

Le renouveau de la peinture à l'époque contemporaine

...

Jean Fournier, marchand d'art à Paris de 1954 à 2006 a joué un rôle considérable en France pour la diffusion de l'art abstrait. Sa galerie fut pendant soixante années un havre pour la peinture, contestée par l'émergence de nouvelles formes d'art. Il lui revient d'avoir su identifier une famille d'artistes, traversant les générations, qui partageait sa confiance dans le rôle fondamental de la couleur, placé sous le signe de Matisse. Cette permanence, aussi discrète que fondamentale, a permis à la scène française de conserver sa capacité de création et d'engager un dialogue transatlantique, grâce à la présence dans la galerie d'artistes nord américains travaillant en France. Comme bon nombre de collections publiques en France, le musée Fabre porte l'empreinte du travail – et de la générosité – de Jean Fournier et lui a consacré une exposition hommage à l'occasion de sa réouverture en 2006.

Salle Jean Fournier

...

Le renouveau de
la peinture à l'époque
contemporaine

...

48

Simon Hantaï

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Budapest et un voyage en Italie, Simon Hantaï s'installe en France en 1949 où il est remarqué par André Breton, qui l'expose dans sa galerie l'Etoile scellée en 1950. Le jeune peintre se débarrasse rapidement de cette tutelle pour développer une réflexion inédite sur la pratique du peintre, visant à réintroduire dans le travail des processus automatiques et à le dépouiller des notions de talent et de savoir faire. Il réalise d'abord la série des écritures (Sans titre*, 1958) où le geste de l'artiste révèle une couche colorée sous-jacente au champ noir qui recouvre la toile. Puis il travaille à la mise au point d'une méthode fondée sur le pliage : la toile nouée, peinte, puis dénouée, révèle une composition non maîtrisée où le non-peint a autant d'importance que le peint. La composition, le rapport du plein et du vide, les accords de couleurs se font ainsi à l'insu du peintre, qui travaille à l'aveugle, comme dans la série des Panses (MM III* 1964). Le motif, taillé comme un diamant par le pliage de la toile et les couleurs appliquées sur chaque facette apparaît au centre d'une toile laissée vierge de toute interventions.

Toute l'œuvre de Simon Hantaï repose sur le balancement entre ce qui est peint et ce qui ne l'est pas ; dans le Blanc* 1974, le « non peint » a envahi toute la surface ; mais de même que toute matière est plus constituée de vide que d'atomes, le « non peint » est cet élément actif qui tient le tableau. Le blanc, l'absence, le silence, apparaissent comme les mêmes facettes d'un artiste dont la vie et l'œuvre sont étroitement confondues.

Simon Hantaï joue un rôle clef dans la peinture française après guerre, et a occupé une place centrale dans la galerie Jean Fournier. En mettant en avant les enjeux de l'acte pictural, le temps de la création, la place de l'artiste, les interrogations que peindre soulève, il a permis la nécessaire régénération d'une tradition alors singulièrement malmenée. Cette réflexion, centrale pour les générations qui ont suivi (Supports/Surfaces, Parmentier, et ultérieurement Piffaretti, Bordarier...) fut paradoxalement acquise depuis une position marginale, qui devient, à partir de 1982, un retrait définitif. L'œuvre de Simon Hantaï est, depuis, un corpus fini que l'artiste revisite, une matière à réflexion, dont l'importance historique ne fait que croître.

Supports / Surfaces

C'est à la fin des années 60 que remonte la préhistoire du groupe Support(s) / Surface(s). Issus pour la plupart du sud de la France, les artistes qui se réunissent alors se sont rencontrés dans des écoles d'art, notamment l'École des Beaux-Arts de Montpellier (Bioulès, Dezeuze, Grand, Viallat) puis à Paris à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Sous l'initiative de Claude Viallat, ils organisent de nombreuses manifestations en province, souvent dans l'espace public : « Impact I » organisée en 1966 au musée de Céret (Pyrénées Orientales) est suivie de nombreuses autres comme à Coaraze en 1969 (Alpes Maritimes). L'année 1970 représente un point d'orgue pour le groupe : durant l'été, douze manifestations se succèdent qui aboutissent à la première exposition d'ampleur nationale des artistes sous

* Un astérisque signifie que l'œuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle

le vocable « Support-Surface » à l'ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), à laquelle participent Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat. Par la suite, d'autres artistes se joignent au groupe, André-Pierre Arnal, Louis Cane, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, et des expositions régulières se succèdent jusqu'en 1972 où des dissensions d'ordre idéologique conduisent à la scission du groupe.

