« Les Etats-Unis de la peinture » française : Supports- Surfaces à l'épreuve du temps

Hélène Trespeuch

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29313>

DOI : 10.4000/critiquedart.29313

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2018

Pagination : 28-40

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Hélène Trespeuch, « « Les Etats-Unis de la peinture » française : Supports-Surfaces à l'épreuve du temps », *Critique d'art* [En ligne], 50 | Printemps/été 2018, mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 29 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29313> ; DOI : 10.4000/critiquedart.29313

Ce document a été généré automatiquement le 29 mai 2019.

EN

« Les Etats-Unis de la peinture » française : Supports-Surfaces à l'épreuve du temps

Hélène Trespeuch

RÉFÉRENCE

Clement Greenberg, *Ecrits choisis des années 1940 : art et culture - essais critiques*, Paris : Macula, 2017

Marcelin Pleynet, Paris : IMEC éditeur : artpress, 2017, (Les Grands entretiens d'artpress)

Support-Surface, Paris : IMEC éditeur : artpress, 2017, (Les Grands entretiens d'artpress)

Pierre Buraglio, *Notes discontinues : écrits 2005-2017*, Strasbourg : L'Atelier contemporain, 2017

Daniel Dezeuze : *une rétrospective*, Paris : Somogy : ADAGP ; Grenoble : Musée de Grenoble, 2017

Noël Dolla : *restructurations spatiales (1969-2016)*, Paris : Blackjack, 2017

La Surface de la Côte Est : de Nice à New York = The Surface of the East Coast: from Nice to New York, Paris : Cercle d'art, 2017. Sous la dir. d'Aymeric Mantoux

- 1 En 1992, Bernard Ceysson expliquait qu'au début des années 1970, lorsqu'il était le jeune conservateur du Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, il portait ses regards vers Supports-Surfaces parce que ce mouvement « allait dans le sens de l'art américain et envoyait donc dans les oubliettes l'Ecole de Paris¹ ». Après la fameuse Biennale de Venise de 1964 qui consacrait officiellement New York comme nouvelle capitale artistique du monde occidental, détrônant ainsi Paris², la puissance prescriptive des Etats-Unis s'imposait dans le monde de l'art français.
- 2 Les jeunes artistes de Supports-Surfaces – qui constituent leur mouvement dans l'après-Mai 68 – n'ont pas pleuré cette fin de règne de Paris, au contraire. Ils considèrent à l'époque que la situation artistique française est déplorable et que l'abstraction d'après-

guerre de la seconde École de Paris a plongé le pays dans la médiocrité, quand l'Expressionnisme abstrait permettait aux Etats-Unis de briller pour la première fois au-delà de ses frontières nationales. Les protagonistes de Supports-Surfaces sont fascinés par l'abstraction américaine des années 1940-1960, notamment par Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, ou encore Kenneth Noland. En réalité, ils s'intéressent à de nombreux autres artistes : français (comme Simon Hantaï, Pierre Soulages), étrangers (Lucio Fontana par exemple³), ou à des Américains vivant à Paris (James Bishop, Joan Mitchell, etc.), mais aussi à ceux qui appartiennent à un passé illustre (tels Henri Matisse, mais aussi Nicolas Poussin, Jean Siméon Chardin). A cet égard, la lecture des *Notes discontinues* de Pierre Buraglio est instructive. Il y écrit : « Dans les années 60 nous nous préoccupions certes peu de mythologie grecque, peu de récits bibliques, mais nous allions, Michel Parmentier, Michel Vionnet et d'autres, au Louvre. Donc moins barbares qu'ils ne puissent paraître, et regardions Poussin, Paolo Uccello, Chardin⁴... ».

