Légitimation et expertise en art contemporain. Les publications relatives à supports-surfaces (1966-1974)

Legitimization and Expertise in contemporary Art: the Publications of the Group Supports-Surfaces (1966-1974)

Gérard Régimbeau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7072>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7072

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002

Pagination : 71-82

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Gérard Régimbeau, « Légitimation et expertise en art contemporain. Les publications relatives à supports-surfaces (1966-1974) », *Questions de communication* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7072> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7072

DOSSIER

GÉRARD RÉGIMBEAU

Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales

Université Toulouse 3

regimbeau@infocom.iut-tlse3.fr

LÉGITIMATION ET EXPERTISE EN ART CONTEMPORAIN. LES PUBLICATIONS RELATIVES À SUPPORTS-SURFACES (1966-1974)

Résumé. — Liée à chacune des phases de la légitimation culturelle, la transmission fait l'objet d'une étude bibliographique quantitative à propos de la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains. Avec la presse, les ouvrages et autres vecteurs, on dispose de matériaux qui permettent d'éclairer un aspect « médian » de l'expertise : quels types de publications servent à sa transmission et quels sont ceux qui sont ensuite intégrés dans la « littérature cœur » d'un phénomène artistique ? Ces questions ont servi de fil directeur pour dénombrer les types, l'origine et la chronologie des publications du groupe Supports-Surfaces et amènent à conclure, pour le cas considéré, que le catalogue d'exposition a joué un rôle primordial de médiation, initial et rétrospectif, dans la qualification des œuvres et des artistes.

Mots clés. — Légitimation culturelle, document, histoire de l'art contemporain, catalogue d'exposition, revue d'art, bibliométrie.

Parmi les différentes catégories d'expertise du domaine artistique, on retient, habituellement, celle qui met en scène l'autorité d'un spécialiste censé authentifier ou estimer un « objet » (pris au sens très large de document, artefact, œuvre, édifice, lieu), à des fins patrimoniales, commerciales ou scientifiques. Expertiser suppose alors d'identifier et d'évaluer une pièce, lui affecter une valeur et la situer dans un étalonnage. Cet aspect connu et étudié (Friedlander, 1969 ; Castelnovo, 1993) est complété par un autre, impliquant, lui aussi, l'estimation ou l'évaluation, que la sociologie de l'art et de la culture distingue sous le concept de légitimation (Bourdieu, Darbel, 1969). L'expertise, ainsi entendue, peut faire l'objet de recherches s'attachant à rendre compte de certains processus relatifs aux systèmes de choix et de validation des œuvres : ceux qui gouvernent par exemple l'échelle d'appréciation de l'art (Moulin, Quemin, 1993), ou ceux qui conditionnent les acquisitions d'un fonds d'art contemporain (Urfalino, Vilkas, 1995). Légitimer et expertiser, dans ce cas, entretiennent un rapport de réciprocité, mais ce dernier ne serait pas efficient ou efficace s'il n'était activé par la transmission. Ce rôle exercé par l'expertise dans le champ culturel, qui la place dans une configuration où chacun des pôles (expertiser, légitimer, transmettre) influence l'autre, est comparable, entre autres, à celui qui est dévolu à l'école, tel que Pierre Bourdieu et Alain Darbel le caractérisent (1969 : 99) : « La transmission scolaire remplit toujours une fonction de légitimation, ne serait-ce que dans la consécration qu'elle confère aux œuvres qu'elle constitue comme dignes d'être admirées en les transmettant [...] ». L'école légitime d'autant mieux des œuvres que celles-ci ont été sélectionnées et préconisées dans les documents de référence que sont les programmes, les manuels ou l'édition parascolaire. Plus généralement, la consécration des œuvres s'appuie sur un ensemble informationnel nécessaire à la transmission culturelle.

Qu'est-ce qui est « édité » au sens étymologique du verbe *edere* : mettre au jour, publier, exposer, divulguer, déclarer et faire connaître – à propos d'un phénomène artistique qui permet de le repérer et de l'identifier dans ses spécificités pour lui attribuer une place dans l'actualité et plus tard dans l'Histoire ? En d'autres termes, quelle publication participe à la transmission de l'expertise et, partant, à sa légitimation ? Si l'expérience commune nous familiarise avec quelques-uns de ses traits les plus manifestes, on souhaiterait aussi apporter quelques données quantitatives moins apparentes afin de mieux cerner ses caractéristiques. À travers articles, ouvrages et éditions diverses, on dispose de quelques témoins significatifs apportant un éclairage complémentaire sur les acteurs, les actes et les objets en présence dans un processus de médiation. La composante de la transmission sera ici envisagée pour une étude empirique appliquée à la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains.

