fig. 88], *Limbour Crustacé* ('Limbour Shell-Fish'), *Ponge Feu Follet Noir* ('Ponge Black Will-o'the-wisp') [Fig. 89]. According to the artist, human beings, animals, vegetables, and natural phenomena, all carried the same 'air de fête', the same idea of the celebration of life which we connected to the 'carnavalesque' as one of the popular forms of festivities in section 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*'. This, he believed, was better expressed aesthetically through an innovative use of the painted matter, a concept which he calls the *informe* in an appropriation of Bataille's term, rather than through a painstakingly realistic representation of the model:

C'est plutôt comme un sentiment que j'aurais plutôt d'un petit air qui court partout de par le monde et pas seulement dans les visages des personnes mais en même temps aussi bien la même musique dans les arbres, dans les nuages, dans

⁵¹⁵ Dubuffet, 'Causette', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, note 68, p. 428.

⁵¹⁶ Generally, Dubuffet rejects the dichotomy between good and bad: 'Moi quand on me parle [...] de choses qui sont bien et de choses qui sont mal, je ne comprends rien à cette terminologie-là.'

Dubuffet, 'Causette', in *ibid.*, p. 69.

René Huyghe seems to symbolise what the artist despises the most: after having studied art history at the *École du Louvre* and literature at the *Sorbonne*, he had been appointed assistant curator of the Paintings and Drawings Department of the *Musée du Louvre* in 1930, and in 1937, senior curator as well as Professeur at the *École du Louvre*.

Dubuffet, 'Causette', in *ibid.*, p. 70.

⁵¹⁷ See 'IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes Series (1945-46)*'.

les eaux et dans le vent et c'est cet air de cette fête-là que je me plais surtout à leur donner à mes personnages. Je crois bien que le portrait le plus sommaire, le plus informe, mais qui joue tant soit peu cette musique, me fera meilleur service que celui le plus appliqué du monde auquel manquerait ce petit air-là.⁵¹⁸

For Dubuffet, a topographic representation of the facial features of the sitter was precisely what deprived the person represented of his/her vivacity, and as a consequence, prevented the viewer of the portrait from embarking on a journey of multiple discoveries.

J'ai remarqué que pour qu'un portrait me soit de bon usage ce qu'il faut surtout c'est qu'il soit comme doué de vie, d'une petite vie propre de tableau, [...]. [...] ça n'est pas du tout qu'on l'ait bourré d'indications documentaires topographiques du personnage en question, [...]. Ça empêcherait plutôt le portrait de fonctionner parce que ça bouche les voies, ça rapetisse le champ. Ça permet à l'usager d'y faire des grandes promenades dans ces portraits-là et jamais les mêmes.⁵¹⁹

When compared with actual photographs [Fig. 90], it seems indeed that Dubuffet's portraits achieve a displacement between the prominent mental and physical features of his sitters and their pictorial representation. This is achieved through titles referring both to the person being portrayed and to imaginary associations, which aim at triggering the creation of mental images by the onlooker. Moreover, the palpability of the painted matter informs the spectator that s/he is indeed looking at a representation, usually a very playful representation. For instance, *Michel Tapié Soleil's* surface includes string and pebbles to define hair, teeth, eyes, and jacket buttons, and resembles the sun's crust in ebullition [Fig. 88]. Through the shine of the surface made of oil, tar, and warm dashed-off colours, the figure seems to glow like a sun, probably alluding to the art critic's vibrant personality. With *Ponge Feu Follet Noir* [Fig. 89], Dubuffet presents the viewer with a very textured portrait and a play upon reality through an obviously inadequate positioning of the tie on top of the collar of the shirt worn in the portrait. The reddish colour applied to the nostrils and the smiling mouth in an otherwise quite dark portrait connects the onlooker with the writer's own humoristic dialogue between the material and the sensual world. The wrinkles incised in the oil paint in the area of the eyes and forehead evoke a person deeply involved in thought. In addition, the round shape of the

⁵¹⁸ Dubuffet, 'Causette', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 70.

⁵¹⁹ Dubuffet, 'Causette', in *ibid.*, pp. 71-72.

portrait escapes all angles of vision, and thus suggests a whirlwind of ideas and a sprite spirit so rapid that, as a will-o-the-wisp, it can never be caught.⁵²⁰

Following the Nazi application of eugenics during the war, it is interesting to note that Dubuffet rejected all forms of specific characterisation of his models and demonstrated such a mistrust of physiognomy in his *Portraits*. Instead, the series embraces the wide scope of human diversity. We have examined how exclusion marked the 1940s in France, from the supposed superiority of the Aryan race over Jewishness during the war, and the belief of resisters in their right to condemn, sometimes illegally, collaborators in the *Épuration* period, to the choice between the American and Soviet economic and political model at the beginning of the Cold War. What mattered most for Dubuffet was the humanity of his sitters whose complexity and richness was to be slowly discovered beyond the aesthetics of a quick glance.

Il faut en général dans un portrait, beaucoup de général, très peu de particulier. [...] [Paulhan] dit que dans beaucoup de portraits qu'on voit d'habitude on a oublié de faire d'abord un homme. [...] Si on pratique [la personne] encore plus [...], ça fait que l'affaire apparaît moins simple qu'on avait un moment cru et qu'on n'est finalement pas plus avancé qu'au premier échelon et voici le champ de questions qui se réinstalle et les puits du début encore plus profonds. [...] Il faut plutôt regarder les choses beaucoup de fois. Et en changeant à chaque fois d'angle, pas deux fois sous le même angle.⁵²¹

This is literally evident in *Bertelé Bouquet Fleuri, Portrait de Parade* [Fig. 91] in which the apparently dull and lifeless surface of the painting is incised to uncover the vibrancy of primary colours underneath. Moreover, Dubuffet was aware and suspicious about the danger that literary and artistic processes might, through acute definition of their subject matter, fix its identity and meaning, and thus, deprive the viewer of a multitude of interpretations.

On ne se méfie pas qu'une chose quand on la nomme ça la roussit comme un coup de soleil.⁵²²

⁵²⁰ Paintings studied during the *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire* exhibition at the Centre Pompidou (2001).

⁵²¹ Dubuffet, 'Causette', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, pp. 72-73.

⁵²² Dubuffet, 'Causette', in *ibid.*, p. 68.

Through deliberate depersonalisation, he wished instead the model to become an 'elementary human figure' who would 'trigger mechanisms of imagination in the viewer [...] and thus increase the power of the image.'⁵²³ Thus by giving free rein to the onlooker's imagination, creativity, and invention, the artist acknowledged and asserted individual freedom of expression. In the dogmatic context of the 1940s, this reverence represented a poignant statement in itself. Such ethical, yet a-political assertion was expanded in Dubuffet's interest in *Art Brut* which started around 1947.

IV.3. Identity and Otherness

As already mentioned in sub-section 'IV.2.2.b. *L'Affiche Rouge*', there was, since the early nineteenth century, a rampant belief that the insane, criminals, and primitives presented specific physical features. Very often, as a correlation was believed to exist between these different 'types' of individuals, they became marginalised into one single category. This conceptual basis laid the foundations for what would become the new science of eugenics, whose ideas and visual documentations became widely used in the Nazi apparatus of propaganda.

In the nineteenth century, the diagnosis for the categorization of insane and criminal individuals depended not so much on psychological symptoms as on sets of behavioural characteristics and physical signs. In the early stages of psychiatry, evident in such publications as Philippe Pinel's *Medico-Philosophical Treatise on Mental Alienation* (1800), insanity was even believed to originate from physical defects. Exploring this correlation further, the hospital of the *Salpêtrière* in Paris presented portrait series of the insane whose different facial and bodily features defined certain types of mental conditions. These visual representations of insanity ranged from Theodore Géricault's drawing studies of *Monomania* (1821-24) to Dr Jean-Martin Charcot and his team's drawings and photographs in *Demoniacs in Art* (1887), *Deformities and Sicknesses in Art* (1889), and *New Iconography of the Salpêtrière* (1862).

⁵²³ *L'Art Brut de Jean Dubuffet: Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, ed. by Limbour, exh. cat. (Paris: René Drouin; New York: Pierre Matisse, 1953), pp. 91-92.

In the meantime, the American Samuel Morton, working in collaboration with the Swiss polygenesist Louis Agassiz, had published his *Crania Americana* (1839) and *Crania Aegyptica* (1844). They had started the meticulous gathering of quantitative information based on cranial measurements that would later be continued by the founder of the *Société d'Anthropologie* in Paris (1859), the influential Paul Broca.⁵²⁴ Their objective was to establish the physical characteristics of the different races, and above all, the supposed superiority of Caucasian brains over the more 'primitive' races. To communicate visually these ideas to a wider audience, anthropological portrait busts and photographic representations were displayed as exotic objects of curiosity at the *Musée National d'Histoire Naturelle* and international exhibitions, and published in large reference albums of wide public consumption.⁵²⁵

In its devotion to the idea of evolution, 'Anthropology', as a general science of man, its origins and development, was therefore very much a discipline of its time as it equated 'primitive' forms with simple stages of development.⁵²⁶ We will now examine how Dubuffet's notion of *Art Brut* attempted to circumvent such a biased notion of the 'primitive'.

IV.3.1. Dubuffet's *Art Brut*

'Outsider art' (or *Art Brut*) is a term that has been current only since the Second World War. The work included under this rubric falls into three broad categories: work produced by the inmates of psychiatric asylums, usually with the diagnostic label 'psychotic'; work resulting from the practice of some form of automatism, usually under the aegis of spiritualism; and work that, through some combination of formal originality and social marginality, seems to owe nothing to conventional culture.⁵²⁷

⁵²⁴ Broca's studies ranged from 'primitive' to criminal individuals.

⁵²⁵ *Spectacular Bodies*, ed. by Kemp and Wallace, pp. 119-22.

⁵²⁶ *The Fontana Dictionary*, ed. by Bullock and Stallybrass, p. 26.

⁵²⁷ David Maclagan, 'Outsiders or Insiders?', in *The Myths of Primitivism: Perspectives on Art*, ed. by Susan Hiller, 2nd edn (London and New York: Routledge, 1996), p. 32.

The notion, used extensively by Dubuffet, encompasses therefore works of art produced by people who have not received any artistic education and are considered to be on the margin of society, such as the mentally ill and mediums.⁵²⁸

Dubuffet's fascination for the creative freedom and spontaneity revealed by the work of such artists found concrete form in the *Foyer de l'Art Brut*. This was managed by Tapié, assisted by Aline Gagnaire and Robert Giraud, and located since November 1947 in the *Galerie Drouin* [Fig. 92]. In a letter to Jacques Berne of May 1948, the artist explained his passionate interest in raw art:

Il n'y a qu'une chose intéressante dans le domaine des arts en ce moment et c'est le petit foyer dénommé Art Brut que tient au sous-sol de la galerie Drouin Michel Tapié avec pour assistants Robert Giraud et Aline Gagnaire.⁵²⁹

Against common knowledge therefore, Dubuffet appropriated the term and the concept of *Art Brut*, and decided to expand the already existent collection of artefacts produced by children, the naïves, 'primitives' of pre-industrial culture, and psychotics.⁵³⁰ To manage the increasing number of such artefacts and to promote the exhibition of works embodying similar tendencies, but produced by professional artists, the *Compagnie de l'Art Brut* was formed a year later in June 1948. In addition to Dubuffet and Tapié, founder members included Paulhan and Breton.⁵³¹ In August 1948, Gallimard put new premises at the *Compagnie's* disposal, and from then on, *Art Brut* officially became Dubuffet's personal affair promoted in the *Almanach de l'Art Brut*.⁵³²

Je dépense beaucoup de mon temps à m'affairer pour cet Art Brut [...]. Depuis trois ou quatre semaines je ne fais plus de peinture parce que mon activité

⁵²⁸ Joëlle Arches, 'De l'Art et des Artistes en Toute Indépendance: Comme On Le Verra Bien', in *René Drouin*, ed. by Decron, pp. 29-30.

⁵²⁹ Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 263 (Paris: Thursday 6 May 1948).

⁵³⁰ The *Collection de l'Art Brut* is now housed in Lausanne, Switzerland.

⁵³¹ Mentioned in *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, p. 593.

It is not surprising to find Breton as one of the signatories of the *Compagnie de l'Art Brut* as Surrealism had already drawn into the art of the 'primitives', mentally ills, mediums, and children as inspiration for its visual arts.

⁵³² The *Almanach de l'Art Brut* was already introduced in a text written by Dubuffet in October 1947, 'L'Art Brut'.

Dubuffet, 'L'Art Brut' (October 1947), in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, pp. 83-85.

artibrutiste ne m'en laisse pas le temps. On aménage le pavillon que Gallimard a mis à notre disposition pour fonctionner comme Foyer de l'Art Brut. [...] Je m'occupe à la préparation de l'Almanach de l'Art Brut.⁵³³

'Notice sur la Compagnie de l'Art Brut' ('A Word about the Company of Raw Art'), which could be regarded as the group manifesto, was written by Dubuffet in September 1948. In this pamphlet, he described the characteristics of the *Oeuvres considérées* ('Works considered') worthwhile to be included in the *Art Brut* permanent collection. According to him, these ought to be inventive, spontaneous, and personal on both an aesthetic and technical level, and to distinguish themselves from the conventions of art usually favoured by the establishment:

Nous recherchons des ouvrages artistiques [...] ne devant rien [...] à l'imitation des oeuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries, mais qui au contraire font appel au fond humain original et à l'invention la plus spontanée et personnelle; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyen d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage.⁵³⁴

In *Point de vue* ('Point of view'), he called for 'true art', an art unspoiled by the demands of the art market and establishment:

Nous pensons que le jour est assez proche [...] où le public prendra conscience de l'ample imposture du corps constitué des marchands de tableaux, 'critiques d'art' et 'artistes professionnels', de la vacuité de leurs ouvrages et de leurs mines de savants docteurs, de l'inconvenance de l'activité commerciale à laquelle ces ouvrages donnent lieu, et du peu de part que la véritable fonction artistique a dans tout cela, et où il s'en détournera résolument et prendra conscience que l'art véritable – discret – peu voyant – effarouché – mille fois plus précieux – est ailleurs.⁵³⁵

Finally, in the section entitled *Appel aux médecins psychiatres* ('Call to psychiatrists'), Dubuffet stated his belief that the distinction between 'normal' and 'abnormal' was unsustainable when referring to human beings:

⁵³³ Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 280 (Monday 16 August 1948).

⁵³⁴ Dubuffet, 'Notice sur la Compagnie de l'Art Brut', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, I, p. 489.

⁵³⁵ Ibid.

Parmi les oeuvres les plus intéressantes que nous avons rencontrées, certaines ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques. [...] L'idée tranchée que l'on se fait communément de la santé d'esprit et de la démence nous semble basée sur des distinctions très souvent arbitraires. Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent dans la plupart des cas spécieuses et de toute façon d'un ordre que nous n'avons pas à retenir.⁵³⁶

'L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels' was the title of the group's major exhibition held at the *Galerie Drouin* in 1949. In the preface to the catalogue, Dubuffet explained his conviction that ideas and intellectuals were enemies of art, as they failed to address the all-important notion of 'vision' at the centre of 'psychotic art'. Moreover, he refused to label psychotic art as different as he believed it to proceed from conventional mechanisms of creation.

Les idées, et l'algèbre des idées, c'est peut-être une voie de connaissance, mais l'art est un autre moyen de connaissance dont les voies sont tout autres: c'est celle de la *voyance*. La voyance n'a que faire de savants et d'intelligents, elle ne connaît pas ces zones-là. [...] Avant de clore cet exposé nous voulons dire un mot des fous. La folie allège son homme et lui donne des ailes et aide à la voyance, à ce qu'il semble, et nombre des objets [...] que contient notre exposition sont l'ouvrage de clients d'hôpitaux psychiatriques. Nous ne voyons aucune raison d'en faire, comme font d'aucuns, un département spécial. Tous les rapports que nous avons eu (nombreux) avec nos camarades plus ou moins coiffés des grelots nous ont convaincus que les mécanismes de la création artistique sont entre leurs mains très exactement les mêmes que chez toute personne réputée normale.⁵³⁷

The tendency to turn away from the styles recognised by Western society, what has been broadly called 'Primitivism', was however not a new Modernist strategy to embrace non-academic forms of art. With the abandonment of the requirements of Naturalism, artists became increasingly interested in the formal expressiveness and inventiveness as well as the 'authenticity' of 'primitive' cultures. While little attention was given to the actual conditions of production and meanings of the artefacts, this interest involved putting into question the skills and superiority of Western art, which was, as we have examined, an important aspect of early Modernism as well as Dubuffet's art and discourse.⁵³⁸

⁵³⁶ Dubuffet, 'Notice sur la Compagnie de l'Art Brut', in *Ibid.*, p. 490.

⁵³⁷ Dubuffet, 'L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels' (October 1949), in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, pp. 89 and 92.

⁵³⁸ *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 15-16.

'Primitivism' is however a dubious notion as it originates from the history of the Western encounter with the primitive, which, according to Hal Foster, having started with the discovery of America in 1492, is one of domination and one of construct of the modern West in opposition to this other. This paradigm is supported by the first museums in Europe whose collections of 'primitive' artefacts expand with the development of Western capitalism and colonialism. By the eighteenth century, Western civilisation is posited as the universal truth with 'primitive' societies its weaker versions, unable 'to challenge Western pretences of sovereignty, supremacy, and self-creation.'⁵³⁹ According to Edward Said in *Orientalism*, all description of non-Western cultures and traditions support this construct more than they tell us about these civilisations themselves.⁵⁴⁰ Here I shall apply Hall's recent comment about the notion of 'black' to that of the 'primitive': 'black' is essentially a politically and culturally *constructed* category' which fails to recognise 'the extraordinary diversity of subjective positions, [historical and] social experiences and cultural identities which compose [this] category'.⁵⁴¹

Having examined Dubuffet's discourse on *Art Brut*, we will now look at his own artistic production of the post-war period and his attitude towards issues of identity and otherness. It is worth wondering how the artist negotiated the constructed boundaries

In its development, Modernism embraced all forms of 'primitivism': folk art of one's own country; non-Western art forms, such as Japanese woodcuts in the 1870s and 1880s in the case of Van Gogh, followed later by tribal art from Africa in the instance of Picasso and Brancusi, the South Seas in the case of Gauguin and Nolde, and the Americas, in particular Mexico, in the instance of Henry Moore, and a general interest in ethnographical collection and primitive art, in particular Kirchner and Nolde from *Die Brücke* group in Dresden in 1905, as well as the Surrealists, then also Persian and Indian painting, and prehistoric cave paintings; the 'primitives' of one's own time and place, such as the art of children, amateurs, and the insane; 'popular' art. Larionov from the Russian avant-garde, for example, used popular broadsheets, painted shop signs, and graffiti in his work, and he and his friends even exhibited their work together with icons, folk and child art, and popular Russian and Oriental prints. This enthusiasm for the primitive was an attempt to free oneself from the conventions of the fine arts and the institutions which supported them. Kandinsky and Marc from the *Blaue Reiter* in Munich in 1912 considered the primitive to be unspoilt by Western materialist values and superficiality. In this critique of Western society, they wished to use the expressive means of art as spontaneously as possible and to ignore, in varying degrees, the principles of imitation in order to focus on developing the sensory and spiritual power of the work.

Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (London: Phaidon Press Limited, 1994), pp. 16, 19, 34, 41-42, 48, 51, 55, 199.

⁵³⁹ Hal Foster, 'The "Primitive" Unconscious of Modern Art', *October*, 34, Fall 1985, pp. 45-70, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, p. 208.

⁵⁴⁰ Edward Said, 'Introduction', *Orientalism* (London: Penguin Books, 1991), pp. 1-28, in *Art in Modern Culture*, ed. by Frascina and Harris, pp. 136-44.

⁵⁴¹ Stuart Hall, 'New Ethnicities', in *Stuart Hall*, ed. by Morley and Chen, p. 443.

between the two notions and whether he acknowledged difference or suppressed it. While Dubuffet was aware of the necessity to maintain and reflect in his work the diversity present in life and human nature, his *Sahara* series (1947-48) made at the time of his increasing involvement with *Art Brut*, demonstrates an essentialist approach to its subject matter [Figs 93-96]. Produced during numerous stays in an oasis of the extreme South of the Sahara, El Goléa, his landscapes are defined by typically exotic features, such as camels and palm trees, their inhabitants dressed in the 'Arabic' fashion with turbans and draped capes.⁵⁴² The impression of a physiologist nomenclature is reflected in the titles of the works: *Deux Arabes*, *Palmier*, *Chameau*, or *Nomade et Chameau*, *Palmiers*, *Jardinier*. The undifferentiated representation of 'arabe', 'bédouin', and 'nomade' is also problematic, as the Arabs and the Berbers were the two main distinct groups composing the Algerian population. Native to Algeria, the latter spoke its own language, but had become a minority group. As for 'bédouins', it is a general term to describe the nomads of Arabic culture and of Muslim religion living in the desert regions of the Middle-East. Dubuffet's representation and description of the population of the South of the Algerian Sahara betray a reductive categorisation of a diversity of cultures, religions, and customs as just exotic 'others'. Taking Henri Rousseau as his role model in the depiction of 'other geographies', an artist who is now considered as the essentialist painter par excellence, Dubuffet justified the making of his new series with his ambition to create 'a painting evocative of these places and landscapes'.

Ça me va dans la tête cette affaire de chameaux. Le douanier Rousseau faisait bien des lions. [...] Pourquoi pas des Arabes? § Vous avez ramassé dans le désert américain un caillou veiné qui se trouvait être plus évocateur de ces lieux et de ces paysages où vous l'avez rencontré. [...] c'est très justement ça que j'ai en tête avec mon affaire de Sahara. [...] avec mes Arabes et mes chameaux.⁵⁴³

It is not surprising therefore that many commentators have interpreted his notion of the 'primitive' as 'a revival of the idea of the noble savage, the civilized man hankering after

⁵⁴² Around 1000 kilometers South of Alger.

Dubuffet, letter addressed 'A Jacques Berne', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, p. 247 (Bou-Saâda: Monday 17 March [post-mark: 1947]).

⁵⁴³ Dubuffet, letter addressed 'A André Breton', in *ibid.*, pp. 268-69 (Paris: Sunday 7 June [Sunday 6 or Monday 7 June 1948]).

a more instinctive being'.⁵⁴⁴ This description is reminiscent of Rousseau's concept of the primordial state of human beings in which are found their essential characteristics, the ones that culture will eventually repress or pervert. In such a perspective, the presence of the other does not involve any frictions since the 'natural feeling', which is pity, spontaneously inclines the individual, not only to respect him/her, but to be devoted to his/her well-being. Pity reveals the other as identical to the self and is thus the foundation of a moral based on a happy sociability, wholly orientated towards the satisfaction and the conservation of the human species.⁵⁴⁵ Such apprehension of human relationships presupposes a universal idea of truth which Nietzsche saw as antithetical to the diversity of life itself. The philosopher located the origin of morality in the interiorisation of a primitive violence to be rationalized by culture. In other words, culture played a primordial role in moralising human values for the maintenance of the social order. In this sense, he considered society as potentially totalitarian.⁵⁴⁶ Similarly, David Morley, in an essay on 'EurAm, Modernity, Reason and Alterity, or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism?', warned us about the danger of Universalism, a notion that the 'Primitivists' are eager to cherish. Quoting Tzvetan Todorov, his reason is that:

The so-called universality of many theoreticians of the past and present is nothing more or less than unconscious ethnocentrism, the projection of their own characteristics on a grand scale.⁵⁴⁷

While Dubuffet used Nietzsche as a prime philosophical reference, he evidently failed to apply practically the philosopher's outlook in the making of the *Sahara* series. However, if we agree with David Morley pointing to the even greater danger of abandoning 'the very idea of shared humanity between and across cultures', we cannot but salute Dubuffet's work for aspiring to such ideals.

⁵⁴⁴ Dubuffet and Thomas M. Messer, 'Interview. Preview of the Dubuffet Retrospective: Against Ideals, Perfection and Measure', *Art International*, no. 13, 1990, p. 84.

⁵⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, 'Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes' (Paris: Éditions Sociales, 1755), I, p. 99. Repr. in *Parcours Philosophiques*, ed. by Gérard Durozoi and others (Paris: Éditions Nathan, 1985), p. 47.

⁵⁴⁶ Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, trans. by M. Albert (Paris: Éditions Nathan, Collection Les Intégrales de Philo: 1887), 2nd Dissertation, § 8, pp. 123-24. Repr. in *Parcours Philosophiques*, ed. by Durozoi and others, p. 209.

⁵⁴⁷ David Morley, 'EurAm, Modernity, Reason and Alterity, or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism?', in *Stuart Hall*, ed. by Morley and Chen, p. 338.

IV.3.2. The Erotic

IV.3.2.a. Fautrier's Illustration of Bataille's *Madame Edwarda* (1942/45)

Fautrier illustrated *Madame Edwarda*, a prose text that Bataille had written in September and October 1941, and dedicated to Éluard. The short erotic story was published under the pseudonym of Pierre Angélique in 1942 and again in 1945 illustrated with engravings by Jean Perdu, Fautrier's pseudonym. Both editions were published clandestinely by Auguste Blaizot in the *Éditions du Solitaire*.⁵⁴⁸

When discussing the main difference between Surrealism and Sartre's Existentialism, Bataille expressed his belief in the *existence* of freedom and its safeguard from practical ends. But more importantly for a study of *Madame Edwarda*, free existence was to be experienced in the present which he equated to ecstasy.

La différence profonde du surréalisme avec l'existentialisme de Jean-Paul Sartre tient à ce caractère d'*existence* de la liberté. Si je ne l'asservis pas, la liberté *existera*: c'est la poésie; les mots, n'ayant plus à servir à quelque designation utile, se déchaînent et ce déchaînement est l'image de l'*existence libre*, qui n'est jamais donnée que dans l'instant. [...] La saisie de l'instant ne pourrait différer de l'extase (réciproquement, il faut définir l'extase comme la saisie de l'instant – rien d'autre –).⁵⁴⁹

In the context of the Occupation, erotic writing represented therefore for the philosopher a means to exercise a semblance of freedom for both writer and reader.⁵⁵⁰ It also encapsulated, as we will see, an acknowledgement of the other and the questioning of a judgemental and hierarchical system of values based on a set of binary oppositions.

Explaining the objective of his small book in its preface, Bataille invites the viewer to think about the sacred value attached to both intense sexual pleasure and suffering, and emphasises the fact that these taboos have traditionally been treated very differently.

⁵⁴⁸ *Georges Bataille: Oeuvres Complètes*, III: Oeuvres Littéraires, p. 491.

⁵⁴⁹ *Georges Bataille: Oeuvres Complètes*, XI, p. 81.

⁵⁵⁰ In fact, Bataille wrote numerous *Poèmes Érotiques* between 1942 and 1944.

Georges Bataille: Poèmes et Nouvelles Érotiques, ed. by Michel Camus (Paris: Mercure de France, 1999), p. 7.

While death and suffering are considered to deserve respect, pleasure is treated with contempt and derided through laughter and joking.

Je demande au lecteur de ma préface de réfléchir un court instant sur l'attitude traditionnelle à l'égard du plaisir (qui, dans le jeu des sexes, atteint la folle intensité) et de la douleur (que la mort apaise, il est vrai, mais que d'abord elle porte au pire). Un ensemble de conditions nous conduit à nous faire de l'homme (de l'humanité)? une image également éloignée du plaisir extrême et de l'extrême douleur: les interdits les plus communs frappent les uns la vie sexuelle et les autres la mort, si bien que l'une et l'autre ont formé un domaine sacré, qui relève de la religion. [...] [C]e rire, qui accuse l'opposition du plaisir et de la douleur (la douleur et la mort sont dignes de respect, tandis que le plaisir est dérisoire, désigné au mépris), en marque aussi la parenté fondamentale.⁵⁵¹

But Bataille invites the onlooker to deviate from this common attitude and to take eroticism very seriously, because it bears a fundamental truth about human mind.

Aussi bien l'érotisme envisagé gravement, tragiquement, représente un entier renversement. § [...] L'extrême licence liée à la plaisanterie s'accompagne d'un refus de prendre au sérieux – j'entends: au tragique – la vérité de l'érotisme. § [...] Non qu'il soit à mes yeux surprenant que l'esprit se détourne de lui-même et, pour ainsi dire se tournant le dos, devienne dans son obstination la caricature de sa vérité.⁵⁵²

In Bataille's philosophy, the two concepts of sexual pleasure and suffering traditionally seen as antinomic are re-united as they both form integral parts of human experience and identity.

Je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, si je ne savais rien du plaisir extrême, si je ne savais rien de l'extrême douleur! § [...] [L]a joie est la même chose que la douleur, la même chose que la mort. § Ce dont ce grand rire nous détourne [...] est l'identité du plaisir extrême et de l'extrême douleur: l'identité de l'être et de la mort.⁵⁵³

For the philosopher, sexual desire bears resemblance to repugnance and is exacerbated by the sight of horror and the possibility of danger. Ecstasy can only be experienced with the distant prospect of death and destruction during this unbearable, yet marvellous, moment

⁵⁵¹ Bataille, *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'Oeil* (Paris: Éditions 10/18, 1956/67), pp. 12-13.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵⁵³ *Ibid.*

when the individual disappears despite him/herself, and horror and joy are united. Bataille sees pleasure as the excess of being.

Il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne l'affinité avec le désir. Non que l'horreur se confonde jamais avec l'attrait, mais si elle ne peut l'inhiber, le détruire, l'horreur renforce l'attrait! Le danger paralyse, mais moins fort, il peut exciter le désir. Nous ne parvenons à l'extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit. § [...] C'est justement [ce] [mouvement intolérable où nous disparaissions malgré nous] qui distingue le moment de l'extrême joie et de l'extase innommable mais merveilleuse. [...] § Le plaisir serait méprisable s'il n'était ce dépassement [...] intolérable de l'être [...]. [...] [L'] être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident.⁵⁵⁴

Bataille concludes his preface by likening the sensation of pleasure to the divine experience.

Mais l'être ouvert – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée: cette lumière est divine.⁵⁵⁵

As implied in the false title, *Divinus Deus*, that always preceded the actual title of the story, *Madame Edwarda*, a prostitute, is also God.⁵⁵⁶ According to Allan Stoekl, the story recalls the 'tragic ritual that involves the divinization and even the martyrdom of the central character, but a martyrdom accomplished through sexual experience rather than death.'⁵⁵⁷ The narrative's structure follows the 'tripartite nature of the Catholic mass and a "recurring pattern" within it.'⁵⁵⁸ In the first section of the text, the narrator, after having wandered from bar to bar, is heavily drunk when he enters a brothel in the area of the *rue Saint-Denis*, the Parisian prostitution quarter. There he chooses *Madame Edwarda*. After a preliminary embrace, the prostitute declares herself to be God while showing her genitals and ordering the narrator to kiss them. This is the one erotic scene made visually explicit in the text, and Fautrier has represented it quite literally in one of his illustrations [Fig. 97]. A female nude is presented with her legs wide open, displaying her sex. The

⁵⁵⁴ Ibid., pp. 15-16.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 20.

⁵⁵⁶ *Georges Bataille: Oeuvres Complètes*, Vol. III, p. 491.

⁵⁵⁷ Allan Stoekl, 'Recognition in *Madame Edwarda*', in *Bataille: Writing the Sacred*, ed. by Bailey Gill, p. 79.

⁵⁵⁸ Ibid., in *Bataille: Writing the Sacred*, ed. by Bailey Gill, p. 80.

figure seems to have been reduced to her sexual features as she has no facial traits, no arms, and her trunk has been defined by her breasts. The viewer is placed in the role of the narrator as the figure is presented on her own. In the other illustrations, the onlooker interrupts his/her identification with the narrator to become a voyeur of the scenes of couples and threesomes in different sexual positions [Figs 98-101]. I would however argue that Fautrier has left space for the viewer to imagine and explore different fantasies and situations. He has even represented erotic scenes that take place outside Bataille's account as they represent neither the narrator and *Madame Edwarda* having sex in the confines of a bedroom in the brothel, nor *Madame Edwarda*'s sexual encounter with a taxi driver being witnessed by the narrator. Generally, while the representation of the male and female genitalia is explicit and figurative, the rest of the bodies are quite sketchy. Thus, although it is obvious that the onlooker is presented with an erotic scene, an impression that is emphasised by the vision of penises in erection, there is doubt about the specificity of the act being performed. This is particularly evident in the illustration in which the central character is both a woman and a man [Fig. 102]. Moreover, because the viewer can see the genitalia, s/he is paradoxically not witnessing the actual penetrative sexual act, except in his/her imagination. In addition, while some figures are resting in a sitting position, the male erections indicate that they are ready to perform, as if their bodies were waiting for the onlooker's imagination to activate them [Fig. 103]. Some nudes are presented in a series of two before and after the sexual act [Fig. 104], or in a series of three [Fig. 105]. As each image differs little from the others, Fautrier's series suggests the idea of cinematic movement present in Bataille's text in which the succession of scenes gives the impression of an erotic film interrupted by the narrator's reflexive comments.

As in any drama, Stoekl argues, the characters in *Madame Edwarda* have interchanging roles, and this interchangeability of personae is what enables the construction and destruction of the self, as well as the mutual recognition of the other and his/her desire. *Madame Edwarda* and the narrator are the carriers of different antinomic principles, such as divinity and animality, activity and passivity, the female and the male, and oscillate

between the two.⁵⁵⁹ Similarly in the illustrations, the acknowledgement of the viewer's imagination does not demarcate any definitive role to be played. The onlooker becomes a part of the interchangeability of characters in the text. Thus in both *Madame Edwarda's* text and illustrations, eroticism represents the rupture of boundaries and frontiers, and the opening up to otherness.

IV.3.2.b. Fautrier's Illustration of Frénaud's *La Femme de ma Vie* (1947)

Mon épouse ma loyale étoffe
 ma cressionnière mon doux pépin
 ma banlieue mon gros gras jardin
 mes fesses mes vesses mes paroles
 mon chat où j'enfouis mes besoins
 ma gorge de bergeronnette

Ma veuve mon essaim d'helminthes
 mes boules de pain pour mes mains
 pour ma tripe sur tous mes chemins
 mon feu bleu où je cuis ma haine
 ma bouteille mon cordial de nuit
 mon torchon pour essuyer ma vie
 l'eau qui me lave sans se tacher

Ma brune ou blonde ma moitié
 nous n'aurions fait qu'une couleur
 qu'un soleil lune à tout casser
 à tous les deux par tous les temps

Si un jour je t'avais connue
 Si tu avais été.

Fautrier illustrated *La Femme de ma Vie*, a poem written by Frénaud on 1 April 1945, with multipartite coloured aquatint-engravings [Fig. 106], whose plates he himself printed on his manual printing-press in his house in Châtenay-Malabry. The book was published by Auguste Blaizot's *Librairie* in Paris in 1947. It opens onto a large sheet of paper (29.5 x 18.5 cm) that has been folded into two sections on its length and then into

⁵⁵⁹ Ibid., in *Bataille: Writing the Sacred*, ed. by Bailey Gill, pp. 80 and 88.

Pierre Angélique, the pseudonym which Bataille used for the publications of the short story, means 'angelic stone', and thus combines the dead and the holy.

Bataille: Writing the Sacred, ed. by Bailey Gill, p. 90.

six sections on its height. It has been lined with industrial lace, a fake Chantilly, borrowed from female underwear.

In its description of the 'Woman of my Life', the poem appeals to different senses, such as the gaze, but also the touch of fabric and of a cat's fur, the taste of cress and of a fruit pip, the smells of a garden and of fetid flatulence, and the hearing of a wagtail song. This sensual and physical presence is echoed in the making of the publication in which both the hair-net aspect of the lace and the blotting-paper contribute to the tactile quality of the book. Fautrier's illustration also responds to the natural atmosphere and decor of the poem. Despite the inherent flatness of the medium, Fautrier's aquatint reproduces the physical and sculptural aspect of the body represented. Its flesh is reminiscent of a landscape, its reliefs, and natural phenomena: its fissures, crevices, furrows, the trace of irrigating streams resembling blood vessels, terrestrial and bodily matter in effervescence.

With either brown or blond hair, the identity of the woman described in *La Femme de ma Vie* is uncertain. At the end of the poem, Frénaud reveals that the woman has in fact never existed except in his imagination. Thus the reader is confronted with the collapse of the distinction between imagination and reality, between absence and presence, between life and death. This breakdown is to be placed in the context of Frénaud's philosophy which is discussed in Lescure's text entitled 'André Frénaud ou La Poésie à Hauteur d'Homme' published in the *Poésie* of February-March 1945. Lescure's starting point for his analysis is Frénaud's first published collection of poems, *Les Rois Mages*. Introduced by an epitaph, the collection had announced, in the context of the events of 1940, the necessity of death, negation, and nothingness for the re-affirmation of life and the strengthening of mankind's position in the world. Such re-affirmation through action in the face of adversity is, according to Lescure, what makes acceptable and gives meaning to the human condition.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ Jean Lescure, 'André Frénaud ou La Poésie à Hauteur d'Homme', *Poésie* 45, no. 23, February-March 1945, pp. 86-95.

In Bernard Pingaud's text entitled 'La Présence et la Perte', such collapse between terms usually considered antinomic is explained by Frénaud's refusal to objectify notions such as experiences, places, and human beings, and his focus on signifying their energy.⁵⁶¹ In Frénaud's poems, these concepts have been imbued with the power and intensity of life.

Et cela qui 'depuis toujours déjà' semble s'offrir est donc aussi depuis toujours déjà perdu. Perdu mais présent. Perdu mais vivant. [...] Comment expliquer cette rupture? L'erreur inévitable – c'est l'infirmité de notre regard qui nous la fait commettre – est de chosifier l'être, [...] alors qu'il s'agit d'une force, d'une 'énergie'. Que certains instants, certains lieux, certains visages sont privilégiés, alors que l'être 'gronde' partout. Dans un second temps [...], le poème tente de se plier à cette force, de se faire l'écho de cet ébranlement, et c'est alors seulement qu'il devient vraiment poème.⁵⁶²

As stated by Pingaud, Frénaud described the poetic act in his 'Note sur l'Expérience Poétique' as an ephermal experience of being that can only take place in the trace that is left once the poet has become silent. Thus what interests Frénaud when dealing with subjects concerned with the everyday environment, experiences, and preoccupations, subjects such as childhood, nature, love, and death, is not so much to retrieve a place once inhabited or visited, an unforgettable event or a female figure, as to evoke the loss of these memories, the passage of their existence, so that they can be visited again for a brief instant.

La poésie de Frénaud ne cesse de vouloir faire retour à l'origine. Et pourtant les diverses 'origines' qu'elle se découvre, tel lieu autrefois habité ou visité, telle image d'enfance, telle figure féminine, tel moment inoubliable, ne sont pas de vraies origines – et le poète le sait bien: car l'être ne peut s'y loger. L'important dans le souvenir [...] est sa perte, qui désigne le passage, l'ébranlement, la 'visitation'.⁵⁶³

The contrast between presence and absence is echoed in Fautrier's illustration as it is itself reminiscent of *La Jolie Fille* ('The Pretty Girl') (1944) [Fig. 55], a painting that we have studied as part of the *Otages* series. This positions the viewer at different moments of the subject's life: while the title of the painting suggests a girl still able to enjoy the

⁵⁶¹ Bernard Pingaud, 'La Présence et la Perte', in *André Frénaud*, ed. by Yves Bonnefoy, exh. cat., Maison de la Culture d'Amiens, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1977), pp. 21-22.

⁵⁶² Pingaud, 'La Présence et la Perte', in *ibid.*, p. 21.

⁵⁶³ Pingaud, 'La Présence et la Perte', in *ibid.*, p. 22.

pleasures of life, the painting itself portrays her death and decay. As *La Jolie Fille*, the main element of the composition in *La Femme de ma Vie*, to be observed on the left-hand side of the picture plane, appears at first sight to be a formless mass, but reveals itself to be the trunk of a body. The hands have however been separated from the body and displaced onto the right-hand side of the composition. Having multiplied, they are reminiscent of *Étude de Mains* ('Study of Hands') that Fautrier had done in 1944-45 [Fig. 107]. This suggests the presence of more than one person: the victim, and the torturer. The marks left by natural phenomena described earlier could be the wounds afflicted by the torturer onto the body of his victim. Moreover, the arms and hands could have been cut out from the trunk of the body in an act of ultimate barbarity. This idea would agree with other elements in the composition that are hardly identifiable and hint at different limbs and body parts. The ambiguity between life and death present in the poem could thus be played out in Fautrier's illustration too, in which the 'Woman of my Life' appears after close scrutiny to be a charnel-house.

IV.4. Conclusion

Thus Dubuffet, Fautrier, and Ponge, all wished to provoke a dialogue with the beholder of their art. Innovatively exploring the resources of language, whether painting or writing, they enabled him/her to discover the creative and poetic process from the inside. Confronted with a transforming world, the viewer/reader became an active participant in the creation of a variety of human experiences and narratives. Both the visual and textual production of the 'Art of Matter' therefore became the recipient for the active intellectual and sensitive engagement of the beholder, who came to signify the 'other' in all its forms. Thus it invested their audience with new forms of intellectual and emotional responsibility, and granted the individual freedom of thought and a sense of self, concepts that would have been considered essential components of a humanist reconstruction of French society after the war.

This was particularly potent after the experience of a constant tension between notions of 'self and other' during the 1940s. During the war, all enemies of Fascist ideology were

constructed as threatening 'others' with the help of the science of eugenics. During the *Épuration* at the Liberation, ex-collaborators were treated as enemies of the State and, according to historical accounts such as Paulhan's *Lettre aux Directeurs de la Résistance*, illegally condemned by the resistant heroes who were failing to remain faithful to the humanist values for which they had fought so ardently. *Épuration* excesses were also denounced by artists, such as Dubuffet, whose *Portraits* series also opposed the Nazi application of eugenics during the war. In Fautrier's illustration of Bataille's *Madame Edwarda* (1942/45), eroticism also represented a means to exercise a semblance of freedom and the opening up to otherness. While aspiring to collapse the hierarchy between 'civilised' and 'primitive' in his notion of *Art Brut*, Dubuffet's *Sahara* series (1947-48) demonstrates an essentialist approach to its subject matter, remaining however faithful to his humanist ideals.

V. The Politics of Art Criticism in France in the Post-War Period

V.1. The Beginning of the Cold War: Division of the French Art Establishment

With the beginning of the Cold War, political division amongst French intellectuals continued into the late 1940s. The aesthetic dimension of such divide was polarised in the battle between Realism and Abstraction that dominated the discourse on cultural politics from 1947 to 1953. On the one hand, the *Parti Communiste*, after having increased its political credibility thanks to the direct participation of its artists and writers in the Resistance, fully embraced Social Realism and supported it through its powerful press. On the other hand, abstract art became increasingly regarded as a symbol of Western democracy.⁵⁶⁴ As regards French art institutions, they were promoting the *Jeunes Peintres de la Tradition Française* ('Young Painters of the French Tradition'), who were attempting a synthesis between the legacy of post-Cubist figuration and the radical tendency of pure abstraction. Adding to the political and aesthetic division of the French art milieu was the fact that some French art critics adapted a very individual discourse to the growing success of the American avant-garde with which they had become acquainted at its first group exhibition at the *Galerie Maeght* in 1947. This will be examined more closely in chapter 'V.2. Competing Art Criticism in France in the Post-War Period'.

For the moment, I wish to establish the political and cultural context in which Dubuffet and Fautrier were producing art immediately after the war. Firstly, they were deliberately developing an aesthetic that was distinct from the type of art being promoted by the French art institutions, in particular that of the *Jeunes Peintres de la Tradition Française*. As the latter were said to continue the tradition of the pre-war masters, they were considered to be complicit with the spirit of conformity of such institutions. Responding to the same preferences for the traditional in their exhibition policy as they had at the end

⁵⁶⁴ Francis Frascina, 'Chapter 2: The Politics of Representation; Attitudes: Origins and Cultural Difference', in Frascina and others, *Modernism in Dispute: Art since the Forties* (New Haven: Yale University Press; London: The Open University, 1993), pp. 124-57.
 Michèle C. Cone, 'The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Post-war Sculpture', *Art Journal*, 53 (winter 1994), 73-74.

of the 1930s, the French art institutions of the post-war period thus pushed away the 'Artists of Matter' – as well as the Surrealist and abstract avant-gardes - to the periphery of the Parisian artistic scene.⁵⁶⁵ Secondly, both artists felt alienated from the ideology of both the extreme Right and Left, as Realism, once used by the Fascists, was then being defended by the Communists.

V.1.1. The Promotion of the *Jeunes Peintres de la Tradition Française* by French Art Institutions

The French art institutions, in particular the *Musée National d'Art Moderne* (M.N.A.M.) at the *Palais de Tokyo*, had a preference for the post-Cubist abstraction of *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française*, such as Bazaine, Bissière, Estève, Lopicque, Manessier, and Singier [Figs 112-117]. Cassou, who was the director of the M.N.A.M. from its opening in 1944 to 1965, would express his lack of interest in avant-garde art in the *Panorama des Arts Plastiques Contemporains* published in 1960. As regards his assistant curator Dorival, he would still state as late as 1979: 'We need to get rid of our inferiority complexes: Manessier is not less important than Pollock.'⁵⁶⁶ *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française* had taken their appellation from the title of their first exhibition as a group at the *Galerie Braun* in May 1941. This was followed by exhibitions at the *Galerie Friedland* in 1942, at the *Galerie Berri-Raspail* and at the *Galerie de France* in 1943, and finally at the *Salon d'Automne* of the same year. The group was to acquire official recognition at the same event at the Liberation the following year. Such success can be explained by the fact that *Les Jeunes Peintres* were positioned at a point of transition between tradition and innovation. They were considered to be the direct inheritors of the French tradition of Modern art established by well-recognised masters of the pre-war era, such as Picasso and Matisse, while undertaking an original and personal interpretation of their findings. Bazaine, one of its protagonists, posed the question:

⁵⁶⁵ Having been excluded in 1937 from the *Exposition Internationale* which claimed to show the most innovative of Modern experimentations, Surrealism and Abstraction had to organise independent events for the promotion of their work, and this was done respectively in 1938 and 1939.

Viatte, 'Paris: Chemins de l'Art et de la Vie. 1937-57', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 28.

⁵⁶⁶ Cabanne, *Le Pouvoir sous la Vè République*, p. 91.

Avons-nous le droit de renoncer à tant de richesses retrouvées et de fermer obstinément les yeux? [...] Ni fauve, ni cubiste, mais inconcevable sans ces derniers, la jeune peinture française contemporaine me semble se situer dans l'évolution de l'art français, et son effort prolonger logiquement celui de ses aînés.⁵⁶⁷

The comment on the *Jeunes Peintres de la Tradition Française* by Dorival explains what motivated the enthusiasm of French art institutions:

Toutes les expériences des mouvements d'avant-garde depuis cinquante ans [fauves, cubistes, expressionnistes, surréalistes], les peintres de la vague de 1941 les ont faites leurs. On s'explique, dès lors, leur désir de reprendre la besogne là où leurs devanciers l'avaient abandonnée.⁵⁶⁸

Fulfilling the need for innovation while remaining within the traditional frame of the institutions, the *Jeunes Peintres* satisfied the middle-ground and national aspirations of the French art establishment in the post-war period. Their work was believed to present characteristics which were inherently French, in particular a sense of measure and colourful harmony. It is ironical that the rhetoric used by the French art institutions from the pre-war *Front Populaire* to the 4th *République* throughout the Occupation did not change in the slightest: their priority remained to brandish the tricolour flag. The preface by André Lejard to the first exhibition of the group, quoted by Léon Gischia in *Les Problèmes de la Peinture* (1945), illustrates this point: 'la tradition ne consiste pas dans la soumission à des formes qui ont eu un jour leur *raison d'être* mais dans la volonté de retrouver et de perpétuer l'esprit qui les a inspirées.'⁵⁶⁹ This summarises the problem of the French artistic policy after the war: the French State's emphasis on traditional values was detrimental to contemporary art *per se*.⁵⁷⁰

In addition, *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française* were considered to revive the traditional components of the *École de Paris* from which they were to ambiguously borrow the name after the war. The term was coined for the first time in the 1920s by

⁵⁶⁷ Bernard Dorival, *Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine* (Paris: Éditions Gallimard, 1944), p. 297.

⁵⁶⁸ Ibid. Repr. in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 112-13.

⁵⁶⁹ Léon Gischia, *Les Problèmes de la Peinture* (Paris: Éditions Confluences, 1945), pp. 137-47.

⁵⁷⁰ See section 'II.2.2. Dubuffet and the Artistic Policy of the *Front Populaire*: Openness towards the 'Common Man'.

André Warnod in the cultural review *Comoedia* to describe artists of mixed origins, such as Chagall, Foujita, Kisling, Modigliani, Pascin, Soutine, and Utrillo. Most of them had found refuge in *Montmartre* and *Montparnasse*, more specifically in the studio complex of *La Ruche*. In their desire to position *Les Jeunes Peintres* as guarantors of the national tradition, some critics appropriated the term of *École de Paris* to define this group of artists.⁵⁷¹ Pierre Francastel stated:

L'École de Paris n'est pas épuisée. Elle s'apprête à se révéler sous une forme nouvelle [...]. N'oublions pas, en les jugeant, que nous jugeons leurs aînés avec la connaissance de la suite entière de leurs efforts créateurs.⁵⁷²

But, how could a school, originating from the diverse influences of foreign artists, be representative of a unified national identity? The paradox is surpassed through a dangerously unethical twist: difference as an openness to other cultures is suppressed to the profit of a seemingly homogeneous national culture. According to Michel Ragon,

L'École de Paris a une faculté d'absorption extraordinaire. Elle enregistre, elle digère tout ce qui lui vient des cinq parties du monde et le transmue dans un art divers et singulier, assez indéfinissable en somme, mais où l'on reconnaît sa marque. Cet art absorbé et digéré influence à son tour des artistes nationaux qui, eux-mêmes... Oui, l'École de Paris se porte bien.⁵⁷³

By 1954 however, the intrinsically French qualities which had been attributed to the *Jeunes Peintres de la Tradition Française* as inheritors of Fauvism and Cubism were increasingly considered to be the result of outdated and safe formulas rather than the application of good taste. Degand talked of the 'esprit de tricherie' ('a cheating spirit') of a painting of compromise, while Julien Alvard worried about the 'embonpoint de l'art' (the 'portliness of art').⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Laure De Buzon-Vallet, 'L'École de Paris: Éléments d'une Enquête', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 252.

⁵⁷² Pierre Francastel, 'Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture: L'École de Paris' (Paris, 1947), pp. 177-79. Quoted in De Buzon-Vallet, 'L'École de Paris', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 252.

⁵⁷³ Michel Ragon, *Cimaise*, December 1955, p. 17. Quoted in De Buzon-Vallet, 'L'École de Paris', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 254.

⁵⁷⁴ 'Manessier couche avec la figuration son épouse, en pensant aux charmes de l'abstraction, dont il n'ose pas faire sa maîtresse.'

Degand, *Arts*, no. 551, 18-24 January 1956. Quoted in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 30.

Le pire pour un peintre actuellement ce n'est plus de faire de la littérature, c'est de faire de la peinture. Plastique, mesure, qualité, en sont venues à matérialiser une sorte d'embonpoint de l'art. La peinture nage dans la médiocrité et la bonne volonté.⁵⁷⁵

V.1.2. Réalisme Socialisme: Aesthetic of the *Parti Communiste*

The influence that the *Parti Communiste* had in France on the choice and promotion of specific artistic styles can only be explained by the the extent of its participation in the French government after the war. The essential role that the Communists had played in the Resistance's fight against Fascism had earned them national veneration and political power, which was reflected in the Communist representation in the French governments after the Liberation. On 21 October 1945, the *Assemblée Nationale* of the De Gaulle provisional government included, to name only the political parties with the greatest proportions, 160 Communists, 152 M.R.P.s, and 146 Socialists.⁵⁷⁶ Lacking the support for *tripartisme* from the different parties, De Gaulle resigned from the government in January 1946 and was replaced by yet another *tripartite* government formed by the M.R.P. leader, Georges Bidault. In January 1947, the *Parti Communiste* regained the majority in the *Assemblée Nationale* of the 4th *République* with 182 Communists, compared with 164 M.R.P.s and 101 Socialists. With the Socialists Vincent Auriol and Paul Ramadier as President and Prime Minister respectively, the new government included four Communist Ministers. However, with the persistence of food shortages and the beginning of the Cold War, the Communist Ministers marked their distance vis-à-vis the government: they refused to assign the military credits for the war in Indochina and supported the strikes organised by the workers of the Renault car company. Because of their disagreement with the economic and social policy of the Ramadier's government, the Communists were dismissed of their function in the *Assemblée* in April 1947. However, while they had intended to join the government again, France's acceptance of the Marshall Plan, a program of economic aid launched by the Americans to counter-act

⁵⁷⁵ Julien Alvard, 'Préface', in *Laubies*, exh. cat. (Paris: Galerie Facchetti, 1954). Quoted in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 30.

⁵⁷⁶ The *Mouvement Républicain Populaire* comprised of former resisters of Christian faith, democrats, and Catholic militants.

what they saw as the Communist threat from the Soviet Union, led them in September 1947 to adopt the position of the *Kominform* (Communist Information Bureau).⁵⁷⁷

As pointed out by Serge Guilbaut, the French Communists, who had had American Liberalism imposed on them through the Marshall Plan, felt they needed to take a clearer stance in favour of the protocols of Communism as determined by the USSR. It is significant therefore to note that 1947 marks the 'official' beginning of the Cold War.⁵⁷⁸ As we will examine, the political and ideological re-organisation of the world in the post-war period triggered a rapid change of orientation in the art policy of the *Parti Communiste*. The debates of the Cold War affected artistic developments in France much earlier than some art historians have claimed. Wilson, for instance, has stated that: 'Not until the early 1950s when political antagonisms grew more violent, would the Cold War per se become an explicit matter in terms of Realist painting.'⁵⁷⁹ Moreover, in 'The Return of the Repressed: Revisioning Paris Post War', she dismisses Guilbaut's claim altogether as 'presentations of the period as one of obsessive Cold War concern' and 'unclear as regards specifics'. Her sole response is to reduce the art of the period in France to *Art Autre* whose ambition to expand beyond the French territory and include Europe as a whole and Japan is considered to be a good enough explanation for its supposed lack of involvement in the Franco-American debate.⁵⁸⁰ In fact, the French government, of a Communist majority, had already been promoting Social Realism in the immediate post-war period. The *Prix National des Arts* ('National Prize of the Arts'), created in 1946 by the State Secretariat of the Fine Arts for the young independent artists, was awarded to Fougerson in 1946 and to Francis Gruber in 1947, while the *Prix de la Critique* was awarded to Bernard Lorjou and Bernard Buffet in 1948 [Figs 118-120]. This type of *misérabiliste* Realism responded quite literally to the Marxist ideology of the *Parti Communiste* and the C.G.T.

⁵⁷⁷ Prost, *Petite Histoire de la France*, pp. 57-58 and 60-61.

Jonathan Harris, 'Chapter 1: Modernism and Culture in the USA. 1930-60; Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 53-54.

⁵⁷⁸ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983), pp. 135-39.

⁵⁷⁹ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 47.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

While with Degand working in the Party's journal, the *Parti Communiste* had tolerated Geometrical Abstraction as a possible aesthetic for the transmission of Communist ideas, the year 1947 marks the imposition of the Social Realist model from the Soviet Union at the theoretical and aesthetic level onto the French artistic scene. Establishing an opposition between Soviet Socialist art and all forms of Modern art, Alexandre Guerassimov's 'Vers l'Épanouissement des Arts Plastiques Soviétiques', published in the *Pravda* of 11 August 1947, triggered a polemic in the French press. Its climax coincided with the *Salon d'Automne* and Andreï Jdanov's declarations which led to the formation of the *Kominform* in the autumn of 1947.⁵⁸¹ In France, extracts of Jdanov's speech in Warsaw, entitled 'Sur la Situation Internationale', were published in the *France Nouvelle* of 25 October 1947, while the complete text was issued in the October-November edition of the *Cahiers du Communisme*. After having been dismissed of his functions, Degand was replaced by Georges Pillement who adopted the party line of Social Realism.⁵⁸² As a consequence, the latter would occupy the foreground of the artistic scene committed to militant activities from 1948 to 1953. Fougerson would be the appointed artist of the *Parti Communiste*. Already in 1948, he had exhibited *Les Parisiennes au Marché* at the *Salon d'Automne*. In 1951, he was commissioned by the *Parti Communiste* to produce a series of paintings entitled *Au Pays des Mines* which was based on the contemporary class struggles of the miners (1947-48). Typically for a Social Realist painter, his *Civilisation Atlantique* (1953) was, in addition to an anti-American comment, a protest against the contemporaneous Korean War (1950-54) in which France was defending its colonial interests.

Jdanov's doctrine of Social Realism accused all forms of Modernism of being solely concerned with formal experiments whose autonomy from its wider context was the emblem of bourgeois decadence. In contrast, Social Realism was preoccupied with propagating a clear message to the masses with the use of 'realistic' pictorial means. It revealed the downfalls of Capitalism and the consequences of Imperialism and war.

⁵⁸¹ Wilson, 'Débat autour du Réalisme: Chronologie', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 206.

⁵⁸² Jdanov's 'Sur la Littérature, la Philosophie et la Musique', published in France in 1950, followed from his definition of Social Realism developed for the first Congress of the Soviet Writers Union in 1934. Wilson, 'Débat autour du Réalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 208.

Moreover, the portrayal of heroic hard-working and muscular workers in the setting of the factory coupled with the depiction of collective farms as paradisiac microcosms of human co-operation were seen to confirm the success of Socialist Idealism.⁵⁸³ It is not surprising therefore that the period also marks a complete rupture between Realism and Abstraction, *La Bataille Réalisme-Abstraction*, fervently supported by the Communist press, at the core of which was the issue of art's autonomy. While the Communists believed that only Realism could engage with real life and guarantee a genuinely critical and active role of art within society, the defenders of abstraction wished to sustain art's autonomy as a safeguard against the omni-presence of the State and society for the preservation of individual freedom. Of course, the gap widened as abstraction became increasingly associated with American aesthetics by critics of all sides.⁵⁸⁴

Thus the Communist Press, in its orthodoxy, went too far in its criticism of Modern art which for a lot of artists, still symbolised freedom. Even the devoted Communist writer Aragon rebelled against the absurdity of such orthodoxy by condemning Fougeron's *Civilisation Atlantique* exhibited at the *Salon d'Automne* of 1953 in an article in the *Lettres Françaises* [Fig. 118].⁵⁸⁵ Julien Alvard went as far as comparing the advocates of Social Realism to the Nazis in their condemnation of abstract art as 'degenerated art': 'On partait surtout en guerre contre la peinture abstraite [...]. A cet art dégénéré on opposait les valeurs progressistes du réalisme socialiste: un art réaliste à contenu social conscient, un art pour le peuple et par le peuple.'⁵⁸⁶ It seems therefore logical that some artists, despite being politically aware, refused to become absorbed into any political party, would attempt to put into operation a dialectical relationship between a socially conscious imagery and a subjective technique.

⁵⁸³ Frascina, 'Attitudes: Origins and Cultural Difference', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 129-30.

⁵⁸⁴ See section 'V.2.2. Recognition of the American Avant-Garde'.

⁵⁸⁵ Gérard Monnier, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques: Une Histoire Sociale de l'Art* (Besançon: Éditions la Manufacture, 1991), pp. 244 and 250-52.

⁵⁸⁶ Alvard, 'Le Réalisme Socialiste au Salon d'Automne', *Arts d'Aujourd'hui*, November 1949, in Wilson, 'Débat autour du Réalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 208.

See subsection 'V.2.3.a. Tapié's Precursory Texts in *Les Réverbères: From the Appropriation of Dada Revolt to Political Disengagement*'.

V.2. Competing Art Criticism in France in the Post-War Period and the American Avant-Garde

Contrary to the early period of Modern art, the history of French art in the 1940s does not present clearly-defined artistic groups or movements. Dubuffet and Fautrier are indifferently associated with the trends of *Art Informel*, *Art Autre*, *Abstraction Lyrique*, and *Tachisme*.⁵⁸⁷ But how genuine are these constructs, and more importantly, to what extent do they give justice to the creative production of the period is the question raised in this part. The artificial and reductive character of art historical constructs is a common reason for failing to depict the multitude of facets of a particular group and to draw fruitful connections and exchanges between movements. The historicisation of the art produced during the 1940s in France serves without doubt as an example of such a process. With the exception of Dubuffet's creation of the *Compagnie de l'Art Brut* in June 1948, which sealed his enthusiasm for *Art Brut* that emerged that year, none of the terms mentioned above were used contemporaneously by the artists to brand themselves as belonging to a specific artistic group. On the contrary, as is demonstrated by the artists' own accounts, Dubuffet and Fautrier violently opposed the classification of their art into any fixed formula. Each term belongs in fact to a different art critic whose ambition was to associate himself with an avant-garde which was gaining increasing recognition from the 1950s onwards. The chronological analysis of the use of the different terms enables one to notice the shifting character of their definitions, particularly in the face of the growing recognition of the American avant-garde worldwide. This part will therefore encompass the different appellations to which the French avant-garde lent itself (Tapié's *Informel* and *Art Autre*, George Mathieu's *Abstraction Lyrique*, and Estienne's *Tachisme*) and explain how they respectively responded to the shifting balance of cultural international power after the war. Such an analysis also contributes to question the common assumption of an artistic rupture in 1945.

⁵⁸⁷ Lecombre, 'Vivre une Peinture sans Tradition', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 216-33.

The argument of the French art critics being responsible for a weak and divided criticism after the war represents a complementary stance to that exposed by Serge Guilbaut. Taking a position of historiographical revisionism, his *How New York Stole the Idea of Modern Art* meticulously demonstrated how ideology was entwined with the American avant-garde and played a crucial role in the transfer of the world capital of the arts from Paris to New York, and more generally, of the hegemony of culture from Europe to the USA. According to Guilbaut, Abstract Expressionism was used as a tool in the Cold War to promote an image of America that purported to be synonymous with Western democracy itself and consequently stood in opposition to Communist Totalitarianism. For Guilbaut, American art critics such as Greenberg were instrumental in the development of such a discourse and were supported by an enormous governmental and media apparatus. The present chapter will therefore examine how Tapié's and Mathieu's respective notions of *Art Informel/Art Autre* and *Abstraction Lyrique* evolved from and adapted into the local context Greenberg's criticism, as the latter was making Abstract Expressionism more visible to the French avant-garde circles. Adding to the division of French art criticism was the later notion of *Tachisme* which was launched by Estienne and supported by Breton. Their ambition was to absorb the French avant-garde and to demonstrate that the Surrealist movement, considered to be *passé* in the early 1950s, was still capable of new and fresh experimentation. Looking at the development of the different French art criticisms will thus uncover the artistic debates hidden by these constructions, and the place that Dubuffet and Fautrier might have had within these definitions.

V.2.1. Precursory Exhibitions to *Art Informel*, *Abstraction Lyrique*, and *Tachisme* in the Post-War Period: *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* Exhibitions

Three group exhibitions of the French avant-garde were organised during the post-war period. In December 1947, *L'Imaginaire* exhibition regrouped Arp, Atlan, Brauner, Bryen, Hartung, Leduc, Mathieu, Picasso, Riopelle, De Solier, Ubac, Verroust, Vulliamy, and Wols at the *Galerie du Luxembourg* [Figs 121-127]. In April 1948, the exhibition *HWPSMTB* (whose initials stand for Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, and

Bryen) took place at the *Galerie Colette Allendy* [Figs 123/127/128/124/122]. In July 1948, the *White and Black* exhibition comprised of Arp, Atlan, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Michaux, Picabia, Riopelle, Serpan, Tapié, Ubac, and Wols [Figs 122-124/129/128/125/130/126/127]. Their exhibition catalogues included contributions by Jean-José Marchand, Camille Bryen, Édouard Jaguer, Mathieu, Francis Picabia, and Tapié. As we will examine, these exhibitions would be at the core of the debate which would oppose Tapié, Mathieu, and Estienne in their retrospective attempt to appropriate the French avant-garde under their respective labelling of *Art Informel/Art Autre*, *Abstraction Lyrique* and *Tachisme* in the post-war period. These terms were only articulated to describe a specific group at the beginning of the 1950s.

While Dubuffet did not take part in these exhibitions and Fautrier was only present in the *White and Black* exhibition, a close examination of the creative tendencies being gathered together in these exhibitions serves to demonstrate that the 'Artists of Matter' were very much individuals working at the crossroads of these currents. This is indicated by the fact that the work of Dubuffet and Fautrier had mainly become known after the war through one-man shows thanks to Drouin. As we already observed, his gallery had presented Dubuffet's first one-man show (October-November 1944), his *Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes* exhibition (May-June 1946), and his *Portraits* series (October 1947), as well as Fautrier's retrospective exhibition, *Oeuvres. 1915-43* (November-December 1943) and his *Otages* series (October-November 1945).⁵⁸⁸ More importantly, the exclusion of the 'Artists of Matter' from the exhibitions announcing the different tendencies of *Art Informel/Art Autre*, *Abstraction Lyrique* and *Tachisme* blatantly shows that the application of such labelling onto these artists is simply inaccurate.

⁵⁸⁸ See respectively 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*'; 'IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes* Series (1945-46)'; 'IV.2.3.b. Dubuffet's *Portraits* Series (1946-47)'; 'I.4.2. Fautrier and the Art of Ambiguity: Exhibition at the *Galerie Alfred Poyet* (1942)'; 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier* Exhibition at the *Galerie René Drouin* (1945)'.

V.2.1.a. *L'Imaginaire* and the *White & Black* Exhibitions: A Stance against Geometrical Abstraction

Geometrical Abstraction had been occupying the place of the avant-garde in the Parisian artistic milieu since the immediate post-war period. It was championed by the *Galerie Denise René* that had opened in 1944 and was showing, among others, Dewasne, Herbin, Magnelli, and Vasarely [Figs 108-111]. Its critical coverage and promotion would be supported by the *Art d'Aujourd'hui* review, founded by André Bloc and Degand in 1949, to which art critics such as Estienne and Michel Seuphor would contribute.

