

L'ART VIVANT - (M)  
26, rue Treilhard - 8°

Mai 1975

Car disons encore : bien sûr, Moreau dit à Matisse : "Vous allez simplifier la peinture" — mais plus exactement il redoute (et que la postérité n'ait retenu que la première formule est assez significatif des détournements de sens que je dénonce ici) : "Vous n'allez pas simplifier la peinture à ce point-là, la réduire à ça. La peinture n'existerait plus." — et, bien sûr, la postérité de Matisse s'est engagée dans ce mouvement de simplification, à travers Rothko précisément qui, de la simplification passera à l'appauvrissement lorsqu'il usera de l'acryl au lieu de l'huile et jusqu'aux actuels tenants de Support/Surface chez qui ce n'est plus guère qu'un consternant simplisme. Et si le problème à poser aujourd'hui, 75 ans après Matisse, n'était plus de simplifier la peinture mais, bien au contraire, de la compliquer ?

Car Support/Surface a peut-être, au plan de la théorie, définitivement refermé la fenêtre d'Alberti et de Dürer (bien que là même, je n'en sois guère convaincu), mais au plan de la pratique, il n'a assurément fait qu'enfoncer des portes ouvertes. Ce qui aurait pu devenir une sorte de propédeutique assez passionnante de l'art, n'aura finalement été que l'annoncement d'un abécédaire.

Que Support/Surface tende aujourd'hui à occuper, à l'intérieur du territoire national et dans les pays soumis à l'influence française (Belgique, Suisse), la place qu'occupait naguère l'École de Paris, plusieurs indices le montrent. Sa joliesse, sa légèreté, sa mignardise, où se retrouve le bon goût, un peu fade et qui ne tire guère à conséquence d'une tradition bien connue. Le fait que les officiels qui s'occupent de sa promotion, à travers des organismes comme la Biennale ou comme l'Action Artistique, sont les mêmes que ceux qui, hier, s'occupaient de promouvoir l'École de Paris. Le fait enfin que, depuis quelques mois, dans les magazines et dans les catalogues, se développe un amphigouri qui ne le cède en rien aux plus beaux délires de la critique française des années 50. Les "libidos qui se chromatissent" (cat. de l'exposition Pincemin), "l'appareil linguistique et sémiologique qui réinstalle un artisanat métaphysique" (cat. de l'exposition Jaccard), les "dialectisations de l'irrational à partir d'une structure mise en évidence à travers une lecture matérialiste de l'histoire de l'art" (Martinez dans *Artitudes*, n° 21-23) sont quelques fleurons d'une désopilance critique à mettre dans le même sac que les élucubrations de Tapié ou de Mathieu au moment de l'art informel.

Dernière hypothèque à lever pour permettre ce retour à la peinture : Malevitch et le mythe du dernier tableau. Ce fameux dernier tableau, annoncé par lui, théorisé, entre autres, par Taraboukine, "réalisé" par Rodtchenko, tous les artistes d'avant-garde le traînent derrière eux depuis cinquante ans comme une gamelle (l'autre gamelle assourdissante étant donc le ready-made).

Mais outre le fait qu'il conviendrait, avant de s'emballer, de voir d'abord l'œuvre et de lire les écrits — enfin disponibles —, il s'agirait encore de se poser la question de savoir ce que Malevitch ou Rodtchenko auraient fait si le régime soviétique les avait laissés poursuivre. Que seraient devenus le nihilisme et le mysticisme de l'un et de l'autre ? Imaginons en revanche Matisse empêché, pour une raison ou une autre, de peindre à partir de 1910 : quelle théorie n'aurait-on pas tirée de cette œuvre interrompue ? En retour, se poser le cas Pougny, qui commence par faire des "derniers tableaux" et qui finit par peindre de superbes pochades bonnardisantes...

Les "arts fictifs" : Malraux entendait par là, on le sait, ces arts négligés, non reconnus comme art, et que la photographie a seule permis de découvrir et de faire entrer au musée imaginaire, au même titre que les arts réels : la numismatique, les arts du fragment, etc. Il existe cepen-

dant une catégorie d'arts fictifs, à laquelle Malraux n'a pas songé : ceux que la presse artistique a créés de toutes pièces, à qui elle a donné corps et vie, non seulement parce qu'elle joue, vis-à-vis de certains courants de l'art actuel comme l'art du geste ou l'art corporel, le même rôle que les gravures de colportage autrefois : diffuser des modèles, mais aussi et surtout parce qu'elle leur imprime, à travers ses propres techniques, — la photo, la mise en page, etc. — un relief qui constitue ces actions en tant qu'art, le même relief qu'elle retire au contraire, et en raison toujours de la nature de sa technique — aux arts plus traditionnels de la peinture ou du dessin. Pour se faire comprendre : une "action" de X ou de Y sera assurément plus saisissante une fois photographiée, mise en page et reproduite, isolée donc et montée, qu'elle ne pourra jamais l'être "au naturel" (quelle déception souvent, de tel artiste corporel dont on connaît les reproductions saisissantes des actions, d'être confronté à la réalité, à ce "ce n'était donc que ça", quelque chose d'assez proche de ce que vulgairement on appelle "du cinéma" précisément, c'est-à-dire l'illusionnisme d'une technique). Au contraire, la reproduction d'une peinture ou d'un dessin — comme dans ce numéro ceux de Rouan — ne pourra jamais donner qu'une très faible idée de l'œuvre réelle. Magnification ici et dépréciation là : c'est à travers de telles déformations que l'information artistique chemine et crée ainsi ses propres arts fictifs, et toute une histoire de l'art fictive. Le problème qui se posera aux revues d'art, dans un proche avenir, sera alors de corriger ces aberrations optiques et historiques autant que faire se peut. (...)

Jean CLAIR