

DÉPLACER DÉPLIER DÉCOUVRIR

LA PEINTURE EN ACTES, 1960-1999

BARRÉ / DEGOTTEX / DEVADE / HANTAÏ / PARMENTIER

EXPOSITION du 3 mars au 27 mai 2012

Dossier pédagogique réalisé en collaboration avec Régine Carpentier, Michel Mackowiak et Sophie Léon, enseignants missionnés au LaM.

Sommaire

- I. Une radicalité en peinture (Violaine Digonnet) p.2
- II. Pour une lecture en contexte de l'exposition (Régine Carpentier) p.10
- III. Propositions pédagogiques en HDA (Sophie Léon et Michel Mackowiak) p.15

I. Une radicalité en peinture

L'exposition *Déplacer, déplier, découvrir. La peinture en actes 1960-1999*, revient sur une période de l'histoire de l'art marquée par une certaine radicalité, celle des années soixante et soixante-dix, et traite de ses répercussions au-delà. À un moment où nombre d'artistes se détournent de la peinture et où certains critiques annoncent même sa mort, des peintres persévèrent dans leurs recherches au point de renouveler considérablement les gestes et les pratiques picturales. En mettant l'accent sur la question du faire, l'exposition questionne le « comment peindre ».

Elle est consacrée à cinq peintres français qui ont tous fait le choix délibéré de l'abstraction et qui n'ont cessé d'explorer de nouveaux procédés : Simon Hantaï, Martin Barré, Marc Devade, Jean Degottex et Michel Parmentier. Tous ont en commun d'avoir, à un moment de leur production, touché aux limites de l'acte de peindre au point que certains ont renoncé à peindre à un moment donné.

Pour préserver la singularité de chaque artiste, l'espace d'exposition est divisé en cinq salles. Dans chacune d'elle est présenté un ensemble d'œuvres relevant toujours d'une et même série¹. Chaque salle est introduite par un portrait de l'artiste et quelques éléments biographiques. Une œuvre de référence, antérieure à la série exposée mais l'annonçant, est présentée en préambule. Elle témoigne d'une évolution dans la pratique de chaque peintre et met à jour le développement du geste pictural à l'intérieur de la série.

¹ Depuis la modernité l'usage de la série s'est largement répandu, rompant avec la logique du chef-d'œuvre perçu comme un tout complet et unique.

Simon Hantaï (1922-2008)

« J'ai été pris par le pli, j'ai pris le pli, le pli m'a repris. » Simon Hantaï

Le pliage comme méthode

Au début des années soixante, Simon Hantaï va profondément renouveler la pratique du peintre en développant une technique inédite : le pliage. Il semblerait que l'idée lui vienne de l'image du tablier de sa mère entièrement quadrillé par les traces de plis laissées dans le linge.

Deux toiles, présentées en introduction, préfigurent le procédé de pliage qu'Hantaï développera des années plus tard dans la série des *Panse*. La première, *Pliage* (1950-51), représente des plis et donne l'illusion d'une toile chiffonnée alors que la seconde, *Sans titre* (1950), a été véritablement manipulée, chiffonnée. Le pliage ne sera ensuite plus figuré mais devient opérant, il devient un acte.

Le volume caché de la toile

Plutôt que de travailler sur la surface lisse et plane qu'offre habituellement une toile tendue sur un châssis, Hantaï va manipuler, froisser, plisser la toile de manière à constituer un volume sur lequel il viendra ensuite étaler la peinture. Avec lui, la toile n'est plus seulement une surface plane mais bien une matière souple s'offrant à toutes sortes de manipulations.

Le procédé utilisé par Hantaï consiste à : 1. Froisser, plier la toile / 2. Recouvrir la toile de peinture / 3. Déplier la toile

La toile cesse d'être un écran de projection, elle devient un matériau vivant que l'artiste va utiliser pour produire des motifs. Elle participe ainsi à faire la peinture. D'où l'idée d'une peinture qui s'engendre elle-même, qui participe à sa propre création.

Pour autant, Hantaï reste profondément attaché au tableau tel qu'il est traditionnellement défini puisque la toile est finalement remise à plat et tendue sur châssis.

« Peindre les yeux fermés »²

Une fois dépliée, la toile présente des parties peintes et des parties non peintes, laissées en réserves. C'est cet agencement aléatoire de formes colorées et blanches qui est donné à voir.