As regards *L'Imaginaire* exhibition, it was organised by Bryen and Mathieu and presented by a text revealingly entitled *Vers l'Abstractivisme Lyrique*.⁵⁸⁹ The titles of both the exhibition and the text reflect the collision between two tendencies already present in the individual contributions to the exhibition: one of Surrealist inspiration based on imagination and dream; the other, abstract and gestural. This is confirmed by the fact that the same year in 1947, Mathieu, Riopelle, Ubac, and Vulliamy had exhibited at the *Salon des Surindépendants* of Surrealist and abstract tendency [Figs. 124/125/126].⁵⁹⁰ Jean-José Marchand's preface reads:

Une seule tradition est valable: celle de la création absolument libre. Cette vérité n'a pu être obscurcie qu'avec la prise de conscience par l'artiste moderne d'une séparation possible entre la 'forme' et le 'fond', c'est-à-dire entre la technique et l'inspiration. A partir de Léonard de Vinci la technique est posée comme une fin en elle-même. [...] Mais l'humanisme porte donc en lui deux pulsions distinctes: l'un vers l'art pour l'art, l'autre vers l'expression de l'individu (la 'forme pure' et le 'fond à l'état pur'). En face du classicisme s'affirme l'art baroque, en face de Cézanne, Van Gogh. L'histoire sur le tard de la décomposition humaniste de la civilisation chrétienne 'totale', s'achève dans le 'subjectivisme', dont l'expression dernière est en peinture un art non-figuratif. Or les deux lignées y subsistent nécessairement: d'un côté l'abstractivisme cézannien, constructiviste ou néo-plasticien, de l'autre l'abstractivisme lyrique. Cette exposition réunit, à l'exception de Van Gogh, les peintres qui, de Picasso au tout jeune Verroust, se situent à la pointe du combat pour un lyrisme dégagé de toutes les servitudes et des pseudo-problèmes. Il est remarquable que cette tendance retrouve ainsi la simplicité qui précède les naissances. Désormais la voie est libre. C'est aux peintres de nous montrer comment ils utilisent cette liberté.

⁵⁸⁹ Lecombe, 'Vivre une Peinture sans Tradition', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 216.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 218.

It seems at first ironical that Marchand established such a contrast between *Abstractivisme Lyrique* and more geometrical forms of abstraction as some of the participants in the exhibition were actively involved in establishing a bridge between different forms of abstraction. Between Dada, Surrealism and Constructivism, Arp, for instance, believed that imagination and construction were not necessarily contradictory. From 1937, he had directed, together with César Domela and Sophie Taueber-Arp, the review entitled *Plastique* which aimed at the transformation of society through an integration of the arts.⁵⁹¹

Marchand's distinction is in fact very topical as the year 1947 marks, as we have ascertained, the beginning of the hostilities between the two tendencies of 'cold' and 'warm' abstraction. The *Salon des Réalités Nouvelles* of 1947 presented many works which did not correspond to the sub-categories announced in its title: 'abstract, concrete art, Constructivism, non-figurative, Orphism', as it included Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, and Vulliamy, who would all be present in *L'Imaginaire* exhibition [Figs 122-124].⁵⁹² However, the inclusion of such artists in the *Salon* was problematic to the *Assemblée Générale* as it decided to define more precisely the tendencies to be included in future *Salons*. The decision led to the publication of the manifesto entitled *La Position du Salon par rapport au Mouvement Artistique Contemporain* ('The Position of the Salon concerning the Contemporary Artistic Movement') in December 1948. This position would be reiterated in the yearly review accompanying each salon, *Les Réalités Nouvelles*. Brutally rejecting all art forms which did not conform to the specific application of formal elements, and thus restricting the definition of non-figurative art, the manifesto caused many artists to leave the *Salon*. Arp, for instance, considered that Surrealism was an indispensable source of inspiration to infuse concrete objects with psychical emotion. As a member of the *Comité* and a participant in the *Salon*, he had since its inception warned its leaders against their orthodoxy, and in 1949, he made the decision to leave. Considering the incompatibility of their work with the 'lois essentielles

⁵⁹¹ Michel Giroud, 'Le Mouvement des Revues d'Avant-Garde. 1937-57', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 174 and 179.

⁵⁹² Dominique Viéville, 'Vous avez dit Géométrique? Le Salon des Réalités Nouvelles. 1946-57', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 274.

de l'art plastique', Atlan, Bryen, Mathieu, and Vulliamy left the same year. Marchand's text is therefore a direct response to the debate taking place between 'cold' and 'warm' abstraction at the time. To the concepts on which the theory of concrete art relied, such as purity and Universalism, Marchand opposed an art allowing for the free expression of individual artists.⁵⁹³

V.2.1.b. *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* Exhibitions: Between Surrealism and Gestural Abstraction

In this section, I argue against the assertion that *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* exhibitions provided a progressive lineage towards *Art Informel*, *Abstraction Lyrique*, or *Tachisme*. This claim was respectively made by Tapié, Mathieu, and Estienne, and has never been questioned in retrospective accounts of the 'movements'. We will see how the aforementioned exhibitions established connections between artists which sought independence from specific avant-garde groups and how they are to be understood as the meeting point of different tendencies.

Jaguer, who presented the *White and Black* exhibition together with Tapié, had very early started contributing to *La Main à Plume*. He participated in its 5th issue, *Décentralisation Surréaliste*, of June 1943. *La Main à Plume* was at one and the same time a semi-clandestine publication (1941-44) and a group which attempted to keep Surrealism alive during the Occupation in the absence of Breton and other members of the Surrealist group. It had been joined by the young members of the neo-Dada review *Les Réverbères* who had recently converted to Trotskyism. While Éluard, as a former Surrealist member, was a regular contributor to *La Main à Plume*, some of its members had joined armed Resistance and had become closer to the *Parti Communiste*. Jaguer had also worked on the first series of the 421 sheets of October 1943 and took part in the project of *Objet* during the summer of 1944, as well as in the *L'Avenir du Surréalisme* collection of

⁵⁹³ Ibid., in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 274, 276, and 272.

January 1945.⁵⁹⁴ He would take part in numerous other Surrealist groups and reviews, such as *La Révolution la Nuit*, *Rixes*, and *Les Deux Soeurs*, and would play an important role in *Surréalisme Révolutionnaire* between 1946 and 1948.⁵⁹⁵ *Surréalisme Révolutionnaire*, officially founded in April 1947, was characterised by a theoretical re-interpretation of the Surrealist orthodoxy and a large understanding of the political positions of the *Parti Communiste* as a revolutionary group. This would be aesthetically translated into gestural automatism in art and language experimentation in poetry.⁵⁹⁶ After the end of the war, *Surréalisme Révolutionnaire* had progressed from *La Main à Plume*, and its beginning was marked by an exhibition entitled *Surréalisme* organised in Brussels between December 1945 and January 1946. Atlan and Jaguer were among the participants.⁵⁹⁷ Jaguer's contribution to the *White & Black* exhibition is therefore to be understood in the context of *Surréalisme Révolutionnaire*. Moreover, demonstrating a preoccupation with the subconscious, it linked artworks of the *Abstraction Lyrique* tendency to Surrealism. 'Pour tous ceux qui sont ici réunis, il y va de la conquête d'un lieu subconscient mais réel.'⁵⁹⁸

Bryen, who took part in all three exhibitions, had already exhibited his Surrealist objects in 1934, contributed poems and drawings to *Les Réverbères* (nos 2&5), and started painting during the Occupation.⁵⁹⁹ In 1947, he was publishing small brochures of Dada inspiration against all doctrinal spirit with PAB, as well as poems defending a 'natural poetry' in the *K* review and publications. These were linked to new free tendencies which were avoiding the 'ism' categorisation.⁶⁰⁰ For the *HWPSMTB* exhibition, he had written a

⁵⁹⁴ The sheets were of a specific format in order to avoid having to request an authorisation from the German administration.

Michel Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation: Les Réverbères - La Main à Plume* (Paris: Éditions de La Table Ronde, 1982), p. 359.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 447, 362-363, 448, and 332.

Jaguer would become the French correspondent of the Northern European group *Cobra*.

Giroud, 'Le Mouvement des Revues d'Avant-Garde', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 178.

⁵⁹⁶ Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, pp. 433 and 432.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 425.

⁵⁹⁸ Tapié, *Véhémences Confrontées*, in Vicens, *Prolégomènes à une Esthétique Autre*, unpaginated.

⁵⁹⁹ Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, p. 24.

Camille Bryen was born in 1902 and arrived in Paris when he was 25.

⁶⁰⁰ Giroud, 'Le Mouvement des Revues d'Avant-Garde', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 175 and 179.

text entitled 'L'Oeil est en face' ('The Eye is Opposite') which is to be situated between art criticism and poetry:

Et si le dessin était voyance... il ne raconterait aucune histoire, ne reproduirait rien, ne se préoccuperait d'aucune règle. Il ne tendrait qu'à saisir l'oeil, à le désorbiter comme une fleur, à le faire s'éveiller délivré de lui-même. Ce serait l'aventure des sudations du hasard, de l'éclat du plaisir, des pactes avec les quartz, les poils et les pierres. L'aventure organiquement vécue d'un peyotl qui émerveille les yeux.⁶⁰¹

Bryen's text thus followed from Tapié's last contribution to *Les Réverbères* on the *merveilleux*, which will be examined in sub-section 'V.2.3.a. Tapié's Precursory Texts in *Les Réverbères*', and developed a natural poetry and art which were moving away from narrative, representation, and rules, towards experimental creation and optical pleasure.

V.2.2. Recognition of the American Avant-Garde

'[C]inema, pulp and science fiction, fashion, music, and politics were the arenas where imported American culture or French imitations were most obvious.'

For many years, however, America as such was not "represented" in painting and sculpture, and abstract expressionism was simply subsumed into the *art autre* debates.⁶⁰²

Wilson claims therefore that new American art was not really present in the Parisian artistic scene in the post-war period. Moreover, she is keen to locate the impact of American art on the French avant-garde at the end of the 1950s: the 'ambiguous' 'responses' of the *Fifty Years of Art from the United States* show of 1955 are contrasted to 'the more celebrated' *New U.S. Painting* exhibition of 1959.⁶⁰³

I will however show in this section that the quality of the American avant-garde was being recognised by art critics in France and the rest of Europe from 1948. Recounting the chronology of the American avant-garde's visibility in France in the post-war period, I argue that it dictated the artistic strategy of French art critics and their discourse on

⁶⁰¹ Tapié, *Véhémences Confrontées*, in *Vicens, Prolégomènes à une Esthétique Autre*, unpaginated.

⁶⁰² Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 47.

⁶⁰³ *Ibid*, pp. 46-47.

French art. I will examine in later sections how Tapié's art criticism and his notions of *Art Informel* and *Art Autre*, Mathieu's *Abstraction Lyrique*, and Estienne's *Tachisme*, all evolved from an increasing awareness of the overpowering success of the American avant-garde and its well-articulated criticism. They individually responded with the organisation of exhibitions, the publication of articles and books that aimed at retrospectively establishing the genealogy of their own movement.

The first exhibition of American painters took place at the *Galerie Maeght* in the spring of 1947. While it was heavily criticised by the Parisian critics in favour of the *École de Paris*, whose position on the Western art scene was still considered hegemonic, some journals such as *Carrefour* expressed the American avant-garde's autonomy vis-à-vis the European artistic tradition.⁶⁰⁴

Une visite de la section américaine du Salon des Réalités Nouvelles ne laisse aucun doute sur l'ampleur et la vigueur d'un mouvement qui déferlera peut-être un jour sur nous [et] qui n'a déjà plus rien à apprendre de l'Europe.⁶⁰⁵

This independence had already been claimed in an article of *Art News* of 1943 for the occasion of Pollock's first one-man show at Peggy Guggenheim's Art of this Century Gallery: '[Jackson's] abstractions are free of Paris [and] contain a disciplined American fury.'⁶⁰⁶ In 1946, the label of 'Abstract Expressionism' had been applied for the first time by the art critic Robert Coates to the paintings of the German-born artist Hans Hofmann which were being exhibited at the Mortimer Brandt Gallery in New York.⁶⁰⁷ At the end of the 1940s, Europe had definitively discovered the work of Pollock through his participation at the XXIVth and the XXVth Venice Biennales of 1948 and 1950, and through his prominence in Peggy Guggenheim's collection.⁶⁰⁸ The growing recognition

⁶⁰⁴ Monnier, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques*, p. 252.

⁶⁰⁵ Elgar Frank, 'L'Art Abstrait en Amérique', *Carrefour*, 6 August 1947, p. 7. Quoted in Monnier, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques*, p. 252.

⁶⁰⁶ Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (London: Barrie and Jenkins, 1990), p. 466.

⁶⁰⁷ Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 42-43.

⁶⁰⁸ Mirella Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, exh. cat., Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Espace d'Art

and reputation of the Abstract Expressionists on the international art scene was eagerly supported by Greenberg with the publication of a series of articles in *The Nation* and *Partisan Review*. In 'The Decline of Cubism' (1948), Greenberg had affirmed the supremacy of the American avant-garde in contemporaneous Western art: 'The main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the centre of gravity of industrial production and political power.'⁶⁰⁹ By 1951, the American avant-garde had been recognised in France and was enjoying increasing coverage in the French press with for instance a special issue in the *Art d'Aujourd'hui* of June. In his article entitled 'Paris - New York 1951', Seuphor observed the role that the *Abstract Painting and Sculpture in America* exhibition shown at the MoMA New York at the end of January 1951 played in such recognition:

S'il est vrai qu'une association des Artistes Abstraits Américains, fondée par George L.K. Morris, organisa des expositions dès 1936, j'ai l'impression très nette que c'est au cours de l'hiver 1950-51 que l'art abstrait américain est entré dans son apogée. Plusieurs remarquables expositions eurent lieu dans différentes galeries, couronnées, à la fin janvier, par *Abstract Painting and Sculpture in America* au MoMA.⁶¹⁰

The significance of the American avant-garde was therefore acknowledged in France much earlier than the artistic production associated with *Art Autre*, a notion which was launched, as we will briefly examine in more detail, with Tapié's *Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du reel* published in 1952.

Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées (Torino: Edizioni d'Arte F. Ili Pozzo, 1997), p. 27.

⁶⁰⁹ Clement Greenberg, 'The Decline of Cubism', *Partisan Review*, Vol. 15, no. 3, 1948, p. 369. Quoted in Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, p. 42.

⁶¹⁰ Michel Seuphor, 'Paris - New York 1951', *Art d'Aujourd'hui*, special no., June 1951, pp. 6-7.

V.2.3. The Art Criticism of Michel Tapié: *Art Informel* and *Art Autre*

V.2.3.a. Tapié's Precursory Texts in *Les Réverbères*: From the Appropriation of Dada Revolt to Political Disengagement

Tapié's initiation into the field of art began in pre-war Paris before its Occupation by the German army. Tapié had been in charge of the administration of the pavillons dedicated to French painters during the *Exposition Universelle* of 1937.⁶¹¹ The following year, he became active in the artistic milieu around *Montparnasse* with the formation of the group *Les Réverbères*.⁶¹² Originating from the last words of *La Première Aventure Céleste de Mr. Antipyrine* by Tristan Tzara, the title of *Les Réverbères* indicates a homage to Dada. The group was dedicated to painting, jazz, literature, poetry, and theatre, and gathered together approximately thirty artists, musicians, and poets. Most of them belonged to the prestigious *lycées* of the *Quartier Latin*, *Louis-le-Grand* and *Henri IV*.⁶¹³ In addition to organising theatre performances and concerts, the group published records and a review, *Les Réverbères*, which will be examined here. Its study clearly shows that Tapié's first articles were articulating concepts that would mature in his contributions to post-war exhibitions.

The first issue of *Les Réverbères* was released in April 1938. Having already established the group's independence from Surrealism in his editorial entitled 'Open Letter to André Breton', Jacques Bureau, in his article entitled 'Poisson d'Avril' ('April Fool Hoax'), explained his principal aim 'd'abandonner tout espoir de voir derrière cette revue nouvelle surgir une nouvelle école.' As regards Tapié, he favoured Dada as the sole guarantor of the Modern tradition to the detriment of all other artistic movements of the early twentieth century, in particular Impressionism and Futurism. This was expressed in his joint article with Jean Marembert, 'Peinture: La Marche du Temps à partir de Traini (1360)' ('Painting: The Walk of Time from Traini (1360)'):

⁶¹¹ Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, p. 9.

⁶¹² They met at the *Dôme* and at Marembert's studio which was located at 55 *rue du Cherche-Midi*, a few yards from *La Ruche*.

Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, p. 11.

⁶¹³ *Ibid.*, pp. 9 and 12.

Marcel Duchamp, avec la *Mariée mise à nu par ses Célibataires même* inaugure dès 1912 la mise en circulation des objets de poésie. [...] L'intrusion dans l'art de ces objets (Ready-made, objets-tableaux fabriqués) a commencé à dissoudre les principes d'esthétique plastico-hygiénique post-cubiste, en créant un climat propice à une esthétique poétique permettant actuellement, nous l'espérons, de retrouver la vraie tradition de la peinture émotionnelle.⁶¹⁴

While written when Tapié was twenty-nine, this statement announces his approach to art criticism which would inform his texts of the 1940s, and more importantly, their weaknesses. While it appropriated Dada confrontational and polemical tone, it dissolved its political messages into mere aesthetic and poetic considerations based on the artist's individual emotions and means of self-expression.

His belief in the disengagement of art from political issues, a question that would eventually cause the division of *Les Réverbères*, was revealed at the moment of the *Entartete Kunst* ('Degenerated Art') exhibition. As we have already stated, the event had been organised at the Museum of Antiquity in Munich in July 1937 by the Nazi regime and expressed its aversion for Modern art. Claiming that it originated from the Jews and the Bolsheviks, Modern art was equated by the Nazis with the 'decline' and 'degeneration' of Civilisation for which the Jews were held responsible.⁶¹⁵ The link between ideology and artistic discourse which it blatantly revealed was necessarily controversial. Jean-François Chabrun's article, entitled *Entartete Kunst*, marks the beginning of the scission of *Les Réverbères* group, as it was only signed by De Sède, Diamant-Berger, Minne, and Sby. Chabrun advocated the necessity for the artist to act in his historical, economic, and political environment, and emphasised the importance of his role as the defender of justice and intellectual freedom. In a Marxist perspective, he equated the artist to a 'historical worker' to whom he wished to ally the solidarity of all workers and artists.

⁶¹⁴ Michel Tapié and Jean Marembert, 'Peinture: La Marche du Temps à partir de Traini (1360)', *Les Réverbères*, no. 1, April 1938, pp. 7-8.

See Appendix 16 for a reading of this article.

⁶¹⁵ Richard, *L'Art et la Guerre*, pp. 48-49.

For a more detailed discussion on the matter, see chapter 'I.1. Official Art during the Occupation of France'.

Il n'y a ni tort ni raison pour l'oppression réactionnaire de l'art: on ne discute ni avec les imbéciles, ni avec les assassins. [...] Un fidèle nazi [...], en bon orthodoxe, n'hésitera plus à blâmer l'oeuvre qu'il aime, devant la preuve irréfutable que cette oeuvre est néfaste à son idéologie et à la santé de sa nation. [...] Nous sommes décidés à la lutte parce que nous savons que si l'artiste est d'abord une sorte de baromètre social, il est aussi inséparable du mouvement historique vers la libération d'une justice fondamentale. D'autre part la libération économique et politique du peuple est la meilleure garantie de la mise en liberté de la pensée. A l'heure actuelle, dans la débâcle réactionnaire des valeurs, l'art se dresse comme un signal: nous exigeons qu'il soit aussi un cri de liberté et s'il le faut, une arme. [...] Nous ne voulons pas être assassinés. L'art ne mourra pas, la pensée ne se taira pas. Que les ouvriers luttent sur leur terrain, nous, ouvriers historiques, lutteront sur le nôtre contre tout un monde qui nous opprime et veut nous imposer son baillon par la mise en pratique de ses principes abrutissants. [...] Nous demandons à tous ceux qui sont jeunes et ont conscience du péril actuel de venir s'unir à nous pour lutter contre les nouveaux systèmes idéologiques qui menacent l'art et, d'un même coup, l'humanité dont il est l'expression la plus palpable.⁶¹⁶

Moreover, Chabrun asserted his and the other signatories' support of Breton's appeal against the exhibition. Fearing that the Totalitarianism of Hitler and Stalin would prevent the exercise of freedom in the production of art, the Surrealist leader had launched from Mexico a manifesto for the formation of a *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant* in July 1938.⁶¹⁷ This alliance with Breton's position marked quite a turn in the political orientation of this rebellious faction of *Les Réverbères* and would eventually cause the cessation of the group and its publication. The founders of *Les Réverbères* had been initially very critical of the transformation of the *Révolution Surréaliste* into political orthodoxy. Since its formal inception in 1924 with the first manifesto, Surrealism had experienced a tense relationship with the *Parti Communiste*. By the time of its second manifesto in 1929, it had embraced Trotskyist Marxism in opposition to the orthodoxy of Stalinist Communism. At the beginning of its formation, *Les Réverbères* group had wished to 'poursuivre l'entreprise de libération de Dada,

⁶¹⁶ Jean-François Chabrun, 'Entartete Kunst', *Les Réverbères*, no. 3, November 1938, p. 1.

See Appendix 16 for a reading of this article.

⁶¹⁷ Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, p. 30.

This fear was justified in view of Hitler's lack of respect for national sovereignty: the *Anschluss*, the annexation of Austria by Germany, had taken place in March, and the Munich agreements, in which the Czechoslovakian region of the Sudetes had been granted to Hitler under the pretext that it was German-speaking, had been signed in September.

Prost, *Petite Histoire de la France*, p. 41.

continuer la révolte surréaliste pour une libération mentale et sociale.⁶¹⁸ In the next issue of the review however, Chabrun and Diamant-Berger refuted their initial position and adopted the Surrealist orthodox view of the time. They presented a letter of resignation to the rest of the group:

Pensant que le poète n'a le droit de vivre que s'il aide à la révolution internationale marxiste des prolétaires par tous les moyens qu'il peut employer, Pensant que le poète doit tout oublier de ce qui n'est pas révolution intellectuelle et sociale et ne jamais abandonner son activité politique pour des jeux poétiques qui ne sont que l'aspect intellectuel de la lâcheté égoïste des bourgeois, Et comme, non seulement vous ne partagez pas notre point de vue mais que vous refusez de nous laisser crier dans votre revue, veuillez accepter notre démission.⁶¹⁹

In their reply, 'Art Poétique: La Révolution Perpétuelle', Tapié and Arnaud re-affirmed *Les Réverbères*'s initial position which defended the artist's and poet's independence from political issues and debates:

Les Réverbères rappellent qu'ils furent d'accord à l'origine sur trois points: l'abstention politique, l'indépendance totale, la restauration du jeu, et ils passèrent à l'action. La vie elle-même du groupe promettait plus de substance que l'intellectualisme d'une doctrine préconçue. [...] Notre indépendance s'accommodait mieux d'une vivifiante diversité que de n'importe quel dogme. Aujourd'hui, Chabrun et Diamant-Berger posent l'ultimatum du matérialisme dialectique et d'une doctrine politique évidemment exclusive. [...] Le poète n'est pas au service de la révolution et la révolution n'est pas au service du poète. Lui, accomplit sa révolution perpétuelle, comme le soleil.⁶²⁰

In his last contribution to *Les Réverbères* entitled 'Peinture: NATURA NATURANDA', Tapié expressed his wish to replace an 'art of propaganda' with a poetic interpretation of nature and the *merveilleux* ('marvellous').

⁶¹⁸ Giroud, 'Le Mouvement des Revues d'Avant-Garde', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 175.

⁶¹⁹ Jean-François Chabrun and Jean-Claude Diamant-Berger, 'Aux Réverbères', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 1.

See Appendix 16 for a reading of this article.

⁶²⁰ Michel Tapié and Noël Arnaud (among the signatories), 'Art Poétique: La Révolution Perpétuelle', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 1.

See Appendix 16 for a reading of this article.

Aujourd'hui beaucoup de jeunes peintres [...] cherchent par un contact profond avec la nature [...] à recréer le véritable Paradis perdu des artistes, qui est le domaine du MERVEILLEUX et de la FÉERIE.⁶²¹

Following the internal disagreement between Dadas and Surrealists, the group parted and the publication of *Les Réverbères* ended after its fifth issue. Despite the German victory and the signing of the armistice in the summer of 1940 resulting in the Occupation of the North and a Fascist State in the South, the Dada faction of *Les Réverbères*, Tapié among them, continued avoiding all political questioning and engagement. They published *Le Cheval de Quatre* in the summer of 1940, *Dédale* at the end of the same year, and *Huit Poèmes pour Cécile*, illustrated by Tapié and Gagnaire in the spring of 1941.⁶²² Tapié seems to disappear during the Occupation to resurface after the Liberation with the publication of his own drawings in *Expédition Tapié* (1944). It seems that he would have used the mechanical press of *Le Cheval de Quatre* in a very solitary exercise as the publication does not mention any other contributor.⁶²³

V.2.3.b. Tapié's Art Criticism: the Repudiated Surrealist Influence

As we will see in section 'V.2.4. The Art Criticism of Georges Mathieu: *Abstraction Lyrique*', Mathieu and Bryen were responsible for organising *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* exhibitions.⁶²⁴ These events were however recalled in the poster of the later *Véhémences Confrontées* exhibition which took place on Tapié's initiative at the *Galerie Nina Dausset* in March 1951. This fact indicates that the art critic wished to appropriate the exhibitions as antecedents to the *Informel* artistic movement.⁶²⁵ In the introduction to the catalogue, Tapié affirmed the significance of the artistic notion of *Informel*, a term that was used for the first time on this occasion: 'Cette exposition est lourde de sens, et doit agir à la façon d'un germe, aux développements illimitables.'⁶²⁶

⁶²¹ Tapié, 'Peinture: NATURA NATURANDA', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 7.

See Appendix 16 for a reading of this article.

⁶²² Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, p. 50.

⁶²³ *Ibid.*, p. 444.

⁶²⁴ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 23.

⁶²⁵ Tapié, *Véhémences Confrontées*, in Vicens, *Prolégomènes à une Esthétique Autre*, unpaginated.

⁶²⁶ *Ibid.*

Moreover, his curatorship included both French (Bryen, Hartung, Mathieu, Riopelle, and Wols [Figs. 122-125/127]) and American painters (De Kooning, Pollock, and Russell), which indicates his ambition to associate the *Informel* with the now well-recognised American avant-garde.

However, stressing the diversity of origin and cultural background of the artists represented, he stated his refusal to unite them into one group:

Nina Dausset [...] a juxtaposé quelques oeuvres d'individus de races, de milieux, de cultures, d'expériences absolument disparates; et c'est la meilleure chance d'une 'confrontation', qui se refuse à faire ou à devenir un groupe. La plupart de ces peintres ne se sont jamais rencontrés et vivent dans des pays différents, ceux qui habitent Paris se connaissent depuis peu, se rencontrent fortuitement et rarement et le dernier de leur soucis serait de travailler ensemble.⁶²⁷

It is puzzling that Tapié would make such a statement after having selected French painters whose gestural and spontaneous abstraction was the contemporaneous type of painting which most obviously invited comparison with the American avant-garde. The art critic seems to operate a very simplistic twist in his presentation of a pioneering art in which the artist's individuality and rejection of all artistic practices and institutions are paramount to one whose principal characteristic is its novelty. The once Dada and Nietzschean *tabula rasa* is transformed into a marketing strategy of the new, devoid of all content, political or otherwise.

Chacun a abordé le domaine indéfini de l'informel avec son propre tempérament, dans une liberté vis-à-vis de ce que l'on appelait l'Art qui leur a permis de se laisser aller dans cet Inconnu qui les tente avec une franchise totale vis-à-vis d'eux-mêmes.⁶²⁸

This claim to a complete rupture of the artists represented in the exhibition with the artistic tradition is even in contradiction with Bryen's contribution to the exhibition catalogue. The emphasis that he placed upon the revival of the imagination, based on the deliberate exploration of the unconscious revealed by the psychoanalytical process, as

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Ibid.

well as on associations with magic, accident, irrationality, symbols, and dreams, clearly demonstrates the influence of Surrealism on his writing.

La peinture est l'expression de la vie profonde et s'organise comme une fonction cosmique. § Loin d'être ressortissante de la seule émotion sensorielle elle se doit d'agir comme une oeuvre magique abordant la voyance non seulement de l'oeil mais la voyance paroptique; non seulement la dimension des formes et des couleurs, mais celles des absences, des dédoublements, des souvenirs, des ambivalences psychiques et physiques.⁶²⁹

While aspiring to the abolishment of all 'isms' in favour of individual artistic contribution, references to Surrealist artists and concepts continue to abound in Tapié's *Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (1952).⁶³⁰ Firstly, the unpredictable and irrational are essential elements of his definition of 'vehemence', which he had been promoting as the main characteristic of *Informel* since the *Véhérences Confrontées* exhibition:

VÉHÉMENCE engage qualitativement la création, du point de vue spatial et du point de vue temps, les envisageant sous l'angle le plus dynamique, et, dans ce dynamisme optimum, sous les signes de l'imprévu, des successions d'imprévisibles, d'irrationnels, de discontinus échappant à tout cycle que ce soit, d'immobilités et d'actions foudroyantes, d'explosions et de silences pires que d'autres explosions normalement redoutées, donc attendues.⁶³¹

Secondly, in addition to praising the work of Arp, Dali, Ernst, Miró, and even more so the work of Duchamp and Picabia, praise that indicates his debt to Dada and Surrealism, Tapié repeatedly referred to notions which are typically Surrealist, such as 'mystery', 'erotism', 'mystique', 'magic', and 'psychism':

⁶²⁹ Ibid.

⁶³⁰ The publication recapitulated the *Signifiants de l'Informel* exhibitions having taken place in October 1951 and June 1952. While the former comprised of Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Riopelle, and Serpan, the latter included Bryen, Mathieu, Pollock, Riopelle, and Serpan. The selection was quite confusing in its ambition to demonstrate an aperture towards an 'other' art, as was the range of artists shown at the exhibition of *Un Art Autre*. In addition to the core artists of the previous exhibitions, such as Bryen, Hartung, Mathieu, Riopelle, and Wols, it showed works by Dubuffet, Fautrier, and Michaux, as well as Brauner, Etienne-Martin, Matta, Richier, Soulages, and Ubac. It introduced new Americans in addition to Pollock and De Kooning (Sam Francis, Tobey, and Rothko) and extended the spirit of Internationalism to Italy (with Marini, Ossorio, and Sironi), to the UK (with Butler, Paolozzi, and Sutherland) and to the *Cobra* group with Appel.

Tapié, *Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (Paris: Gabriel-Giraud et Fils, 1952), unpaginated.

⁶³¹ Ibid.

[...] [l]a condition humaine avec tout ce qu'elle nous propose de fantastiquement merveilleux en épreuves de force où l'ivresse du dynamique peut aller aux limites de l'extase dans un transfini où s'explicitent totalement les notions de Beauté, de Mystère, d'Érotisme, de Mystique - voire même d'esthétique. L'art, alors, ne pourra être autre chose qu'une opération magique extrêmement grave, nous amenant à aborder en toute lucidité le magnifique vertige [...]. § [...] De tout cela résulte un sens nouveau (L'éclatement de la forme a toutes les apparences d'une très essentielle expérience de la peinture de maintenant. [...]), créant une nouvelle échelle de sensibilité, un nouveau clavier psychique, un autre sens de la Force, du Devenir, du Vivre.⁶³²

This recalls Breton's advocacy, on the eve of W.W.II., of the exploration of 'absolute automatism' whose model was Dominguez's 'décalcomanie sans object' ('decalcomania without object') which 'nous transporte dans ces lieux de la fascination pure où nous ne nous sommes plus retrouvés depuis qu'enfants nous contemplions dans les livres l'image en couleurs des météores.'⁶³³ Thus, with the use of expressions related to the unexplainable, the obscure, and the enigmatic, Tapié established a dialogue between the processes of artistic creation and mystique which would lead to experiences of paroxysm, even total ecstasy. This ambition was very much imbued with Surrealism.⁶³⁴

V.2.3.c. Tapié's Role in Letting New York Steal the Idea of Modern Art

Tapié became acquainted with the work of Pollock, for whom he would organise the first exhibition in France in 1952, through Dubuffet and his friend, the Philippino painter Alfonso Ossorio.⁶³⁵ With his show of paintings having opened at the Pierre Matisse Gallery in January 1947, Dubuffet was one of the first French artists to exhibit in New York after the war and was therefore well informed about the American artistic developments, knowledge which he would have shared with his friend and dealer Tapié. Moreover, Dubuffet's and his entourage's knowledge and interpretation of the Abstract Expressionists would have relied heavily on Greenberg's art criticism, as the latter had established, in his 'Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock' in *The*

⁶³² Ibid.

⁶³³ André Breton, 'Des Tendances les plus Récentes de la Peinture Surréaliste', *Minotaure* III, nos 12-13, May 1939, in Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (Paris: Éditions Gallimard, 1965), p. 192.

⁶³⁴ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 30.

⁶³⁵ Ibid., in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 22.

Nation of 1 February 1947, a comparison between Pollock's fourth one-man show at the Art of This Century Gallery inaugurated that day and Dubuffet's recently opened exhibition. As Greenberg, Tapié defined Pollock as 'l'un des plus prestigieux représentants de l'aventure américaine contemporaine', but I will show in this subsection that his compliance with the American art critic was very problematic.⁶³⁶ In his attempt to draw parallels between *Art Informel/Art Autre* and the increasingly popular American avant-garde, Tapié tried to adapt the American art criticism to the local production, but misunderstanding its role model, produced instead an art criticism operating a complete rupture with Modernist developments and lacking intellectual rigour. This, I argue, was instrumental in Tapié's role in letting New York steal the idea of Modern art.

While Tapié positioned the *Informel* within the restrictive, yet paradoxical, notion of a school based on the heterogeneity of its style and on a discontinuity with all artistic movements, Greenberg had cleverly devised an art criticism based on a coherent artistic style within a teleological vision of Modernism. This guaranteed the status of the American avant-garde as the new embodiment of the avant-garde and as the inheritor of European Modernism. Already in 1946, Greenberg had established a wide range of Modernist artists, from Cézanne, Matisse, and Picasso to Miró, as the technical, yet surpassed, references to the development of the Abstract Expressionists, in particular Pollock, Gorky, and Baziotes, while reluctantly admitting the role that Surrealism had played in supplying the emotional and symbolic aspect of their work. As opposed to the art criticism of Tapié, the idea of artistic continuity was an essential component of Greenberg's discourse.

French painting of the line Cézanne-Picasso-Miró had been for them a technical and formal discipline, but it did not furnish any emotional material. The example of surrealism inspired them to introduce into their pictures symbols and metaphors drawn from Freudian theory, archaeology, and anthropology. [...] It contributed to steering them towards a painting of a Gothic genre, neo-expressionist and abstract, which is truer and more original than their imitations of Picasso and Miró. [...] However, it is disciplined by formal ambitions and

⁶³⁶ Tapié, *Un Art Autre*, unpaginated.

respects the majority of the constraints to which Matisse, Picasso, and Miró have submitted the illusion of depth.⁶³⁷

However, Tapié failed to notice this continuity within the parameters of Modern art, a lapse which would rapidly contribute to a displacement of the world art centre from Europe to North America. Even retrospectively when developing his notion of *Art Autre* in the publication of the same title, his focus was on the complete rupture that American art had operated with the art of the past: 'Je pense que, pour des expériences sincères et profondes de la non-figuration, l'Amérique aura bénéficié d'un climat spécialement propice, dû à un départ à zéro réel.'⁶³⁸

In addition, the goal towards abstraction was instrumental in the Greenbergian teleological vision of the Modernist development in which the American avant-garde occupied a more advanced place than its French counterpart. This is observable in his comparative review of Dubuffet's and Pollock's exhibitions:

Like Dubuffet [...] whose art goes in a similar if less abstract direction, Pollock remains essentially a draftsman in black and white who must as a rule rely on these colors to maintain the consistency and power of surface of his pictures.⁶³⁹

Furthermore, Greenberg created a unique concept of the avant-garde which would appear as essentially American, yet also as an international (and dominating) art form. Firstly, he stressed what he saw as the intrinsically American characteristics of the Abstract Expressionists. For instance, in his review of Dubuffet's and Pollock's exhibitions, Greenberg described Pollock as 'American and rougher and more brutal' than Dubuffet.⁶⁴⁰ Secondly, he established a seemingly ambiguous and paradoxical relationship of Abstract Expressionism with its historical, political, and social context. For Greenberg, isolation and alienation from the post-war American context was not only

⁶³⁷ Greenberg, 'L'Art Américain au XX^e Siècle', *Les Temps Modernes*, August-September 1946, pp. 349-50. Quoted in Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven and London: Yale University Press, 1993), pp. 33-34.

⁶³⁸ Tapié, *Un Art Autre*, unpaginated.

⁶³⁹ Greenberg, 'Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock', *The Nation*, 1 February 1947, in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. by John O'Brian (Chicago and London: Chicago University Press, 1986), Vol. II: Arrogant Purpose. 1945-49, pp. 138-39.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

a necessary condition for 'any ambitious art', but also the only possible response to the 'true reality of our age'. While potent to an American audience, these circumstances were also easily transferrable to the European audience who was then confronted with the aftermath of war.⁶⁴¹ Thus the withdrawal of the Abstract Expressionists from all political and social engagement paradoxically became, according to Greenberg, the only means by which to address the political and social circumstances of the post-war period in America. As Jonathan Harris pointed out, this resulted from Greenberg's attempt at reconciling his commitment to Socialism and his enthusiasm for art.

After the end of the war, it may be argued, Greenberg jettisoned any commitment to socialism and began to cling instead to avant-garde Modernist art as itself a salvation - or perhaps a holding operation - from a world capitalist system that had turned culture into commodities and the noblest human values into a crude instrumental and utilitarian rationality.⁶⁴²

Greenberg thus re-affirmed the independence of art from the vulgarisation of mass culture as introduced in 'Avant-Garde and Kitsch'. As a consequence, the criteria which he used to evaluate the authenticity and quality of the American avant-garde became increasingly specific to the artistic area. Eventually, Abstract Expressionism would be equated to Greenbergian Formalism.⁶⁴³ Of course, as Guilbaut has pointed out, just as the over-powering discourse of Greenberg over other American critics has not given justice to the complexity and diversity of Abstract Expressionist artists, so too the French art production should not be equated with its critics.⁶⁴⁴ However, sharing with Greenberg the principle of connoisseurship, Tapié could only transfer his formalist conclusions into his

⁶⁴¹ Greenberg, 'The Situation at the Moment', *Partisan Review*, Vol. 15, no. 1, 1948, p. 82. Quoted in Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, p. 53.

⁶⁴² Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 53-54.

⁶⁴³ Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review*, Vol. 6, no. 5, 1939, in *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 529-41.

⁶⁴⁴ In the same manner that New York is being criticised here, one could argue that Paris did not represent the sole territory of pre-W.W.II. Modernism, even if it held the artistic 'torch'.

The use of the term 'Abstract Expressionism' was not adopted by the American artists in their own accounts of their work, and it is not surprising given the diverse nature of their artistic production, considered either collectively or individually. While the gesturality of the artistic process reflected in the painting has been considered an essential characteristic of Abstract Expressionism and can easily be used to describe Pollock's artistic production, it is hardly relevant to a de Kooning or a Kline, and even less to a Rothko whose mysticism was reflected in the staticity of his work.

Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 46-48.

already narrow-minded art criticism that was ignorant of the wider political and social context of the artistic production which he was attempting to promote. It is interesting to observe how, as the American avant-garde was acquiring increasing credibility in the eyes of the artworld, French critics appropriated from American criticism the very notions which had once established the glory of the Parisian artistic scene.

The concept of 'freedom' is a case in point. As Yule Heibel, one of Guilbaut's students, argued: 'Parisian "abstract expressionism" or "*autre*" art functioned in the gap between the transfer from School of Paris painters as symbol and guarantor of "freedom" to American Abstract Expressionists as symbol and guarantor of "freedom".'⁶⁴⁵ Let us add that the only metaphor that Tapié could typically find for an art of freedom was an art liberated from all artistic traditions. In his contributions to the *HWPSMTB* and *White & Black* exhibitions of April and July 1948, Tapié had reiterated his stance against art history and his rejection of all intellectual categorisation of art, concepts that had been central to his texts at the end of the 1930s. What was new is that his 'Éthique', the text for the *HWPSMTB* exhibition, united the spheres of art and life to be experienced as a succession of presents and experimentations leading to what he saw as a liberating incoherence.

Le Temps, comme la Nature, ne procédant que par bonds, la vie n'est qu'une succession de présents. Stérilement artificielles sont donc les spéculations historiques sur le passé et philosophiques sur l'avenir ou le devenir. § Plongeons donc perpétuellement dans le présent, nous ne risquons de nous cogner que contre nous-mêmes: un beau dérapage de temps en temps, c'est beaucoup plus tonique que des histoires culturelles ou ces engagements qui ne changent rien à rien. Le jeu se joue au jour le jour, chaque fois, sans aucun enchaînement. Incohérence? Tant mieux, mais pas nécessairement: systématiser l'incohérence serait un autre poncif, entamerait cette disponibilité totalement libre hors de laquelle l'homme devient troupeau.⁶⁴⁶

The consequences of promoting French art as an international art which transcended geographic, historical, and cultural boundaries were threefold. First, it failed to

⁶⁴⁵ Yule Heibel, 'New Unravellings of the Real? *Art Autre*'s Threadbare Subject Meets the New Universalism', *The Rutgers Art Review*, Vol. 7, 1986, p. 76.

⁶⁴⁶ Tapié, 'Éthique', in Tapié, *Véhémenes Confrontées*, in Vicens, *Prolégomènes à une Esthétique Autre*, unpaginated.

acknowledge the specific context in which French art had been and was being produced. Second, the conscious rupture with all artistic traditions isolated French art from the teleological development of Modern art which could only lead to the American avant-garde. Third, once the place of an international and democratic art was already occupied by American art, French art could only appear as a weaker version of the American model.

Tapié's clumsy exclusion of the French avant-garde from the Modernist development has been alas reproduced ever since by both French and British art historians. In her reference to Dubuffet's art as a 'return to origin, literally a starting from scratch', Wilson for instance reiterated Tapié's idea of a *tabula rasa*, and perhaps inadvertently, the consequent marginalisation of the French avant-garde from consensual art history and the Modernist project.⁶⁴⁷

The new and very 'masculine' art produced in the immediate post-war period was fighting against two paradigms: that of 'art' in the sense of the art of the museums as represented by the Louvre and that of the 'tradition of modernism', as established prior to 1939 and exhibited at the Musée national d'art moderne [...]. [...] *Informel* painting and the *brut* art of an Artaud owed their 'originality', their evocation of origins, precisely to their by-passing of these two discourses.⁶⁴⁸

V.2.3.d. The 'Artists of Matter' and the Art Criticism of Tapié

Initially, Tapié's notion of *Art Informel* did not include the work of Dubuffet whose main characteristics were for him its experimentation with painted matter and its use of poor and incongruous materials. In his presentation of Dubuffet's *Mirobolus, Macadam et Cie. Hautes Pâtes* at the *Galerie Drouin* in 1946, he had already described the artist as a 'prospecteur de la matière visuelle' ('prospector of visual matter').⁶⁴⁹ Tapié's commentary on Dubuffet's work was still emphasising innovative painting methods at the time of the *Véhémences Confrontées* exhibition in March 1951 when he used the term *Informel* for the first time. This is evidenced in his article entitled 'Dubuffet, The

⁶⁴⁷ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 26.

⁶⁴⁸ Wilson, 'Paris Post-War', in *ibid.*, p. 43.

⁶⁴⁹ Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie*, p. 7.

'Terrible' in the *Paris News Post* of November 1950 which was reproduced in the exhibition catalogue of Dubuffet's paintings at the Pierre Matisse Gallery in early 1951. Referring to the *Portraits* and the *Corps de Dames* series as 'experiments' of the 'cooked' and 'pickled', Tapié concluded:

Dubuffet reveals more and more the ambiguous complexity of his sensibility, allied to an exceptional power of offensive from which provocation itself is not excluded, to which it even adds something, it is so much a part of the always extraordinary matter.⁶⁵⁰

I would argue that because of its oscillation between abstraction, figuration, and matterist experimentation, the work of Dubuffet and Fautrier was problematic to Tapié: it exposed the ambiguities and contradictions which he was trying to reconcile in his art criticism. Just after the *Véhémences Confrontées* exhibition, Tapié organised three more exhibitions at the *Studio Facchetti* of which two revealed a polarity between gestural abstraction and the matterist experimentations of Dubuffet and Fautrier: *Signifiants de l'Informel I* (November 1951) comprised indeed of Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Riopelle, and Serpan [Figs. 124/129/125/130]; *Signifiants de l'Informel II* (June 1952) included Bryen, Donati, Gillet, Phillip, Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle, and Serpan [Figs. 122/124/125/130]; *Peintures Non-Abstraites: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (June 1952) presented Appel [Fig. 131], Arnal, Dubuffet, Glasco, Guiette, Michaux [Fig. 129], Ossorio, Pollock, and Ronet.⁶⁵¹ Tapié's attempt at reconciling the very different concepts of abstraction, figuration, and matterism with the notion of *Informel* in the *Signifiants de l'Informel* exhibitions was retrospectively explained in an interview with Mirella Bandini dated June 1973.

J'ai déjà expliqué trente ou quarante fois que le terme *signifiant de* est très important. Pour moi l'Informel est matière première [...]. § [...] J'ai employé le terme informel, neutre pour moi par rapport à la forme, ou différent: car dans le classicisme il y a la forme et son contraire dialectique, liée à lui, c'est-à-dire l'informe: l'informe c'est le négatif, il est lié à la forme. L'informel est une chose indifférente qui poursuit son chemin indépendamment du problème formel du

⁶⁵⁰ Tapié, 'Dubuffet, The Terrible', *Paris News Post*, 5 November 1950. Repr. in *Exhibition of Paintings by Jean Dubuffet*, exh. cat. (New York: Pierre Matisse Gallery, 1951), unpaginated.

Wilson, 'Débat autour du Réalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 206.

⁶⁵¹ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 27.

classicisme: c'est une expérience ouverte et rien de plus. Malheureusement il y a des gens qui ont été jusqu'à parler de style à propos de l'art informel: l'expression 'art informel' est une terminologie absurde, il n'y a pas d'art informel.⁶⁵²

What is also interesting about the above passage is Tapié's retrospective attempt at returning to the concept of the *informe* as raw material. In 1951, however, the notion of the *Informel* was biased towards an art of gestural and spontaneous abstract tendency, and failed to address an art of matter. Moreover, the very ill-defined notion of *Art Autre* could enable Tapié to encompass the diversity of artistic trends in the post-war period, while eluding the specificity of Dubuffet's and Fautrier's work. More specifically, the reading of *Un Art Autre* reveals Tapié's unstable and ambiguous attitude to the place of the *Informel* within the distinction between abstraction and figuration. As part of his very formalist approach to art, 'informel' is to be opposed to 'formel' ('formal') and equated to 'non-non-forme' ('anti-anti-forme'). This flaw in his art criticism is circumvented by his recommendation that art should surpass such simple didacticism and maintain an 'ambiguity' for the purpose of opening a variety of possibilities for the spectator outside all systems.

Le problème ne consiste pas à remplacer un thème figuratif par une absence de thème, que l'on la nomme abstrait, non-figuratif, non-objectif, mais bien à faire une oeuvre [...] [qui] porte en elle une proposition d'aventure, mais dans le vrai sens du mot aventure, c'est-à-dire quelque chose d'inconnu [...] où en sera le spectateur.⁶⁵³

However, dismissing some artworks as 'très tristement figuratives', he believed that art was to reach its peak once its evolution towards abstraction had been completed:

Mais il ne peut être actuellement question d'âge d'or, et cette nouvelle prise de forme ne pourra avoir droit de cité que très lentement, à mesure que l'actuelle épopée de l'Informel aura épuisé un peu plus de son indénombrable Signifiante.⁶⁵⁴

⁶⁵² Bandini, 'Interview de Michel Tapié', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, pp. 91-92.

⁶⁵³ Tapié, *Un Art Autre*, unpaginated.

⁶⁵⁴ Ibid.

Furthermore, I think that the art of Dubuffet and Fautrier played a far more important role than to simply add to the scope of Tapié's art criticism. As we examined in subsection 'V.2.3.a. Tapié's Precursory Texts in *Les Réverbères: From the Appropriation of Dada Revolt to Political Disengagement*', one of his recurring themes since the end of the 1930s had been the aspiration to a complete *tabula rasa* of all artistic traditions. Now acquainted with Greenberg's persuasive art criticism based on a teleological view of Modern art development from figuration to abstraction, Tapié must have realised the necessity for laying down the foundations for the development of abstraction within *Art Informel* in order to secure its place in the history of Modern art. In his review of Pollock's fourth one-man show at Art of This Century, we have seen that Greenberg had located Dubuffet on the lower strata of the Modernist development for being less abstract. Tapié had therefore no other choice but to find the antecedents of *Art Informel* within his own notion of *Art Autre*, and it fell to the works of Dubuffet and Fautrier to fulfil that function. Hence the impossible task to find in Tapié's art criticism criteria with which to distinguish between his notions of *Art Informel* and *Art Autre*.

In *Un Art Autre*, he introduced the work of Fautrier and Dubuffet in the following manner:

Deux expositions bouleversantes (à la Galerie René Drouin) marquèrent, en 1945, le début de cet autre chose dans lequel nous commençons à nous retrouver maintenant, y voyant d'inépuisables propositions d'aventure en profondeur: je veux parler des OTAGES de Fautrier and des HAUTES PÂTES de Jean Dubuffet. [...] Le choc produit par Dubuffet permit d'explicitier l'immense contenu de l'oeuvre lentement élaborée de Fautrier, en avance sur l'Histoire, et d'assimiler au fur et à mesure de leur présentation au public la violence cruellement exorcisante d'un Henri Michaux, la 'véhémence souffrée' de George Mathieu et celle non moins forte mais plus diffusément expressionniste de Jackson Pollock.⁶⁵⁵

In addition, Tapié's comment on Dubuffet and Fautrier, as well as the illustrations of their work, are located at the beginning of the publication and are followed by the art critic's focus on Mathieu's paintings away from all figurative associations: '[Mathieu est p]armi les quelques peintures qui se sont lancés en dehors de toute figuration ou

⁶⁵⁵ Tapié, *Un Art Autre*, unpaginated.

géométrie dans l'expression totale, sans autre support et référence qu'elle-même.'⁶⁵⁶ This again demonstrates Dubuffet's and Fautrier's pioneering place in the construction of an artistic evolution towards abstraction.

V.2.3.e. Dubuffet's and Fautrier's Rejection of *Art Informel*

While Dubuffet and Fautrier were both considered by the middle of the 1950s as precursors of *Art Informel*, neither of them actually subscribed to the appellation. It seems that it was the artists' choice not to even take part in the event that announced the artistic movement, the *Véhémences Confrontées* exhibition. Several elements indicate that the artists and dealer had been very close in the 1940s, and their exclusion from the exhibition is thus very puzzling.⁶⁵⁷ Tapié had met Dubuffet around 1944, had become his dealer and a close friend, as they shared an enthusiasm for jazz and played in small bands.⁶⁵⁸ As we have already observed in 'IV.3.1. Dubuffet's *Art Brut*', managing the *Foyer de l'Art Brut* which was located in the basement of the *Galerie Drouin*, Tapié would have been acquainted with the works of the artists presented there. In addition to their inclusion in group exhibitions, Drouin had already presented Dubuffet's and Fautrier's one-man shows of the 1940s.⁶⁵⁹

Moreover, in a letter to Tapié dated 21 December 1952, Dubuffet replied very angrily to receiving a copy of Tapié's *Un Art Autre*. What infuriated the artist was the fact that the

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 19.

⁶⁵⁸ As is demonstrated by the following letter:

'Prêté en dépôt ce jour à Michel Tapié: § Vingt grandes gouaches traitant de la vie des Bédouins et exécutées à El Goléa dans l'hiver 1947-48. § Prix fixé en cas de vente: douze mille francs chaque tableau sur lesquels la rémunération acquise à Michel Tapié est de trente-trois pour cent, soit 4.000. § Paris, le 5 septembre 1950. § Jean Dubuffet [signature] § Michel Tapié [signature] § Jean Dubuffet § 114 bis Rue de Vaugirard § Paris (6è)'

Also included in the correspondance between Dubuffet and Tapié archived at the *Fondation Dubuffet* is a list of artworks sold by Tapié dated 25 June 1951, as well as many letters and lists of artworks sold by Tapié dated 1952.

Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 19.

⁶⁵⁹ See 'II.3.1. Dubuffet's Exhibition of 1944 at the *Galerie René Drouin*'; 'IV.1.3. Dubuffet's *Macadam, Mirobolus & Cie: Hautes Pâtes Series (1945-46)*'; 'IV.2.3.b. Dubuffet's *Portraits Series (1946-47)*'; 'I.5.1. Paulhan's *Fautrier L'Enragé (1943)*'; 'III.3.2. *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier Exhibition at the Galerie René Drouin (1945)*'.

critic had united artists of very different inspirations, ranging from Expressionist, Dada, and Surrealist tendencies to more abstract influences under one unoriginal and ill-defined label. He criticised the curator for trying to find an equivalent to the then successful American art and for copying American fashion, instead of presenting a genuinely *Art Autre*. Dubuffet believed that the publication flattened the individuality of the artists, and its lack of rigour would be damaging to each of them, including himself. He violently protested against its claims.

Cher Michel, § Quelle drôle de manie sévit à notre époque d'inventer un slogan et grouper un parti et légiférer. Liste d'oeuvres vendues par Michel Tapié. Voilà comme il faut que l'art soit! Hors de là pas de salut! En avant la musique! Alors toi, bon, c'est l'informisme! Ou véhémentisme, ou éclaboussurisme! Là dessus tu groupes en toute hâte des oeuvres d'artistes des plus disparates; [...]; on se demande pourquoi ceux là et pas d'autres – des imitateurs de Max Ernst, de Klee, de Duchamp etc., des surréalistes, des abstraitivistes de seconde zone; on ne comprends absolument rien. A la fin du compte, à feuilleter ces photographies, on a l'impression de retrouver là ce qu'on trouve en ouvrant n'importe quelle revue d'art américaine actuelle, ce qui est à la mode partout, archi-vu, archi-ressassé, pas 'autre' du tout. On est déçu. Ce qui est sûr c'est que cette façon d'embrouiller complètement les choses en mélangeant et confondant tout sera très dommageable à chacun des artistes mentionnés, et je suppose que tous s'en plaindront. Pour ce qui me concerne, je déteste voir mes travaux mélangés à tout cela qui n'a rien de commun, et que, d'ailleurs, dans l'ensemble, je n'aime pas. Cela m'est très désagréable que le public puisse croire que mes travaux sont du même bouillon, car ce n'est pas le cas du tout du tout; je proteste à toute force; je suis contre tout cela; je ne suis pas du tout 'l'informiste' véhémentiste' éclaboussurisme' et s'il y a des créations d'art que j'aime ce ne sont pas celles-là; je refuse avec la plus grande force de faire équipe avec tout cela. Je ne souscris à rien de ce qui est affirmé dans ce livre. D'ailleurs je ne suis pas parvenu à comprendre ce qu'on prétendait y affirmer: c'est si nébuleux! C'est, j'en ai peur, insuffisamment muri. § [...] § A toi amicalement.⁶⁶⁰

This letter seems to put an end to the close friendship between Dubuffet and Tapié. A few days later, the latter sent a reply in the form of a compliment slip in which he explained the pain that Dubuffet's harsh tone had caused him. The next letter from Dubuffet to Tapié dated 10 February 1953 concerns the recovery of a painting. After that, the letters become very sparse, and focus on administrative and business matters.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Unpublished letter archived at the *Fondation Dubuffet* (Paris: 21 December 1952).

⁶⁶¹ Unpublished letters archived at the *Fondation Dubuffet*.

As far as Fautrier is concerned, he had initially encouraged young followers. Later, however, he refused to support the new developments which he saw as mere technical excesses reduced to gratuitous and marketable effects. He also bitterly criticised the art critics which supported them, in particular Mathieu and Tapié. In a text entitled 'Parallèles sur l'Informel' dated 1958, he stated:

Il ne faut pas chercher [l'explication de cette rage informelle] dans la seule satisfaction d'excès technique [...]. Laissons tous les suiveurs qui n'ont puisé là que moyens pour étonner - la peinture délirante, le geste spontané - la fusion de matières sidérantes - la peinture en quinze minutes - ne sont que propos de vente et de propagande. § [...] Ce n'est certes pas toute la littérature sur l'art informel, rédigée dans le style pharmaceutique connu, qui a pu donner quelque éclaircissement.⁶⁶²

At the core of Fautrier's critique of the new direction of the *Informel* was its complete departure from drawing and form.

La frénésie informelle d'aujourd'hui ne va-t-elle pas trop loin en anéantissant totalement le dessin - non, pour les deux ou trois peintres valables et de premier plan (du reste chez eux il reste un dessin-trame) - [...].⁶⁶³

It is not surprising therefore that Fautrier would refuse his contribution to the *Informel* at the end of his artistic career. In an interview which he gave to the review *Planète* just before his death in 1964, he made that point clear:

A aucun moment, je ne me suis considéré 'informel' et mes recherches ont toujours été vers une figuration libérée - et qui devait considérer forme ou dessin. Et les expériences totalement informelles m'ont toujours dégoûté. [...] Je n'irai pas jusqu'à souhaiter un sujet trop précis mais l'absence totale est pire encore que la présence elle-même.⁶⁶⁴

Fautrier defended therefore the upholding of reality as the source of the creative process and as a necessity for the legibility of the artwork.

La réalité doit subsister dans l'oeuvre, elle est la matière première, 'l'oeuvre vive' qui est sous la forme, qui la soutient et la fait aller. [...] § L'irréalité d'un

⁶⁶² Fautrier, 'Parallèles sur l'Informel', December 1958. Repr. in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 14.

⁶⁶³ Ibid.

⁶⁶⁴ Fautrier, 'Réponses à *Planète*', *Planète*, no. 18, September-October 1964. Repr. in *Jean Fautrier: Écrits Publics*, ed. by Seibel (Paris: L'Échoppe, 1995), pp. 37-38.

'informel' absolu n'apporte rien. Jeu gratuit. Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle une part de réel. Si infime qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'oeuvre. Elle la rend lisible; elle est éclairée le sens, elle ouvre sa réalité profonde, essentielle, à la sensibilité qui est l'intelligence véritable.⁶⁶⁵

V.2.4. The Art Criticism of Georges Mathieu: *Abstraction Lyrique*, the Surrealist Influence, and the American Avant-Garde

Mathieu had taken part in all three exhibitions, *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* exhibitions that would retrospectively be appropriated into the different artistic movements of *Art Informel*, *Abstraction Lyrique*, and *Tachisme*. Together with Bryen, he had founded in 1947 the movement of *Non-Figuration Psychique* in opposition to geometrical abstraction. The movement was characterised by the 'refus catégorique de tout lien avec les théories et les formes néoplastiques et constructivistes qui commencent à resurgir après 25 ans de vie souterraine'.⁶⁶⁶ He had contributed a text to the *HWPSMTB* exhibition, and later presented himself as the precursor and spokesman of a new type of abstraction based on spontaneous and gestural execution, *Abstraction Lyrique*. This tendency was said to include, among those participating in the exhibitions mentioned above, Atlan, Hartung, Riopelle, and Wols [Figs. 123/125/127]. While the term had been used by Marchand in 1947 in his presentation of *L'Imaginaire* exhibition, Mathieu would only clearly articulate the progression of the movement in April 1959 in his article entitled 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique'.⁶⁶⁷ As those of *Informel* and *Tachisme*, the notion of *Abstraction Lyrique* was only used retrospectively to define the artistic production and exhibition of a specific group whose labelling would 'compete' with 'Abstract Expressionism'. There is no doubt that as Tapié and later Estienne, Mathieu hoped that the eventual glory of the group would be extended to its promoter.

Different points of Mathieu's argument demonstrate that he wished to be recognised retrospectively not only as the most innovative artist, but also as the most open-minded

⁶⁶⁵ Fautrier, 'A Chacun sa Réalité', *xxè Siècle*, no. 9, June 1957, in *Fautrier. 1898-1964* (1989), p. 13.

⁶⁶⁶ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 23.

⁶⁶⁷ Georges Mathieu, 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique', *Oeil*, no. 52, April 1959, pp. 29-32.

critic of the post-war era. Firstly, he establishes *Abstraction Lyrique* as the result of a succession of liberations from the traditional 'morphological', 'aesthetic,' and 'semantic' constraints of art. According to him, having got rid of the weight of the Hellenic inheritance, art does not materialise according to fixed canons of beauty and anticipated schemes anymore, but through improvisation. Moreover, it has 'reversed' 'the laws of semantics' in that a sign no longer refers to an object, but exists by itself through 'its own incarnation'. 'Au lieu d'une "réduction du Cosmos à l'homme", l'oeuvre d'art devient une ouverture sur ce Cosmos.'⁶⁶⁸ Considering the Renaissance as the beginning of the decadence of Occidental civilisation, Mathieu distinguishes three stages leading to *Abstraction Lyrique*: the passage from 'ideal to real' occurs with the 'abandonment of mythological subjects and the appearance of a [...] naturalist Realism' leading to Impressionism; the transition 'from real to abstract' takes place with the 'liberation of photographic Realism with Impressionism, the liberation of colour Realism with Fauvism, the liberation of formal Realism with Cubism', and Geometrical Abstraction. The last liberation, 'from abstract to possible', corresponds to *Abstraction Lyrique* and the *École du Pacifique*, which are to be considered the most revolutionary of all the then well-established movements of the History of Modern Art. 'C'est plus qu'une phase. C'est une ère nouvelle de l'art et de la pensée, précisément celle d'une nouvelle incarnation des signes.'⁶⁶⁹

Secondly, in his historical account of the 'genuinely liberated painting' which he calls *Peinture Directe*, he takes a clear position against Tapié's *Informel* and Estienne's *Tachisme*. Defending his role as one of the co-organisers of *L'Imaginaire* and the *White & Black* exhibitions which Tapié had tried to appropriate under the banner of *Informel*, he refers to *L'Imaginaire* exhibition with the title *Vers l'Abstraction Lyrique*. He also states the latter's opposition to the interest of French art institutions in the two distinct trends of geometric and post-Cubist abstraction:

⁶⁶⁸ Ibid., p. 30.

⁶⁶⁹ Ibid.

'la première manifestation de cette révolution, c'est-à-dire [...] la première prise de position officielle [...] contre l'abstractivisme cézannien, constructiviste ou néo-plasticien, en faveur d'un lyrisme dégagé de toutes les servitudes.'⁶⁷⁰

In addition, dating from around 1946 his recognition of the profound affinities between Bryen, Hartung, Riopelle, and Wols [Figs. 123/127/122/125], and the Americans Pollock, De Kooning, Reinhardt, Rothko, and Tobey, he claims greater artistic flair than his adversaries.⁶⁷¹ Moreover, he stresses that he was the one who instigated exhibitions at a time when these American painters were still unknown in Paris and that the exhibition at the *Galerie de Montparnasse* in which he gathered together American and French *Abstrait Lyriques* painters provided the idea for Tapié's *Signifiants de l'Informel* exhibition of 1951.⁶⁷² Furthermore, he blames Tapié for having created a paradox in the title of the *Signifiants de l'Informel* exhibition and for having established a confusion between abstract and figurative painters. It is evident that Mathieu's art criticism, with its focus on gestural and spontaneous abstraction, demonstrated greater intellectual rigour than Tapié's. While praising Dubuffet and Fautrier for 'not distinguishing between matter and form', he made it clear that it did not wish these 'figurative painters' to be included in his notion of *Abstraction Lyrique*.⁶⁷³

As for Estienne, Mathieu briefly criticises him for having 'tent[é] de faire prendre en charge l'abstraction lyrique par le Surréalisme' 'après avoir défendu jusque-là la peinture abstraite géométrique ou cézannienne'.⁶⁷⁴ While the pertinence of the remark will be examined in section 'V.2.5. The Art Criticism of Charles Estienne: *Tachisme*', we shall stress for the moment the extent to which Mathieu's account of *Abstraction Lyrique* as a movement in 1959 differs in its ignorance of all Surrealist influences from his earlier contributions to the exhibitions paving the way for *Abstraction Lyrique*. Let us take as example his text for the *Véhémences Confrontées* exhibition dated 1949. Both its form and vocabulary are typically Surrealist:

⁶⁷⁰ Ibid., p. 31.

⁶⁷¹ Mathieu, 'Is the American Avant-Garde over-Rated?', *Art Digest*, Vol. 28, no. 2, 15 October 1953, pp. 11 and 33.

⁶⁷² Mathieu, 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique', p. 31.

⁶⁷³ Ibid., p. 30.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 31.

Son prolongement 'pragmatique' nous fait ensuite pénétrer dans l'infra-humain avec la promotion du subconscient qui inaugure l'anti-hiérarchie (surréalisme) [...]. [...] On ne peut que constater que postulant une saturation des énergies psychiques jusqu'à l'orgasme de l'explosion sans contrôle, la démarche de l'artiste, [...], aussi mis en communication avec toutes les forces du cosmos, se trouve [...] où les moyens d'accès à la préhension de l'univers ne sont plus seulement donnés par la raison et les sens.⁶⁷⁵

Mathieu's apprehension of the artwork as an aperture onto the Cosmos can be said to have been inspired by Breton's contribution to the catalogue of the *Exposition Internationale du Surréalisme* of 1947 in which he observed the dissolving relationship of American painters with the Cosmos through 'automatisme absolu'.⁶⁷⁶ The retrospective attempt to mark a distance between *Abstraction Lyrique* and Surrealism is a strategy that Mathieu had already adopted in his response to the symposium entitled 'Is the American Avant-Garde Over-Rated?' published in the *Art Digest* of October 1953 in which he emphasised the innovative character of the French avant-garde.

