

Séance du 4 avril 2022

« Sous les pavés... » l'art en révolution
Théorie et pratiques du mouvement *Supports/Surfaces* (1966-1972)

Michèle VERDELHAN BOURGADE

Professeur émérite Sciences du Langage, Université Paul Valéry, Montpellier
Membre de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

Maud MARRON-WOJEWODZKI

Conservatrice du Patrimoine, responsable des collections modernes et contemporaines
du Musée Fabre

MOTS-CLÉS

Supports/Surfaces, arts plastiques 1966-1972, contexte structuraliste, matérialisme esthétique, maoïsme culturel, art dans la rue.

RÉSUMÉ

Supports/Surfaces (1966-1972), né dans le Midi, est un courant artistique majeur, parfois considéré comme la dernière avant-garde du XX^e siècle. Le musée Fabre à Montpellier en possède l'un des fonds de référence, plusieurs artistes en sont encore les témoins vivants.

Créé dans une période marquée par les événements de mai 1968, le mouvement est très fortement imprégné des idées et expérimentations qui agitaient depuis plusieurs années les milieux culturels. Le groupe a en outre nettement revendiqué son attachement à une réflexion théorique devant guider, et non seulement soutenir, la pratique artistique. Ses références sont diverses : littérature, linguistique, anthropologie, psychanalyse, philosophie, marxisme, maoïsme... Le groupe en fait usage dans une pratique artistique non moins variée que ses théories. Les trouvailles sont multiples, la créativité explosive. Et, malgré sa brièveté, il marquera longtemps le champ de l'art plastique.

Il y a cinquante ans, en avril 1972, se tenait la dernière exposition sous l'intitulé *Supports/Surfaces* au centre Lacordaire, à Montpellier. Parfois considéré comme la dernière avant-garde du XX^e siècle, bien que nombre de ses protagonistes aient souvent rejeté cette notion, le groupe *Supports/Surfaces* se forme officiellement en 1970 à l'occasion d'une exposition éponyme au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Cette exposition réunit Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat. Ces artistes sont rejoints par André-Pierre Arnal, Louis Cane, Noël Dolla, Toni Grand et Jean-Pierre Pincemin, lors de trois autres expositions tenues sous l'appellation *Supports/Surfaces*. Les membres du groupe se connaissent, pour la plupart, depuis le milieu des années 1960. André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze, Toni Grand et Claude Viallat se sont rencontrés à l'École des Beaux-arts de Montpellier. Si certains se fréquentent également au sein de « l'École de Nice », la plupart se retrouvent à l'École des Beaux-arts de Paris.

Ce mouvement connaît ses prémices, dès 1966, avec l'exposition « Impact I » au musée d'Art moderne de Céret, organisée par Jacques Lepage et Claude Viallat, et où sont notamment présents Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Michel Parmentier, François Rouan, Daniel Buren et Niele Toroni. Avant 1970, plusieurs groupes intermédiaires avaient été fondés (*ABC Productions* à Montpellier notamment, en 1969), tandis que les expositions à Coaraze signent, dès 1968, l'émergence de problématiques artistiques communes.

Malgré la brièveté du mouvement, qui se délite progressivement en 1971-1972, celui-ci est reconnu, quelques années et décennies plus tard, comme un moment-phare de l'histoire de la peinture occidentale. Il a ainsi fait l'objet d'expositions au sein de prestigieuses institutions à travers le monde : au Los Angeles Institute of Contemporary Art, en 1977, au Tel Aviv Museum of Art, en 1992, au Museum of Modern Art à Saitama, en 1993, aux Galeries nationales du Jeu de Paume, à Paris, en 1998, au musée d'Histoire de Shanxi, en 2001, ou plus récemment au Carré d'art de Nîmes, en 2018, et au Museum of Contemporary Art à Detroit, en 2019. Aujourd'hui, le musée Fabre en possède un des fonds de référence en France, avec plus d'une centaine de toiles et de volumes d'artistes apparentés au groupe *Supports/Surfaces*.

Ces expositions marquent le retour de la peinture sur la scène artistique française, mais avec des moyens radicalement nouveaux : l'utilisation de la toile libre, le refus du pinceau, la simplicité des schémas de composition, la banalité du matériau, qui sont autant de procédés mis en œuvre afin de laisser visible et immédiatement perceptible la manière dont la toile est faite. Les exemples des *Sol/mur* de Louis Cane (fig.1), qui confèrent une nouvelle dimension spatiale à la peinture, découpant dans la couleur dans la lignée d'Henri Matisse, ou des œuvres de Claude Viallat, qui intègre dans sa peinture, dès 1966, à l'aide d'un pochoir, une forme neutre, proche d'une éponge ou d'une palette, indéfiniment répétée, en attestent (fig.2).



Fig. 1 : Louis Cane, *Sol/Mur*, 1970, acrylique sur toile libre, 235 x 180 cm, Musée Fabre, inv. 96.8.1 ©Adagp, Paris, 2022.

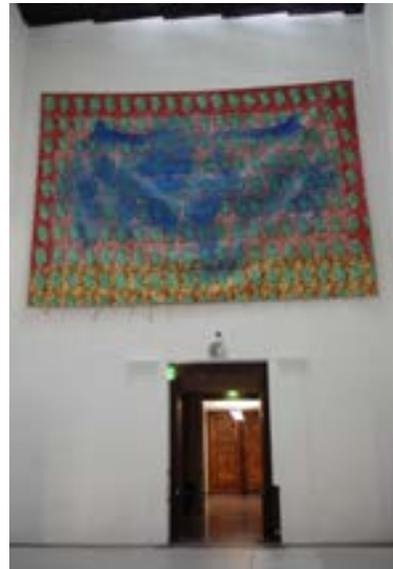


Fig. 2 : Vue de l'exposition « Viallat, une rétrospective » au musée Fabre de Montpellier en 2014. Sans titre. © Adagp, Paris, 2022.

Cette conférence à deux voix présentera également le contexte culturel, au sens large, dans lequel est né et a grandi le mouvement, thème que notre confrère, Marc Jaulmes, n'avait que brièvement abordé en 2004¹. Or, c'est une période d'ébullition intellectuelle, intense, dont on ne retiendra ici que ce qui permet de comprendre *Supports/Surface*, en remontant parfois quelques années en arrière.

Pourquoi parler du contexte culturel ? Pour trois raisons principales :

- *Supports/Surfaces* est un mouvement très ancré dans son époque, tissant de nombreux liens avec d'autres formes d'art, d'autres disciplines et imprégné de l'air du temps culturel.
- Ce mouvement artistique revendique clairement l'importance de la théorie comme préalable à la création.
- Dans cet ensemble théorique très riche, le champ sociopolitique occupe une place dominante, car il est fortement affiché par le mouvement, contemporain des années autour de 1968. La contestation en est un maître-mot.

1. Un air du temps contestataire

1.1. Un mouvement international

Dans les années 1960, le monde est en tension, en proie à une Guerre froide entre blocs Est-Ouest, reposant sur un « équilibre de la terreur » grâce à la course aux armements, parsemée d'escarmouches brûlantes (crise des missiles à Cuba, en 1962), et accompagnée de conflits locaux (Inde et Pakistan, Érythrée, Biafra...).