Hantaï utilise la technique du pliage pour faire entrer une part de hasard dans ses compositions. L'artiste se met volontairement en retrait, il met en place un procédé qui se déroule ensuite sans lui.

Hantaï dit chercher à travailler « les bras coupés et les yeux fermés »³. Cette formule montre bien sa volonté de rompre avec ce qui a longtemps défini l'artiste : son œil et sa main virtuose. La

² Hantaï 1960-1976, CAPC Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, 15 mai-29 août 1981,

³ Alfred Pacquement, directeur du Centre Georges Pompidou, Flux et reflux, fragments (pour Simon Hantaï), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1999

technique du pliage permet de soustraire à la vue du peintre une partie de la toile et fait que le résultat échappe à l'intentionnalité de son auteur. Ce procédé permet aussi de requalifier le geste du peintre qui devient un geste préparatoire, sans manière, sans expressivité. Hantaï intervient à minima. L'action de peindre devient une action parmi d'autres, après celle de plier et avant celle de déplier.

Le non peint, la part croissante du blanc

Hantaï s'inscrit dans l'héritage de Cézanne et tire la leçon des papiers découpés de Matisse. Ces artistes furent les premiers à ne pas remplir l'intégralité de la surface de la toile et à ouvrir leur palette à ces parties vierges, non peintes avec lesquelles ils composent. Le vide, le blanc, le non peint, devient primordial dans l'œuvre de Hantaï qui parle de « peinture trouée ». Au fil des séries, le blanc apparaît de plus en plus actif et lumineux, comme en témoigne la série des *Meun*.

Martin Barré (1924-1993)

Soustraire pour faire

« Je voulais montrer, par des traces ou des points d'impact dans une surface claire, ce que serait une peinture « désencombrée » de l'objet, de la couleur, de la forme n'offrant plus que des fragments d'un espace existant aussi bien ailleurs que dans ses fragments tangibles. » Martin Barré

La sélection de peintures présentées dans l'exposition montre une radicalisation progressive de l'œuvre de Martin Barré. De séries en séries, se dessine un processus qui dépouille progressivement la peinture de ses artifices.

Abandon des outils traditionnels

« Lorsque j'ai peint directement au tube, ce n'est pas le tube qui m'intéressait mais bien la suppression de la brosse et du couteau à peindre que j'avais utilisé avant : ceci pour une plus grande réduction-concentration »⁴.

Barré abandonne le pinceau, fortement connoté, au profit de baguettes de bois et de couteaux avec lesquels il étale la peinture dans des compositions abstraites. Au cours de l'année 1960, il renonce à ces outils pour appliquer la peinture directement avec le tube, sans intermédiaire. Le fond blanc n'est plus travaillé. Les plans colorés et les formes rectilinéaires disparaissent, seul persiste la ligne, graphique, simplifiée au maximum.

Suppression des effets de matière

Dans un souci d'économie de moyen. Le recours à la bombe aérosol permet de limiter encore les outils en rassemblant le pinceau, le pigment et le récipient en un. Elle permet une pulvérisation directe, à distance, sans empâtement. Pour éviter les traces de coulures, les toiles bombées sont aussitôt mises à plat pour qu'aucun effet de matière ne vienne marquer la toile. Les traits deviennent plus flottants, plus aériens que les précédents fortement chargés de matière. Barré se détourne progressivement des effets d'empâtement qui caractérise ses contemporains. Au contraire il fait le choix d'une peinture dépourvue d'épaisseur, presque sans matière.

Réduction des formes et des couleurs

La centaine d'œuvres de la série des « bombes » (réalisées entre 1963 et 1967) montre une diversité de lignes. Arabesques, tirets, hachures, flèches, se pulvérisent toujours en noir sur des toiles blanc-cassé, la plupart se prolongeant hors cadre. (Notons que le noir et blanc est

⁴ Yve-Alain Bois, Martin Barré, Flammarion, Centre national des arts plastiques, 1993, p.38

surtout le résultat d'un renoncement à la couleur.)
Certaines peintures reprennent, à la bombe, les motifs qui avaient été faits au tube, montrant que la recherche de Barré porte moins sur les motifs que sur les procédés qui les engendrent. Ce dont témoigne le motif de la flèche, d'abord réalisé à la bombe en 1963, il sera repris au pochoir en 1967.

Refus de la gestualité

Avec la série des *Flèches* une étape est franchie. Le pochoir vient se glisser entre le geste du peintre et la toile pour limiter ce geste à une simple action de remplissage. La gestualité disparaît, seule persiste la répétition d'un signe.