In 1946 I discovered several authentically individual talents who were working in [...] an absolutely free non-figurative painting - as distinct from neo-plasticism as from surrealism -.⁶⁷⁷

A complete rupture with the European tradition of Modern art, including Surrealism, is what for Mathieu identifies *Abstraction Lyrique* as an indisputable avant-garde. Moreover, he appropriates both the French and the American avant-garde under the banner of *Abstraction Lyrique*, of which he has claimed to be the main artist and investigator. This is achieved by defining criteria for the creation of paintings which correspond to both: '1. Primauté accordée à la vitesse d'exécution. 2. Absence de préméditation des formes et des gestes. 3. Nécessité d'un état second de concentration.'⁶⁷⁸ For Mathieu, the speed of execution is indispensable for the liberation of painting from the reference to nature, to the canons of beauty, and to a preliminary sketch. It means 'l'abandon définitif des méthodes artisanales au profit des méthodes de

⁶⁷⁵ Tapié, *Véhémences Confrontées*, in Vicens, *Prolégomènes à une Esthétique Autre*, unpaginated.

⁶⁷⁶ Mathieu, 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique', p. 30.

Pierre, 'La Seconde Guerre Mondiale et le Deuxième Souffle du Surréalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 138.

⁶⁷⁷ Mathieu, 'Is the American Avant-Garde over-Rated?', p. 11.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

création pure.⁶⁷⁹ The apprehension of the act of painting as a performance must have been triggered by Pollock's own gesturality through the dripping technique which had been revealed earlier in the photographs by Hans Namuth. These had been shown just before Pollock's exhibition in Paris in 1952 in a special issue on American art from New York in *Art d'Aujourd'hui*.⁶⁸⁰ More specifically,

Tobey's 'white writings' of 1942 have started a vast movement concerned with a new understanding of space, and charged with a metaphysical content that is closely linked to the freshest conceptions of present-day art. [...] These stages prefigure the coming of a new reincarnation of signs which will be those of the language of tomorrow.⁶⁸¹

Thus when presenting 'the Pacific style' of Mark Tobey's *White Writings* as the greatest innovation in American art and as the precursor to Pollock's Action Painting and his own work, Mathieu attempts at showing the innovative character of his own calligraphic style and at guaranteeing his position within this radical artistic development.⁶⁸²

V.2.5. The Art Criticism of Charles Estienne: *Tachisme*

V.2.5.a. Development of Charles Estienne's Art Criticism and Beginnings of *Tachisme*

Estienne's launch of *Tachisme*, with the presentation of the *Tachiste* group at the *Salon de Mai* of 1952 and at the *Galerie Étoile Scellée* in 1953, provoked a passionate debate with Tapié and Mathieu. The latter violently opposed the 'manifesto' article by putting together a dossier gathering defensive articles by art critics and artists who had taken part in the exhibitions which were considered to have led to the formation of *Informel* and *Abstraction Lyrique* (*L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* exhibitions). Marchand, for instance, condemned Estienne's text for attempting to create a school under the inappropriate term of *Tachisme*. Promoting the classification used thus far to distinguish between the '*abstraites lyriques*' and the '*abstraites géométriques*' as together

⁶⁷⁹ Ibid.

⁶⁸⁰ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 28.

⁶⁸¹ Mathieu, 'Is the American Avant-Garde over-Rated?', p. 34.

⁶⁸² Mathieu, 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique', p. 31.

inclusive and precise, he criticised the application of the term *Tachisme* to the French avant-garde for being together too specific and all-encompassing of tendencies of very disparate inspirations and legacies.

La classification adoptée jusqu'ici, 'abstraites géométriques' et 'abstraites lyriques', avait l'avantage d'être à la fois large et précise. [...] Du premier coup d'oeil on distinguait la lignée de Magnelli de la lignée de Klee sans avoir recours à un terme qui prête à confusion. Car [...] Hantaï reste un surréaliste, Lapique un figuratif, et l'abstraction de Bryen n'est pas celle de Pons. Pourquoi recouvrir du même mot des inspirations si différentes?⁶⁸³

As regards Jaguer, he questioned the idea of a 'Révolution d'Octobre' marked by either the *Tachiste* group's exhibition at the *Salon de Mai* of 1952 or at the *Galerie Étoile Scellée* in 1953 by citing the *Véhémences Confrontées* and *Signifiants de l'Informel* exhibitions initiated by Tapié in 1951-52, which were antecedents to both.⁶⁸⁴

Moreover, for his attackers, Estienne's interest in a succession of groups before the *Salon de Mai* of 1952 substantiated the argument that he was attempting to appropriate an already successful avant-garde in order to secure his own success as an art critic. Until the *Salon de Mai* of 1952, Estienne had been promoting what was then considered to be the avant-garde par excellence, geometrical abstraction, then the more established *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française*. As we have already seen in V.1.1., the latter were considered to be the inheritors of Modern French masters who had benefited from world-wide prestige until W.W.II. Thus the launch of *Tachisme* was seen as just another attempt by Estienne to present himself as the spokesman of a tendency which had been on the artistic scene since the end of the war and was acquiring increasing visibility.

While this might explain these petty power quarrels, I want to focus on how Estienne's attitude might reveal a more general reaction against the artistic Dogmatism of the post-war period in France. After the war, he had contributed to *Art d'Aujourd'hui*, the review dedicated to geometrical abstraction, and participated in lectures organised at the *Atelier*

⁶⁸³ Jean-José Marchand, 'Lettre à Charles Estienne sur un Mot Malheureux', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 1.

⁶⁸⁴ Édouard Jaguer, 'Révolution d'Octobre ou 18 Brumaire?', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 1.

d'Art Abstrait whose ambition was to facilitate discussions about the historical developments and current debates about abstract art.⁶⁸⁵ However, in 1950, Estienne had taken the opportunity of the *Atelier*'s opening to warn against the stylistic orthodoxy of geometrical abstract art in his 'L'Art Abstrait est-il un Académisme?': 'Le nouvel objet *extérieur*, c'est lui: l'ennuyeux, le mortel décor abstrait qu'on veut codifier et imposer en guise d'art.'⁶⁸⁶ In December 1948, the *Assemblée Générale* of the *Salon des Réalités Nouvelles* had defined in its manifesto entitled 'The Position of the Salon concerning the Contemporary Artistic Movement' the

condition technique (de la) peinture abstraite totale, d'une véritable peinture peinture... 1. une surface généralement plate; 2. l'aplat de couleur avec peu ou pas de modulation, ce qui implique (idéalement) l'emploi de tons purs ou du moins de tons francs, se rapprochant le plus possible des tons simples.⁶⁸⁷

This restricting definition of abstract art as the application of precise technical procedures in order to obtain the recommended texture and colour was not supported by all, even by some of the contributors to the *Art d'Aujourd'hui* magazine such as Guéguen.

Tandis que des artistes comme Herbin s'en tenaient aux figures régulières et les faisaient chanter inlassablement, d'autres s'annexaient de plus les figures irrégulières, et en obtenaient des combinaisons magnifiques, comme Magnelli, Deyrolle, Vasarely, Pillet, Mortensen, Dias, Lansky, etc... [...] Enfin le cas d'un artiste comme De Staël, montre comment, avec une touche accentuée, rugueuse, on est un tachiste géomètre. [...] Ainsi l'Abstraction Géométrique fanatique, fermée, bouclée, ne relève que du mythe. Une dame chaude l'appela l'Abstraction *froide*.⁶⁸⁸

As Guéguen in 1954, Estienne was in 1950 avoiding the too strict distinction between geometrical and lyrical abstraction. For him, geometrical abstraction presented 'une pureté rigoureuse et en même temps lyrique'.⁶⁸⁹ Thus the fact that he organised two exhibitions of *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française*, after his initial defence of

⁶⁸⁵ Viéville, 'Vous avez dit Géométrique?', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 276.

⁶⁸⁶ Charles Estienne, 'L'Art Abstrait est-il un Académisme?', 1950. Quoted in Viéville, 'Vous avez dit Géométrique?', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 278.

⁶⁸⁷ See 'V.2.1.a. *L'Imaginaire* and the *White & Black* Exhibitions: A Stance against Geometrical Abstraction'.

Pierre Guéguen, 'Matière et Maîtrise', *Art d'Aujourd'hui*, nos 2-3, March-April 1954, p. 52.

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ Ibid.

geometrical abstraction, should not be seen as a contradiction: it was just the sign that he wanted to release geometrical abstraction from its Dogmatism and open it to other forms of abstraction. The first exhibition of *Les Jeunes Peintres* took place in New York in 1950, and included Bazaine, De Staël, Estève, Hartung, Lansky, and Lopicque [Fig. 112/132/114/123/133/115]; the second occurred in the new *Théâtre de Babylone* in January and February 1952, and added to the list of artists present in the previous exhibition Le Moal, Manessier, Pignon, Poliakoff, Schneider, Soulages, Uzac, Vasarely, and Vieira da Silva [Figs 134/116/135-137/126/138/110].⁶⁹⁰ Thus, as his attackers had done in *L'Imaginaire* and the *White & Black* exhibitions, he was defending, against the Dogmatism of geometrical abstraction promoted by the *Salon des Réalités Nouvelles*, a freer and more lyrical form of abstraction.

Un certain nombre d'abstraites de la seconde génération sont restés des lyriques et de bons peintres, mais le plus grand nombre a rempli d'oeuvres de plus en plus semblables le Salon des Réalités Nouvelles.⁶⁹¹

However, unlike the *Abstraction Lyrique* and *Informel* defended by Tapié, Mathieu, Marchand, and Jaguer, Estienne opposed *Les Jeunes Peintres* to geometrical abstraction.

[Le premier Salon d'Octobre] groupait, autour d'un hommage symbolique à Marcel Duchamp, des toiles abstraites très libres, en rupture complète avec l'ordre géométrique, et les envois d'ânés de toutes tendances tels que Bissière, Lopicque, Poliakoff, Léopold Lévy...⁶⁹²

Similarly to those critics, he thought that *Abstraction Lyrique* and *Informel* painters pioneered this protestation against geometrical abstraction.

Vers 1948 et 1949, des signes [...] de protestation commencent à apparaître sporadiquement. Des peintres tels que Bryen, Dubuffet et surtout Wols par exemple, s'étaient toujours moqués [...] de la géométrie décorative.⁶⁹³

⁶⁹⁰ Ragon, *L'Aventure de l'Art Abstrait* (Paris: Robert Laffont, 1956), p. 68.

Moreover, in April 1950, Estienne was a jury member of the *Salon des Jeunes Peintres*. Wilson, 'Débat autour du Réalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 209.

⁶⁹¹ Estienne, 'Une Révolution: le Tachisme', *Combat-Art*, no. 4, 1 March 1954, p. 1.

⁶⁹² Ibid.

⁶⁹³ Ibid.

Only a form of syllogism could therefore explain the inaccurate insertion of the *Abstraction Lyrique* and *Informel* painters into the *Tachist* group. As *Tachisme* was an artistic movement defined in opposition to geometrical abstraction, and the *Abstraction Lyrique* and *Informel* painters were considered to be the precursors of this opposition, the latter were retrospectively included into *Tachisme*. It also led to the additional problem of confusingly collapsing two generations of artists into one entity: the artists who had been involved as soon as the end of the war in the formation of the *Abstraction Lyrique* and *Informel* movements, such as Bryen, Hartung, Mathieu, Riopelle, and Wols [Figs. 122-125/127], and younger artists which were starting to gain visibility at the beginning of the 1950s, such as Degottex, Duvillier, Hantaï, Loupchansky, Messagier, and Reigl [Figs. 139-144].⁶⁹⁴

V.2.5.b. *Tachisme*, the Surrealist Influence, and the American Avant-Garde

The main point of disagreement between the two parties was *à propos* the role that the Surrealist influence played in their development. Estienne was very explicit about this in both his article announcing the birth of *Tachisme* and the one reacting to the attack by the opposite faction. In his article entitled 'Une Révolution: le Tachisme' of March 1954, supported by Breton who had joined a little *encadré* entitled 'Leçon d'Octobre', Estienne described the exchanges taking place between Surrealism and *Tachisme*.⁶⁹⁵ By 1955, Estienne drew closer to orthodox Surrealist ideas: in addition to his association with Breton, he was contributing to the *Médium* Surrealist review with an enquiry on the 'Situation de la Peinture en 1954' undertaken in association with José Pierre.⁶⁹⁶ Atlan's and Bryen's responses to the questionnaire were very similar as they both affirmed their attachment to Surrealist ideas. For Atlan,

Les formes qui me paraissent les plus valables, tant par leur organisation 'plastique' que par leur intensité expressive ne sont à proprement parler ni

⁶⁹⁴ Estienne, 'Une Révolution: le Tachisme', p. 1.

⁶⁹⁵ Pierre, 'La Seconde Guerre Mondiale et le Deuxième Souffle du Surréalisme', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, pp. 140-41.

⁶⁹⁶ Estienne and Pierre, 'Situation de la Peinture en 1954', *Médium*, no. 4, January 1955, pp. 43-54.

abstraites ni figuratives. Elles participent précisément de ces puissances cosmiques de la métamorphose, où se situe la véritable aventure.⁶⁹⁷

Bryen commented:

Ainsi les jeunes peintres dépensent, pourrait dire un historien de l'art, les trésors d'anti-peinture accumulés par l'esprit nouveau et par les peintres dadaïstes, abstraits et surréalistes de l'autre génération.⁶⁹⁸

The *Abstraction Lyrique* and *Informel* factions, however, wished to distance themselves from Surrealism which was constantly being criticised for being just another Academism in addition to Impressionism and Cubism. Surrealism remained, however, one of the principal references in the contributions to the exhibitions blazing the trail of *Abstraction Lyrique* and *Informel*. As we have argued earlier, Bryen's contributions, Tapié's and Jaguer's presentations of the *White and Black* exhibition, Tapié's texts for the *Véhérences Confrontées* exhibition and for the publication announcing *Art Autre*, all demonstrate the significance of the Surrealist influence.⁶⁹⁹ Even at the time of the argument with Estienne, Jaguer was editing the review *Phases* which found itself at the crossroads of new developments in abstraction and Surrealism, even if the latter was still being criticised.⁷⁰⁰ The project was supported by Tapié and by artists who had been presented at the *Informel* and *Abstraction Lyrique* exhibitions, such as Bryen, Hartung, Mathieu, Matta, Pollock, and Soulages [Figs. 122-124/137].⁷⁰¹ *Abstraction Lyrique* and *Informel* were therefore still entertaining strong links with Surrealism.

That the quarrel was based on the shifting character of the terminology and interpretation dependent upon each individual critic is evidenced by the fact that the shows which were said to have led to the formation of the *Abstraction Lyrique*, the *Informel*, and the *Tachiste* groups shared several artists. The disagreement between the three factions about

⁶⁹⁷ Ibid., p. 46.

⁶⁹⁸ Ibid., p. 51.

⁶⁹⁹ See respectively 'V.2.1.b. *L'Imaginaire*, HWPSMTB, and the *White and Black* Exhibitions: Between Surrealism and Gestural Abstraction', 'V.2.1.a. *L'Imaginaire* and the *White & Black* Exhibitions: A Stance against Geometrical Abstraction', 'V.2.3.b. Tapié's Art Criticism: the Repudiated Surrealist Influence', and 'V.2.3.d. The 'Artists of Matter' and the Art Criticism of Tapié'.

⁷⁰⁰ The first publication of *Phases* was issued in January 1954.

⁷⁰¹ Lecombe, 'Vivre une Peinture sans Tradition', in *Paris-Paris*, ed. by Viatte, p. 228.

a possible Surrealist influence, with *Abstraction Lyrique* and the *Informel* on the one side, and the *Tachistes* on the other, focused on Breton's intervention. Jaguer, Mathieu, Marchand, and Tapié saw Estienne's and Breton's late interest in the *Tachistes* painters as an attempt to recuperate an already successful avant-garde under the banner of Surrealism which was starting to reach its practical and theoretical end. This hypothesis is corroborated by Estienne:

Mais tout a éclaté quand le surréalisme, je veux dire Breton, s'est déclaré d'accord - et tout Tachisme dépassé, chacun le sait bien - sur le 'principe d'unification' [d]es deux tendances actuelles de la peinture: l'abstraction lyrique, et le surréalisme pictural, tel qu'il apparaît aujourd'hui, par exemple, chez Hantaï ou chez Paalen.⁷⁰²

Moreover, Seuphor, one of Estienne's colleagues in the *Art d'Aujourd'hui* magazine, had observed in his review of the 'Abstract Painting and Sculpture in America' exhibition shown at the MoMA New York at the end of January 1951, 'Paris - New York 1951', that the young American painting was dominated by abstract art with variations ranging from the geometrical to the Surrealist and the neo-Expressionist.⁷⁰³ Thus, at the beginning of the 1950s, the American avant-garde, which was gaining increasing recognition in the Parisian artistic milieu with greater coverage in the French press, was said to be deeply rooted in Surrealism.⁷⁰⁴ Estienne therefore strategically reinforced the direct influence of Surrealism on the *Tachiste* group.

Bryen [...], dès 1936, exposait à Paris avec Picabia et Marcel Duchamp. [...] Hartung exposa en 1936 avec Arp, Kandinsky, Paalen et Hélion à la Galerie Pierre. Curieuse tendance, comme on le voit, et autant surréaliste que non-figurative.⁷⁰⁵

This would show that *Tachisme* and the American avant-garde shared a common foundation and would guarantee the French movement a place in the history of Modern art.

⁷⁰² Estienne, 'Dont Acte', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 2.

⁷⁰³ Seuphor, 'Paris - New York 1951', pp. 6-7.

⁷⁰⁴ Until then, Surrealism had not been given an important place in historical interpretations of Modernism, such as Alfred Barr's.

⁷⁰⁵ Estienne, 'Dont Acte', p. 2.

V.2.5.c. Dubuffet's and Fautrier's Inappropriate Absorption into *Tachisme*

Similarly to the way in which Tapié had absorbed the 'Artists of Matter' into the notions of the *Informel* and *Art Autre*, Dubuffet and Fautrier were by 1956 considered a part of *Tachisme*. This is evident in an article entitled 'Tachisme is only a Word' published in August 1956 and written by Drouin, whose gallery, as we have examined earlier, had shown many of the individual artists belonging to these tendencies. The following are mentioned in the article: Fautrier's *Otages* series (November 1945), Dubuffet's *Hautes Pâtes* (April 1946), Wols (May 1947), Mathieu (May 1950), and Michaux (June 1954).⁷⁰⁶ However, Drouin dismissed the use of the term *Tachisme* in the opening sentence of his article since 'much has been said recently about it in modern painting - proof enough that a new way of painting has already been born'. Instead, he revealingly introduced his article with a definition of *Tachisme* based on the concept of matter:

Behind this method of painting lies the attitude that all matter (or material), however amorphous, contains its own relative structure or form. The reality hidden within these forms is revealed through *perception of* and not through *representation by* such material. Such structures are the artists' means of creation - gesture and material combining organically.⁷⁰⁷

For him, matter played an important part in the development of 'new modes of expression in modern painting', particularly in the cases of Fautrier and Dubuffet.

Dubuffet's exhibition [...] showed the importance of pictorial surface-encrustation, or impasto - of this material which itself becomes the principal object, even subject, of the painting.⁷⁰⁸

V.3. Conclusion

With the objective of looking at the politics of art criticism in the immediate post-war period, we have examined in this section the different trends that were at the forefront of the French artistic scene and shown that the work of Dubuffet and Fautrier did not

⁷⁰⁶ René Drouin, 'Tachisme is only a Word', *Architectural Design*, no. 26, August 1956, pp. 266-67.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

respond to the aesthetic requirements of either geometrical abstraction, which was then considered to be the 'official' avant-garde, or the synthesis between the legacy of pre-war masters and the radical tendency of pure abstraction, which was being conducted by *Les Jeunes Peintres de la Tradition Française*. For this reason, the latter were considered to respond to the ideals of a French avant-garde and were being promoted by the French art establishment which remained very conformist until the end of the 1960s. Dubuffet and Fautrier also wished to dissociate themselves from both Social Realism, which was being advocated by the *Parti Communiste*, and abstract art, which, in the context of the Cold War, was being associated with Western democracy with the US as its symbol thanks to the latter's enormous governmental apparatus. Moreover, the artists wished to distance themselves from what they saw as the purely critical debates around the diverse notions of *Art Informel*, *Art Autre*, *Abstraction Lyrique*, and *Tachisme*. In addition to the latter point being substantiated by the artists' own accounts, I have outlined the genealogy of these concepts with such exhibitions as *L'Imaginaire*, *HWPSMTB*, and the *White and Black* exhibition, and contended that each notion corresponded in fact to a different art critic eager to position himself at the head of the French avant-garde from the late 1940s onwards in the face of the growing recognition of the American avant-garde. While the latter's quality was being recognised by avant-garde art critics in France and the rest of Europe from 1948, its increasing visibility and its well-articulated criticism, I argue, dictated the artistic strategy of French art critics and their approach to French art. While Tapié positioned the *Informel* within the restrictive, yet paradoxical, notion of a school based on the heterogeneity of its style and on a discontinuity with all artistic movements, Greenberg had cleverly devised an art criticism based on a purportedly coherent artistic style within a teleological vision of Modernism towards abstraction. While Tapié's all-encompassing notions of *Art Informel* and *Art Autre* lacked intellectual rigueur and social engagement, I show how, together with Mathieu's *Abstraction Lyrique*, it wished to distance itself from Surrealism which was constantly being criticised for being just another Academism, even though its influence was still significant. Estienne's and Breton's late *Tachisme* was considered to be an attempt to recuperate an already successful avant-garde under the banner of Surrealism which was starting to reach its practical and theoretical end. The observed fracturing of the French art criticism of the

post-war period guaranteed the status of the American avant-garde as the new embodiment of the avant-garde and as the inheritor of European Modernism, and resulted in the French avant-garde being overshadowed by its American counterpart. American art being presented as an international and democratic art, French art could only appear as a weaker version.

General Conclusion: Matter and Political Engagement

An 'Existentialist' Reading of the 'Artists of Matter'

We have seen that while the 'Artists of Matter' recognised the importance of addressing the political context of their work and believed in the social engagement of the artist within his/her time, they were also refusing to play the role of the artist as advocate of a specific form of political engagement and were avoiding partisanship. We have examined how Dubuffet and Fautrier acknowledged in a more subtle manner the events and consequences of the war and how their intellectual friends, through critical texts and illustrated publications, supported their work for both their artistic innovativeness and political, yet non-dogmatic, commitment.

My argument thus opposed several tenets that Wilson has been expressing single-mindedly on the art of the post-war period in France from her earlier participation in *Paris Post-War: Art and Existentialism. 1945-55* exhibition catalogue at Tate Gallery in 1993 to her essay entitled 'Saint-Germain-des-Prés: Antifascism, Occupation and Post-War Paris' in the *Paris: Capital of the Arts. 1900-68* exhibition catalogue at the Royal Academy in 2002.⁷⁰⁹ Following *Aftermath, France: New Images of Man. 1945-54* at the Barbican Art Gallery in 1982, these represent the two major exhibitions in the UK on the subject. As such, they have set the tone for a definite and specific reading of post-war French art and literature as both Existentialist and profoundly anti-humanist.⁷¹⁰ In both publications, the 'repository of memory and commemorative practices' associated with the war are also dangerously reduced to the artists who were members of the *Parti Communiste*, leaving other militant artists in a historical and political vacuum.⁷¹¹

For instance, in *Paris: Capital of the Arts*, Wilson states: 'The fierce antagonisms between Surrealist and realist artists and intellectuals, played out on the territory of

⁷⁰⁹ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, pp. 25-48.

⁷¹⁰ *Aftermath, France*, ed. by Viatte.

⁷¹¹ Wilson, 'Saint-Germain-des-Prés: Antifascism, Occupation and Post-war Paris', in *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 242.

antifascism in debates of the late 1930s, re-emerged after the war.’⁷¹² Moreover, as in *Paris Post-War*, Wilson seems to share the French official notion that Resistance in the arts should be directly associated with the *Parti Communiste*. This impression is supported by two facts. First, no other connection between the arts and Resistance is made in her text. Second, she makes a detailed inventory of the artworks included in the *Art et Résistance* exhibition which had opened at the *Musée National d'Art Moderne* in February 1946 and emphasises the fact that they were made by Communist artists: ‘The Charnel House’ by Picasso, who had joined the *Parti Communiste* the day before the exhibition’s official opening; ‘The Small Camp, Buchenwald’ by Taslitsky, ‘a young militant for engaged realism in the 1930s’, and ‘Homage to Jacques Callot’ by Gruber, who had ‘joined the Communist Party in 1944’.⁷¹³

Existentialism: An Ethic of Engagement

The art of the 1945-55 period, connected loosely to the varying discourses held together under the aegis of the term ‘existentialism’ moves us with its language of ‘authenticity’.⁷¹⁴

Wilson’s quote illustrates perfectly the narrow-minded view that the art of Dubuffet and Fautrier, and to a certain extent, the whole spectrum of French art in the post-war period, ought to be associated with Existentialist philosophy. This is particularly evident in her essay entitled ‘Paris Post-War: In Search of the Absolute’, so entitled in a reference to Sartre’s text on Giacometti.⁷¹⁵

Although never clearly stating that Dubuffet’s and Fautrier’s production are to be considered Existentialist, Wilson emphasises several concerns which were shared by both their art and Sartre’s philosophy, such as the notions of ‘starting from scratch’ and ‘authenticity’.

⁷¹² Ibid., p. 236.

⁷¹³ Wilson, ‘Paris Post-War’, in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, pp. 28-29.

⁷¹⁴ Ibid., p. 48.

⁷¹⁵ Originally published in *Alberto Giacometti: Sculptures, Paintings, Drawings*, exh. cat. (New York: Pierre Matisse Gallery, 1948).

'While the proliferating arenas of artistic debate in post-war Paris never specified a category of 'existentialist art' as such, the ethos of 'beginning from nothing' corresponds to Sartre's theory [...]. [...] [E]choes of Sartrean 'authenticity informed these discussions of the new painting and sculpture.'⁷¹⁶

Having presented the *Informel* as 'the Existentialist alternative' to Social Realism and Geometric Abstraction, she considers the '*Informel* nudes of Dubuffet and Fautrier' and positions the 'Artists of Matter' at the centre of the *Informel* notion with the 'philosophy of la pâte' as 'the key to a reading of the new post-war *Informel* painting'.⁷¹⁷ Similarly, an equivalence is created between Dubuffet's and Fautrier's production and *Art Autre* on the one side, and *Art Autre* and Existentialism on the other, thus alluding to the Existentialist character of the artists. Later in the text, Tapié's *Art Autre* is indeed 'defined' by 'its existential affiliations'.⁷¹⁸

Wilson would express these points less ambiguously in *Paris: Capital of the Arts* nine years later:

'Paulhan, in contrast, was promoting his Editions Gallimard artist-writers - Dubuffet, Fautrier [...]. [...] For a certain literary elite this was a generation of 'different' artists: 'un art autre' as the critic Michel Tapié would call it.'

'[...] Sartre's formulations of the gaze via a 'phenomenology of perception' which involved embodiment, offering a key to an empathically *matérialiste*, non-visual reading of Dubuffet's fleshy surfaces.'⁷¹⁹

In addition to the lack of rigour in labelling all French artists and writers as existentialist, the intellectuals with whom Dubuffet and Fautrier had the strongest friendship, as we have established, did not adhere to such philosophical principles. But the real problem lies in her interpretation of the philosophy itself.

⁷¹⁶ Wilson, 'Paris Post-War', in *Art and Existentialism*, ed. by Morris, p. 26.

⁷¹⁷ *Ibid.*, pp. 30, 40, 34.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹⁹ Wilson, 'Saint-Germain-des-Prés: Antifascism, Occupation and Post-war Paris', in *Paris: Capital of the Arts*, ed. by Wilson, p. 243.

In her text, Wilson gives a romanticised reading of the Existentialist artist as a virtuoso with a drive for self-exploration and emotional expression leading to the production of self-reflective works. Her account of Sartre's encounter with Wols is telling.

Before Sartre's work on Giacometti, Wols already embodied the perfect 'existentialist' artist: 'I met Wols in '45, bald, with a bottle and a beggars' pouch. In the pouch was the world, his worry, in the bottle his death... He had few projects; a man who renewed himself non-stop, eternal in each instant... in fact I believe now that he had thrown himself into one short-term project, only one: to kill himself, convinced as he was that there can be no expression without self-destruction.'⁷²⁰

The quotation which she selects from Sartre's retrospective essay entitled *Wols en Personne* (1963) puts into play the Romantic ideal of the artist, whereby his personality is thought to reflect on the characteristics of his artistic practice, in this instance, his Existentialism. The perception of the artist as an isolated genius, only understood by a few such as Sartre, and dying atrociously of food poisoning at an early age are all typical of the mythologising construction of the Romantic artist. This is also apparent in the equivalence which she draws between the 'existentialist' artist and the new *peintre maudit* (damned painter) in her reference to Gruber.⁷²¹

This, I would argue, is a very limited interpretation of Existentialism which fails to address its premises as an ethic of engagement. The paradoxical opening sentence of 'La République du Silence' (1944), which she quotes in her essay, has almost become a commentary cliché on the art of the period: 'Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande.'⁷²² Its understanding is however not only crucial to sense the profound feeling of ambiguity which French citizens experienced towards individual political and moral choices in Occupied France, but also to reveal the foundations of Sartrian Existentialism. These were laid out in *L'Être et le Néant* ('*Being and Nothingness*') (1938). Based on an ontology of inter-subjectivity and a metaphysic of freedom, Existentialism radically opposes an enclosed world of objects cut-off from

⁷²⁰ Wilson, 'Paris Post-War', in *ibid.*, p. 36.

⁷²¹ Wilson, 'Paris Post-War', in *ibid.*, p. 29.

⁷²² Jean-Paul Sartre, 'La République du Silence', *Poésie* 44, no. 20, July-October 1944, p. 131. See Appendix 11 for a reading of the text.

exteriority, which he calls the *en-soi*, and the individual consciousness, the *pour-soi*, which can then develop in all liberty. What is meant by 'freedom' then is more than just the ability to choose, it is the responsibility of the individual to morally and socially engage oneself through one's decisions and acts. This is made explicit in 'Paris sous l'Occupation' (1945): 'Chacun de nos actes était ambigu. [...] Le mal était partout, tout choix était mauvais et pourtant il fallait choisir et nous étions responsables.'⁷²³ It is after the experience of the war and the Occupation that Sartre's social engagement became political.

Thus Wilson's portrayal of Wols reduces the Existentialist artist to an individual experiencing total freedom egoistically outside all political and social situations. For Sartre, however, the artist, as any other individual, ought to take responsibility and act. Even the notion of Existentialist angst which she closely associates with Wols cannot in fact be separated from the individual consciousness of freedom and responsibility. Because the individual understands that he cannot be supported and guided by ready-made doctrines anymore, one is faced with solitude. It is the tension between this solitude and the responsibility of engagement which triggers what has been variously called 'anxiety', 'tragic', and 'absurd', the key-words of Existentialism.⁷²⁴ Existentialism is therefore moral, and Existentialist artists should not be understood as individuals isolated from general circumstances, but should be approached in terms of situations.

Existentialism is a Humanism

This is what is at stake in the lecture which Sartre gave at the *Club Maintenant* in 1946, *L'Existentialisme est un Humanisme*, which Wilson again misunderstands. While there are evident contradictions between the Existentialist and Marxist aspirations, between individual freedom and Marxist determinism, between the individual apprehension of the

⁷²³ S.B. John, 'Vichy France: the Literary Image. 1940-44', in *French Literature and its Background*, ed. by Cruickshank, p. 206.

⁷²⁴ Sartre, *L'Être et le Néant* (Paris: Éditions Gallimard, 1938), pp. 94-100.
Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme* (Paris: Éditions Nagel, 1970), pp. 28-29.

world and the collectivist dream, Sartre was desperately attempting to defend the reconciliation of the two doctrines in the face of the *Parti Communiste*'s attacks.

If man is a 'project', a *pour-soi* in the terminology of *L'Être et le Néant*, this project is none the less exposed to a set of external conditions. Existentialist freedom means, in the end, that the individual is at liberty in the sense that he can accept, modify or transcend a situation, which he has been given. Existentialism and Marxism combine to underline the individual's 'freedom with necessity'.⁷²⁵

One should not lose sight of the statement being made in the lecture: 'L'Existentialisme est un Humanisme'. However, Wilson constructs an opposition between the cultural production of the post-war period and the concept of Humanism:

'Sartre, whose Being and Nothingness had appeared in 1943, posited humanism within existentialism, two years later, as being 'present through absence', a contention central to the whole existentialist/humanist controversy.'⁷²⁶

In addition to this ambiguous statement, Existentialism is presented as introspective, egocentric, individualistic, and lacking political commitment and solely concerned with sexual freedom and experiment:

'Sartre gave his lecture 'Is Existentialism a Humanism?' in October 1945, as a riposte to attacks on all sides: the Communists had attacked the emphasis on the sordid, the quietism of 'despair', and the lack of solidarity with the rest of mankind implied by the existentialist position; the Catholics attacked Sartre's 'freedom' for its nihilism and irresponsibility, its denial of the reality and seriousness of human affairs.'⁷²⁷

However, Sartre's text (and my own) is explicit about the distinction to be made between Humanism and classical Humanism.⁷²⁸ It is this distinction between these two types of Humanism, 'a return to traditional values or the classics' versus 'the active practice of worldly secular rational discourse', which is crucial in order to surpass her attack on Humanism and the generic use of the term by reactionary critics as an horrendous illness not to be caught.

⁷²⁵ Cruickshank, 'Revolt and Revolution', in *French Literature and its Background*, ed. by Cruickshank, p. 236.

⁷²⁶ Wilson, 'Paris Post-War', in *ibid.*, p. 25.

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ *Ibid.*

Sartre considers the consideration of the 'individual as an end in itself and as a superior value' as 'absurd', because 'the cult of humanity' approaches mankind from a universal point of view and might lead to Fascism. Sartre also violently criticises classical Humanism in *La Nausée*. In one of its scenes, Roquentin, its central character, visits the room of the municipal museum dedicated to the great men of the city, the 'rotters of Bouville'.⁷²⁹

On les avait peints très exactement; et pourtant, sous le pinceau, leurs visages avaient dépouillé la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes. Leurs faces, même les plus veules, étaient nettes comme des faïences [...]. Mais, au moment de passer à la postérité, ils s'étaient confiés à un peintre en renom pour qu'il opérât discrètement sur leur visage ces dragages, ces forages, ces irrigations, par lesquels, tout autour de Bouville, ils avaient transformé la mer et les champs. Ainsi, avec le concours de Renaudas et de Bordurin [les auteurs de ces portraits], ils avaient asservi toute la Nature: hors d'eux et en eux-mêmes. Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c'était l'homme repensé par l'homme, avec, pour unique parure, la plus belle conquête de l'homme: le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen. J'admirai sans arrière-pensée le règne humain.⁷³⁰

Thus Sartre condemns classical Humanism that worships the Past and its great men, thoughts, and master-pieces, because Existentialism endeavours to liberate the individual from moral and cultural patterns inherited from the past and to incite one to always invent oneself in an embracing of one's freedom: 'L'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir.'⁷³¹

Cette liaison de la transcendance, comme constitutive de l'homme [...] et de la subjectivité, au sens où l'homme n'est pas enfermé en lui-même mais présent toujours dans un univers humain, c'est ce que nous appelons l'humanisme existentiel. Humanisme, parce que nous rappelons à l'homme qu'il n'y a d'autre législateur que lui-même, [...] et parce que nous montrons que ça n'est pas en se retournant vers lui, mais toujours en cherchant hors de lui un but qui est telle libération, telle réalisation particulière, que l'homme se réalisera précisément comme humain.⁷³²

The form of Humanism to which Sartre aspires is one which projects the individual beyond himself/herself into the future in search for 'transcendental aims'. As an atheist

⁷²⁹ Sartre, *La Nausée* (Paris: Éditions Gallimard, 1938), pp. 119-35.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁷³¹ Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, p. 23.

⁷³² *Ibid.*, pp. 93-94.

philosophy, Existentialism rejects the notion of a pre-determined human nature conceived by God and of a divine project to be realised by the individual. In its belief that existence precedes essence, it gives the freedom to each individual to construct oneself. 'L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.'⁷³³

Existentialism is thus profoundly humanist as it is founded on a collective moral defined by a personal responsibility towards others. The individual defines oneself through one's acts, engagements, and choices, but also through one's relations with others. In the Existentialist philosophy therefore, while the individual (and the artist) is acknowledged in his/her difference, s/he is tied to the political implications of his/her own acts and the possibility of social transformation.

Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. Et quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. [...] En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. [...] Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière.⁷³⁴

A Greenbergian Reading of the 'Artists of Matter': the Forgotten Political Dimension

Matter versus Existentialism

The de-politicisation of the 'Artists of Matter' through their purported association with Existentialism has been sustained by art historians who could loosely be defined as followers of the Greenbergian tradition.

In fact, already familiar with Existentialism which he had used to characterise Pollock's work and personality with such terms as 'morbid', 'paranoia', 'resentment', 'alienation',

⁷³³ Ibid., p. 22.

⁷³⁴ Ibid., pp. 24-26.

and 'states of mind', Greenberg had been the first art critic to apply the philosophy to Dubuffet in his article in *The Nation* of 13 July 1946.

Dubuffet semble s'inscrire dans le courant existentialiste français lorsqu'il dévalorise l'image humaine. Mais son nihilisme lucide, plutôt que de naître en réaction à la politique de Vichy, provient d'expériences bien antérieures, et s'épanouit dans un art de 'l'expérience de la vie'.⁷³⁵

However, Greenberg's appropriation of the Existentialist philosophy followed the same pattern as the more general evolution of his art criticism. As seen in 'V.2.3.c. Tapié's Role in Letting New York Steal the Idea of Modern Art', it progressively started moving away from the defence of Socialist and Communist ideals during the Depression to become an instrument of Liberalism in the Cold War years. Initially associating its 'metaphysics of despair' with active political and social engagement, isolation and alienation from post-war American society became a key-feature of the Greenbergian discourse whose growing focus on the individuality of the artist went hand in hand with its ignorance of the social, political, and ideological conditions in which American art was being produced.⁷³⁶

After the end of that war, it may be argued, Greenberg jettisoned any commitment to socialism and began to cling instead to avant-garde Modernist art as itself a salvation - or perhaps a holding operation - from a world capitalist system that had turned culture into commodities and the noblest human values into a crude instrumental and utilitarian rationality.⁷³⁷

Matter Is *Informé*, Not *Informelle*

In the previous section, I have explained the relationship between Tapié's notion of *Art Informel* and the artistic production of Dubuffet and Fautrier. Firstly, I have given a clear definition of an 'Art of Matter' outside the wider parameters of *Art Informel* in part 'V. The Politics of Art Criticism in France in the Post-War Period'. I have in particular

⁷³⁵ Greenberg, 'Jean Dubuffet', *The Nation*, 13 July 1946, in *Jean Dubuffet: Rétrospective du Centenaire. 1901-85*, ed. by Abadie, p. 432.

⁷³⁶ Frascina, 'Attitudes: Origins and Cultural Difference', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, p. 149.

⁷³⁷ Harris, 'Part 2: Abstract Expressionism and the Politics of Criticism', in Frascina and others, *Modernism in Dispute*, pp. 53-54.

demonstrated the inadequacy of Tapié's art criticism and of the application of the term *Informel* to the artistic production of Dubuffet and Fautrier in sub-section 'V.2.3.d. The 'Artists of Matter' and the Art Criticism of Tapié'. While the following discussion will clarify the conceptual difference between *Informe* and *Informel*, it will also reinforce my proposition that only the notion of 'matter' can give justice to the work of Dubuffet and Fautrier of the 1940s which is to be inscribed within a debate about political engagement in the social, political, and ideological conditions in which French art was being produced during the 1940s.

While critical writings about the subject have used the Bataille reference of the term *informe* as the source of the notion and movement of the *Informel*, I will demonstrate that *Informe* and *Informel* are very distinct concepts.⁷³⁸ A comparison between Dubuffet's 'Partant de l'Informe' ('Departing from the Formless'), one of the *Notes pour les Fins-Lettres* (1946), and Bataille's 'Informe' taken from his *Dictionnaire Critique* published in *Documents* of December 1929, reveals the influence of Bataille's philosophy on Dubuffet.⁷³⁹

In 'Partant de l'Informe', Dubuffet enunciated a critique of institutional painting techniques that had pre-determined end-results as their sole objective, advocating instead playful experimentation with the matter of paint and available material. In this case, the *informe* is equated to the painted matter and is the starting point for experimentation. It is the site where the freedom of the artist's creative power can be fully expressed. As we have examined in II.2.3., the latter was a central component of the artist's 'Cultural Politics of the Popular' which was itself inherited from the *Front Populaire*.

⁷³⁸ Bandini, 'Michel Tapié de Paris à Turin', in *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, ed. by Bandini, p. 23.

⁷³⁹ As we have seen in 'IV.3.1. Dubuffet's *Art Brut*', the latter publication articulated for the first time Dubuffet's fascination for the raw state, i.e. the creative freedom and spontaneity revealed by the work of artists without any artistic education.

Documents was a dissident Surrealist review, an ethnographic and art journal created by Bataille at a time when Leiris, Limbour, Masson, and himself rejected Breton's embracing of Marxist Historical Materialism within the Surrealist project.

Dictionnaire des Lettres Françaises, ed. by Bercot and Guyaux, p. 368.

Partant de l'informe: Le point de départ est la surface à animer - toile ou feuille de papier - et la première tache de couleur ou d'encre qu'on y jette: l'effet qui en résulte, l'aventure qui en résulte. C'est cette tache, à mesure qu'on l'enrichit et qu'on l'oriente, qui doit conduire le travail. Un tableau ne s'édifie pas comme une maison, partant de cotes d'architecte, mais: dos tourné au résultat - à tâtons! à reculons! Ce n'est pas en regardant l'or, alchimiste, que tu trouveras le moyen d'en faire, mais cours à tes cornues, fais bouillir de l'urine, regarde, regarde avidement le plomb, là est ta besogne. Et toi, peintre, des taches de couleur, des taches et des tracés, regarde tes palettes et tes chiffons, les clefs que tu y cherchent y sont.⁷⁴⁰

In both its form and content, Dubuffet's *Note pour les Fins-Lettrés* recalls Bataille's *Dictionnaire Critique*.

Informe: Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.⁷⁴¹

Rather than a well-defined word, the term *informe* is thus for Bataille the container of concepts, such as the rejection of all definitions, classifications, and hierarchies. The latter point is echoed in Dubuffet's contribution to the exhibition catalogue for *Mirobolus, Macadam & Cie* exhibition (May 1946) which we have studied in IV.1.3. together with Ponge's *Parti Pris des Choses* (1942) (IV.1.1.) and Fautrier's *Objets Series* (1942-49) (IV.1.2.) as instances of 'Matter as Strategy of Transgressing Dogmatism: A Radical Change in Art Practice' (IV.1.). After listing the 'substances très vulgaires et sans prix aucun comme le charbon, l'asphalte ou même la boue' ('very vulgar and worthless substances such as coal, asphalt or even mud') used in the production of his *Hautes Pâtes* shown at the event, the artist wants to 'rehabilitate mud' in order to enable new experiences and a new outlook at surrounding realities:

⁷⁴⁰ Dubuffet, 'Notes pour les Fins-Lettrés', in Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 21.

⁷⁴¹ Bataille, 'Dictionnaire Critique', *Documents* 1, no. 7, December 1929, p. 382. Repr. in *Georges Bataille: Oeuvres Complètes*, ed. by Michel Foucault (1970), I: Premiers Écrits. 1922-40, p. 217.

La boue, les déchets et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service à lui rendre que le faire souvenir de leur beauté? [...] § [...] Je dois encore ajouter que la fonction de l'artiste est à mon sens d'élargir les conquêtes et annexions de l'homme sur des mondes qui lui étaient ou semblaient hostiles, et s'il est donné de révéler pour une chose belle et exaltante quelque objet qui naguère faisant horreur, c'est tout gain.⁷⁴²

Similarly, in Bataille's 'base materialism', the refusal to consider matter as a pre-determined and fixed form enables the recognition of a diversity of social and psychological experiences.

[Materialists] have located dead matter at the summit of a conventional hierarchy of facts of diverse orders, without noticing that they have thereby succumbed to the obsession with an *ideal* form of matter, with a form more approximate than any other to that which matter *should be*. Dead matter, the pure idea, and God [...] answer [...] a question that can only be put by idealist philosophers: the question of the essence of things, the exact *idea* by which things become intelligible. [...] Materialism will be considered as a senile form of idealism to the extent that it fails to ground itself directly on psychological or social facts, rather than on abstractions such as artificially isolated phenomena. [...] It is time, when the concept of materialism is involved, to refer to the direct interpretation of raw phenomena, *excluding all idealism*; and not to some system based on fragmentary elements of an ideological analysis, developed in the name of a religious analogy.⁷⁴³

Moreover, Bataille articulated the transformative power of art in his 'Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art' (1955) which assembled observations that were prompted by the discovery of the Lascaux caves in 1940. The philosopher examined what this discovery signified to a Modern man who had until then located the origin of art in the Greek civilisation and considered its development as teleological. For Bataille, the beginning of art marks the recognition of individual interior life and the communication between individual minds. Imagination and the sharing of the resulting imagery between individuals presuppose the access to superior levels of consciousness and the development of social skills. He therefore considers the beginning of art as a miracle, as one of the limitless possibilities presented to the prehistoric wo/man in a world in which

⁷⁴² Dubuffet, 'L'Auteur Répond à Quelques Objections', in *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, II, note 67, pp. 421-22.

The text was published in the exhibition catalogue as well as in the *Juin* review of 7 May 1946 and in *Dialogue* of July 1946 under the title 'Réhabilitation de la Boue'.

⁷⁴³ *Art in Theory*, ed. by Harrison and Wood, pp. 475-76.

everything is yet to be created. A reaction against the existing world and a leap into the uncertain and complex future, the beginning of art marks the transition from a world of work to a world of play in which the material necessity of life has been surpassed.⁷⁴⁴

Afterwards, we may turn to what is reflected there of play - which, properly speaking, has in itself the value of art - and, as against play, its opposite, magic - which introduces the question of a calculated useful intention. [...] Commentators [...] most often tend [...] to speak with undue reserve, as though in passing, of an element of free creativity and of joyous festivity which these in some sort divine pictures may have had for the men who painted them. Modern experts stress hungry painters' concern to gain possession, through the devices prescribed by sympathetic magic, of animals often shown wounded by arrows. Without any doubt, we have got to grant that, behind the effort to create the marvellous, there was also a narrowly material motive at work. [...] In every case, they imply what has always been art's purpose: to create a sensible reality whereby the ordinary world is modified in response to the desire for the extraordinary, for the marvellous, a desire implicit in the human being's very essence.⁷⁴⁵

Both Bataille and Dubuffet therefore questioned and transgressed the idea of a pre-existing world and its prohibitions through art and play.

Matter and the 'Other'

Bataille, Dubuffet, and Fautrier had therefore a similar outlook at the creative process, a creative process based on experimentation. For them, experimentation was 'the truth of life' in that it 'cannot be integrated into any system.'⁷⁴⁶ However, the role of experimentation in the creative process is an important element of Dubuffet's and Fautrier's practices, one that is usually forgotten in philosophical analyses of the term *informe*. This is, I argue, the essential difference between *Informe* and *Informel*. Just as the idealist philosophy mentioned by Bataille, Dubuffet's (and Fautrier's) critique is posited at the fixed and finite moment when the 'ideal form of matter' has already taken shape, and ignores the ever changing creative process.

⁷⁴⁴ Bataille, *Prehistoric Art: Lascaux and the Birth of Painting* (Genève: Éditions Albert Skira, 1955), pp. 11-39.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴⁶ *Fifty Key Contemporary Thinkers*, ed. by Lechte, pp. 99-100.

Dubuffet's materialism only opens onto the conceptual absence necessary to the *informe* [...] when it does not call up any figurative associations [...]. The whole of Dubuffet's production [...] states more clearly than any other artist's work what the *informel* is about, namely, that it is an art of informing, an art that insists on the emergence of the human figure. From his earliest writings on, Dubuffet has always been concerned with the 'mechanism of references' which alone brings colors to life, and the common ground of the things we perceive, namely, 'their belonging to the world of man'.⁷⁴⁷

I have argued however that the artwork is not to be considered as an end in itself but as the beginning of a transformation. The displacement between subject matter and its realisation through Dubuffet's and Fautrier's particular creative process and the palpable quality of matter is the condition for a shared experience between viewer and artist on a political as well as perceptual level. If one is to regard the image as a performative arena, the starting point and not the result of the creative process, then it is precisely the ambiguity between representation and materiality, ambiguity which both Dubuffet and Fautrier defended with passion, which enables the opening of a suggestive space between the subject represented and the matter disclosing of that subject. This space is the one being occupied by the potential 'other', the spectator. This acknowledgement of difference is at the core of Bataille's philosophy. In response to Breton's *Second Surrealist Manifesto* which marked the rupture between orthodox and dissident Surrealism, *La Valeur d'Usage de D.A.F. de Sade* ('The Use Value of D.A.F. de Sade'), the philosopher had developed his own project of what he termed 'heterology' which he had defined as the 'science of what is entirely other'. Instead of the homogeneous and fixed identity of the individual and art as recommended for the order of society, Bataille proposed a heterogeneous radicality based on scatology as determinant of what is radically other.⁷⁴⁸ In the context of the 1940s, we have observed in Dubuffet's and Fautrier's artistic production how the acknowledgement of the 'other' was a clear statement against the oppression of Jews and resisters by Fascism, the illegal condemnation of collaborators by resisters in the *épuration* process, and the beginning of the Cold War.

⁷⁴⁷ Bois and Krauss, *Formless*, pp. 140-41.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

Finally, the post-war period in France presents interesting parallels with the current situation in the Middle-East, and, as Edward Said in his article advocating a more humanist understanding of the current division between the Western and the Arab world, I have looked at the art and literature of post-war France from a point of view that 'sympathetically and subjectively enter[s] into the life of an artwork and a written text as seen from the perspective of its time and its author.'⁷⁴⁹ By-passing the now too common judgemental distinction between 'Good and Evil', I have embraced this immensely rich period of French history in the complexity and diversity of its cultural responses to a dominating ideology when confronted with German occupation and French allegiances, the atrocities of the purge of collaborators after the Liberation, and the stigmatisation of the Cold War years. I have gone back to 'a profound humanist spirit', the exact spirit which was undermined during W.W.II. and is being destroyed today, and which the 'Artists of Matter' and their defenders were trying to revitalise.

Humanism is the only, and I would go as far as to say the final resistance we have against the inhuman practices and injustices that disfigure human history.⁷⁵⁰

⁷⁴⁹ Ibid., pp. 4-6.

⁷⁵⁰ Edward Said, 'Review: A Window on the World', *The Guardian*, 2 August 2003, p. 6.

Bibliography

- Abadie, Daniel, ed., *Jean Dubuffet. 1901-85: Rétrospective du Centenaire*, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2001)
- Ameline, Jean-Paul, ed., *Face à l'Histoire: L'Artiste Moderne Devant l'Évènement Historique. 1933-96*, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou and Flammarion, 1996)
- Angélique, Pierre (= Georges Bataille), *Madame Edwarda* (Paris: Solitaire (= Auguste Blaizot), 1945)
- Aragon, Louis, *Le Roman Inachevé* (Paris: Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1956)
- Arland, Marcel, 'Jean Dubuffet', *Le Spectateur des Arts*, Premier Cahier, December 1944, pp. 23-26
- Azéma, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération. 1938-44*, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, no. 14 (Paris: Éditions du Seuil, 1979)
- Babelon, Jean, 'Visite à l'Atelier Fautrier', *Beaux-Arts: le Journal des Arts*, no. 123, 24 December 1943, p. 5
- Bailey Gill, Carolyn, ed., *Bataille: Writing the Sacred* (London and New York: Warwick Studies in European Philosophy, Routledge, 1995)
- Bandini, Mirella, ed., *Tapié: Un Art Autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, exh. cat., Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées (Torino: Edizioni d'Arte F.lli Pozzo, 1997)
- Bärmann, Matthias, ed., *Jean Fautrier: En El Centenario de Su Nacimiento*, exh. cat. (Palma de Mallorca: Fundación Bancaja, 1998)
- Bataille, Georges, *Prehistoric Art: Lascaux and the Birth of Painting* (Genève: Éditions Albert Skira, 1955)
- _____ *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'Oeil* (Paris: Éditions 10/18, 1956/67)
- Batchelor, David, Briony Fer, and Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars* (New Haven: Yale University Press; London: The Open University, 1994)
- Beaufret, Jacques, ed., *L'Art en Europe: Les Années Décisives. 1945-53* (Genève: Éditions d'Art Albert Skira S.A.; Association des Amis du Musée de Saint-Étienne, 1987)
- Bercot, Martine, and André Guyaux, eds, *Dictionnaire des Lettres Françaises: Le XX^e Siècle* (Paris: Encyclopédies d'Aujourd'hui, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1998)
- Berne, Jacques, ed., *Dubuffet* (Paris: L'Herne, 1973)
- Berne-Joffroy, André, and Jean Paulhan, eds, *Jean Fautrier: Rétrospective*, exh. cat. (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964)
- _____ ed., *Jean Paulhan à travers ses Peintres*, exh. cat. (Paris: Grand Palais, 1974)
- Bertrand-Dorléac, Laurence, 'Art, Culture et Société: l'Exemple des Arts Plastiques à Paris entre 1940 et 1944' (unpublished doctoral thesis, Lille III, 1981)

Bois, Yve-Alain, and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997)

Bonnefoi, Geneviève, 'Regards sur Vingt Années de Peinture', *Les Lettres Nouvelles: France Mère des Arts? Aspects Présents de l'Activité Intellectuelle et Artistique en France*, February 1963, p. 166

_____ *Les Années Fertiles. 1940-60* (Paris: Mouvements Éditions, 1988)

Bonnefoi, Yves, ed., *André Frénaud*, exh. cat., Maison de la Culture d'Amiens, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1977)

Bowness, Alan, ed., *Jean Dubuffet, Paintings: A Retrospective Exhibition*, exh. cat. (London: Arts Council of Great Britain and Tate Gallery, 1966)

Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture* (Paris: Éditions Gallimard, 1965)

Bucarelli, Palma, *Jean Fautrier: Pittura e Materia* (Milan: Il Saggiatore, 1960)

Buchloh, Benjamin H.D., 'Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting', *October*, 16, Spring 1981, pp. 39-68

Bullock, Alan, and Oliver Stallybrass, eds, *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (London: Fontana Books, 1983)

Burin, Philippe, *La France à l'Heure Allemande. 1940-44* (Paris: Éditions du Seuil, 1995)

Cabanne, Pierre, *Le Pouvoir sous la Vè République* (Paris: Olivier Orban, 1981)

_____ *Jean Fautrier* (Paris: Éditions de la Différence, 1988)

Camus, Michel, ed., *Georges Bataille: Poèmes et Nouvelles Érotiques* (Paris: Mercure de France, 1999)

Cantor, Norman F., *Western Civilization, Its Genesis and Destiny: The Modern Heritage. From 1500 to the Present* (Glenview, Illinois: Scott, Foresman, 1971)

Carter, Curtis L., and Karen K. Butler, eds, *Jean Fautrier. 1898-1964*, exh. cat., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York (New Haven and London: Yale University Press, 2002)

Cassou, Jean, ed., *Le Pillage par les Allemands des Oeuvres d'Art et des Bibliothèques appartenant à des Juifs en France*, Série Documents, no. 4 (Paris: Éditions du Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1947)

Celati, Jean-Louis, and Pierre Cavillon, *Chronique de la Rue Parisienne: Une Décennie à travers Articles et Photos de Presse. Les Années 40* (Paris: Éditions Parigramme, 2000)

Ceysson, Bernard, ed., *L'Écriture Griffée*, exh. cat. (Saint-Etienne: Éditions du Musée d'Art Moderne; Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993)

Chabrun, Jean-François, 'Entartete Kunst', *Les Réverbères*, no. 3, November 1938, p. 1

_____ and Jean-Claude Diamant-Berger, 'Aux Réverbères', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 1

Chevalet, Antimoine, 'Les Otages de Fautrier', *Action*, no. 63, 16 November 1945, p. 12

Clark, Timothy J., 'The Conditions of Artistic Creation', *Times Literary Supplement*, 24 May 1974, pp. 561-62

_____ *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (London: Thames and Hudson, 1985)

Cone, Michèle C., *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992)

_____ 'The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Post-war Sculpture', *Art Journal*, 53 (winter 1994), 73-74

Cruikshank, John, ed., *French Literature and its Background: The Twentieth Century* (London: Oxford University Press, 1970)

Decron, Benoît, ed., *René Drouin, Galeriste et Éditeur d'Art Visionnaire: Le Spectateur des Arts. 1939-62*, exh. cat., Cahier de l'Abbaye Sainte-Croix, no. 94 (Les Sables d'Olonne: Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2001)

De Duve, Thierry, *Clement Greenberg: Between the Lines*, trans. by Brian Holmes (Paris: Éditions Dis Voir, 1996)

Degand, Léon, 'Du Tragique à l'Ascétisme', *Lettres Françaises*, 10 November 1945, p. 4

Deleuze, Gilles, *Nietzsche & Philosophy*, trans. by Hugh Tomlinson (London: The Athlone Press, 1983)

Derouet, Christian, ed., *Fautrier*, exh. cat. (Paris: Galerie di Meo, 1990)

De Solier, René, *Court Traité des Graffitis*, original typewritten copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.652 L.T.

_____ *Préface à un Court Traité des Graffitis*, original typewritten copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.663/6 L.T.

Dorival, Bernard, *Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine* (Paris: Éditions Gallimard, 1944)

Droguet, Robert, *Fautrier 43* (Paris: Échoppe, 1995)

Drouin, René, 'Tachisme is only a Word', *Architectural Design*, no. 26, August 1956, pp. 266-67

Dubuffet, Jean, *Prospectus aux Amateurs de Tout Genre* (Paris: Éditions Gallimard, 1946)

_____ ed., *Exhibition of Paintings by Jean Dubuffet*, exh. cat. (New York: Pierre Matisse Gallery, 1951)

_____ *L'Homme du Commun à l'Ouvrage* (Paris: Éditions Gallimard, 1973)

_____ and Jean Tortel, *Francis Ponge, Cinq Fois* (Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana, 1984)

_____ *Asphyxiating Culture and Other Writings*, trans. by Carol Volk (New York: Four Walls Eight Windows, 1988)

_____ and Thomas M. Messer, 'Interview. Preview of the Dubuffet Retrospective: Against Ideals, Perfection and Measure', *Art International*, no. 13, 1990, p. 84

_____ *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, ed. by Hubert Damish, 4 vols (Paris: Éditions Gallimard, 1995)

Duhamel, Georges, 'Sur les Ruines de la Morale: Oradour-sur-Glane', *Les Lettres Françaises*, no. spécial 19, 1 August 1944, p. 2

Dumas, Marcelle, and Lucien Scheler, eds, *Paul Éluard: Oeuvres Complètes*, 2nd edn (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1976), Vol. II

Durozoi, Gérard, and others, eds, *Parcours Philosophiques* (Paris: Éditions Nathan, 1985)

Éluard, Paul, *Dignes de Vivre* (Paris: Éditions Littéraires de Monaco, René Juilliard, 1944)

Estienne, Charles, 'Une Révolution: le Tachisme', *Combat-Art*, no. 4, 1 March 1954, p. 1

_____ 'Dont Acte', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 2

_____ and José Pierre, 'Situation de la Peinture en 1954', *Médium*, no. 4, January 1955, pp. 43-54

Fauré, Michel, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation: Les Réverbères - La Main à Plume* (Paris: Éditions de La Table Ronde, 1982)

Fernie, Eric, ed., *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon Press Limited, 1999)

Flew, Antony, *A Dictionary of Philosophy*, 2nd edn (London: Pan Books; Basingstoke: Macmillan, 1981)

Florissonne, Michel, 'Les Expositions: Les Otages', *Arts*, no. 11, 2 November 1945, p. 2

Foster, Hal, 'The "Primitive" Unconscious of Modern Art', *October*, 34, Fall 1985, pp. 45-70

Foucault, Michel, and Sybille Monod, eds, *Georges Bataille: Oeuvres Complètes* (Paris: Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1970-76)

Frascina, Francis, and others, *Modernism in Dispute: Art since the Forties* (New Haven: Yale University Press; London: The Open University, 1993)

_____ and Jonathan Harris, eds, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (London: Phaidon Press Limited and Open University, 1995)

Fréchuret, Maurice, ed., 1946, *L'Art de la Reconstruction*, exh. cat., Musée Picasso, Antibes (Genève: Éditions d'Art Albert Skira S.A.; Paris: Réunions des Musées Nationaux, 1996)

_____ *L'Envolée, L'Enfouissement: Histoire et Imaginaire au Temps Précaire du XX^e Siècle*, exh. cat., Musée Picasso, Antibes, Musée d'Art Moderne, Villeneuve D'Ascq (Paris: Éditions Skira, 1995)

Frénaud, André, *La Femme de ma Vie* (Paris: Librairie Auguste Blaizot, 1947)

Gabriel, Jacques, 'La Peinture', *Poésie* 44, no. 21, November-December 1944, pp. 137-38

_____ 'L'Hommage d'un Peintre aux Martyrs: les *Otages* de Fautrier', *Le Pays*, 19 November 1945, p. 1

Ganzo, Robert, *Lespugne* (Paris: Librairie Auguste Blaizot, 1942)

_____ *L'Oeuvre Poétique: Orénoque, Lespugue, Rivière, Domaine Langage, Colère, Résurgences* (Paris: Bernard Grasset, 1956)

Gilonis, Harry, ed., *Dubuffet's Walls: Lithographs for Les Murs*, exh. cat. (London: Hayward Gallery Publishing, 1999)

Gischia, Léon, *Les Problèmes de la Peinture* (Paris: Éditions Confluences, 1945)

Goetschel, Pascale, and Emmanuelle Loyer, *Histoire Culturelle et Intellectuelle de la France au XX^e Siècle* (Paris: Armand Colin Éditeur, 1995)

Guéguen, Pierre, 'Matière et Maîtrise', *Art d'Aujourd'hui*, nos 2-3, March-April 1954, p. 52

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983)

_____ 'The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the 'Vital Center'', *October*, 15, Winter 1980, pp. 61-78

Harrison, Charles, and Paul Wood, eds, *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas. 1900-90* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Blackwell, 1993)

Hautecoeur, Louis, *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e Siècle* (Paris: Armand Colin, 1942)

Hedel-Samson, Brigitte, and Katalin Timár, eds, *Jean Fautrier*, exh. cat., Musée National Fernand Léger, Biot, Múcsarnok, Budapest (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996)

Heibel, Yule, 'New Unravellings of the Real? *Art Autre's* Threadbare Subject Meets the New Universalism', *The Rutger Art Review*, Vol. 7, 1986, p. 76

Hiller, Susan, ed., *The Myths of Primitivism: Perspectives on Art*, 2nd edn (London and New York: Routledge, 1996)

Honderich, Ted, *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995)

Jaguer, Édouard, 'Révolution d'Octobre ou 18 Brumaire?', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 1

- Kemp, Martin, and Marina Wallace, eds, *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, exh. cat., Hayward Gallery (London and Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 2000)
- Krauss, Rosalind E., 'In the Name of Picasso', *October*, 16, Spring 1981, pp. 5-22
- Laval, Martine, 'Chroniques: Henri Calet, Poussières de la Route', *Télérama*, no. 2739, 10 July 2002, p. 63
- Lawless, Catherine, *Musée National d'Art Moderne: Historique et Mode d'Emploi* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986)
- Lawson, Andrew J., *Cave Art* (Buckinghamshire, UK: Shire Publications, 1991)
- Lechte, John, ed., *Fifty Key Contemporary Thinkers from Structuralism to Postmodernity* (New York: Routledge, 1994)
- Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)
- Lescure, Jean, 'André Frénaud ou La Poésie à Hauteur d'Homme', *Poésie* 45, no. 23, February-March 1945, pp. 86-95
- Liberman, Alexander, *The Artist in his Studio* (London: Thames and Hudson, 1960), p. 135
- Limbour, Georges, ed., *Le Spectateur des Arts*, Premier Cahier, December 1944 (Paris: René Drouin)
- _____, *L'Art Brut de Jean Dubuffet: Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, exh. cat. (Paris: René Drouin; New York: Pierre Matisse, 1953)
- Loreau, Max, ed., *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet*, 4 vols (Paris: Éditions Jean Pauvert, 1966)
- Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art* (London: Phaidon Press Limited, 1994)
- Magny, Claude-Edmonde, 'F.P. ou l'Homme Heureux', *Poésie* 46, no. 33, June-July 1946, p. 62
- Malraux, André, ed., *Les Otages: Peintures et Sculptures de Jean Fautrier*, exh. cat. (Paris: Galerie René Drouin, 1945)
- Marchand, Jean-José, 'Lettre à Charles Estienne sur un Mot Malheureux', *Combat-Art*, no. 5, 5 April 1954, p. 1
- Mathieu, Georges, 'Is the American Avant-Garde over-Rated?', *Art Digest*, Vol. 28, no. 2, 15 October 1953, pp. 10-11 and 33-34
- _____, 'D'Aristote à l'Abstraction Lyrique', *Oeil*, no. 52, April 1959, pp. 29-32
- Messer, Thomas M., ed., *Europa de Postguerra: Arte después del Diluvio. 1945-65*, exh. cat. (Barcelona: Fundación 'la Caixa', Centre Cultural; Wien: Künstlerhaus, 1995)
- Monnier, Gérard, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques: Une Histoire Sociale de l'Art* (Besançon: Éditions la Manufacture, 1991)

- Morley, David, and Kuan-Hsing Chen, eds, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 1996)
- Mounin, Georges, 'L'Anti-Pascal, ou la Poésie et les Vacances', *Critique*, no. 37, June 1949, p. 500
- Morris, Frances, ed., *Paris Post-War: Art and Existentialism. 1945-55*, exh. cat. (London: Tate Gallery Publications, 1993)
- Musetti, Agnès, 'La Sculpture de Jean Fautrier. 1898-1964' (unpublished master's thesis, Université de Paris IV - Paris Sorbonne, 1984)
- Naifeh, Steven, and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (London: Barrie and Jenkins, 1990)
- Noviek, Peter, *L'Épuration Française. 1944-49*, pref. by Jean-Pierre Rioux (Paris: Éditions Balland, 1985)
- O'Brian, John, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* (Chicago and London: Chicago University Press, 1986), Vol. II: Arrogant Purpose. 1945-49
- Ory, Pascal, and Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France: De l'Affaire Dreyfus à Nos Jours* (Paris: Armand Colin and Mason, 1992)
- Parrot, Louis, ed., *Tableaux et Dessins de Jean Dubuffet*, exh. cat., Galerie René Drouin (Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1944)
- _____ 'Dignes de Vivre', *Les Lettres Françaises*, no. 209, 20 May 1948
- _____ *L'Intelligence en Guerre: La Résistance Intellectuelle sous l'Occupation. 1940-45*, 2nd edn (Paris: Le Castor Astral, 1990)
- Paulhan, Jean, 'L'Espoir et le Silence', *Nouvelle Revue Française*, no. 316, June 1940 (28th year), pp. 721-22
- _____ *Résistance: Bulletin Officiel du Comité National de Salut Public*, no. 4, 1 March 1941, pp. 10-11
- _____ *Fautrier L'Enragé* (Paris: Galerie René Drouin, 1943)
- _____ ed., *Fautrier: Oeuvres (1915-43)*, exh. cat. (Paris: René Drouin, 1943)
- _____ 'Commentaires: Portraits avant Décès, par Vlamincq', *Poésie* 43, no. 15, July-August-September 1943 (4th year), pp. 56-60
- _____ 'Lettre à Jean Dubuffet', *Poésie* 44, no. 20, July-October 1944, pp. 23-28
- _____ *Lettre aux Directeurs de la Résistance* (Paris: Éditions Ramsay, 1987)
- _____ *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, 2nd edn (Paris: Éditions Gallimard, 1990)
- Peschanski, Denis, and others, *Collaboration and Resistance: Images of Life in Vichy France. 1940-44*, trans. by Lory Frankel (New York: Harry N. Abrams Publishers, 2000)
- Ponge, Francis, *Le Parti Pris des Choses* (Paris: Éditions Gallimard, 1942)

- _____ *Matière et Mémoire ou Les Lithographes à l'École* (Paris: Mourlot Éditeur, 1944)
- _____ *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (Paris: Pierre Seghers, 1946)
- Prost, Antoine, *Petite Histoire de la France au XX^e Siècle*, 2nd edn (Paris: Armand Colin Éditeur, 1992)
- Ragache, Gilles, and Jean-Robert Ragache, *La Vie Quotidienne des Écrivains et des Artistes sous l'Occupation. 1940-44* (Paris: Hachette, 1988)
- Ragon, Michel, *L'Aventure de l'Art Abstrait* (Paris: Robert Laffont, 1956)
- Read, Herbert, *Education through Art* (London: Faber and Faber, 1943)
- Richard, Lionel, *L'Art et la Guerre: Les Artistes Confrontés à la Seconde Guerre Mondiale* (Paris: Éditions Flammarion, 1995)
- Rioux, Jean-Pierre, *La France de la Quatrième République: 1. L'Ardeur et la Nécessité*, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine, no. 15 (Paris: Éditions du Seuil, 1980)
- Roubaud, Jean, ed., *128 Poèmes Composés en Langue Française de Guillaume Apollinaire à 1968*, 2nd edn (Paris: Éditions Gallimard, 2001)
- Rousseaux, André, 'Les Livres: Francis Ponge et la Nature des Choses', *Le Figaro Littéraire*, no. 155, 9 April 1949 (4th year), p. 2
- Said, Edward, *Orientalism* (London: Penguin Books, 1991)
- _____ 'Review: A Window on the World', *The Guardian*, 2 August 2003, p. 6
- Sartre, Jean-Paul, *La Nausée* (Paris: Éditions Gallimard, 1938)
- _____ *L'Être et le Néant* (Paris: Éditions Gallimard, 1938)
- _____ 'La République du Silence', *Poésie 44*, no. 20, July-October 1944, p. 131
- _____ *L'Existentialisme est un Humanisme* (Paris: Éditions Nagel, 1970)
- Seibel, Castor, ed., *Jean Fautrier: Écrits Publics* (Paris: L'Échoppe, 1995)
- Selz, Peter, *The Work of Jean Dubuffet*, exh. cat. (New York: MoMA, 1962)
- Seuphor, Michel, 'Paris - New York 1951', *Art d'Aujourd'hui*, special no., June 1951, pp. 6-7
- Stangos, Nikos, ed., *Concepts of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1991)
- Tapié, Michel, and Jean Marembert, 'Peinture: La Marche du Temps à partir de Traini (1360)', *Les Réverbères*, no. 1, April 1938, pp. 7-8
- _____ and Noël Arnaud, 'Art Poétique: La Révolution Perpétuelle', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 1
- _____ 'Peinture: NATURA NATURANDA', *Les Réverbères*, no. 4, March 1939, p. 7
- _____ *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes de J. Dubuffet*, exh. cat. (Paris: René Drouin, 1946)

- _____ *Véhémences Confrontées*, exh. cat. (Paris: Galerie Nina Dausset, 1951)
- _____ *Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (Paris: Gabriel-Giraud et Fils, 1952)
- Tillon, Germaine, *A la Recherche du Vrai et du Juste* (Paris: Éditions du Seuil, 2001)
- Vercors, *Le Silence de la Mer et Autres Récits* (Paris: Éditions Albin Michel, 1951)
- Viatte, Germain, ed., *Paris-Paris: Créations en France. 1937-57*, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1981)
- _____ *Aftermath, France: New Images of Man. 1945-54*, exh. cat., Barbican Art Gallery (London: Barbican Centre for Arts and Conferences, 1982)
- Vicens, Francesc, *Prolégomènes à une Esthétique Autre de Michel Tapié* (Barcelona: Centre International de Recherches Esthétiques, 1962)
- Wallard, Daniel, 'Les Dessins de Fautrier', *Poésie* 44, no. 17, December-January-February 1943-44, pp. 27-30
- _____ 'Les Arts', *Poésie* 46, no. 29, January 1946, p. 88
- Williams, Raymond, 'When Was Modernism?', *New Left Review*, no. 175, May-June 1989, pp. 48-52
- Wilson, Sarah, ed., *Paris: Capital of the Arts. 1900-68*, exh. cat. (London: Royal Academy of Arts, 2002)
- Alberto Giacometti: Sculptures, Paintings, Drawings*, exh. cat. (New York: Pierre Matisse Gallery, 1948)
- 'Dossier Jean Fautrier', *Cahiers Bleus*, no. 2, 2nd edn (Troyes: Éditions des Cahiers Bleus, 1989)
- Fautrier. 1898-1964*, exh. cat. (Paris: Co-édition Paris-Musées/Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989)
- Les Figures de la Liberté*, exh. cat., Musée Rath (Genève: Musées d'Art et d'Histoire; Éditions Skira, 1995)

Appendices

Appendix 1. Paul Éluard, 'Couvre-Feu', 'Courage', 'Avis', in *128 Poèmes Composés en Langue Française de Guillaume Apollinaire à 1968*, ed. by Roubaud, pp. 110-113. (cf. I.2.2.)