Mise au point méthodologique

Pour circonscrire un terrain d'observation dans des limites qui s'adaptent à cette contribution, mais dégage avec assez de relief la diversité des matériaux-témoins d'un phénomène donné, nous avons porté notre attention sur une

période charnière de la scène artistique française où les anciennes « logiques » de consécration (Moulin, 1992 : 67) se sont vues peu à peu transformées par l'intervention institutionnelle. Le choix du groupe Supports-Surfaces qui, d'ailleurs, représente moins un groupe que des regroupements fluctuants d'artistes autour d'un nom, a donc répondu essentiellement à des raisons historiques et pratiques. Citons, entre autres raisons, la dernière exposition qui s'est tenue en 1998, à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), (*Les années Supports/Surfaces...*, 1998), qui a posé un jalon supplémentaire dans la consécration historique du groupe, et dont le catalogue autorisait des recoupements de références avec les publications antérieures. Sans tenter de retracer ici un historique circonstancié, il convient cependant de rappeler quelques points pour comprendre quels furent les moments décisifs de la réunion des artistes retenus dans cette étude.

Avant de se reconnaître dans un nom de groupe, les futurs membres de Supports-Surfaces ont développé, depuis le milieu des années 1960, des pratiques soumettant matériaux, plan et volume à différentes procédures analysant la plasticité. Couleur, toile, support, composants divers sont abordés à partir de gestes et d'actions multiples (pliage, trempage, empreintes, découpe, etc.) qui visent à redonner une densité matériologique au produit artistique, souvent sous ses aspects génériques (le cadre, la fibre, le pigment, la tension, la limite, la sérialité, la verticalité, etc.) et à mettre en évidence le processus de réalisation de l'œuvre. Dès mai 1966, l'exposition *Impact* du Musée d'art moderne de Céret rassemble trois acteurs du « mouvement » dans sa phase initiale : le critique Jacques Lepage et les artistes Claude Viallat et Vincent Bioulès. Ce moment de convergence est important en ce qu'il témoigne de la mise au jour d'une réévaluation des formes, du statut et du sens de l'œuvre, à travers des démarches abstraites parfois reconnues ultérieurement sous la terminologie esthétique d'abstraction analytique (Lamarche-Vadel, 1977).

Entre 1967 et 1974, salons, biennales et expositions collectives, autant à Paris que dans le Sud de la France (Coaraze, Nice...), vont susciter d'autres rapprochements entre différents artistes s'inscrivant dans le même courant. En septembre 1970, quelques-uns d'entre eux invités à l'ARC (*Animation. Recherche. Confrontation*), section nouvelle du Musée d'art moderne de la Ville de Paris animée par Pierre Gaudibert, se rassemblent sous le nom de « Supports-Surfaces »¹. En 1972, même si deux expositions utilisent encore ce nom, les oppositions entre les membres se radicalisent et la situation devient plus complexe². La dernière manifestation marquante de cette phase est organisée par Bernard Ceysson et Jacques Beauffet pour le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, en 1974³. De ces divers regroupements, on

¹ Nom proposé par Vincent Bioulès (Toma, Semin, 1998 : 158).

² Note de Kathy Toma et Didier Semin dans le catalogue du Jeu de Paume (*Les années Supports/Surfaces...*, 1998 : 167) après la mention de ces deux expositions : « Ce qui de Supports/Surfaces a pu ressembler à un groupe constitué a vécu [...] ».

³ Cette exposition entreprit ensuite une itinérance de deux ans dans divers lieux français et européens, proposant un bilan provisoire qui fut aussi le signe d'une consécration collective au moment même où les démarches et expositions individuelles prirent le dessus.