Processus de réduction

On assiste à la suppression des gestes et outils traditionnels du peintre et à la réduction progressive des couleurs, des formes et des matières. Il y a chez Barré une volonté de pousser le processus de réduction au maximum. Ce faisant il interroge la peinture, ses limites et sa définition. Barré ira d'ailleurs jusqu'à abandonner un temps la peinture pour une photographie d'ordre conceptuel.

Marc Devade (1943-1983)

« La peinture en question »

Marc Devade est membre du groupe Supports/Surfaces qui rassemble des artistes privilégiant la pratique de la peinture. Le titre de la première exposition du groupe, *La peinture en question*⁵, est emblématique de leur démarche : prendre la peinture comme objet. Dans cette perspective, le support traditionnel est souvent remis en question. Devade ne renoncera ni à la toile, ni au châssis.

L'encre, « un matériau excentrique »

De 1972 à 1979, Devade ne va plus utiliser la peinture mais l'encre colorée. La fluidité des encres colorées offre des effets de transparence qui vont nourrir une autre approche de la couleur. Alors que la peinture à l'huile permet des empâtements ou des aplats de couleur lisses et homogènes, l'encre, dépourvue d'épaisseur, ne vient pas masquer une surface mais colorer le support lui-même.

La série des « H »

Chaque tableau de la série exposée est constitué de deux panneaux superposés dessinant une forme de H. Pour obtenir cette forme, l'artiste procède par étape :

1. Etaler l'encre colorée en dégradant la couleur du clair au foncé sur un large carré central et du foncé au clair sur le pourtour d'une toile carré constituée de deux châssis identiques.

2. Déplacer la partie qui était en dessous, au dessus, cette inversion fait

apparaître un H qui donne le titre à la série.

La forme qui surgit procède donc d'un processus où l'acte de peindre reste essentiel.

Le geste de la couleur

Les lignes qui apparaissent dans les toiles ne sont pas dessinées au pinceau. C'est la rencontre entre deux champs colorés qui, en se superposant font apparaître une ligne. « C'est la couleur qui dessine »⁶, explique Catherine Millet. La couleur se répand non pas uniformément mais inégalement créant des zones plus ou moins profondes et des effets de transparence et d'opacité.

⁵ *La peinture en question*, exposition au musée du Havre en 1969. qui réunit, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat

⁶ Catherine Millet, *Art Press*, n°96, octobre 1985, p. 13-14

Jean Degottex (1918-1988)

Peinture, etc.

« Rien avant, rien après, tout en faisant »⁷
J. Degottex

L'œuvre qui sert d'introduction à la série présente un trait vertical de peinture noire. Ce trait minimal, en noir sur fond gris, n'est pas sans évoquer la philosophie zen et l'art calligraphique qui a profondément influencé l'artiste. Ce tableau, datant de 1967, représente le geste absolu. Il résume l'action du peintre qui décharge la peinture sur la toile jusqu'à son épuisement. Toile, pinceau, peinture, geste, tout est là mis à nu. « C'est ma dernière peinture » dira Jean Degottex à propos de ces toiles qu'il intitulerait *ETC.* Paradoxalement, cette dernière peinture est surtout le point de départ vers d'autres expérimentations.

Encoller, plier, scarifier..., repenser les pratiques du peintre

Dès lors Degottex n'aura de cesse d'expérimenter de nouveaux procédés. À l'action de peindre vient se substituer celles de déchirer, entailler, découper, tresser, gratter, découper, frotter, plier... autant d'actions inédites qui redéfinissent la pratique du peintre. Degottex renonce au pinceau pour des outils plus incisifs tels que le cutter ou le tournevis qui attaquent la toile dans son épaisseur et sa chair. Il utilise aussi le balai et la brique pour frotter la toile de lin à l'envers, utilisant le verso d'une toile longtemps réduite à son seul recto.