Appendix 2. Jean Paulhan, ed., *Fautrier: Oeuvres (1915-1943)*, exh. cat. (Paris: René Drouin, 1943), original archived in Paris, Bibliothèque Jacques Doucet. (cf. I.4.2.)

Appendix 3. Paul Éluard, *Dignes de Vivre, Nouvelle Édition Revue et Augmentée*, 1944, in *Paul Éluard: Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, pp. 1115-1241. (cf. I.5.2.)

Appendix 4. Paul Éluard, *Quelques Mots Rassemblés pour Monsieur Dubuffet*, August 1944, in *Paul Éluard: Oeuvres Complètes*, ed. by Dumas and Scheler, p. 1243. (cf. II.1.)

Appendix 5. André Frénaud, *Vache Bleue dans une Ville*, 1944, manuscript archived in Paris, Fondation Dubuffet. (cf. II.1.)

Appendix 6. Marcel Arland, 'Jean Dubuffet', *Le Spectateur des Arts*, Premier Cahier, December 1944 (Paris: René Drouin), original archived in Paris, Bibliothèque Forney. (cf. II.3.1. and III.3.1.)

Appendix 7. Louis Parrot, *Jean Dubuffet*, exh. cat., Galerie René Drouin (Paris: Pierre Seghers Éditeur, 20 October - 18 November 1944), original archived in Leeds, Special Collection of the Brotherton Library, University of Leeds. (cf. II.3.1. and III.3.1.)

Appendix 8. René De Solier, *Jean Dubuffet: Avant-propos / Préface à un Court Traité des Graffitis*, typewritten original copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.663/6 L.T. (cf. II.3.2.a.)

Appendix 9. René de Solier, *Court Traité des Graffitis suivi de Graphisme et Graffitisme Enfants*, 18 rue Wurtz, Paris, 14-16/04/1944, typewritten original copy archived in Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ms 27.652 L.T. (cf. II.3.2.a.)

Appendix 10. Eugène Guillevic, *Les Murs*, trans. by John Montague, December 1944, in *Dubuffet's Walls*, ed. by Gilonis. (cf. II.3.2.d.)

Appendix 11. Jean-Paul Sartre, 'La République du Silence', 1944, initially published in *Les Lettres Françaises*, retrieved in *Poésie 44*, no. 20, July-October 1944, p. 131. (cf. III.2.2.)

Appendix 12. Francis Ponge, *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (Paris: Pierre Seghers, 1946), original archived in Paris, Bibliothèque Jacques Doucet. (cf. III.3.2.)

Appendix 13. Robert Ganzo, 'Lespugne', 1942, in Ganzo, *L'Oeuvre Poétique*. (cf. III.3.2.)

Appendix 14. Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes de J. Dubuffet* (Paris: René Drouin, 1946), original archived in Leeds, Special Collection of the Brotherton Library, University of Leeds. (cf. IV.1.3.)

Appendix 15. Louis Aragon, *Le Roman Inachevé* (Paris: Gallimard, 1956, Collection Poésie/Gallimard). (cf. IV.2.2.b.)

Appendix 16. Noël Arnaud, Jean-François Chabrun, Jean-Claude Diamant-Berger, Jean Marembert, Pierre Minne, Sby, Gérard de Sède, Michel Tapié, *Les Réverbères*, no.1, April 1938; *Les Réverbères*, no.3, November 1938; *Les Réverbères*, no. 4, March 1939; *Les Réverbères*, no. 5, July 1939; originals archived in Paris, Bibliothèque Jacques Doucet. (cf. V.2.3.a.)

Appendix 1. Paul Éluard, 'Couvre-Feu', 'Courage', 'Avis'

COUVRE-FEU

Que voulez-vous la porte était gardée
Que voulez-vous nous étions enfermés
Que voulez-vous la rue était barrée
Que voulez-vous la ville était matée
Que voulez-vous elle était affamée
Que voulez-vous nous étions désarmés
Que voulez-vous la nuit était tombée
Que voulez-vous nous nous sommes aimés.

AVIS

La nuit qui précéda sa mort
Fut la plus courte de sa vie
L'idée qu'il existait encore
Lui brûlait le sang aux poignets
Le poids de son corps l'écoeurait
Sa force le faisait gémir
C'est tout au fond de cette horreur
Qu'il a commencé à sourire
Il n'avait pas UN camarade
Mais des millions et des millions
Pour le venger il le savait
Et le jour se leva pour lui.

COURAGE

Paris a froid Paris a faim
 Paris ne mange plus de marrons dans la rue
 Paris a mis de vieux vêtements de vieille
 Paris dort tout debout sans air dans le métro
 Plus de malheur encore est imposé aux pauvres
 Et la sagesse et la folie
 De Paris malheureux
 C'est l'air pur c'est le feu
 C'est la beauté c'est la bonté
 De ses travailleurs affamés
 Ne crie pas au secours Paris
 Tu es vivant d'une vie sans égale
 Et derrière la nudité
 De ta pâleur de ta maigreur
 Tout ce qui est humain se révèle en tes yeux
 Paris ma belle ville
 Fine comme une aiguille forte comme une épée
 Ingénue et savante
 Tu ne supportes pas l'injustice
 Pour toi c'est le seul désordre
 Tu vas te libérer Paris
 Paris tremblant comme une étoile
 Notre espoir survivant
 Tu vas te libérer de la fatigue et de la boue
 Frères ayons du courage
 Nous qui ne sommes pas casqués
 Ni bottés ni gantés ni bien élevés
 Un rayon s'allume en nos veines
 Notre lumière nous revient
 Les meilleurs d'entre nous sont morts pour nous
 Et voici que leur sang retrouve notre coeur
 Et c'est de nouveau le matin un matin de Paris
 La pointe de la délivrance
 L'espace du printemps naissant
 La force idiote a le dessous
 Ces esclaves nos ennemis
 S'ils ont compris
 S'ils sont capables de comprendre
 Vont se lever.

Appendix 2. Jean Paulhan, ed., *Fautrier: Oeuvres (1915-1943)*, exh. cat. (Paris: René Drouin, 1943)

FAUTRIER

OEUVRES
(1915-1943)

RENÉ DROUIN
17, PLACE VENDÔME

FAUTRIER
PAR
JEAN PAULHAN

CE CATALOGUE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER À PARIS SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE UNION, LE
DOUZE NOVEMBRE MIL-NEUF CENT QUARANTE-TROIS. LA PLANCHE EN COULEURS A ÉTÉ TIRÉE
PAR MOURLOT FRÈRES.

[p.5]

LA CRITIQUE N'A JAMAIS TORT.

Toutes les critiques sont justes. Tous les critiques ont raison. Il ne reste qu'à les comprendre. Madame Virginie dit que Braque la dégoûte, et Madame Virginie se connaît bien: c'est exact que Braque la dégoûte. Même, c'est peut-être juste, et bien vu: il y a dans la peinture de Braque quelque chose, qui est propre à faire passer les goûts – et particulièrement ceux de Madame Virginie. Enfin, cette dame n'a qu'un tort: c'est d'être contente de son dégoût; de s'en tenir là. Quand il faudrait au contraire se demander pourquoi les tableaux (et les femmes), que l'on aimera, semblent d'abord inacceptables, et s'il n'est pas quelque lien du dégoût à cette *distraktion*, par exemple, dont les classiques nous ont beaucoup parlé, sans jamais dire nettement de quoi il était question. Mais j'en viens à Fautrier.

[p.6]

I

QUEL VERTUOSE! – LE BLANC ET LE NOIR. –
UN PEINTRE AMBIGU.

Les vieux peintres comme Manet, Degas, ou Monet ont lentement gagné leurs admirateurs. Du moins les gagnaient-ils à coup sûr. Ils avaient d'abord contre eux, vers 1875, Albert Wolff, Edmond About, Huysmans et tous les journalistes. Pour eux, Duranty, Zola, Fénéon. Puis, les années passaient. Wolff mourait avec About, c'est ce qu'ils pouvaient faire de mieux. Huysmans changeait d'avis. Fénéon tenait bon. Il naissait de nouveaux journaux, qui disaient le contraire des anciens. Ainsi la gloire de l'impressionnisme s'étendait un peu chaque année.

De nos jours, la condition de la gloire a changé. Un peintre se voit du premier coup reconnu, salué, glorieux. Et tout aussi vite abandonné: on lui fait mille chicanes. On ne le salue plus. Dix ans plus tard, tout est à recommencer.

Je ne me donne pas le ridicule de découvrir Fautrier. Il lui est arrivé plus d'une fois d'être célèbre; c'était d'abord, si je ne me trompe, en 1929. Il l'est redevenu en 1935. Il le deviendra sans doute demain. Entre temps, parfaitement négligé; maudit, peu s'en faut. Pour les plus sages raisons du monde. Mais non pas si sages pourtant qu'elles n'aient varié du tout au tout.

La première critique était à peu près: "Oui, c'est personnel. Ce n'est pas plaisant. Mais quelle virtuosité! Quelle astuce! Vlaminck lui-même..." (L'on entend de reste que *déplaisant* était l'ébauche d'un compliment, mais *virtuosité* un blâme. Quant à *Vlaminck*, ç'aurait pu être un compliment en 1910. Ce n'en était plus un du tout dès 1930, Vlaminck dans l'intervalle ayant mal tourné).

Il est vrai que Fautrier use des couleurs avec une étrange maîtrise. Il sait former une harmonie, fût-ce de tons crus et vifs comme dans ses fleurs de [p.7] chardon, sans faire à aucun d'eux violence. Il se contente avec les "bouquets gris" d'une gamme peu variée, et forme de tons doux un ensemble violent. Il accorde dans les "Forêts de Port-Cros" [1931], sans qu'aucun d'eux se débâte, vingt bleus différents: or chacun sait qu'un bleu supporte aussi difficilement le bleu le plus proche, qu'un homme normal a peine à tolérer son voisin. Enfin, si de telles confusions n'étaient déplaisantes, l'on aimerait appeler ses toiles, à la façon de Whistler: *symphonie en noir et rouge*, *arrangement en gris et vert*.

Il fait plus encore. Il obtient que chacune de ses rencontres et de ses symphonies nous semble, sitôt parfaite, fondée en réalité. Ces curieux problèmes d'harmonie, qu'il agite et résout, nous offrent une face claire. Claire et même pittoresque: on distingue les fleurs, la forêt, les poissons. Somme toute, Fautrier modèle admirablement son objet avec des couleurs portées à l'extrême de leur intensité. Même, il sait agiter, dans l'instant où cet objet mangé de couleurs menace de disparaître, les vapeurs légères qui nous le font reconnaître; je l'entends au sens le

plus fort: nous ne retrouvons pas seulement avec surprise la fleur ou le poisson; mais encore une sorte de reconnaissance. Comme si nous avions manqué les perdre.

*

Nous avons appris à l'école que le blanc et le noir ne sont pas des couleurs. Et il me faut avouer que je n'ai jamais très bien compris la raison qu'en donnent les professeurs. Mais je comprends très bien la raison qu'en pourraient donner les peintres, et que nous trouvons tout seuls, quand nous sommes d'âge à regarder des tableaux.

C'est que le noir et le blanc ne sont pas émouvants, comme une couleur doit l'être: n'ont rien d'aimable, ni de flatteur, ou d'insinuant; bref ne se prostituent pas (comme disait Baudelaire). Un drapeau rouge est excitant; mais un tableau noir est simplement austère: c'est au peintre à la faire chanter. Non, [p.8] le noir et le blanc ne sont pas des couleurs, mais le peintre, s'il sait bien son métier, peut en faire des couleurs. C'est une tâche où Fautrier excelle, jusqu'au point que le rouge et le vert eux-mêmes, dans plus d'une toile, ne valent que par allusion – et comme par sympathie – à ce noir ou ce blanc: ainsi de "la mort du sanglier" [1926]. On a dit très justement que chaque couleur portait sa note et son sentiment. Mais Fautrier sait changer le sens des couleurs. Il se sert d'elles à sa guise, et du premier coup nous émerveille.

C'est un émerveillement qui laisse, à la longue, de la déception. On se reprend. On suppose qu'on a pu être victime. Qu'on a été roulé par un artiste suborneur et dégourdi. Exactement, l'on ne sait avec Fautrier sur quel pied danser.

Car tout cela tourne trop rond. Ces bouquets, ces forêts, ces nus sont menés comme une action d'éclat. Comme si le pinceau allait tout seul. Tant de maîtrise laisse un goût vaguement amer. On se dit alors que Fautrier a des moyens parfaits, qu'il a inventé des rencontres de couleurs inoubliables - mais qu'il lui manque pourtant une chose: c'est une certaine honte de ses moyens, et de son adresse. Bref on suppose que pour produire un tel effet, il n'a dû avoir en tête qu'effets et que procédés. Tant il est naturel de se figurer le peintre à l'image de l'impression qu'il nous donne.

On se plaint que rien ne vienne le distraire de sa réussite: pas la plus petite émotion humaine, ni le tremblement que donnent à l'artiste le plus savant la conviction, les passions, le souci tenace – cette résistance obscure, qui semble venir de l'âme.

Une peinture est ennuyeuse, qui n'a pas son danger. Certes Fautrier a le sien, et l'on a pu dire qu'il travaillait sans filet: je ne sais quelle irritation et quel goût de sang, à quoi notre passion répond tout aussitôt. Mais contre ce danger nous nous trouvons trop vite défendus; il suffisait précisément d'imaginer que ce fût un danger de simple peintre: d'acrobate.

[p.9] Il y a eu un temps où l'on exigeait d'un peintre des histoires: les Barricades de la Commune, la mort de l'empereur Geta, la première robe de bal. Ou l'un de ces portraits, qui en disent long sur le modèle. A présent, nous avons perdu la coutume de tant de hardiesse. Il nous semble qu'un grain de raisin, c'est déjà aller très loin. Et il est vrai que tous les problèmes de la peinture peuvent jouer sur un grain de raisin. Mais je ne suis pas sûr qu'à se poser sur un si petit espace, ils se posent plus clairement.

Voici la gêne particulière où nous mettait Fautrier: c'est qu'il ne redoutait pas le *sujet*, fût-il difficile ou atroce: ni le lapin écorché ni le cadavre dans la prairie, ou le sanglier décousu. Seulement le tableau n'en était pas beaucoup plus clair. Nous n'étions pas émus. Pourquoi l'aurions-nous été? On ne sait pas ce que Fautrier veut dire. Il lui est arrivé certes de peindre des objets tout à fait réels, mais personne n'aurait l'idée de l'appeler réaliste; il a peint d'autres objets, qui sortent plutôt d'un rêve ou d'un cauchemar: mais encore personne ne songerait à l'appeler rêveur. Aucun de ces noms d'états d'âme, si plaisants à prononcer: fantaisie, joie, abandon, sérénité, non, aucun ne vient aux lèvres quand on pense à Fautrier. De sorte que le spectateur se sent vaguement volé: il a le drame, sans avoir le pathétique; la catastrophe, sans l'émotion.

Mieux, il semble que Fautrier veuille tout dire à la fois. Il ne se dégage de son oeuvre aucun de ces sentiments *simples* et vagues qui semblent définir un peintre et amusent, en tout cas, le spectateur: Courbet, l'érotisme panique; Redon, la hantise de la cruauté; Turner, la nuit sans ombre et la terre sans poids. (Et ce n'est pas un hasard si l'on songe ici plutôt à Turner). Mais pour Fautrier, c'est tout le contraire: il semble n'avoir d'autre souci que de rendre à la terre le poids, l'obscurité à la nuit, dont il a manqué les priver. A la cruauté, sa tendresse. A l'âme, sa part d'épaisseur. Cette franfreluche que le vent froisse, [p.10] non, ce n'est pas de jeunes fraîches paysannes que les mauvais garçons ont pendues, à la sortie du bal; mais les peaux de quatre lapins écorchés. Ce sanglier, dont l'oeil recueilli jouit déjà de la mort, c'est plus bas, entre les cuisses décousues, cette boule de souille et d'entrailles. Ce cadavre à l'autopsie, qu'on vient de défoncer, on dirait *aussi* quelque condottière en marche. Fautrier donne le sentiment d'un peintre ambigu. Qui se refuse au choix; qui craint extrêmement d'être dupe. Cynique peut-être. Inflexible, à coup sûr, et comme indifférent.

On se raccroche à la virtuosité, faute d'un meilleur prétexte.

II

“COMME C'EST DONC BEAU”, DIT-ON. – DE QUELQUES MATIÈRES PRÉCIEUSES. – L'AMBIGUÏTÉ SE FAIT PEINTURE

Mais devant les toiles de Fautrier: “Que c'est donc beau!” disait-on.

Chacun voit que c'est là tout le contraire d'un compliment. D'ailleurs, on insiste volontiers: “Où est la hargne des débuts? Où sont les baroqueries, les cauchemars, les hantises?” Du coup, ce sont les premières oeuvres qui deviennent sympathiques. On oublie qu'elles sont l'oeuvre d'un virtuose. On se souvient simplement que ce virtuose sait heurter, quand il le faut, ses contemporains; leur faire avaler des cadavres défoncés, des bouquets noirs, de la souille. Mais à présent: “Voilà qui est trop beau, répète-t-on, pour être honnête... On croirait un étalage de soieries”.

Car *beau* de nos jours fait curieusement penser à des arbres de soie, et des fleuves en verre filé: à je ne sais quelles faveurs bleues ou roses, enfin quoi le [p.11] grand art, l'idéal, le chromo. Nous ne pouvons rien là-contre, si la beauté (comme il arrive à plus d'une) a depuis quelque deux cent ans mal tourné. Il ne nous vient guère des fleurs et des fruits récents de Fautrier, qu'une brûlante et brève séduction: une séduction *insoutenable*. Cela part comme un feu d'artifice. Et cela retombe presque aussitôt, comme un feu d'artifice. L'on y doute même d'avoir distingué la fleur ou le fruit. Ces objets ronds et bruns, pris dans leur tourmente de nuées, est-ce encore des pommes à l'ombre de leur compotier? Quelque caravane tournant dans le désert, à l'heure où le soleil retire à soi ses mirages? Des tonneaux dans une cour, roulés par l'éblouissement d'une aube? Les éléments mêmes n'y sont plus sûrs: car le ciel, la terre et l'eau s'y mêlent dans un scintillement, à la fin s'y abolissent. Il ne demeure d'un poisson qu'un éclat d'azur, d'une olive qu'un suintement de jade.

On s'en veut, en tout cas, d'avoir un instant cédé au charme: “Ce n'est pas moi que l'on enchante à si bon compte”. Il y a de ces coquetteries dans la critique. On a son amour-propre. Ce n'est pas parce qu'une pomme est luisante...

*

Précisément, les nouvelles pommes de Fautrier brillent d'un éclat qui ne refuse même pas l'aide de la vitre ou du vernis, et la difficulté de telle toile ancienne se fait ici symbolique: *on ne sait plus ce qu'on voit*. Mais l'éclat, si vif que l'on songe à toute sorte de corps précieux: à la mosaïque et à l'enluminure, à la céramique et à la joaillerie, à des laques fuligineuses, à la fournaise et aux phosphores. On y songe, non sans gêne.

Car il se passe dans la *façon* même du tableau ce que Fautrier ailleurs nous montre dans ses sangliers et ses lapins: c'est que la matière y *vient à égalité*. Elle n'est pas inférieure au fruit.

Elle n'est même pas inégale à l'arbre et à la forêt. Voilà qui paraît inacceptable: nous laissons au peintre à la rigueur sa liberté tant qu'il s'agit de pommes, mais une forêt nous semble plus respectable. [p.12] Intimidante. Le paysage, pourquoi? offre de nos jours son refuge à toutes les conventions picturales, depuis longtemps chassées du portrait et de la nature morte. Cependant Fautrier ne fait pas la différence: ne respecte pas cette nouvelle règle. Il n'obéit pas moins aux volontés de l'huile et de l'enduit, à quelque besoin de sa pâte, qu'aux jeux réels de la nature et des rochers, du soleil ou de l'ombre.

C'est une étrange pâte, et fort déplaisante à regarder. Ce qui forme tant de vapeurs et de poudroissements, les plus subtils peut-être mais les plus violents qu'on ait jamais vus dans un tableau, ce sont d'épais grumeaux aplatis, un badigeon de fard, tout un sabrage de craie grasse. L'on découvre alors que Fautrier s'est fabriqué une matière à lui, qui tient de l'aquarelle et de la fresque, de la détrempe et de la gouache; où le pastel broyé se mêle à l'huile, et l'encre à l'essence. Le tout s'applique à la hâte sur un papier gras, qu'un enduit colle à la toile.

L'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture.

*

C'est une peinture d'où se dégagent quelques formes, brèves et pourtant monumentales. Car le dessin ne s'y voit pas pour autant éliminé (comme il arrive chez Turner ou Monet). Non. Il y a eu sans doute, à certain moment, une tentative du peintre, curieusement héroïque, pour *tout* rendre avec de la couleur: c'est l'époque des gravures pour *l'Enfer*. Puis le dessin s'est défendu; il y a eu la série des dessins de nus; dans les toiles mêmes, il revient en force. Avec une singulière dureté; une insistance à parler plus haut que la couleur; une irritation personnelle, un entêtement d'écriture.

Ce n'est pas toujours à la place que l'on eût prévue. La ligne ne tombe pas nécessairement juste, tout emportée par son élan. Il arrive qu'elle ménage au beau milieu de la toile - entre raisins et poires, la forme vide d'un pichet [p.13] l'une de ces zones de silence, où l'oeil s'attarde et s'abandonne. Enfin, l'un de ces centres de réflexion, qui distinguent le tableau de la décoration: qui lui donnent sa raison d'être.

Nous n'évitons pas de prêter aux artistes une vue générale des choses, qui ressemble aux sentiments qu'ils éveillent en nous. Ils y ont plus ou moins songé (en général, c'est moins). Peu importe. Ce que nous cherchons ainsi, c'est à les retenir et à les reconnaître, plutôt qu'à les comprendre. Tant d'aurores et de crépuscules - où le plus mince poisson bleu a son éclat fautrier, se voit séparé des poissons voisins par les ondes fines d'un brouillard fautrier, reçoit plus tard les derniers pétilllements d'un soleil fautrier - tant d'aurores et de crépuscules évoquent un monde précis: c'est un monde où les objets seraient simples, irréductibles et cependant presque indifférents: sauf qu'il vient parfois un instant de métamorphose, où chacun jette son feu. C'est alors que Fautrier le saisit. Puis il tombe dans l'indifférence.

Il n'y avait pas là de quoi distraire du reproche. Tout au contraire, et la beauté paraissait d'autant plus frappante que la couleur, la pâte, les moyens, la donnaient moins à attendre.

III

LES CRITIQUES N'ONT PAS TORT, MAIS... - A CHAQUE TABLEAU SON DOUBLE. - ÉLOGE DE L'OEIL NORMAL

Les critiques n'ont jamais tout à fait tort. Encore faut-il les comprendre, et tenter de les concilier. Leur doctrine est rarement simple, il arrive qu'éloges ou griefs changent de camp: "Et Picasso, qu'en pense-t-il? - Picasso a été terrible. - Qu'est-ce qu'il a dit? - Il a dit: c'est magnifique."

Précisément, c'est de magnificence qu'il s'agit. Monsieur Paul se plaint [p.14] que Fautrier soit trop habile. Monsieur Paul se plaint aussi que Fautrier soit trop beau. Il a raison. C'est exact que Fautrier le charmerait, s'il ne se défendait pas. Toute la question est de savoir si

Monsieur Paul fait bien de se défier de lui-même: d'être à ce point mécontent de son enchantement.

Je ne sais à quoi l'on songe, de notre temps, quand on parle (avec aigreur) de virtuosité ou de beauté – de magnificence. Mais je vois du moins une chose: c'est que l'on ne peut tout à fait *vouloir* dire ce que l'on dit. Car chacun de ces reproches porte en soi son désaveu.

Ce que nous appelons étrangement *virtuosité* (et même *virtuosité sans limites*) ce n'est pas du tout – comme le mot semblerait l'indiquer – l'adresse du peintre, et sa magie. Non; mais bien au contraire l'échec de cette magie. Nous ne sommes pas pris; nous distinguons un peu trop le pinceau de l'artiste, et la main qui le tient. Nous parlons enfin de *virtuosité* dans tous les cas où la virtuosité véritable fait défaut, et à coup sûr la vertu: la maîtrise. Car cette maîtrise n'aurait rien de plus pressé que d'effacer sa trace, et se rendre invisible. On dit d'un peintre (avec ironie) qu'il est "capable de tout"; or, si c'était vrai, il serait d'abord capable de nous cacher qu'il est capable de tout.

Ainsi de la beauté. Les peintres, d'un commun accord, se sont mis à lui préférer la surprise, la déformation, le caractère. Pour une excellente raison, c'est que la beauté est trop facile: pourvue de règles et de recettes, si sûres qu'il suffit de les apprendre et de les appliquer. Autant dire les yeux fermés. Bien. Je suppose que cette doctrine est sage. Je vois qu'elle est héroïque – et qui renonce sans déchirement aux promesses de la beauté? Mais il est un point non moins évident.

C'est qu'elle n'est pas durable. Vous pouvez décider que la surprise, et le dégoût même, sont en art l'effet de la grandeur. Mais prenez garde que le dégoût, sitôt qu'on le respecte, n'est plus tout à fait dégoûtant; et la surprise cesse de surprendre. Dès qu'ils sont pour eux-mêmes recherchés, le caractère, la [p.15] déformation forment à leur tour leurs règles et leurs recettes. Les divers effets du tempérament deviennent imitables, tout autant qu'était la beauté, – et non moins qu'elle, odieux. En sorte que c'est au tour de cette beauté, si d'aventure elle revient, de se trouver imprévue, admirable.

Je ne peux croire pour autant que *beauté*, *virtuosité* soient de simples mots creux. Il faut chercher ailleurs.

*

La bonne règle pour juger de la perfection en art est simple, et chacun la soupçonne ou le sait. Si l'on n'ose guère la dire, c'est pour ne fâcher personne.

Il faut d'abord que le tableau ait sa *raison*; qu'il ait été *entrepris*. Je veux dire qu'il réponde, pour l'artiste, à quelque problème précis: harmonie de tons, rencontre de couleurs, contrepoint.

Il faut ensuite qu le tableau ait son *effet*, qu'il soit *accompli*, et, par une singulière rencontre, forme quelque sujet; que le spectateur y reconnaisse un ciel d'automne, une simple grappe de raisin.

Ses amis disaient à Whistler: "Je ne sais si M. Burne-Jones se rend compte que ses tableaux n'ont jamais commencé". C'est tout ce que je veux dire: il convient qu'un tableau soit fini; il convient aussi qu'il est commencé. La peinture comme le poème ressemble, sur un de ses plans, à quelque abstraite recherche technique; mais, sur l'autre plan, à l'aveu le plus intime, à la confiance, au soupir. Or cet aveu, par quelque mécanisme, *répond* à cette recherche. Et même l'aveu – le ciel ou le raisin – nous sont d'autant plus émouvants que le problème se trouvait plus abstrus.

Que l'on imagine cependant, du commencement à la fin, et de la raison à l'effet – de l'un à l'autre pôle – tous les passages et les éclairs, dont l'effet peut bien être (comme il arrive à ceux de la foudre) que nous nous trouvions [p.16] par la déflagration précipités, mis à nu, ou très précisément *choqués*. Au demeurant, peu importent les réactions individuelles: il faut et il suffit, pour que l'oeuvre soit parfaite, *qu'elle ait son double*.

On n'ose guère le dire, pour ne fâcher personne. Heureusement, je peux très bien le dire devant Fautrier. Non qu'il soit facile d'évoquer de front ce choc, et cette correspondance: on voit bien qu'ils sont mystérieux; qu'ils tiennent au mystère même de la peinture. Du moins est-ce un mystère dont les éléments sont précis, les effets sensibles. Peut-être a-t-on, tout à l'heure, ici et là reconnu les traces de son passage dans une duplicité, qui glissait insensiblement du sujet à la peinture même; dans ces couleurs, dont le sens se transforme à nos yeux; dans les différends du dessin avec la nuance, et de la matière avec l'objet, tantôt rapides et tantôt suspendus; et jusque dans l'émotion ambiguë que nous laisse une oeuvre étrange et pourtant brillante; jolie, non pas sans horreur.

C'est assez parler d'émotions. Il est des preuves plus sûres.

*

Où est le temps que les peintres étaient sots? Ils n'arrêtent pas aujourd'hui de poser des problèmes. Ils vont jusqu'à les résoudre. A quoi nous devons tant de tableaux modestes, et vaguement ingrats.

Mais le critique, lui, que ferait-il, s'il renonçait à ses questions? Il continue donc à les poser. Et même il les redouble. On lui a souvent dit que la critique était légère et vaine, à l'état naïf. Il le voit trop, il le sait. Prendra-t-il le parti du charme (comme Virginie)? Pourquoi pas. Ou bien (comme Paul) le parti du dégoût? Cela se vaut, c'est à mettre dans le même sac. Pourtant – se demande-t-il – si la critique était *régulièrement* légère, et si constante dans sa vanité qu'à défaut d'être science elle-même, elle put devenir objet de science? Sitôt [p.17] qu'il tente en ce sens d'ébaucher une critique de la critique, voici ce qu'il trouve.

Un tableau court deux dangers. Il peut avoir été commencé, sans être fini. C'est le risque de Whistler ou Miró. La toile ressemble alors à quelque délicieuse écriture inappliquée; ce sont les gammes de couleurs et de lignes qui s'y montrent, à défaut de l'objet. Le critique prononce: "Virtuosité gratuite, art décoratif."

Mais il arrive aussi que le tableau soit fini, sans qu'on l'ait jamais commencé. C'est le danger Burne-Jones ou Meissonier: corps bien léchés, chevaux brillants, sourire à coup sûr. "Trop beau", dit le critique.

Je force à peine la précision des termes. De quelque façon qu'on l'entende, *virtuosité* se dit de la manière du peintre, de son métier, de son "faire"; *beauté*, du résultat de l'oeuvre et de son sujet. Que l'un et l'autre mots cependant soient des blâmes, j'en vois à présent la raison. Notre critique naïf est si faible, à tel point en doute de soi, qu'impuissant à saisir de front l'entreprise ou la fin (et le redoutable passage de l'une à l'autre), il lui reste la seule ressource de prendre le peintre en défaut. Ainsi dit-elle *virtuosité* des toiles ou c'est la fin qui manque; mais *beauté*, ou c'est l'entreprise.

Cependant je suppose un peintre, à qui l'on ne cesserait de reprocher son adresse que pour lui faire grief de sa réussite. J'imagine une oeuvre qui encourait de gaité de coeur les deux reproches à la fois: le dégoût, mais l'enchantement; l'astuce, mais la beauté. La preuve serait ainsi faite qu'il s'agit d'une oeuvre *normale* ou l'entreprise et la fin, la raison et l'effet viennent à égalité; ou la *virtuosité* exténue la *virtuosité*, et la beauté s'invente des moyens nouveaux. J'entends *normal* au sens ou les oculistes parlent de l'"oeil normal". Il en est un sur cent mille.

Tel est singulièrement le cas de Fautrier, on l'a vu. A présent, un mot sur l'homme.

[p.18] On se trompe quand on le croit grand. Il est plutôt moyen, et semblerait extrêmement mince, n'était une sorte de fureur continue, qui lui donne de la taille et de la densité. Cette fureur éclate parfois de rire: c'est un rire de tête, à peine rassurant. Fautrier ne sourit pas. Il est simple, rapide, salin; extrêmement bien campé: chez lui, toutes les parties sont à l'échelle. On lui voit le regard dur des hommes chez qui l'observation est un travail continu. Assez peu sociable, et ce n'est pas dans ses toiles seules qu'il fait songer à Turner. Toutefois il a l'air d'un matador, plutôt que d'un matelot.

QUELQUES OPINIONS DE 1929

Il a été fait allusion, dans la préface de ce catalogue, aux divers états de la Critique, touchant l'oeuvre de Fautrier. Voici quelques citations des journaux et revues de 1929:

Il y a là un tempérament très riche, d'une résonance tragique presque constante, due sans doute à la nature même de l'artiste, mais aussi à une double recherche: pousser à l'extrême l'intensité de la couleur et parvenir à l'essentiel à force de sacrifices. Chacune de ses toiles semble violemment spontanée et celles qui la précèdent montrent que sa force est faite de suppressions, de refus, de la volonté de ne conserver que le plus fort ou le plus aigu. D'où la puissance d'affirmation de cette peinture.

Parce que chaque toile est faite de "ce qui est resté", il y a un monde de Fautrier, monde purement plastique où le sujet ne compte pas, où les moyens de suggestion sont aussi éloignés de ceux de la pensée que ceux de la musique.

(ANDRÉ MALRAUX, *La Nouvelle Revue Française.*)

OEUVRES EXPOSÉES

PEINTURES

1. LA PROMENADE DU DIMANCHE	1920
2. LES OIGNONS ET LE COUTEAU	1924
3. LE BOUQUET D'ÉCHALOTES	1925
4. LA MORT DU SANGLIER	1926
5. LES PEAUX DE LAPINS	1926
6. TÊTE DE JEUNE FEMME	1927
7. TÊTE DE JEUNE FEMME	1928
8. LA FLEUR DE CHARDON	1928
9. L'HOMME OUVERT	1929
10. LE GRAND COMPOTIER	1929
11. LES GRANDS POISSONS	1929
12. LES PLANTES	1930
13. LES FRUITS	1930
14. LES ROSES BLANCHES	1930
15. LA PLANTE BLEUE	1931
16. LA FORÊT DU PORT-CROS	1931
17. LA FEMME NUE	1932
18. LES ARBRES	1932
19. POIRES DANS UNE VASQUE	1938
20. FLEURS BLEUES ET ROUGES	1939
21. LA GRAPPE DE RAISINS	1941
22. PROFIL DE JEUNE FEMME	1942
23. PAYSAGE MAUVE	1942
24. LES COLLINES VERTES	1942
25. LES DEUX PICHETS	1942
26. LES TROIS POIRES	1942
27. FLEURS	1943
28. TÊTE DE PARISIENNE	1943
29. LA PLAINE	1943
30. LA PRAIRIE	1943
31. LE LAPIN ÉCORCHÉ	1943
32. LE COMPOTIER NOIR	1943
33. LES POMMES VERTES	1943
34. L'ARBRE	1943
35. LES POMMIERS ROSES	1943
36. LE CHAMP	1943
37. LES QUATRE POISSONS	1943
38. LE POISSON	1943
39. LES DEUX ARBRES	1943
40. LE BOL DE FRUITS	1943

41. LE JOUR ET LA NUIT	1943
42. TÊTE DE JEUNE FEMME	1943
43. LA TÊTE AUX PROFILS	1943
44. LA GRAPPE	1943
45. LES POMMES À CIDRE	1943
46. LE PAYSAGE JAUNE	1943

SCULPTURES

47. LE TORSE AUX SEINS	1931
48. TÊTE DE JEUNE FEMME	1942
49. TÊTE DE JEUNE FEMME	1942
50. TÊTE DE JEUNE STAR	1943
51. GRANDE TÊTE EN CUIVRE	1943

GRAVURES

52 à 55. LITHOGRAPHIES EN COULEURS, ILLUSTRATIONS DE L'ENFER	1930
56 à 57. LITHOGRAPHIES, ILLUSTRATIONS DE L'ESPUGNE	1941
58. EAU-FORTE EN COULEURS, ILLUSTRATION D'ORÉNOQUE	1942

DESSINS

59. NU. DESSIN AU CRAYON	1915
60 à 81. DESSINS AU FUSAIN ET ENCRE	1942 1943

Appendix 3. Paul Éluard, *Dignes de Vivre, Nouvelle Édition Revue et Augmentée*, 1944

N

I

A quoi penses-tu
Je pense au premier baiser que je te donnerai.

II

Baisers semblables aux paroles du rêveur
Vous êtes au service des forces inventées.

III

Aux rues de petites amours
Les murs finissent en nuit noire
J'aime
Et mes rideaux sont blancs.

IV

Sans éclat et douce à son nid
Elle apparaît dans un sourire.

V

Le 21 du mois de juin 1906
A midi
Tu m'as donné la vie.

VI

J'ai dit facile et ce qui est facile
C'est la fidélité.

VII

Il faut la voir au dur soleil grevé de roches inaccessibles
Il faut la voir en pleine nuit
Il faut la voir quand elle est seule.

FAÇONS DE PARLER FAÇONS DE VOIR

I

Je me lève, je suis jeune. Quand je me couche, le soir je suis vieux, je vais mourir dans la nuit. On m'entertera demain. Et pourtant, le matin je suis jeune. Mes vêtements plus légers, mon corps plus apparent, mes yeux plus clairs font le monde plus léger, plus apparent, plus clair. Une meilleure circulation.

II

Ce matin, à six heures, l'air est pâle, le soleil absolument blanc et plat. Un seul mur devant un immense horizon me donne l'idée de l'espace. Un seul mur dans lequel s'ouvre à peine une fenêtre comme une petite plante bleue cueillie dans l'eau et réconciliée avec le soleil.

III

Nous sommes en Juin, la fête est dans tout son éclat, la nudité première, gracile et satinée, entre dans ma chambre. L'été est simple, il faut se confier à l'été. Tout s'élançe et s'envole et s'allume.

IV

Chaque matin, baignée, la fleur garde sa force. Une main d'arbre dans un gant d'herbe. Sa force et sa fraîcheur. Des grappes de rosée glaciale, toujours la même.

V

Chaque matin, baignée, la fleur ne pâlit pas. Et la feuille reste verte. La lumière paraît s'éprendre, s'inspirer de la verdure ardente, de la fleur odorante. Feuille ancienne, fleur nouvelle et fleur d'hier, espoir et rapide proie.

VI

La fleur, qui a été belle comme un enfant, est livrée au soleil comme le bois aux flammes. Il y a plus de rapports entre l'arbre et la fleur qu'entre l'os et la chair, qu'entre la rainette et la truite. Plus de rapports entre la fleur et la flamme qu'entre le couteau et la scie.

VII

Entre la beauté des enfants et le beau temps que je reçois chez moi, j'intercale une prière: "Bel été, ouvre l'oeil sur moi. Jusqu'au soir." Car, d'image en image, tout s'est écoulé. Le jour a déjà pris la mesure de la vie et l'accent monotone du soleil utile.

HASARDS NOIRS DES VOYAGES

I

Parfaitement éveillée et très belle
A-t-elle le pain qu'il lui faut
Elle n'a que sa beauté
Cet éclat perché haut comme une étoile seule
Pourtant la terre est là

II

Pour voir la terre il faut voir
L'homme et ses enfants hors d'âge
Nul n'a de nom ni d'empire

III

Ô ma muette désolée
Le chasseur ivre prend ta place
Contempons le souverain maître
Il s'engourdit
L'acier prolongeait sa prunelle
Pour lui maintenant le monde est couché

IV

Et sous les couvertures dures de la terre
La vie est pleine comme un oeuf
D'un bouquet d'ombres colorées ombres formées et mûres
Et de jolis yeux purs riant à des langues tirées

V

Ô ma soeur mon bel aimant
 Je te garde le soleil
 Le bel espoir du soleil
 Je te réchaufferai
 Je te désaltérerai

VI

La clarté perce les murs
 La clarté perce tes yeux
 Tu vas voir et tu vivras

VII

Nos caresses d'or nos vagues lustrées
 Nos corps confondus le temps transparent
 Nous concevrons le bonheur
 Dans le plus grand des miroirs.

RÊVES

PLAISIRS DU PREMIER PRINTEMPS

Plaisirs du premier printemps
 Pierre propre de l'enfance
 Caresse aux jointures fines
 J'inventerai la sagesse
 A peine éclairé je rêve.

LA POURSUITE

Une poursuite à travers les salles obscures
 D'un château rose ou bleu
 Nuit brillante entre les colonnes
 Nuit rayonnante entre les lampes d'or
 Tout est permis la nuit
 Serai-je celui qui tue
 Ou celui qui est tué.

EN DÉPIT DE L'ÂGE

De loin en loin les nouvelles du passé
 La bonne clé de la cage.

LE SORT

Dès qu'il s'abandonnait au sommeil
 Un voyou toujours le même
 Dans une rue déserte
 Appuyait un revolver sur son coeur
 Et le temps s'arrêtait

Il ne s'y habitua jamais.

COMPAGNON

Comme une bête domestique
 Dans la haute forêt
 Une voix sans écho me hèle.

DIABLE-DINDON

J'ai rabattu les ailes de l'amour
 Tiré le drap sur un corps lourd de sang
 Autour de moi je suis fort je suis nu
 Je parle haut je vois clair et je flambe.

RETRAITE

Je sens l'espace s'abolir
 Et le temps croître en tout sens.

LA TÊTE INERTE

NOTRE NUIT MEILLEURE QUE NOS JOURS

Le jour revient le jour est maintenant partout
 La terre s'ouvre et glisse et meurt et disparaît
 Mais déjà les vivants ont accepté leur sort
 Dans l'épaisseur de l'homme une étoile s'éteint
 Et la femme soulève son enfant de plomb

Le palais de la mer se dresse dans l'azur
 Aujourd'hui comme hier la lande aux cloches pâles
 La main sans avenir l'oiseau de nul présage
 Les robes les maisons bien fermées à l'amour
 La route monotone sous les pieds des pauvres

Le soleil n'est pas loin et toi qui dors encore
 Tu montes lentement menant ton dernier rêve
 Vers l'assouvissement de l'espace et ton sein
 Est semblable à la terre au grain qui germera
 Très précise fontaine de nécessité

Nous reverrons ton soir nous reverrons ta nuit
 Tout sera de nouveau teinté de nudité
 La lumière perdra ses feuilles sur ton front
 Tout sera recouvert de tes légers secrets
 Et le sommeil vivra sans fin jusqu'au matin.

MÉDIEUSE

La rosée la pluie la vague la barque
 La reine servante
 Médieuse

La perle la terre
Perle refusée terre consentante

Le départ entre deux feux
Le voyage sans chemins
D'un oui à un autre oui
Le retour entre les mains
De la plus fine des reines
Que même le froid mûrit.

MA FILLE

Ma fille la papillonne
Tu prends la forme de la coupe
Où tu bois
Où tu reflètes tes ailes.

L'OREILLE DU TAUREAU

L'oreille du taureau à la fenêtre
Et la lumière d'aujourd'hui le prisme de la force
Sur la paille du vaincu sur l'or du pauvre
Sur la table au niveau du vin dans la bouteille
L'oeil qui saisit la bouche et l'embrasse
Et regarde il fait beau

Et regarde au sillon du laboureur sanglant
Le taureau le beau taureau lourd de désastres

Et regarde il fait beau
Sous le ciel de la bouche ouverte à l'amour
Un nuage lourd qui soutient le soleil
Le sang du laboureur le pain des noces

Le drapeau du taureau
Que le vent tend comme une épée.

L'HORIZON DROIT

Je porte un panier de mauvais réveil
Oubli du repos fenêtre sévère
La forme du corps la forme sans fard
Et les mains bornées les folles déchues

Je porte des mains à cueillir Décembre
Pour m'en rassasier je crie mon chagrin
A faire hurler avec moi les sourds
Et les prisonniers que le jour insulte

Matin sans désirs matin sans journée
Sous la bouche affreuse un feu s'est éteint
Il faudra passer les arches détruites
Du soleil d'hier qui niait l'espace

Salir d'un pas lourd les sons de l'azur
 Ternir d'un regard les empreintes d'or
 Et les blés du coeur couchés dans la boue
 Gagner sur mon ombre au fond de l'ennui

Un autre matin aussi désolé.

DERNIERS INSTANTS

Bois meurtri bois perdu d'un voyage en hiver
 Navire où la neige prend pied
 Bois d'asile bois mort où sans espoir je rêve
 De la mer aux miroirs crevés

Un grand moment d'eau froide a saisi les noyés
 La foule de mon corps en souffre
 Je m'affaiblis je me disperse
 J'avoue ma vie j'avoue ma mort j'avoue autrui.

LA MAIN LE COEUR LE LION L'OISEAU

Main dominée par le coeur
 Coeur dominé par le lion
 Lion dominé par l'oiseau

L'oiseau qu'efface un nuage
 Le lion que le désert grise
 Le coeur que la mort habite
 La main refermée en vain

Aucun secours tout m'échappe
 Je vois ce qui disparaît
 Je comprends que je n'ai rien
 Et je m'imagine à peine

Entre les murs une absence
 Puis l'exile dans les ténèbres
 Les yeux purs la tête inerte.

A PABLO PICASSO

Une foule de portraits
 L'un est dédain l'autre est conquête
 Un autre eau claire et clapotante
 Un autre cloche de rosée
 Le plus subtil est un fantôme
 Il va à terre et flatte ses semblables

Voici les portraits d'une amie
 Cachant le lait de sa poitrine
 Sous une étoffe éblouissante
 Face au cadran de son visage
 Un pauvre petit soleil tremble
 Tendre miroir

Miroir de toute vérité
 De toute fenêtre au matin
 Pour une danse ancienne et bleue
 Au bord de deux yeux innocents
 Portraits sensibles et confiants
 En bonne logique amoureux.

DE NOTRE TEMPS [I]

I

Sur ma main le museau du lit
 Et je caresse le lit

II

Ligne d'horizon de nuit
 Ligne verte encore et limpide

III

Cette nuit pour m'éclairer
 Je vois les yeux le coeur des survivants

IV

Dans une ville fixe et brusque
 Comme un carreau cassé

V

Dominée dominée esclave
 D'une haine trop naturelle

VI

Mais les portes ouvertes
 Chacun rit en pleurant

VII

A la vue d'une table
 Pour ceux qui n'ont pas faim.

DE NOTRE TEMPS [II]

Quand notre ciel se fermera
 Ce soir
 Quand notre ciel se résoudra
 Ce soir
 Quand les cimes de notre ciel
 Se rejoindront
 Ma maison aura un toit
 Ce soir
 Il fera clair dans ma maison
 Quelle maison est ma maison
 Une maison d'un peu partout
 De tous de n'importe qui

Mais les plus douces de mes maisons
 Ce soir
 Seront celles de mes amis.

LE FEU

De grandes cuillers de neige
 Ramassent nos pieds glacés
 Et d'une dure parole
 Nous heurtons l'hiver têtue

Chaque arbre a sa place en l'air
 Chaque roc son poids sur terre
 Chaque ruisseau son eau vive
 Nous nous n'avons pas de feu.

AUBE

Le soleil qui court sur le monde
 J'en suis certain comme de toi
 Le soleil met la terre au monde

Un sourire au-dessus des nuits
 Sur le visage dépouillé
 D'une dormeuse rêvant d'aube

Le grand mystère du plaisir
 Cet étrange tournoi de brumes
 Qui nous enlève ciel et terre

Mais qui nous laisse l'un à l'autre
 Faits l'un pour l'autre à tout jamais
 Ô toi que j'arrache à l'oubli
 Ô toi que j'ai voulue heureuse.

UNE ET PLUSIEURS

Dans la tranquillité folle de son sommeil
 Il neigeait et le ciel qui faisait sa tortue
 Gris comme un lynx aveugle et sournois comme un trou
 Jugeait la terre à son silence à son hiver

Dans la tranquillité folle de son sommeil
 Il y avait la mer coiffée comme une abeille
 Il y avait l'azur la clarté la plus chaude
 De sang de feu d'or fin de baisers sur les yeux

Dans la tranquillité folle de son sommeil
 Il y avait des mains et des yeux qui luttèrent
 De belles mains adroites vives et confiantes
 Et des yeux au passé au présent au futur
 Servant la vie et le plaisir et l'espérance.

Appendix 4. André Frénaud, *Vache Bleue dans une Ville*, 1944

[The document consists of one lithograph by Dubuffet with the dedication 'à André Frénaud amitié J. Dubuffet 9 Nov 44' and the following text dedicated 'à Jean Dubuffet', signed and dated 20 July 1944.]

A cause des foins qui naguère avant les végétations paniques de l'indéfrisable s'étaient gonflés en gros seins blonds à la place où l'employé déplie son alpaga la violente maison conservait des rumeurs rustiques.

Mais les boutiques sang-de-boeuf ne lui disent rien qui vaille à la vache ni les gamins qui souhaitent sa mort à elle en s'adressant aux moustaches de l'autorité cycliste et en vain mord-elle à même la morue dans les tonneaux et lève-t-elle son visage sur les nuées qui fument des cheminages en trèfles à quatre feuilles elle a soif elle a de plus en plus soif elle ne digère pas même les tubes de marchands de couleur depuis trois semaines qu'elle s'est perdue dans la ville avec sa pauvre insolence indolente et meugle et meugle les yeux fertilisant tout sous son passage la vache la queue dressée fouettant jusque dans le soleil.

Appendix 5. Paul Éluard, *Quelques Mots Rassemblés pour Monsieur Dubuffet*, August 1944

[The poem was published in 1944 as a folded card with lithographs by Dubuffet inside. It was published again in *Messages*, 1945, Cahier II, and in the anthology 83, *Voir*, with a reproduction of *L'Homme au Jambon* by Dubuffet.]

1. Roues dans la rue hue
 Cahotant charroi
 Animaux luisants
 Charretier vivant
 Six yeux rois du jour
 Mais quel soleil lourd
 Mais quel noir effort

2. Homme aux lèvres froides
 Charroi d'os grinçants
 De casse-cailloux
 Charroi dur de nerfs
 La rosée déjà
 Et le coeur moteur

3. Du fond de l'ornière
 Sortent des colonnes
 A tournure d'hommes
 Elles tisseront
 Un toit si léger
 Qu'on voit au travers
 L'ombre et la lumière

4. J'ai cherché midi
 A minuit cherché
 Minuit à midi
 Le revers des heures
 S'appelle sueur
 S'écoulait de moi
 Inlassablement
 Comme un grain d'un champ.

Appendix 6. Marcel Arland, 'Jean Dubuffet', *Le Spectateur des Arts*, Premier Cahier, December 1944 (Paris: René Drouin)

[p. 23] PENDANT vingt ans, un peintre travaille, se cherche, reste inconnu. Brusquement, il rompt avec cette ingrate patience, suit son caprice, peint par défi, peint pour son plaisir. A quarante-trois ans, il voit réunir une soixantaine de ses nouvelles oeuvres - sa première exposition. On l'attaque, on le célèbre; des brochures et des poèmes éclosent à sa gloire; on s'inquiète; on parle du sort de la peinture, de snobisme, de bluff. L'aventure est assez curieuse.

Que ce soit pour l'artiste même une aventure: à peine se trouve-t-on devant son oeuvre, on n'en peut douter. Oui, voilà une expérience extrême, presque désespérée, explosion et refuge à la fois. Et l'expérience d'un vrai peintre, de cela non plus on ne saurait douter. Mais aussi une expérience très complexe, qui mêle la passion au calcul, la modestie à la superbe, l'originalité aux réminiscences: toutes contradictions, et il en est d'autres, par où l'oeuvre nous pique et nous charme, mais non pas toujours comme le peintre l'eût souhaité.

[illustration: GARDES DU CORPS]

"Je ne travaille pas dans l'éternel", dit Jean Dubuffet. Il semble dire encore et je crois ne le point trahir: "Il n'est pas un art de valeurs permanentes; laissons les morts aux tombeaux et leurs oeuvres aux musées; à chaque temps sa peinture, celle qui seule lui convient, [p.24] l'exprime et l'enchanté. Depuis des siècles, les peintres se figent et s'ennuient à ressasser la funeste leçon des Grecs et des Romains. Demandez aujourd'hui à l'un de nos peintres ce qui l'émeut avant tout, il répondra, s'il est sincère: une statue nègre, un dessin d'enfant, une fresque de Tavant, c'est-à-dire l'instinct, la jeunesse, la fraîcheur de l'oeil et du coeur. Et tel est ce que j'aime, moi aussi, par dessus tout; mais j'entends accorder mon oeuvre à mon amour". Certes l'on aperçoit tout ce que Dubuffet doit à l'art nègre, aux dessins et peintures rupestres, aux oeuvres d'enfants et d'aliénés. Est-ce là revenir tout à fait au pur instinct? C'est après tout choisir un modèle et méditer une leçon, comme le fait de son côté un disciple de Cézanne ou de Matisse - ou de Bouguereau. Exemple et leçon qui peuvent être utiles et même nécessaires, mais que ne revendiqueraient pas un art qui ne fût d'un extrême raffinement.

Car peu d'arts sont et paraissent plus raffinés que celui-là. D'où le premier mécompte qu'il encourt. Il veut être simple, direct, presque élémentaire; il se fait volontairement barbare et balbutiant et voici des bonshommes aussi schématiquement tracés que ceux des cahiers d'école: bras et jambes étendus vers les points cardinaux, une petite boule sur un cylindre, cheveux hérissés, deux points pour les yeux, un trait vertical pour le nez, horizontal pour la bouche; voici les deux lignes parallèles d'une route, le carré d'une maison, le rectangle d'un champ qui, dans sa réduction, semble collé à plat sur la table; voici tous les signes de la naïveté; - mais d'une naïveté qui apparaît comme une extrême coquetterie. Cet art se veut facile, et c'est précisément à sa rareté qu'il doit son attrait et son prix. Il se veut populaire, il s'adresse à la foule et prétend la convaincre qu'il l'exprime et la représente, qu'il est une manifestation parmi cent autres: peintures de bâtiment ou peinture de cartes postales, décoration d'objets ou de vitrines et tout aussi démocratique; mais le peuple ne voit là d'abord, injustement, qu'un paradoxe, un exercice d'intellectuel, un jeu aristocratique et pervers, le dernier mot de Byzance. Cet art veut être enfin véritablement humain; mais il n'a ni le respect, ni l'amour, ni même, me semble-t-il, la curiosité de l'homme.

On ne conteste point que l'art ait beaucoup à gagner aujourd'hui en assimilant une sève plus rude et plus généreuse, l'art, et d'abord notre jeune peinture, dont on connaît la ferveur et l'intelligence, mais [p.25] qui parfois, coupée du monde, s'épuise en une suite d'exercices savants et monotones, à partir d'un thème et sur un mode donnés. Ce rajeunissement, cette fécondation, les trouvera-t-il en recourant à un prétendu langage populaire? Lorsqu'une ville de Toscane ou

d'Ombrie défilait dans l'atelier d'un peintre, lorsqu'elle menait en procession une Piéta à la cathédrale, une Justice à l'Hôtel de Ville, ce n'était pas son image apparente qu'elle saluait ainsi, mais celle qui répondait à ses vœux profonds. Et de même, si le sang et la foi d'un peuple ont pu susciter une cathédrale, du moins fallait-il que l'architecte leur imposât sa violence et sa loi. Tout art est aristocratie; tout grand art, s'il veut traduire un peuple, doit en apporter, non pas un reflet, mais une transfiguration.

Pour avoir trop volontairement adopté un langage trop naïf, pour avoir associé à cette naïveté les recherches les plus subtiles encore que les plus solidement fondées (c'est ainsi que, dans une même toile, à la figuration par signes enfantins se superpose, non sans crier, la présence même de la matière) Jean Dubuffet risque de voir, quelque temps, le public négliger dans son oeuvre les éléments les plus authentiques, ceux-là mêmes qui eussent dû le toucher davantage.

[illustration: *Grande Vache Rouge*]

Car enfin, si le public rechigne devant un art abstrait, c'est par instants l'opposé qu'on lui propose ici. L'herbe de ce pré, nous en épousons l'élasticité et la mollesse; ces murs pustuleux ou bariolés, nous les reconnaissons, nous les nommons enfin; cette terre où toutes les couleurs se mêlent et se fondent est bien, dans son épaisseur, [p.26] la croûte, l'écorce du globe; cette vache même, à la croupe tendue, au maigre fessier, stylisée, solennelle, quasi hiératique, a peuplé toutes les étables et tous les pâturages; il n'est pas jusqu'à cette femme nue, l'une des oeuvres les plus fortes du peintre, cette femme boueuse, difforme et misérable, qui ne raconte et ne célèbre à sa manière une histoire éternelle. Cherche-t-on un sujet? Autant de sujets que de tableaux ou de dessins: accouchement, voyage de noces, essayage de chapeaux, scène du haut négoce... Une histoire? Voici, toutes mêlées, l'histoire du peintre et celle du monde qui le hante.

Devant une seule toile de Jean Dubuffet, on peut n'être sensible qu'à la richesse de la couleur ou au piquant de la déformation. Mais les soixante tableaux de l'exposition Drouin nous laissent découvrir un homme et un monde. Nous parlions d'une aventure, c'est d'abord celle d'un homme qui se délivre de ses fantômes et veut imposer à son monde intime une forme et une vie quelque peu durables.

Monde étrange que celui-là, où ne rode nulle fadeur, nulle romance; On n'y sent ni pitié ni tendresse; il est violent et crispé, non pas méchant, plutôt empreint d'une sorte de gentillesse inhumaine et ricanante. C'est une farce cocasse; cela éclate, cela rutille et pourtant on n'y trouve pas une vraie gaîté. Un monde au demeurant assez lourd, assez pénible, assez douloureux. Car ne nous y trompons point: si désinvolte que Dubuffet puisse avoir été d'abord, il en est venu à songer à la grandeur et il y vise précisément par le grotesque.

Sa peinture est à la fois hallucinée et précise. On ne peut n'être pas saisi par la violence et la netteté de sa vision. A l'instant où elle pourrait s'abandonner au lyrisme, surgit une déformation plaisante, un détail saugrenu, une grimace, qui nous l'impose plus sûrement et la marque d'un caractère plus particulier. (Et l'esprit avide de références littéraires hésite entre *Francion* et *Maldoror*).

A vrai dire, cette vision ne semble pas toujours préexister au tableau. Le peintre sait jouer du hasard, - le hasard d'une ligne ou d'une couleur, ce hasard exigeant qui réclame d'un pré qu'il devienne une rue, et d'une chaise un visage. Mais quoi! dieu ou cuvette, la même force, le même besoin le guette et déjà le même sens d'une bouffonnerie dramatique. Ce n'est pas seulement un jeu, mais une opération de magie; et rien n'y manque, ni la hantise et l'appel du [p.27] fantôme, ni le bizarre mélange de vocabulaire enfantin, de rites savants et de fièvre.

[illustration: *Femme ôtant sa chemise (Dessin)*]

L'incantation peut échouer; le tableau semble alors, si réussi qu'il soit, privé d'un sens plein et irremplaçable; il nous laisse évoquer des oeuvres étrangères: celles de Chagall, par exemple, de Klee ou de certains expressionnistes belges. Mais reconnaissons que de tels cas deviennent de plus en plus rares, à mesure que Dubuffet avance dans sa création et prend conscience de ses dons comme de ses limites. C'est bien là une des raisons qui nous donnent confiance dans son oeuvre future et dans le succès de cette oeuvre.

Comment nier, en effet, que le succès de l'exposition présente ne soit dû pour une bonne part à un effet de surprise et même de scandale? Moins vif à l'exposition suivante, cet effet jouera-t-il encore à la troisième? Je n'y songe pas sans malice, ni sans plaisir. Une oeuvre peut surprendre, mais elle est peu de chose si elle ne vise qu'à l'étonnement. Il appartient à Dubuffet de décevoir quelques-uns de ses laudateurs pour conquérir une adhésion moins fragile.

