

**L'EXPOSITION : *Robinson, ou la force des choses***

**Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, 27 janvier – 28 mai 2012**

Nous avons affaire à de vieux routiers qui ont su (et pu, par la nature de leurs travaux) exploiter pleinement les espaces mis à leur disposition. Avec un accrochage qui exploite ouverture et hauteur des murs, les salles du Musée en paraissent plus vastes.

Le prétexte serait de réunir trois artistes ayant exercé à Nice : Tous trois y ont enseigné, même si ce n'est que quelques années, mais dans une période artistiquement en effervescence, particulièrement dans cette ville. Voici donc une bonne occasion d'objectiver le regard même si, plus qu'en d'autres circonstances, le commentaire ne peut pour moi qu'être subjectif puisque, en ce qui concerne le parcours, venu du dedans.

Les artistes ont choisi de montrer leurs convergences dans le traitement des matières, donc sur des *objets* souvent hors peinture, joyeuse présentation qui peut parfois paraître un peu baroque ou brocante.



Avec Claude Viallat, une démarche assez austère n'empêche pas une expression plus flamboyante : après une période un peu figée de bleu sur blanc (de 1968 à 1970, absente de l'exposition) le peintre n'a plus hésité au plaisir des couleurs — ce qu'il choisit de démontrer dans cette salle. Ses constructions à partir d'éléments récupérés, comme les bois érodés ou usés, joncs tressés ou des fragments de cordes, restent tout au long de la démarche d'abord des présences de matériaux, comme dans la première époque des confrontations et articulations chez Bernard Pagès. (B.Pagès, non-exposant étrangement *présent* en cette exposition). Hormis pour Daniel Dezeuze avec ses grandes structures des formes châssis des années soixante confrontant le dur et le mou, dont l'importance sera mal perceptible dans ce contexte, les autres thématiques tendent plus volontiers dans leur construction logique vers l'anecdote : les matières apparaissent souvent davantage construites en

*figures*

. Dans l'ensemble nous avons à faire avec ce qu'on désigne globalement par  
*une belle exposition*

. Il est cependant coquetterie ou inconscience que d'avoir voulu minorer les travaux des années 60/70 au profit du travail récent, lequel, forcément lourdement dépendant de toute la pratique antérieure, est souvent répétitif, ou décalé par les blancs dans les parcours, quand il n'est pas devenu superficiel. Beaucoup

*d'agents d'art*

oublient que le temps d'exposition est un temps pédagogique. Tout étudiant sait ce qu'est un exposé. Sur ce plan, à constater hors vernissage les réactions de visiteurs non professionnels, il n'est pas certain que l'exercice soit réussi.

Que nous le voulions ou non, nous sommes des artistes de la deuxième moitié du vingtième siècle : Les travaux des années soixante/soixante-dix laisseront assez probablement leurs empreintes, le reste risque d'être plus volatile.

UN CATALOGUE AHISTORIQUE ?

Le titre, d'exposition et de catalogue, *Robinson, ou la force des choses*, bien qu'à paraître d'une candeur rousseauiste, pourrait mettre le visiteur en situation Vendredi. Allusion, d'entrée, à un mythique retour aux origines qui n'aura pas semble-t-il la complexité de ce qu'évoquent Daniel Defoe ou Michel Tournier.

Étrange catalogue, comme en aparté, dans lequel n'apparaissent pas, ou à peine évoqués, les plus sources ou voisins parmi les aînés ou contemporains. (Hantaï jamais cité ! Nous parlions pourtant souvent avec Viallat et Saytour de son travail fait avant tension sur toile libre pliée). Il est bien questions d'histoires et d'histoire dans la postface, mais version officielle, objet extérieur : Il semblerait à lire les entretiens et cette postface que trois artistes surgissent du néant dans un terrain jadis cultivé et soudain quasi désert. Vision qui, tout en arguant des préhistoires, évacue la précision historique, reconstruit de manière étriquée environnement et parcours. C'est pourtant bien de ces restrictions mentales que ce courant Peinture Analytique a souffert en se restreignant au franco-français et, refusant ainsi de s'inscrire dans l'histoire ouverte et multiple, est resté incompréhensible et a souvent rendu invisible l'essentiel fécond de ses travaux.

Il n'est pas ici question, on peut le comprendre, des travaux antérieurs à 1966. Les artistes ont alors autour de 30 ans. Le travail *avoué* commence avec cette rupture assumée suite à des pratiques et des réflexions sur et avec nos aînés : problème des limites avec Pollock, Kaprow et Fluxus, ici à peine mentionné, problème du subjectile (des surfaces et des supports), des fondements culturels, l'archéologie de l'art, donc de son enracinement dans la société. Et ici, influence d'Arman, avec son expérience tirée des fouilles au Moyen-Orient, m'avait-il expliqué, quand étudiant à l'École du Louvre il fouillait disait-il des poubelles antiques, et

*les poubelles*

donnaient leurs leçons.