retient le plus souvent un ensemble de douze noms⁴ qui constitue le noyau historique de Supports-Surfaces, mais d'autres artistes que Marie-Hélène Grinfeder (Grinfeder, 1992) a d'ailleurs incorporés dans son étude rétrospective, ont entretenu avec lui une proximité plus ou moins soutenue. Appuyée sur la bibliométrie dont Paul Otlet (1934 : 14) écrivait qu'elle « s'occupe de la mesure ou quantité appliquée aux livres » et dont Robert Estivals (1993 : 66-75) a rappelé tout l'intérêt pour analyser, derrière les indices bibliographiques, « les signifiés, c'est-à-dire l'ensemble de la communication écrite, qu'il s'agisse de la création intellectuelle ou de la consommation et de la réception par la lecture », cette étude quantitative s'est donnée pour objectif de repérer quelques critères matériels susceptibles d'intéresser la connaissance de la médiation. La récapitulation des publications s'est effectuée à partir des références bibliographiques incluses dans quatre ouvrages qui ont fait le point sur l'histoire de Supports-Surfaces (Poinso, 1983 ; Supports/Surfaces 1966-1974, 1991 ; Grinfeder, 1991 ; *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, 1998). Ces sources, exclusivement centrées sur notre objet, présentaient l'avantage de cumuler un ensemble bibliographique actuellement des plus exhaustifs. Si la liste constituée⁵ tente d'être aussi complète que possible, il demeure cependant difficile, malgré le recoupement des sources consultées, d'affirmer qu'elle ne comporte pas de lacunes. En effet, les bibliographies données dans les articles, les ouvrages et les catalogues d'exposition dépendent, chaque fois, de projets internes impliquant un choix plus ou moins resserré. Par exemple, les comptes rendus d'actualités qui se voient souvent écartés en raison de leur brièveté.

Nos repérages et nos calculs sont donc eux-mêmes le produit d'un corpus et d'un choix des sources des plus significatifs, mais sans pour autant prétendre représenter l'intégralité du sujet ; précision nécessaire pour ne pas donner dans l'illusion de l'objectivité apparente du chiffrage. Enfin, d'autres absences ou quasi-absences sont notables (cf. *infra* tableau 1) : la presse régionale ou locale, l'information radiophonique et la télévision, même s'il est plausible de penser que ces canaux d'information ne furent pas des relais conséquents pour la période et le groupe concernés. En outre, n'ont été retenus que des documents publiés et connus.

Dénombrement et types des publications

Il faut indiquer, au préalable, que le média⁶ important de ces années est représenté par les expositions, personnelles ou collectives. Au-delà de leurs

⁴ André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

⁵ On trouvera, en annexe d'un article plus développé sur le même sujet, la totalité des tableaux et références illustrant nos propos (Régimbeau, 2001).

⁶ Référence à la terminologie adoptée par le groupe de travail sur l'exposition de l'Association Peuple et Culture, animé par Christian Carrier et développée par Eliseo Veron (1983) dans « L'exposition comme média ».

rôles multiples, elles constituent un facteur déterminant dans le processus de légitimation. Qu'elles aient donné lieu ou non à des publications, elles demeurent le premier acte d'affirmation dans le champ artistique et/ou de reconnaissance du milieu : « La liste des expositions mentionnées dans le *curriculum vitae* d'un artiste contribue à le situer sur la carte des tendances esthétiques comme dans la hiérarchie des réputations à l'intérieur des différents segments du champ artistique » (Moulin, 1992 : 340). L'apport médiateur des publications, quant à lui, est à la fois conjugué et indépendant. Il a une fonction d'amplification immédiate lorsqu'il accompagne directement l'exposition dans les annonces et les commentaires, mais il bénéficie également d'une efficacité propre liée à sa durabilité. Quand il n'est plus lié à l'actualité, sa répercussion sur la légitimation se construit de manière stratifiée jusqu'à servir de source historique ; l'apport sera d'autant plus significatif qu'il servira à composer la « littérature cœur »⁷ d'un parcours individuel ou d'un mouvement.

Les comptages appliqués aux types de supports ayant participé à la diffusion et à la reconnaissance des travaux des artistes du groupe servent à cerner leur importance dans la médiation, selon un axe chronologique révélant leur degré d'adaptation à un phénomène émergent. Le tableau 1 permet d'observer leurs parts respectives. Pour signifier la notion d'occurrence, l'expression « référence à... » a été préférée à « références de... », car sous occurrence, il faut ici entendre non pas une unité matérielle (article, catalogue, etc.), mais une ou plusieurs mentions de cette unité dans la bibliographie générale pendant la période donnée. Un catalogue, mais c'est également vrai pour le tract ou l'article de presse, peut ainsi correspondre à plusieurs mentions quand il concerne plusieurs artistes. Un exemple avec le catalogue *Impact I*, Céret, 1966, cité dans la bibliographie de Vincent Bioulès et celle de Claude Viallat, qui engendre donc deux références-occurrences dans le tableau.

Tableau 1 : Types de publications référencées dans les bibliographies : occurrences entre 1966 et 1974.