L'engouement des littérateurs n'est pas sans danger pour un peintre (on l'a vu de reste depuis une trentaine d'années) quand ils tendent à faire de la peinture un champ d'expérience poétique. J'entends bien qu'ils la veulent ainsi charger d'une haute mission; mais ils la contraignent en même temps à renier ses origines, ses lois et sa vertu particulières. Ils la mettent au défi, ils l'humilient dans son essence et, la poussant à dépouiller toute substance picturale, ils tendent à la [p.28] détruire. Ce peut être flatteur pour un jeune peintre que de s'entendre saluer comme un grand destructeur; mais on atteint assez vite au dernier terme de la destruction; c'est une page blanche ou une page noire. Voilà longtemps déjà que les pages qui nous sont offertes se font de plus en plus blanches, ou de plus en plus noires, assez longtemps pour que nous nous reprenions à rêver aujourd'hui à l'effet créateur d'un Chardin, d'un Corot ou d'un Cézanne.

La justice la plus simple, sans doute, exige que l'on juge d'une oeuvre, non point sur ce qu'elle oublie, ou ce qu'elle écarte résolument, mais sur ce qu'elle apporte. Et Jean Dubuffet peut dire: "Je n'ai cherché qu'à vous intéresser, à vous plaire aujourd'hui, aujourd'hui seulement. Ai-je réussi? Il n'y a pas d'autre question." Il a parfaitement réussi. Mais il n'a pas cessé de peindre, il continue son oeuvre. Et c'est précisément parce qu'il nous a charmés que nous songeons au plaisir du lendemain, trop sûrs que, si ses toiles prochaines se bornent à répéter les premières, elles ne pourront nous apporter le même agrément. C'est aussi parce que ses toiles récentes posent d'autres questions que celle d'un plaisir furtif et parce que enfin nous le sentons lui-même quelque peu inquiet. Aussi bien nous ne rêverions pas d'une évolution, si elle ne se laissait dès à présent pressentir; encore s'agit-il simplement d'une évolution où s'affirme ce que son oeuvre comporte d'essentiel.

[illustration: *Vue de Paris*]

Car on ne souhaite certes pas que Jean Dubuffet se montre moins audacieux. Mais on peut, on doit attendre de lui qu'il se débarrasse de certaines influences [1] qui ont pesé sur ses premiers caprices; qu'il [p.29] accuse pour autant sa vision particulière; qu'il traduise, qu'il livre de plus en plus fortement le monde qui l'obsède et un monde de plus en plus complet; qu'il accepte enfin d'être un peintre, l'un des coloristes les plus surprenants, dans sa violence lyrique et sa subtilité, qui soient apparus depuis Rouault et Soutine.

Son oeuvre n'a nul besoin de vouloir être barbare pour paraître originale; pas davantage, pour être valable, elle n'a besoin de prétendre à détruire la peinture – dont elle est, par le meilleur de soi, un curieux, mais authentique bourgeonnement.

MARCEL ARLAND.

1. Ces influences s'atténuent déjà; à peine les retrouve-t-on dans les dernières toiles, ne s'agit-il au reste que d'influences? On a cité par exemple, à propos de Jean Dubuffet, les oeuvres de Gustave de Smet, de Permeke et de Van den Berghe, qu'il ignorait. Disons plutôt que la peinture de Jean Dubuffet se prête à ses rapprochements, non par son esprit, ni par ses qualités essentielles, mais par certains "procédés", certain vocabulaire; et dans la mesure enfin où deux réactions s'apparentent, qui s'exercent contre un même courant.

Appendix 7. Louis Parrot, *Jean Dubuffet*, exh. cat., Galerie René Drouin (Paris: Pierre Seghers Éditeur, 20 October - 18 November 1944)

[p.9] La façade d'une maison triste que personne n'a regardée jusqu'ici, et que Jean Dubuffet nous fait apparaître comme un paysage vivant, aux couleurs glauques, pourpres et bleues, d'une épaisseur douce et transparente d'émail, - un champ d'herbes rases où courent en tous sens des chemins que l'on ne suit, semble-t-il, qu'à regret, et que tout le monde voudra bientôt emprunter, - des personnages inquiétants couverts de taches si lumineuses qu'on les trouvera beaux demain, - tels seraient les "sujets" que ce peintre utiliserait sans doute, si sa peinture ne trouvait en elle-même, ses propres sujets. De fait, Jean Dubuffet n'a guère besoin de demander au monde qui l'entoure les éléments dont se composent ses tableaux. Il lui suffit de les rappeler à lui; il n'a besoin que de se souvenir. Jean Dubuffet est un de ces hommes qui pourraient peindre les yeux fermés. Peu ont réussi, comme lui, à ramener avec autant de violence, ces images secrètes que nous portons en nous, et que nous nous épuisons à remonter au jour. Ces images que Dubuffet ordonne dans ses peintures, elles reviennent ainsi docilement, et, tout éblouies par la couleur lumineuse où elles vont se fixer, s'assemblent, prennent leur place depuis longtemps désignée sur la toile. Et c'est alors seulement que nous pouvons y découvrir une allusion, une référence à cette réalité, si chère à ceux pour qui les seules apparences sont réelles et qui ne veulent comprendre combien plus riche, plus substantielle et plus vivante est cette autre réalité que les peintres et les poètes nous font entrevoir. Mais Jean Dubuffet n'a pas à s'inquiéter de tels problèmes. Il se [p.10] contente de peindre et tout ce que cet artiste a bien pu voir, a bien pu retenir, est négligé, oublié; sa peinture se présente à nous à l'état pur. Ici, plus de conventions, plus de règles: une totale liberté; pas d'autres limites que celles qu'il se trace volontairement. C'est un peintre qui a peut-être tout appris, mais qui ne se souvient de rien.

Voici un paysage de Dubuffet. Il est terne, il est nu, il ne représente que bien peu de chose, à peine quelques formes ébauchées à la hâte, quelques vieux outils - mais pourquoi ceux-là plus que d'autres? - des fleurs venues là on ne sait comment et qu'éclaire le chétif reflet d'un rayon errant qui se traîne d'une toile à l'autre, hors de l'univers de la peinture. Je pense qu'un grand désert de cendre a recouvert notre vieux monde et que le peintre nous incite tout d'abord à nous affliger de cette désolante absence de couleurs, de cette monotonie qui nous est maintenant réservée. Plus de couleurs? Il va donc falloir se contenter de grisailles, de teintes muettes ou des seules ressources du dessin? Et pourtant, sur cette surface disgraciée où n'ont trouvé place aucun des enjolivements que les peintres savaient si bien exécuter autrefois - une image souriante, un sous-bois avec un nu ou un soleil couchant aux teintes savamment réparties sur la toile - la vie reviendrait peu à peu. Timidement d'abord, puis avec une force sans cesse croissante. Ce paysage de cendre s'anime pour peu que nous sachions l'observer.

Quelques lignes, quelques signes, une écriture inconnue que nous avons pourtant vue quelque part, mais on ne sait où, et qu'il nous va falloir à nouveau déchiffrer. Une polychromie d'une exceptionnelle richesse et enfouie sous un glacis souvent uniforme reparait alors ça et là, sans que le peintre le veuille peut-être, et qui sait? à l'endroit exact où son pinceau s'est reposé un instant. On entrevoit alors les profondeurs de cette peinture, les couches de teintes superposées d'une géologie complexe, les différents états de ces paysages que Dubuffet n'a jamais fini d'enrichir - et, comme on disait jadis - de retoucher.

[p.11] De près, on ne voit pas les cicatrices de la terre; mais de haut, on les découvre, profondément tracées, bien apparentes sous les herbes, cernant les carrés de choux jaunes, les champs bordés d'épieux, les baraquements où se profilent des personnages à travers lesquels le paysage est à peine estompé. Ces lignes qui se croisent, se ramifiant sur la toile entre d'épais

bourrelets empourprés comme la chair autour des tatouages, parcourent en tous sens le paysage, disparaissent, tournent autour des clairières où broutent des vaches dans l'enclos d'une tache jaunâtre soigneusement découpée autour d'elles, puis se reforment plus loin et divisent le tableau en un morcellement de surfaces colorées. La masse compacte de la toile est sillonnée ainsi par ces rides où s'accuse un souci d'exactitude souvent douloureux, par ces craquelures que portent seules les peintures qui sont assurées de durer longtemps, par ces chemins qui ne mèneraient nulle part, si Jean Dubuffet ne savait, mieux que nous où ils doivent le conduire. Le vieux peintre copiant avec application sa touffe d'herbe, redonnant à chaque brin sa vie propre et peignant entre l'enchevêtrement de leurs lignes une terre décolorée et cependant si sensible aux jeux de la lumière, aurait pu servir de modèle à Jean Dubuffet: c'est avec la même minutie que le peintre colore les agrandissements de ces tableaux que sa mémoire lui a patiemment assemblés et qui nous paraissent, de prime abord, semblables aux vues, cent fois grossies, des coupes histologiques. A chaque instant, les cellules peintes se dédoublent, prolifèrent. Ces taches vert-liquide, rougeâtres ou rouillées rompent les fragiles cloisons qui les enveloppent, et font irruption dans la tache voisine, à moins qu'elles ne se ressèrent autour d'un minuscule point osseux et noir, oblong comme le noyau d'une olive. Dans tout ce paysage qui nous semble à jamais fixé, s'accomplit ainsi un incessant travail et un polypier de couleur se multiplie sous sa surface sans éclat, désensibilisée, aux teintes neutres et parfois rebutantes. Dubuffet note avec un soin attentif cette lente et secrète germination qui s'accomplit dans la sous-réalité de ses tableaux. De fait, ses paysages si difficiles à comprendre pour qui se contente de [p.12] voir dans la peinture un reflet sans vie, sont cependant d'une extrême précision. Mieux: ils sont le paysage lui-même, analysé, décomposé en ses plus simples éléments, et reconstitué avec une maîtrise naïve, une ingénuité savante assez sûre d'elle-même pour oser une opération qui n'avait aucune chance de réussir. Et cependant, Jean Dubuffet a réussi. Ces paysages qui n'ont plus aucun secret pour le peintre, montrent leurs veines, leurs grandes masses intimes que la lumière recouvre d'un léger hâle de fumée, comme la chair des fruits sous le couteau. Ils nous sont entièrement révélés. Jean Dubuffet met le paysage à vif.

Voici une maison de Dubuffet. Il y a tout d'abord la rue, une de ces rues où nous avons tous vécus si longtemps. Derrière la maison, on devine un terrain vague. Il y a là des décombres, des flaques d'eau pour que le ciel triste de la banlieue puisse s'y refléter à son aise. Nous sommes sans doute dans un quartier populeux et comme s'il avait fallu nous enlever toute hésitation, une lueur misérable éclaire cette façade désolée où les mots TRIPES et CAFÉ écrits avec application par les spécialistes de "lettres et attributs" apparaissent sur une devanture peinte en vieux-pourpre, une clarté venue on ne sait d'où colore à grands traits cette maison vouée à la pauvreté et nous en fait brusquement oublier la laideur. Façades plus belles, plus sensibles, plus vraies et plus humaines que tant de visages humains! Pierres usées où tant de regards se sont fixés, devant des portes qui ne voulaient pas s'ouvrir, des vitres sur lesquelles la poussière s'amassait peu à peu et qui disputaient à la pluie, à la grêle et à l'orage un reste de cette clarté qui les avait autrefois illuminées. Vieilles façades courageuses, aujourd'hui sans lumière, assises au bord des talus, lasses et ridées, les yeux lourds, avec leur bonnet de guimpe noire toute rougie par la teinture et le bouquet de pensées qui revient chaque année sur le balcon de bois piqué au vers. Toutes les couleurs du jour et de la nuit sur tous ces vieux visages, mais toutes, assemblées sans que l'artiste ait songé un instant à peindre une "reconstitution" [p.13] à la manière ancienne. A l'encontre de bien des peintres qui couvrent patiemment leurs toiles de couleur, calculent au juste poids leur effets, répartissent leurs teintes selon les règles de la bonne peinture, jusqu'à ce qu'ils aient obtenu la ressemblance ou la vraisemblance si anxieusement espérée et croient avoir enfin atteint leur but lorsqu'une touche rose-centre éclaire un pignon délabré, lorsqu'une légère coloration bleuâtre indique que le soir couchant n'est pas loin, Jean Dubuffet ne recherche pas l'effet. Il ignore l'effet. Son pinceau ne recouvre pas la toile; il la découvre, au contraire. Il la lave de toutes les couleurs inutiles dont on a la charge d'ordinaire et s'il nous peint la façade d'une de ces

maisons quelconques, prises entre mille, c'est pour mieux la débarrasser de tous ces éléments pittoresques qui sont les seules ressources de tant de mauvais peintres. Pour lui, une larme ne joue jamais le diamant: c'est une goutte d'eau; un nuage n'est pas une dentelle de tulle rouge ou bleu: c'est une tache dont un furieux coup de pinceau a bien vite raison; une façade n'est point un masque fardé, posé commodément sur le mystère quotidien, c'est un visage où tous peuvent se reconnaître, un miroir que ce peintre anti-littéraire accroche ainsi à la hauteur de notre regard.

Sous le pinceau révélateur de Jean Dubuffet, ces façades depuis longtemps insensibles, reviennent à la vie. Un coup de pouce sur la toile et ces pierres, crasseuses comme de vieux sous, se mettent à briller. A force de peindre chaque matin ces façades sur lesquelles, croyions-nous, il ne reste rien, la lumière a patiemment amoncelé sur elles une lourde patine, des épaisseurs de couleurs que le temps a peu à peu incorporées à la pierre: le pinceau de Dubuffet nettoie ces dépôts lumineux et les fait resplendir. Nous voyons alors reparaître des rides minuscules que nous ne distinguions plus, tant elles avaient fini par se confondre avec les nôtres; tout le hâle dont les avaient recouvertes les années se dissipe; les pierres se montrent alors dans toute leur pauvreté, criblées de mille lézardes. Les fenêtres qui [p.14] s'ouvrent sur elles ne sont plus que des jours de souffrance qui nous permettent d'apercevoir, derrière de fragiles silhouettes enfantines des intérieurs que prolongent, de l'autre côté de la toile, semble-t-il, de petites lueurs orangées. Un trait brutal, tiré sans ménagement, à même la pierre, découpe portes et fenêtres sur la façade et parfois, sans que rien ne l'eût fait prévoir, le trait tourne court et, rageusement, trace comme un paraphe difficile à lire, un graffiti, un signe semblable aux dessins charbonneux que nous inscrivions sur les vieux murs de notre enfance.

Ces murs que Jean Dubuffet désigne ainsi à notre attention et sur lesquels il inscrit cette marque illisible comme un idéogramme, ne sont autres que notre enfance et ses rêves coloriés que l'on aperçoit dans notre mémoire, indistincts et brûlants encore, comme un émail au fond d'une eau troublée. C'est à de beaux dessins d'enfants que pourraient d'ailleurs faire songer certaines façades de Dubuffet. Les graffitis dont ces murs rongés sont couverts racontent une histoire enfantine où bien des légendes érotiques sont ébauchées. Avec leurs longs clous rouillés, leurs ficelles où pendent des linges qui n'en finissent jamais de sécher, leurs volets faits de quatre traits rapides, leurs magasins peints avec une application puérile où, pour peu que l'on y prête quelque attention, on découvre une subtile ironie, un humour qui n'a rien à voir avec l'anecdote, ces façades où les enfants dessinent les portraits véritables de leurs parents, évoquent les portes monumentales de ces temples anciens, derrière lesquelles s'accomplissent tant de redoutables mystères familiaux. Peinture primitive? Ce qui distingue la peinture de Jean Dubuffet de toutes les "peintures primitives" auxquelles on ne manquera pas de la rapprocher, c'est qu'il travaille en pleine connaissance de cause. Ce n'est pas par hasard, et encore moins par ignorance d'un métier dont il connaît toutes les ressources, qu'il indique sur sa toile la direction toujours inattendue que devront prendre tant de lignes "désordonnées". Rien de plus ordonné, au contraire, que ces lignes qui suivent sur la toile un itinéraire minu[p.15]tieusement étudié et dont nous ne voyons pas les détours. Rien de plus soigneusement surveillé que ces taches de couleurs venues là on ne sait comment. Jean Dubuffet assemble les unes et les autres avec le scrupule, toujours insatisfait, du poète qui choisit et dispose ses mots dans des poèmes écrits, pourrions-nous croire, sans rime ni raison. Son dessin, d'une déconcertante sobriété n'est pas pauvre; il a été volontairement appauvri, réduit à son rôle le plus strict. A ces dessins d'enfant dont il conserve toute la fraîcheur, il ajoute l'inépuisable richesse de ses couleurs. Avec sa bonhomie scandaleuse où les critiques irrités verront, et non peut-être à tort, une provocation à leur sagesse, ce peintre ne nous propose aucune technique nouvelle. Il n'indique aucune route à suivre; il est sa propre peinture et trouve en elle un commencement et une fin. Et s'il ignore le sens commun, s'il peint en dépit du bon sens, nous ne pouvons que nous en réjouir.

Voici maintenant des portraits, ou mieux des "figures", ou si l'on veut, des formes humaines de Jean Dubuffet. Tout comme ses paysages, le peintre recourt aux moyens les plus rudimentaires de la technique, ou plutôt à une technique antérieure aux nôtres. Cette femme qu'a peinte Dubuffet est une grande statue animée sur laquelle les heures du jour impriment en tournant une marqueterie moelleuse et colorée. Les teintes qu'il emploie pour la reproduire sont empruntées à celles des plumages d'oiseaux dont on recouvrait les totems précolombiens. On ne peut dire si elle a sa vie propre, si elle s'isole de tout le monde qui l'entoure, ou si elle n'est seulement qu'une simple silhouette, vide comme le trou d'une serrure; à travers elle, en elle peut-être, Dubuffet nous montre les jeux de l'ombre et de la lumière sur la profonde masse végétale dont elle est issue. Une cuirasse de pois de senteur couvre sa poitrine; de larges taches jaune-soufre, violettes, pourpres ou vertes, reflets de quelque source lumineuse qui nous est encore cachée, gravent des tatouages mouvants sur la peau. Ils se déplacent d'une toile à l'autre, jusqu'à ce qu'ils fixent sur l'une d'elles. Dubuffet nous montre alors une étrange créature toute embar-[p.16]rassée sous un réseau de rides et tendant vers nous un visage anxieux, comme s'il dépendait seulement de nous qu'elle se détache de l'inextricable forêt vierge où elle est née, statue inquiétante mais aussi inquiète, légère et parée comme un oiseau du matin. Sa nudité peinte et violemment fardée illumine d'un long fuseau couleur orange les rêveries les plus sombres auxquelles pourrait nous inciter la vue de tant de figures qui n'ont plus rien d'humain, mais dans lesquelles cependant le commun des mortels finit toujours par se reconnaître. Elle est nue comme un fruit éclaté; elle est provocante et pure comme la muse de la peinture magique, comme l'oeillère de ce masque que nous décrit longuement Jarry dans *l'Amour absolu*. Et ce n'est pas par recherche d'un réalisme banal que Jean Dubuffet souligne dans cette anatomie, avec une précision qui détruit toute équivoque, tel détail que nous ne pouvions ne pas voir, c'est pour mieux mettre en valeur le caractère volontiers agressif de cette galerie de figures que l'érotisme et une naïveté passionnée colorent tour à tour.

Mais plutôt que de croire à l'existence individuelle des personnages qui sont ainsi fixés sur ses toiles, il est préférable de penser que chacun d'eux est chargé d'appréhender, dans ses propres limites, dans ses seules "frontières humaines", et du mieux qu'il le peut, la plus grande masse de colorations, de vibrations possibles. Et c'est ainsi que nous avons des hommes dont la chair est formée de pesantes et tremblantes gelées de fruits jaunes et violets, soutenues sous le plissement des muscles, par de frêles cartilages bien dessinés et veinés comme des feuilles; - des statues de fil de fer posées à contre-jour dans les champs, comme le cadre noir d'un miroir où le ciel tient tout entier; - des épouvantails bourrés de cendre, dans lesquels sont demeurées maintes étincelles qui crépitent à point donné pour que puisse paraître sur le fond du tableau, une silhouette toute gonflée d'un étrange rougeoiment; - des flaques de verres jetées sur les champs de blé et à travers lesquelles on ne voit vraiment rien d'autre qu'une moisson de chaume; - des créatures enfin, que dessinent, peignent, défont et recomposent, [p.17] dans une imagination toujours en éveil, les pinceaux féconds de la lumière.

Si l'on rapproche ces portraits des paysages de Jean Dubuffet, on est frappé par la similitude du dessin qui couvre les toiles de traits gauches, inquiets et appliqués comme le souvenir, rehaussé d'une ombre mélancolique, du peintre Paul Klee. Toutes ces lignes qui découpent des formes si dissemblables ont un même air de famille. De fait, toutes ces ornières qui courent à perdre haleine dans les champs, ces sillons qui rendent la campagne soucieuse à la fin de la journée et tournent autour d'une bête de somme harassée, d'un attelage, d'un arbre dont la place a été scrupuleusement désignée, elles aspirent à se perdre dans la figure humaine; c'est à elle qu'elles tendent. Ces lignes d'abord rebelles au dessin, et qui ne veulent aider à aucune représentation, elles s'affinent, s'attardent autour de formes qu'elles cernent de mieux en mieux et font soudain irruption dans une toile où une femme allongée, un couple d'hommes jeunes, n'attendaient vraiment que ces quelques rides sur leur visage pour être des portraits accomplis. Ainsi ces

chemins que le peintre suivait patiemment à l'époque primitive de sa peinture aboutissent aux plissements du visage, aux lignes bien tracées que dépliant aujourd'hui dans leurs mains les personnages de Jean Dubuffet. Le destin qui se cache sous les lignes compliquées de leurs mains, c'est – pour se servir d'un mot facile – l'âme même de ces paysages que nous voyions autrefois, de ces paysages bien au complet avec leurs hommes, leurs préoccupations semblables aux nôtres, et leurs petites joies quotidiennes. Mille lignes de vie viennent ainsi se nouer dans le creux de ces mains dont certaines portent encore dans leurs paumes rougies la marque d'une douloureuse cicatrice. Il a fallu bien des ébauches tracées par des peintres inconnus, bien des dessins d'enfants inscrits à la craie sur les murs, et cela pendant des années, pour qu'un jour les tableaux de Jean Dubuffet s'animent d'une vie violente que tous ces efforts restés vains jusque-là, abandonnés, mais toujours chargés d'intentions, sont par-[p.18]venus à éveiller sur la toile. Et peut-être aujourd'hui suffirait-il d'un seul mouvement de ces créatures, unies par tant de liens invisibles à celles que nous admirions autrefois, pour que bien des toiles illustres se démaillent comme de vieux tricots, pour que l'on se mette à revoir une à une toutes les valeurs de ce monde de la peinture où Jean Dubuffet fera demain le jour et la nuit.

Il n'est pas certain qu'une telle peinture eut été possible à une autre époque, mais si l'on veut à toute force trouver une parenté aux toiles de Jean Dubuffet, on ne manquera pas de les rapprocher de certaines toiles expressionnistes auxquelles elles font songer quelquefois. Mais ce sont là des ressemblances toutes extérieures. L'art pauvre, essoufflé, des expressionnistes ne se rencontre qu'en de très rares occasions avec celui de Jean Dubuffet. Les lignes de leurs toiles se croisent un instant et bien vite, se dirigent vers des directions différentes. Les premières se fixent en des paysages abstraits; les secondes poursuivent leur voyage à travers des peintures extrêmement vivantes. Il se passe toujours quelque chose dans les toiles de Dubuffet qui n'ont jamais besoin d'être déchiffrées; aucune ligne n'y est immobile, aucune forme n'est fixe et s'il lui arrive de peindre une nature morte, elle est éclatante de vie. Mieux: on redoute toujours que ces peintures ne se transforment d'un jour à l'autre et que le bouquet de fleurs ou le rocher que vous avez admiré dans l'atelier du peintre ne se soit changé le lendemain en une figure humaine, en un musicien rose et ocre par exemple. Aussi, n'est-il pas besoin d'interpréter pour comprendre cette peinture toujours en mouvement: il suffit de la regarder et, si possible, de la fixer avant qu'elle ne nous joue de nouveaux tours. Mais si vous voyez un bouquet de fleurs à la place exacte où l'artiste a peint ce musicien rose et ocre auquel il tient sûrement davantage, c'est qu'avec vos bons yeux qui voient tout avec un peu de retard, vous restez à l'un des états de la peinture; vous en êtes encore au règne du bouquet de fleurs alors que tout s'est métamorphosé sans vous attendre et que déjà l'homme a fait [p.19] son apparition dans le paysage, sans que la vie qui anime tant de formes successives en ait été le moins du monde affectée, bien au contraire.

Cette vie toujours présente dans ses gouaches, dans ses toiles et ses dessins donne à l'oeuvre de Jean Dubuffet une exubérance, une facilité avec lesquelles elle en prend tout naturellement à son aise avec les meilleures traditions. Ce chien bleu ou vert – mais pourquoi ne serait-il pas d'une autre couleur? – il ne lui manque, tout compte fait, que la parole qu'on va lui donner pour faire peur aux visiteurs vraiment trop sages. Ce "Repas" qu'un homme prend au fond d'une toile grise couverte de hachures où l'on voit, posés sur une table de guinguois, un jambon rose comme une vieille porcelaine et une assiette éclairée par deux éclatantes taches jaune d'oeuf, mais il nous convie sûrement à nous asseoir, en dépit de notre répugnance pour les peintres qui veulent absolument ignorer la perspective. Ce paysage fidèle comme l'est, à peu près, une carte d'état-major, sur laquelle roule une grosse bicyclette inscrite à la craie ou grattée à même les solides épaisseurs de la peinture, il nous suffit d'ouvrir la fenêtre pour la voir, avec ses carrés bien ordonnés, ses plaines soigneusement rendues et ses bêtes en tous points semblables à celles des jeux de découpage. Mais ce n'est pas par ces toiles si éloquentes que Dubuffet nous touche peut-être le plus sûrement, ou plutôt ce n'est pas à ce seul aspect de sa peinture que nous devons nous

arrêter. La rudesse joviale du peintre, sa brutale générosité nuancées parfois, et juste à temps, d'humour ou, plus rarement, de mélancholie – les portraits de Dubuffet peuvent être féroces, ils ne sont jamais amers – ne mettent que mieux en valeur les gestes exquis de certaines de ces figures, le mouvement maternel d'une femme qui donne le sein à son enfant à demi-fondu dans une gouache rouge et rose, la courbe d'un bras peint avec une extrême finesse, l'application raffinée avec laquelle cette nature bourrue vient à bout des problèmes picturaux les plus délicats.

[p.20] Il y a enfin les dessins de Jean Dubuffet. Le jeune peintre comblé de dons, mais qui les sacrifie pour mériter de voir le *Chef-d'oeuvre inconnu*, cette toile sur laquelle ne se croisent que des masses informes, les décalques qu'une imagination très pertinemment déréglée a prises de ses propres rêveries, retrouverait ces dons multipliés, maîtrisés, disciplinés et enrichis dans les dessins les plus fous de Jean Dubuffet. Sur cette grisaille où nous vivons, dans ce climat spirituel qui nous oppresse, Jean Dubuffet grave ou découvre des lignes et des traits dont le rapprochement évoque parfois un personnage fabuleux, un pied de pavots sur un désert de cendre, tout un monde encore confus et ensommeillé que le grain du papier griffé par la plume à vaccin de l'artiste, réussit à merveille à tirer de l'ombre. Ce sont, de fait, de sombres merveilles que ces planches sur lesquelles apparaît une silhouette à demi engagée dans les ténèbres, et que l'on voit remonter au jour comme les veines capricieuses d'un caillou noir. Les dessins de Jean Dubuffet sont les documents qu'il nous rapporte de ce monde antérieur à la couleur où les seules "impressions de l'artiste" s'impriment toutes vibrantes encore en lui. Jean Dubuffet ne dessine pas, il se délivre de ces dessins qui n'ont jamais cessé de le hanter. Et plus tard on les retrouvera fixés dans ses peintures comme les nervures dans la feuille, soutenant de leur réseau serré toutes les couleurs du monde, et ployant, disparaissant presque, sous les grosses gouttes d'eau où roulent des paysages aux teintes magnétiques.

Ainsi se présente à nous Jean Dubuffet le peintre, cet artiste moderne – et nous savons depuis Baudelaire ce qu'il faut entendre par ce mot – qui n'a d'autre préoccupation que de "prendre la nature sur le fait" et de l'exprimer "par son côté fantastique et réel à la fois, dans son aspect le plus subtil et le plus inattendu"...

Juin 1944.

LOUIS PARROT.

PLANCHES

1. NU DANS LES ARBRES	Huile (Fév. 1943)	1,16 x 0,73
2. NU CHAMARRÉ	Huile (Fév. 1943)	0,81 x 0,60
3. FEMME ASSISE AUX PERSIENNES	Huile (Mai 1943)	0,73 x 0,60
4. BERCEUSE DE CHIEN	Huile (Mai 1943)	0,81 x 0,54
5. LA RUE	Huile (Avril 1943)	0,92 x 0,73
6. ESSAYAGE DE CHAPEAUX	Huile (Nov. 1943)	0,73 x 0,60
7. VACHES ET SOIGNEURS	Huile (Août 1943)	0,65 x 0,50
8. VUE DE PARIS, LA VIE DE PLAISIR	Huile (Fév. 1944)	1,16 x 0,89
9. VUE DE PARIS, TOUT LE MONDE AUX FENÊTRES	Huile (Mars 1944)	1,16 x 0,89
10. PÉPINIÉRISTE	Huile (Fév. 1944)	0,76 x 0,56
11. GRAND PAYSAGE ROUGE	Huile (Janv. 1944)	0,92 x 0,73
12. LE GRAND BAISER	Huile (Déc. 1943)	0,81 x 0,60
13. VOYAGE DE NOCE	Huile (Déc. 1943)	0,64 x 0,50
14. VUE DE PARIS MULTICOLORE	Huile (Fév. 1944)	0,92 x 0,73
15. FRUTTI DI MARE	Gouache (Août 1943)	0,24 x 0,19
16. L'ACCOUCHEMENT	Huile (Mars 1944)	1,00 x 0,81
17. BOCAL A VACHE	Huile (Oct. 1943)	0,92 x 0,65
18. LE PETIT RICANEUR	Huile (Mars 1944)	0,55 x 0,46
19. LA VEUVE	Huile (Nov. 1943)	0,92 x 0,73
20. NATURE MORTE AU JAMBON	Huile (Mai 1944)	0,92 x 0,65
21. HAUT NÉGOCE	Huile (Mars 1944)	1,09 x 0,80
22. PORTRAIT D'HOMME	Huile (Avril 1944)	0,61 x 0,50
23. GRANDE ÉPINGLEUSE DE CHEVEUX	Huile (Fév. 1944)	1,00 x 0,81
24. MÉTRO	Gouache (Mars 1943)	0,37 x 0,30

Appendix 8. René De Solier, Jean Dubuffet: Avant-propos / Préface à un Court Traité des Graffitis

[p.I] Cet essai fragmentaire, doit son éclosion à une série de commotions, de traumatismes. L'un d'eux, le plus essentiel et le plus agissant, relève d'une théurgie rationnelle, infiniment lucide; d'une opération magique, décelant des forces stagnantes, mettant en jeu un pouvoir graphique et pictural inhabituel, en dehors des représentations fixées jusqu'à maintenant. Si les toiles de Jean DUBUFFET échappent au discours, à son machiavélisme concerté; si elles rejettent la pensée qui s'achève, la pensée qui se veut explicite et qui entend achever son explication; si elles refusent, de par leur nature, cette identité (qui serait limitation, et dégradation) entre le discours et les formes, l'adjectif et le trait, - c'est parce qu'elles ne se réduisent pas aux préhensions du spectateur, à ce que ramènent les poulpes usuellement chargés de mots.

En dehors, par son magnétisme, cette peinture exerce des ravages tels, que ceux qui défendent le monde pictural admis, et vivent de ses procédés, ne manqueront pas de s'opposer, de clamer leur indignation. Qu'ils la concrétisent! Que les violences contraires passent non dans le discours, mais dans l'acte - et les "influences" se déploieront en rides concentriques, en trains d'ondes, d'éclairs en éventail, sous-jacents ou indument explicites.

[p.II] Devant la fulgurance du trait, tous les rapprochements sont vains. S'il est question, dans les préliminaires que constituent les CENDRES, des graffiti et du dessin enfantin, c'est parce que les premiers sont, fort rarement (à leur échelle populaire), la manifestation d'une force clandestinement explosée; le second - dans la mesure où l'oeuvre, se développe de façon ganglionnaire et multi-cellulaire, dans un climat qui n'a peut-être jamais été décelé ou permis (et non dans "ce retour" au primitivisme, qu'on ne manquera pas d'invoquer, et qui pourtant est une erreur puisqu'il procède d'un assujettissement et d'une démarche intellectuelle);- le dessin enfantin est saisie d'une liberté trouvée à l'écart des scolarités; découverte des gestes premiers, des moyens- imparfaitement rapportés, mais dont la rencontre est un choc, cet émoi qu'on éprouve devant le geste simple, expérimentant "à froid".

Il ne restait plus, en dehors de toute influence directe, qu'à oeuvrer, - loin des résonances, malgré leur pas de charge. Il ne restait plus qu'à tenter, parallèlement, de saisir l'apport; la résultante des travaux et des expériences.

Le dessin enfantin n'est pas ce gribouillage qui répugnerait aux adultes, avides de conceptualisations formelles; il n'est pas ce manque de hardiesse, cet idiome algébrique dont les professeurs de philosophie voudraient retenir l'orientation. Il ne se réduit aux graphismes collectionnés jusqu'alors, à ces traits dépendant de la plume.

Avant tout, il est orientation instinctive du coloris, problème du fond, puis (et seulement alors) graphie réhaussée, infiniment simplifiée. Que cette signification soit une apparente énigme contente d'adulte. En fait elle part du geste traceur, qui ignore l'académisme, la représentation conventionnelle de l'objet; du geste qui s'évertue encore dans un polissage magique.

[p.III] Impulsivement, et sans qu'il soit nécessaire de le déifier, l'enfant s'empare des matériaux qui sont à la portée de sa main; des touffes d'herbe qui grattent le ciment et posent une couleur verdâtre; des clous ou des cailloux qui grifferont non l'ardoise ou l'asphalte, mais le mur; qui fixeront non les "premiers rêves", mais cette expérimentation graphique de la main qui ne sait pas, se garde de conceptualiser (l'académisme des formes étant une réponse adulte "à la

conceptualisation formelle”); découvre en tatonnant, éprouve le monde qu’elle ignore;- éprouve non l’infini, mais la résistance du matériau.

Au geste traceur succède la griffe, précédée de l’expérience du fond (le mur étant une de ces expériences),- modifié par le grattage, le heurt, l’imbrication des traits résultant du choc opératoire, de l’intervention d’un instrument, d’une pluralité de moyens élémentaires.

On a voulu voir, parce qu’on a perdu le sens de la griffe et de l’agression, le sens de l’arrachage (qui permet de “décholler” de la matière);- on a voulu voir dans le dessin enfantin sa gratuité et son naïvisme. En fait l’adulte,- qui n’accepte plus l’apprentissage artisanal, l’élaboration qui se fait aux côtés d’êtres instinctifs et roués-, commet cette erreur de l’éducateur, de l’esthète ou du journaliste qui entendent se “pencher” sur un problème, en le résolvant conceptuellement; en apportant des réponses des solutions modificatrices.

Nativement, le dessin enfantin est gratuité concertée, apparente indolence. Il est cette saisie de l’instant, réclamée et attendue par celui qui tente d’ouvrir une durée débridée, introduite dans un temps physiologique maussade, aux prises avec des formes anémiées, des réponses de l’image, ou du percept, à la vue du monde.

Ainsi s’idéalisent les formes – un métal de pâtes caramélisées, alors que la gratuité des griffures non élaborées se déverse sur les murs; alors que l’inexplicabilité est la loi foncière du magisme (ou de la statuaire) graphique.

De cette ardente compénétration du couple magnétique (symbiose du “dessin enfantin et des graffiti), résulte une prise de conscience, au delà des normes conceptuelles, des arithmétiques de l’intelligence. Dès qu’elle s’opère, cette saisie se réduit en cendres, continues et palpables dans l’instant.

Seul demeure le trait.

[p.IV] A vrai dire, les études entreprises jusqu’à maintenant pourraient être viciées rien que par le point de départ: l’expression, “dessin enfantin”. Il n’y a pas de dessin enfantin, de constance des thèmes et cernes. Partout on assiste au déroulement d’un inextricable écheveau, qui n’hésite pas à se répéter, à se reprendre, à se polluer. Des fréquences identiques produisent cette effervescence qui trouble l’eau du marais. Plus de miroir; pas de miroir. C’est en vain qu’on recherche un reflet de l’homme dans la peinture. Si elle “sert” l’humanisme, c’est en tant que divertissement, ondée, orage, flocons ou bulles d’eau, chargées de segmentations cellulaires. Si le dessin répond à cette prolifération, à ce besoin de multiplicité, qui peuvent sommeiller (dans l’humain), il aussi gratuité élaborée; - paradoxale gratuité, puisqu’elle tend à l’agression.

L’adulte normalise, qui veut comprendre, qui veut à toute force introduire son cheval de Troie, oublie les chevaux de bois, leur musiquette; le sens forain. Et comme il insiste, comme tout concourt, en lui, “dans l’inexplicabilité”, les sophistes transforment le dessin (ou la peinture) qui échappent aux concepts, en “barbouillage”, énigme “mystère”.

Le prétendu mystère du dessin enfantin a cette saveur des lianes armées, qui tiennent le passage et capturent; cet éclat de l’anthracite; ces germes qui multiplient les possibilités de greffes. Ce “mystère” est pratique (magique) polarisée par l’instinct. Alors qu’on s’éloigne d’un sociologisme premier, on tend à perdre de vue la gratuité spontanée, le délassément qu’accusent le geste graphique. Puis, en réaction contre un monde armé de logistique conceptuelle, l’oeuvre devient une arme, cette flèche empoisonnée qu’il est bon de mettre au mur. Qu’elle reprenne sa fonction,- alors que l’adulte ne fait plus de mystère de ses rancoeurs, dirigées contre ce qui débride l’homme, lui permet de retrouver une active liberté, l’instrument des coalitions.

[p.V] Au geste griffeur, à la conduite du râclage (conduite non numérale), succède le cerne inadmis, moyen permettant la hardiesse des fabulations.

Si l’on adora vraiment le bison d’argile rouge, et ses figurines, dans le roc; si ‘l’on s’est plié à la magie du trait vif, - on ne voit en réponse, que la commercialisation des sulpiceries. Alors que celle-ci se trouve dénoncée, quand elle concerne l’art religieux, on ne semble pas voir que

son machiavélisme, parté par le snobisme, en bouteille le graphisme moderne, à l'écart des contemplations non-conceptuelles.

En fait, que les sulpiceries satisfassent la foule et l'élite, n'atteint en rien les démarches originelles. Patientes, larvées, tuant les contraintes, frémissant au delà de leur enveloppe, elles atteignent l'être QUI TOTALEMENT CONSTRUIT.

Crevées, les dernières parvis continues jusqu'alors s'épandent; la main plante sa griffe. Nouveau démiurge, le peintre abandonne les parois du roc librement historiées. Il se doit de poursuivre l'expérience tentaculaire, de multiplier les saisies graphiques.

Leurs consœurs usuelles réduites en feu de paille entameront les polémiques, à l'abri (dans les fluctuations) des concepts. On oubliait que, avec Jean DUBUFFET, la peinture rompt cette lice, pour achever son pouvoir d'incantation.

Appendix 9. René de Solier, *Court Traité des Graffitis suivi de Graphisme et Graffitisme Enfants*, 18 rue Wurtz, Paris, 14-16/04/1944

AVANT-PROPOS

Ce nous est un scrupule de noter que le premier titre de cet ouvrage CLEFS DES GRAPHISMES A VENIR précisait un dessein, rapportait l'un des chocs qui conditionnèrent l'apparition du Court Traité. Ainsi se marquait un hommage à l'auteur d'une CLEF DE POÉSIE, cruellement anonyme.

Dans la solitude à laquelle nous étions dès lors contraint, redoutant qu'on ne puisse –trop impunément- parler de “dépendance, nous ne pouvions maintenir le titre précipité. Mais l'hommage subsiste et désire associer le peintre et l'écrivain.

A Jean Dubuffet

1 - Déceler des surfaces, trouver des matières convenant aux mots-dessinés; non pas hiéroglyphiques, arcanes de la manie – mais dressées telle une vergue, en flèche de l'instinct.

2 - Grappes d'oranges, les mots s'épandent, joints au trait, ciment d'une haute-tension.

3 - Fuir le calcul – les inconvenances des stratégies amoureuses, tant les mots ne s'épousent pas à froid, délibérément.

Un bec de canard les pique après coup - et s'ébat, large sourire cerclé de jaune.

4 - Réaliser les objets – supports du graphisme.

Foin des assiettes ornées et de leurs guirlandes en rimailles; des bavures japonaises.

Accroche l'anathème aux murs; qu'il perde son verbiage à l'échelle des prurits.

5 - Expurger ce démon qui trace les griffes, ignore les sertissures au point aveugle, et dévore ton néant.

6 - Incendie les festons, ces chancres appris où le trait va à l'école, part en guerre - à la conquête des nudités d'atelier, fromage ou pissenlit du bric-à-brac.

7 - Chiennes de bazar, écriture modiste, des lettres de broderie suivent le rouleau à encre, tapissent les travailleuses, blasphèment le grillage du linon.

Pulpes mordues à pleines dents, d'autres mots pour la chair se préfigurent au Sinaï.

8 - De l'indignité des vocables descriptifs au service de la peinture.

Ysage, Ture Morte, Nus. - Flons-flons appris; rouleries municipales. La “toile” se ramène à l'étiquette du catalogue, festival rabougri. -

Que les mots utilisent d'autres dimensions; que des lettres désarticulées ploient l'échine du prote, concasseur de l'alphabet morse.

9 - Le trait fougueux cerne la toile. Découpe tes mots sur les murs. Que la fulgurence du poème illumine le titre, à l'écart des marquetteries.

10 – Un titre, tête du poème, masse du tableau.

Décapite les toiles signées, à vau l'eau des systèmes, léchures en brosse cultivant le profil héroïque, bocal à mouches.

11 – Sape des mots, agglomérés sous leurs rodins, parmi des minerais d'astres.

- 12 – Machiavélisme des logiciens de la couleur qui jouent à l'escarpolette, décomposent le prisme, attendent les séchures et protestent devant l'écaille; un trait jaune sous du fumier; une masse lumineuse cruellement saisie.
- 13 – Le graffiti n'est pas cercle noir mais craie éparse, burin taillant l'ardoise – audaces des impulsivités qui tenaillent et se délivrent d'un jet.
- 14 – A portée d'arc les graffiti rodent dans la ville, qu'ignorent les bergers voués aux tailles serpentines.
- 19 – Traits filiformes, jonchés de barbelés. L'enfant essaie sa maison et trouve une roulotte qu'un nuage rature.
- 22 – La renommée des académismes étiole des siècles peints. Deux traits sur un mur écrabouillent un haras de mercenaires.
- 23 – Quitte l'oripeau des couleurs apprises. Délivre ta main. Calque l'ombre décelée.
- 27 – De fausses lois visuelles enchantent des perspectives scolarisées – autre géométrie euclidienne.
- 29 – Engrange la charpie; saigne des toiles à vif – reines infécondes.
D'où viendra la nuée de males?
- 31 – Le réseau des sphères armillaires truque les constellations, statufie un ciel euclidien, négoce des architectes.
Abandonne tes yeux au mouvement astral; persiste dans l'ignorance.
- 33 – Cycle des convulsions minérales – des acides du marais; des matières originelles.
L'arbousier fend le roc. Gangue des tissus ligneux, l'arborisation gèle une steppe de granit.
- 45 – Casemate du trait enfantin où bute le circonflexe goguenard. Il épousaille la comédie – peinturlure d'humour en chambre.
- 46 – Graphisme appris: Quichotte en course.

I. D'UNE SUITE INOPÉRANTE

- 53 – Première étape; des mots suivent la traîne d'un liseron, épousent des façades.
Enseignes ou lavis?
Obtiens la matière qui supportera une forme. De ses graines naît la chevauchée des signes.
Elle s'étale sagement, après coup et dépucèle quelques gratte-ciels enfin rendus aux lettres.
- 54 – Grillage des arbres transparents; anatomie de l'ombre – écaille diluée. L'entrepôt de Bercy couvre les toits de lettres moussues.
- 56 – Corset orthopédique, la méthode scolarisée gangrène des siècles d'enfances – mortes pour un temps dans l'horaire des contraintes.
- 60 – Formes et sons: l'audace du trait.
- 61 – Signes nés de la forme: témoins de l'idée solitaire.

71 – Osmose: pluralité des débats.

Métamorphoses: stades reprochés à l'embryon; imparfaitement connu, dévasté par le jugement tout fait. Pour le concours de danse, embrouille ses pistes.

Il prétendra aller droit au but.

75 – Mots ou signes: Dilemne du retournage. -

S'agit-il de confection?

78 – Formes ou ballots de quincaillerie?

Les mots sèchent sur l'ébauchoir.

79 – Plantule du rien, le graffiti engrange des mécomptes pour l'exégète définisseur.

80 – Définition, sans les scories et les traces de l'essai: arithmétique larroustique.

81 – Du non-sens des hypothèses "géométriques"; du texte "solutionné": fil à bâtir endeuillant un tissu de papier.

82 – Le commentaire "littéral" de la critique: tentacules du Fier-à-Bras; entreprise de location. Passage de Cupignac Normalisé; balbutiement de piètres raisons; fil mercerisé des langues apprises.

83 – Facilité: démon du demiurge en veine de proliférations, hypothèque du "génie".

86 – Chuchottis des feuilletons; du journal aux dates étroites. La critique emboîte le pas au chariot de fainéants.

100 – Sans lavis initial, construire les mots sur la glaise; une matière, le roc.

Fuir l'In Mémoriam linéaire; la rectilignité des traditions et des pierrailles de plaquettes.

II – OÙ IL SERAIT QUESTION DU GRAPHISME

101 – Glorifier Vespasien. - proposer de rugueuses parois – où se déglutissent les baves, stupres, et bec-de-lièvre; impulsivités du zéro; appliqués des signatures populaires; du tarabiscot gendelettré.

102 – Homais: - "Le graphisme est au delà de l'attitude".

103 – Granulation des matières: elle sauve le trait, lui épargne la continuité des pointillismes; le cerne constant dont on afuble l'écriture sans interruption.

Qu'elle bave et cascade.

104 – Ascension des retenues: un jeu physiognomique.

Lacère le "profil" des héros sur mesure, soucieux de commanditer le visage.

105 – Interim du suspens: que les mots s'écaillent.

106 – Tortue ou vitesse des stratosphères?

La main va son rêve.

107 – Poussière des moutons – les alphabets battus à la fenêtre.

108 – Précipite les traits – tel l'instinct de l'audace; complexe des associations, brassage.

- 109 – Laborantin pharmacope: toi seul est exposé à la déflagration.
- 110 – Virtuosité des cocktails: piments au vinaigre du snob écrivassier.
- 111 – Simplicité: les mites du grand Meaules.
- 112 – Le carnaval des appliqueurs: autodidactes rond-dejambes; tuteurs; comptables à l'huile; peintres en bâtiments, standard des tableaux noirs – tous vernissent, purlèchent l'écriture; se font la main dans le flirt.
- 113 – Uniforme des majuscules.
- 114 – Scandale des enseignes; de l'abécédaire scolastique.
- 115 – L'écriture appliquée: jeu de l'oie.
Études graphologiques, en vue de modifier ce qui trahirait: Ignacerie servant Loyal.
- 118 – Le haschich du primitif passé à l'école.
- 122 – Suborneurs en vrac, les systématiseurs – maniaques de l'engrangement.
- 130 – Absolu du poinçon qui ignore les rondeurs apprises; la bedaine des perforations métropolitaines. –
- 133 – Edulcoré, tel la main du paysagiste et des nus attelés – l'oeil s'empiffre de charognes subreptices.
"Qu'on le surprenne en d'autres terres" (Jekyll 2).
- 141 – Fiction de la peinture "terminée".
- 142 – En suspens, trace les signes clandestins.
- 143 – Volonté d'anonymat: filer au grand jour.
- 144 – Mettre les mots en quarantaine; leur épargner la honte des études cliniques.
Qu'ils naissent et distillent leur venin; qu'ils s'abandonnent aux champs magnétiques.
- 146 – Signes parasites: terminaisons prolongées après l'inspiration.
- 147 – Griffes du vocable clandestin; graphisme du diable; numéro de lupanar.
- 148 – Convertis un lot de bornes militaires. Épouse des masses de granit. Burine les sigles.
Taille l'instrument. Construis de nouveaux pièges.
Puis abandonne ta main; que ses violences conduisent la dureté.
- 150 – Persévérer dans le désécrire, malgré certains roquets, amants du dictionnaire.
Tuer l'école et ses férules; le tic des yeux autoritaires.
Boulingrer.

III – LE SCHISME DES BUÉES (interprétation du ruissellement).

151 – Au petit patin deux vitres se couvrent de buées.

Un feu intermittent chauffe une pièce étroite. Le soleil éclate. Sous l'attaque de gouttes imperceptibles, le verre se couvre de graffiti.

Derrière, une façade rose et blanche.

152 – Buées et vitres; traits graves dans le verre, grumeaux, grains; graines de soleil; pointillisme des vapeurs condensées.

La main de l'enfant rêve sur la vitre; ignore l'énumération linéaire, la texture des matières.

154 – Gouttes à grosseur de doigt; spatules des maladresses humaines.

155 – Finesse du trait qui va son colimaçon.

159 – Dispose ta main sans regarder son mouvement,

Magnétise le réel – coup de pied dans les flons-flons (notation du II).

162 – Écrit sur la vitre par des buées ruissemantes.- Elles valent la main.

Écrits, signes ou traces.

166 – L'estafette des buées contourne le rocher mort et tiédit.

Sa vitesse est celle de l'histoire.

171 – Les mots vont à l'amble sur la vitre. -

Mots ou formes; le dilemme réapparaît. Les mots aux caractères "désarticulés". Inhabituels, sont formes.

175 – Les mots-instincts s'écroulent devant la griffe d'un éventail de graffiti.

179 – La vitre se parchemine. Des taches grenues explosent – en marge du barbouilli.

191 – Dresser un tumili de graffiti (ou des atlas, pour les professeurs) avec l'agissante verdure d'un bestiaire.

(Il se récuse. Qu'on le laicise).

193 – Vitrier à venir, le "peintre de graffiti" risque d'aller au bazar.

200 – Des fleuves morts enchâssent l'horizon.

Démantèle ses courses usuelles.- A fleur de peau, maintiens la simultanéité.

Appendix 10. Eugène Guillevic, *Les Murs*, December 1944

I. Les murs sont compagnons,
Posés toujours qu'ils sont pour le coude et la paume
Et dressés vers les yeux,
Ayant un peu de terre
Où confier leur bonté quand ils en ont excès
Et paraissant avoir prouvé leur innocence
A se trouver dans l'air tout en vivant de noir.

II. Bien des murs sont tachés
De mousse ou de lichen couleur de vagues
Qui à peine émergés
De l'eau tiède et du sel où vivre prend figure
Laissent de pierre à nu
Aussi gros que la plaie à ne pas trop montrer,
Plutôt chérir quand on est seul.

III. C'est dans les murs
Que sont les portes
Par où l'on peut entrer
Et par l'une
Arriver.

IV. Ils ont affaire à l'air
Pour quelques distractions.
Le vent de mer y passe
En poussant dans le ciel et la chair des garçons,
Y porte feuille ou moucheron
Et la caresse.
Ils ont affaire aussi
A la pluie, aux lessives.
Mais le soleil
Est un pouvoir.

V. Les murs quand ils sont hauts,
Surtout ceux qui n'ont pas fenêtres et rideaux,
Qui ont traînées parfois de gris jaune et de noir
Dessous les cheminées,
Sont bons pour être écrans aux visions des passants
Qui n'y trouvent pas forme ni leçon,
Mais soupirail:
Un géant rouge a fait grand signe
Et sur les toits ses pieds sont vite.
C'est au ciel qu'il s'en prend,
C'est à l'été. Il a du feu entre les bras.
Il a laissé tomber un astre ou un enfant.
Il dit: Vengeance. Il se rasseoit.
C'était un pauvre.

VI. Il y a du terrible dans le monde
 Et ce sera
 Un mur à travers champs, contre un prunier,
 Auprès de la charrette et ses timons dans l'air,
 Sous le soleil qui fait durer l'immensité.
 Un mur qui n'aura pu
 S'habituer
 Et ne croit plus
 Réduire l'espace à travers plaines.

VII. Voir le dedans des murs
 Ne nous est pas donné.
 On a beau les casser,
 Leur façade est montrée.
 Bien sûr que c'est pareil
 En nous et dans les murs,
 Mais voir
 Apaiserait.

VIII. Des murs
 Sont laids.
 Ils n'y auront pas mis
 Du leur.
 Faits pour cacher,
 Pour empêcher,
 Amidonnés parfois
 De tessons de bouteilles.
 - Ils n'arrêteront pas
 Les foules de triomphe.

IX. Parfois les routes
 - Nous y allions pour le plaisir ou le devoir -
 Étaient bordées de murs.
 Ils nous donnaient la verticale,
 Du soleil blanc, la route encore
 Et du loisir,
 Mais ils nous séparaient
 De la fraise attardée dans la fraîcheur du bois
 Où toucher deux genoux
 Qui ont tant de raisons de trembler sous les feuilles.

X. On ne serait pas tellement plus mal
 Devenus le mur au bord de la place
 Où les enfants jouent entre des vieillards,
 Lui qui de toute la ville ne sait que la colère,
 - On pourrait devenir aussi
 Un mur caché par le feuillage à la campagne,
 Pour être heureux.

XI. Que peut un mur
 Pour un blessé?
 Et pourtant
 Il en vient toujours dans les batailles
 S'y adosser,
 Comme si la mort ainsi
 Permettait de mourir
 Avec plus de loisir
 Et quelque liberté.

XII. Un homme
 Est devenu jaloux des murs
 Et puis, têtu, c'est des racines
 Qu'il ne peut plus se démêler.
 Il asseoit à l'écart
 Un corps habitué,
 Exclut les portes,
 Exclut le temps,
 Voit dans le noir
 Et dit: amour.

I. Walls are companionable,
 Positioned as they always are for the elbow and the palm
 And moulded to suit the eyes.
 Having a little soil
 To impart their sometimes sprawling good will
 And seeming to have proven their innocence
 Finding themselves in the open whilst living off darkness.

II. Many walls are mottled
 With moss and lichen the colour of waves
 Scarcely emerged
 From tepid shallows and salt flats where living takes shape
 Leaving the stone bare
 Large as a seldom displayed wound,
 Cherished more when one is alone.

III. It is in walls
 That the doors are
 Through which you can enter
 And by one
 Arrive.

IV. They flirt with the air
 For some distraction.
 The sea breeze passes by
 Stirring the sky and the bodies of boys,
 Bearing the leaf and the fly
 And the caress.
 They flirst with the rain

As well, and the washing.
 But the sun
 Is a power.

V. The walls when high,
 Especially those without windows or curtains,
 Tarnished betimes with greyish yellow and black
 Beneath the chimneys,
 Are good as screens against the gaze of passersby
 Who find neither form nor lesson,
 But the basement window:
 A red giant has made a grand hallo
 And on the roofs his feet move swiftly.
 It is heaven he rages against,
 It is the summer. He has fire between his arms.
 He has left fall a star or a child.
 He says: Vengeance. He sits again.
 It was a poor bugger.

VI. There are horrors in the world
 And that will be
 A wall across fields, by a plum tree,
 Near the wagon with its shafts on the air,
 Under the sun which makes immensity endure.
 A wall unable
 To settle down
 And any longer to believe
 In limiting the space across plains.

VII. To see the inside of walls
 Is not granted to us.
 It is great to smash them,
 Their façade is on display.
 Of course it is the same
 Inside us and the walls,
 But to see
 Will appease.

VIII. Some walls
 Are ugly.
 They were not put down
 Of their own accord.
 Made to hide,
 To impede,
 Buttressed sometimes
 With bottle shards.
 They will not halt
 The triumphal hordes.

IX. Sometimes the roads
 - We would go for pleasure or duty –
 Were bordered with walls.
 They emphasized the vertical,
 White sun, the unwinding road
 And leisure,
 But they separated us
 From the late strawberries in the cool of the wood
 Where to touch knees
 With so many reasons to tremble under the leaves.

X. One would not be much worse off
 To become the wall bordering the square
 Where the children play amongst the old folks,
 He who alone of the whole town knows only anger,
 - One could also become
 A wall hidden by foliage in the countryside,
 To be happy.

XI. What can a wall do
 For a casualty?
 And nonetheless
 They always come during the battles
 To prop themselves,
 As if death thus
 Permitted them to die
 With more ease
 And some freedom.

XII. A man
 Became jealous of walls
 And then, obdurate, of those roots
 He could no longer unsnarl.
 He withdraws
 A familiar figure,
 The doors excluded,
 The times excluded,
 Sees in the dark
 And says: love.

Appendix 11. Jean-Paul Sartre, 'La République du Silence', 1944

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits, et d'abord celui de parler; on nous insultait en face chaque jour, et il fallait nous taire; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes, à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête; puisqu'une police toute puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard, sans voile, cette situation déchirée et insoutenable qu'on appelle la condition humaine. L'exil, la captivité, la mort surtout que l'on masque habilement dans les époques heureuses, nous en faisons objets perpétuels de nos soucis, nous apprenions que ce ne sont pas des accidents évitables, ni même des menaces constantes et extérieures: mais qu'il faut y voir notre lot, notre destin, la source profonde de notre réalité d'homme; à chaque seconde nous vivions dans sa plénitude le sens de cette petite phrase banale: "L'homme est mortel.." Et le choix que chacun faisait de sa vie et de lui-même était authentique puisqu'il se faisait en présence de la mort, puisqu'il aurait toujours pu s'exprimer sous la forme "Plutôt la mort que..."

Appendix 12. Francis Ponge, *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier* (Paris: Pierre Seghers, 1946)

Note sur **LES OTAGES**
peintures de **FAUTRIER**
par Francis Ponge

M
CM
XL
VI

à
Paris
chez Pierre Seghers

[p.9] **1. CELUI QUI REGARDE** les *Esclaves* de Michel Ange n'en reçoit pas une impression d'horreur mais au contraire de beauté. Les contorsions auxquelles leurs liens obligent ces corps ne sont pas "laides"; elles ne surprennent pas l'oeil ni l'âme d'un sentiment ou d'un affect pénible, ni à plus forte raison insupportable. Mais au contraire d'une sorte de plaisir, de satisfaction: à cause de l'harmonie des lignes, de la noblesse des attitudes, du calme, de la hauteur, de la majesté, de la grâce dont elles sont empreintes.

Ces corps sont des corps magnifiques, il est vrai, des corps d'hommes jeunes, en pleine santé: on les sent pleins de vie, de sang sain et chaud, de vigueur, de force. Il donnent confiance, comme peut donner (ou laisser confiance) celui d'une jeune veuve, également pleine de santé et de fraîcheur malgré son accablement, ses larmes, parce qu'elle est visiblement capable encore des gestes de l'amour, de la procréation, de la maternité. On se dit qu'il ne s'agit pour eux comme pour elle, que d'un accablement passager, que d'une crise, que d'une contorsion non fatale; et pourtant cette veuve ne sera peut-être plus jamais remplie, ne sera peut-être plus jamais mère, et ces esclaves ne seront jamais libres: leurs corps vieilliront dans leurs chaînes, ils s'y abîmeront, puis s'y décomposeront. Mais rien dans l'apparence fixée n'autorise cette idée, ce pronostic et le désespoir qui, pour le contemplateur, en résulte.

Il en est de même – et il n'en est pas de même pour les *Otages* de Fautrier. Il en est de même pour la beauté de l'oeuvre, du spectacle, qui nous est proposé, et qui est pourtant au moins aussi horrible, qui est même beaucoup plus horrible que celui d'un corps jeune à jamais chargé de liens. Il s'agit de corps et de visages torturés, déformés, tronqués, défigurés par les balles, par la mitraille, par la torture. Aucune laideur pourtant, aucune impression insupportable, voire pénible: au contraire, une impression de beauté sereine, éternelle, de satisfaction sans fin; et qui s'accroît sans cesse. Et pourtant [p.10] ici pas le moindre espoir (même illusoire) ne reste: un corps torturé ne se recompose pas, un visage défiguré ne reviendra jamais symétrique, tranquille, serein, heureux.

L'on ne peut pas dire que ces documents aient été composés, nous soient présentés dans l'intention de stigmatiser les tortionnaires, ni la civilisation qui les engendra (pas plus que Michel Ange).

On ne peut pas dire non plus (pas plus que Michel Ange) qu'il y ait là trace de sadisme, à savoir intention de nous faire jouir à propos de la souffrance ou du désespoir du sujet (du patient) dont le corps ou le visage a servi de modèle.

Ce dont on nous fait jouir, c'est d'une harmonie de couleurs (comme Michel Ange d'une harmonie de lignes et de volumes), c'est d'un accord de couleurs et d'un accord de couleurs et de lignes (de formes) qui correspond à quelque constante du goût.

C'est, plus encore, d'un calme, d'une hauteur de vues sublimes, qui n'ont rien à voir avec l'indifférence (et qui sont sans doute leur contraire).

Pourquoi leur contraire?

Il ne faut pas, en ces matières, aller ni juger trop vite.

Ce n'est probablement pas à présent chose bonne à dire que de laisser entendre que devant l'horreur deux attitudes sont possibles: l'une étant le refus de considérer l'horreur, et l'accent mis sur le beau côté des choses, et l'autre étant la résolution de lutter contre les causes présumées de cette horreur. Actuellement, cela ne fait pas de doute, il faut lutter et seulement lutter.

... Qu'il peut y avoir plus de délectation (et moins d'efficace) dans la dénonciation de l'horreur comme telle, dans sa représentation horrifique, purement réaliste (?) que dans la tentative de transformer l'horreur en beauté.

[p.11] L'on ne pouvait certes se taire devant de pareilles horreurs, ni devant de pareilles détreffes. L'on ne pouvait ignorer de tels sujets. Ils vous hantaient. Dès lors, comment les traiter?

Je ne vois pas qu'il faille penser qu'un débat se soit instauré dans l'esprit du peintre à ce sujet. Non: la manière de traiter le sujet s'est imposée à lui étant donné l'homme qu'il était, en même temps que le sujet lui-même.

La plainte d'Apollinaire est certainement plus touchante d'avoir été plus longtemps retenue, masquée par un enthousiasme, par une volonté de ravissement, par un ravissement sincères, par une cécité, un aveuglement passionnés devant les horreurs de la guerre et de la condition humaine, par une bonté, une indulgence poussées jusqu'à l'héroïsme, à quel héroïsme modeste et souriant. Quand elle perce malgré tout, dans le concert des éloges et des louanges adressés à la nature et à la guerre elle-même, elle est alors déchirante. Elle teinte alors le ravissement lui-même. Elle oblige à le considérer à sa valeur, comme une sublime indulgence envers la nature, la guerre et la condition humaine.

Je ne dis pas qu'il en est de même chez Fautrier; non, pas du tout. Mais pourtant, que les visages des *Otages* soient si *beaux*, peints de couleurs si charmantes, si harmonieuses, si pareilles à la carnation rose, bleue, jaune, orange ou viride des fleurs, n'y pouvons-nous pas voir une sorte d'héroïsme, de mensonge héroïque semblable, - et de divine, d'obstinée résistance, opposition à l'horreur par l'affirmation de la beauté.

A quels mobiles obéissent ceux qui décrivent ou peignent des scènes ou des objets horribles, épouvantables ou simplement effrayants, attristants?

Certains peuvent être tentés par le côté exceptionnel, rare, et par là-même *facile* de ces sujets.

[p.12] D'autres, qu'une telle facilité repousserait plutôt, par le souci de témoigner véridiquement, de rendre compte d'événements humains extraordinaires et presque incroyables, et cela malgré et contre la facilité apparente de tels sujets.

Chez d'autres, ce qui les amène à peindre cela, c'est au contraire le fait que de tels événements aient été ordinaires, habituels à une époque, et prennent leur importance de ce fait. Ils peignent ainsi l'horreur de la condition humaine. Et là a pu jouer une certaine obsession, avec le besoin de s'en délivrer.

Je ne veux pas insister trop sur d'autres mobiles possibles: et par exemple le goût sado-masochiste pour de telles scènes ou de tels objets. Je pense que la reproduction photographique satisferait alors ceux-là davantage.

Chez certains encore, il peut s'agir du désir de faire honte à l'homme, de le révolter contre lui-même, ou contre les assassins, et de l'amener ainsi à résipiscence, ou à vengeance.

Enfin, quand il n'y a peinture que des victimes, l'on peut y voir une volonté de glorification, de ferveur expiatoire, ou seulement de sollicitude, de soins, de parure.

Je pense qu'il peut y avoir eu un peu de tout cela en Fautrier. Sujet à la fois extraordinaire, incroyable et malheureusement devenu ordinaire, caractéristique d'une époque: à la fois critique et endémique, intolérable (aigu) et obsédant.

Sujet à la fois facile et difficile (pour un artiste scrupuleux) à cause de cette facilité même.

Les artistes faits pour le ravissement sont peut-être ceux auxquels l'horreur est aussi le plus sensible. Et peut-être ont-ils choisi d'emblée le ravissement par défense contre leur sensibilité à l'horreur.

Je ne suis pas sûr que Fautrier soit un peintre de ravissement. Il n'y a en tout cas chez lui aucune volonté de peindre ravissant. Mais [p.13] il y a une telle nécessité dans chacune de ses toiles, il est emporté chaque fois par une telle passion, une telle fureur d'expression... Emporté, dis-je... que l'on peut appeler cela du ravissement.