- 3 Toutefois, à l'époque, seule cette attention portée vers les Etats-Unis semble digne d'être remarquée, car le monde de l'art dans lequel s'inscrivent ces artistes est désormais dominé par ce pays, ses artistes, ses mouvements, mais aussi ses discours. Et chez les artistes de Supports-Surfaces, s'intéresser à l'abstraction américaine signifie également s'intéresser aux discours qui l'ont promue, et donc au modernisme formaliste développé par le critique américain Clement Greenberg. La revue du groupe, *Peinture : cahiers théoriques*, fondée en 1971, publie ainsi la première traduction française d'un de ses textes en 1974 : « Peinture moderniste » (1960).
- 4 Lorsque la revue *Art press* émerge en 1972, elle s'engage à défendre le travail de ces jeunes artistes français, tout en œuvrant avec conviction à une meilleure connaissance de la scène artistique américaine. Mais parfois, une de ses ambitions étouffe l'autre : ainsi, lorsque Louis Cane accorde un entretien à Catherine Millet en 1973, il se voit confronté à une majorité de questions l'invitant à se positionner par rapport à la scène artistique américaine⁵ : « que pensez-vous de la peinture *all-over* [...] ? » ; « peut-on comparer vos grands formats aux toiles gigantesques des peintres américains ? » ; ou encore « que pensez-vous des tableaux noirs de Reinhardt, des tableaux blancs de Ryman et de la recherche, par certains artistes, d'une "non-couleur" ? ». Aussi, à travers la lecture de cet échange reproduit récemment dans les grands entretiens d'*Art press* dédiés au mouvement, le lecteur en apprend finalement davantage sur la peinture et la sculpture américaine que sur la pratique de Louis Cane, qui cherche pourtant à pointer du doigt ce qui l'éloigne des pratiques américaines.
- 5 Au fil des années, les positions des uns et des autres à l'égard de ce modèle américain changent, comme en témoignent les publications récentes autour des protagonistes du groupe, qui ont le mérite de confronter des documents et/ou des œuvres de différentes périodes. Ainsi, les grands entretiens d'*Art press* consacrés à Supports-Surfaces et à Marcelin Pleynt – qui fut le critique qui a le plus accompagné ces artistes – montrent que la déception et l'agacement à l'égard de la scène artistique américaine, de même que la volonté de la concurrencer, ont succédé à la fascination. Ainsi, en 1991, quand quelques anciens membres de Supports-Surfaces sont invités à revenir sur l'histoire du groupe, ils évoquent son « isolement [...] à la fois dans son pays et par rapport au contexte international » ; Daniel Dezeuze conclut : « Nous avons [...] payé la revanche de New York sur l'Ecole de Paris⁶ ».
- 6 Chez Marcelin Pleynt, cette inflexion s'observe également. A la fin des années 1960, il est un des rares aux côtés de Daniel Dezeuze⁷ à pouvoir appuyer son approche de la peinture

américaine sur une connaissance approfondie des œuvres. En effet, il fut en 1966 *visiting professor* de littérature à Chicago, ce qui lui permit de se confronter à l'Expressionnisme abstrait autrement qu'à travers les reproductions publiées dans *Cimaise*, *Les Lettres françaises* ou *Le Prisme des arts*. Mais les stratégies expansionnistes des Etats-Unis sur la scène artistique l'ont probablement décidé à nuancer son enthousiasme initial qui le poussait, dans les années 1960, à « donner dans la mythologie⁸ », prétendant à l'époque qu'il ne se passait rien en France et que tout ce qui importait artistiquement était aux Etats-Unis. Il indiquait en 1977 appartenir à cette génération « qui a commencé à penser dans l'après-guerre française et qui s'est trouvée aux prises avec un nationalisme exacerbé⁹ » dont il fallait se défaire. Cet élément permet sans doute de comprendre le titre de l'ouvrage qu'il consacra aux grandes figures de la peinture américaine en 1986 : *Les Etats-Unis de la peinture* (Paris : Le Seuil). Pour le critique, il s'agissait certes de faire référence au pays dans lequel s'était épanouie la peinture des artistes auxquels il s'était intéressé, mais aussi d'indiquer que la peinture « se fait partout selon des formes toujours différenciées, mais jamais absolument étrangères les unes aux autres. Etats-Unis : confédération générale des états de la peinture¹⁰ ». Il rappelait ainsi dans son livre la dette des Américains envers des artistes européens comme Henri Matisse, Pablo Picasso, Marcel Duchamp ou Alberto Giacometti. Cette même vision ouverte de la scène artistique occidentale l'incitait en 1983 à déclarer qu'il fallait juger la production contemporaine française « en fonction de ses spécificités, et non pas en fonction de critères que l'on irait chercher ailleurs et qui n'auraient aucune réalité dans le contexte français¹¹ ». Il ajoutait ensuite : « Même si les Américains pensent, avec raison pendant un certain temps, à tort depuis quelques années, que ce qu'ils font est plus intéressant que ce qui se passe en Europe, aucun d'entre eux n'évite, lorsque vous le rencontrez, de dire que l'origine de sa famille est en Europe, qu'il n'est pas un peau-rouge, un sauvage. [...] On déteste la France, ce qui est une façon de l'aimer. On dit qu'il ne se passe rien en France, ce qui est une façon d'avoir terriblement envie d'y exposer¹². »

