

L'abstraction américaine des années 50-60 a été, d'une certaine façon, un art de conjuration. Pour parvenir à certains effets plastiques - en rapport avec une appréhension, une connaissance non-illusionniste du tableau -, les peintres américains ont écarté certains éléments : par exemple, l'abandon progressif du travail en dégradé de la couleur au profit de l'aplat propre à accuser la bi-dimensionnalité de la toile, la disparition de la trace du sujet au profit d'une facture impersonnelle, d'une formulation géométrique « objectivée », enfin et parfois, la disparition même de la couleur jugée trop irrationnelle au profit du matériau brut et plus facilement contrôlable (cf. la signification d'une œuvre comme celle de Robert Morris). Mais ces éléments, écartés un temps pour des raisons de méthode, n'ont pas disparus. Ils sont aujourd'hui reconstruits à partir de connaissances théoriques nouvelles dont ne pouvaient disposer les artistes de l'après-guerre, permettant, du même coup, une maîtrise renouvelée de la pratique picturale. À la peinture pour elle-même, au formalisme auxquels a abouti un certain courant des années soixante, l'œuvre d'Alan Shields échappe en puisant dans des cultures non-occidentales, ou occidentales mais marginales (voir en page 6). Travail sur l'histoire : chaque tableau de Stephen Buckley est une étude d'un tableau appartenant à l'histoire de l'art ou à des formes de culture artisanale (page 15). La notion d'œuvre objectivée est rendue plus relative si l'œuvre d'art est le produit de son environnement spatial, culturel et social, elle rend compte tout autant de celui qui l'a

exécutée. D'où un retour au travail de la couleur qui est là où le peintre investit le plus subjectivement et que le mouvement français, en particulier, articule à la théorie freudienne. Travail de la couleur qui permet aussi un nouvel espace. Par exemple, la couleur sur la toile étalée au mur et au sol de Louis Cane (page 9) qui subvertit l'espace du spectateur, implique ce dernier, le confronte à une profondeur qui est celle de ce que, lui, projette dans la couleur. Profondeur qui n'a plus rien à voir avec les procédés illusionnistes de l'ancienne perspective, encore moins avec les essais modernistes des reconstitutions théâtralisées.

Lire alors une manifestation comme la Biennale, une manifestation d'« avant-garde », la visiter, c'est à son tour, par-delà les inévitables concessions auxquelles sont amenées les organisateurs, ordonner son interprétation. La qualité de l'exposition ne dépendra pas seulement de ses réformes internes. Celles-ci tiennent moins des exigences des responsables que des exigences de l'actualité. Or, cette actualité, c'est la cassure entre ce qui donne l'inédit de l'anecdote, du procédé, du matériau pour l'avant-garde, et ce pour quoi l'avant-garde est d'abord : une réflexion sur la pratique artistique, sur son histoire. Apprécier l'art n'est pas accéder à la bonté, c'est d'abord connaître en fonction de tels schémas les conflits qui l'animent et ce qu'ils reflètent. Et le plaisir devant l'œuvre n'est jamais si parfait qu'avec et au travers de cette connaissance.

C.M.  
3