	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	Total
Référence à des catalogues	2		3	16	24	10	12	14	23	104
Référence à des revues d'art					5	18	15	10	24	72
Référence à des lettres et tracts			3	1	3	4	2		1	14
Référence à la presse culturelle			4	1	1		3	1	2	12
Référence à des ouvrages						2	8	2		12
Référence à la presse d'information générale					1	2	2	3	2	10
Référence à des magazines spécialisés							2			2

⁷ Terme emprunté à la bibliométrie désignant le noyau de périodiques d'une spécialité contenant le plus grand nombre d'articles pertinents sur cette spécialité (Le Coadic, 1994 : 76-80).

La chronologie du tableau I souligne l'avance des catalogues sur les autres médias dans le relais informatif et montre, à l'évidence, qu'ils ont constitué la « chambre d'écho » la mieux adaptée à l'actualité esthétique. Entre 1966 et 1970, ils ont déjà consigné l'expérience en cours, tandis qu'une grande majorité des revues et magazines ne commence à s'y intéresser qu'à partir de 1970. En outre, on remarquera qu'en raison de leur fonction médiatrice immédiate, au plus près des problématiques du travail et de sa monstration, les catalogues représentent un des vecteurs privilégiés du discours des artistes. L'autre moyen de diffusion de ce discours est le tract⁸, le texte tiré à quelques exemplaires destiné à un public ciblé : critiques, autres artistes, organisateurs et visiteurs des expositions.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ce ne sont pas les revues spécialisées nationales qui entrent en scène les premières mais essentiellement une revue culturelle, *Les Lettres françaises*, où figure dès janvier 1968, un article de Marc Devade, suivi des articles de Marcelin Pleynet, en juillet, et de Jean-Pierre Arnal, en octobre. Hormis les facteurs déjà évoqués, le décalage chronologique entre la parution des catalogues et celle des revues spécialisées peut s'expliquer par les choix esthétiques de ces dernières au tournant de 1968. Les titres, alors les plus récents, tels que *Opus international*, fondé en avril 1967, et *Chroniques de l'art vivant*, fondées en novembre 1968, sont plutôt orientés vers des mouvements nés antérieurement autour de la figuration, du concept, du cinétisme ou de l'objet que vers l'abstraction « matérialiste » à laquelle on réfère Supports-Surfaces. Quant à la revue *Cimaise*, éditée depuis 1953, elle est alors tournée vers les développements d'une abstraction déjà confirmée. Ce décalage reflète aussi une sorte d'intérêt à retardement pour ce qui se passait en province.

Opus interviendra à partir de 1970 et il faudra attendre également le début de cette même année pour que *Chroniques de l'art vivant* (7, janvier 1970, p. 27) mentionne une exposition du groupe : celle de Coaraze qui avait eu lieu en juillet 1969. Elle fut consignée dans un petit encadré illustré d'une reproduction à la suite d'un article de Catherine Millet sur l'art conceptuel. Un entrefilet précisait que « les œuvres disposées étaient plus proches de l'art conceptuel et de l'antiforme que du calendrier des postes ou de l'expressionnisme abstrait ». L'hésitation sur la filiation des œuvres démontre que les démarches n'avaient pas encore été clairement répertoriées et définies à cette date par les critiques de la revue.

Les tenants et les aboutissants se précisent après l'exposition de l'ARC, en septembre 1970. Cette exposition, qui semble avoir joué un rôle de déclencheur, à la fois parce qu'elle se fit à Paris, dans un lieu réputé, et parce qu'elle fut l'occasion de nommer et de mieux identifier l'ensemble des pratiques, est le point de départ d'une série d'articles et de dossiers sur le groupe ou ses individualités publiés dans les revues spécialisées et la presse

⁸ Nous reprenons ici la terminologie des artistes, des critiques, des historiens et des bibliographes, qui s'appuie autant sur la forme du support (feuille ou feuillets) que sur la forme de diffusion (distribution gratuite, souvent de la main à la main sur un lieu précis). Les contenus et registres de ces tracts (politique, esthétique, polémique ou théorique ; parfois *working papers* ou pré-publications) en font des documents qu'on inclut traditionnellement, en documentation, dans la littérature grise.

d'actualité. Dans un même mouvement, caractérisé par l'intensification des manifestations et des prises de position, les revues spécialisées rassemblent alors une information conséquente amplifiée par la création de *Peinture, cahiers théoriques*, au printemps 1971, à l'initiative de quelques membres de Supports-Surfaces (Cane, Devade, Dezeuze, Bioules) et celle d'*Art press* en 1972 qui publie un article sur Claude Viallat dans son numéro 1 (déc. 1972-janv. 1973, p. 23, 3 ill.) suivi, dans les numéros ultérieurs, d'un travail critique régulier sur les démarches de tous les artistes du groupe. Une autre revue, *VH 101* (9 numéros parus entre le printemps 1970 et l'automne 1972), dédiée aux différents secteurs de la création vivante à travers des approches thématiques, consacre un dossier à Supports-Surfaces dans son numéro 5 de 1971 qui représente la première synthèse importante sur le phénomène.