- 7 Cette volonté de défendre l'art français, et tout particulièrement Supports-Surfaces, s'est aussi imposée à Bernard Ceysson. Ce dernier est actuellement conseiller artistique de la galerie Ceysson & Bénétière, codirigée par son fils François Ceysson et son associé Loïc Bénétière. Dès le début, en 2006, la galerie a affirmé un lien fort avec les anciens protagonistes de Supports-Surfaces et elle entend aujourd'hui œuvrer à la découverte – peut-on réellement parler de redécouverte ? – du travail de Supports-Surfaces aux Etats-Unis depuis sa récente antenne new-yorkaise. Cette conquête du territoire américain (depuis l'été 2017) fut préparée par la co-organisation en 2014 d'une exposition Supports-Surfaces à New York à la galerie Canada. Cet événement eut lieu grâce à l'intermédiaire de Wallace Whitney, un des artistes co-fondateurs de la galerie Canada, représenté en Europe par la galerie Ceysson. Cette manifestation a servi ensuite d'impulsion en 2017 à une autre exposition, à Nice cette fois-ci, proposant de réunir les œuvres des Français aux côtés de celles des jeunes Américains présentant des pratiques similaires de la peinture : *La Surface de la Côte Est : de Nice à New York*. Dans le catalogue, des entretiens avec les anciens membres de Supports-Surfaces côtoient ceux de jeunes artistes qui ignoraient jusqu'alors l'existence de la peinture de leurs aînés, et qui semblent la découvrir avec intérêt.
- 8 L'ouvrage consacré aux *Restructurations spatiales* de Noël Dolla (1969-2016) participe lui aussi d'une volonté de réévaluer l'apport historique des artistes de Supports-Surfaces. Si Fabrice Flahutez et Rachel Stella y notent, comme d'autres avant eux, les similitudes

(fortuites) entre les interventions artistiques de Noël Dolla en pleine nature et celles des Américains du Land art, Fabrice Flahutez suggère judicieusement que l'artiste français est celui qui a fait preuve de la plus grande intégrité puisque les documents de constat de ses œuvres « n'ont jamais été utilisés ou valorisés par l'artiste à des fins commerciales, ni même montrés dans le cadre d'expositions, comme ce fut le cas pour les artistes américains¹³ ». Cet élément ne doit toutefois pas faire oublier l'activité de peintre-producteur d'objets que Noël Dolla menait parallèlement.

- 9 Si ces nombreuses publications permettent d'éclairer cette relation complexe de déférence bientôt transformée en relation de concurrence avec la scène artistique américaine, il est un ouvrage qui offre une réflexion plus indirecte, mais passionnante sur l'autre pôle d'intérêt qui façonna le groupe : l'engagement sociopolitique. Dans le contexte de la Guerre froide qui opposait le bloc capitaliste au bloc soviétique, le groupe Supports-Surfaces a cette particularité, souvent épinglée comme l'un des grands paradoxes du mouvement, d'avoir regardé artistiquement du côté des Etats-Unis et idéologiquement du côté de la Chine. En tant qu'avant-garde, Supports-Surfaces a en effet tenté de conjuguer ses ambitions artistiques à un engagement sociopolitique fort, mêlant Marxisme et Maoïsme. Ce grand écart entre un formalisme artistique et une volonté de penser la peinture comme une activité engagée n'échappant pas à son époque n'est naturellement pas une spécificité du mouvement Supports-Surfaces. Ce questionnement sur la manière de concilier ces deux ambitions traverse l'histoire de l'art abstrait depuis ses débuts (il suffit de penser à Kasimir Malevitch). Il a aussi frappé Clement Greenberg.
- 10 Dans son introduction à la nouvelle édition du recueil d'articles du critique américain, *Art et Culture* (1961), augmentée d'un ensemble d'écrits choisis des années 1940, l'historienne de l'art Katia Schneller propose une lecture précise et informée de l'évolution des positions de Greenberg. Dans une analyse approfondie prenant en considération le contexte intellectuel et politique dans lequel se façonne la pensée du critique, elle montre comment ce trotskyste se convainc dans les années 1930 que la meilleure issue qui soit pour l'art d'avant-garde, menacé par les totalitarismes et le capitalisme, est de se concentrer sur des questions proprement formelles qui garantiraient sa liberté. Elle apporte ensuite plusieurs arguments à même de nuancer ce qui a longtemps été perçu aux Etats-Unis comme un virage, un abandon des ambitions sociopolitiques du critique dans les années 1940. Elle reconnaît néanmoins que Clement Greenberg « durcit sa défense de l'autonomie de l'art en évacuant de ses analyses tout élément de compréhension extérieur à la forme et à la matérialité de l'œuvre étudiée¹⁴ ».
- 11 Si Supports-Surfaces s'est passionné pour l'abstraction américaine et a cherché à comprendre le formalisme greenbergien, il n'en demeure pas moins qu'un fossé séparait les uns des autres. Autre époque, autre territoire, autres enjeux. Malgré cela, il est intéressant de constater que des questions similaires – sur le moyen de concilier ambitions artistiques et sociopolitiques – se sont inévitablement posées au critique américain, puis aux artistes français. Si tous partageaient le même intérêt pour l'abstraction et la volonté de défendre l'autonomie de l'œuvre d'art, leurs réponses à ces interrogations furent différentes. Elles exposèrent le premier au reproche d'avoir renié son engagement trotskyste et les autres à celui d'avoir tenté un grand écart peu convaincant entre une abstraction formaliste touchant au décoratif et un discours marxiste-maoïste peu lisible aujourd'hui. Ces positions peuvent désormais étonner, exaspérer ou prêter à sourire. Elles doivent surtout inviter à les replacer dans le contexte qui les a vues grandir.