Les États-Unis, noyau d'un des deux blocs, sont eux-mêmes traversés de nombreux remous. La guerre du Vietnam qui s'intensifie à partir de 1966 rencontre une opposition croissante dans la population, surtout dans la jeunesse. En 1963 est créé le symbole anti-nucléaire. À cela s'ajoutent de fortes tensions raciales : avec les Indiens, (révolte du fish-in en 1964 et occupation d'Alcatraz en 1969), et surtout entre Noirs et Blancs, avec le Mouvement des droits civiques, suivi du Black Power. Martin Luther King crie : « I have a dream », en 1963 ; des manifestations de masse se succèdent, les événements violents aussi : assassinats de John Kennedy, en 1963, de Malcolm X, en 1965, de Martin Luther King, en 1968.

Les universités bougent aussi, avec des sit-in contre la ségrégation raciale, pour les droits civiques, pour des revendications pacifistes ou féministes. L'historien Howard Zinn parle de « révolte plus générale contre des conditions de vie oppressives, artificielles et jamais remises en question. [...] Jamais, dans toute l'histoire des États-Unis, une telle volonté de changement ne s'était exprimée sur une si courte période². »

De nouvelles pratiques culturelles (le mouvement de la contre-culture) vont rayonner des USA vers la Grande-Bretagne et l'Europe : la musique rock (Elvis Presley, Cliff Richard, les Beatles), le théâtre de rue, les happenings, la presse underground. Bob Dylan et Joan Baez chantent contre la guerre au Vietnam. Et l'art plastique connaît aussi une profonde mutation avec Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko.

Le contexte artistique est en effet marqué par la remise en cause des formes d'art traditionnelles, tandis que de nombreux mouvements, aux États-Unis et en Europe, prônent la libération de l'art d'un carcan institutionnel et bourgeois. C'est le cas notamment de *Fluxus*, aux États-Unis et en Europe, défini par Ben Vautier comme « le nom d'un groupe créé en 1962 et dont les membres vivent un peu partout dans le monde

¹ Marc Jaulmes, 2004, p. 125-142.

² Howard Zinn, p. 604 et 606.

[...]. Officiellement, rien ne les relie entre eux, hormis les influences qu'ils ont subies et une certaine façon de concevoir l'art. Les influences sont : John Cage, Dada et Marcel Duchamp³ ». Ce groupe défend la fin de toute autonomie de l'art et fait fi des catégories esthétiques, du système de valeur et de hiérarchie des catégories esthétiques. En partie issu des expérimentations menées par le compositeur John Cage à New York, qui mêle performance, happening, art sous formes d'instruction, art postal, *Fluxus* s'inscrit dans la lignée de la pensée du philosophe américain, John Dewey, qui défend une approche de « l'art comme expérience⁴ », où l'art devient une aventure collective et participative.

Contemporain de *Supports/Surfaces*, l'*Arte Povera* italien, théorisé par le critique Germano Celant, s'inscrit pareillement dans une démarche contestataire, et réunit une dizaine d'artistes lors d'une première exposition à la galerie La Bertesca à Gênes, en 1967. Leurs œuvres, composées de matériaux hétérogènes, interrogent la dialectique entre nature et culture, dans un état d'esprit militant qu'exacerbe la notion d'art-guérilla élaborée par Celant⁵. L'œuvre de Giovanni Anselmo en est exemplaire. Ce dernier réalise, depuis 1966, des sculptures composées de matériaux naturels, assemblés de manière précaire, qui mettent en lumière l'énergie propre, les tensions et les transformations à l'œuvre dans chacun d'entre eux. Elles seront notamment visibles, à côté d'œuvres de l'*AntiForm* et du *Land Art* américains dans le cadre de l'exposition « When attitudes become forms » organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, en 1969, où le geste prend le pas sur l'objet fini, faisant émerger le processus libérateur de l'action.

1.2. La France sous tension

Depuis 1958 et l'arrivée de De Gaulle au pouvoir, la France jouit d'une grande stabilité politique, ponctuée d'affirmations d'indépendance (retrait de l'OTAN en 1965-66) et de puissance (bombe atomique). La période, dite des « Trente Glorieuses », regorge de grands projets industriels, et voit l'explosion de la grande consommation et du nombre des supermarchés. Mais des tensions vont s'aggravant : les premières manifestations anti-nucléaires dès 1958, la fermeture de milliers de petits commerces, de grands mouvements sociaux en 1963 (grève des mineurs), 1966, 1967, à propos de la sécurité sociale, des salaires, du chômage. Dans le même temps, arrive à l'université et sur le marché du travail la génération des baby-boomers d'après 1945. Il faut construire de nouvelles universités, souvent à l'extérieur des villes : à Nanterre en 1964, comme à Montpellier pour la Faculté de Sciences, en 1964, et celle de Lettres, en 1966.

Une dualité semblable imprègne le monde de la culture. Apparence lisse en surface, grâce au Ministère des Affaires culturelles créé, en 1959, pour Malraux qui l'occupe jusqu'en 1969 ; grâce aussi aux Maisons de la Culture (créées en 1935) développées par Malraux dans quelques villes pour décentraliser la culture (sa conclusion de l'inauguration de celle d'Amiens, en 1966, en dit long sur la relation entre Paris et la province : « avant 10 ans ce mot hideux de province aura cessé d'exister en France » !) ; grâce, enfin, à l'ORTF fondé en 1964, et sa chaîne de télévision bien cadrée par le pouvoir. En pendant de la sage culture officielle, quelques scènes alternatives, et le succès du rock et de « Salut les copains ! » auprès des jeunes. Depuis plusieurs années, ont surgi le Nouveau Roman en littérature et la Nouvelle vague au cinéma, dont il sera question plus loin. En 1966, Roland Petit donne son ballet *Éloge de la folie* à Paris, avec Rudolf Noureiev et Margot Fonteyn, dans des décors de Tinguely et Niki de Saint-Phalle,

³ Ben Vautier, *La Vérité de A à Z*, Toulouse, éditions ARPAP, 1987.

⁴ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio/Gallimard, 2010 [1934].

⁵ Germano Celant, « Arte Povera : Notes on a GuerrillaWar », *Flash Art*, n°5, 1967.

peu appréciés de Malraux. En effet, les peintres et plasticiens sont eux en train d'opérer une mutation.

Si le contexte artistique est multiple et divers, les années 1960 sont nettement marquées, dans le monde anglo-saxon et en France, par le règne de formes artistiques mettant l'image et l'objet au cœur. Le Pop Art au Royaume-Uni et aux États-Unis s'appuie sur les développements de la sérigraphie et de la reproduction industrielle tout en prenant l'objet de consommation pour sujet, tandis qu'en France, le groupe des Nouveaux Réalistes (Arman et ses « Accumulations », César et ses « Compressions ») signe, sous la plume du théoricien du mouvement, Pierre Restany, la fin de la peinture. Nombre d'artistes de *Supports/Surfaces* s'y opposent, s'inscrivant davantage dans le sillage de l'expressionnisme abstrait et dénonçant le « spectaculaire » de leur époque, théorisé par Guy Debord dans *La Société du spectacle*, en 1967.

1.3. L'explosion de la contestation en 1968

Comme en géologie, les tensions aboutissent un jour à un craquement majeur et c'est l'explosion de 1968, en France et dans le monde. Sans revenir sur l'historique des événements, on va s'efforcer surtout d'en cerner l'esprit. Parti de l'université et étendu ensuite aux salariés, ouvriers et employés, que conteste le mouvement ? On peut en dégager deux grands axes.