Si l'intérêt relativement tardif des revues spécialisées a pu jouer dans le manque de relais médiatique, avant que le mouvement ne se désigne en tant que groupe, il faut aussi compter avec la défiance de quelques artistes vis-à-vis du système traditionnel d'information. Daniel Dezeuze a résumé cette attitude dans une appréciation inspirée, entre autres, par l'exposition en plein air, en dehors des lieux institutionnels, de Coaraze : « [...] la transgression culturelle ne peut être [...] qu'illusoire, dans la mesure où elle est neutralisée par l'usage du document et de sa diffusion dans les revues qui sont autant de catalogues dressés des marchandises à la disposition de l'éventuel client » (Poinot, 1981 : 43). Le souci de ne pas déléguer la parole des artistes et de briser la logique marchande par l'accompagnement théorique s'était déjà fait sentir dans l'usage du tract et du catalogue d'exposition, mais il se concrétisera mieux encore par la création, en 1971, d'une revue dont ils auront la maîtrise : *Peinture, cahiers théoriques*. Cependant, sa naissance augmente le clivage entre les membres sur le plan idéologique jusqu'à la démission de certains d'entre eux.

Quant à la presse magazine spécialisée, elle est à peu près absente du tableau (cf. tableau 2). Seuls deux articles en 1972, l'un dans *Connaissance des arts* et l'autre dans *Galerie-Jardin des arts*, sont mentionnés. En revanche, l'intérêt croissant des revues n'allait pas tarder à être relayé par la presse d'information générale. Si l'on ne trouve aucune mention de leurs titres entre 1966 et 1968, le nombre va insensiblement s'étoffer avec une occurrence de *La presse* (Montréal), pour un article de 1969, et une autre de *L'Express*, pour un article de 1970. Mais, c'est surtout à partir de 1971 que l'on compte plus régulièrement des articles dans des titres tels que *Combat*, *Le Nouvel Observateur* ou *Le Monde*. On remarque cependant que, globalement, la proportion d'articles reste très faible au regard de l'activité déployée dans le même temps par le groupe, puisque le total pour cette catégorie ne représente que quinze occurrences entre 1966 et 1974. Finalement, parmi les périodiques qui ont rendu compte du phénomène, soit par des articles confiés à des critiques, soit en ouvrant leurs colonnes aux artistes eux-mêmes, *Les Lettres françaises* se sont distinguées par une implication précoce, dès 1968, et *Combat*, par une attention régulière à partir de 1971.

La chronologie de ces mentions permet de constater que l'ouvrage intervient assez tardivement dans la médiation et vient consolider ce qui a été

précédemment publié. Sans être un support primordial ou des plus rapides pour la diffusion de l'actualité esthétique, il représente néanmoins un vecteur de diffusion important en raison du nombre des tirages, mais aussi de sa fonction symbolique qui assure une sorte d'ancrage dans la transmission de la consécration. Les phases d'assimilation de l'édition sont ici réglées selon les principes de la synthèse et/ou de la compilation.

Si la publication de Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, en 1971, marque un moment important dans la mise en perspective théorique des idées que soutenaient la plupart des membres du groupe et s'il comporte, en appendice, une étude consacrée à Claude Viallat et une autre à Marc Devade⁹, l'ouvrage ne concerne pas directement l'histoire de Supports-Surfaces. Les seuls ouvrages – toujours dans les dates choisies – où Supports-Surfaces fera l'objet d'un développement dans des études générales donnant un aperçu historique d'une période seront ceux de Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, en 1972 et d'Anne Tronche, *L'art actuel en France*, en 1973. La première synthèse monographique éditée sera l'œuvre de Jean-Marc Poinot en 1983 et il faudra attendre les années 1990 pour que d'autres études de ce genre voient le jour. On peut toutefois ajouter à cela l'attention particulière pour les artistes du groupe et du courant dans les annuels publiés par Skira à partir de 1975¹⁰ qui représentent un moyen terme entre le périodique et le livre.