Les aînés ayant bien déblayé le terrain, Buren Mosset Parmentier et Toroni donnant après Marcel Duchamp (autrement plus radical), Taraboukine indirectement, Klein (avec le travail de peintre aux limites des empreintes de corps) et quelques autres le dernier coup de balais, la peinture paraissait saignée à blanc. On reste franco-parisien et, si les Pollock, Rothko, Reinhardt, Rauschenberg, Sam Francis, Newman, etc. et les divers courants en expansion en ces années-là donnaient à penser, il semble qu'il serait devenu inconvenant, voire impoli, d'évoquer leurs influences océaniques dans les vagues desquelles chaque artiste n'est qu'un nageur en lutte pour avancer, il ne sait jamais de façon certaine vers quel rivage.

Ignorés aussi, comme le groupe 70, ceux que je cite dans mes textes tel Sam Gilliam, Griffa (*"I o non rappresento nulla, io dipingo"*

,  
« *Je ne représente rien, je peins* »

est le titre d'une exposition personnelle de son travail 1968-1972) et autres : pour manque de vitrine parisienne ? Il semble qu'il y aurait un

*génie français*

dont la caractéristique principale serait de porter des œillères. À propos de Fluxus, artistes et critiques ont été en France particulièrement aveugles. Ce qui expliquerait qu'ici, tandis qu'influencé par le

*Pop'Art*

un nouvel expressionnisme matiériste et violent traversait l'Europe, on jouait avec une amusante et souvent très légère

*Figuration Libre*

. On feint d'ignorer aussi l'

*Arte Povera*

, exactement contemporain, qui travaille une même attitude envers les matériaux pauvres de récupération (sable, terre, goudron, bois, cordes, chiffons, toiles de jute, vêtements usés...), dans des perspectives moins « peinture / peinture » sans doute, mais tout de même... La vision restreinte de Peinture Analytique pourrait avoir une version généralisée Art Plastique Analytique...

Illusoire départ à zéro quand on a charge en héritage d'au moins 35.000 ans de culture. Le zéro culturel est inconcevable. Nous pouvions convenir d'un zéro arbitraire, né d'un effacement momentané, pragmatique et provisoirement opérationnel. Restait le peindre ; restait à revoir les couleurs ; à ravoir des couleurs. (En 1969, j'intitule mon exposition personnelle à St Paul, Galerie de La Salle *Le degré Zéro + X*. Cet X pesait fort lourd).

Je n'ai eu la chance de lire, « *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence* » de René Passeron (1) , qui m'aurait fourni un matériel sémantique utile, qu'au début des années 70.

1968 et 1969 marquent l'ancrage des pratiques et de l'affirmation verbale (Beaucoup disaient *th éorique* , bien que j'aie pour ma part toujours plus justement préféré parler plus modestement de

*commentaires*

). À Cannes, où nous devions exécuter notre travail, Hawaiï Plage (sur la plage !

) "Quelque Chose", (Alocco, Chubac, Saytour, Viallat) 18 mai 1968, inaugure les expositions

hors lieu culturel (la revue milanaise

*BIT*

de Daniela Palazzoli et Gianni-Emilio Simonetti en rend compte dans son n° 3, de juin). Nous devions au même moment présenter dans

*La Jeune Peinture*

à Paris, une salle de tendance montrant ce que nous n'appelions pas encore Peinture Analytique : Manifestation annulée en ce Mai 68 par d'autres manifestations. Après la première tentative de rassemblement d'INTERVENTION (Alocco, Dolla, Saytour, Viallat) à Rome (Circolo La Fede, 1969) vient enfin à l'École Spéciale d'Architecture de Paris, exposition inaugurale emblématique :

*Alocco, Dezeuze, Dolla, Pincemin, Pagès, Saytour, Viallat*

début 1969. Puis

*La Peinture en Question*

(Musée des Beaux-Arts, le Havre) et ensuite, durant l'été, la deuxième exposition plein air dans le village de Coaraze.