La contestation politique et sociale s'élève contre un système qui paraît figé autour du Général, et dénonce l'envers des Trente Glorieuses (fermetures d'usines, de commerces, bas salaires, aggravation des inégalités). Elle attaque tout particulièrement l'ORTF comme porte-parole du gouvernement, mais aussi la société de consommation en plein essor. **La contestation de l'ordre bourgeois** réclame, elle, la libéralisation des mœurs et l'allègement du poids du conservatisme, de l'école à l'université, ainsi que dans la culture, où les choix de Malraux sont jugés conservateurs.

C'est comme un corset qui craque de toutes parts, sous la poussée d'une aspiration à la liberté, d'un refus de la contrainte, d'une contestation de l'autorité. Les slogans de mai 68, devenus célèbres, en témoignent. Sortir des cadres jugés étroits, des lieux institutionnels qu'il faut détourner (Odéon), aller dans la rue, prendre la parole, revendiquer la liberté sexuelle, valoriser l'autonomie, l'individu, tout cela aura d'importantes retombées.

Dans cette période d'intense bouillonnement intellectuel, émotionnel autant que philosophique et politique, les « intellectuels », surtout parisiens, sont au premier plan des actions et des débats, en mai 68 et dans les années suivantes.

Les artistes y prennent toute leur part.

Dans le contexte de la guerre du Vietnam, le « XVIII^e Salon de la Jeune Peinture », qui se tient en 1967, organise l'opération « Vietnam, un dessin pour leur combat », qui invite les exposants à déposer une œuvre dont la vente se fera au profit du peuple vietnamien. Cette opération a lieu parallèlement à l'intervention remarquée du groupe *BMPT* qui y participe en accrochant des toiles (« Manifestation 1 »), avant de les décrocher quelques heures après, quittant le Salon (« Manifestation 2 »). Parallèlement, les tenants de la *Figuration Narrative* organisent, la même année, l'exposition « Le monde en question ou 26 peintres de la contestation », affirmant leur engagement politique : « Le plus souvent, la contestation est l'effet d'un refus momentané et violent d'un aspect du monde, dû à un moment de l'histoire, à une condition sociologique précise. [...] Qu'on ne s'étonne pas de trouver dans "*Le Monde en Question*" des

registres d'expression extrêmement différents, depuis le cri, l'exaspération, la révolte pure [...] jusqu'à l'élaboration concertée dans un mode froid⁶ ».

Un an plus tard, le 13 mai 1968, est ouvert à l'École des Beaux-arts de Paris, alors occupée, l'Atelier populaire où sont réalisées des affiches sérigraphiées, plus tard placardées dans les rues de la capitale. Elles associent de nouveaux modes de figurations accompagnés de slogans libertaires et révolutionnaires. Louis Cane et Pierre Buraglio font notamment partie de ces ateliers libres. La contestation se poursuit dans le monde culturel durant les années qui suivent : le « XX^e Salon de la Jeune Peinture » choisit pour thème « Police et Culture », tandis qu'en 1971, est créé le « Front des artistes plasticiens », un collectif d'artistes et de critiques qui s'opposent à la censure et aux achats qu'ils considèrent sélectifs de l'État, alliés à l'impossibilité d'exposer pour certains. Son point culminant sera la campagne de boycott de l'exposition présentée, en 1972, au Grand-Palais sous le titre « La Création artistique en France, 1960-1972 ».

Si la période est très fertile en actions contestataires, elle l'est aussi en idées et réalisations. Sur quelles bases théoriques se construit donc cette contestation, bases théoriques qui seront revendiquées ensuite par *Supports/Surfaces* ?

2. Le bouillonnement intellectuel

2.1. Le renouveau des langages dans la décennie 60

En amont de 1968, certains domaines de la culture ont connu de fortes évolutions, vu apparaître des innovations : c'est le cas de la littérature, du cinéma, de la musique.

La **littérature** est secouée, depuis 1950, par le *Nouveau Roman*, avec Michel Butor (*La modification*, 1957), Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou. Dans les années 1960, paraissent ainsi de nombreux romans et analyses critiques.

Le refus du roman classique se décline en refus de l'analyse psychologique, minoration de l'intrigue et du rôle des personnages, écriture au présent. Et des recherches nouvelles apparaissent : sur les positions de l'auteur et du narrateur, l'usage des temps verbaux, le processus de l'écriture, la réinvention de la mise en abyme. J. Ricardou écrira plus tard : « composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer ; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire » (*Le Nouveau roman*, 1973). Théorie d'abord, pratique ensuite.

La *Nouvelle Vague*, au **cinéma**, multiplie les productions dans la décennie 60, avec des films de Jean Rouch, Agnès Varda, Claude Chabrol, François Truffaut, Robert Bresson, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Louis Malle...

Les jeunes cinéastes, épris d'innovation, veulent bousculer les codes d'un cinéma qu'ils trouvent un peu trop figé et conventionnel. Leurs personnages, souvent jeunes, parfois marginaux ou excessifs, rejettent des valeurs dites bourgeoises. Le travail use de nouveaux procédés : discontinuité de l'histoire, voix off, changements de rythmes, mise en abymes. Là encore, l'écriture cinématographique est plus importante que la narration.

La **musique** connaît sa propre évolution. Le rock séduit les jeunes générations et la musique « sérieuse » fait, de son côté, l'objet de recherches portant sur la matérialité du son, obtenue notamment par l'électroacoustique. C'est toute une révolution qui s'installe, avec la musique concrète, née à la fin des années 40, puis celle d'Olivier

⁶ Gérard Gassiot-Talabot, *Le monde en question : ou 26 peintres de la contestation*, cat. exp. Paris, A.R.C. Musée d'art moderne de la Ville de Paris (6-28 juin 1967), Paris, [s.n.], 1967.

Messiaen, de Pierre Boulez et le sérialisme. La forme fixe est rejetée au profit d'une part d'aléatoire, de hasard, le son ne provient pas seulement des instruments traditionnels, mais de techniques de plus en plus sophistiquées autant que de la matière brute.

Toutes ces recherches nouvelles, **Samuel Beckett** (1906-1989), écrivain irlandais résidant en France, prix Nobel de Littérature en 1969 (ce qu'il considéra comme une catastrophe !), en présente un condensé fulgurant. À travers son œuvre immense, théâtrale, poétique ou romanesque, se poursuit depuis des décennies une quête incessante de renouvellement de l'écriture. Les mots-clés en seraient ruptures (avec le je, avec la représentation, avec la narration), dépouillement (qui va jusqu'à l'abstraction), « choseté » : « C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà, enfin, la chose visible, l'objet pur. » (*Le monde et le pantalon*, 1949). Langage, enfin, qu'il s'agit de torturer jusqu'à aboutir à une littérature du « non-mot », et dont l'important est la matière⁷.

Dans tous ces domaines se retrouve le besoin de travailler sur le langage, qu'il soit littéraire, musical, cinématographique ou pictural. Et, justement, du côté du langage, il s'est passé aussi une révolution : le structuralisme.