Les vecteurs de l'expertise

Avant d'être englobé dans les synthèses historiques et devenir un fait culturel en quelque sorte « authentifié » ou expertisé, un phénomène artistique passe par divers stades qui sont autant de phases d'intégration dans le champ de la connaissance. Or, la construction de ce champ, dépendante de multiples facteurs, est soumise pour une bonne part à la circulation des informations. Au stade de la médiation-médiatisation, sont mobilisés des acteurs sociaux dont les rôles, les qualifications, les attentes, les jugements composent une instance d'évaluation qui possède bien toutes les caractéristiques de l'expertise, même si cette instance n'est pas ordinairement perçue et vécue comme « expertisante ».

L'origine des publications indique une conjugaison et une superposition de compétences : l'artiste qui peut prendre en charge la discussion théorique et l'organisation ; le critique qui conserve ses fonctions de catalyseur et

⁹ Référence de quelques « jeunes peintres qui en sont à leur première exposition personnelle (Buren, Cane, Dezeuze, Viallat, etc.) », p. 205 ; mise au point sur Viallat, pp. 208-211, dans l'article « Disparition du tableau » (publié précédemment dans *Art international*, Milan, octobre 1968) et le texte « Rites de passage » sur Marc Devade, pp. 212-216 (publié précédemment en avril 1970 dans un catalogue d'exposition monographique, Galerie du Haut-Pavé, Paris) (Pleynt, 1971).

¹⁰ *Art actuel-Skira annuel*, dès le premier numéro, publié en 1975, accorde une place aux protagonistes de Supports-Surfaces dans le chapitre intitulé « Vitalité de l'abstraction » : Cane, Dezeuze, Dolla, Jaccard, Meurice sont cités. Le deuxième numéro, en 1976, présente Viallat, Isnard, Thiolat, Devade, Reigl, Rouan dans la partie « Pratique de la couleur », plus un texte théorique de Marc Devade.

d'analyste mais peut aussi endosser le rôle d'organisateur ; le commissaire dont les fonctions se partagent entre la critique et l'organisation, et le marchand dont les fonctions, tout en s'inscrivant dans un secteur commercial, sont assimilables à celle d'un commissaire (prospection, monstration, édition). Ainsi, les changements observés sur le terrain des compétences de la légitimation pour les développements de l'art contemporain, dans les années 1960 et 1970, sont en partie corroborés par les publications : du couple antérieurement dominant marchand/critique, on passe au couple commissaire/critique, mais il faudrait alors ajouter que « critique » ne signifie plus exclusivement un métier ou une activité professionnelle, mais concerne plus largement des territoires de compétence où interviennent à la fois les commissaires, les critiques d'art, les artistes. Par exemple, l'implication précoce et durable des artistes eux-mêmes dans le travail théorique et critique (on pourrait ajouter promotionnel à certains égards) est un élément qui a souvent été mentionné et que Daniel Abadie relève à nouveau en préface du catalogue de la dernière exposition rétrospective au Jeu de Paume : « Aussi le travail critique, dans son aspect le plus créatif, a-t-il en bonne part déserté les traditionnels articles spécialisés pour devenir le fait des créateurs de revues, d'expositions et surtout des artistes eux-mêmes » (Abadie, 1998 : 9).

Quels documents, publiés dans le contexte qui vient d'être esquissé, sont ensuite repérables dans l'écriture proprement historique ; quels sont ceux, en définitive, qui vont servir de matériaux principaux ? Un repérage dans les références citées et bibliographies de quelques textes consacrés à *Supports-Surfaces*, à partir des années 1980, confirme un recours à la littérature publiée durant les années de genèse et d'affirmation du groupe, entre 1966 et 1974. Il témoigne, en parallèle au corpus de références qui a permis d'établir nos remarques, de la part d'information qui, progressivement, constitue la littérature cœur du mouvement et consolide les légitimations antérieures. Des documents initiaux à leurs mentions dans les synthèses récentes, en passant par des synthèses intermédiaires, on pourrait ainsi dresser la carte des substrats documentaires qui servent à modeler la connaissance d'un sujet. Même si les « transferts » ne s'effectuent pas de façon mécanique, mais sur le mode sélectif et/ou cumulatif selon les auteurs, on peut cependant repérer des tendances qui placent à nouveau le catalogue d'exposition parmi les matériaux primordiaux.

Sur un choix de cinq textes écrits entre 1986 et 2000, faisant des mises au point historiques sur le groupe¹¹, les références (occurrences) se répartissent comme suit :

11 Cf. Pacquement, 1986 ; Millet, 1987 ; Bossé, 1989 ; Aupetitallot, 1991 ; Dampérat, 2000. Le tableau 2 reprend les initiales de chaque nom. Le comptage des occurrences dans le travail de Marie-Hélène Dampérat ne concerne ici que la bibliographie sélective terminale ; pour le détail du nombre d'occurrences qu'elle cite dans les notes cf. Régimbeau, 2001.

