

Pierre Favetton explique  
les actes des peintres  
qui se lancent  
dans cette voie.

Le tableau, au sens traditionnel où l'entend la culture occidentale, peut être considéré comme une mise en scène de la représentation du réel, chargé d'exprimer ce réel et de véhiculer ce « dialogue » entre l'artiste et le public auquel il s'adresse. Si formellement il a subi nombre d'avatars, sa fonction n'a jamais été remise radicalement en question, encore que la génération américaine des années 50, Pollock, Newman, Reinhardt et bien d'autres, qui envisageait, après la leçon matisseenne, la surface du tableau en tant que telle, en soit une première approche. Reprenant une formulation de Marcelin Pleynet (in : « l'Enseignement de la Peinture ») le tableau serait « le signifiant d'un signifié qu'est le monde ». Or, avant d'être ce messager du langage, « mise en abîmes de la langue », on pourrait tout aussi bien caractériser le tableau par ses composants matériels : bois, châssis, carton, toile, pigments, couleurs, ainsi que par le travail qui s'y inscrit. Cet aspect matériel, matérialiste, du tableau a néanmoins été toujours sciemment ignoré, soucieux de le laisser, lui objet d'art, dans les sphères idéologiquement idéalistes. Objet de culte, d'exégèse et de spéculations, il n'était en fait que le médium d'un langage qui le dépassait et, en définitive, l'occultait. Depuis l'abstraction américaine (le premier « dripping » de Pollock date de 1947) la surface à peindre a, en quelque sorte, gagné son autonomie et, en tant que surface, elle exprime ce qu'elle est : surface comblée dans sa plénitude, sans vide ni fuite, qui renvoie à sa propre existence, qui existe parce qu'elle est.

Vingt ans plus tard une tendance s'affirme, (confirmée par la Biennale de Paris 1973) qui renoue ou, plutôt, accuse une filiation avec cette peinture. Pourtant entre temps plusieurs mouvements (art pauvre, land art, art conceptuel) avaient conduit à la mort de la peinture. Or si le tableau, dans son entendement traditionnel, est remis en cause, la peinture en revanche ne meurt pas. Elle renait même, noyau de la raison d'être du courant de ces nouveaux peintres (en général jeunes) qui tentent une redéfinition de ce qu'est la peinture et, par-delà, le tableau. C'est la peinture elle-même qui est le sujet de leurs recherches. L'objet résultant devient objet de connaissance, issu à la fois d'une réflexion théorique et d'une pratique qui tend à la mise en évidence de sa matérialité, de sa spécificité.

La ruine de l'image (que le tableau était chargé de véhiculer jusqu'alors) est la première conséquence de cette affirmation de la réalité matérielle du tableau.

Celui-ci n'est plus ce lieu d'une mise en scène, ni de toutes les interprétations qui s'y jouent, mais le fait d'une juxtaposition d'éléments qui, conjugués, en assurent la définition. Partant de là, le tableau se questionne lui-même, et, en ce sens, sa production renvoie à l'activité « littéraire » de groupes (en particulier Tel Quel) dont le travail est essentiellement une écriture sur l'écriture.

On assiste donc à toute une série de mises en évidence de ce qu'est matériellement le tableau, replacé dans une optique historique et examiné en suivant une démarche théorique issue du matérialisme dialectique. Mise en évidence du châssis (Dezeuze) qui enchaîne la toile sur laquelle elle vient se tendre, qui en assure à la fois la limite, la rigidité et la clôture et qui devient élément d'expérience lorsque, perdant sa fixité, il se définit par des croisillons de lamelles de bois mince, colorés et souples, s'enroulant et se déroulant, ne définissant plus un espace clos mais au contraire mouvant. Ou mise en évidence du format (Charvolen, Maccaferri) : les sortes d'échelles de toile ou de vinyle, que Max Charvolen propose, présentent sur deux plans parallèles une même forme, l'une pleine, l'autre évidée. Coincident initialement sur un même plan, ces rectangles ne « cadrent » plus une fois dissociés, les bandes horizontales s'incurvant nettement sous l'effet de leur poids alors que les montants verticaux se resserrent à la base. Les formats, initialement identiques, en viennent à se déformer par leurs morphologies respectives.