2.2. Le structuralisme et son extension

2.2.1. Principaux concepts

Les peintres de *Supports/Surfaces* font fréquemment référence à Saussure et à Jakobson⁸. On ne retiendra, parmi les grands principes de la linguistique structurale, que ceux qui ont pu essaimer dans le champ scientifique et culturel des années 1960.

- La distinction entre langue, produit social et ensemble de conventions (*CLG*, p. 25) et parole, « acte individuel de volonté et d'intelligence » (*CLG*, p. 30).
- L'opposition entre diachronie, étude historique, et synchronie, étude à un moment donné.
- Une conception de la langue comme système de signes, un ensemble d'éléments définis par leurs relations. Tout signe se définit par rapport aux autres. Le cercle de Prague utilisera « structure » : un ensemble d'éléments entretenant des relations formelles.
- Le signe linguistique est une « une entité psychique à deux faces » comportant un concept, le signifié, et une image acoustique, le signifiant, (*CLG*, p. 99) liés comme le recto-verso d'une feuille de papier, dira-t-on plus tard. Il est arbitraire, différent de l'objet qu'il désigne (le référent) et le signifiant n'a pas de lien avec le signifié.
- La double articulation du langage distingue un premier niveau d'analyse en éléments ayant à la fois un signifiant et un signifié, et un deuxième niveau dans lequel le signifiant sonore se décompose en unités minimales, les phonèmes. En français, 36 phonèmes permettent de former tous les énoncés de la langue.
- Le schéma de la communication de Jakobson et ses fonctions du langage⁹.

⁷ La France d'avant 1968 connaît ses romans et son théâtre, notamment *Oh les beaux jours*, représenté en 1963 à l'Odéon, grand succès avec Jean-Louis Barrault et Madeleine Renault.

⁸ F. de Saussure est la référence première, de par son *Cours de linguistique générale* (*CLG*) à l'université de Genève de 1906 à 1911, publié après sa mort (1913) en 1916 d'après des notes de cours. À la fin des années 1920 les linguistes de l'école de Prague (1927-1939) avec Roman Jakobson construisent le structuralisme, diffusé ensuite en Europe et dans le monde. En France André Martinet publie en 1960 *Éléments de linguistique générale*, traduit en 17 langues, dans lequel il explique la double articulation du langage, Georges Mounin en 1968 *Clefs pour la linguistique* et *Ferdinand de Saussure*.

⁹ Cités dans le *Dictionnaire* de Deuzeze, ils ne semblent pas avoir eu une importance très grande dans la production picturale.

2.2.2. *Le structuralisme « généralisé »*

Dans la décennie 1960, c'est quasiment l'ensemble des champs du savoir qui est marqué par le structuralisme, ses concepts, sa méthode (J.-L.Chiss et C. Puech, 2015).

L'analyse littéraire

Les années 1966-1968 sont particulièrement riches autour de R. Barthes ou T. Todorov¹⁰. L'objectif étant de construire un modèle d'analyse, du type de celui utilisé pour la langue, on cherche à décomposer le texte en éléments, à repérer des fonctions, des repères formels : temps verbaux, pronoms personnels, éléments déictiques (de repérage dans le temps ou l'espace), liaisons... Le personnage n'est pas étudié comme figure psychologique, seulement comme participant à une action selon certains schémas. « Ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être. » (Barthes, *Introduction*, p. 26). Le langage matériau de l'écriture, dont il s'agit de comprendre le processus et de faire apparaître les éléments.

Signalons au passage l'importance des revues littéraires dans la diffusion de ces idées, notamment *Tel Quel*, fondée, en 1960, à Paris, au Seuil, tournée vers l'avant-garde, autour de Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers, avec plus tard Julia Kristeva, Marcelin Pleynet et Marc Devade, un des membres du groupe *Supports/Surfaces*. L'influence de *Tel Quel* sur le groupe sera forte, on y reviendra.

La psychanalyse

Depuis quinze ans, une foule se presse tous les lundis pour suivre le séminaire de Jacques Lacan (à la rue d'Ulm, dans la décennie 1960) qui publie les *Écrits*, en 1966. Sa relecture de Freud à la lumière du structuralisme le conduit à donner au langage une place primordiale : « l'inconscient est structuré comme un langage » et à travailler sur le signifiant, matière du langage. Il représente une référence majeure pour la critique littéraire (R. Barthes) et pour la création artistique.

Aux marges du structuralisme (1) : l'anthropologie

Même s'il a refusé l'étiquette de structuraliste, et s'est affirmé plus proche d'Émile Benveniste ou de Georges Dumézil¹¹, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) utilise les concepts de synchronie, structure, relations, système, signifiant et signifié, pour analyser les sociétés selon une méthode novatrice¹².

André Leroi-Gourhan (1911-1986) étudie l'art pariétal préhistorique, et les deux volumes *Le Geste et la parole* (1964 et 1965) cherchent à saisir la portée symbolique et la logique de composition, comme le fait R. Barthes pour l'écriture. Passionné par la technique de ces artistes, leur rapport à la matière, il insiste sur le rôle de la main, du geste, vu comme un universel de la préhistoire.

Aux marges du structuralisme (2) : l'histoire

L'histoire met l'événement entre parenthèses pour rechercher et faire apparaître les structures économiques, politiques, sociales ou culturelles qui ont créé les évolutions. Jean-Pierre Vernant, Georges Dumézil, deux historiens de l'Antiquité, se placent aux

¹⁰ Par exemple en 1966, Roland Barthes, *Critique et vérité* Le Seuil (coll Tel Quel). Introduction à l'analyse structurale des récits, in *Communications*, 8. En 1967, Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*.

¹¹ Clément, 2002, p. 39-42.

¹² Dès 1949 avec *Les structures élémentaires de la parenté*, puis *L'Anthropologie structurale* parue en 1958, *La pensée sauvage* en 1962, la série des *Mythologiques* de 1964 à 1971, ainsi que dans les articles qu'il consacre à l'art.

frontières de l'histoire, de l'anthropologie et du structuralisme. Vernant accorde le primat aux conditions sociopolitiques dans son étude des *Origines de la pensée grecque* (1962), ou dans *Mythe et pensée chez les Grecs*. (1965), Dumézil, dans ses travaux sur la mythologie comparée, recherche les structures narratives des mythes et de leurs invariants, la mise en lumière de fonctions.

Ces chercheurs, quelles que soient leurs différences de méthodes et de terrain d'études, ont pour axe commun d'étudier des cultures soit anciennes, soit lointaines, voire « primitives », pour retrouver des universaux (le geste par ex.). C'est une inscription dans la mondialisation, de l'est à l'ouest, du sud au nord, qui influera sur les artistes.

2.3. Les maîtres à penser

2.3.1. L'abondance des penseurs

Un nombre très important de philosophes majeurs, vivants et actifs à cette époque, participent au débat intellectuel ; d'autres décédés récemment gardent une grande influence, comme Maurice Merleau-Ponty, ou Wilhelm Reich pour ses idées sur la libido.

Certains sont les maîtres à penser de la contestation : Herbert Marcuse, Hannah Arendt aux États-Unis et, en France, Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva. Marcuse réfléchit aux notions de désir, de travail et d'aliénation, Hannah Arendt au totalitarisme, au travail et à la liberté, Althusser opère sa relecture de Marx, Deleuze revoit l'histoire de la philosophie.