Il est plutôt le peintre de certains conflits, de certaines gênes.

En somme il satisfait par le choix de son sujet notre goût de la vérité (de la hiérarchie des valeurs, de la vérité relative, de la vérité humaine), et par la façon dont il le traite, notre goût de la beauté.

Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle.

Quand je dis qu'il satisfait, non: plutôt il insatisfait.

Il y a là toutes sortes possibles de gê(h)nes.

Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l'artiste? Dans quelle mesure un tel sujet est-il gênant en tant que sujet? Dans quelle mesure l'horreur et la beauté (le charme, la suavité) se gênent-ils?

Dans quelle mesure la couleur et le trait se gênent-ils?

Dans quelle mesure les sens: odorat, goût, vision se gênent-ils entre eux? Etc..., etc...

Nous avons tout cela avec Fautrier.

L'humanité de Fautrier est gênée, gênante. Elle est loin d'être pure, autoritaire.

Mais dans la même mesure (du même coup) tout y est: tout mêlé, tout *compris*. Rien ne satisfaisant au détriment du reste: forme, couleur, lumière, idée.

Et cela est méritoire.

[p.14] **2. QUE JE LE DISE** à présent: c'est répondre à une tentation assez grossière, tendue par malice et pour se faire valoir par les peintres et leurs marchands, c'est se jeter tête baissée dans le panneau qu'ils vous tendent pour vous faire servir de repoussoir à l'oeuvre peinte elle-même, que d'accepter de parler ou d'écrire à propos de la peinture.

L'on est à peu près (que dis-je à peu près: c'est à coup sûr) assuré de verser illico dans l'absurde, l'incohérent, le cafouilleux.

Pourquoi?

On verra cela par la suite.

Que veulent les peintres qui vous demandent d'écrire sur leur peinture?

Ils veulent que leur manifestation (exposition, recueil) retentisse, en même temps qu'à ses yeux, aux oreilles du monde.

Qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de la peinture. Qu'on fournisse des mots (en vrac) à ceux qui visiteront l'exposition ou feuilleteront l'album.

Ils veulent aussi que l'amateur se dise ceci:

"En effet, il y a ceci ou cela dans la peinture d'un tel", ou bien: "Non, il n'y a pas ceci, il n'y a pas cela, mais il y a plutôt ceci et cela".

Bien entendu, il y a (au moins) une autre chose: il y a un objet original, il y a la toile et la peinture.

Ils veulent d'abord que l'amateur soit frappé de ce que l'on puisse penser et dire tant de choses à propos des oeuvres du peintre en question, car à l'amateur cela semble une garantie. La bonne peinture serait-elle donc celle dont on parle beaucoup et dont on parlera beaucoup toujours? Celle qui provoquera longtemps des controverses, enfin des explications? Ou bien au contraire ne serait-elle pas celle dont on reçoit l'impression (évidente) qu'on aurait tort de rien [p.15] dire à son sujet, qu'elle annihile d'avance toute tentative d'explication? Qu'il faut se borner à s'exclamer comme c'est joli ou beau, ou agréable à avoir près de soi? Etc...

De toute façon, la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant.

Importerait-il donc que nous parlions beaucoup et de façon non satisfaisante?

N'est-ce pas tomber dans le panneau?

Y a-t-il des mots pour la peinture? On peut se le demander (en voici bien la preuve). Et se répondre: Évidemment, on peut parler à propos de tout.

Mais pour commencer, ne faut-il pas éviter de se demander cela, et plutôt entrer dans le jeu?

Ou se répondre plus simplement: voyons... essayons, nous verrons bien.

Ou au contraire: non, évidemment, non, pas de mots valables; la peinture est la peinture, la littérature est autre chose, et c'est évidemment pour la littérature que sont faits les mots, non pour la peinture.

Mais à ce compte, il y a des mots pour tout, et il n'y a de mots pour rien. Nous ne sommes guère plus avancés.

... Et puis, tout le monde s'en moque. Voyons vos mots, se borne-t-on à penser.

Dans quel jeu dès lors entrons-nous?

Les peintres, ou leurs marchands, semblent désireux que leurs tableaux donnent lieu à paroles. On pourrait pourtant très bien concevoir que les choses se passent autrement. Comme suit, par exemple:

Des tableaux sont exposés dans une galerie. Le public ne vient [p.16] pas, ou au contraire vient, regarde. Ça ne lui plaît pas, ou ça lui plaît, il achète. Les tableaux sont décrochés (des billets de mille sont empochés) puis accrochés chez les amateurs qui les regardent à loisir. Voilà, c'est tout.

Mais non, les choses semblent devoir être un peu compliquées. C'est qu'il faut (enfin, cela paraît non seulement tolérable mais utile) il faut *attirer* le public. On pourrait décider de le laisser venir, se dire: il viendra s'il veut, il faut que ça reste naïf. S'en remettre aux hasards (ou aux lois) de la curiosité, de la flânerie et du besoin de peinture de la foule.

Non, on trouve mieux d'attirer le public. Bon. Eh bien, on pourrait le faire tout autrement que par la littérature, voire même que par des paroles. Par exemple, on pourrait se borner à diffuser des reproductions sur petits papiers. Sans un mot (sinon l'adresse de la galerie).

On pourrait même dans telle galerie interdire toute parole, n'accepter que les billets de mille, et le geste d'emporter la toile.

Mais non, plus il y a de paroles, plus il y a de public.

Donc, voici le public à la galerie. Le public se décide encore (parfois) autant sur idée que sur plaisir des yeux. On lui dit: c'est bien, pour telle ou telle raison. On lui fournit des raisons pour s'expliquer cela à lui-même et à ses amis. Il faut cela. Nous sommes chez les hommes, après tout. Espèce à paroles, espèce bavarde, espèce qui change d'avis selon paroles. Espèce pas très sûre de ses désirs ou plaisirs. Espèce douchée, qui sait par expérience qu'elle se plaira demain (et puis toujours) à ce qui lui déplaît (le plus violemment) aujourd'hui. Mais encore, si elle savait cela, il n'y aurait pas besoin de paroles. Mais elle l'oublie, il faut le lui rappeler.

Or, quand même, quand on achète un tableau (cher), ne vaut-il pas mieux qu'il vous plaise demain et toujours, voire dans trois mois et toujours plutôt qu'aujourd'hui même et peut-être aujourd'hui seulement?

[p.17] Alors, écoutez ces messieurs littérateurs, amis du peintre. S'ils sont devenus amis, ce peut être, évidemment, pour beaucoup de raisons (variées, diverses). Ils peuvent y avoir eu intérêt, bien sûr. Et il faut tenir compte de cela. Mais enfin, le monde n'est pas forcément toujours si méchant, si simplement, si uniment méchant. Il peut y avoir eu aussi des raisons valables (j'entends valables aussi pour vous) à ces amitiés. Un véritable *goût* de l'un pour l'autre. Alors, ça aussi, il faut en tenir compte.

Écoutez donc ces messieurs littérateurs amis du peintre: gens de goût par définition, et qui ont fait leurs preuves (littéraires). Car eux, ils ont emporté ces tableaux chez eux, les ont

gardés un bon bout de temps. Ça c'est une garantie. Et ils en disent du bien. Voilà qui peut être déterminant. Non?

Mais encore... Mais nous, littérateurs amis des peintres, ne tombons-nous pas dans un piège grossier? Ne sommes-nous pas condamnés à des expressions confuses, à l'absurde. N'allons-nous pas servir seulement d'îlotes et de repoussoirs?

Eh bien! Prenons-le comme un défi?

Ou bien, acceptons-le comme un ascèse (par masochisme)?

De toute façon ce sera un exercice.

Et puis, cela doit nous rapporter quelque argent (bien utile l'argent, ne serait-ce que pour nous permettre d'écrire d'autres choses, des écrits d'une autre sorte).

Quelque argent et une ou deux de ces peintures.

Pour nous rincer l'oeil *ad aeternum*. Allons! Cela vaut bien la peine: *j'aime les peintures de Fautrier*.

N'en dirais-je qu'une chose, ce devrait être: *j'aime les peintures de Fautrier*.

Mais entrons plus avant dans le jeu. Cherchons des mots. Engageons sérieusement la partie.

[p.18] **3. IL ARRIVE** au corps humain *pour finir* des aventures diverses: *la plus simple* (et je dirais bien la plus ordinaire si je n'écrivais pas dans le temps où j'écris) est le vieillissement et la mort par vieillesse ou par maladie. Cela donne lieu à des sentiments, réflexions et représentations nombreuses, dont certaines comportent une part de révolte contre la condition humaine, et nous ne voulons pas dire que cette protestation ou révolte soit tout à fait injustifiée (sinon vaine). Mais l'homme a essayé aussi contre les nécessités inéluctables de sa condition d'acquiescement et la félicitation. Il existe, par exemple, de fort rassurants, fort consolants portraits de vieillards et même de cadavres (récents).

Quant à l'aventure du corps humain après la mort, elle est plutôt passée sous silence. Il n'y a guère de littérature, de peinture de la décomposition. Par contre le squelette est un objet esthétique bien admis, fort connu, fort utilisé.

Une moins ordinaire est la mort par accident: le corps humain dans toute sa jeunesse, force, vitalité, est brutalement arrêté, tronqué net, brisé, écrasé. Il en résulte un épanchement vif, la découverte de l'intérieur de la vitalité. On a ainsi la vie en coupe. D'où naît un sentiment à la fois d'orgueil et d'injustice.

Mais le côté accidentel d'un tel évènement lui ôte, semble-t-il, tout intérêt artistique. Je ne connais pas de représentation artistique de pareilles défigurations.

Il y a aussi là quelque chose d'indifférent, de fortuit, de sans cause (sinon une *destinée* ou fatalité individuelle dont nous n'avons plus trop le sentiment, qui ne nous émeut pas d'un sentiment bien fort). Or, le hasard n'est pas poétique, pas tragique, a du mal à paraître tragique.

Une autre moins ordinaire encore est l'assassinat, mais ici il s'agit encore d'un fait-divers, dont la cause est à peu de chose près fortuite, avec un élément surajouté de mélodrame, qui la rend encore moins [p.19] possible comme ensemble esthétique. Cependant l'assassinat passionnel pourrait tenter. La femme assassinée parce que trop belle. L'homme assassiné parce que sa femme était trop belle et qu'il la gênait. Mais le motif de l'assassinat est le plus souvent sordide, et (j'oubliais de le dire) il n'y a là que blessure (et le plus souvent il n'y a pas défiguration), il n'y a pas la mise en bouillie du corps humain.

Pour continuer nous découvrirons encore une autre aventure: c'est la guerre, les horreurs de la guerre (voyez Goya, etc...) Ici les cadavres, ici une fatalité dont nous avons bien le sentiment, une espèce de fatalité d'espèce (de l'espèce), et la misérable condition humaine. Voilà qui est tout à fait digne du pinceau de l'artiste à une époque donnée. A noter cependant le côté habituellement anecdotique de ces représentations.

Il y a aussi la mort pour une idée (*la liberté conduisant le peuple* de Delacroix, etc...) Mais là encore il s'agit plutôt d'une fatalité d'espèce, d'une sorte d'épidémie (les *pestiférés de Jaffa*) ou de rage collective. Il n'y a pas lieu à une telle protestation, il n'y a rien de si tragique que dans ce que nous avons connu depuis quelques années.

Pour mémoire je citerai encore la chirurgie (Rembrandt) et ses effets (les mendiants culs-de-jatte de Breughel, ou ses aveugles). Il s'agit là de bonnes mutilations, de mutilations salutaires qui continuent la vie.

Enfin venons-en à notre dernière aventure, la plus récente.

On s'indignait – peu s'en faut – on se moquait pour le moins, des expressions de la radio russe traitant les nazis de *cannibales*. Il faut pourtant se rendre à l'évidence. C'était les Russes, objectivement, qui avaient raison. Une telle sauvagerie collective ne se vit même pas au moyen âge (sinon peut-être dans l'Inquisition).

Mais les otages, mais les nazis? Nous voici vraiment en plein cannibalisme. Cannibalisme bourgeois. Certes, nous nous doutions, [p.20] depuis la répression de la Commune, de ce dont les bourgeois étaient capables. Nous ne les avons pas encore vus sous les espèces de leurs hommes de mains, *les nazis*.

Ni vous, monsieur (cher amateur) ni moi, ne sommes des sauvages. Pourtant la sauvagerie est là, elle inonde le siècle. Cher amateur, nous vivons en pleine sauvagerie.

Comment cela se fait-il? N'en sommes-nous pas complices? Au moins dans la mesure même où nous ne la reconnaissons pas, où nous ne la dénonçons pas avec assez de constance.

Peut-être dans la mesure où nous nous occupons d'autre chose (mais il faut bien se distraire et vivre).

Comment se comporter en face de l'idée des otages?

On peut dire que voilà une des questions essentielles de l'époque.

La réaction la plus ordinaire est l'indignation, l'imprécation et le désir de tuer le tortionnaire, comme ennemi dangereux du genre humain. La réaction est la colère vengeresse.

En face de l'idée de la torture du corps humain, l'homme réagit ordinairement par un sentiment complexe où se mélangent la honte, un certain dégoût de vivre dans ces conditions, mais surtout la stupéfaction, puis la colère et le désir de tuer (sans tortures) le tortionnaire, de l'annihiler d'un seul coup.

Le désir du tortionnaire – compte non tenu d'un certain sadisme qui se développe, paraît-il, dans l'exercice de la torture – est de provoquer des aveux (par conséquent, de justifier le tortionnaire), des dénonciations, c'est-à-dire de faire progresser l'action de ce qu'il considère comme sa justice, - enfin d'inspirer une terreur salutaire, c'est-à-dire d'assurer son pouvoir et sa paix.

Il est remarquable que généralement ces procédés ne réussissent pas.

[p.21] Chez toute âme bien née, l'idée de la torture des autres inspire, beaucoup plus que la terreur et la panique, l'horreur et la colère vengeresse. Et il y a toujours assez d'âmes bien nées pour entraîner l'histoire.

Chez les plus intelligents ou les plus ambitieux elle inspire la résolution de tout faire pour supprimer à sa racine ou à sa source la cause profonde d'une telle horreur, de changer le monde et de changer l'homme pour qu'il ne soit plus capables de tels crimes. Elle peut enfin inciter à peindre cela en termes éternels.

Il faut que dans l'expression de mes visages et de mes corps soit inclus le reproche (je ne sais quelle rancoeur, quelle douloureuse surprise, quel mépris, quel dédaigneux ou quel simple pardon peut-être), car ils ne sont pas morts, ils n'ont pas été défigurés, tronqués, abîmés par

accident. Et sans doute la maladie, l'accident causent-ils des défigurations pareilles. Mais toute la gravité de celles-ci vient de ce qu'elles sont le fait de l'homme (de l'ennemi à figure d'homme) et qu'elles ont été voulues par chaque tortionnaire pour chaque victime, voulues de tout près, en gros plan. Et plus encore ce n'est pas dans le tumulte et le feu de la bataille, mais le silence et le sang-froid des *occupations* qu'elles ont été perpétrées. Et plus encore sur des otages, c'est-à-dire, par définition, des innocents, des innocents abusés, livrés sans défense (et d'abord presque sans conscience), sans plaintes, sans lutte possible, des faibles.

[p.22] **4. A L'IDÉE** intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser.

Il fallait la refaire en reproche, en exécration, il fallait la transformer en beauté.

Pas de gestes. Aucune gesticulation. La stupéfaction, le reproche. Aucun mouvement, sinon le mouvement de l'image qui envahit le champ de l'esprit, du visage torturé qui monte du fond de l'ombre, qui approche en gros plan, sinon le mouvement giratoire des faces des martyrs dans notre ciel comme des astres, comme des satellites, comme des lunes.

Torture physique et c'est le corps mutilé, raidi, sanglant, tronçonné, et c'est la tête écrasée, déformée, gonflée, tuméfiée. Torture morale en même temps, comme il s'agit de justes ou d'innocents, et c'est l'expression de ces corps et de ces visages. Expression dont je n'ose parler parce qu'il s'agit d'interprétation. Pourtant, dans le raidissement du corps fusillé, l'on peut voir du défi, de la protestation; dans les visages, une expression de stupéfaction douloureuse, et parfois dédaigneuse. Et quelque chose de plus haut et de plus fier que le reproche: quelque chose comme une assez hautaine *constatation*.

Torture physique, avons-nous dit d'abord, et j'y reviens de préférence, car quoi d'autre que de physique après tout pourrait être peint? Mais peint de telle façon (avec une telle passion, une telle émotion, une telle rage) que l'on ne peut pas dire qu'il s'agisse seulement d'un constat. C'est évidemment une autre émotion que celle qui peut accompagner la clairvoyance qui fait peindre: c'est [p.23] le sentiment fort que fait naître dans l'âme l'idée de telles actions ou passions.

Qu'on compare cela aux autres expressions que la guerre ou la terreur ont inspirées (par exemple les oeuvres réunies dans l'album *Vaincre*): ici point de gestes (d'ailleurs pour ainsi dire pas de membres: des têtes, des troncs), pas d'attitudes théâtrales. Ce n'est pas *l'acte* de la torture, ni la souffrance dans la torture qui sont décrits ou évoqués. C'est le résultat de tout cela, c'est l'objet inerte ou pantelant: c'est le cadavre, le tronçon, le lambeau. Voilà le résultat horrible, voilà le cadavre, le moignon, la face meurtrie contre nature, insoutenable, avec sa hideur, sa beauté, sa musique d'horreur et de faute, de remords, de rage et de résolution.

Point de portraits. Et nous n'avons donc pas la sympathie pour un être déterminé, mais une nécessité beaucoup plus poignante, irrésistible. Une émotion religieuse (générale) ou métaphysique, en même temps que la rage et la résolution.

Ces faces, ce sont aussi des lunes et je suppose que chaque amateur qui en possédera une accrochée dans son intérieur, la considérera ainsi, aura une tête martyrisée ainsi tournant à jamais comme un satellite-à-face tournant autour de sa propre tête et à jamais inséparable de lui.

Moralement il est bon qu'il en soit ainsi. Chacun voudra avoir ainsi son satellite. Il en est qui en auront plusieurs. Les miens s'appellent R. L. et M. P.

Certains matins quand, me réveillant, j'aperçois ma tête d'otage, j'ai très vivement l'impression de la sanguine, avec le blanc viride et le noir comme complémentaire du sang, du roux.

Oblitérées par la torture, partiellement obnubilées par le sang.

[p.24] Offusquées par un atroce brouillard roux de sang, un brouillard poisseux comme le sang.

La déformation de la face humaine par la torture, son offuscation par son propre sang venu de l'intérieur, par le sang dont elle déborde, qu'elle recérait, qu'elle brusquement libère...

Chaque face s'offusque de son propre sang.

La déformation de la face de la tête par la torture, l'abolition de l'équilibre tranquille et simple, de la symétrie caractéristique de la face humaine dans son état d'innocence et de tranquillité.

Les masques nègres, les *Esclaves* de Michel Ange, la *Guernica* de Picasso, les crucifixions, les descentes de croix, les saintes faces.

Il s'agit de tableaux religieux, d'une exposition d'art religieux.

Le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux.

Ailleurs ce sont les saintes faces, dont certaines rappellent tant le linde de Véronique (celle qui a pris l'empreinte du visage du Christ).

Et de même que les artistes du Moyen Age et de la Renaissance ont vraiment très peu peint les bourreaux du Christ, et qu'on ne voit pas sur leurs toiles figuré l'acte de la crucifixion (je veux dire qu'on ne voit pas les soldats avec des marteaux clouer le corps sur la croix ou avec quels palans dresser celle-ci) et qu'ils ont au contraire beaucoup, à chaque instant, à toute occasion, représenté le corps de la victime, prenant celle-ci comme prétexte à leurs études de nu, sans doute parce qu'ils considéraient le Christ comme l'homme par excellence et son corps comme le corps masculin par excellence [p.25] et ainsi qu'ils s'identifiaient tout naturellement à lui, de même – bien qu'il eût été sans doute, pour stigmatiser les horreurs nazies, plus logique et plus facile de montrer l'acte de torture, afin de ne laisser aucun doute sur l'origine, la cause, la responsabilité de ces défigurations – Fautrier ne s'est senti de goût pour peindre le bourreau, ne s'en est pas senti le coeur ni l'âme; il n'en avait donc pas le pouvoir. Tandis que la victime, la victime, ah! Je sais bien que j'aurais pu l'être, je m'en sens l'âme et le coeur.

Nous voilà donc en face d'un sujet nouveau, d'une importance (négative) telle qu'il peut en résulter une nouvelle mythologie, une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine. Cette religion n'est pas tout à fait celle de la liberté: c'est celle de l'humanité, avec ce qu'elle implique de discipline consentie et aussi, en face de ses bourreaux et de leurs complices, d'intransigeance.

L'unanimité anti-allemande, l'unanimité humaniste contre de telles exactions, nous a redonné une âme commune – comme au Moyen Age – une âme dont nous n'avons pas à nous occuper, qui va de soi.

Comme les artistes du Moyen Age adoraient le Christ, la Vierge et les saints, cela ne faisait pas question et c'était leur sujet tout indiqué, leur unique sujet, un sujet qu'ils peignaient avec une ferveur évidente, donnée, allant de soi, sur laquelle il n'y avait pas à revenir ni rien à dire, ce qui leur permettait d'autre part de ne considérer ces sujets que comme prétextes et de se

donner tout entiers aux problèmes proprement picturaux, techniques, ainsi de cette nouvelle unanimité nationale, internationale, humaine et de Fautrier.

Fautrier n'a donc pas craint le sujet. Il y a chez lui la rage de l'expression (du tube de couleur). Il ne s'est pas mis à peindre pour [p.26] ne rien dire, ou pour dire n'importe quoi. Voilà le tour de force. Comment se fait-il? Comment se fait-il que je reconnaisse là l'horreur et la sympathie que la torture des chairs humaines, la déformation du corps et des visages humains m'ont procuré par ailleurs, l'horreur, le remords et en même temps la volonté de vaincre, la résolution?

Ainsi donc Fautrier nous montre des visages tuméfiés, des profils écrasés, des corps roidis par la fusillade, démembrés, tronqués, mangés aux mouches.

Il a raison, car voilà l'affaire la plus importante du siècle: l'affaire des Otages.

Et deuxièmement il nous montre cela comme il faut: de façon si saisissante (à la longue de plus en plus saisissante), et si irréfutable, si *belle* que cela va demeurer aux siècles.

(Parce que l'homme ne conserve, même de l'horreur, que les images qui lui plaisent).

[p.27] **5. DIRONS-NOUS** à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques? Non: ils sont épais, tracés à gros traits, violemment coloriés: ils sont de la peinture. Voilà ce qu'on peut dire. Puisqu'on ne peut pas dire qu'ils soient de chair. Ils n'imitent pas la chair. La peinture sort du tube, elle s'étale par endroits, ailleurs elle s'accumule; le dessin se trace, s'informe; chacun de son côté, chacun pour sa part.

C'est toute une sorte, une famille de sentiments nouveaux que Fautrier vous propose: qui vont du ravissement d'oeil à l'horreur, à l'épouvante d'oeil.

Nous l'avons dit: il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. Les adjectifs, les mots ne conviennent pas à Fautrier. Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement. Comment pourrait-on tourner la difficulté? Peut-être pourrait-on tenter un éloge du blanc de zinc sortant du tube? Un éloge du pastel écrasé dans l'enduit, un éloge de l'huile colorée?

Si la fin justifie les moyens? On en voit le résultat: des atrocités sans nom et presque sans figure.

Eh! Donc qu'*en art* du moins, la fin justifie les moyens! Pour ce résultat: la beauté.

Les productions de Fautrier tendent à s'éloigner de plus en plus du tableau et à se rapprocher d'autre chose. Notamment à cause de l'épaisseur de la pâte. Ce qui est très remarquable d'ailleurs, c'est qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une épaisseur de couleur comme on le croit d'abord. Il s'agit d'une épaisseur de blanc.

[p.28] Épaisseur informée au pinceau ou au couteau, possédant une forme ou au moins une limitation déterminée: par quoi? Par le goût de l'artiste et les nécessités du sujet. Cette épaisseur possède évidemment aussi un relief. Elle n'est pas la même en tous endroits. Elle est appliquée de telle ou telle façon. Elle affecte le plus souvent l'apparence de pétales superposés, mais elle est parfois profondément striée ou ramassée en crêtes, ravins, crevasses. Sur cette base, ou plutôt cette assiette, la couleur est appliquée en couche le plus souvent très mince.

... (Continuer en développant sur l'application de couleur. Le rôle de cette pâte pour accrocher la lumière ou servir à autre chose, selon la conception de la toile).

Les parties de la toile qui ne sont pas couvertes de cette épaisse couche de blanc coloré, sont traitées d'une autre façon, d'ailleurs aussi extraordinaire. Là un enduit *spécial*, brillant, est appliqué à chaud, et c'est sur cet enduit encore chaud qu'est appliquée enfin, écrasée de la poudre de pastel. Celle-ci s'incorpore à l'enduit pour constituer, selon les dires de l'artiste, une matière d'une résistance plus certaine encore que la couleur à l'huile. Le tout prend une apparence curieuse: à la fois brillante et grenue, comme un crépi sur fond verni.

Cette technique très particulière impose ses conditions au travail de peintre. Celui-ci se prépare assez longuement au tableau qu'il aura à réaliser, mais cette préparation est toute platonique. Au contraire, l'exécution devra être rapide et intense. Le jour où le tableau conçu devra être peint, Fautrier se lève avant l'aube. Il commence par tendre sa toile sur châssis, puis il colle sur cette toile aussi fortement que possible une ou plusieurs couches de papier. C'est alors qu'intervient la chauffe et l'application de l'enduit et tout [p.29] aussitôt l'intégration à cet enduit du pastel écrasé. Enfin les tubes de blanc sont saisis, exprimés, transportés sur la toile, et le dessin au pinceau intervient ensuite en même temps que la coloration superficielle, pelliculaire (plus mince encore qu'épidermique), du blanc par huiles colorées.

En quelques heures et en tout cas dans la journée, l'oeuvre doit être terminée. Elle est bonne ou mauvaise. On voit qu'en tous les cas elle a coûté fort cher.

Pour certaines parties (celles où la couche de blanc est particulièrement épaisse) elle mettra jusqu'à un an pour sécher.

Une chose que répond Fautrier, à qui, croyant lui faire un compliment, lui dit qu'il a dépassé le tableau de chevalet, qu'il écrit pour le mur, l'architecture: "Non! Car le mur détermine trop l'oeuvre, il y a la lumière, il y a le mur lui-même avec quoi l'on doit s'arranger. Fernand Léger, lui, ferait un fresquiste merveilleux".

Il est clair que Fautrier a une autre ambition. Il veut rompre le mur. Il a une idée du tableau comme oeuvre artistique supérieure, comme Rembrandt par exemple pouvait l'avoir, ou Vinci.

Comme météore, aussi comme musique (psaume), comme lune.

Fautrier connaît tant de contraintes intérieures: il a affaire à une telle exigence (d'une part), d'autre part à tant de scrupules intérieurs, qu'il n'a nul besoin de s'en imposer d'extérieurs. Sa passion lui suffit.

Pour une fois cette passion lui est imposée par la passion d'autres hommes, de l'humanité anonyme.

J'ai parlé d'une hautaine constatation. J'ai parlé ailleurs de constat. Il s'agit en effet de quelque chose de statique. Si bien qu'au lieu de vous inciter à l'immobilité comme tout spectacle animé, dramatique vous oblige pour le suivre à une immobilité de specta-[p.30]teur, - chaque toile vous attire, vous amène à elle, provoque en vous un mouvement, vous incite à une action virile.

Et c'est ainsi que je rejoins ce que j'ai envie de dire sur le côté féminin de cette peinture opposée par exemple à celle de Picasso.

Après Picasso: masculin, léonin, solaire, membre viril, érection, ligne se dressant, généreux, rugissant, offensif, s'extériorisant, conduisant à l'attaque, Fautrier représente le côté de la peinture féminin et félin, lunaire, miaulant, étalé en flaque, marécageux, attirant, se retirant (après tentatives de provocation). Attirant chez lui. Appelant chez lui, à son intérieur. Pour vous griffer?

Autre chose: Fautrier est un chat qui fait dans la braise.

Il a sa façon bien à lui d'être fauve. Une des façons les plus caractéristiques des fauves. Leur façon d'excréments: en mortier pâteux, adhésif. Et par là-dessus, par l'application de leurs

griffes sur la cendre, par un peu de terre, un peu de cendres (puis ils flairent), leur façon ainsi de recouvrir rituellement l'excrément.

Tout se passe comme si Fautrier après s'être dans ses précédentes toiles débarrassé du côté peaux de lapins, sangliers, fleurs de chardon, forêts de Port-Cros, peluches, fourrures et oeil de braise du grand fauve félin, en était venu et demeuré dès lors à son côté excrément, manie des petits ou gros tas de mortier blanchâtre (à cause de la manie contractée d'expression du tube de couleurs, d'expulsion de la couleur hors du tube) – avec la nécessité de recouvrir, de cacher, de bénir ces excréments de quelques traits rapides de cendre ou de poussière. De recouvrir la couleur, la matière par un genre de dessin pour masquer cette trace. Pour enfouir sa trace. Qu'on perde la piste. Que l'odeur ne puisse plus trop flairer. Et c'est alors tantôt citrons, tantôt couteaux ou poissons ou visages. Selon ce qu'il [p.31] ingurgita? Ou selon le dessin, le signe dont il recouvre maniaquement l'excrément, toujours le même excrément (dont l'épaisseur, la présence doit rester fort sensible).

Qu'il me pardonne. S'il y a dans ce que je viens de dire un jugement de valeur, c'est la grande valeur de cela que cela veut dire. La valeur d'une telle nécessité, d'une telle exigence, si irréductible, si peu reconnue esthétiquement jusqu'à lui, jusqu'à moi, pourtant si inéluctable, si impossible dès lors honnêtement à éluder.

Et comment ne pas noter à ce propos cette confirmation que fournit le rapprochement – comme il devait se produire – de G. Bataille et de Fautrier: G. Bataille défini (depuis *l'Histoire de l'oeil* et cela vaut pour toute son oeuvre) comme celui qui confond le sperme et l'urine, la production et la déjection; Fautrier, comme celui qui devant l'obligation de déposer une quantité considérable d'excréments, les recouvre, les cache (d'une patte adroite) d'un glacis de significations variées.

Comme les musiques exotiques (nègres, arabes, chinoises, hindoues, etc...) nous paraissent à peine différentes du bruit, les arts en général nous paraissent s'élever à peine au-dessus du matériau... Des tentatives d'oiseau non capable ou à peine capable de se détacher du sol...

Ainsi les peintures de Fautrier, comme toutes celles qui rompent avec les charmes confirmés et habituels, nous paraissent extraordinairement maladroites, proches de la laideur congénitale au matériau employé.

Il accorde un nouvel instrument. Ce n'est pas avec le violon qu'il veut nous faire de la musique, mais avec une nouvelle boîte d'harmonie, qui ne nous apparaît d'abord que comme une boîte ou une casserole plutôt que comme un instrument de musique. Et rien de plus touchant que cela.

[p.32] # Une certaine expérience cependant nous avertit, nous aide à supputer une oeuvre valable et durable dans celles où paraissent à la fois une certaine épaisseur, certaines complications et une certaine irréductibilité dans une certaine variété (études, variations, modulations). La même qui nous avertit d'abord que rien de longtemps aimable qui plaise du premier coup à un oeil informé; et qu'il faut déplaire d'abord pour plaire plus sûrement ensuite.

Démonstration laborieuse et pénible. Insistance comme de temps battus par les tambours ou les cuivres. Enfoncez-vous bien cela dans la tête. Résistance bon signe.

Et en même temps ce trait noir pour cerner la tête, comme un lacet dérisoire. Mais s'il n'était pas là?

Le T d'OTages: sigle.

Aussi simple que la croix.

C'est par sa mort parfois qu'un homme montre qu'il était digne de vivre.
C'est dans le recueil de poèmes d'Eluard intitulé "Dignes de vivre" que se montrèrent pour la première fois les dessins de têtes d'Otages telles que les propose Fautrier.
Rien de plus saisissant que ces faces réduites à leur plus simple expression.

[p.33] # De l'intérieur de la tête quelque chose rappelle le dessin, le trait vers l'intérieur, le tient à rênes courtes, le rentre, si bien qu'il apparaît rongé, retenu, caché.

Petit à petit, sûr de sa valeur de peintre, sûr de son pinceau et de sa palette, Fautrier a refusé de plus en plus de choses, a réduit au minimum la concession à la peinture traditionnelle, s'est trouvé seul avec son idée et ses couleurs et ses pinceaux, ayant tout aboli. Non! Que dis-je? Il en est à abolir encore.

Gêne et rage éclatent en bouquet suave.

Cela tient du pétale de rose et de la tartine de camembert.

Il est méritoire en ce moment, au moment du triomphe de Picasso (Ingres) d'avoir le courage de faire penser à Turner, à Ziem, à Carrière, à Monet. De Giotto ou de Raphaël, à nous ramener au Carravage ou au Corrège, à Guardi. D'aller à l'extrême de cette tendance.
Qu'on y songe: c'était la seule réaction possible.

Avec Fautrier, la "beauté" revient.

Ainsi donc, le corps humain torturé, le visage humain torturé, l'idée de la torture du corps et de la tête humaine, au XX^e siècle, par le fait de l'homme même, en grande série, anonymement, cette idée, elle-même (quoiqu'à un autre degré) torturante, ont donné lieu, pour leur expression plastique, à une série d'oeuvres du peintre le plus révolutionnaire du monde après Picasso, - de Fautrier.

Le hurlement de l'Espagne martyrisée avait été exprimé plasti-[p.34]quement par la toile illustre de Picasso, *Guernica*. Huit ans après, voici les *Otages*.

La peinture nous restitue les otages. En beauté, somptuosité, magnificence.

Les voici donc enfin à jamais, ces *Otages*: l'horreur et la beauté mêlées dans le constat.

[p.35]

LES OTAGES

(20 phototypies)

Achévé d'imprimer le 15 mai 1946 sur les presses de l'imprimerie Union, Paris et tiré à 300 exemplaires sur vélin du Marais.

Phototypie de G. Duval.

Appendix 13. Robert Ganzo, 'Lespugue', 1942*A Léona Jeanne.*

L'ultime pas, le dernier feu,
 Tout signe, le chaos l'efface.
 Rien que des vents pleins de froid bleu
 Entre des mâchoires de glace.
 Dans l'ombre de ton lourd sommeil,
 Parmi les neiges et les pierres,
 Un premier rêve éclôt, pareil
 Au gel qui brûle tes paupières.

Ton souffle, comme une eau s'élève
 Vers quel fleuve encore incertain?
 Ouvre les yeux au bout du rêve;
 Voici l'aube et le ciel s'éteint.
 C'est donc ici? Faims, soifs, saccages,^m
 Tumultes: nous fûmes conduits.
 Seules tes mains, comme des cages,
 Gardent ce qui reste des nuits.

Comme les dents d'une morsure,
 Te levant quand je me levais,
 Tu me suivais, esclave sûre,
 Et peut-être, je te suivais,
 Esclave sans effroi, moi-même.
 Ainsi, mornes, indifférents,
 Accouplés, deux signes errants
 Dans l'hostilité d'un ciel blême.

Bois immobiles sans poussière;
 Lacs noirs où rien n'avait baigné;
 Chemins de sang; haltes de pierre:
 Au gré du troupeau résigné
 Nous fûmes conduits. Tout s'efface.
 Au bout du rêve ouvre les yeux;
 Rien que ton corps chaud et frileux;
 Rien que mes yeux de bête lasse.

Le jour. Regarde. Une colline
 Répand jusqu'à nous des oiseaux,
 Des arbres en fleurs et des eaux
 Dans l'herbe verte qui s'incline.

Toi, femme enfin – chair embrasée –
 Comme moi tendue, arc d'extase,
 Tu révèles soudain ta grâce
 Et tes mains soules de rosée.

Tes yeux appris aux paysages
 Je les apprends en ce matin
 Immuable à travers les âges
 Et sans doute à jamais atteint.
 Déjà les mots faits de lumière
 Se préparent au fond de nous;
 Et je sépare tes genoux,
 Tremblant de tendresse première.

Où finis-tu? Je t'ai laissée
 Dans la chaleur de notre abri;
 Mais tu marches dans ma pensée
 Et me dépasses, comme un cri.
 Les loups n'ont pas clameur si grande
 Lorsque s'abat celui qui meurt;
 Et les vents n'ont pas la rumeur
 Que je porte ainsi qu'une offrande.

Je te laisse et tu m'accompagnes
 Jusqu'aux pénombres de ces bois,
 Dans ces ravins, sur ces montagnes
 Où se déchirent les nuages;
 Et dans mes mains, lorsque je bois,
 C'est ton visage que je vois,
 Le premier de tous les visages
 Ouvert pour la première fois.

L'ombre monte et tu m'es ravie.
 Jusqu'à tes confins poursuivie,
 Tu t'endors. Et moi, vigilant,
 J'écoute l'oiseau te frôlant,
 Les sources, le bruit de ta vie
 Venu de son plus lointain gîte,
 Et le feuillage gris qu'agite
 Un souffle plein d'appels et lent.

Où finis-tu, quand je retrouve
 Tes bras qui m'attendent, tes fièvres,
 Et le mystère de tes lèvres
 Pareilles à ce feu qui couve?
 Tu souris aux abords du règne
 Où va ton regard pénétrant;
 Et ta force, comme un torrent,
 Jaillit de ton ventre qui saigne.

Si ma fureur prise à la grappe
 De ton corps tranquille et puissant
 Crie et se mélange à ton sang,
 Ton visage éloigné m'échappe.
 Ta chair immense que j'étreins
 Riait et pleurait dans ma moelle,
 Et je trouve, au fond de tes reins,
 La chute sans fin d'une étoile.

Où finis-tu? La terre oscille;
 Et toi, dans le fracas des monts,
 Déjà tu renais des limons,
 Un serpent rouge à la cheville;
 Femme, tout en essors et courbes
 Et tièdes aboutissements,
 Lumière, et nacre ombres et tourbes
 Faites de quels enlisements?

Vals que l'été gorge de sève
 Je vois tes seins s'épanouir
 Et parfois ton ventre frémir
 Comme un sol chaud qui se soulève.
 Tu m'apaises si je m'étonne
 De ces pouvoirs que tu détiens;
 Et je sais, femme, qu'ils sont tiens
 Les miracles roux de l'automne.

Ta voix chante les longs passages
 De nos frères multipliés
 Aux horizons, et leurs messages
 Noués au tronc des peupliers;
 Les noirs charniers des jours torrides
 Les faims, les soifs insatiables
 Et le rire égrené des sables
 Déchirant des poitrines vides;

Les griffes, l'empreinte des dents,
 Les flammes vacillantes dans
 La nuit des plaines infinies,
 La sèche attente des momies,
 Le dur et blanc dédain des os,
 L'ordre frappé sur la peau morte
 Roulant aux ailes des échos,
 Et tout ce que la terre porte.

Et chante aussi que tu m'es due
 Comme mes yeux, mes désarrois,
 Et tes cinq doigts d'ocre aux parois
 De la roche où ta voix s'est tue.
 Le silence t'a dévêtue,
 - Chemin d'un seul geste frayé –
 Et mon orgueil émerveillé
 Tourne autour d'une femme nue.

Première et fauve quiétude
 Où je bois tes frissons secrets
 Pour connaître la saveur rude
 Des océans et des forêts
 Qui t'ont faite, toi, provisoire,
 Île de chair, caresse d'aile,
 Toi, ma compagne, que je mêle
 Au jour continu de l'ivoire.

Ton torse lentement se cambre
 Et ton destin s'est accompli.
 Tu seras aux veilleuses d'ambre
 De notre asile enseveli,
 Vivante après nos corps épars,
 Comme une présence enfermée,
 Quand nous aurons rendu nos parts
 De brise, d'onde et de fumée.

C'est à Lespugue (Haute-Garonne) que fut découverte, par René de Saint-Périer, la statuette aurignacienne dite "Dame de Lespugue". Elle se trouve exposée au Musée de l'Homme, à Paris.

Appendix 14. Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie: Hautes Pâtes de J. Dubuffet* (Paris: René Drouin, 1946)

[p.7] Il faut avoir en soi du chaos pour accoucher d'une étoile qui danse. NIETZSCHE.

C'est sous le signe de la joie que je veux présenter ce témoignage des Jeux auxquels se livre depuis un an mon ami Jean Dubuffet, artiste peintre selon l'état-civil, mais bien plutôt prospecteur de la matière visuelle, dont les oeuvres sont moins des peintures que des supports bénéfiquement endothermiques, par lesquels ils nous clame et nous transmet le trop-plein de sa joie confiante de vivre la PASSIONANTE ÉPOQUE ACTUELLE.

Magie? Si elle est blanche, c'est sans romantisme, sans mollesse, sans peur de la patine et de la poussière de charbon; noire, peut-être, mais sans intention morose, comme il faut du charbon pour faire un feu d'enfer, des blessures pour faire un héros, ou l'explosion d'une machine infernale pour libérer une idée généreuse, comme il y a continuité entre "La Nuit obscure" de Saint Jean de la Croix et le "Cantique du Soleil" de François d'Assise.

Sa disponibilité – le qui-vive de tous ses instants – jointe aux conceptions les plus aventureuses, favorise l'ouvrage nombreux d'objets de puissance qui, par delà les contradictions, résistent aux plus hautes températures (cf. le style HOT en musique de jazz) et aux distinctions, aux grilles les plus subtiles: ainsi en est-il d'ailleurs de Lautréamont, Nietzsche, Raymond Roussel, Henri Michaux, qu'il sait si bien aimer, et qui ont si souvent servi de ponts à nos rapports [p.8] quotidiens. C'est justement de ces rapports, de ces mille et un ponts qui nous conduisent à Jean Dubuffet et à son oeuvre que je veux parler. Laissant à d'autres le soin plutôt triste d'en faire le procès en bien ou en mal, de le coter mesquinement de zéro à vingt ou malignement de un à (n + 1) mille; je vais essayer, en toute simplicité, de vous faire sentir pourquoi j'aime cette oeuvre: ce que ces peintures, telles qu'elles sont nées et telles qu'elles deviennent, peuvent comporter de tonifiantes résonances harmoniques avec l'affectif disponible d'un quelconque être humain en quête d'aventures, vous et moi par exemple.

S'il arrive, pour je ne sais quelles raisons, que l'on se laisse tenter par l'Histoire de l'Art, par tel Maître ancien ou vivant (sic), ou tout autre piège périmé qui profite de nos moments de désarroi – crises intellectuelles, sentiments d'infériorité, moments de scepticisme destructivement morose (ça arrive) – le meilleur antidote consiste certainement à pratiquer toutes ces envies-pièges jusqu'à épuisement (Dubuffet le sait bien et le conseille volontiers, riche qu'il est de vingt-cinq années de "prospections" dans le sens où Raymond Roussel entend ce mot). Il est bon, d'ailleurs, de tout faire passer à l'épreuve de cet épuisement qui élimine beaucoup de choses. L'homme alors, entièrement disponible, ne se sent lui-même que dans le présent et son potentiel de devenir, et dans certains signes aussi vieux que le monde mais qui ont résisté, eux justement, aux plus épuisantes épreuves: des éléments primordiaux, des archétypes, qu'une fausse culture nous avait fait situer avec regret dans des Âges d'Or depuis longtemps révolus, alors qu'il nous est constamment donné de les saisir au vol. Nous retrouvons chez Jean Dubuffet, avec tout l'attrait de la chose actuelle, tout le charme magico-incantatoire de ces signes richement élémentaires qu'un scepticisme bêtement résigné avait enterré discrètement: graffiti des cavernes et des dolmens, statues-menhirs, déesses-mères avec leur généreuse fonctionnalité, tout cet art si subtil, trop subtil pour l'Académie qui avait jugé sain de le classer bien à part, bien loin des "grands siècles" et des non moins [p.11] "grandes civilisations". Merci, messieurs qui vous dites humanistes, subtils et bien d'autres choses encore, d'avoir sauvé des brumes esthétiques ce que l'art avait de plus authentique en lui fermant votre Louvre et son rejeton du quai de Tokio pour le reléguer (sic, n'est-ce pas) au Trocadéro, au Museum, à Saint-Germain, à Moulins ou alors dans les asiles d'aliénés... Comme si l'Âge d'Or, pour nous, pouvait être un autre temps que notre temps: observez donc le dessin de Jean Dubuffet, éminemment primordial, d'une générosité "hésitante mais essentielle", doué de cette élégance libre de tous canons et de tous romantismes

que les Philistins appellent si bêtement gaucherie, enfantillage (et pourquoi pas?) naïveté fausse ou (pire encore pour eux) authentique, absence de proportions, de rythmes, de forme et autres inepties patentées. "SE NOURRIR DES INSCRIPTIONS, DES TRACÉS INSTINCTIFS. RESPECTER LES IMPULSIONS, LES SPONTANÉITÉS ANCESTRALES DE LA MAIN HUMAINE QUAND ELLE TRACE SES SIGNES. ON DOIT SENTIR L'HOMME ET LES FAIBLESSES ET MALADRESSES DE L'HOMME DANS TOUS LES DÉTAILS DU TABLEAU. DE MÊME QUE LES HASARDS PROPRES DES MATÉRIAUX EMPLOYÉS, LES HASARDS DE LA MAIN (SES VELLÉITÉS, SES TICS, SES RÉACTIONS PROPRES)." [1. Cette citation et les suivantes, sont tirées du "Prospectus aux Amateurs de tout genre" de Jean Dubuffet (collection Métamorphoses, Gallimard).]

Foin alors des problèmes de composition, d'architecture (s'il vous plaît), du coup des trois pommes et autres sections plus ou moins dorées. On a souvent mis en cause Jean Dubuffet à propos du rythme, même des gens bien intentionnés qui par ailleurs sont prêts à lui accorder les dons les plus extraordinaires. Il est un fait vraiment curieux: tous ces messieurs qui foncent sans peur dans les subtils méandres du verbe philosophique et toutes les oeillères d'une culture analytique aux valeurs bien étiquetées. Eh bien, lorsqu'il s'agit du rythme, ils s'en tiennent à des conceptions aussi simplistes que monotones, d'une monotonie inexplicable justement à propos d'un problème lié aux données scientifiques, lesquelles, tout de même, depuis [p.13] les vulgarisations d'Aristote, ont fameusement étendu le domaine de nos sensations tout en assouplissant les organes de nos facultés réceptives. Seuls jusqu'ici les arts historiquement ou géographiquement BARBARES ont échappé aux canons enfantins mis en conserve sous Périclès et ressortis avec mille chichis plus ou moins grotesques par ces époques d'aberrations historiques qu'on a incroyablement cataloguées sous le nom de Grands Siècles!

A tel point que même pour nos plus authentiques "indépendants" des générations 1905-10, le meilleur argument en faveur de leur admission dans le grand monde est leur fidélité "malgré les apparences" (sic) aux brancards honorables et de tout repos que sont les nombres 2, 3, à la "section d'or" (et quels chichis autour de ce $\sqrt{5-1}$ déjà si compliqué pour nos cerveaux pétris de

2

grande clarté française cartésienne, positiviste, néo-thomiste et dialecticienne). C'est inouï ce que l'homme plus il devient "sapiens", plus il se met d'oeillères [1. Que ne se met-il de muselière!], plus il perd sa liberté primitive, tout au moins dans nos pays qui s'adjugent le monopole de toutes les civilisations: civilisations qui comportent aussi, pourtant, les notions de nombres irrationnels, algébriques, transcendants, RÉELS, d'asymptotes, de transfini, de discontinu... et avouons que, pour que la notion du rythme en art ne se soit pas transformée au contact de ces nouvelles fenêtres ouvertes sur le réel, il a fallu un fameux embourgeoisement des conceptions artistiques pour arriver à la qualité à toute épreuve des préjugés rythmiques dont la mesquinerie tyrannique a régné avec un despotisme indiscuté à travers quelque trente siècles d'histoire (et pourtant Dieu sait si ça grouille, l'histoire!)

Les conquêtes fantastiques faites dans le domaine du nombre, d'Archimède à Cantor en passant par l'anonyme inventeur du zéro, devaient fatalement affiner les disponibilités de l'homme en face de la multitude de perspectives offertes au domaine rythmique. D'autant que ceux qu'on appelle barbares, c'est-à-dire la plus grande partie [p.16] des humains, avec leur intuition non pervertie, sont toujours entrés de plain-pied dans ce domaine du TOTAL qui suppose très simplement les nombres réels, les calculs de limites et le transfini: je pense aux arts océaniens, aux musiques extrême-orientales, aux alignements mégalithiques.

Ce que l'on nomme les hasards de l'existence m'ont amené à assister à la première audition de Jean Dubuffet, d'un disque de musique chinoise. Lui qui avait longuement exploré le monde sonore, pratiqué au piano et à l'orgue la musique classique, contrapunctique et les modes grégoriens, puis, insatisfait, s'était réfugié dans ce que pouvaient lui donner le jazz le plus HOT et la musique populaire la moins prétentieuse, laissa exploser toute sa joie à l'existence de cette musique, à cette utilisation si librement subtile du monde sonore à l'état brut: intonations, vibrato

maximum, silences, cris, coups de gongs restituant au verbe toute sa magie par la libre succession de tous les rythmes naturels les plus subtils, les plus incommensurables, mais les plus réels, zéro compris. Mais la cause de cette joie n'était-elle pas plutôt une reconnaissance, dans le monde musical, de zones vierges du monde visuel que lui-même explorait en véritable pionnier, avec ce bonheur délicieusement angoissé que provoque le vertige de la découverte. C'était il y a un peu plus d'un an, au moment où il peignait justement de grandes toiles de musiciens de jazz dans lesquelles, aux chiffres deux et trois chers aux artistes, il opposait le mode rythmique découlant de quatorze jambes d'homme et deux pieds de piano à queue.

Et les rythmes de ses paysages si mystérieux! Si lourds de silences! Nous les sentons chargés de nombres extrêmement complexes, auxquelles seule une intuition ayant retrouvé toute sa disponibilité originelle peut jouer sans s'embourber ni se perdre. De même que ses toiles avec personnages, ils foisonnent de parallèles qui finissent toujours par se rencontrer, de tangentes qui ne touchent pas, ou bien qui perforent et décapitent, et mille autres inventions de ces esprits plaisants que les savants nomment EPSILON, les grands hommes [p.18] subtilités, et à qui, sous le vocable de HASARD, Jean Dubuffet a toujours laissé leurs chances en leur faisant le meilleur accueil: COMMENCER UN TABLEAU; UNE AVENTURE DONT ON NE SAIT OÙ ELLE VOUS CONDUIRA. L'INTÉRÊT POUR L'ARTISTE SERAIT FAIBLE S'IL LE SAVAIT PAR AVANCE PRÉCISÉMENT, S'IL DEVAIT EXÉCUTER UN TABLEAU QUI AU PRÉALABLE SERAIT ENTIÈREMENT FAIT DANS SON ESPRIT. RIEN DE TEL; L'ARTISTE EST ATTELÉ AVEC LE HASARD; AVEC UN HASARD PARTICULIER, PROPRE A LA NATURE DU MATÉRIAU EMPLOYÉ. LE TERME DE HASARD EST INEXACT; IL FAUT PARLER PLUTÔT DES VELLÉITÉS ET DES ASPIRATIONS DU MATÉRIAU QUI REGIMBE... EMPÊCHER TOUS CES HASARDS DE SE PRODUIRE OTERAIT A L'OEUVRE TOUTE VITALITÉ... C'EST INHUMAIN DE NE PAS COMPTER AVEC LE HASARD.

Comme on le voit, ce hasard à qui Dubuffet donne la place de vedette qui lui revient, place trop souvent usurpée par "la science de la composition", le "sens des architectures" et autres impostures chères aux faux prophètes que sont les esthéticiens ou les peintres vaseux qui, depuis certaine école bolonaise, se transforment en avocats malins pour faire avaler leurs petites impuissances, ce hasard, intimement lié au comportement d'une main d'homme qui ne renie aucun de nos tics ancestraux ni occasionnels, et non moins lié au comportement empirique du matériau ouvragé, voire violenté, ne serait-il pas l'essentiel même de l'art, cette adéquation du geste humain avec les lois propres à la matière employée si lumineusement analysée il y a quelques années par Henri Focillon, à propos, si j'ai bonne mémoire, des chapiteaux romans. Mais si ça nous a profondément intéressés à propos de sculpture du XI^e siècle, combien cela devient passionnant, n'est-ce pas, à propos de choses qui se fabriquent en ce moment même!

On voit donc l'importance de la matière picturale dans l'oeuvre de Dubuffet, du matériau, de tous les matériaux qu'il fait entrer dans ses jeux, et qu'avec lui parler matériau c'est parler peinture et prendre le bon chemin pour atteindre l'HUMAIN avec tout ce qu'il comporte d'aventures lumineuses.

[p. 21] Jusqu'à l'année dernière, Dubuffet avait fait toutes sortes d'expérimentations avec les couleurs à l'huile (et avec la gouache), et était arrivé à une connaissance intime de la matière picturale, reconnue même de ses pires détracteurs. Des "cuisines" déjà très personnelles moyens brutaux, harmonies violentes, mais joints à une grande sensibilité et à un sens critique aigu, sévère même, avaient fait à l'exposition chez René Drouin, en automne 1944, le succès que l'on sait, succès parfois aussi de scandale peut-être, en tous cas ce que l'on appelle un "événement". D'octobre 1944 à mars 1945, Dubuffet ne peint pas, s'étant jeté à corps perdu dans la lithographie: C'est alors qu'il a fait les étonnantes séries des "Lithographes à l'école" et les "Murs", soumettant près d'une centaine de pierres de l'atelier Mourlot à un traitement comme elles n'en avaient jamais vu.

Mais la peinture recommence à le démanger. Il est alors en plein dans "Les Murs": recherche des matières si riches des vieux murs à moitié décrépits, couverts de patine et de graffitis, avec les ressources qu'offrent toutes les gammes de gris de la matière lithographique. Un jour il se remet à peindre et exécute en quelques jours trois grandes toiles de musiciens de jazz où, dans un style aussi mural que les fresques de Tavant ou les mosaïques de Ravenne, il met en jeu d'une façon magistrale toutes les ressources déjà acquises. On ne sait laquelle rend le plus, de la tragique violence du "Blues", de l'ascèse atonale du "Chicago Style" ou de la plénitude si savoureusement profonde du "Jazz Nouvelle Orléans".

Et sans aucun doute la réussite de matières colorées de cette grande toile (on a envie de dire ce morceau de mur) a amené Dubuffet à peindre justement des murs, à chercher avec la peinture à en fabriquer grandeur nature. Il fait alors, avec le retour du printemps, trois ou quatre toiles à mon sens capitales pour son évolution. Peindre des murs: pierres, torchis, plâtres, ciments, décrépitudes et graffitis, l'amène – par essence même du sujet – à une recherche où la matière prime la couleur, où la couleur n'existe qu'en tant que la matière le [p. 23] demande, qu'en tant que la matière est colorée, c'est-à-dire accidentellement, c'est-à-dire que si la matière n'est pas colorée, il n'y a plus aucune raison pour qu'il y ait de la couleur, c'est-à-dire qu'au problème de la couleur s'est substitué le problème de la matière: le peintre alors ne fait plus oeuvre d'artiste, en trompant l'oeil et l'esprit par quelque insolite tour de force, mais bien oeuvre magique d'enchantement en asservissant à sa volonté certains éléments du monde créé que pour des raisons à lui il trouve désirables. La qualité de l'oeuvre (d'art?) sera alors essentiellement fonction de celle de ses bonnes ou mauvaises raisons, et de la plus ou moins grande intensité de son désir.

Il s'est donc passé là quelque chose d'ESSENTIEL, et Dubuffet a vraiment tourné une page de son oeuvre propre, mais a encore, je crois, mis en cause la Peinture tout court de telle sorte qu'il faudra bien reconnaître que pour elle aussi une page a été tournée, qu'elle le veuille ou non. Mais le peintre n'argumente pas, il agit, et quand il s'explique, c'est uniquement sur sa manière d'agir, et rien ne peut être plus opérant: "IL N'Y A PAS DE COULEURS A PROPREMENT PARLER. MAIS DES MATIÈRES COLORÉES... LES COULEURS ONT MOINS D'IMPORTANCE QU'ON SE L'IMAGINE COMMUNÉMENT. MAIS LA FAÇON DE LES APPOSER D'AVANTAGE."

De là à ne plus considérer la couleur que comme un accident occasionnel il n'y a qu'un pas, surtout quand les recherches de matières murales conduisent Jean Dubuffet à introduire des matières toutes faites qui enrichissent singulièrement le clavier dyonisiaque des jeux picturaux [1. Quelque chose comme lorsqu'on passe de l'art africain (plastique, artistique) à l'art océanien (visual, magique du réel).]: un jour ayant commencé par enduire une toile avec de la couleur blanche, il saupoudrera cette pâte de petits graviers, et il jettera sur le tout, au gros pinceau de peintre en bâtiment, un ton neutre beige foncé. A ce stade, ayant obtenu une matière unique pouvant être un fragment de mur crépi (ou de trottoir), il [p. 24] dessinera sommairement, au grattoir d'écolier, comme un graffiti d'écolier, un homme et une femme quelconques: l'homme et la femme, aussi simplement que ça, mais aussi passionément que ça, et, avec le secours de ces petits malins d'EPSILON déjà nommés (si gentiment complaisants quand on leur donne leurs chances) eh bien, ça peut aller, ça peut même si bien coller que, dans la joie du geste enchanté, une nouvelle oeuvre de Jean Dubuffet est née (les "Archétypes"), mais bien aussi une peinture nouvelle qui n'a plus grand chose à voir avec ce qu'il est convenu jusqu'ici d'appeler justement peinture. Une fois de plus la nature a procédé par bond, n'en déplaie aux pédagogues, c'est-à-dire, plus que jamais, avec Jean Paulhan "Jean Dubuffet ressemble à ces découvertes qui changent la vie". Et, ce pas franchi, ces "Archétypes" seront le point de départ d'une étonnante généalogie qui n'est certes pas près de tomber en quenouille et ne fait que commencer de nous conduire de surprise en surprise en se maintenant à des températures aussi élevées qu'euphoriques.

Je n'ai pas la prétention d'expliquer quoi que ce soit, car on ne dira jamais l'impondérable qui est tout, mais je crois qu'il est bon d'énumérer les divers matériaux que Dubuffet fait concourir à sa

geste, et tout ce qu'il est possible de raconter au sujet de son comportement vis-à-vis d'eux – et le leur envers lui ou en dehors de lui (ça arrive et c'est bien passionnant, ce n'est pas lui qui parlera contre).

La matière fondamentale étant un mélange de céruse et de blanc de Meudon, plus ou moins gras, plus ou moins liquide, allant de la matière du mastic – le vrai mastic des peintres en bâtiment – au liquide teinté qu'il applique en "jetés", Dubuffet y projette, y mélange du sable, du gravier, du goudron (ou des imitations de goudron aux couleurs à l'huile), du gros vernis épais à devantures de boutiques, parfois teinté, du plâtre, mélangé d'eau ou d'huile, des siccatifs plus ou moins ratés, du poussier de charbon, des cailloux, de la ficelle d'alfa ou de chanvre plus ou moins effilochée, des petits [p. 28] morceaux de miroirs ou de verres de couleurs, du Ripolin, du Duco; il dessine là-dedans avec une truelle ou une cuiller à soupe, un grattoir, un couteau, avec une brosse métallique ou avec ses doigts; il joue avec les éclaboussures, projette souvent ses mélanges en versant de haut sur des toiles mises à plat par terre, profitant aussi bien des gros pâtés que des effilochures obtenues quand les petits pots de couleur sont presque vides, le tout dans la joie du geste créateur qui s'amuse; mais le jeu devient total, laisse intervenir le temps et l'esprit destructeur sans lequel la création humaine n'atteint pas la grandeur: ce sont les remaniements empiriques d'oeuvres déjà achevées, séchées, des destructions partielles, des arrachements qui sont aussitôt enrobés de nouveau, dans un jeu qui peut aller jusqu'à L'ÉNERVEMENT FRÉNÉTIQUE [1. Quelquefois c'est aussi le matériau qui s'énerve. Tel tableau, toute une nuit, a craché sur l'harmonium, à la grande fureur de Lili. Un autre s'est permis pareille incongruité sur la cheminée de Jean Paulhan. M. Macadam devient terriblement tendre s'il fait trop chaud. Jean Dubuffet s'amuse énormément de ces aventures qu'il qualifie de sudations d'hippopotames.]. En fin de compte un esprit critique extrêmement subtil dans l'implacabilité arrête le jeu, abandonnant la toile à une existence dans laquelle il n'est plus rien et le spectateur presque tout.

Une page est vraiment tournée. Hier encore on demandait au tableau un sentiment de définitif, d'équilibre sinon de calme: Véronèse, Poussin, Cézanne satisfaisaient pleinement les mêmes receleurs d'esthétique qui traitaient de fous ou de fumistes les rares trouble-fêtes qui se nommaient Uccello, Greco, Blake, Picabia et quelques autres qu'ils essayaient tout de même de faire rentrer dans le rang par des arguments retors où l'objectivité de l'oeuvre s'effaçait devant les préjugés en cours qu'étaient le Beau, l'Ample, le Symphonique, le Bien Fait et le Bien Composé sinon le Bien Élevé. Maintenant l'oeuvre qui nous bouleverse est celle qui est chargée de la puissance dyonisiaque la plus dynamique, sorte de matière vivante en perpétuel travail magique.

[p. 30] C'est par là que nous nous évadons des froides rhétoriques et que nous condamnons les oeuvres remplies d'intentions dont nous n'avons que faire, pour arriver au jeu qui est bien partout quand on sait le trouver. "Le monstre de Thérémène est amusant comme un crocodile, mais le monstre surréaliste a tout l'ennui d'une démonstration" a dit quelque part Jean Paulhan qui, comme Dubuffet, doit certainement descendre du dieu RIRE de nos ancêtres gaulois. Échangeant la vie confortablement bourgeoise contre l'aventure nous ne nous refusons plus le mystère qui n'est plus une brume abrutissante mais un tremplin pour nos réserves de force joyeuse et leur expansion en pleine puissance. "ART ET PLAISANTERIE, dit Jean Dubuffet, IL Y A DU SANG COMMUN A CES DEUX ORDRES. L'IMPRÉVU, L'INSOLITE EST LEUR COMMUN DOMAINE. QU'ON NE SE MÉPRENNE PAS, C'EST BIEN AUX POINTS LES PLUS ÉLEVÉS DE L'ART QUE JE PENSE. AUX CONTES DE POE, AUX CHANTS DE MALTADOR, AUX STATUES DE L'ILE DE PAQUES. DONC PAS DE CES PETITES PLAISANTERIES INNOCENTES QUI VOUS DIVERTISSENT UN QUART D'HEURE MAIS LES TRÈS FORTES, CELLES QUI VOUS SUR-LE-CHAMP PRENDRE EN GELÉE QUI VOUS CHANGENT EN PIERRE – TANT CE SONT DE BONNES ET IMPRÉVUES PLAISANTERIES."

"PAS D'ART SANS IVRESSE. MAIS ALORS: IVRESSE FOLLE! QUE LA RAISON BASCULE! DÉLIRE! LE PLUS HAUT DEGRÉ DU DÉLIRE! PLONGÉE DANS LA BRULANTE DÉMENCE! L'ART EST LA PLUS PASSIONNANTE ORGIE A PORTÉE DE L'HOMME."

Telle est la "grande noce" à laquelle MIROBOLUS, MACADAM et Cie, en "Hautes Pâtes" nous convient tous pour le 3 mai 1946 à la Galerie René Drouin. Cependant ne nous y méprenons pas, souvenons-nous qu'en fin de compte, nous sommes avec les impondérables seuls sur le chemin du mystère le plus mystérieux. Saint Jean de la Croix a dit: "Pour aller où tu ne sais pas, tu dois aller par où tu ne sais pas." Et Jean Dubuffet: "J'AIME LE PEU, J'AIME AUSSI L'EMBRYONNAIRE, LE MAL FAÇONNÉ, L'IMPARFAIT, LE MÉLÉ. J'AIME MIEUX LES DIAMANTS BRUTS, DANS LEUR GANGUE, ET AVEC CRAPAUDS". Mais ce "MAIS CE CHARME DE L'ART QUI NE CONNAIT PAS [p.32] SON NOM", du matériau spiritualisé comme par enchantement, ainsi qu'on le dit si bien, s'applique bien plutôt à l'idée que peut nous en donner la fantastique magie verbale libérée par les miaulements bouleversants d'un ME-LANG-FANG, qui force pour notre bonheur toutes les portes de la vie sordide, qu'aux Blues sans doute pathétiques mais remplis d'animalité résignée d'une BESSIE SMITH. Une aventure de la plus haute tenue qui n'explique rien d'autre qu'elle-même. Oui, "UNE OEUVRE D'ART DOIT AVOIR UNE SIGNIFICATION SI PROFONDE, SI UNIVERSELLE. SI NOMBREUSE ET DIVERSE QUE CHACUN PEUT Y BOIRE LA LIQUEUR QU'IL AIME. UN TOTEM A UNE CROISÉE DE CHEMINS - JAMAIS EXPLIQUÉ (EXPLIQUER SERAIT ÉPUISER), JAMAIS TOTALEMENT DÉCHIFFRÉ." Car l'aventure continue.

Michel TAPIÉ.

A Paris, ce mardi-gras 5 mars 1946.

[p. 35]

INDICATIONS DESCRIPTIVES

Il arrivait parfois qu'il se laissât aller à la description orale de ses voyages dans l'irrégulier et l'extraordinaire. Ce soir-là il y avait en lui des symptômes de divulgation.

Il embraya. - Chic temps pour la flibuste, dit-il
O. HENRY "Présidents et Bananes"

MONSIEUR MACADAM**73 x 60 (Juin 45)****p. 4**

Entièrement peint de céruse et de vrai goudron mêlé de gravier. Le fond ressemble à du mâchefer. La sorte de pâte à crêpe blanche dont le personnage est épaissement beurré s'est trouvé par le voisinage du goudron teintée couleur de pain brûlé comme une pipe d'écume à l'usage.