La technique du pliage utilisée dans la série des *lignes-report* illustre cet autre usage de la toile. Par un système de pliage et d'encollage complexe, les répartitions de la peinture noire et de la colle de peau varient, produisant différentes valeurs de noir et divers effets de matières. Matité, opacité, brillance, le noir n'y est jamais uniforme. Les toiles sont striées de lignes horizontales tracées à l'aide d'un tournevis plat qui vient griffer la matière. Ces lignes découvrent le lin dont elles révèlent la trame. Parce que Degottex travaille sur des toiles préalablement pliées, les lignes se reportent automatiquement d'un volet à l'autre de la toile. Profondément gravées sur un pan de toile, elles rejaillissent en surface sur d'autres pans, donnant à voir une diversité de textures. Derrière l'apparente simplicité des lignes horizontales, un jeu subtil de report de matières et d'empreintes par estampage anime toute la surface du tableau.

La série des *Papier-Report*, permet de bien comprendre le procédé de Degottex qui consiste à reporter la peinture d'un endroit à l'autre de la feuille. Ils présentent deux traces d'encre de Chine, comme deux tirets bordant la feuille. Pour réaliser ce dessin Degottex dépose une tâche d'encre sur le bord de la feuille, au recto. Il roule ensuite cette feuille de sorte à imprimer son empreinte sur le bord opposé, au verso. Une fois déroulée, la feuille présentera deux traces en miroir : une tache et son empreinte. La matière picturale est en quelque sorte arrachée et déplacée, et le signe dédoublé.

⁷ André Cariou (sous la dir. De), Jean Degottex, Editions Fage, 2008, reprise de la citation en préambule

Michel Parmentier (1938-2000)

Michel Parmentier commence à peindre vers 1960. De janvier à décembre 1967 il participe à quatre expositions collectives avec Daniel Buren, Olivier Mosset et Niele Toroni. Ils revendiquent publiquement la négation du talent, de la sensibilité et du spectaculaire. Ils défendent un principe de neutralité, et réduisent l'oeuvre à sa simple matérialité. À la fin de l'année 1967, Parmentier se désolidarise du collectif. En 1968, il cesse de peindre. Ce n'est que quinze années plus tard, en 1983 qu'il reprend la peinture exactement là où il l'avait laissée.

Au début des années 60, Parmentier et Buren fréquentent Simon Hantaï. Le rôle et l'influence de ce dernier sont déterminants pour Parmentier qui adopte la technique du pliage initiée par son aîné fin 1965.

Le procédé qu'utilise Parmentier pour réaliser la toile *13 janvier 1984*, peut se résumer en ces quelques gestes :

1.

Plier horizontalement la toile de sorte à définir des bandes d'une largeur invariable de 38 cm.

2.

Replier ensuite sur elle-même une bande sur deux. (La surface, pliée en accordéon, est provisoirement réduite de moitié.)

3.

Recouvrir ensuite uniformément de peinture, à la bombe monochrome.

4.

Déplier l'ensemble pour découvrir une alternance de bandes horizontales peintes et non peintes.

Ce recours au pliage lui permet d'éliminer du geste du peintre tout ce qui est de l'ordre de la sensibilité et du talent. Dans ses premières toiles, il projette la peinture à la bombe ou au pistolet pour annuler ainsi toute « gestualité ».

Notons que Parmentier authentifie ses œuvres à l'aide d'un tampon dateur. Si le procédé mécanique du tampon remplace la graphie manuelle, l'artiste n'en reste pas moins attaché à la notion d'auteur et à la signature. C'est d'ailleurs pour défendre son statut d'auteur qu'il se désolidarise du collectif Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, après proposition faite de signer indifféremment leurs œuvres entre eux.

Pour une lecture en contexte de l'exposition

Chacun des artistes de l'exposition a mené dans l'atelier des expérimentations sur la peinture, dans l'attention portée au processus de production pictural. Chacun a décliné un ou plusieurs de ses constituants, dans un geste singulier : sans châssis mais avec la toile froissée (Simon Hantaï), sans pinceau mais avec la bombe (Martin Barré), sans couleur ni toile mais avec le blanc et le papier (Michel Parmentier), sans forme mais avec la pliure, le collage et le décollage (Jean Degottex), sans peinture mais avec l'encre et la superposition (Marc Devade) etc. Le statut de l'œuvre s'en trouve certes modifié.

En explorant ainsi la matérialité de la peinture, ils procèdent indirectement à une forme discrète de démystification et d'émancipation, essentiellement du savoir-faire de l'artiste : l'effacement du sujet au profit de la production, la disparition de l'intentionnalité au profit du résultat hasardeux, le détachement de l'art de peindre au profit du processus. Autant de recherches plastiques qui trouvent leur condition d'émergence dans la remise en cause, au vingtième siècle, de certitudes telles que l'homme, le sujet, l'auteur, la conscience.