Au premier plan, se situe Michel Foucault, philosophe et psychologue, dont l'ouvrage *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*, paru en 1961, a marqué les esprits. En 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* commence par une longue analyse du tableau *Les Ménines* de Velázquez (dont Lacan a, lui-même, fait une lecture en séminaire), jugée structuraliste ou post-structuraliste, où l'on retrouve la mise en abyme, la critique du sujet, la recherche de structures sous-jacentes.

2.3.2. L'invention de la déconstruction

Père de la notion, Jacques Derrida, philosophe, alors professeur à l'ENS Ulm comme Althusser, publie en 1967 *De la grammatologie et L'écriture et la différence*. Créateur du terme « différance » qui marque un processus, un mouvement, il repense certaines notions de Saussure, et opère une critique de la linguistique. Il remet en cause, en philosophie, l'approche phénoménologique de Husserl et, en linguistique, la primauté de l'oral sur l'écrit. Ce qui le conduit à « déconstruire » les théories classiques du sens (le sens n'existe que dans la différence), et plus largement, la métaphysique occidentale¹³. Deuzeze lui consacre un article dans le *Dictionnaire*.

« La déconstruction ne se veut pas un système définitivement clos, mais un questionnement. Elle ne livre pas une conclusion, mais elle ouvre sur des possibles en termes de réflexion analytique. Elle s'intéresse aux processus autant qu'aux produits finis et, par là même, traite des schémas fondamentaux : fond/surface, essence/accident, dessus/dessous, horizontal/vertical, derrière/devant. La déconstruction ouvre un espace possible avec les autres disciplines : philosophie, politique, littérature, ethnologie, etc. » (p. 48).

¹³ La notion sera appliquée plus tard négativement à tout ouvrage ou toute pensée remettant en cause des institutions, idées, ou schémas de pensée établis.

2.3.3. Le matérialisme

Branche ancienne de la philosophie qui considère qu'il n'existe que des éléments matériels, le matérialisme prend une place importante dans le mouvement contestataire. De Thalès, Épicure, Démocrite, Lucrèce, le courant s'est poursuivi en continu jusqu'au XIX^e avec Charles Darwin et Claude Bernard, Marx et Engels, et au XX^e, Ivan Pavlov ou Bertrand Russell.

Qu'en retient l'air du temps ? Dans le langage commun, c'est la mentalité d'une personne attachée principalement aux biens matériels. Dans la critique littéraire structurale, le matérialisme se manifeste dans le rejet du sujet psychologique, la mise à l'écart de l'auteur. En littérature, comme en linguistique ou en musique, on observe un intérêt puissant pour la matière. Matière des sons du langage pour la linguistique, matière de la langue écrite aussi pour Beckett qui s'efforce de retrouver le matériau brut, matière du son pour la musique concrète (on pense à Pierre Henry, *Messe pour le temps présent*, en 1967, ou les *Variations pour une porte et un soupir*, en 1963, les deux donnant lieu à un ballet de Béjart, mais aussi à John Cage qui voulait « laisser les sons être ce qu'ils sont » (cité par Jaulmes p.129).

Le matérialisme pictural de *Supports/Surfaces* est souligné, dès 1969, par Cane, Dezeuze, Saytour et Viallat au Musée des Beaux-Arts du Havre : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un 'ailleurs' (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain qu'on doit poser ses problèmes. Il ne s'agit ni d'un « retour aux sources », ni de la recherche de la pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur excessive¹⁴ ».

Les notions de structures élémentaires, de déconstruction et de matérialisme résonnent chez les artistes de *Supports/Surfaces*, qui regardent du côté du formalisme américain, mais en déploient une conception davantage matérialiste. La théorie évolutionniste du critique d'art américain, Clement Greenberg, grand théoricien de l'expressionnisme abstrait, s'intéressait déjà à la réduction de la peinture, dans une perspective d'autocritique du champ pictural, à ce qui est caractéristique du médium : donner à voir avant tout le tableau et non ce qui est peint. La surface plane, le format, la couleur, la forme, sont pour Greenberg l'essence même de la peinture et ce vers quoi elle doit tendre. Les artistes américains qu'il défend ont beaucoup été regardés par les artistes de *Supports/Surfaces*, dont Vincent Bioulès, marqué notamment par l'œuvre d'Ellsworth Kelly exposé à la Biennale de Venise, en 1966. Ainsi Bioulès s'inspirera-t-il dans ses toiles caractérisées, à la fin des années 1960, par de grands aplats colorés dans la lignée de la peinture *Hard Edge*, des fameux *Zip* de Barnett Newman (fig.3).

Ce dernier évoquait, déjà, la puissance politique de la peinture : « On m'a demandé ce que signifiait vraiment ma peinture par rapport à la société, par rapport au monde, par rapport à la conjoncture. J'ai répondu que si mon travail était correctement compris, ce serait la fin du capitalisme et du totalitarisme d'État. Mon travail, en termes d'impact social, signifie la possibilité d'une société ouverte, d'un monde ouvert et non d'un monde institutionnel fermé¹⁵ ». Néanmoins, si Newman associe la dimension politique de sa pratique à un mysticisme notable dans le choix de certains titres, Bioulès revendique,

¹⁴ Fascicule de l'exposition « La peinture en question » au musée du Havre, 1969.

¹⁵ Barnett Newman, *Selected writings and interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 251.

alors, le choix d'une peinture qui ne renvoie à autre chose qu'à elle-même, affirmant la nécessité de « maintenir l'espace pictural aux dimensions du tableau proprement dit, sans renvoyer d'aucune façon à un autre espace intérieur, lyrique, comme à autant de

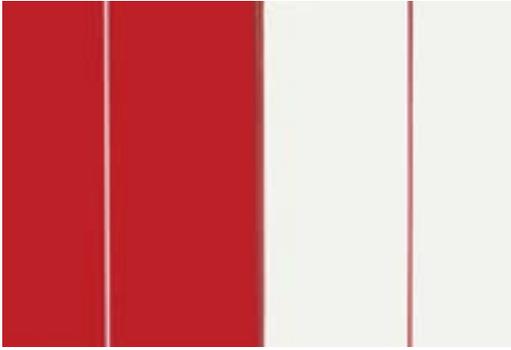


Fig. 3 : Vincent Bioulès, Sans titre, 1969, acrylique sur toile, 200 x 300 cm, Musée Fabre, inv. 2020.14.7. © Adagp, Paris, 2022.

pièges¹⁶ ».

Par ce rapport matérialiste à l'œuvre, les artistes de *Supports/Surfaces* s'apparentent ainsi au minimalisme, de même qu'au post minimalisme américain, au sujet duquel Franck Stella, l'un de ces chantres, écrivait « what you see is what you see¹⁷ ». Ce parallèle s'établit à travers une approche similaire de l'espace de l'œuvre, une référence à la grille moderniste, tandis que l'attrait pour la souplesse et la précarité des matériaux se retrouve davantage chez les tenants de l'*Antiform* (Robert Morris, notamment). La série des *Échelles* de Daniel Dezeuze (fig.4), débutée en 1970, est emblématique de cette tendance, où les lamelles de bois irrégulières, associées entre elles selon le motif de la grille, relie, selon Bernard Ceysson, « leur matérialité à la sienne¹⁸ ».