CAFETIÈRE**116 x 89 (Décembre 45)****p. 9**

La figure comme un grand galet aux couleurs calcaires nuancées d'ocre pâle et de gris rosâtre et comme nacrées, balafrée d'égratignures, laisse apparaître en mille endroits des couleurs variées surgissant des couches de dessous. Le fond gris sombre tout historié de coulures, méplats râclés, ravines et paquets grumelés, est d'une substance de sol travaillé par les eaux.

[p. 37] CHEF EN TENUE DE PARADE**92 x 73 (Août 45)****p. 10**

C'est une peinture beaucoup plus lisse que toutes les autres. Sur fond gris un personnage bariolé aux couleurs de faisan des îles, violet, outremer, coquelicot.

COQUETTE**55 x 46 (Octobre 45)****p. 12**

Sur fond de minerai bleuâtre, la figure est peinte de mèches aux tons laineux et plombés où se mêlent: amarante, groseille, rose livide, vert oxide, jaune pissenlit.

GESTICULEUR**73 x 60 (Juin 45)****p. 14**

Fond de terre et de gros sable, mouillé de vernis. Personnage gris platine en matière mâchée. Fins tracés noirs au pinceau.

MADAME MOUCHE**73 x 60 (Juin 45)****p. 15**

Matière rugueuse, par endroits mate et par autres luisante ou comme cuite et vitrifiée. Personnage aux couleurs de caramel, d'aubergine, de gelée de mûres et de caviar, historié d'évidements blanc-neige à la cuiller, où s'est par places accumulé un vernis sirupeux à couleur mélassée.

ARCHÉTYPES**100 x 81 (Mai 45)****p. 17**

Couple de personnes, corps de face, têtes de profil, tracé à la manière des graffitis par incision cursive au grattoir sur un fond presque mono-chrome gris, sable et terre, façon sol de rivière.

DISCOUREUR FOSSILE **73 x 60 (Mai 45)** **p. 19**

Panneau noir brillant aux reliefs tourmentés d'une muraille d'antracite. Le personnage, tireur de langue et faiseur de mimiques incantatoires, fait à façon d'empreinte fossile, couleur de viande écorchée.

[p. 40] **RACCOMMODEUSE DE CHAUSSETTE 73 x 60 (Août 45)** **p. 20**

Fond montueux accidenté, gris jaune nuancé de merdoie et de turquoise comme une céramique très vernissée. La dame, prune et grenat, est dessinée par arrachements outrés et lourdes déchirures ouvrant, dans la pâte ici particulièrement épaisse, des plaies béantes blanc sale.

BRUMES DU MATIN SUR LA CAMPAGNE **116 x 89 (Octobre 45)** **p. 22**

La matière est comme de couches de limon gluant, couleur d'argile ou d'un vert glauque et brumeux peu nommable, que la pluie aurait fait couler, s'interpénétrer et travailler lentement les unes dans les autres. Le ciel, bleu de lapis profond, contraste. Les tracés sont gris sale, tout nuancés de reflets rosâtres et bleutés, illuminés d'éclatants blancs.

PROFIL GENRE AZTÈQUE **65 x 54 (Novembre 45)** **p. 24**

Mâchefer et goudron, scories hérissées traversées de flaques d'un noir hermétique. Le personnage très éraflé couleur de caillot de sang de boeuf. Tient d'une pièce de four tombée en rebut et d'une résine gommeuse en ébullition.

ANCIENT COMBATTANT **92 x 65 (Août 45)** **p. 26**

Le fond gris bleu est rageusement peigné à la brosse métallique. Le personnage barbouillé de noir à façon de cirage, ou apparaissent de toutes parts des éclats et égratignures couleur de chaussures jaunes ou de violon neuf. Matière d'un blanc très usagé patiné de noires crasses cireuses et semé d'éraflures.

PEIGNEUSE **81 x 65 (Août 45)** **p. 27**

L'enduit a peu de relief mais est très malmené de râclages barbares, d'écorchures et d'arrachements. La figure est chatain violâtre et le fond clair à zones jaune moutarde et taches bleutées.

[p. 42] **MISS CHOLÉRA** **55 x 46 (Janvier 46)** **p. 29**

La figure est d'une substance mate et poreuse de grès, épaissement maçonnée, avec hauts reliefs et profonds sillons en creux. Elle se colore dans une gamme prune comme on la trouve à des grès naturels mais réveillée par des tracés aux couleurs de teintures ici bleu à linge et là rouge à lèvres. Le fond brun sombre et noir sale avec aspect des dépôts résiduels qui tapissent à la longue l'âme des cheminées.

PORTRAIT DORÉ **55 x 46 (Octobre 45)** **p. 31**

Comme une lourde plaque d'or pâle ouvragé. Le fond est noir.

MIROBOLUS BLANC **46 x 38 (Décembre 45)** **p. 33**

Curieux personnage blanchâtre. Dessin par incisions de couleur gris rosé. Dans ses yeux rapprochés surmontés de sourcils en grosse ficelle deux éclats de verre jaune incrustés pour prunelles. De petits cailloux pour dents. Perruque noire en Valentine velue. Le fond couleur de vieille ferraille.

PORTRAIT CAMBOUIS **41 x 33 (Décembre 45)** **p. 34**

Aspect de pierre sombre, ou de fonte fumée. Reliefs épineux et déchiquetés, baignés d'un enduit luisant couleur de hareng saur, qui évoque les vidanges d'huile des moteurs. Tient des plaques de fonte ouvragées des âtres.

PROMENEUSE AU PARAPLUIE **92 x 65 (Août 45)** **p. 36**

Tons mauves et dorés de bois sec ou de feuilles mortes. Fond noir.

[p. 45] **BARBU HIRSUTE** **46 x 38 (Décembre 45)** **p. 38**

Ce tableau fait partie d'une série scabreuse, dégageant une action comme d'objets à usage d'envoûtements. Le personnage pétri de sable et de graviers bien vernissés couleurs de pain. Sourcils, moustache et barbe de grosse ficelle d'alfa; les dents de cailloux incrustés teintés de carie; les prunelles, d'étain doré emprunté aux goulots de bouteilles de Champagne. Des paquets de filasse poisseuse figurent les cheveux. Le sujet est cerné et les traits dessinés par évidements grossiers lourdement appuyés (lourdeur qui porte certain malaise) dénudant des pâtes blanc-faïence mais maculées de manière ignoble. Le fond est d'une boue gris sale de couleur indéfinissable. Ce n'est pas tant la figure elle-même que les matières dont elle est peinte et les moyens de la tracer qui font souffler sur ce petit tableau (et quelques autres peints dans le même temps) un vent de démente et d'effroi. On touche au point critique (ce point occupe la pensée du peintre) où l'on balance à reconnaître l'immondice le plus répugnant ou le joyau le plus fastueux.

SOURIEUSE ROSE **46 x 33 (Janvier 46)** **p. 39**

Jeune fille à la bouche en croissant de lune peinte en pâte généreuse rose très suave sur fond caramel brûlé (gravier et Valentine).

LA CAVALIÈRE AUX DIAMANTS **100 x 81 (Février 46)** **p. 41**

La substance du fond est comme d'une terre cuite pâlie de texture grossière (celle des plus vulgaires poteries), ici nuancée de brique, ailleurs verdissante. Le couple est blanc rosâtre teinté par endroits de beige mastic, zébré d'égratignures couleur de graphite ou de fusain ou rousses ou grenat. Les diamants sont des éclats de miroirs.

[p. 49] **MINERVE** **92 x 65 (Novembre 45)** **p. 43**

Femme à mine de chouette aux mains croisées sur son ventre dans le geste magique d'empêchement à parturition. Fond de matière complexe, sombre, granuleuse, taches de noir luisant, taches mates, taches rousses. La figure élaborée dans un ruissellement de térébenthine où furent projetées et violemment s'éclaboussèrent de la peinture-émail à carrosserie automobile et du Ripolin blanc. Irrisations colorées provenant des dessous. Vilaines taches de rouge vin aux joues.

GAMBADEUSE D'ASPHALTE**92 x 65 (Novembre 45)****p. 44**

Harmonie gris noir en camaïeu; substance de trottoir toute pleine de traces et de rayures. Toute petite bande de ciel bleu.

HOMME AU CANOTIER**92 x 73 (Octobre 45)****p. 46**

Monsieur aux mains croisées couleur de papillon et nuit rose violâtre brillant, sur fond presque noir. Amoncellements et paquets, matière lourde, hauts-reliefs grumeleux accusés. Dessin par pesants évidements argent et bleu doré (à la cuiller).

ÉLÉGANTE AUX ESCARPINS**92 x 73 (Janvier 46)****p. 47**

Paraissant sculptée et patinée par une naturelle érosion plutôt que de main d'homme, la figure est couleur de billon doré sur fond de bronze vert. Le chapeau, les souliers, le parapluie sont bleu-canard. Rehauts ponceau.

TOURING-CLUB**130 x 97 (Février 46)****p. 48**

L'automobile est d'une boue grise mêlée de sable; elle a justement la substance du sol terreux et caillouteux d'un mauvais chemin portant [p. 52] vagues vestiges d'anciens goudronnages; le décor est intensément noir mais rugueux et mat comme du coke, irrigé de lueurs sang et bleu-métal qui fusent du profond des pâtes. La voiture a un peu coulé sur le paysage. Les griffures du dessin sont d'un blanc brillant d'écaille d'huître plombé par endroits de traces métalliques.

DESNUDA**73 x 54 (Juin 45)****p. 50**

Facture légère, gamme claire et avivée, traits à la garance.

PETITE MUSIQUE POUR ÉDITH**100 x 81 (Janvier 46)****p. 51**

Économie de couleurs poussée au point que le tableau semble d'abord hormis les deux petits pieds du violoniste dont l'un est bleu-ciel et l'autre rose cache-corset, tout seulement fait de noir et de blanc. Le sujet est peint d'une pommade épaisse ivoirée appliquée à la spatule, dans laquelle le dessin, tracé de la pointe d'un bâtonnet taillé, s'inscrit en beige biche. La substance noire du fond, toute parsemée de sable fin, est de matières complexes où alternent des lueurs d'émail et des noirs ternes de ci de là vaguement teintés, et rappelle à la fois les papiers goudronnés d'emballage et les pellicules tombées de la tête des écoliers sur leurs cahiers de molesquine noire.

BLACK BEAUTY**73 x 60 (Novembre 45)****p. 53**

Duco noir, formant matière de toile cirée, dans laquelle les griffures mettent à nu des dessous bariolés de blanc et de couleurs vives.

TERRACOTTA LA GROSSE BOUCHE**100 x 81 (Février 46)****p. 54**

La figure est d'une substance terreuse et poreuse comme d'une grossière tuile ratée ou mal cuite, délavée, blanchie au soleil, verdissante. Mais des dessous de joyeuses vives couleurs bariolées, donnent discrètement en mille petites endroits un air de fête. Le fond, fait en grande part de poussier de charbon, est lilas sombre et noir velouté.

[p. 56] **VOLONTÉ DE PUISSANCE**

116 x 89 (Janvier 46)

p. 55

Personnage incivil tout fait grossier torchis blanc hautement grumelé, vaguement teinté par places, avec fourrure faite de gros gravier jeté à poignées. Le terrain façon papier de verre. Le ciel d'un bleu trivial et violent. Ficelle, éclats de verre, cailloux.

LA DAME AU POMPON

81 x 65 (Février 46)

p. 57

Sur fond gris noir, déchiré de sourds éclats rouges et bleus, figure gris poussière hasardeusement salie de jets de sable et de coulures de vernis brun, et par là-dessus dramatiques éclaboussures de crèmes et de plâtras. Au ventre poilure faite d'une touffe de grosse ficelle effilochée, engluée de vernis et de terre.

Appendix 15. Louis Aragon, *Le Roman Inachevé* (Paris: Gallimard, 1956, Collection Poésie/Gallimard)

1. Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
 Ni l'orgue ni la prière aux agonisants
 Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
 Vous vous étiez servi simplement de vos armes
 Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
 Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
 L'affiche qui semblait une tache de sang
 Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
 Y cherchait un effet de peur sur les passants

2. Nul ne semblait vous voir Français de préférence
 Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
 Mais à l'heure du couvre feu des doigts errants
 Avaient écrit sous vos photos Morts Pour La France
 Et les mornes matins en étaient différents.
 Tout avait la couleur uniforme du givre
 A la fin février pour vos derniers moments
 Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
 Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre
 Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand.

3. Adieu la peine et le plaisir adieu les roses
 Adieu la vie adieu la lumière et le vent
 Marie toi sois heureuse et pense à moi souvent
 Toi qui va demeurer dans la beauté des choses
 Quand tout sera fini plus tard en Erivan
 Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
 Que la nature est belle et que le coeur me fend
 La justice viendra sur nos pas triomphants
 Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
 Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant

4. Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
 Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps
 Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
 Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
 Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant.

Appendix 16. Noël Arnaud, Jean-François Chabrun, Jean-Claude Diamant-Berger, Jean Marembert, Pierre Minne, Sby, Gérard de Sède, Michel Tapié, *Les Réverbères*, no.1, April 1938; *Les Réverbères*, no.3, November 1938; *Les Réverbères*, no. 4, March 1939; *Les Réverbères*, no. 5, July 1939

Les Réverbères no. 1

La Psychanalyse et l'Art. [p. 3]

Psychanalyse du dessin enfantin.

étude du symbolisme et de la valeur expressive de l'activité (dessin) de l'enfant.

études sur cas pathologiques.

rejet du monde social (choc, conflit) et évasion dans le monde autistique – activité se marque par la production symbolique: le dessin est la narration graphique de la vie affective de l'enfant – possibilité de représenter toutes ses aspirations, être soi-même, se jouer un jeu de triomphe: cf. magie les primitives.

action libératrice (guérison par auto-psychanalyse, cf. cas Cézanne) – symbolisme présentant parfois des formes identiques dans l'espace et le temps, - et rejoignant ainsi les mythes (loup-garou-Frobenius, civilisation africaine).

3.- Psychanalyse de l'art (1.- La Psychanalyse. 2.- La Psychanalyse Infantile).

1° A travers complexes de l'artiste, recherche des complexes primitives de l'inconscient collectif. expression type: le mythe.

la psychanalyse saisit par l'intérieur ce que l'ethnographie saisit du dehors.

2° Étude de l'évolution des mythes sous l'emprise de la forme sociale (censure).

cf. Frobenius.

Baudouin Psychanalyse de l'art (Édition Payot).

4.- L'Art, Auto-Psychanalyse.

cf. dessin enfantin: action libératrice.

cas Cézanne.

non conformisme de la technique. [...]

7.- Conclusion: rôle de la Volonté. [p. 6]

création artistique: inconscient.

mais aussi activité volontaire.

1° inhibition concentration.

effort de non dispersion de l'activité de rejet.

2° positif effort de la volonté sur l'inspiration, l'objectivation.

Pierre Minne

“Peinture. La Marche du Temps à partir de Traini (1360)” [p. 7]

XXè- Ferdinand Hodler. Gauguin. Odilon Redon. Seurat.

les futuristes: Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture destinée au placement des capitaux intellectuels. (Tzara: Manifeste dada).

Dans le même temps, après le feu de paille futuriste, dont la violence extérieure masquait un traditionnalisme aussi peu révolutionnaire dans le fond que les sous-produits de Cézanne, Marcel Duchamp, avec la *Mariée mise à nu par ses Célibataires même* inaugure dès 1912 la mise en circulation des objets de poésie. [...] L'intrusion dans l'art de ces objets (Ready-made, objets-tableaux fabriqués) a commencé à dissoudre les principes d'esthétique plastico-hygiénique post-cubiste, en créant un climat propice à une esthétique poétique permettant actuellement, nous l'espérons, de retrouver la vraie tradition de la peinture émotionnelle.

D'ailleurs, les négateurs d'hier sont maintenant les premiers à se situer dans cette ligne de peinture authentique.

Sans parler des nouveaux venus, qui n'ont plus aucune raison de ne pas voir clair.
 Jean Marembert
 Michel Tapié
 (A suivre)

Les Réverbères no. 3

A l'heure actuelle, dans la débâcle réactionnaire des valeurs, l'art se dresse comme un signal: nous exigeons qu'il soit aussi un cri de liberté et s'il le faut, une arme. Ce n'est pas par sport ni goût du risque, mais tout simplement par nécessité. Nous ne voulons pas être assassinés. L'art ne mourra pas, la pensée ne se taira pas. Que les ouvriers luttent sur leur terrain, nous, ouvriers historiques, lutteront sur le nôtre contre tout un monde qui nous opprime et veut nous imposer son baillon par la mise en pratique de ses principes abrutissants.

Le fait qu'au vingtième siècle on puisse promener dans un état une exposition de l'art dégénéré, semble aussi grave que la répression de Spartacus dans ce même pays:

Il faut qu'on sache que notre génération, devant le danger qui la menace, a déjà commencé à démolir ses tours d'ivoire pour en faire des barricades, que nous ne laisserons plus toucher à l'art libre; que demain nous serons prêts, tout en armes, à une "reconquista" de l'humanité.

Nous demandons à tous ceux qui sont jeunes et ont conscience du péril actuel de venir s'unir à nous pour lutter contre les nouveaux systèmes idéologiques qui menacent l'art et, d'un même coup, l'humanité dont il est l'expression la plus palpable.

Cet article n'est qu'un réflexe, d'autres plus positifs doivent lui succéder, mais c'est aussi un cri qu'il faut qu'on entende, afin que nous puissions nous rassembler, entrer dans la danse et vaincre.

CHABRUN.

Notre génération n'a rien de commun avec celle dite d'après-guerre, qu'elle soit caractérisée par Cocteau ou par Giraudoux. Nous ne pouvons en effet parler le même langage que les hommes, coupables ou inconscients qui nous ont acculé à la ruine: les révolutions ne s'achètent pas aux marchés aux puces.

On peut appeler "art libre", dans les conditions actuelles, tout art qui tend à le devenir en démolissant les facteurs sociaux qui le contraignent. C'est en ce sens, entre autres, que l'artiste peut cesser d'être un parasite et prendre conscience de son rôle d'"ouvrier historique".

P.-S. – De retour d'Allemagne où j'avais rédigé cet article, j'ai trouvé sur mon bureau l'appel de Breton. Je tiens à dire que pour ma part et celle des signataires ci-dessous, nous croyons à la nécessité de cet appel et sommes entièrement d'accord avec son contenu.

Chabrun, de Sède, Diamant-Berger, Minne, Sby.

L'ART DE VIVRE & L'ART DE PEINDRE [p. 3]

"La Beauté est soeur abstraite de la vérité et de la justice." (Péladan)

Que de morts-vivants parmi les habitants de cette terre qui croient s'octroyer le temps de penser! Bourgeois en activité ou en retraite, gens du monde genre gens du monde, érudits, recordmen d'efforts et d'héroïsme patenté, artistes et autres intellectuels...: quel parterre de zombies (ignorant qu'ils le sont, ou pire, croyant ne pas l'être). [...]

Dans le second cas, il est bien évident que la question matérielle n'existe même pas, et, à supposer qu'on l'envisage, elle est immédiatement éliminée, par MANQUE DE TEMPS, d'abord, ensuite par incompatibilité absolue avec l'idée VIE. [...]

Alors, peindre, tout simplement. Oui, tout simplement, réfléchissez bien là-dessus, cher monsieur; et si vous ne comprenez pas, allez donc au Musée voir Crivelli, Sassetta, ou le Douanier

Rousseau: comprenez leur leçon, après... vous jugerez vous-même s'il y a autre chose à comprendre.

Et merde pour la "peinture pure" et les "problèmes picturaux".

Michel TAPIÉ.

18 octobre 1938.

[Poetic contribution by Noël Arnaud, p. 5, also called Muller, p.7]

La Revue est de toutes les couleurs. Les Articles n'engagent que leurs auteurs.

Les Réverbères no. 4

ART POÉTIQUE [p. 1]
LA RÉVOLUTION PERPÉTUELLE

Nous recevons la lettre suivante:

AUX REVERBÈRES

Pensant que le poète n'a le droit de vivre que s'il aide à la révolution internationale marxiste des prolétaires par tous les moyens qu'il peut employer,

Pensant que le poète doit tout oublier de ce qui n'est pas révolution intellectuelle et sociale et ne jamais abandonner son activité politique pour des jeux poétiques qui ne sont que l'aspect intellectuel de la lâcheté égoïste des bourgeois,

Et comme, non seulement vous ne partagez pas notre point de vue mais que vous refusez de nous le laisser crier dans votre revue, veuillez accepter notre démission.

JEAN-FRANÇOIS CHABRUN, JEAN-CLAUDE DIAMANT-BERGER.

Les Réverbères rappellent qu'ils furent d'accord à l'origine sur trois points: l'abstention politique, l'indépendance totale, la restauration du jeu, et ils passèrent à l'action. La vie elle-même du groupe promettait plus de substance que l'intellectualisme d'une doctrine préconçue. [...] Notre indépendance s'accommodait mieux d'une vivifiante diversité que de n'importe quel dogme. Aujourd'hui, Chabrun et Diamant-Berger posent l'ultimatum du matérialisme dialectique et d'une doctrine politique évidemment exclusive. Nous ne pouvons que souhaiter à nos amis toutes les chances de s'exprimer pleinement dans une feuille politique.

Ce départ nous amène à préciser notre position. Nous négligeons le reproche absurde de l'indifférence politique. Notre manifeste est clair. Que chacun de nous, hors de l'atelier, fasse la politique qu'il croit pouvoir. Les temps ne sont plus à la dialectique. Les partis sont passés à l'action directe et la lutte impose d'étranges retournements. Si la poésie s'en mêle, les combattants lui mettent le pied au cul.

Mais la poésie continue comme l'amour.

[...] Le poète n'est pas au service de la révolution et la révolution n'est pas au service du poète. Lui, accomplit sa révolution perpétuelle, comme le soleil.

[signatories include Arnaud et Tapié]

[Poetic contributions by Noël Arnaud, pp. 4-5]

PEINTURE [p. 7]

NATURA NATURANDA

[...] Mais la question de la Nature dans l'Art est aussi permanente que l'Art lui-même et dépasse en importance certaines mises en cause à grands flafas de ces dernières années (abstraction-création, retour au sujet, etc...) [...]

Des Byzantins à la fin du Moyen Age, en passant par le Roman, le Gothique, les écoles dites primitives et la pré-Renaissance, la Nature gagne constamment du terrain sur le Symbole. Mais

les Florentins, Michel-Ange, le Baroque et le Rococo expulsent petit à petit et d'une façon non moins constante les authentiques conquêtes de la Nature pour les remplacer par des décors et mannequins théâtraux de plus en plus factices (maniérisme et trompe-l'oeil).

Dans le même temps, au point de vue géographique, la peinture du Nord, art d'"illustration" et d'"imitation", teinté souvent d'un certain réalisme bourgeois, s'oppose à la peinture "artistique" des pays méditerranéens (1. Les expressions entre guillemets sont de Berenson.) [...]

(3. Le but de l'Art étant d'exprimer et non d'imiter, il ne s'agit pas ici de rechercher une reproduction photographique de la Nature, mais l'exploitation poétique de ce qu'Élie Faure appelle "un sens profond et familier de la terre".)

Dans l'Art Moderne, avec son évolution rapide et chaotique (encore difficile à tirer au clair), la question de la Nature a été envisagée par les artistes (n'est-ce pas la faute des "esthéticiens"?) sur un terrain qui a jusqu'ici donné ses preuves de stérilité artistique, le terrain scientifique ou pseudo-scientifique, substituant à l'expression par des valeurs humaines, des techniques soi-disant plus "exactes" (décomposition de la lumière par le prisme, coupes chirurgicales microphotographiées, tests mentaux, etc...). [...] Plus près de nous des peintres comme Gauguin et Odilon Redon, et surtout le Douanier Rousseau, ont prouvé que les artistes étaient capables, par une évasion [p. 8] poétique, de retrouver ce "sens profond et familier" de la Nature.

Aujourd'hui beaucoup de jeunes peintres [...] cherchent par un contact profond avec la Nature [...] à recréer le véritable Paradis perdu des artistes, qui est le domaine du MERVEILLEUX et de la FÉERIE (4. Voir à ce sujet les oeuvres de Max Ernst des dernières années [...])

Michel TAPIÉ.

Janvier 1939.

LIVRES REÇUS [p. 8]

LES REVUES

Les Nouvelles Lettres, no. 4, déc. 38.- André Salmon parle de notre hommage à Guillaume Apollinaire. Oui, nous célébrons le culte de nos classiques sans nous gêner, car nous le répétons: La bêtise n'est pas notre force.

Les Réverbères no. 5

6 MANIFESTES

HISTOIRE DE LA SALE PEINTURE [p. 1]

[...] on le [le "sujet"] prends au sérieux et c'est alors l'art de propagande. Pouah!

Résultat: la peinture perd tout son sens magique [...]. [...]

Seulement, maintenant que les esprits commencent à se réveiller, recréant immédiatement le MERVEILLEUX (la poésie, l'ART tout simplement), NOUS NE MARCHONS PLUS et sommes décidés à crier partout que le fauteuil de tout repos dans lequel vous vous êtes installés n'est qu'une chaise percée. [...]

Jean MAREMBERT. Michel TAPIÉ.

MANIFESTE DU MERVEILLEUX [p. 2]

[...] "Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré." (2. P. Éluard: *Évidence poétique*.)

Le poète vit uniquement dans cette recherche du merveilleux dont il abreuve ensuite les autres hommes, ceux qui n'ont pas le temps d'être des enfants.[...]

[...] Cela se justifie par l'effort continuel de l'artiste pour adapter son merveilleux au merveilleux de l'homme, qui est si profondément ancré dans la réalité de la vie. [...]

Enfin l'homme retourne à son enfance. A tout prix il veut retrouver le Paradis qu'il a perdu. Mais ses mots sont trop compliqués, et il n'a plus guère de chance d'atteindre la simplicité primitive du rêve.[...]

A nous qui sommes nés du surréalisme, il appartient d'atteindre l'homme par un merveilleux à sa portée.

Jean REMAUDIÈRE.

[Poetic contribution by Camille Bryen, unpaginated]

[Some articles on jazz in all *Réverbères*]

REVUES [p. 7]

L'âge nouveau

PEINTURE [p. 8]

JEUX DE MAINS D'HUMAINS [...]

L'art est un *JEU* (1. Cf *Réverbères*, no. 4, La Règle du Jeu, par Pierre Minne.) [...]. [...]

L'Art évolue entre:

- le symbole rituel;
- la transmutation poétique d'éléments-nature;
- la transposition stupide d'éléments-nature, qu'on appelle aussi l'Art pour l'Art:
 - trompe-l'oeil (naturalisme et décor).
 - trompe-l'esprit (!) (création dite pure, automatisme, mixture poético-dialectique)

La Règle du Jeu s'appelle ÉTHIQUE. Or, comme le dit mon vieux dictionnaire, *l'éthique ne peut pas plus être indépendante de la métaphysique que la pratique ne peut être indépendante de la théorie.* [...]

L'OEUVRE D'ART NE DOIT PAS ÊTRE UN ACTE DE FOI, MAIS UN MOYEN DE CONNAISSANCE.

Michel TAPIÉ.
Paris, 29 mai 1939.

Illustrations



Fig. 1. *Place Blanche*, in front of the *Moulin Rouge*, a brasserie is reserved for German soldiers, September 1940.

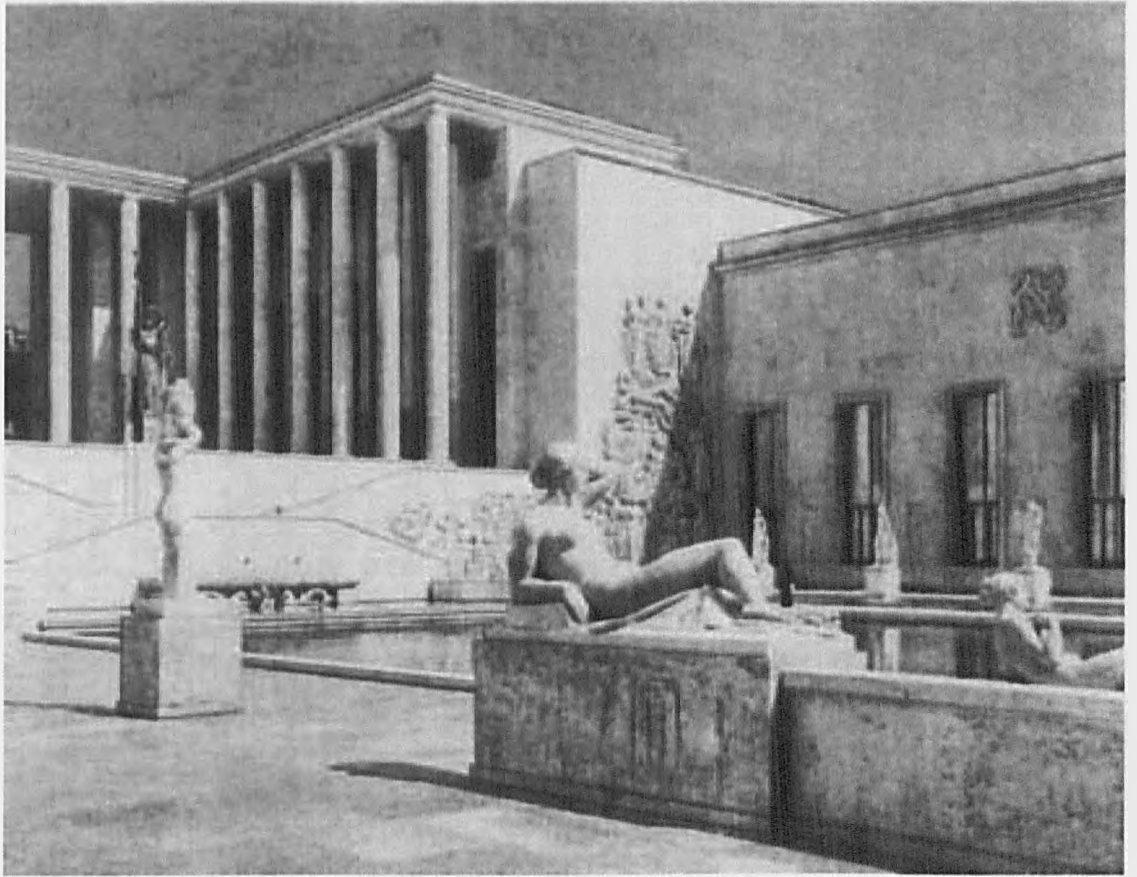


Fig. 2. *Quai de Tokyo*, two museums of Modern art have been financed by the State and the City of Paris, 1937.

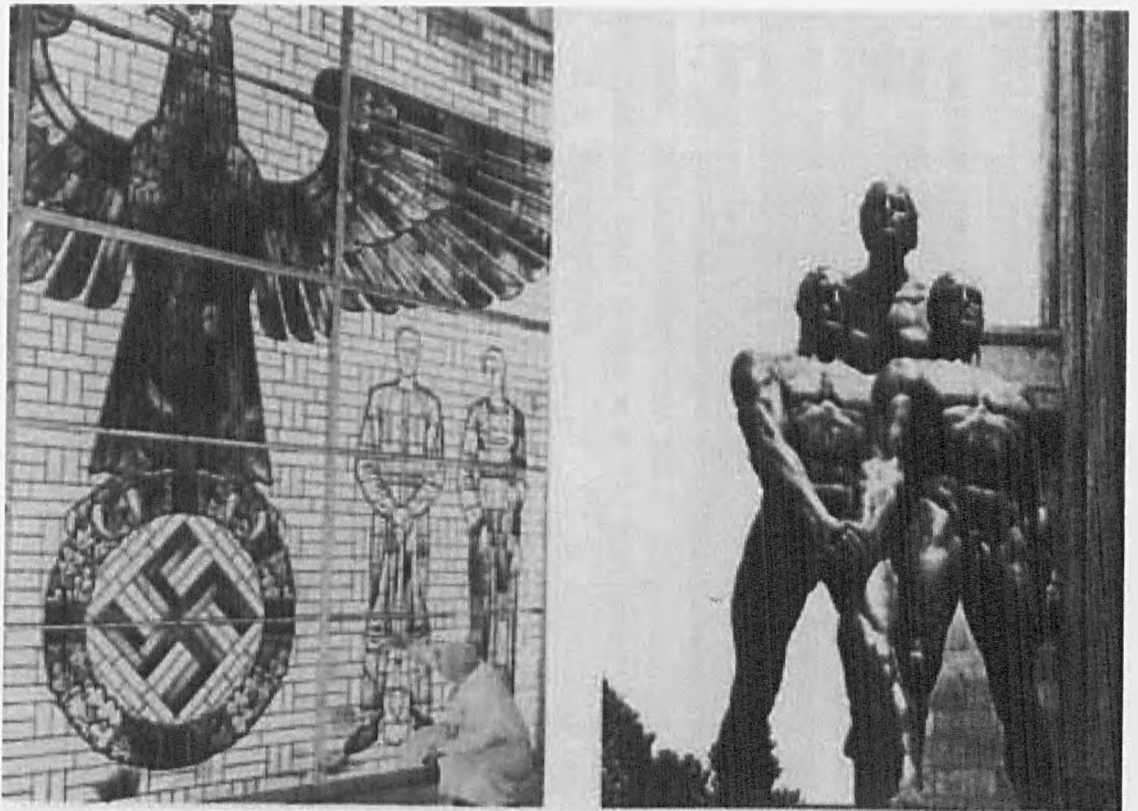


Fig. 3. Mosaic of the German pavilion at the International Exhibition of 1937.

Josef Thorak, monumental sculpture for the German pavilion at the International Exhibition of 1937.

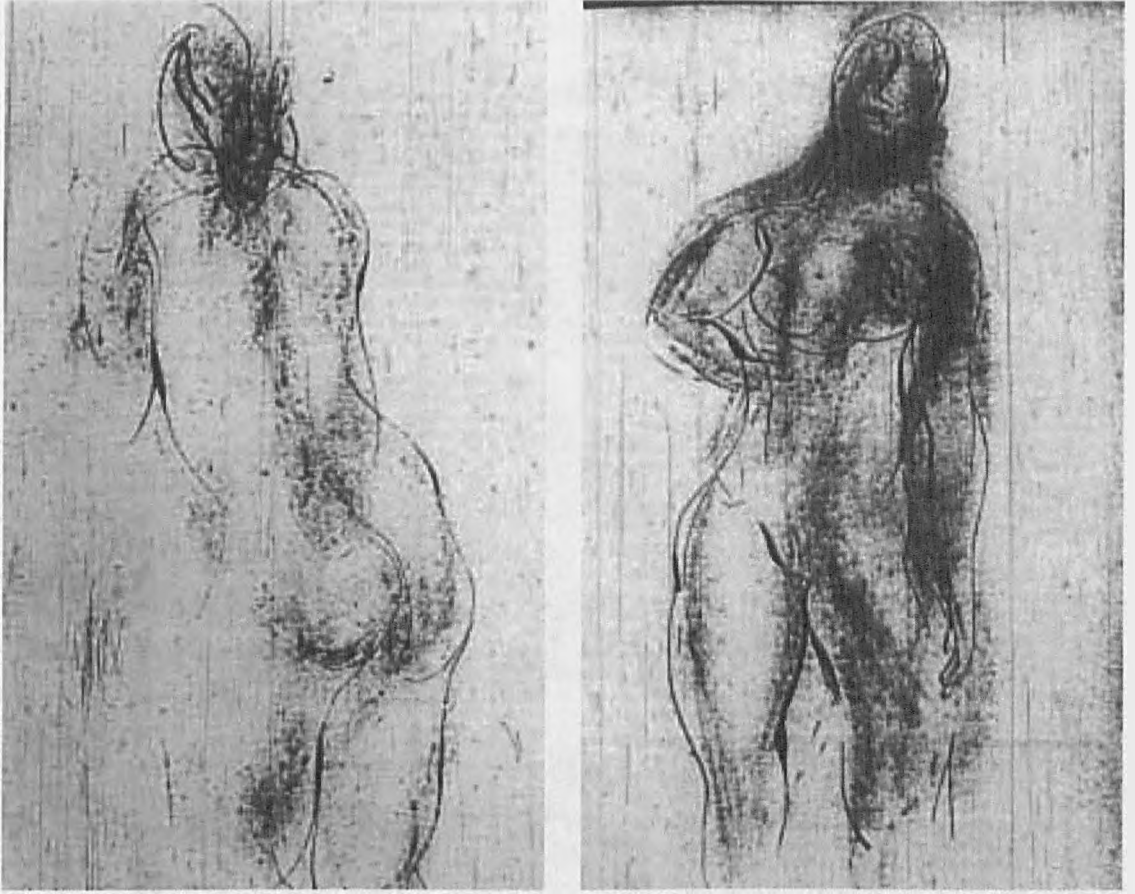


Fig. 4. Jean Fautrier, *Dessins* ('Drawings'), undated.



Fig. 5. Arno Breker's exhibition in Paris, 1942.



Fig. 6. Jean Fautrier, *L'Homme Ouvert* ('The Autopsy'),
c. 1928, oil on canvas, 116 x 73 cm.



Fig. 7. Jean Fautrier, *Forêt de l'Île de Port-Cros* ('Forest of Port-Cros Island'), 1928, oil on canvas, 46 x 56 cm.



Fig. 8. Jean Fautrier, *Le Lapin* ('The Rabbit'), c. 1941, oil on paper mounted on canvas, 38 x 54 cm.



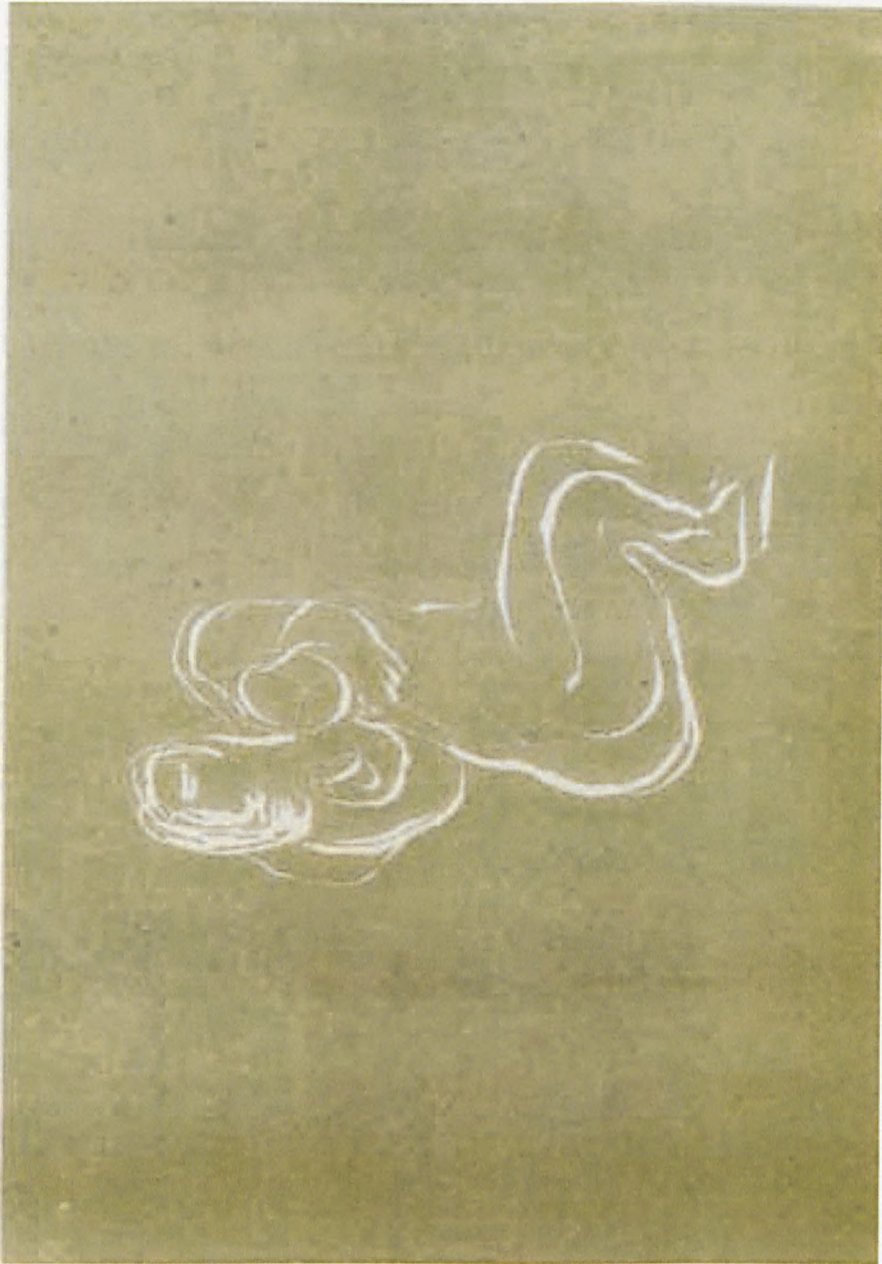
Fig. 9. Jean Fautrier, *Le Bol de Fruits*, 1943.



Fig. 10. Jean Fautrier, *Les Pommes à Cidre* ('The Cider Apples'), 1940-41, oil on paper mounted on canvas, 81 x 118.5 cm.



Fig. 11. Jean Fautrier, *Les Peaux de Lapins* ('The Rabbit Skins'), 1927, oil on canvas, 130 x 97 cm.



Figs 12. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, three lithographs of *Otage* drawings (to the poem *Dignes de Vivre* by Paul Éluard, 120 copies made), 20 x 15.5 cm.



Figs 13. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, three lithographs of *Otage* drawings (to the poem *Dignes de Vivre* by Paul Éluard, 120 copies made), 20 x 15.5 cm.



Figs 14. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, three lithographs of *Otage* drawings (to the poem *Dignes de Vivre* by Paul Éluard, 120 copies made), 20 x 15.5 cm.



Fig. 15. Jean Dubuffet, *Cafetière* (or *Mouleuse de Café*) ('Coffee Grinder'), December 1945, oil, sand, and other materials, 116 x 89 cm.



Fig. 16. Jean Dubuffet, *Dactylographe*, lithograph for Francis Ponge's *Matière et Mémoire ou Les Lithographes à l'École*.



Fig. 17. Jean Dubuffet, *Nu Chamarré* ('Bedecked/Bedizened Nude'), February 1943, oil on canvas, 81 x 60 cm.

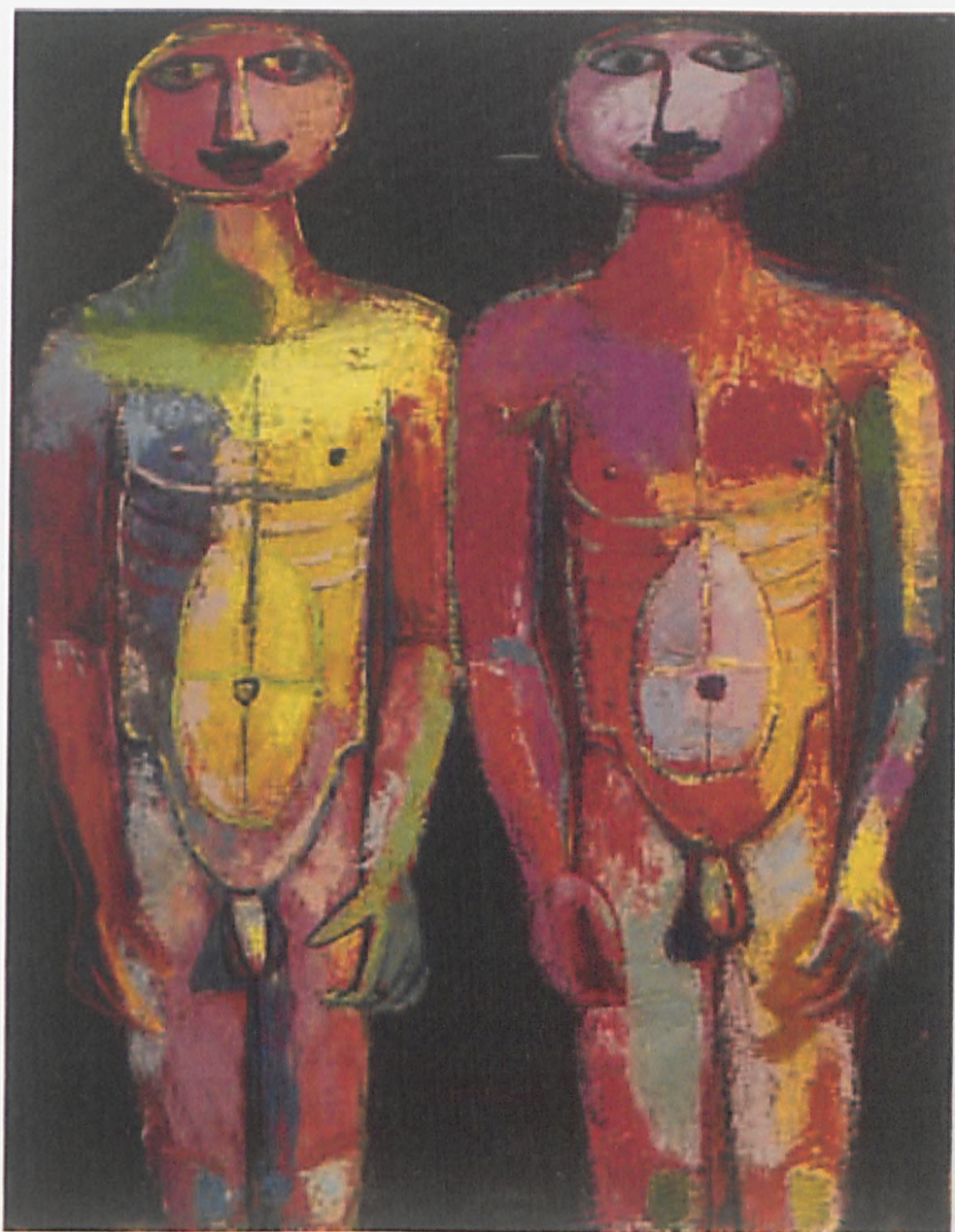


Fig. 18. Jean Dubuffet, *Gardes du Corps* ('Bodyguards'), January 1943, oil on canvas, 116 x 89 cm.



Fig. 19. Jean Dubuffet, *Danseuse de Corde* ('Female Dancer with String'), February 1943, oil on canvas, 100 x 73 cm.



Fig. 20. Jean Dubuffet, *Essayeuse de Chapeau* ('Woman trying a Hat'), November 1943, oil on canvas, 60 x 73 cm.



Fig. 21. Jean Dubuffet, *L'Accouchement* ('Childbirth'), March 1944, oil on canvas, 100 x 81 cm.



Fig. 22. Jean Dubuffet, *La Rue* ('The Street'), April 1943, oil on canvas, 92 x 73 cm.



Fig. 23. Jean Dubuffet, *Vue de Paris, Le Petit Commerce* ('View from Paris, The Cornershop'), April 1943, gouache, 37 x 30 cm.



Fig. 24. Jean Dubuffet, *Vue de Paris aux Piétons Furtifs* ('View from Paris with Furtive Pedestrians'), February 1944, oil on canvas, 89 x 116 cm.



Fig. 25. Jean Dubuffet, *Paysage Vert* ('Green Landscape'), January 1944, oil on canvas, 65 x 81 cm.



Fig. 26. Flea Market on *Saint-Médard* street.



Fig. 27. Jean Dubuffet, *Métro*, March 1943, oil on canvas, 162 x 130 cm.



Fig. 28. Jean Dubuffet, *Métro: Rauchen Verboten*,
March 1943, gouache, 37 x 30 cm.



Fig. 29. Jean Dubuffet, *Message: Ledru-Rollin sortie de métro...*, 25 June 1944, ink and gouache on newspaper, 21 x 22 cm.



Fig. 31. Jean Dubuffet, *Message: Ma santé toujours excellente et je ne m'ennuie pas du tout*, 24 June 1944, Indian ink on paper, 20.5 x 26 cm.

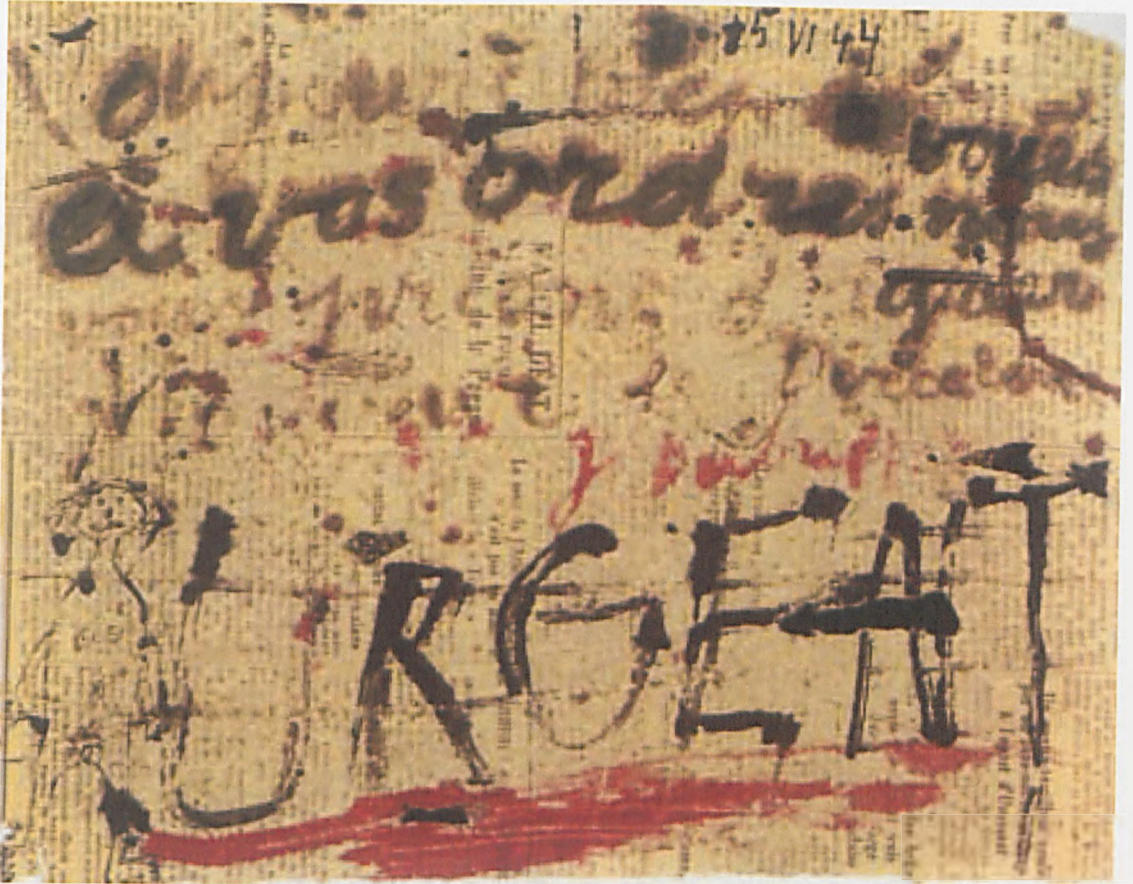


Fig. 32. Jean Dubuffet, *Message: Toujours bien dévoués à vos ordres*, 25 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 20 x 24 cm.



Fig. 33. Recruitment poster as part of the *Relève* measure, July 1942.



Fig. 34. Queue in front of a creamery.



Fig. 35. A poster published by the Ministry of Information in 1941 or 1942 advertises the Chantiers de la Jeunesse with the message 'France Forever'.



Fig. 36. In this poster, published by the Propaganda Centre of the National Revolution in Avignon, a France built on Radicalism, 'democracies, i.e., Communism,' Capitalism, parliament, and egoism, founders, while a France supported by the pillars of school, artisans, peasantry, and the *Légion*, resting on the foundation of discipline, order, savings, and courage, remains stable.



Fig. 37. *Chaussée d'Antin* round-about, giant poster of the *Maréchal*, March-April 1942.

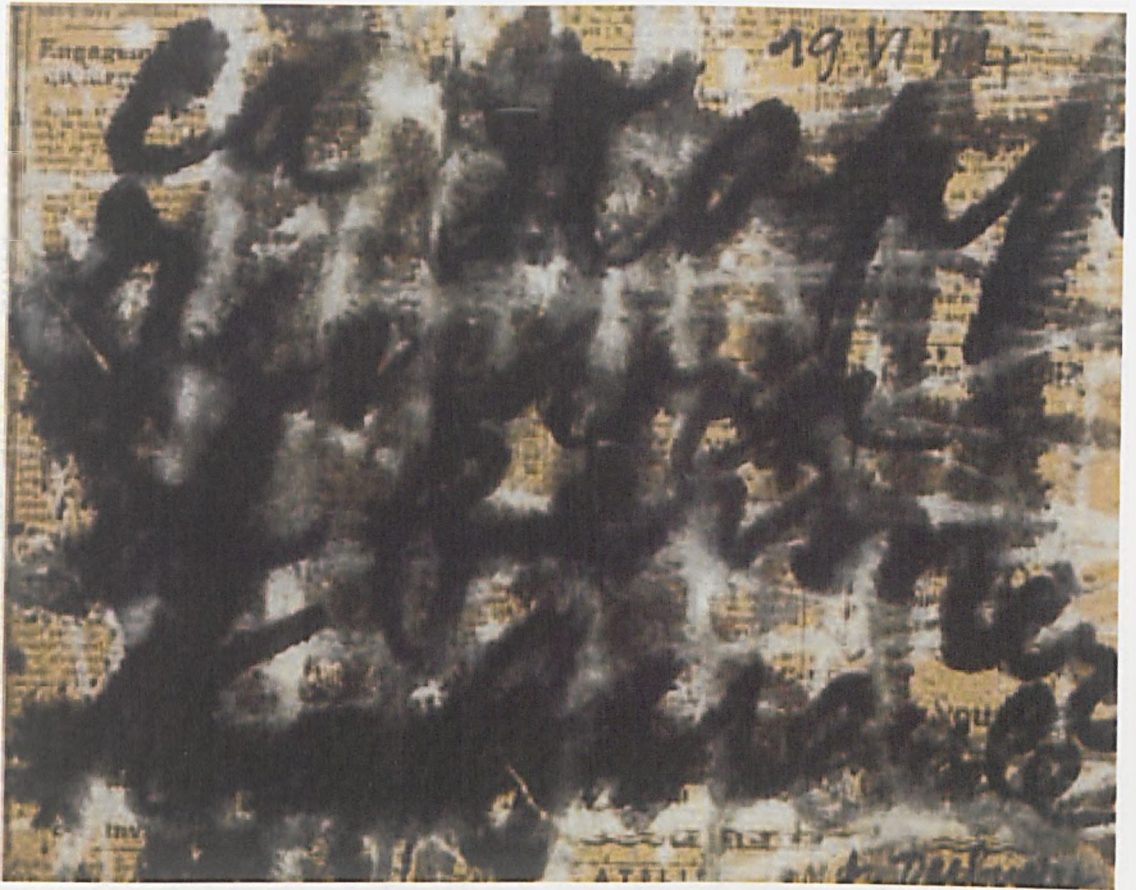


Fig. 38. Jean Dubuffet, *Message: Ça t'apprendra à fermer la gueule*, 19 June 1944, Indian and coloured ink on newspaper, 18 x 22.5 cm.

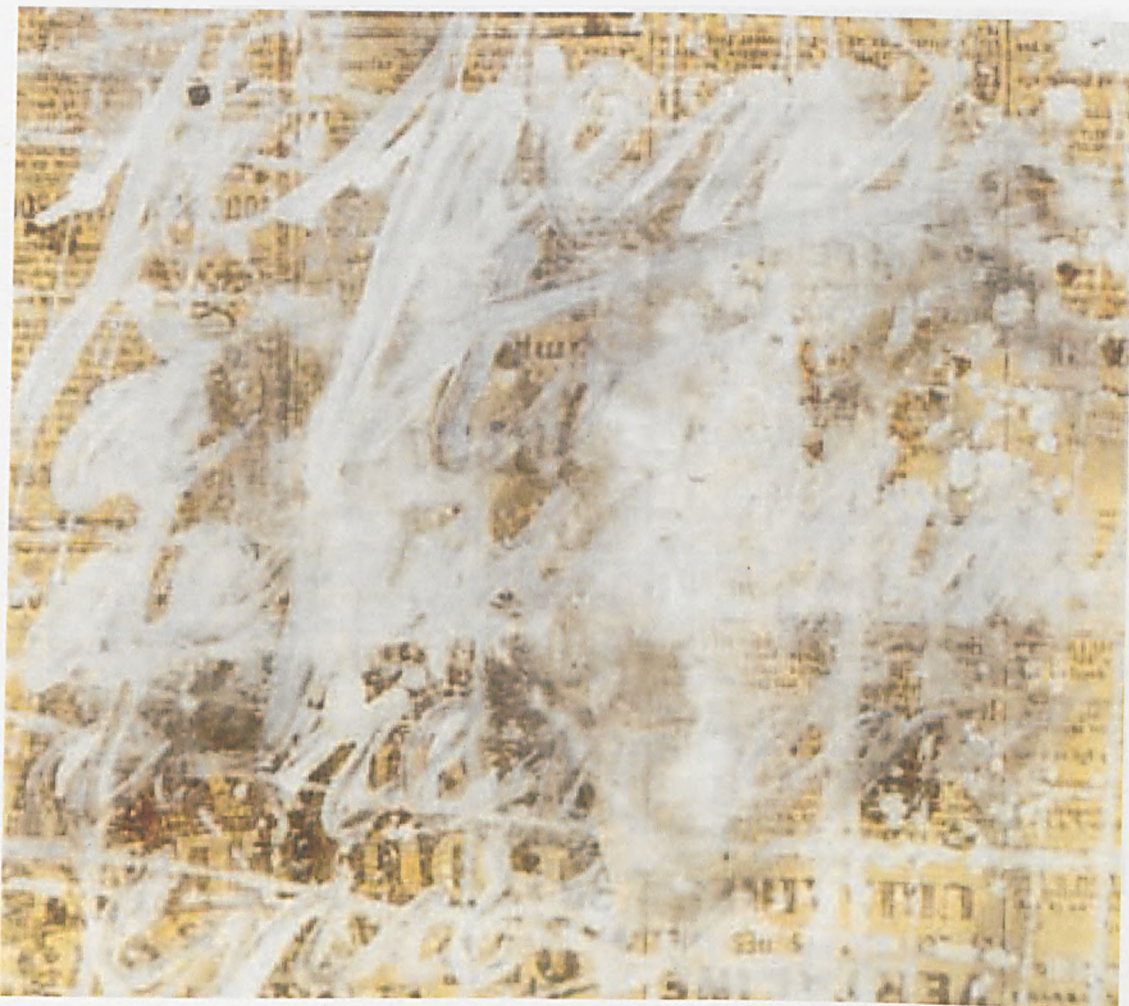


Fig. 39. Jean Dubuffet, *Message: Je pense à toi*, June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 20 x 22 cm.



Fig. 40. Jean Dubuffet, *Message: Georges arrive demain...*, 17 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper, 21 x 25 cm.



Fig. 41. Jean Dubuffet, *Message: Que j'aime pas les femmes saoules les emmerdeuses*, 19 June 1944, Indian ink and gouache, 18 x 22.5 cm.



Fig. 42. Jean Dubuffet, *Message: Vu que j'aime pas qu'on se foute de ma gueule et tu peux lui dire*, 27 June 1944, Indian and coloured ink on newspaper, 21 x 25 cm.



Fig. 43. Jean Dubuffet, *Message: Dubuffet est un sale con, un foireux, un enculé...*, 24 June 1944, Indian ink on newspaper, 25.5 x 25.5 cm.

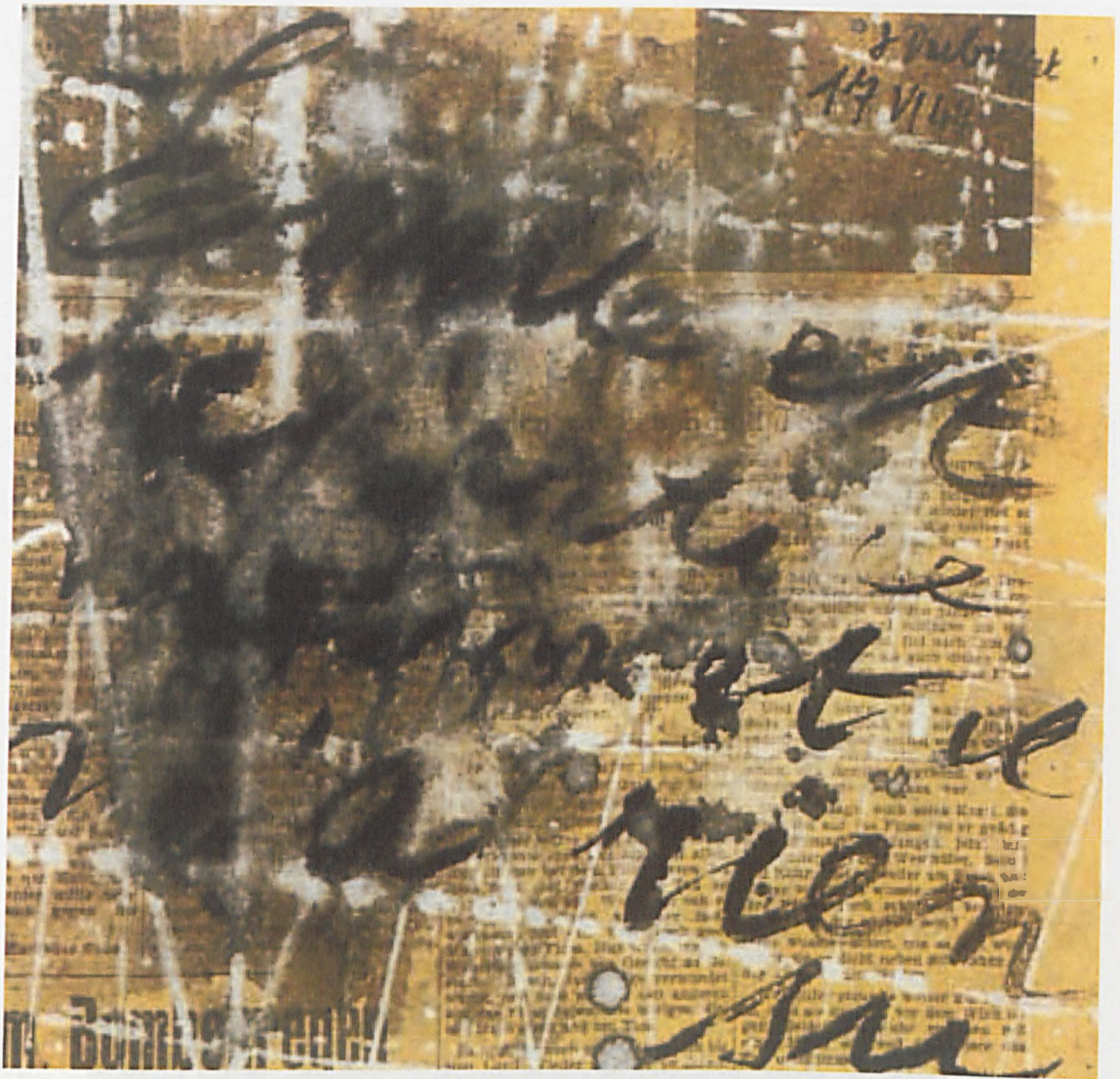


Fig. 44. Jean Dubuffet, *Message: Émile est reparti...*,
17 June 1944, Indian ink and gouache on newspaper,
21 x 21.5 cm.



Fig. 45. Jean Dubuffet, *Mur au Parachute* ('Wall with Parachute'), January-March 1945. lithograph, approx. 40 x 30 cm.



Fig. 46. Jean Dubuffet, *Mur et Homme* ('Wall and Man'), January-March 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.

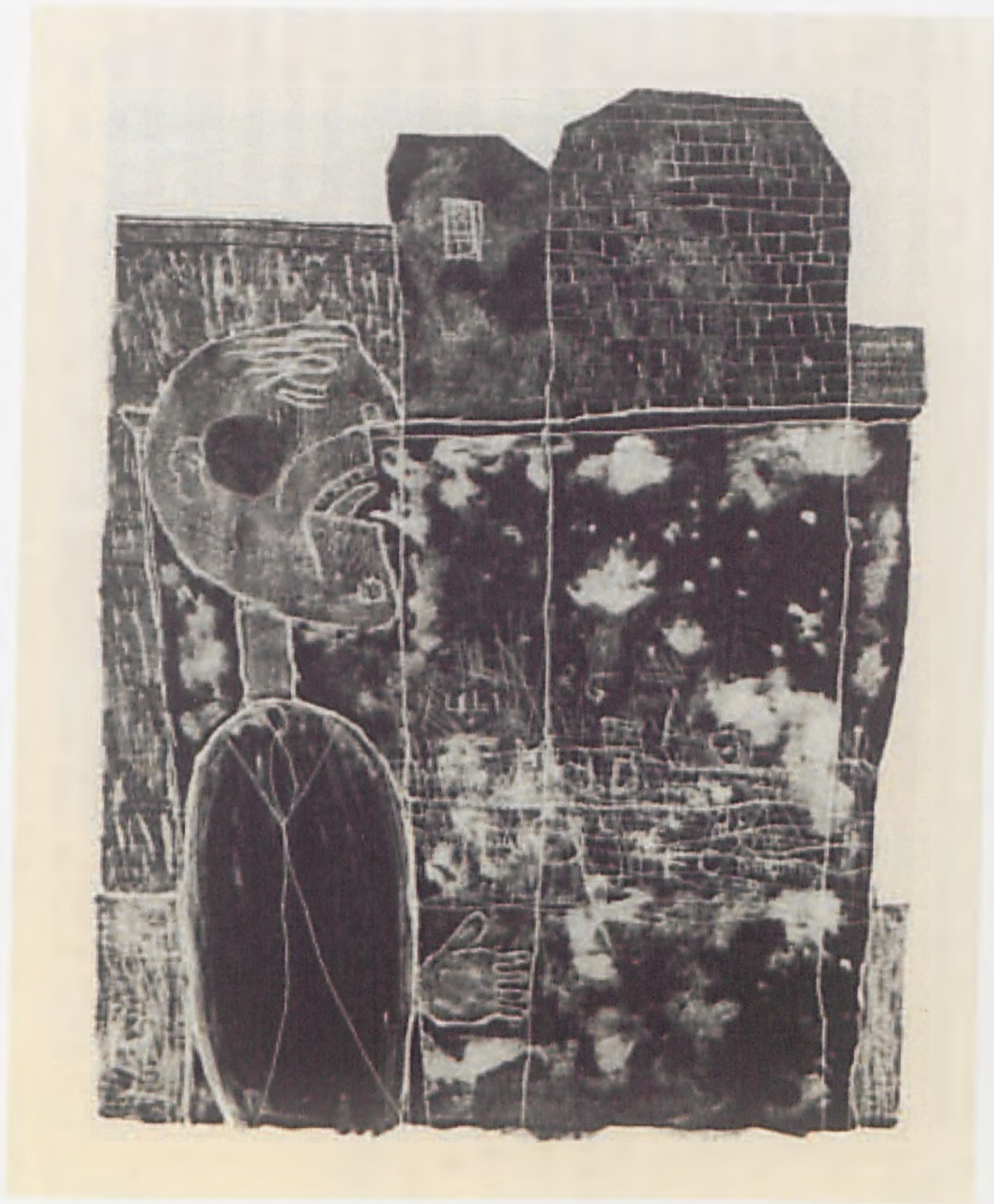


Fig. 47. Jean Dubuffet, *Homme Coincé dans les Murs* ('Man Trapped in the Walls'), 11 January 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.