Cependant la toile, en tant que texture, semble rester l'élément privilégié, où toute une dialectique s'instaure entre elle et la couleur qui l'imprègne, à l'endroit comme à l'envers, et qui s'y perd tout en la révélant. Débarassée du châssis (chez Viallat initialement mais chez presque tous depuis), la toile n'est plus tendue : elle flotte, révélant dans ses fibres, dans ses plis, la trace d'une empreinte, du pinceau ou d'une imprégnation. La toile devient tissu, se définissant d'abord par le travail premier – tissage mais aussi écriture de la toile – qui l'a faite. Toile analysée, répertoriée peut-on dire, au stade de sa fabrication, qui de fibre devient, par le jeu de la trame et de la chaîne, tissu. Mise en relation avec la couleur qui, appliquée, réagit différemment selon le degré du traitement. Enumération des différentes pratiques qui peuvent en modifier l'état, tissée puis détissée, ou brûlée, déchirée, découpée, pliée, vue avec le tissu-témoin initial (Chacalis). Mais aussi mise en évidence de la texture de la toile par empreinte d'autres fibres (les filets de Viallat, les cordes de Jaccard). Si au départ la toile est un assemblage de fibres croisées, tendues, la corde se caractérise également par un assemblage de fibres souples. Torsadées ces fibres deviennent fil, ficelle, puis corde, cordeau,

acquérant au fur et à mesure plus de rigidité dont la symbolique se charge aussi : la corde lie, emprisonne, étreint ; par son empreinte sur la toile, elle la ligature, faisant également naître sur la toile une opposition de textures, tissu/corde qui, par contraste, se révèlent l'une à l'autre. Reliquat de pratiques artisanales, hors de la mémoire, elles renvoient aux gestes initiaux, torsade, tressage, tissage. En ce sens la pratique tautologique de Rouan est significative qui, après avoir peint/rempli deux surfaces, les découpe en bandes pour les tresser l'une sur l'autre ; antinomiquement, il « construit sa toile », redoublément du langage initial, tressage sur tissage, la forme et les couleurs étant à la fois sur et dans la toile, recouvertes/découvertes, révélées/masquées. La déconstruction de la forme préoccupe également Dolla, « dé-construction de la forme par son non-emploi ou sa répétition avilissante, dé-construction de la couleur par sa non-utilisation ou sa non-valorisation, dé-construction du format par l'utilisation de surfaces démesurées et illisibles globalement, comportant des réserves, ou extensibles... » (G. Jassaud : Dolla, la peinture en pointillé).

La dissection du tableau  
est considérée comme un  
"travail politique".

Dans ses rapports avec la toile le comportement de la couleur est envisagé essentiellement sous deux aspects : absorption et déperdition. La peinture-matière fait corps avec la toile ; elle s'y dilue, la pénètre, la traverse. Si l'opposition toile peinte/toile vierge est nette et catégorique chez Bioulès, le dialogue toile/couleur est plus complexe chez Valensi ou Isnard qui mettent en contact l'endroit et l'envers d'une même toile peinte par un système de découpage et de coutures. La couleur – en l'occurrence du carbonyl (peinture goudronneuse utilisée pour peindre les coques de bateaux) – est appliquée au pinceau sur la toile plus ou moins saturée de solvant ; elle s'y dilue, teinture plus que peinture ; elle la transperce et reparait au travers, en son envers. Ce cheminement de la peinture dans le corps de la toile s'accompagne d'une perte d'intensité qui, visuellement, ressort de leur confrontation sur une même surface. Extrapolant la notion de support qui cesse d'être une toile, Miguel présente en parallélépipède différentes matières, bois, mousse synthétique, polystyrène expansé, qu'il montre alternativement brutes et peintes, la peinture lissant, cachant le bois alors qu'elle s'engouffre dans la mousse et épouse superficiellement le grain du polystyrène, rendant ainsi tangibles les rapports que la peinture-couleur-matière entretient avec son support. L'œuvre de Viallat, qui se situe histori-