Il serait inexact de dire que la déconstruction du tableau comme concept ou pratique débute à ce moment. Les avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle souvent, comme les Suprématistes, les Constructivistes (2), les Dada très directement, les Surréalistes et les Fluxmen (plus orientés sur la dérision) les artistes « bruts » (parfois avec malice) et nos contemporains de l'Art Conceptuel et l'Arte Povera... ont œuvré cette idée. Chacune à leur façon avait reposé le problème, portant l'accent les unes plutôt sur le concept, d'autres davantage sur les pratiques, comme le font les deux derniers mouvements cités. On peut constater qu'en 1967 Viallat et Saytour participent encore à La Jeune Peinture Méditerranéenne, qui n'accepte que de la *peinture en Tableaux* (J'y fus refusé cette même année pour n'avoir pas mis de baguettes autour du châssis et puis, surtout

« *Ce n'est pas de la peinture* »

— ce n'était en effet que deux toiles de

*l'Idéogramme*

, que dans le même temps Jacques Villeglé acceptait pour la salle des contemporains au Salon Comparaisons, au Musée de la Ville, à Paris).

Le Pop'art minait le terrain. Pour *La bouteille et l'assiette* exposition organisée en sa galerie par Ben Vautier ( *passer* très actif), je présente la reconstitution *archéologique* d'une bouteille et d'une assiette à partir de fragments contemporains *retrouvés*

. Viallat marque de son logo une réduction d'un trophée de chasse (tête de cerf) reliée à une assiette en carton. Histoire mystérieuse, Pop' encore... et les Tapiès, Chassac, Dubuffet hantent nos mémoires. Échangées, la pièce de Viallat est restée dans ma collection, la mienne semble être retournée à la poubelle ! Depuis des mois installés à Villefranche-sur-mer, nos copains d'expos ou de bistrots, George Brecht et Robert Filliou sont très présents dans les activités niçoises. Les dettes ne sont jamais totalement a contrario, ça dialogue, c'est dialectique : Un temps en la circonstance pour cette période alliés objectifs, Marcelin Pleynet (dans

*Tel Quel*

)

et Jean Clair (avec

*L'Art Vivant*

)

défendent les mêmes avant-gardes et pourraient en témoigner. Que Robinson s'imagine en Blanche Neige n'empêche pas Vendredi, les nains majoritaires... et la vilaine Sorcière. Dans la vraie vie, les Princes Charmants et les bonnes fées sont d'une extrême rareté, soixante-quinze ans que je l'expérimente. Le pur est une idée, exacte peut-être dans la chimie, certainement pas pour l'humain. Les textes théorico-politiques des Supports-Surfaces existent, signés, versants sombres et dogmatiques, bizarre salmigondis de pensée structuralo-lacano-stalino-maoïstes du groupe – que j'ai refusés d'emblée, que quelques-uns renièrent rapidement, d'autres plus tard.



Entre 1969 et 1974 je dis, j'écris *La peinture déborde* et montre les à-côtés de l'œuvre, les *résidus*, ce qui aboutit en 1974, Galerie Ben Doute de Tout à Nice - St Pancrace, à la mise en exposition

*comme œuvre*

d'une reconstitution de mon atelier avec ses instruments, les toiles et les débris, les *traces*

et les

*déchets*

de travail, sous le titre

*La peinture déborde*

. (Reprise au Château de Carros pour la rétrospective de 2002). Sur quoi, grand silence.

Aujourd'hui on fait, mais en catalogue, œuvres de vues photos d'ateliers. Il est vrai que cette monstration des coulisses picturales, qui aurait dû intéresser mes collègues de la

*Peinture analytique*

, devait tout autant à l'archéologie d'Arman (Le plein

*poubelle*

Galerie Iris Clert) et au sans frontière vie - art de la liberté Fluxus qu'à la mise en question du peindre. Seuls, avant 1980, Raphaël Monticelli, Egidio Alvaro et Michel Giroud mentionneront et situeront l'événement. Les formes en construction d'une même époque peuvent paraître divergentes, mais les procédures intellectuelles qui en structurent la production sont convergentes. Mais il est bien commode pour le critique de classer les diversités apparentes des pratiques en tendances, chacune dans son tiroir. On ouvre les tiroirs de la commode, et gare à celui qui se laisserait coincer les doigts entre deux ou trois tiroirs en mouvement. Cependant la convention n'est pas inutile. À condition de ne pas perdre de vue que les frontières ne sont que conventionnelles.