L'anonymat du geste pictural affirmé, dès 1966, par le groupe *BMPT*, mettant en exergue les gestes mécaniques qui produisent une peinture, est revendiqué par les membres de *Supports/Surfaces* et leurs compagnons de route. La peinture est analysée selon ses composantes les plus élémentaires, ce qui permet la répétition d'un même geste, à l'œuvre notamment dans les toiles de Jean-Michel Meuric qui répète, au sein de ses *Pénélopes*, un réseau de lignes horizontales, constituant à la fois le fond et l



Fig. 4 : Daniel Dezeuze, Echelle, 1975, bois et brou de noix, 580 x 110 cm, Musée Fabre, inv. 96.8.2. © Adagp, Paris, 2022.

¹⁶ Vincent Bioulès [mars 1969] cité in Vincent Bioulès, *Ecrits 1970-1995, Peindre entre les lignes*, Paris, ENSBA, coll. Ecrits d'artistes, juin 1995, p. 11.

¹⁷ Franck Stella retranscrit par Bruce Glaser, « Questions à Stella et Judd », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1987, p. 58.

¹⁸ Bernard Ceysson cité in *Daniel Dezeuze – Une rétrospective*, cat. exp. Musée de Grenoble (28 octobre 2017 – 28 janvier 2018), Paris, Somogy, 2017, p. 61.

forme du tableau. Le colorisme est, en revanche, et contrairement aux protagonistes de *BMPT*, pleinement assumé chez ces artistes.



Fig. 5 : André-Pierre Arnal, *Pliage*, 1970, acrylique sur toile, 258 x 251 cm, Musée Fabre, inv. 2007.15.2. © Adagp, Paris, 2022.

En outre, ce matérialisme s'associe à l'importance donnée au processus technique rendu visible et palpable dans la forme finale de l'œuvre qui en résulte. André-Pierre Arnal, à travers ses *Pliages* (fig.5), dans lesquels il monumentalise le principe des cocottes en papier, s'inscrit dans la lignée de Simon Hantaï qui avait mis en place, une décennie auparavant, le « pliage comme méthode ». Lecteur d'André Leroi-Gourhan, Arnal s'intéresse, tout comme Viallat, au geste primitif de l'empreinte, rétablissant une unité entre la pratique picturale et le support de la peinture. Christian Jaccard exacerbe cet aspect en exposant l'outil avec la toile où est rendu visible l'empreinte de ce même outil dans ses fameux « couples toile/outil ».

Viallat avait ainsi résumé, à l'époque du mouvement, le programme matérialiste du groupe, sous la forme de onze grands principes :

- « 1) Considérer l'espace réel, s'attaquer à la vision monocentrée de l'espace renaissant. Envisager la peinture comme une topologie.
- 2) Travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit/envers — tension/détersion — mollesse/dureté — mouillure — imprégnation — format — etc ...).
- 3) Ne pas privilégier l'image mais la considérer comme le produit d'un travail (le travail du peintre) devenant, par abandon du logocentrisme, objet de connaissance.
- 4) Ne pas privilégier un matériau précis, mais assujettir l'image au travail sur le matériau et, par une analyse du matériau employé et du travail sur ce matériau, ouvrir le résultat au sens.
- 5) Analyser la peinture comme mise en scène de l'image du travail du peintre, donc déconstruction des composants traditionnels de la peinture et travail sur les éléments séparés.
- 6) Inscrire la peinture en tant qu'objet de connaissance, donc ne pas l'assujettir à l'histoire seule de la peinture, mais l'envisager dans le champ des connaissances.

- 7) Ne pas privilégier l'auteur en tant qu'artiste (mystifiant, mythifiant) n'impliquant pas un savoir privilégié. Abandon de la signature et de la datation.
- 8) Travailler le marché de l'art en ne privilégiant pas le tableau-marchandise, sujet à tous les aléas de la fragilité.
- 9) Travailler la critique en la prenant au maximum en charge.
- 10) Exposer n'importe où des travaux non appréhensibles dans une seule et unique vision.
- 11) Travailler la situation historique (économique, sociale, politique et idéologique) à partir du matérialisme dialectique¹⁹ ».

Toutefois une autre acception du matérialisme, politique celle-là, occupe aussi le terrain intellectuel contestataire.

3. L'art et la société, l'art dans la société

Dezeuze écrit en conclusion de la Préface au *Dictionnaire* : « Il fallait traiter de front les questions politico-philosophiques car elles furent, en dehors des pratiques artistiques personnelles, de réelles préoccupations pour certains d'entre nous. Elles restent en tout cas le reflet insistant de cette époque ». (p.9)

3.1. Références politiques du mouvement contestataire : matérialisme, marxisme, dialectique

Sous les pavés de 68, il n'y a pas seulement la plage et des étudiants surexcités, mais des préoccupations politiques et sociales, dans un contexte de mouvements sociaux depuis plusieurs années, liés aux fermetures d'usines, de commerces, aux conditions de travail, aux bas salaires.

La référence théorique en est le marxisme-léninisme, qui offre un outil d'analyse et de compréhension des luttes sociales ou des contradictions de la société, lui-même basé sur le matérialisme historique, qui s'est imposé au XIX^e siècle avec Marx et Engels. Selon eux, l'histoire a pour moteur la lutte des classes, politique et économique entre la classe bourgeoise qui possède le capital, et la classe ouvrière ou prolétariat qui fournit le travail.

Le matérialisme historique se double d'une méthode de réflexion philosophique, la dialectique, déjà proposée par G.W.F. Hegel (1770-1831), qui cherche à montrer que les contraires peuvent se dépasser dans une sorte d'unité ou de synthèse, s'inverser, voire se convertir l'un dans l'autre. Elle occupe une place importante dans le débat intellectuel des années 68 et suivantes, mais souvent dans son origine, la contradiction. Dezeuze citant Lénine dit de la dialectique que c'est « l'étude de la contradiction dans l'essence même des choses » (p.41). Mais aussi que la recherche constante de la contradiction et de son dépassement génère des discussions sans fin, et pas forcément les synthèses souhaitées. Les débatteurs se renvoient mutuellement aux « poubelles de l'histoire » ! (p.119)

Soutenant le positionnement idéologique de *Supports/Surfaces*, la revue *Peinture, Cahiers théoriques* est créée en 1971, et insiste sur le fait que la critique analytique du tableau traditionnel repose autant sur l'esthétique que sur l'éthique. Ces artistes partagent la volonté militante de placer l'œuvre d'art au cœur de la vie quotidienne, dans une comparaison avec le travail de l'artisan. Dans le premier exemplaire de *Peinture, Cahiers*

¹⁹ Claude Viallat, cité par Jacques Lepage, *Claude Viallat – Traces*, cat. exp. Chambéry, musée d'Art et d'Histoire, 1978, note 2, p. 25.

théoriques, l'éditorial indique ainsi : « *PEINTURE, cahiers théoriques* ne propose pas, aussi bien au niveau pratique qu'au niveau théorique, une peinture de type « nouveau », avant-gardiste, mais une nouvelle pratique de la peinture, en corrélation avec d'autres disciplines (linguistique, sémiotique, psychanalyse, philosophie) et ayant pour fondement, pour lieu de refonte, le matérialisme historique et le matérialisme dialectique. ». Les artistes soulignent que le combat doit s'étendre au niveau proprement politique, afin « d'éviter d'être récupéré soit comme produit de marché, soit comme nouvel académisme ».