L'explosion des théories critiques dans les années soixante ont, à ce titre, constitué un formidable mouvement d'émancipation intellectuelle et artistique, non moins puissant dans la vie quotidienne. De nouveaux systèmes de pensée se mettent en place, dérivés de théories freudiennes et marxistes. Leur influence diffuse dans le monde de l'art modifie sans aucun doute le geste de la création. Nous proposons ici de rappeler quelques concepts théoriques de cette période, associés à de grandes figures de l'intelligentsia, afin de donner du relief aux démarches singulières des artistes de l'exposition.

Le matérialisme selon Marx

« Le matérialisme de Marx ne consiste donc pas à dissoudre le sens prétendu des idées dans une matière composée d'atomes, mais à chercher leur origine sensée dans ce que Marx nomme « la vie », et qu'il définit comme production de soi-même. L'homme n'est pas d'abord un être conscient, mais un être qui se produit en produisant, dans une réciprocité inflexible : il est aussi vain de penser qu'il pourrait se transformer lui-même sans transformer, hors de lui, ses conditions d'existence, que de croire qu'il pourrait changer ces conditions d'existence en maintenant identique son essence. »⁸
Dans les années soixante, sous l'impulsion de Louis Althusser, philosophe communiste et professeur à l'ENS, né en 1918 et mort en 1990, s'effectue une relecture critique des textes marxistes. Louis

⁸ Définition in Dictionnaire de culture Générale. Hatier 1998. p. 233

Althusser réunit au sein de son séminaire des personnalités telles que Michel Foucault, Jacques Derrida, Alain Badiou, Michel Debray, Bernard Henry Lévy, Jacques Lacan. Par le retour aux textes, il inaugure la politisation de la philosophie et le refus des philosophies du sujet au profit d'une philosophie de l'histoire. Le rayonnement de sa pensée se fait sentir dans les milieux artistiques et littéraires, au point qu'il est désormais considéré comme le père fondateur du marxisme structuraliste. Les collectifs d'artistes tels que Support-Surface ou BMPT revendiquent des pratiques neutres et égalitaristes, conformes à la dialectique marxiste.

Notion transposable à l'exposition :
La peinture comme processus de production ?

Le structuralisme comme méthode d'analyse critique

L'enthousiasme collectif pour le structuralisme à partir de l'année 1966 correspond à une période féconde de l'histoire intellectuelle française. La notion de structure vient balayer celle de sujet, et définit un nouveau rapport au monde en même temps qu'une nouvelle méthode d'analyse. Elle est issue des découvertes de Ferdinand de Saussure, inaugurant la linguistique : la langue est un système clos de formes, de signes, organisé par des oppositions et non un ensemble de contenus et de significations. C'est aussi un système qui préexiste à l'usage qui en est fait. Ce concept puissant ébranle les philosophies du sujet, non sans déclencher de vives oppositions : toute production humaine est déterminée par des structures, à l'insu de l'homme et de sa conscience. « La méthode d'analyse structurale met au premier plan l'étude des formes et des relations, excluant celle des substances et des qualités, » se généralise à toutes les sciences humaines qui se fédèrent sous cette bannière : la psychanalyse avec Jacques Lacan ; la structure profonde des récits avec A.J. Greimas ; l'anthropologie avec Lévi-Strauss ; la philosophie avec Michel Foucault et Jacques Derrida ; la critique littéraire avec Roland Barthes ; la relecture des mythes antiques par Jean-Pierre Vernant. Par ailleurs, une nouvelle génération de philosophes étend le modèle de l'analyse structurale à la science.

Comme le marxisme, le structuralisme affirme que la vérité des productions humaines est cachée derrière l'idéologie. Comme la psychanalyse, il professe que l'homme n'est pas tant mû par sa conscience que par des cadres mentaux invisibles et collectifs. Selon Michel Foucault, le structuralisme « c'est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne ». Jacques Derrida le définit comme « une aventure du regard ». Ainsi, le structuralisme est à la fois une théorie et une méthodologie, qui s'applique à tous les champs de savoirs, tant sur le plan scientifique qu'artistique.

Notion transposable à l'exposition :
Faire de la peinture, c'est procéder à son analyse critique en expérimentant les relations d'opposition de ses constituants.

Maurice Blanchot (1907-2003)

Son influence fut considérable sur les écrivains et artistes qui vinrent après lui.