Fig. 48. Jean Dubuffet, *Mur et Gisant* ('Wall and Effigy'), 18 January 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.



Fig. 49. Jean Dubuffet, *Mur et Avis* ('Wall and Notice'),
January-March 1945, lithograph, approx. 40 x 30 cm.

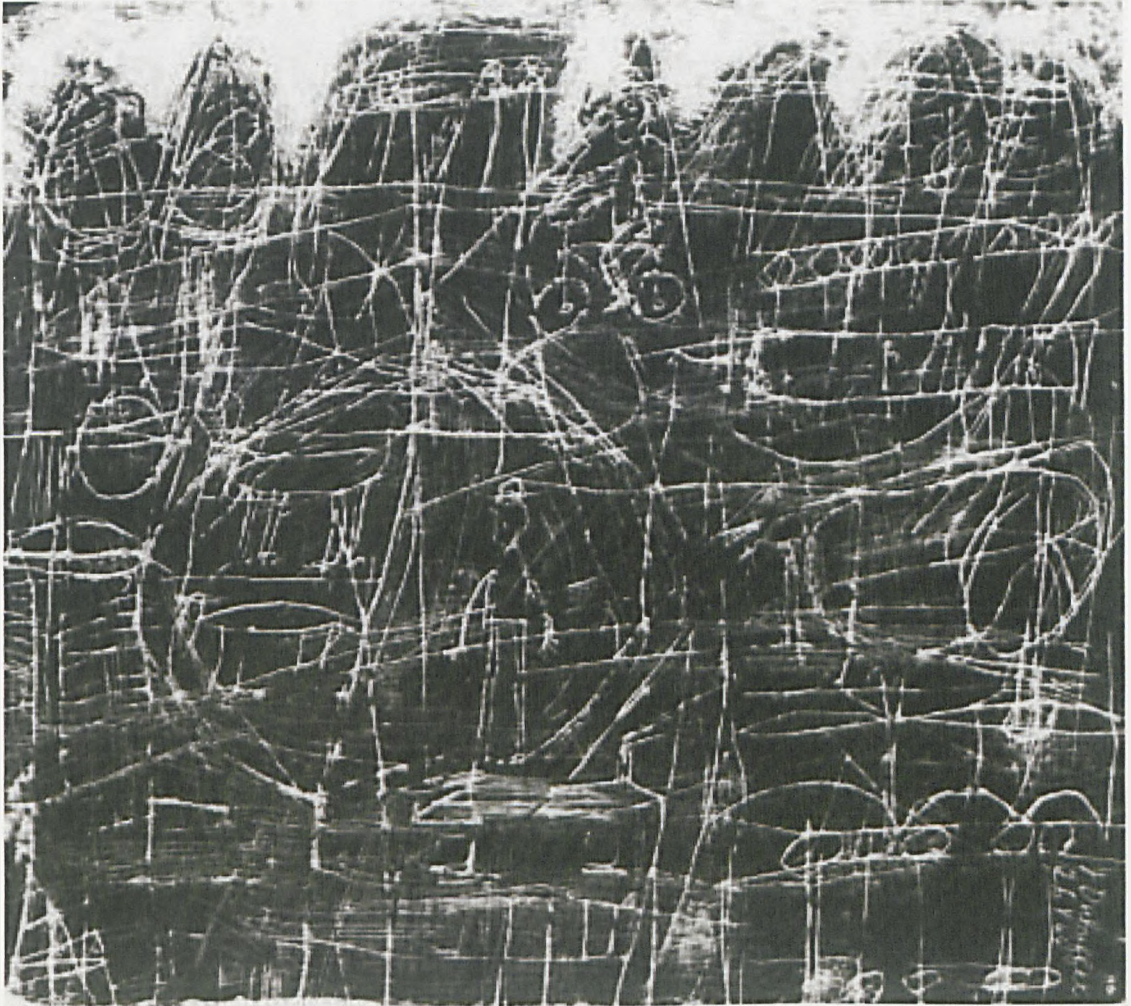


Fig. 50. Jean Dubuffet, *Paysage aux Tracés Crayeux*, 1944, Indian ink on paper, 21.5 x 25 cm.



Fig. 51. *Les Halles* quarter, *Bourdonnais* street, autumn of 1942.



Fig. 52. Jean Dubuffet, (Grande) *Vache Rouge* ('Big Red Cow'), August 1943, oil on canvas, 65 x 92 cm.



Fig. 53. Jean Fautrier, *Oradour-sur-Glane*, 1945, oil on paper pasted on canvas, 145.1 x 113.7 cm.



Fig. 54. Jean Fautrier, *Tête d'Otage no. 22* ('Head of a Hostage no. 22'), 1944, oil on paper pasted on canvas, 35.6 x 26.7 cm.

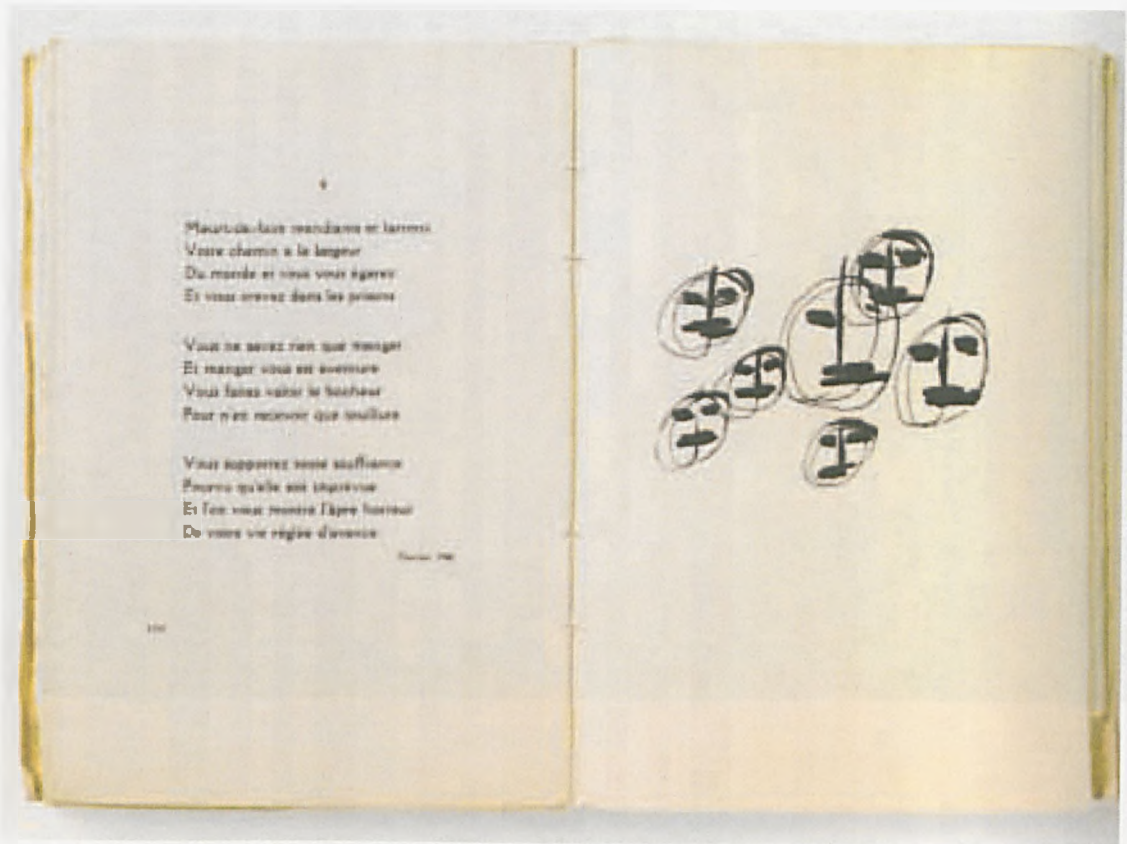


Fig. 55. Jean Fautrier, *La Jolie Fille* ('The Pretty Girl'), 1944, oil on paper pasted on canvas, 62 x 50 cm.

*C'est à Lespugne (Haute-Garonne) que fut découverte, en 1922,
par le Comte René de Saint-Péray, la statuaire Aurignacienne
dite "Dame de Lespugne". Elle est exposée au Musée de
l'Homme, à Paris.*



Fig. 56. Jean Fautrier, *Lespugne*, 1942, coloured lithograph (1 of 11 to the poem *Lespugne* by Robert Ganzo, 123 copies made), 28 x 34.5 cm.



Mais du lait vendant et laitière
Vos charmes à la langue
Du monde et vous vous égarez
Et vous crevez dans les prisons

Vous ne savez rien que manger
Et manger vous est sucrée
Vous faites valoir le bonheur
Pour n'en recevoir que souffrance

Vous supportez votre souffrance
Puisqu'elle est inévitable
Et l'on vous montre l'après bonheur
De votre vie réglée d'avance

Fautrier, 1944

110

Fig. 57. Jean Fautrier, *Dignes de Vivre*, 1944, intaglio reproduction of an 'Otage' drawing, 20 x 15.5 cm.



Fig. 58. Jean Fautrier, *La Juive* ('The Jewess'), 1943, oil on paper pasted on canvas, 73 x 115.5 cm.



Fig. 59. Jean Fautrier, *Otage* ('Hostage'), 1943, bronze, 48 cm high (sculpture).

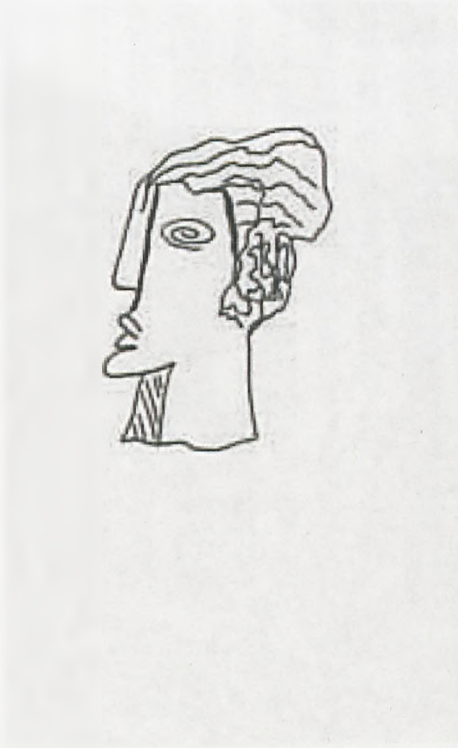


Fig. 60. Jean Fautrier, *Grande Tête Tragique* ('Large Tragic Head'), 1942, bronze, 38.5 x 21 x 21.5 cm (sculpture).

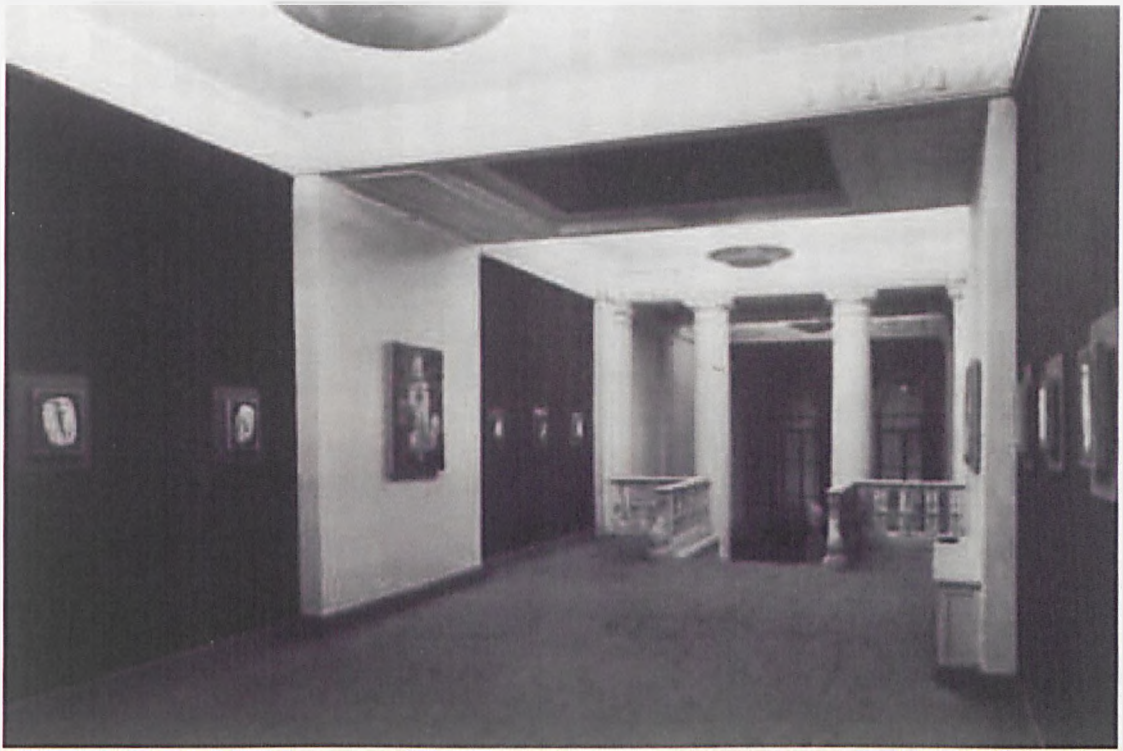


Fig. 61. Jean Fautrier's *Les Otages* exhibition at the *Galerie Drouin*, 17 place *Vendôme*, 1945.



Fig. 62. Jean Fautrier, *Le Pain* ('Bread'), 1947, oil on paper pasted on canvas, 44.5 x 53 cm.



Fig. 63. Jean Fautrier, *Le Flacon de Cristal* ('The Crystal Flask'), 1948, oil on paper mounted on canvas, 41 x 33 cm.



Fig. 64. Jean Fautrier, *Le Fruit à Noyau* ('Fruit with Stone'), 1948, oil on paper pasted on canvas, 38 x 46 cm.



Fig. 65. Jean Fautrier, *Le Jarre de Porcelaine* ('China Jar'), 1949, mixed media on canvas, 46 x 55 cm.



Fig. 66. Jean Fautrier, *Le Moulin à Café* ('The Coffee Grinder'), 1947, oil on paper mounted on canvas, 46 x 55 cm.



Fig. 67. Jean Fautrier, *Les Boîtes en Carton* ('Cardboard Boxes'), 1947, oil on paper pasted on canvas, 67 x 81 cm.



Fig. 68. The artist in his studio at *Châtenay-Malabry*, 1955.



Fig. 69. Dubuffet in his Studio.



Fig. 70. Jean Dubuffet, *Vénus du Trottoir*, May-June 1946, oil on staff plank, 102 x 82 cm.



Fig. 71. Jean Dubuffet, *Francis Ponge Jubilation*, July-August 1947, oil on canvas, lime and plaster, 110 x 88 cm.



Fig. 72. Jean Dubuffet, *Brumes du Matin sur la Campagne*, October 1945, oil on canvas, 89 x 116 cm.



Fig. 73. Jean Dubuffet, *Madame Mouche*, May 1945, oil on canvas, 73 x 60 cm.



Fig. 74. Jean Dubuffet, *Portrait Cambouis*, December 1945, high impasto on canvas, 41 x 33 cm.



Fig. 75. Jean Dubuffet, *Terracotta la Grosse Bouche*,
February 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.



Fig. 76. Jean Dubuffet, *Volonté de Puissance*, January 1946, oil on canvas, 116 x 89 cm.

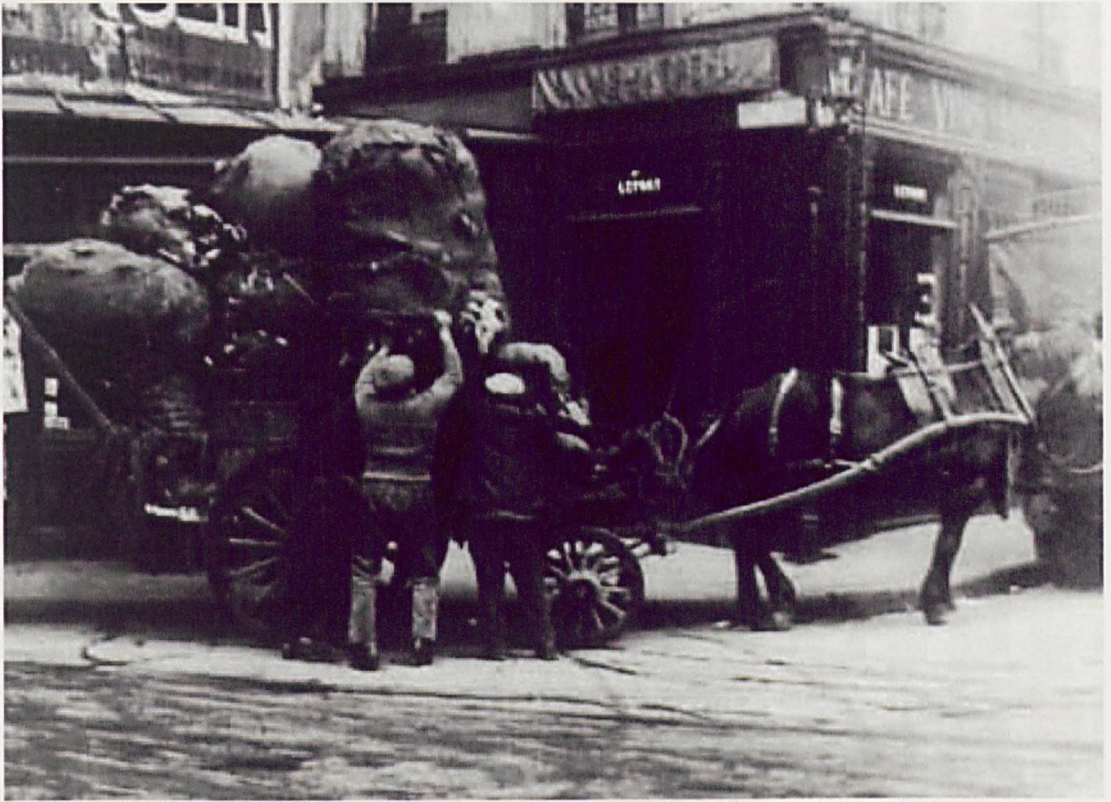


Fig. 77. Corner of *Grenata* and *Dussoubs* streets, the last ragmen on horseback.



Fig. 78. A government poster offers a bar of soap 'in exchange for one kilogram of bones'.



Fig. 79. A shoe store in Lyons advertises its shoes with wooden soles in the summer of 1941.



Fig. 80. Jean Dubuffet, *Touring-Club*, July 1946, oil on canvas, 151 x 202 cm.



Fig. 81. Abel Bonnard exiting the 'Bolshevism against Europe' exhibition, Lyons, March 1943.



Fig. 82. *Le Juif et la France* exhibition, 'The Jewish activity in the widest range of fields', 1941.

ÉTAT FRANÇAIS

VILLE DE MARSEILLE

ARRÊTÉ

relatif au

RECENSEMENT DES JUIFS

MUSCH, Préfet des Bouches-du-Rhône, Administrateur Extraordinaire de la Ville de Marseille,
Officier de la Légion d'Honneur :
VI la loi de 5 Avril 1904 ;
VI le décret du 31 Mars 1920, pris en exécution du décret-loi du 12 Novembre 1920 ;
VI la loi de 29 Juillet 1929 ;
VI la loi de 2 Juin 1941 ;
VI la loi de 13 Juillet 1941 ;
VII l'article 471, paragraphe 15 du Code Pénal.

ARRÊTONS :

ARTICLE PREMIER. — Toute personne juive au regard de la loi du 2 Juin 1941 portant statut des juifs doit en faire la déclaration, sur un imprimé spécial, en l'Hôtel de Ville, service de la Police Administrative, avant le 31 Juillet 1941, délai de rigueur.

ART. 2. — La déclaration ne sera réputée accomplie que lorsque l'imprimé réglementaire aura été dûment rempli par les intéressés, et déposé, ou adressé par la poste en recommandé, à l'Hôtel de Ville. Toute déclaration effectuée avant la publication du présent arrêté ou non soustraite au moyen de l'imprimé réglementaire est nulle et de nul effet.

ART. 3. — M. le Commissaire Central de Police, M. le Commandant de Gendarmerie, M. le Directeur de la Police Administrative sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de veiller à l'exécution du présent arrêté.

Fait à Marseille, le 22 Juillet 1941.

F. le Préfet des Bouches-du-Rhône,
Administrateur Extraordinaire de la Ville de Marseille,
Le Secrétaire Général de la Préfecture délégué :

PIERRE BARBAUD.

Fig. 83. A poster informs the Jews of Marseilles that a new law requires them to register with the police at City Hall.



Fig. 84. The camp in Drancy, near Paris, 1942.



Fig. 85. *The Affiche Rouge* ('Red Poster') appears on the walls of Paris and the *Province* at the moment of the trial of the 24 members of the Missak Manouchian group responsible for the FTP-MOI (*Francs-Tireurs Partisans de la Main d'Oeuvre Immigrée*), February 1944.

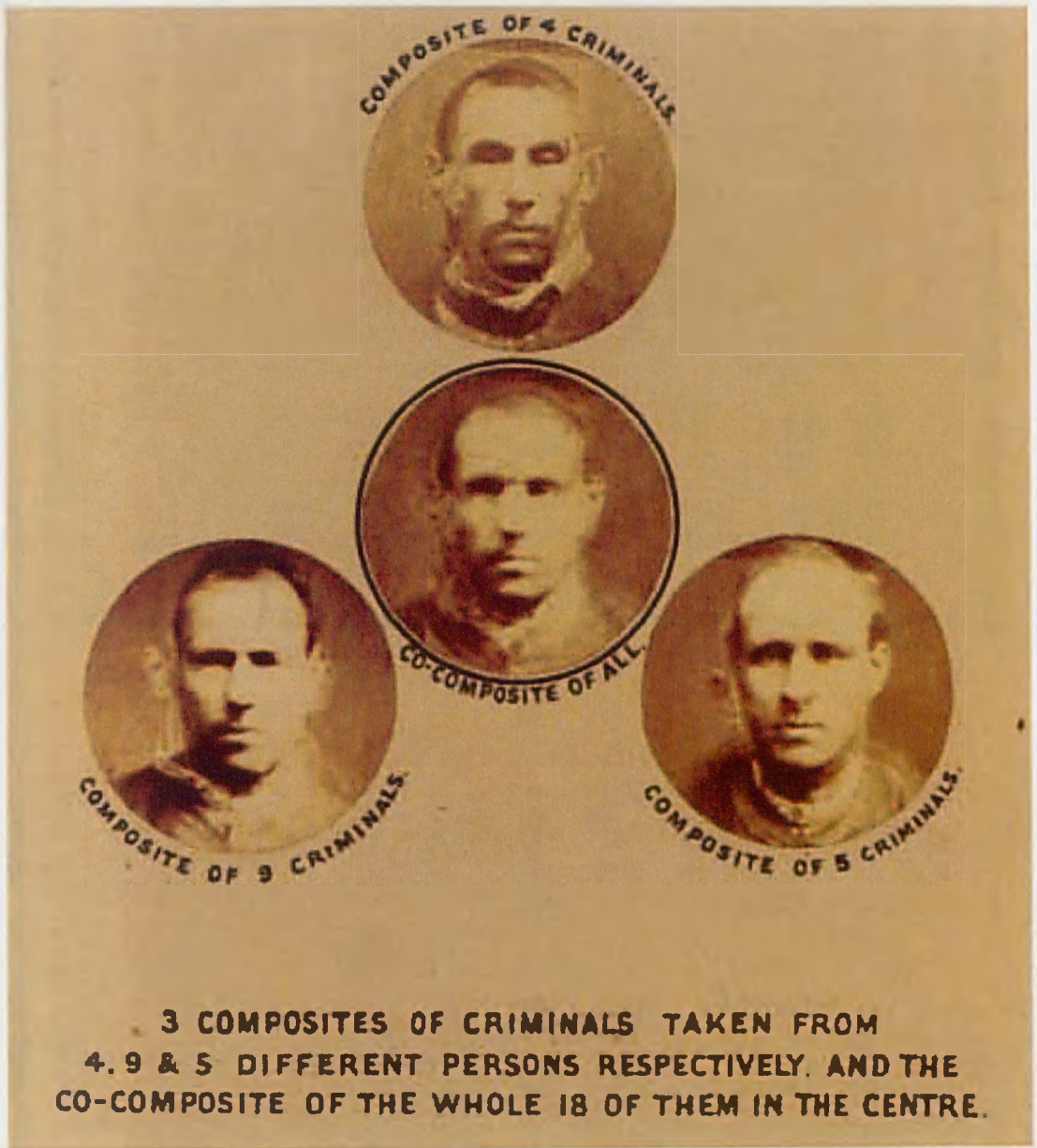


Fig. 86. Francis Galton, 3 Groups of Criminals taken from 4, 9 and 5 Different Persons respectively and the Composite of all 18 of them in the Centre, 1880s, photographs mounted on card.



Fig. 87. Cesare Lombroso, Album of Criminals no. 2, late nineteenth century.



Fig. 88. Jean Dubuffet, *Michel Tapié Soleil* ('Michel Tapié Sun'), August 1946, mixed media on isorel, 109 x 87.5 cm.



Fig. 89. Jean Dubuffet, *Ponge Feu Follet Noir* ('Ponge Black Jack-O'-Lantern'), 23 June 1947, oil on canvas, 130 x 97 cm.

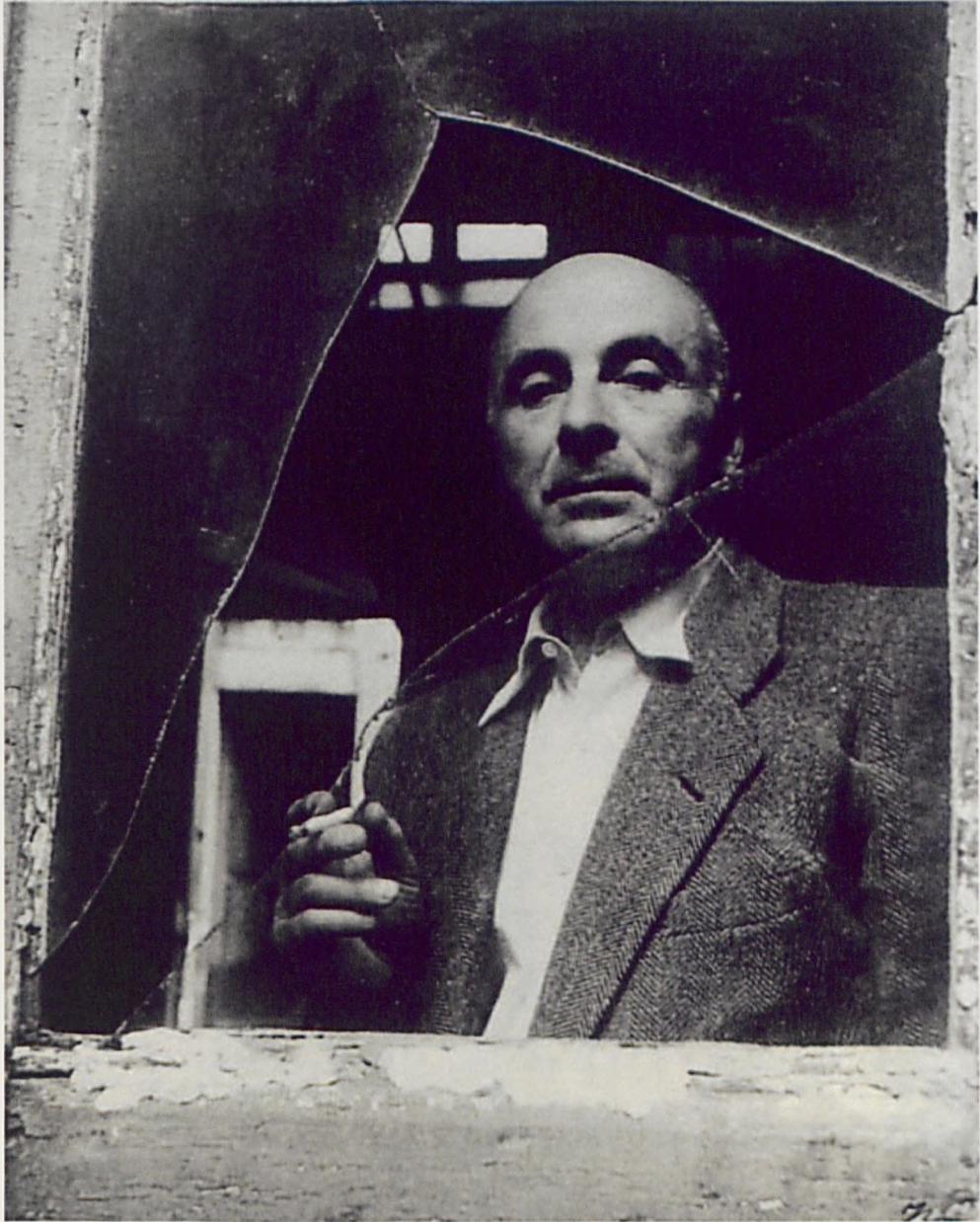


Fig. 90. Jean Dubuffet, *Portrait of Francis Ponge*, 9 June 1948.



Fig. 91. Jean Dubuffet, *Bertelé Bouquet Fleuri, Portrait de Parade*, July-August 1947, oil on canvas, 116 x 89 cm.



Fig. 92. Michel Tapié and the *Foyer de l'Art Brut* in the basement of the *Galerie René Drouin*, 17 place Vendôme, 1947-4



Fig. 93. Jean Dubuffet, *Trois Bédouins*, January-April 1948, glue paint, 31 x 42 cm.



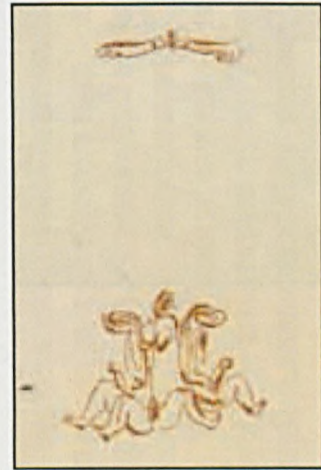
Fig. 94. Jean Dubuffet, *Arabe aux Traces de Pas*, May-June 1948, oil on canvas, 91 x 72 cm.



Fig. 95. Jean Dubuffet, *Deux Bédouins avec Chameau Entravé*, March-April 1948, glue paint, 39 x 32 cm.



Fig. 96. Jean Dubuffet, *Nomade et Chameau, Palmiers, Jardinier*, January-April 1948, glue paint, 44 x 55 cm.



Figs. 97 - 101. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving (1 of 31 engravings from Jean Perdu (= Jean Fautrier) to the prose text *Madame Edwarda* by Pierre Angélique (= Georges Bataille), 88 copies made), 21 x 13.5 cm.





Figs. 102 -105. Jean Fautrier, *Madame Edwarda*, 1945, engraving, 21 x 13.5 cm.

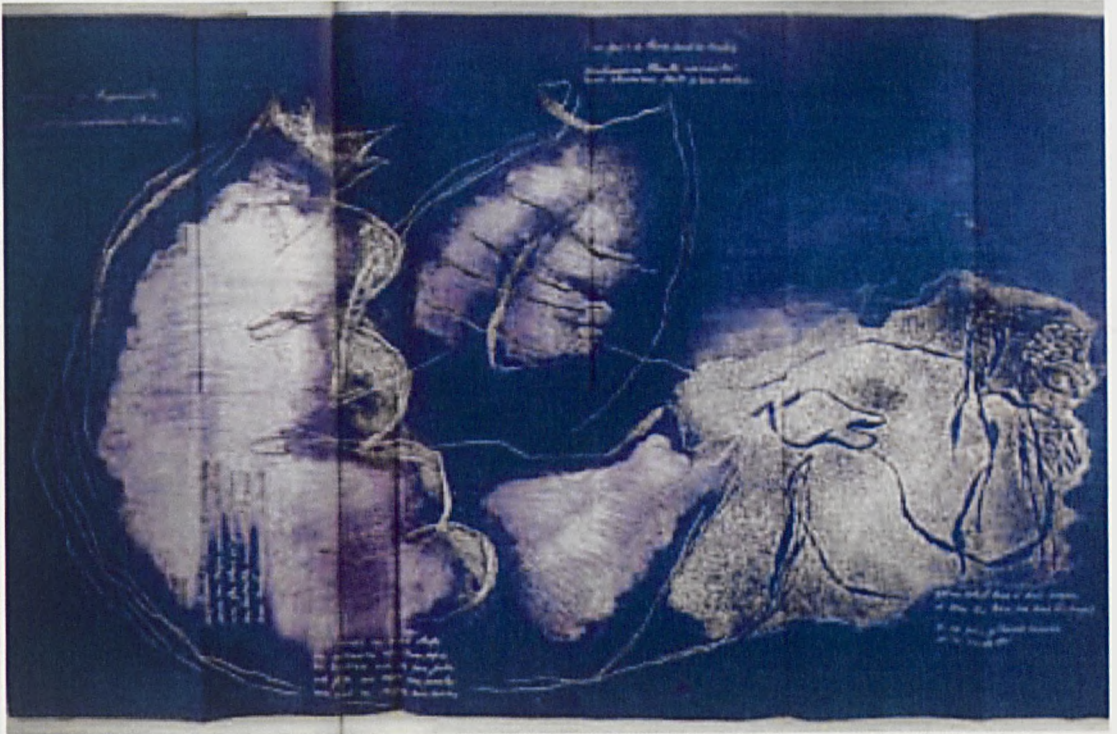


Fig. 106. Jean Fautrier, *La Femme de ma Vie* ('The Woman of my Life'), 1947, multipartite coloured aquatint engraving (to the poem *La Femme de ma Vie* by André Frénaud, 21 copies made), 29.5 x 18.5 cm.



Fig. 107. Jean Fautrier, *Étude de Mains* ('Study of Hands'), 1944-45, héliogravure and engraving, 41.4 x 49.8 cm.



Fig. 108. Auguste Herbin, *Apollon - Dyonisos*, 1947, oil on canvas, 195 x 130 cm.



Fig. 109. Alberto Magnelli, *Opposition no. 1*, 1945, oil on canvas, 100 x 81 cm.

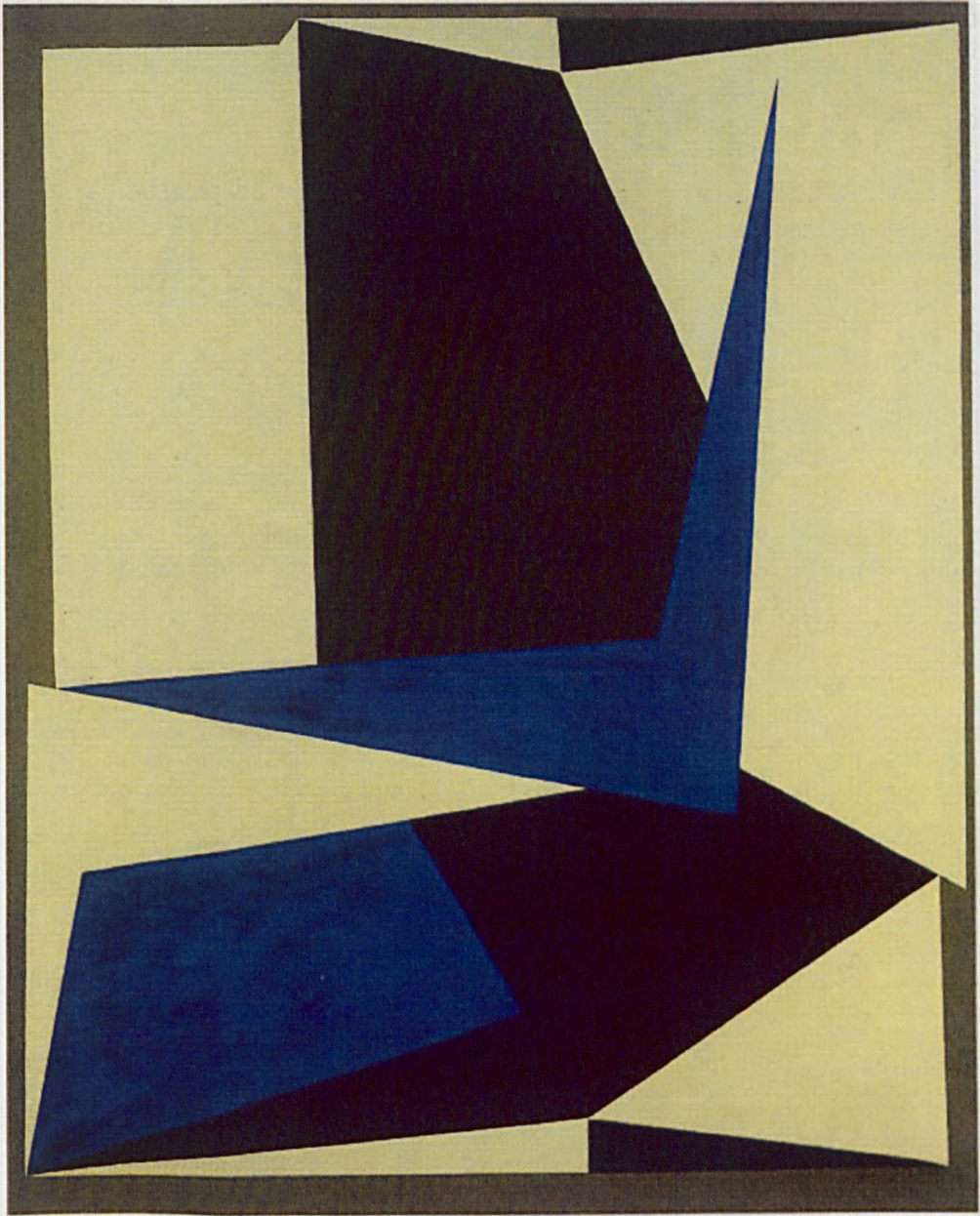


Fig. 110. Victor Vasarely, *Xingou*, 1949-51, oil on panel, 120 x 100 cm.

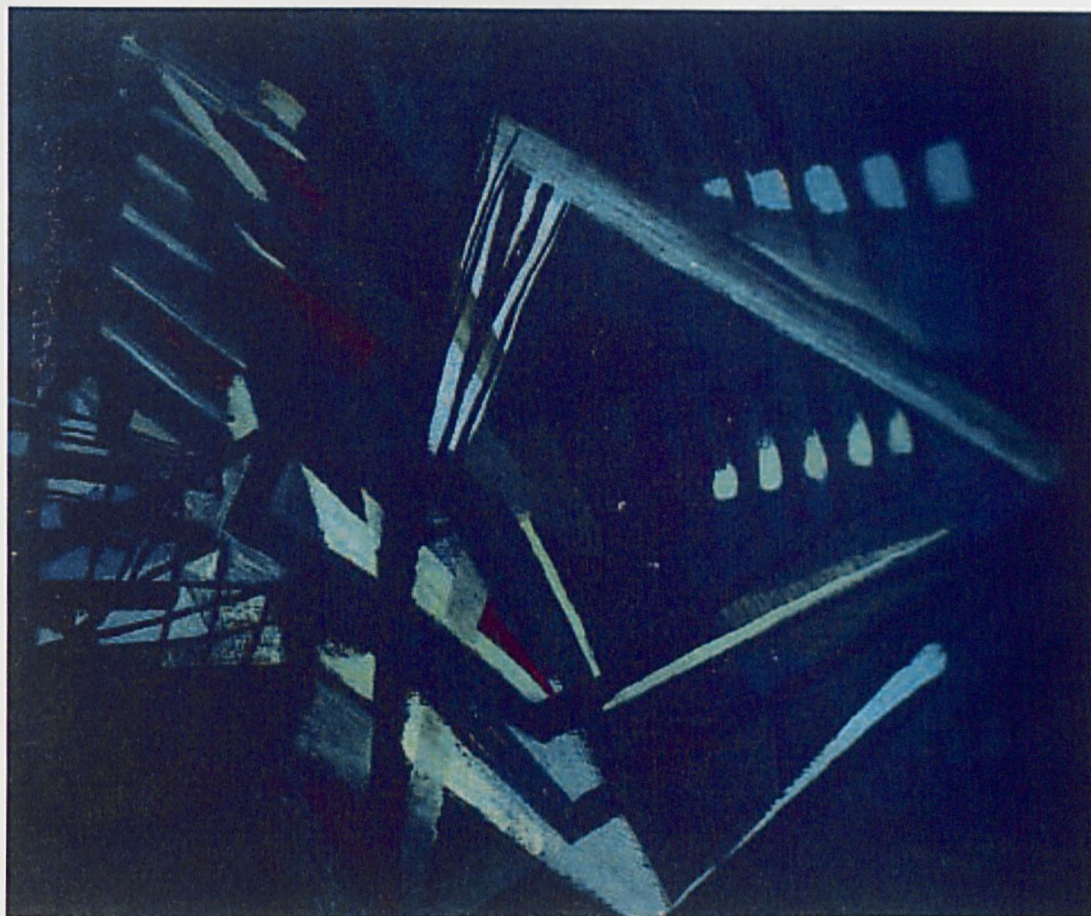


Fig. 111. Jean Dewasne, *Composition Abstraite n° 60*, 1946, oil on canvas, 45 x 55 cm.

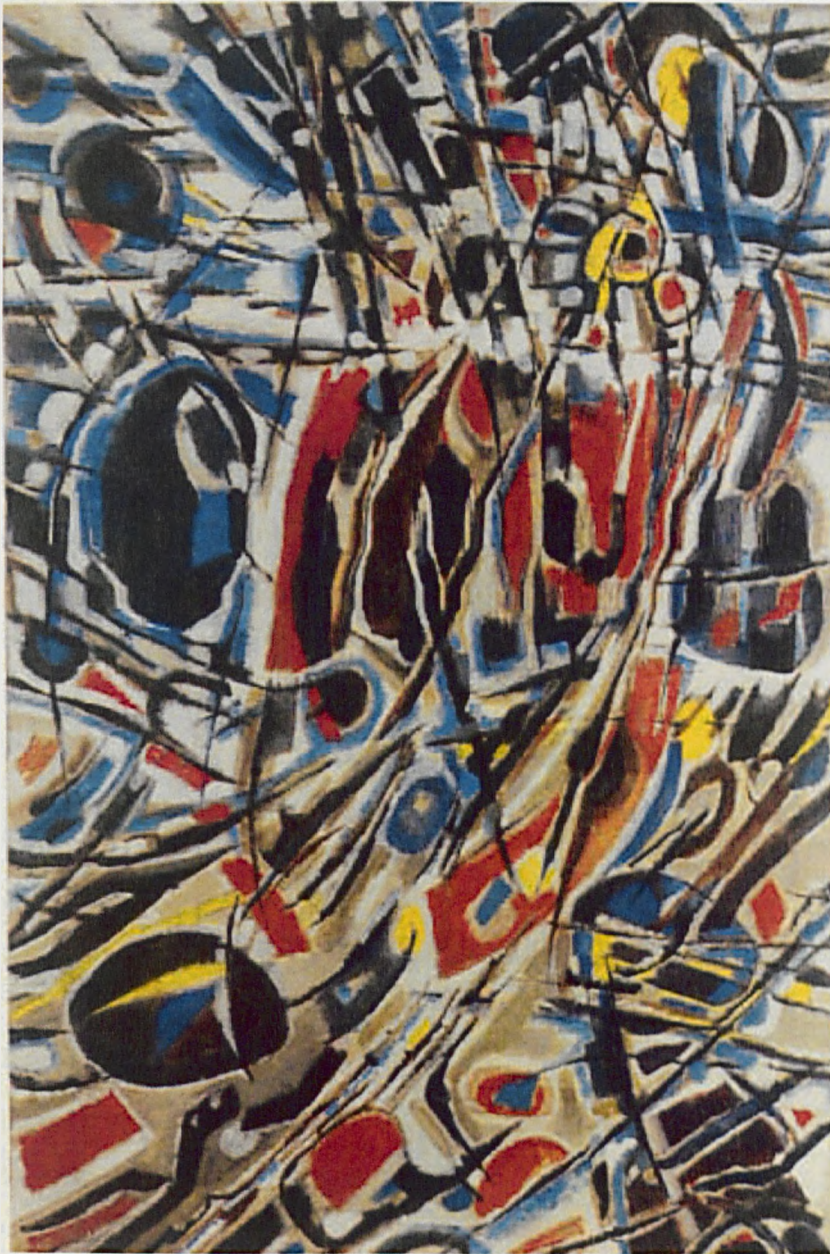


Fig. 112. Jean Bazaine, *La Terre et le Ciel*, 1950, oil on canvas, 196 x 130 cm.



Fig. 113. Roger Bissière, *Grande Composition*, 1947, tempera on paper pasted on canvas, 162 x 81 cm.



Fig. 114. Maurice Estève, *Le Pot de Grès Rouge*, 1946, oil on canvas, 81 x 65 cm.



Fig. 115. Charles Lopicque, *Régates*, 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.



Fig. 116. Alfred Manessier, *Salve Regina*, 1945, oil on canvas, 195 x 115 cm.



Fig. 117. Gustave Singier, *Le Volet Fermé*, 1946, oil on canvas, 100 x 81 cm.



Fig. 118. André Fougeron, *Civilisation Atlantique*, 1953, oil on canvas, 380 x 560 cm.



Fig. 119. Francis Gruber, *Job*, 1944, oil on canvas, 161.9 x 129.9 cm.



Fig. 120. Bernard Buffet, *Homme avec Crâne*, 1947, oil on canvas, 177 x 119 cm.

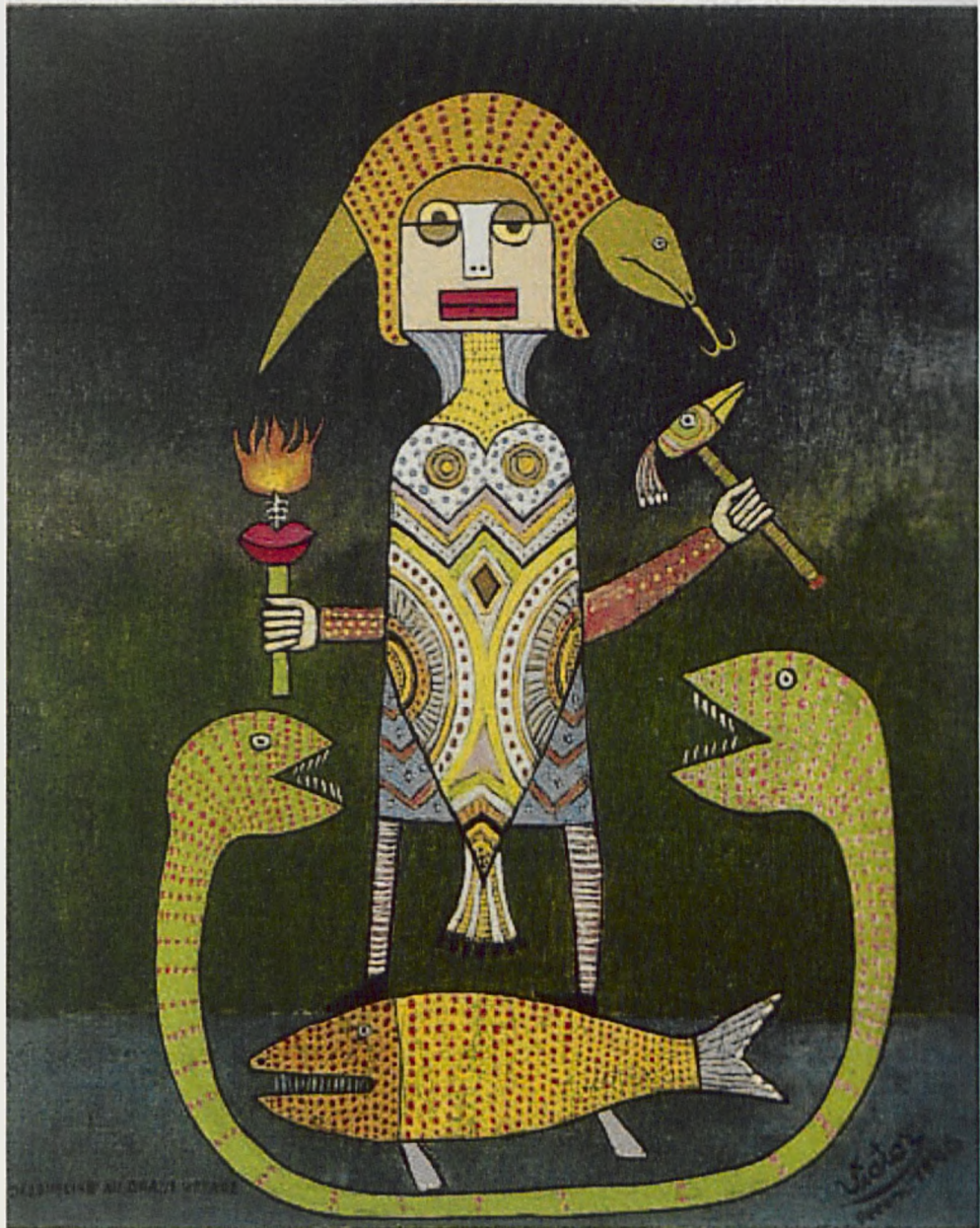


Fig. 121. Victor Brauner, *Jacqueline au Grand Voyage*, 1946, oil on canvas, 46 x 38 cm.



Fig. 122. Camille Bryen, *Hépérile*, 1951, oil on canvas.

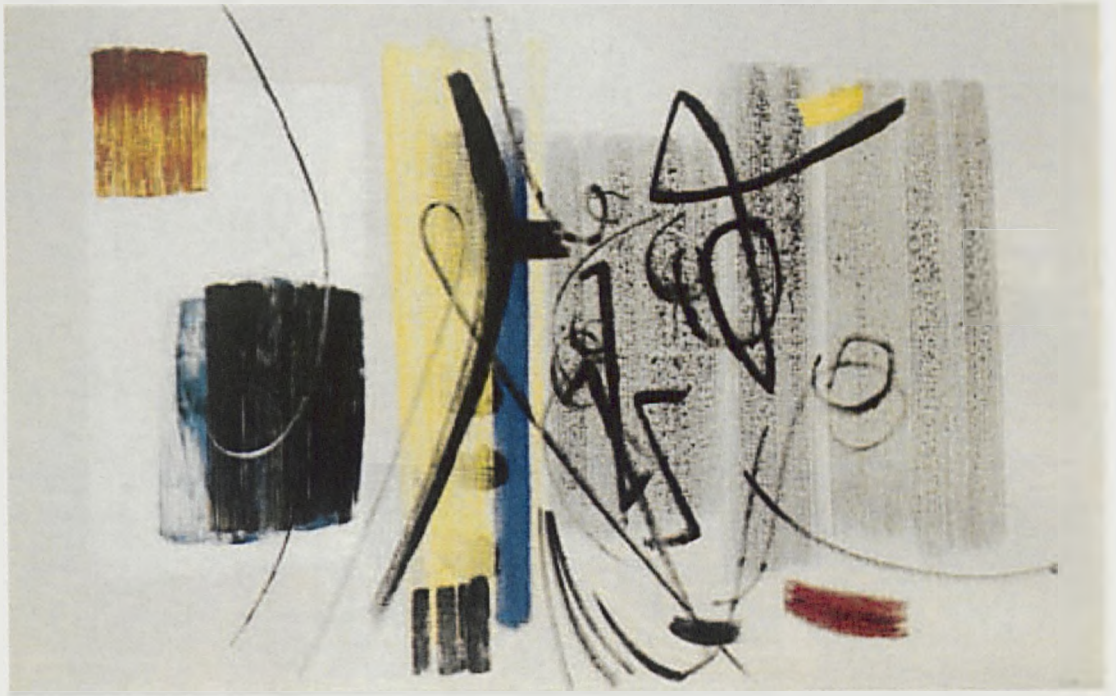


Fig. 123. Hans Hartung, T.48-35, 1948, oil on canvas.

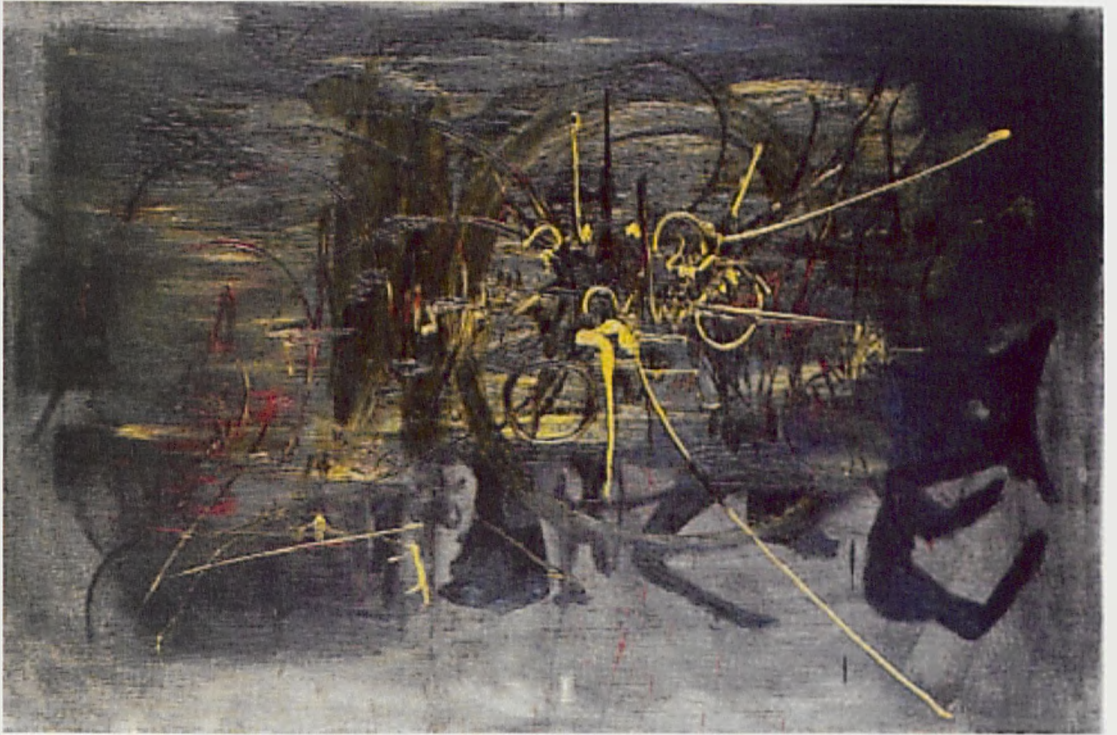


Fig. 124. Georges Mathieu, *Sans Titre*, 1952, oil on canvas, 130 x 195 cm.



Fig. 125. Jean-Paul Riopelle, *Sans Titre*, 1953, oil on canvas.



Fig. 126. Raoul Ubac, *Le Cavalier*, 1951, oil on canvas.



Fig. 127. Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), *La Ville Rose*, 1945-46, watercolour, gouache, and ink on paper, 18.5 x 25 cm.



Fig. 128. Francis Picabia, *Hérésie et Sorcellerie*, 1948, oil on canvas, 116 x 89 cm.



Fig. 129. Henri Michaux, 1948, ink and watercolour.



Fig. 130. Iaroslav Serpan, *Peeshvercheus*, 1949, oil on paper pasted on canvas, 146 x 126 cm.

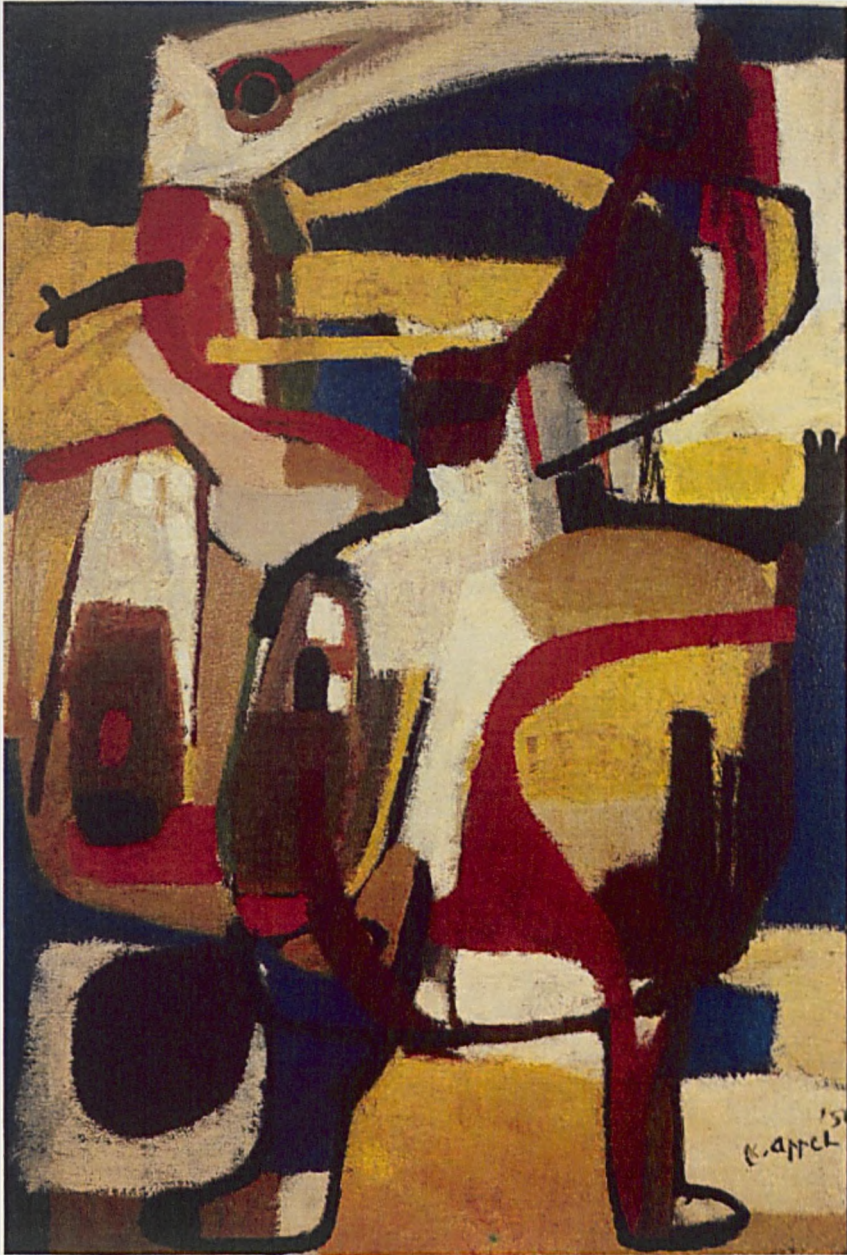


Fig. 131. Karel Appel, *Little Boy*, 1951, oil on canvas, 110 x 75 cm.



Fig. 132. Nicolas De Staël, *Composition*, 1948, oil on canvas, 49.5 x 61 cm.



Fig. 133. André Lansky, oil on canvas.



Fig. 134. Jean Le Moal, *Bateaux au Port*, 1946, tempera on paper pasted on canvas, 49 x 60.5 cm.



Fig. 135. Serge Poliakoff, *Composition*, 1950-51, oil,
116 x 89 cm.



Fig. 136. Gérard Schneider, *Opus 316*, 1946, oil on canvas, 91.5 x 72.5 cm.



Fig. 137. Pierre Soulages, 1950, oil on canvas.



Fig. 138. Marie-Hélène Vieira da Silva, *Composition (Le Rêve)*, 1949, oil on canvas, 127 x 147.5 cm.



Fig. 139. Jean Degottex, *Désincarné*, 1955, oil on canvas.

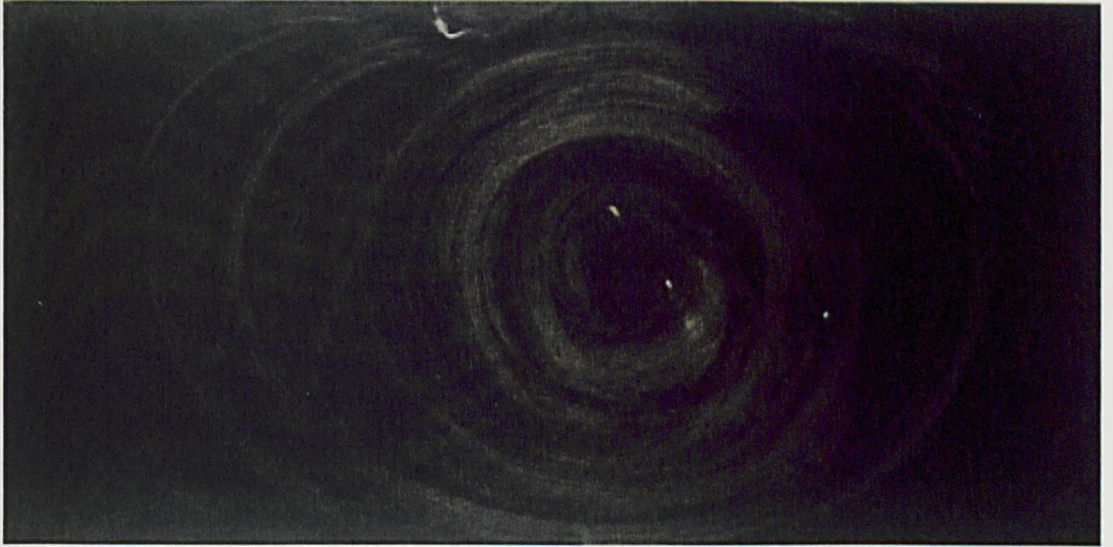


Fig. 140. René Duvillier, *Noir 5*, 1957, oil on canvas.



Fig. 141. Simon Hantaï, *Peinture*, 1955, oil on canvas, 159 x 219 cm.



Fig. 142. Marcelle Loupchansky, 1955, oil on canvas.



Fig. 143. Jean Messagier, *Préparatifs pour un Matin*, 1959, oil on canvas.

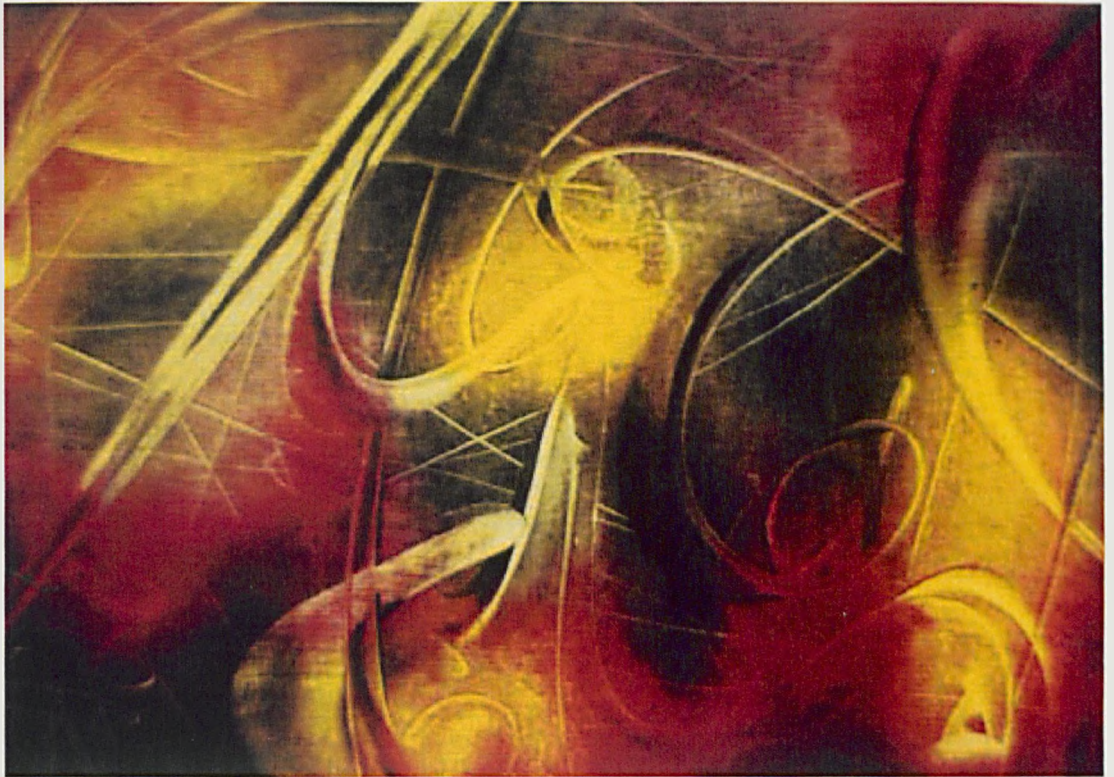


Fig. 144. Judit Reigl, 1954, oil on canvas.