NOTES

1. Ceysson, Bernard. « Bernard Ceysson entretien avec Jean-Paul Ameline et Harry Bellet, octobre 1992 », *Manifeste : une histoire parallèle, 1960-1990*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1993, p. 38
2. Cette année-là, le grand prix de peinture fut décerné pour la première fois à un artiste américain, Robert Rauschenberg, et non à un artiste travaillant en France.
3. Dezeuze, Daniel. « La dernière des avant-gardes ? », entretien de Louis Cane, Daniel Dezeuze, Claude Viallat avec Catherine Millet, septembre 1989, *Support-Surface*, Paris : IMEC éditeur : artpress, 2017, p. 158, (Les Grands entretiens d'artpress) : « Nous étions des fans de Fontana au moment où il y a eu une misérable exposition de son œuvre – l'exposition était très belle, mais elle était accrochée dans un couloir – à l'Arc, en 1970. »
4. Buraglio, Pierre. « Le Pêcheur à la ligne. Notes éparses sur Nicolas Poussin réunies l'hiver 2002 », *Notes discontinues*, Strasbourg : L'Atelier contemporain, 2017, p. 66
5. Cf. Millet, Catherine. « Louis Cane : le plaisir de la connaissance », entretien avec Louis Cane, mars-avril 1973, *Support-Surface*, *Op. cit.*, p. 15-35
6. *Ibid.*, p. 144
7. Dans les années 1960, Daniel Dezeuze a vécu au Mexique, puis au Canada. Il découvre l'Expressionnisme abstrait et l'Art minimal lors d'un séjour à New York au printemps 1965.
8. Cf. Pleynet, Marcelin. « L'inquiétante étrangeté de l'art en France », entretien avec Catherine Millet, novembre 1983, *Marcelin Pleynet*, Paris : IMEC éditeur : artpress, 2017, p. 98, (Les Grands entretiens d'artpress)
9. Pleynet, Marcelin. « In progress », entretien avec Jacques Henric et Catherine Millet, juin 1977, *Marcelin Pleynet*, *Op. cit.*, p. 53-54
10. Pleynet, Marcelin. « Les Etats-Unis de la peinture », entretien avec Catherine Millet, mai 1986, *Ibid.*, p. 103
11. Pleynet, Marcelin. « L'inquiétante étrangeté de l'art en France », *art. cit.*, p. 96
12. *Ibid.*, p. 98
13. Flahutez, Fabrice. « Noël Dolla – Michel Foucault : rencontre sur le terrain », *Noël Dolla : restructurations spatiales*, Paris : Blackjack, 2017, p. 147. L'exposition des photographies des *Restructurations spatiales* à la galerie des Ponchettes à Nice en 2017 fut donc la première.
14. Schneller, Katia. « C'est Athènes que nous voulons », dans : Clement Greenberg, *Ecrits choisis des années 1940 : art et culture - essais critiques*, Paris : Macula, 2017, p. 37

AUTEUR

HÉLÈNE TRESPEUCH

Hélène Trespeuch est maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3. Ses recherches portent principalement sur l'historiographie de l'art du xx^e siècle, la scène artistique des années 1980 et l'histoire de l'art abstrait. Elle a publié en 2013 *La Crise de l'art abstrait ? Récits et critique dans les années 1980, en France et aux Etats-Unis*,

(Rennes : PUR – Prix Olga Fradiss 2014). Elle est également la fondatrice et la directrice de la revue numérique *exPosition* (<http://www.revue-exposition.com>).