Ses romans et ses récits, mais surtout ses innombrables travaux critiques représentent sans doute une des meilleures introductions aux avant-gardes contemporaines. Ses écrits de fiction sont une sorte de marche « vers l'impossible », selon les mots de Georges Bataille. Mais surtout, l'essentiel de son travail interroge le sens de l'activité créatrice, qui commence par un essai en 1949 au titre significatif *Comment la littérature est-elle possible ?*

« Qui parle ? » Cette question posée par l'interlocutrice d'un narrateur dans le récit de *L'Attente, l'oubli* (1962) deviendra le centre névralgique de son œuvre. Pour lui, le langage est le lieu de tous les mystères, en lui se noue le drame humain fondamental. Son expérience débouche sur une « existence sans l'être », « le neutre », le sentiment de « il y a », à savoir la conscience que nous prenons de cette parole qui parle en nous, qui se parle à travers nous, en deçà du silence et par delà les mots. L'homme est traversé par le « ça parle ». « La percée vers un langage d'où le sujet est exclu, la mise au jour d'une incompatibilité peut-être sans recours entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité, c'est aujourd'hui une expérience qui s'annonce en des points bien différents de la culture.(...) »⁹

Questions transposables à l'exposition :

Qui parle dans l'œuvre ?

Quelle expérience du langage dans la peinture ?

L'artiste est-il traversé par le « ça parle » ?

En guise d'annexes

Le degré zéro de l'écriture¹⁰, Roland Barthes. 1953 (résumé et extraits)

L'analyse pratiquée dans cet essai constitue une nouvelle approche du fait littéraire, jusqu'alors fondée sur l'étude biographique, psychologique et historique des auteurs. Elle inaugure sans aucun doute un nouveau mode de lecture des œuvres en même temps qu'un nouveau mode d'existence et peut aisément être transposée au fait artistique.

Au départ, un postulat « On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque » p.177

Puis vient l'analyse du fonctionnement de différents types d'écritures au cours de l'histoire littéraire : écritures politiques,

⁹ In Critique juin 1966 La pensée du dehors Michel Foucault.

¹⁰ Roland Barthes Œuvres complètes. Tome 1. 1942-1961 Seuil (Nouvelle édition revue et corrigée par Éric Marty)

romanesques, poétiques, bourgeoises, artisanales. Elle démontre comment l'écriture se trouve prise dans des réseaux de contradictions, entre la reproduction de la tradition et le désir d'émancipation, contradictions qui dissolvent l'intention initiale de transformation. Et ce même jusque dans le rêve d'une écriture libre de ces aliénations.

« Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une autre solution une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage. (...) l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale (...) Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornement (...) Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme (...) »p.218

En conclusion : « Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder. Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire (...) »p. 224

Notions transposables à l'exposition :

Les structures profondes de l'œuvre, qui relègue au second plan l'artiste et son intentionnalité.

La dialectique de la rupture et de la reproduction de la tradition picturale.

Le statut de l'œuvre, un processus double, critique et créatif.

Au même titre que « l'écriture blanche », la peinture blanche ou « le degré zéro de la peinture ».

La revue Tel Quel

Elle paraît dans son premier numéro en Mars 1960 et est considérée comme une référence pour de multiples avant-gardes. Distante à l'égard de l'engagement prôné par Sartre autant que vis à vis de l'indifférence au monde, elle est proche du Nouveau Roman jusqu'en 1964, et compte dans ses rangs le romancier Claude Simon. Puis elle développe une théorie matérialiste de l'écriture sous l'influence de Philippe Sollers. La revue se rapproche des écrivains et artistes communistes en 1968-1969 pour ensuite suivre une ligne maoïste dans les années soixante dix. Marc Devade fut en 1964 secrétaire de rédaction de la revue et y publia ses textes. En 1971, il publie L'enseignement de la peinture, où il pratique une nouvelle lecture de l'art, mis en relation avec un discours critique et théorique.