3.2. Horizon : Chine

3.2.1. Le virage du maoïsme

Pendant le mouvement de 1968 se produit un virage politique et théorique important. Le Parti Communiste, jugé trop mou, perd de son aura, l'étoile de Lénine pâlit au profit de celle de Mao, le grand timonier de la Chine, qui vient de lancer la révolution culturelle.²⁰

La nouvelle « bible » contestataire et révolutionnaire est le « petit livre rouge » des pensées de Mao, que tout contestataire bien né se doit de brandir. Dans sa préface en 1966, Lin Piao (premier vice-président du Parti Communiste chinois) affirme fièrement : « La pensée de Mao Tsé-Toung est le marxisme léninisme de l'époque où l'impérialisme va à son effondrement total et où le socialisme marche vers la victoire dans le monde entier ».

La revue *Tel Quel*, au comité de rédaction de laquelle figure Marc Devade, bascule du côté du maoïsme en 1971 sous l'impulsion de Philippe Sollers²¹. On y apprécie l'aphorisme selon lequel « la superstructure peut influencer l'infrastructure », ce qui revient à donner une place éminente aux artistes et intellectuels, au contraire du marxisme-léninisme classique à l'œuvre en URSS, qui valorise surtout le travail ouvrier.

3.2.2. Une Chine rêvée

La Chine apparaît alors comme le nouvel horizon révolutionnaire, le lieu où s'effacent les classes sociales, où l'égalité devient effective, où les idéaux se réalisent, et où l'individualisme délétère s'efface au profit de l'élan collectif.

Si cette Chine nouvelle enthousiasme, surtout à distance, ce n'est pas, cependant, au détriment de la Chine ancienne, contrairement à ce que veut Mao. Idéogrammes, délicatesse des peintures antiques, splendeur des palais impériaux, ont été célébrés par les écrivains et artistes orientalistes des XIX^e et XX^e siècles. Et Sollers s'intéresse, selon Dezeuze, à la Chine ancienne depuis longtemps.

C'est donc aussi une redécouverte de la Chine éternelle, un renouveau de l'orientalisme, qui filtre à travers la fascination pour la révolution chinoise, une Chine vue à travers des idéaux et des lectures, une Chine peut-être « rêvée ». (De Chassey, 2018).

Cet intérêt pour la Chine se ressent chez certains artistes du groupe *Supports/Surfaces*, qui font de la Chine le lieu du décentrement du regard et du point de vue occidental : « Un troisième outil de connaissance sera aussi nécessaire : la confrontation de la peinture occidentale a un dehors particulier : la Chine, qui pour des raisons contemporaines (la révolution chinoise, la grande révolution culturelle

²⁰ À noter que l'image positive de Mao a été également popularisée en Occident par des écrivains comme Malraux qui l'a rencontré en 1965 et en fait un portrait élogieux dans ses *Antimémoires* parus en 1967.

²¹ Certains responsables de *Tel Quel*, Sollers, Kristeva, Pleyne, Barthes, iront en Chine en 1974. <https://diacritik.com/2015/09/23/barthes-carnets-du-voyage-en-chine/>.

prolétarienne) et anciennes (la philosophie matérialiste dialectique antique chinoise) pour des raisons à la fois contemporaines et anciennes (l'écriture idéogrammatique), sert de révélateur pour la pratique et pour la théorie de la peinture²² ». D'un point de vue matériel et plastique, cet intérêt se traduira de diverses manières, le travail de Dezeuze étant par exemple imprégné d'une pensée du vide et de la légèreté, telle qu'il la perçoit dans l'art chinois, tandis que Marc Devade s'inspirera de la technique de l'encre de Chine, dès le milieu des années 1970.

3.3. Culture et action dans la société

Lutte des classes, matérialisme, maoïsme, tout cela a influé sur le monde social et culturel dans une volonté de changement, mue par deux objectifs.

D'abord, le souhait de réunir étudiants et ouvriers dans l'action, comme dans la réflexion. Si le mouvement de 68 a pris naissance dans les universités, il a cherché rapidement à s'étendre au monde du travail, ouvriers et employés.

Ensuite, et surtout pour notre propos, l'effort de rapprocher la culture des classes populaires, la sortir du confinement bourgeois. C'était, déjà, le but de Jean Vilar, avec la création du Festival d'Avignon, en 1947 et du TNP, en 1951. Mais la période soixante-huitarde bouscule et conteste Jean Vilar aux cris de « Vilar, Béjart, Salazar » ! Il faut sortir des lieux culturels labellisés, mettre la culture dans la rue, organiser des happenings (performances éphémères), rendre le public participant, comme dans les spectacles du *Living Theater* de Julian Beck (qui a été d'abord peintre !), et l'achat de billets est remplacé par une collecte. « Le théâtre est dans la rue » ! L'art plastique aussi.

Les expositions de plein air vont constituer l'une des marques de fabrique du mouvement *Supports/Surfaces*, et trouvent leurs prémices à Coaraze et dans les modes d'action du groupe *ABC Productions*. Ce dernier groupe, formé à Montpellier par Tjeerd Alkema, Jean Azémard, Vincent Bioulès, et Alain Clément, prône l'autogestion, à laquelle s'ajoute un certain provincialisme souhaitant la mise en place de nouveaux centres de diffusion, loin des réseaux parisiens (fig.6).

Fig. 6 : Vincent Bioulès et Tjeerd Alkema devant les portes isoplans, square de la gare de Palavas, été 1969, Archives Tjeerd Alkema. © Adagp, Paris, 2022.



Le 15 février 1970, est publié dans le *Midi Libre*, au sein de la rubrique « Art d'aujourd'hui », le premier texte manifeste du groupe. Ses membres y dénoncent l'isolement et la faiblesse des structures artistiques locales inaptes à soutenir les nouvelles formes plastiques qui émergent et qui s'inscrivent dans un « langage devenu international », tandis que l'art défendu est, selon eux, mis « à la disposition d'un certain ordre établi ». Ils souhaitent donner à voir « un art nouveau qui milite pour une révolution

²² Éditorial, *Peinture, Cahiers théoriques*, 1971, n°1.

permanente du regard », « un art qui, plus qu'engagé, serait essentiellement et au sens le plus complet du terme un art « politique » ». La maîtrise, par les créateurs eux-mêmes, de l'articulation entre la production et la diffusion de leurs œuvres est également au cœur de leur association. Ils diffusent, par exemple, leur travail, en avril 1969, dans la librairie montpelliéraine d'Hervé Haffner, sous la forme de séries miniatures synthétisant leurs recherches. L'espace public va dès lors constituer l'espace privilégié de diffusion : la première a lieu à Sète dans le parc d'Issanka à l'occasion de la Fête du Parti Communiste. Bioulès accroche sa toile dans un arbre, tandis qu'Alkema tend une bâche plastique, introduisant des poissons rouges, sur un cours d'eau.

Puis vient l'exposition *Cent artistes dans la ville*, en mai 1970, à Montpellier, qui permet, à grande échelle, l'investissement par l'art de l'espace public. La pratique des participants se fonde sur un rapport immédiat à l'environnement, les artistes s'intéressant davantage à la perception globale de l'espace qu'à chacune des pièces prises individuellement. La ville y est conçue comme une œuvre d'art total, un terrain d'expérience.