Tableau 2 : Types de publications relatives à Supports-Surfaces cités par les auteurs : nombre d'occurrences.

Type publication / auteur	A.P.	C.M.	L.B.	Y.A.	MH.D.	Total
Catalogue d'exposition 1966-1974	2	12	2	16	5	37
Catalogue d'exposition après 1974	1	5	1	1	10	18
Revue (article ou n° spécial) 1966-1974	4	2	1	2	3	12
Ouvrage général avant 1974	1	1		1	1	4
Ouvrage général après 1974			1	6	5	12
Ouvrage monographique sur le groupe après 1974				2	2	4
Ouvrage monographique sur un des artistes après 1974		2			1	3

Sans revenir ici sur la place générale¹² des catalogues, on peut cependant rappeler que ces derniers tiennent un rôle essentiel de transmission des œuvres et des noms consacrés. Ils enregistrent un état des nouvelles pratiques et permettent d'éveiller l'intérêt d'autres acteurs du monde de l'art. Grâce à l'exposition, l'artiste et l'œuvre sont publiquement désignés – qualifiés – pour rentrer dans des cercles plus ou moins décisifs de reconnaissance. À cette première forme d'expertise, s'adjoint une autre forme qui passe par l'information : la présentation, la critique, la théorie ou l'analyse historique relayent et amplifient l'exposition selon des supports et des canaux qui signalent des espaces et des moments de l'expertise.

L'intégration majoritaire des catalogues dans la littérature rétrospective de la spécialité confirme ici un trait particulier de l'incidence de la diffusion de l'information dans un des domaines des sciences humaines. En matière d'histoire de l'art contemporain, même s'il est vrai que la revue tient une place importante et que le livre (synthèse générale ou monographie) intervient progressivement dans les références bibliographiques (tableau 2), on voit aussi que le recours aux matériaux historiques « premiers » que sont les catalogues reste une constante. Ainsi, ce sont bien les conditions initiales de l'expertise (évaluation, qualification, sélection, mise en visibilité des artistes) et de sa transmission qui influencent le regard historique, d'où le problème que pose Paul Ardenne (1997 : 13) en ces termes : « Difficulté supplémentaire du travail de définition de l'art contemporain : sa fréquente prédésignation, une présélection ayant diverses origines – médiatique, institutionnelle, militante à travers les revues d'art engagées. L'art qui se voit est celui dont on parle et inversement, dans l'oubli de l'art qui ne se voit pas ».

¹² Cf. en particulier Du catalogue, 1996 et Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988.

Conclusion

Dans un chapitre intitulé significativement « La construction des valeurs artistiques », Raymonde Moulin (1992 :66) aborde le rôle de l'information chez les « nouveaux » conservateurs en le posant comme un des atouts essentiels de l'expertise : « [...] cette expertise repose en dernière analyse sur l'ampleur et l'actualisation permanente de l'information. La maîtrise de l'information est l'équivalent pour l'art contemporain du savoir érudit pour l'art ancien ». Certes, l'information qu'elle évoque correspond plutôt à celle d'un professionnel préoccupé de nouveauté et s'obtient essentiellement dans un rapport direct avec les œuvres et les acteurs à travers les visites d'ateliers, d'expositions, de foires et de galeries, mais on ne saurait négliger cet autre domaine de l'information véhiculée par l'édition et la publication pour avoir une idée plus complète des outils dont disposent les conservateurs, et au-delà les critiques ou les historiens, afin d'actualiser et fixer leurs connaissances. À travers la littérature artistique, des valeurs se construisent et une réserve de légitimation se forge.

Même s'il manque à cette investigation une dimension comparative, on peut cependant établir, en première approche, une distinction entre deux types de transmission au sein de la médiation. L'un qu'on dira « médiationnel » et un autre qu'on dira médiatique. Le type « médiationnel » concernerait la publication sans grande portée immédiate en termes d'audience (catalogue, tract), mais faisant date et s'inscrivant dans la durée. Le type médiatique, représenté par le livre et la revue, concernerait un relais mieux signalé dans la carte des attentes éditoriales et soutenu par des circuits de diffusion mieux rôdés. Or, on suppose que la revue de spécialité est la première à investir la critique ou l'analyse et que le livre (dit « monographie ») est une des sources privilégiées en sciences humaines ; c'est vrai sauf dans ce cas. Ce que nous apprend, dans ses limites, cette étude quantitative, c'est que le type médiatique n'a pas toujours le rôle majeur dans la transmission qu'on serait enclin à lui prêter.