Les mots de Marc Devade dans TAO¹¹

« Je peins toujours en urgence, après concentration-concentré brisé, qui se brise sur carré, rectangle, lui-même concentré, sur un matériel résistant - c'est le choc de deux résistances, état dialectique, électrique, qui me permet de passer à travers l'écran de la toile, qui permet au matériel pictural- toile châssis pinceau couleur- de me saisir »

« Je n'arrête pas de réapprendre à peindre, c'est continuellement critique, c'est une crise continue dont chaque séquence picturale fait surgir par blocs de couleur le sujet pris dans son histoire, dans l'histoire politique. »

¹¹ Cité dans catalogue de l'exposition Supports/Surfaces Musée d'art moderne Saint-Étienne 1991

Propositions pédagogiques en HDA

L'exposition offre le loisir aux enseignants de travailler dans deux directions différentes : l'expérimentation de la peinture faite autrement et l'inscription ou non d'une œuvre dans la pensée de son temps.

Problématiques :

1. Comment ça se passe quand je fais ?
2. Faire et penser dans l'invention, comment ça se passe ?
3. Comment les créateurs s'émancipent-ils des modèles imposés ou choisis ?
4. Les nouveaux modes de pensée influencent-ils la création ?

Thématiques envisageables :

Primaire

L'œuvre d'art et sa fabrication

Collège

Arts, techniques et expressions : l'œuvre d'art et la technique, la source d'inspiration (figures, concepts)

Arts, ruptures et continuités : l'œuvre d'art et la tradition

Lycée

Arts et Économie : l'artiste et la société

Arts et Idéologies : l'art et la contestation sociale et culturelle

Arts, contraintes, réalisations : l'art et la contrainte que l'artiste se donne

Arts, théories et pratiques : l'art, la doctrine et sa mise en pratique

Propositions en HDA

Les propositions suivantes tiennent compte des programmes officiels de différentes matières en lycée. Elles envisagent quelques séquences de travail, parfois accompagnées de notions, dans lesquelles la visite de l'exposition pourrait trouver sa place : soit parce que des démarches similaires de recherche et d'invention y sont mises en évidence, soit parce que l'époque étudiée en classe le permet, soit parce que des créations singulières et minimalistes qui s'affranchissent des codes de leur temps y sont présentes. Le professeur concerné imaginera les passerelles en fonction des similitudes, des oppositions ou de la proximité historique et culturelle, selon la problématique de sa séquence.

Littérature : le roman et ses personnages, première de lycée.

L'écriture dite « blanche » dans quelques romans et le refus des effets littéraires.

L'étranger de Albert Camus 1957

La place d'Annie Ernaux 1973. Elle revendique elle-même cette caractéristique pour parler de son œuvre.

Cinéma : le réel en option cinéma audio-visuel première.

La nouvelle vague. Le réel : option cinéma audio-visuel première.

François Truffaut, Éric Rohmer, Agnès Varda, Jean Eustache, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard.

Les techniques de tournage se libèrent des codes cinématographiques et explorent de nouvelles pratiques, en contre-pied du cinéma hollywoodien : tourner léger, avec des équipes réduites, en décor naturel, sans éclairage ; dicter les dialogues sur le tournage, à partir de scénarii sur quelques feuillets où le récit est remis en cause ; prôner un jeu d'acteurs distancié...

Théâtre : texte et représentation en première. Terminale Littéraire.

Samuel Beckett : Fin de partie 1957. La déconstruction des codes du théâtre, le refus de signifier, la crise du langage.

Musique : la déconstruction des musiques écrites

Le free jazz né dans les années 50 et 60.

La musique répétitive ou de phases de Steve Reich et Terry Riley, proche des artistes minimalistes. L'orchestre Steve Reich and Musicians en 1966.

Danse : l'émancipation des codes

La nouvelle danse des années 70.

Histoire- Histoire de l'art (dans le cadre des TPE de première)

Les mouvements d'émancipation de la jeunesse dans le monde dans les années 60.

Philosophie (Terminale) : le sujet – la conscience, la perception, l'inconscient. La culture-l'art. Repères : Idéal /réel.

Universel/général/Particulier/Singulier. En théorie/en pratique.

Le matérialisme marxiste opposé à l'idéalisme

La psychanalyse, le structuralisme.

Arts appliqués et histoire de l'art : l'évolution du design au XX siècle : vers le minimalisme

Un exemple en architecture : les dômes géodésiques de Richard Buckminster Fuller (1895–1983). Ils sont construits à partir d'arceaux entrecroisés, dont il a découvert le fonctionnement dans la nature. Ses concepts visent à profiter au plus grand nombre possible avec le moins de ressources possibles. La biennale de Lyon 2011 lui a rendu hommage dans une petite exposition à la Fondation Bullukian.

Lille métropole
musée d'art moderne
d'art contemporain
et d'art brut