La galerie Jean Fournier présente au printemps 1971 un « Accrochage des travaux d'été 70 et résumés photographiques », où figurent certains des protagonistes du groupe (Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat). Par la suite, la galerie consacra plusieurs expositions monographiques à Claude Viallat jusqu'en 1995.

Les apports

Le contexte historique dans lequel Support(s) / Surface(s) prend naissance à la fin des années 1960 est celui d'un climat idéologique tout à fait unique où s'exprime une volonté radicale d'émancipation dans tous les domaines de l'activité humaine. Les membres du groupe Support(s) / Surface(s) souhaitent rompre avec la posture romantique et marginale de l'artiste, et mettre au contraire en évidence son inscription sociale. Le peintre ne peut échapper aux exigences de l'histoire qui s'imposent à lui, et, à ce titre, il se doit de mener une réflexion critique sur l'histoire de l'art. Support(s) / Surface(s) puise ses influences dans l'art européen (les gouaches découpées de Matisse) ainsi que dans l'art américain d'après-guerre, perçu à travers l'activité de rares galeries parisiennes, telle celle de Jean Fournier.

Le groupe se penche par ailleurs sur le statut de la peinture et des œuvres en tant qu'objets matériels, et entend dénoncer leur exploitation économique et idéologique. Ils veulent néanmoins montrer que peindre est toujours possible, mais que cela nécessite une refonte des moyens picturaux, fondée sur une mise à nu de la pratique picturale. Leurs œuvres se présentent donc comme les produits d'une rupture violente et radicale avec l'art traditionnel – la peinture de chevalet et toutes ses complaisances –, le tableau n'ayant plus désormais à délivrer aucun message et ne devant plus rien représenter d'autre que sa propre réalité matérielle, c'est-à-dire la toile, le pigment et la forme. C'est dans cette perspective que s'impose à eux le retour à l'art abstrait, seule réponse permettant un caractère non illusionniste des œuvres, mais une nouvelle abstraction, dégagée des effets de subjectivité et de style. C'est seulement à ce prix que le spectateur peut enfin approcher la réalité de l'œuvre qui n'est que « l'image du travail qui l'a produite », selon la formule de Claude Viallat.

Déconstruire la peinture

Les membres du groupe Support(s) / Surface(s) souhaitent que leurs œuvres soient des « objets de connaissance » à la disposition du public. Ils veulent montrer tout ce qui jusque là restait caché en individualisant chaque élément composant l'œuvre et en rendant apparent le processus de réalisation. Les membres du groupe s'octroient une innocence d'artisan, redécouvrent outils et matériaux, ne travaillent plus un châssis et une toile, éléments véhiculant un code et une histoire propres à la pratique picturale, mais des baguettes de bois et des carrés de tissus. Cette démarche élémentaire n'est pas loin d'une sorte de retour aux origines de la peinture, un degré zéro de la peinture, qui recouvre en fait une grande diversité des pratiques ; la toile, par exemple, se prête au pliage, au froissage, à l'enroulement, au collage, à la couture. De même, les gestes de l'artiste sont multiples et rudimentaires : brûlure, teinture, tampons. L'œuvre est fréquemment exposée à l'action des éléments, à la pluie, au soleil, au vieillissement prématuré.

Cette approche matérielle qui devient le propos même des œuvres par souci de vérité vis-à-vis du public, a permis aux membres de Support(s) / Surface(s) de réintroduire la peinture et la sculpture dans le champ de l'art, et de retrouver ainsi la liberté à laquelle ils aspiraient en tant qu'artistes. Et si leur expérience ne traduit pas une cohésion complète du groupe, leur production constitue un moment de l'art français. De plus, au-delà du strict label Support(s) / Surface(s), le mouvement plastique s'est cristallisé à travers le travail théorique des artistes et leur influence directe en tant que professeurs dans des écoles d'art auprès de nouvelles générations d'artistes ; d'où l'aspect de phénomène national pris par le mouvement.