À Coaraze, dès 1968, à l'initiative du poète Jacques Lepage, plusieurs manifestations en plein air seront décisives à l'émergence de *Supports/Surfaces*. Y participent Dezeuze, Pagès, Saytour, Viallat et Valensi. Puis, vient une série d'expositions, en 1970, sur le pourtour méditerranéen intitulée « Intérieur/Extérieur ». Saytour souligne l'aspect participatif de ces installations et les situations variées qu'elles créent auprès des regardeurs :

« Des enfants ont été déçus lorsque nous avons retiré des œuvres parce que cela perturbait le jeu qu'ils avaient créé avec elles ; un technicien de cinéma était convaincu que nous nous préparions à tourner des séquences de film ; un père et son fils ont récupéré les restes d'œuvres que nous avions oubliées - ils s'en sont servis comme d'un parcours d'obstacles ; une femme s'est déclarée satisfaite après avoir obtenu de son mari l'assurance que tout n'était que des signaux pour être vus par des avions ; un groupe d'archéologues a démonté les matériaux et utilisé les toiles pour des excavations qu'ils croyaient être des balises d'une piste de moto cross ; des joueurs de volley-ball utilisaient le filet tendu entre deux arbres ; les toiles étaient utilisées comme couvertures, tentes, tapis ; une famille s'est installée sur une des œuvres en attendant la suite²³ ».

Le groupe *Supports/Surfaces* utilise un vocabulaire volontairement pauvre, caractérisé par sa précarité et sa banalité, loin de la froideur presque clinique des œuvres d'art minimal, qui participe de l'ancrage de l'art au sein d'une expérience quotidienne. Vincent Bioulès propose ainsi des étendues de couleur pure animées de bandes verticales, déclinées parallèlement dans l'espace sous la forme de bâtonnets en bois teinté, marqués d'imperfections. Les tôles usées de Pierre Buraglio sont constituées de matériaux de récupération, assemblés poétiquement (fig.7).

Fig. 7 : Pierre Buraglio, *Métro della Robbia*, 1985, tôle émaillée de métro, 26 x 57 cm, Musée Fabre, inv. 2009.37.1. © Adagp, Paris, 2022.



²³Patrick Saytour [1971] in Jean-Marc Poinot (éd.), *Supports/Surfaces*, Paris, Limage2, 1983, p. 64-65.

Claude Viallat a, lui, recours aux draps usagés, vêtements et bâches, textiles, contribuant à nier la frontière existante entre les beaux-arts et les arts appliqués. L'art s'inscrit dans l'expérience continue de la vie, dans un rapport constant avec l'environnement quotidien des objets produits, parfois, simplement « arrangés » entre eux comme c'est le cas dans les *Arrangements* de Bernard Pagès, où deux matériaux, dont les caractéristiques formelles et fonctionnelles diffèrent, sont unifiés, créant toute une gamme de nouveaux possibles pour ces objets (fig.8).



Fig. 8 : Bernard Pagès, *Arrangement : branchages et briques creuses de diverses qualités*, 1969, branchage, peinture diluée (bleu-vert), briques creuses, 55 x 55 x 60 cm, Musée Fabre, inv. 2015.20.2

C'est ainsi que nous souhaitons conclure sur ce mouvement, en insistant avant tout sur le lien à la vie, à l'expérience quotidienne et ludique, certainement utopique, qu'a souhaité mettre en œuvre le mouvement *Supports/Surfaces*. Ils ont refusé un label d'avant-gardisme et d'élitisme, jugés bourgeois, mais sont devenus, dans des musées réputés, pièces de collections qui nécessitent un discours explicatif.

Malgré la brièveté du groupe, les questions de précarité des matériaux, d'environnement des œuvres, de l'osmose entre art et artisanat, ont nourri les artistes des générations suivantes, et jusqu'à aujourd'hui.

QUELQUES RÉFÉRENCES UTILES

ABADIE Daniel, *Les années Supports-Surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de paume (18 mai – 30 août 1998), Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

AMIC Sylvain, *Le chasseur, le cueilleur, l'ogre. Daniel Dezeuze*, Musée Fabre – Actes Sud, 2009.

- CHISS Jean-Louis, IZARD Michel, et PUECH Christian, « Structuralisme », *Encyclopedia Universalis*, 2015.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/structuralisme/>
- CLÉMENT Catherine, *Claude Lévi-Strauss*, Paris, PUF, 2002.
- DAMPÉRAT Marie-Hélène, *Supports/Surfaces*, 1966-1974, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- DE CHASSEY Eric, "A question of China or a question of painting ?" in *Supports/surfaces, The Origins, 1966-1970*, Paris, ADAGP, 2018.
- DEZEUZE Daniel, *Dictionnaire de Supports/Surfaces, [1967-72]*, Saint-Etienne, Éditions Ceysson, 2011.
- HILAIRE Michel, COLODIET Stanislas, HUDOWICZ Florence, *Vincent Bioulès, une rétrospective*, cat. exp. Montpellier, musée Fabre (15 juin – 6 octobre 2019), La Garenne-Colombes, éditions Bernard Chauveau, 2019.
- HILAIRE Michel, LOZON DE CANTELMIE Marie, *Viallat, une rétrospective*, cat. exp. Montpellier, musée Fabre (28 juin – 2 novembre 2014), Paris, Somogy, 2014.
- JAUMES Sylvie, *ABC productions : L'alchimiste et le révélateur*, DEA Histoire et Civilisations de la Renaissance à nos jours, option Histoire de l'art contemporain, sous la direction de Jean-François Pinchon, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2003.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, vol. 1 (*Technique et langage*), vol. 2, (*La mémoire et les rythmes*). Paris, Albin Michel, 1964-1965.
- MANUEL Pierre, *Claude Viallat, Marques et passages*, Montpellier, Méridiennes, 2014.
- MARRON-WOJEWODZKI Maud (dir.), *André-Pierre Arnal, une collection*, cat. exp. Montpellier, musée Fabre (13 février-6 juin 2021), Gand, Snoeck, 2021.
- MATHIEU Romain, *Supports/Surfaces pris aux mots : stratégies discursives d'une avant-garde picturale*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille, 2013.
- MATHIEU Romain, *Supports/surfaces, The Origins, 1966-1970*, Paris, ADAGP, 2018.
- O'NEILL Rosemary, « Été70 : The Plein-Air Exhibitions of *Supports-Surfaces* », in *Journal of Curatorial Studies*, Volume 1 n°3, 2012, pp. 349-368.
- TOSATTO Guy, BERNARD Sophie (dir.), Daniel Dezeuze : une rétrospective, cat. exp. Musée de Grenoble (28 octobre 2017-28 janvier 2018), Paris, Somogy, 2017.
- WHITNEY Wallace (dir.), *Unfurled : Supports/Surfaces 1966-1976*, cat. exp. Detroit, Museum of contemporary art (1^{er} février-21 avril 2019), Detroit, Museum of contemporary art, 2019.
- ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis, - De 1492 à nos jours*. 1^{ère} éd. HarperCollins, 1980, Marseille/Montréal, Agone, Lux, trad. française 2002.

Crédits photos pour toutes les images : Frédéric Jaulmes – musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole.