

ABSTRACTION VISITÉE

LES ANNÉES SUPPORTS/ SURFACES ET LA FIGURE

En un corpus resserré d'œuvres de quatre tenants de l'avant-garde française des années 1970, structuré autour du groupe Supports/Surfaces pour mieux s'en défaire, *Passages* relit et délie le discours canonique sur les intentions purement formalistes de l'époque. Ses vacillements avérés dès lors singularisent les parcours de Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Louis Cane et Christian Jaccard. Et montrent, plus que « l'art pour l'art » prôné par la doctrine de Greenberg, la vocation d'un art *avec* l'art – avec son histoire et avec l'artiste...

PAR TOM LAURENT

Passages : vers une abstraction habitée

MUSÉE DE L'ABBAYE SAINTE-CROIX, LES SABLES-D'OLONNE
DU 7 FÉVRIER AU 29 MAI 2016

Commissariat : Gaëlle Rageot-Deshayes et Amélie Adamo

À la fin des années 1960, le formalisme de l'historien et « faiseur de mouvements » américain Clement Greenberg connaît sa première réception sur la scène française. Une galaxie de jeunes artistes englobant des groupes plus ou moins constitués

comme BMPT ou Supports/Surfaces font leur – en apparence du moins – sa vision essentialiste visant à débarrasser la peinture de ses oripeaux. Mais comme l'indique Marcelin Pleynet, acteur dès 1966-67 de la transcription de la peinture américaine par ses écrits, il s'agissait de la découvrir « non plus en fonction du discours américain, mais en fonction de ce qui se passait en France et qui était infiniment plus élaboré philosophiquement ». À la suite de la guerre d'Algérie, l'heure est au positionnement politique. Quitte à mettre un temps d'arrêt à l'activité artistique : Pierre Buraglio, qui avait exposé ses *Agrafages* à la galerie Jean Fournier en 1966, va travailler jusqu'en 1972 sur les rotatives d'une imprimerie. L'abstraction gestuelle de l'après-guerre ne répond plus à ces débats, tandis que le Nouveau Réalisme a quitté le champ du tableau pour celui de l'objet ou de l'immatériel. Or c'est à définir leur pratique que s'engagent les partisans



Vue d'œuvres de Louis Cane au musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 2016.

À gauche : *Les Trois Anges*. 1975-1976, huile sur toile de coton découpée, 370 x 440 cm. Collection de l'artiste.

À droite : *Les Grilles*. 1976, huile sur toile de coton découpée, 390 x 500 cm. Collection de l'artiste.



Vincent Bioulès. *Place d'Aix, été, l'après-midi*. 1976, huile sur toile, 130 x 195 cm. Collection particulière.

d'une peinture comme lieu idéologique à déconstruire : Roland Barthes postule en 1968 la nécessité de la « mort de l'auteur », synonyme d'« autorité » – il retrouvera dès 1973 le désir de cette figure dans *Le Plaisir du texte*. Louis Cane et ses toiles libres peuvent avouer leur dette au *colorfield* de Rothko et à l'espace scindé de Newman. Car Cane y trouve une alternative – qu'il qualifie *a posteriori* de « sensuelle » – au lyrisme abstrait des années 1950, « plus générateur de style que d'aléatoire ». En effet, pour *Sol/Mur*, dénuée de châssis, il emplit l'espace d'une couleur pulvérisée à l'aide d'un vaporisateur, à distance du geste qui pourrait trahir l'effacement volontaire de son auteur.

Cette fonction de la couleur les accordent sans doute autour de Supports/Surfaces, groupe à géométrie variable – avec Devade, Viollat, Dezeuze, Saytour, ... – qui n'a d'exis-

tence instituée que de 1970 à 1972. C'est Vincent Bioulès qui en invente le nom, et il peut se remémorer « n'avoir jamais lu une ligne de Greenberg », qu'« on lui avait raconté [alors] comme un conte de fées ». En parallèle d'une abstraction *Hard Edge*, Bioulès continue néanmoins à peindre sur le motif. Cette pratique figurative n'a pour lui rien d'un retour, mais est « vivifiée » par la connaissance des Matisse du MoMA puis leur vue en 1978 à New York – inversant la perspective de Greenberg, qui les pensait comme un jalon dans la filiation abstraite. Buraglio a rencontré Bioulès à l'atelier de Roger Chastel aux Beaux-Arts de Paris, et sa reprise – après des essais de photomontages à la John Heartfield – advient avec celle des composants de ses anciens travaux. Châssis, puis fenêtres qu'il récupère sur des chantiers pour les retravailler, ajoutant au matériau brut du



verre coloré ou des traces indistinctes de peinture. Gilles Aillaud commente : « Plus les tableaux de Buraglio s'identifient à leurs constituants matériels, plus leur réalité physique renvoie à la réalité physique du monde extérieur ». Plus concret qu'abstrait, en quelque sorte, il conserve une retenue vis-à-vis de ses sujets : caviardant par dépit des journaux, il leur appose « ce signe des fenêtres comme pour se mettre à distance » dans *Les très riches heures de P.B.* en 1982. L'accrochage de *Passages* les relie à ces croquis *D'après... Cézanne, Munch, El Greco* sont mis à nu – et à plat – sur du papier calque, dont il suggère à présent qu'il renvoie peut-être à son père architecte. Cette planéité, cheval de bataille de l'esthétique greenbergienne, trouve donc son auteur, et les quadrillages des planches de *Variation sur « fauteuil rocaille – Matisse 1946 »* véhiculent une mise au carreau pour cette figure mobilière devenue portrait. Pour Louis Cane, l'Italie de Giotto ou Brunelleschi et ses découpes architecturées – dont il prend la mesure lors d'un séjour sur place en 1973-74 – couve les « impensés » de sa pratique. En 1976, il reprend un dessin d'Eros et Thanatos provenant d'un bas-relief sumérien dans l'une des monumentales et toujours libres toiles des *Trois Anges*. Simplement esquissées sur les grilles et les dégradés colorés, il convoque l'histoire de l'art comme ses tampons *Louis Cane artiste peintre* de 1967 révèlent après coup « un côté suaire de Turin ». De son côté, et volontairement un peu à part, voire critique à propos de *Supports/Surfaces*, Christian Jaccard s'était consciemment intéressé à l'empreinte et à la transparence archaïque du geste, en présentant « en couple » la toile et l'outil ayant servi à sa réalisation. Sa grande *Toile calcinée bleue* de 1976 synthétise son geste « où la dissipation d'une énergie génère une trace », en forme de croix ici. Plus du côté de l'immatériel et du faire que du matérialisme historique, pour Jaccard « la mise à distance opère *de facto* ». Avec les *Anonymes calcinés* entamés en 1980, celle-ci se mue en iconoclasme : des toiles religieuses du XVIII^e siècle récu-

Pierre Buraglio.
En haut : *D'après Cézanne. Candélabre et tête de mort.*
1979-1982, crayon de couleur sur papier calque,
115 x 120 cm. Collection Nadège et Gilles Blanckaert.
En bas : *Les très riches heures de P.B.* Page du journal
Le Monde, crayon, rubans adhésifs, 100 x 76 cm.
Collection LGR.



Christian Jaccard. *Toile calcinée bleue*. 1976, combustion mèche lente et huile sur toile, 240,5 x 238,5 cm. Musée de Grenoble.

pérées, substrats de la peinture de chevallet, se voient biffées par ses combustions. L'exercice paléontologique y recouvre les apparences religieuses.

Ce questionnement de la chrétienté et de sa puissance à imager, *Passages* en semble empreint en filigrane. Buraglio a pu travailler pour ses chasubles liées à Matisse à partir de chutes de toiles de Simon Hantai, avec lequel il avait exposé en 1966, et dont on sait tout l'intérêt pour les exercices spirituels – il avait repris ceux de Loyola, entre autres, durant un an en 1958-59 pour

saturer sa monumentale *Écriture rose* précédant ses œuvres s'autorévélaient via le « pliage pour méthode ». Bioulès s'assure croyant – bien que « grand pécheur » ! –, lit la Bible tous les jours depuis 1982 et pense son rapport au monde et au paysage sous le prisme de l'incarnation. La *Mandorle Rouge buisonoeud*, combustion de Jaccard, qu'il voit comme une vulve, n'indique pas moins un motif de connaissance par l'expérience. Cet *impensé-là*, pour reprendre Cane, même s'il se lit dans l'œuvre d'athées, est bien tapi dans les limbes de Mai 68. ■