On pourrait jouer à lister en vrac ceux qui contribuèrent peu ou prou à l'existence de la Peinture Analytique : Buraglio, Dezeuze, Sam Gilliam, Devade, Limérat, Alocco, Ristori, Cane, Bioulès, Charvolen, Grand, Dolla, Maccaferri, Mahou, Meurice, Martin Miguel, Bernard Pagès, Pincemin, Prosi, Gérard Duchêne, Mazeaufroid, Michel Vachey, Jassaud, Badin, Rouan, Saytour, Viallat, A.P. Arnal, Geneviève Jamart, Zipora Bodek, Chacallis, Faucher, Frémiot, Haldorf, Isnard, Jaccard, Valensi, Charles C. Hill, Griffa, Esposito, Carpi... Et doit-on y inclure Buren – Mosset – Parmentier – Toroni ? De toute façon la liste ne peut certainement pas être complète. Il est peut-être l'heure pour qu'une équipe de courageux chercheurs universitaires explore et mette au clair d'un regard un peu plus scientifique ce morceau de l'art contemporain.

L'œuvre d'un artiste ne peut qu'être solidifiée par les qualités des sources fondatrices et les contributions de ses pairs. Le tronc monte fort et droit s'il a de profondes et larges racines, des branchages ouverts. Les influences durant l'époque contemporaine se sont multipliées par les capacités développées de circulation, de communication et d'information : Des apports extérieurs ont toujours fécondé les œuvres novatrices, des possibilités plus nombreuses ne peuvent que favoriser les ruptures. Depuis un siècle, il n'y a plus de filiations évidentes de maître à élève. S'imposaient aussi des influences venues des autres disciplines artistiques et des écrits abondants à propos des sciences humaines et des affrontements culturels particulièrement vifs fin des années soixante. Multipliées, les propositions qui contribuent à la formation des jeunes artistes en recherche métissent les parcours et diversifient les sources.

On peut donc se demander quels motifs ou mobiles animent la politique de l'autruche, du «*ce que je ne dis pas doit s'effacer*»

. Cézanne n'empêche pas Picasso d'exister, au contraire, il fournit des moyens qui favorisent son expression. L'aveu de la richesse du milieu d'exercice et de la multitude des sujets de réflexion ne diminue en rien le créateur.

«*Qui paie ses dettes s'enrichit*»

. Y aurait-il dans ces occultations le signe d'un manque de confiance en l'originalité du travail ? Ou bien un besoin primaire, peut-être, de satisfaire son ego, mais avec mauvaise conscience ? Ou encore, pas contradictoire hélas, la discipline publicitaire infligée par la marchandisation ?

Un catalogue n'est plus conçu de nos jours comme œuvre d'information et d'analyse, mais, trop souvent, comme jadis celui de la manufacture de Saint-Étienne et naguère celui des Trois Suisses, comme argument publicitaire. Cet ouvrage aurait mérité davantage de recherches et de précisions historiques pour les idées comme pour les faits. Mais le marché est en marche, qui court plus vite que les analyses critiques. Quelles que soient ses réserves, Blanche Neige en bonne Eve croque la pomme. Les artistes sont aussi des humains qu'une faim tenaille, et nul n'échappe à son estomac : Je parle, bien entendu, d'un estomac qui loge autant dans le cerveau que dans la tripe. «*L'histoire de l'art vision publicitaire*» du vingtième siècle reste à déconstruire... La mystification est encore en marche. S'il est pourtant une seule leçon que peut donner l'Histoire, c'est qu'elle répond toujours avec sévérité (parfois un peu tard, il est vrai) à ceux qui la méprise.

Comme je termine cet article, je reçois le numéro 17 de la revue *Recherches en Esthétique*, sur le thème

*Le trouble*

. Gérard Durozoi conclut ainsi sa contribution :

« On déplore volontiers l'absence actuelle d'une véritable critique, son remplacement par de simples commentaires sur l'actualité artistique ; mais celle-ci est en effet devenue pléthorique et fugace à un point tel qu'elle interdit pratiquement le repérage de « courant » ou « tendances » aussi bien que le recul et le temps nécessaires à l'élaboration des concepts adéquats qui permettraient une approche authentiquement critique. Il y a belle lurette que l'esthétique n'est plus normative : sans doute est-il temps de reconnaître que, dans le monde de l'art tel qu'il est, la position la plus trouble est désormais celle du « critique »

. Il y aurait là, dans l'apparente contradiction et la convergence sur le fond, sujet à relancer la réflexion : à «

*l'élaboration des concepts adéquats* ».

**Marcel ALOCCO**

Nice, le 2 février 2012

(1) Le livre de René Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence* était paru en 1962.

(2) Mais l'ouvrage de Nicolaï Taraboukine, *Le Dernier Tableau. Du chevalet à la machine. Pour une théorie de la peinture*, n'a été publié en français qu'en 1972. (textes présentés par

[Andréi Nakov](#)

, traduction du russe par Andréi Nakov et Michel Pétris, éditions

[Champ Libre](#)

, Paris, 1972)