Références

- Abadie D., 1998, « Le plaisir de peindre », pp. 9-10, in : *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris, Éd. du Jeu de Paume/Éd. du Centre Georges Pompidou.
- Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, 1998, Paris, Éd. du Jeu de Paume/Éd. du Centre Georges Pompidou.
- Ardenne P., 1997, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Éd. du Regard.
- Au Sud : *Groupe 70 et Supports-Surfaces : éléments d'un dialogue*, 1991, Marseille, Art-Transit, Ateliers municipaux d'artistes, 1992.
- Aupetitallot Y., 1991, s.t. « Écrire sur Support(s)-Surface(s)... », pp. 9-21, in : *Supports/Surfaces 1966-1974*, Saint-Étienne, Éd. du Musée d'art Moderne.
- Bossé L., 1989, B.M.P.T., « Supports-Surfaces », pp. 39-40 ; pp. 153-154, in : *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Bourdieu P., Darbel A., 1969, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit.
- Castelnuovo E., 1993, « Attribution (histoire de l'art) », pp. 411-415, in : *Encyclopædia universalis*, vol. 3.

- Clair J., 1972, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris, Éd. du Chêne.
- Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988 (3 ; Fiesole, Florence, Italie), I *cataloghi delle esposizioni*, IFLA, Fiesole, Casalini Libri.
- Dampérat M.-H., 2000, *Supports/surfaces : 1966-1974*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, CIEREC, Travaux XCIX.
- Du catalogue, 1996, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été-automne 1996, 56-57, pp. 3-209.
- Estivals R., 1993, « Bibliométrie et bibliologie », in : *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, Paris, Éd. Retz.
- Friedlander M.-J., 1969, *De l'art et du connaisseur*, Paris, Le livre de poche.
- Grinfeder M.-H., 1991, *Les années Supports-Surfaces 1965-1990*, Paris, Herscher.
- Lamarche-Vadel B., dir., 1977, « Dossier Abstraction analytique », *Opus international*, janv.-fév., 61-62, pp. 12-55.
- Le Coadic Y., 1994, *La science de l'information*, Paris, Presses universitaires de France.
- Lepage J., 1971, s.t. [Actualités : Nice], pp. 68-70, *Opus international*, 27, sept.
- Leveratto J.-M., 2000, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, Éd. La Dispute.
- Millet C., 1982, « Peinture fondamentale », pp. 51-62, in : *La grande histoire de la peinture moderne. Tendances d'aujourd'hui : 1960-1980*, vol. 6, Genève, Skira.
- Millet C., 1988, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion.
- Moulin R., Quemin A., 1993, « La certification de la valeur de l'art : experts et expertises », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, nov.-déc, 48^e année, 6, pp. 1421-1445.
- Moulin R., 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- Otlet P., 1934, *Traité de documentation : le livre sur le livre. Théorie et pratique*, Liège, CLPCF, réimpr. 1989.
- Pacquement A., 1986, « Les pratiques de la peinture », pp. 217-247, in : *Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*, Paris, Larousse.
- Pleynet M., 1971, *L'enseignement de la peinture : essais*, Paris, Éd. du Seuil.
- Poinsot J.-M., 1983, *Supports-Surfaces*, Paris, Limage 2/Alin Avila.
- Régimbeau G., 2001, « Expertiser, légitimer, transmettre : une étude de cas en art contemporain », pp. 85-115, in : A. Bouzon, dir., *Questions de communication à l'expertise : permanences et innovations, actes du séminaire 2000-2001*, Toulouse, LERASS, Université Toulouse 3.
- Supports/Surfaces 1966-1974*, 1991, Saint-Etienne, Éd. du Musée d'art Moderne.
- Toma K., Semin D., 1998, « Chronologie (1968-1977) », pp. 153-179, in : *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris, Éd. du Jeu de Paume/Éd. du Centre Georges Pompidou.
- Trépos J.-Y., 1996, *La sociologie de l'expertise*, Paris, Presses universitaires de France.
- Tronche A., 1973, *L'art actuel en France : du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris, A. Balland.
- Urfalino P., Vilkas C., 1995, *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Veron E., 1983, « L'exposition comme media », pp. 41-43, in : *Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours*, Paris, Peuple et culture/Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou.