

La fin des années 60 est marquée par un effort théorique de la peinture dont les conséquences se feront probablement sentir dans les années à venir. Si ceux qui opérèrent radicalement cette rupture furent peu nombreux, l'ensemble du milieu artistique français vécut sous le signe d'un changement important. Ce changement fut de deux ordres: idéologique et institutionnel, et en rapport étroit avec la crise plus culturelle que sociale que provoqua le décollage économique de la France dans les années 60.

En 1967, Pierre Gaudibert crée l'ARC et en fait tout de suite un lieu de débat actif, peu après le CNAC ouvre ses portes, il sera l'élément moteur dans la création du Musée Beaubourg et l'instrument de la nouvelle politique nationale envers la « création ». Viendront ensuite et successivement la création de revues spécialisées sur l'art actuel d'avant-garde, la relance de la biennale de Paris, la réalisation effective du Musée Beaubourg, les achats de plus en plus importants de l'état et la création en chaîne de nouvelles galeries.

Toutes ces initiatives publiques ou privées n'auraient eu aucun écho sans le rôle joué par les artistes. Dès 1965 ceux-ci font quelques tentatives, encore marginales, mais annonciatrices des futures orientations. Ainsi le Salon de la Jeune Peinture devient le lieu de manifestation et de discussion privilégié. C'est en son sein ou autour de lui qu'eurent lieu les premiers débats politiques concernant l'art, même si les choix plastiques des artistes participants n'ont pas toujours eu la même rigueur que leurs choix d'idées. C'est toujours autour de 1965 (avant et après) que les artistes français et quelques critiques trouvèrent dans la production américaine un stimulant pour dépasser l'abstraction lyrique ou les avant-gardismes douteux sans rigueur théorique.

Débats idéologiques sur l'art et sa fonction, observation plus ou moins attentive de la production américaine, interventions institutionnelles accrues et amélioration du marché sont autant de facteurs qui secouèrent Paris et ses peintres de leur torpeur. Par rapport à cette réaction générale du milieu artistique français à l'effritement catastrophique de sa position internationale, Buren, Mosset, Parmentier et Toroni furent les premiers à opérer la rupture aussi bien sur le plan plastique que théorique, plastiquement ils furent suivis de près par Viallat, Saytour, Dezeuze et Rouan qui cependant ne développeront leurs idées qu'après 1968 sous la triple influence des événements, de Pleynet et de leurs nouveaux partenaires.

Buren, Mosset, Toroni, Parmentier

Dès 1965 Buren, Parmentier et Toroni se connaissent, observent ensemble l'actualité artistique et cherchent un moyen de provoquer la rupture dans leur propre travail. Pendant l'année 1966 ils mettent en place leurs idées et leurs moyens formels, trouvent un quatrième avec Mosset et prévoient des manifesta-

tions collectives. Sans refaire pas à pas les étapes de leur action commune dont plusieurs articles de Michel Claura ont rendu compte, il importe de rappeler qu'ils disposent, au moins pour les trois premiers d'un moyen d'occupation de la surface picturale lisible dans son processus, mais pratiquement indépendant de la taille de la toile et de tout contenu descriptif, philosophique ou subjectif. A travers ces refus plastiques mettant en valeur l'anonymat et l'aspect systématique de leur travail, ils prenaient principalement position contre les discours antérieurs sur la peinture.

« Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou se l'approprier, ou le contester, ou le présenter)

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination

Puisque c'est illustrer l'intériorité

Puisque peindre c'est une justification

Puisque peindre sert à quelque chose

Puisque peindre c'est peindre en fonction de...

... Nous ne sommes pas peintres ».

Tract du 1er Janvier 1967

Dénoncer les incohérences antérieures, imposer de manière spectaculaire l'anonymat du travail, exposer sa fabrication, tout ceci ne constitue pas encore un système théorique complet, ni même véritablement une proposition positive. Sa formulation échouera à Buren, seul membre du groupe à produire des textes théoriques et rescapé avec Toroni de l'aventure à quatre après les deux abandons de Parmentier et Mosset.

Début 1968 il définit l'ensemble de l'art comme une activité réactionnaire à cause de sa fonction idéologique. Il cherche à donner à son oeuvre une « réalité propre », indépendante de tout autre facteur, reprenant ainsi des idées formulées aux Etats-Unis par Robert Morris et quelques autres, mais il n'explicitera cette idée de manière convaincante que lorsqu'il la mettra en rapport avec la définition de la connaissance chez Althusser. En effet les américains ne tiennent pas compte du facteur idéologique et ne s'interrogent pas sur la validité même de l'art. Buren au contraire prétend opérer une coupure épistémologique aussi bien dans son oeuvre que dans ses écrits, rejetant ainsi toute insertion idéologique dans son travail.

Le rôle de Marcelin Pleynet

C'est en fait un texte de Marcelin Pleynet sur la peinture américaine (à propos de l'exposition Art du Réel, fin 1968, Paris) qui donna l'articulation théorique principale à toute la peinture de Buren à Support-Surface. Partant de la distinction objet réel-objet de connaissance soulignée par Althusser dans sa lecture de Marx, Pleynet la met en rapport avec l'insistance des américains sur la « réalité » de l'oeuvre. Il écrit: « Comme "objet de connaissance", la peinture, c'est bien évident, ne propose rien qu'elle ne se prépare à reprendre, à effacer, elle ne propose plus des tableaux ou des sculptures, mais un type d'activité, un travail, qui ne saurait jamais se reconnaître que dans sa démarche productive, dialectique ».

La peinture devient sous sa plume

un objet de connaissance, par la seule mise en scène de sa propre pratique. Il concilie ainsi problèmes théoriques et débat idéologique, puisque la véritable connaissance s'avère révolutionnaire en dévoilant l'idéologie dominante. De même que les sciences humaines avaient prouvé avec Althusser et quelques autres leur légitimité théorique et révolutionnaire, le « créateur » ou plus exactement selon les termes de *Tel Quel* l'acteur des « pratiques significantes » va trouver grâce à Pleynet son articulation à la société. En agissant de la sorte Pleynet proposait non seulement une solution pour les peintres, mais également une solution pour lui-même en tant qu'écrivain et penseur. Les artistes partis dans la voie rigoureuse d'une exclusion des données non spécifiquement plastiques se heurtaient auparavant à une autonomie castratrice de toute articulation effective et idéologique avec leur société, comme les écrivains et les penseurs dans leur propre domaine (voir Bourdieu: « Disposition esthétique et compétence artistique » in les *Temps modernes*, février 1971, n. 295).

Au lieu d'une articulation au jour le jour sur la base des sujets commandés ou d'une représentation dramatique et burlesque de l'individu peintre à travers une image propre à toutes les projections possibles, l'institution de l'art en tant que « pratique signifiante » autonome rejetant le produit à un rôle secondaire permet au peintre de participer au débat idéologique sur des bases non occultées. C'est sa pratique qui devient révolutionnaire et non plus le sens ou le contenu de l'oeuvre toujours susceptible de détournements.

Si Pleynet ne parle pas de BMPT, de Devade ou de Viallat dans son texte, il connaît déjà leurs travaux, les aspirations vers lesquelles ils tendent et l'on ne peut nier, je crois, que leurs oeuvres et leurs idées étaient plus ou moins présentes à son esprit lorsqu'il interpréta ainsi la peinture américaine. En fait il leur propose l'articulation théorique dont ils vont immédiatement s'emparer. Je conseille au lecteur de vérifier cet emprunt en faisant une lecture comparative des textes « Peinture et "réalité" » de Pleynet, « Mise en garde n. 3 » de Buren, et enfin de « Pour un programme théorique pictural » de Cane et Dezeuze. Les mêmes problèmes sont agités dans les trois textes et Support-Surface croira toujours en la personne de certains de ses membres que Buren leur avait pillé ce qu'en fait ils avaient tous trouvé chez Pleynet.

La grande différence séparant Buren et Support-Surface réside dans l'articulation du travail et de l'effort théorique. Lorsque Buren théorise un travail et une réflexion de plusieurs années, Support-Surface met en place un programme à réaliser, lorsqu'il trouve un maillon manquant à sa pensée, Support-Surface porte tout son effort à adapter une pensée déjà construite (celle de Pleynet et de *Tel Quel*) à un travail qui débute et aux idées issues de mai 1968 sur le marché de l'art et la récupération. Buren limitera son emprunt à Pleynet à ce texte déjà cité, alors que Support-Surface suivra sous l'impulsion de Devade, Cane et Dezeuze l'ensemble de ses réflexions malgré les réticences premières des membres de province. La coha-

bitation de Marx et de Freud ne sera possible que par les choix formels du groupe, moins restreints que ceux de BMPT. Quand la forme disparaît chez BMPT, elle subsiste malgré sa répétition chez Viallat, Valensi, Devade et d'autres; son corollaire: la composition également évacuée par les premiers restera une question sous-jacente pour Dolla, Pincemin, Devade, Saytour, Cane malgré sa justification par un processus de travail pas toujours lisible comme tel. Quant à la couleur, comme matière chargée d'affectivité dans son maniement, et comme valeur expressive, elle justifie à elle seule l'articulation principale suivant les modalités du plaisir.

Si grâce à BMPT et quelques autres peintres, Support-Surface a appris la peinture par le travail et non plus par l'effet produit, il impliquait par son refus légitime de renoncer à des possibilités exclues par ses prédécesseurs une revalorisation du rôle du sujet.

Permettre au sujet de s'exprimer tout en gardant la caution scientifique de Freud, c'était, à terme, pouvoir poursuivre les comportements de l'abstraction lyrique sans tomber dans ses excès verbaux et philosophiques souvent confus. Le sens pris récemment par le travail de Viallat, Cane et Valensi, accompagné d'une revalorisation simultanée des peintres gestuels montre bien que Support-Surface s'est refusé à une rupture complète et définitive avec ses ancêtres.

Le plaisir de peindre

Quand Viallat commença fin 1966 à produire les formes qu'il utilise toujours actuellement, il cherchait sous l'impulsion du choc produit par l'oeuvre de Parmentier à maintenir des qualités expressives dans un système formel indiquant son élaboration. La même volonté démonstrative du travail du peintre paraît dans l'oeuvre de la plupart des membres du groupe Support-Surface sans effacement total du sujet. C'est pourquoi à l'inverse de Buren et de Toroni cherchant leur articulation dans le rapport au lieu culturel (mise en évidence de ses contradictions et critique), Support-Surface portera plus directement son effort sur le rôle du sujet et sur la couleur, instrument privilégié d'expression. Des premières oeuvres à celles produites actuellement, l'abandon progressif des agressions ou analyses du support tend vers un déplacement de l'intérêt sur le maniement de la couleur. Même si la forme et la composition subsistent, elles n'interviennent qu'au niveau de la série ou de processus généraux, et elles valorisent par leur relative constance l'application et le maniement de la matière colorée. Et c'est dans ce contact avec l'instrument de la peinture que va se jouer et se penser le rôle du sujet, sujet intervenant avec une matière qui pour l'occasion devient autre chose: instrument ou produit du plaisir du peintre.

Le travail du peintre devient alors « dépense » (au sens freudien) lorsqu'il est vu sous l'angle du plaisir et « pratique théorique » parce qu'il insiste sur son fonctionnement, qu'il met en évidence sa dialectique et qu'il ne se cache plus sous des propos idéologiques. L'oeuvre autrefois produite se présente actuellement comme le jalon d'une production en fonctionnement.

Cette opposition de la dépense et de

la mise en évidence du processus de production constitue la principale contradiction autour de laquelle se débattent les peintres de Support-Surface et leurs proches. Suivant les cas, l'accent est porté soit sur le fonctionnement, soit sur le rôle du sujet avec une accentuation de ce deuxième terme dans les oeuvres actuelles. A l'opposé de Buren et Toroni ou encore de peintres comme Ryman, Mangold et d'autres chez lesquels le fonctionnement du travail reste le principal élément, Cane, Devade, Viallat, Jaccard, Kirili, Rouan, font actuellement basculer la lecture et la fabrication de leur travail vers une valorisation de leur rapport individuel aux moyens mis en oeuvre. Les processus, les structures formelles répétitives, les mises en forme du support tendent à ne plus être que la toile de fond à l'expression du sujet, nouvel instrument disponible, mais non plus objet approprié et central du travail. La revalorisation du plaisir de peindre accompagne le revirement spectaculaire des intellectuels les plus en vue en France. Que Barthes comme nombre de ses collègues ait senti le besoin de parler de ce qu'il avait exclu indique la difficile cohabitation du savoir et du plaisir. Si la préoccupation est maintenant commune aux peintres et aux intellectuels, cela tient probablement à l'évolution parallèle de leurs statuts dans la société, et à l'accroissement de leurs échanges.

Création, savoir et pouvoir

Tout se passe effectivement comme si intellectuels et artistes se trouvaient marginalisés de la même manière par rapport aux autres instances de la société. Lorsque sous le régime de la commande et du mécénat les créateurs ne pouvaient développer leurs oeuvres que dans une collusion idéologique avec leurs commanditaires, ils disposaient en revanche d'un statut d'autant plus privilégié qu'ils satisfaisaient adroitement les demandes du pouvoir. Ils recevaient en échange de leur participation à l'idéologie dominante un surcroît de pouvoir dans le champ artistique, et une communauté de vie avec les détenteurs du pouvoir politique. Depuis l'impressionnisme, les peintres ont rompu avec le pacte social établi; en privilégiant les problématiques plastiques ils évacuaient les contenus idéologiques explicites de leurs oeuvres et revendiquaient une autonomie que la société leur accorda d'autant plus facilement qu'elle disposait de nouveaux moyens de production et de diffusion de l'idéologie. Mais, ce faisant, les artistes ne pouvaient limiter l'évolution et la transformation de l'art à un fonctionnement interne. La nouvelle liberté acquise conduisait à une dégradation immédiate du statut économique et social de l'artiste, et à la privation de toute articulation reconnue au corps social, si ce n'est dans le cadre d'un ghetto. Tout le développement de l'art contemporain témoigne de l'ambiguïté de la situation. Pris entre la recherche de la spécificité de leur pratique et le désir de trouver une participation effective à la vie commune, les artistes oscillent entre le non-art ou les pratiques, s'approchant des domaines ou des technologies non artistiques, et un art spéculatif fidèle à ses moyens traditionnels. Il semble que face à cette situation artistes et société commencent à réagir, non pour

changer totalement leurs rapports mais pour consolider les acquis. L'exemple français est pour cela très révélateur sans être unique ni exceptionnel.

En effet les efforts de Buren et de Support-Surface pour articuler peinture et savoir tendent à donner à un travail plastique très spécifique un statut comparable aux produits des intellectuels permettant ainsi la jonction entre deux activités distinctes de la société. L'isolement est rompu et la complicité directe ou implicite d'un certain nombre de penseurs laisse supposer qu'ils y trouvent leur compte. Dès lors la lutte pour le pouvoir et le combat idéologique se fait en commun face à une société qui de son côté essaie de consolider la situation en multipliant les organismes de contrôle et de canalisation de la production artistique. L'intervention institutionnelle en matière d'art contemporain vise en effet à renforcer la spécialisation et l'isolement du champ artistique vis à vis des autres champs de la société. L'artiste peut actuellement jouir d'une notoriété internationale sans pour autant accroître son public local dans des proportions importantes et si par exception il devait attirer l'attention d'un plus large public les utilisations idéologiques de son travail se feraient plus sensibles. [Note: Support-Surface devient ainsi l'objet de défense du marché artistique français. On tend actuellement à le présenter comme la réponse nationale à l'invasion des avant-gardes nord-américaines].

Le peintre est averti de ce danger et tente pour le minimiser d'y mettre des bornes, soit par ses textes, soit dans le mode de fabrication de son oeuvre, soit encore dans sa remise en cause des lieux culturels, et il trouve pour cela l'appui et la caution de certains intellectuels.

Après une courte participation commune et proche dans ses grandes lignes au grand débat idéologique des rapports de la peinture du savoir et du pouvoir autour de 1970, BMPT et Support-Surface ont adopté des voies de plus en plus divergentes pour répondre à cette question.

Pour Buren et Toroni l'évacuation des contenus idéologiques de la peinture passait par le rejet de toute projection formelle de l'individu producteur et tendait à situer le questionnement sur le sens et la fonction de l'art et de l'artiste. Que devient en effet le peintre, son produit ou ses musées lorsque celui-ci ne parle plus de lui ou d'autre chose, mais uniquement de la peinture et de son lieu d'apparition? Buren et Toroni continuent à poser cette question dans leurs manifestations. Support-Surface qui n'a jamais voulu abandonner l'individu, trouve dans la mise en scène de la production une révélation similaire à celle que Marx mettait à jour en expliquant la lutte des classes. L'articulation révolutionnaire, très accessoirement basée sur la critique du marché et des institutions, trouve en fait son modèle dans la mise en valeur de la pratique au détriment du produit. A cela s'ajoute la valorisation du rapport libidinal du peintre à ses instruments et objets de production dans le cadre d'une lecture nouvelle de Freud qui attribue un caractère subversif à la mise en évidence du plaisir.

Jean Marc Poinot