

Marc Devade

Histoire critique d'une peinture

Entre janvier 1968 et juin 1981, Marc Devade a écrit une quarantaine de textes. Pendant treize années donc, ce peintre mènera de front la réflexion théorique et la pratique picturale, s'exprimant par l'intermédiaire de revues, «Tel Quel» dont il est membre du comité de rédaction, et, à partir de 1971, le plus souvent dans «Peinture, cahiers théoriques», revue qu'il fonde avec Vincent Bioulès, Louis Cane et Daniel Dezeuze.

Outre l'intérêt que suscite aujourd'hui support-surface, il est nécessaire de revenir sur l'importance théorique du travail de Devade. D'abord en raison de son volume. Les éditions Minard Lettres Modernes publieront au premier trimestre 1989 deux volumes reprenant l'intégralité des écrits de Marc Devade, rassemblés et présentés par Camille Saint-Jacques. Peu d'artistes auront laissé un corpus de textes aussi élaboré et cohérent sur ces «seventies» qui trouvent lentement leur place dans l'histoire de la peinture de ce siècle. Mais ce qui frappe surtout c'est l'importance des questions qui s'y trouvent traitées. La découverte de l'abstraction américaine à la fin des années soixante, les influences successives du marxisme, de la psychanalyse et du judéo-christianisme forment les articulations théoriques de cette pensée.

«Histoire-critique d'une peinture» (publié en 1975, aux éditions Gérard Piltzer) dont nous reprenons de courts extraits, met en place quelques-uns des repères historiques de l'artiste et révèle comment s'est amorcée très tôt une critique du formalisme.

Je m'attacherai dans ce qui va suivre à deux ensembles précis : l'histoire en tant qu'elle recoupe mon histoire et le discours qui l'accompagne et que nous avons à transformer. L'une et l'autre étant le soubassement d'une pratique picturale, étant entendu — jamais assez — que le marché est en dernière instance ce qui fait la loi et qu'il s'agit de contourner ou de subvertir. (...).

Disons que c'est à partir d'un peintre comme Noland, entre autres, que s'est opéré chez moi une espèce de retour historique critique sur la problématique fondamentale de la peinture moderne mise en place par Cézanne. Retours à travers ce qu'il y avait alors d'«avant-garde» et de plus immédiat pour moi : la seconde génération des peintres américains, Noland, Olitski, Stella, Kelly, etc. Avant-garde qui, à courte vue, permettait d'actualiser ou plutôt réactualiser les problèmes posés par la première génération de peintres américains : Pollock, Rothko, Newman, Still, Reinhardt, Louis. Eux-mêmes (réactualisant et transformant la problématique cubiste, celle de Mondrian, de Matisse, de Malévitch, etc. (...)).

Il y a toujours figure, mais soit cette figure représente de moins en moins une réalité extérieure (je pense ici aux premières peintures de Pollock ou à celles de de Kooning) soit cette figure n'y renvoie plus du tout (lacs all-over de Pollock, barres de Kline, etc.) mais renvoie (et dans ce renvoi il va tout le «sens» de la peinture moderne) à cette réalité interne à la peinture, à son objet même : le geste, la couleur, la surface (le plan), le support (le cadre) et à ce que cet ensemble produit, une profondeur qui n'est plus celle idéale de la perspective dite scientifique mais celle produite par les moyens matériels de la peinture. Evacuée la question de la représentation externe, celle de la figuration d'une réalité déjà là à reproduire, reste une figuration interne à la peinture sur le mode de la présentation directe, sans médiation, des constituants mêmes de la peinture. Peinture comme production, action painting, et non comme reproduction. C'est dans le geste même de la couleur que la peinture se produit sans le moyen terme de l'imitation qui forme écran à la lecture du fond matériel de la pratique picturale.

Dans cette perspective de réduction de la peinture à ses moyens propres, qui est une relance transformationnelle de la pratique picturale, un des aspects de la problématique mise en place par Manet, Cézanne, Matisse, Mondrian se trouve être la contradiction ou le conflit entre le contour peint et le contour littéral, soit schématiquement entre le dessin à l'intérieur de la toile et la forme de la toile elle-même. Mais si, chez Cézanne et les grands coloristes américains, ce problème des contours était réel, il n'était qu'un des problèmes, alors qu'avec les peintres que nous abordons (Noland, Olitski, Stella), ce sera le problème, ou du moins celui que la critique relèvera avant tout, ce qui ne sera pas sans conséquences pour l'avenir de la peinture.

En effet, pour Cézanne se posait le problème de savoir quelle limite donner au dessin d'un objet, le contour comme une seule ligne n'existant pour lui que dans une géométrie idéale non objective ; d'où la multiplicité des contours : chez Cézanne et ce travail de la forme par la couleur qui dissout la ligne, le dessin, en même temps qu'il le produit.

Et cela constitue un des aspects révolutionnaires de Cézanne en même temps qu'un des aspects de la modernité qu'il mis en place : la couleur ne vient pas souligner un dessin, mais la couleur produit le dessin. Ce travail par blocs différenciés de couleur s'ajustant ou contrastant est producteur d'une profondeur proprement picturale, de volumes en équilibre dans une plénitude colorée. «Les contours me fuient», disait Cézanne et, de façon complémentaire, il ajoutait : «Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini». Résumé en deux phrases, voilà ce qu'il faut entendre par «le geste de la couleur», ou la «couleur» du geste pictural. Geste de la couleur que nous retrouverons avec les grands coloristes américains mais sur d'autres bases dites «abstraites». Mais de même que ce que les cubistes avaient retenu de Cézanne, c'était le côté formel, de même pour l'avant-garde des années soixante, ce qu'elle retiendra de la première génération post-cubiste des peintres américains, ce sera surtout l'aspect formel (devenant, de ce fait, formaliste). Ce qu'était le cube de Cézanne pour les cubistes, ce sera le contour pour les post-coloristes américains. (...)

Dans la logique moderniste de la réduction de la peinture à ses unités minima, les travaux de Pollock, Newman, Rothko, pour ne parler que de quelques-uns parmi beaucoup d'autres, ont été chacun à leur façon une entreprise de connaissance de ce qu'est l'objet de la peinture : l'infinité de la couleur confrontée à ses limites formelles. Mais si cette expérimentation-transformation de la peinture a chez ces peintres un impact incontournable et un aspect «sublime» (qui dépasse le niveau simplement symptomatique et codé de la peinture), elle se rouve réduite dans la seconde génération des peintres américains à une systématisation souvent formaliste qui est loin d'avoir la qualité insignifiante de ces grands «primitifs», si l'on peut dire. Si chez eux le geste de la couleur est à l'œuvre dans leurs travaux les plus aboutis, on est loin du compte avec le formalisme progressivement académique de Noland, Stella et Olitski. Ce qui ne veut pas dire que les peintures bandes, les chevrons, les cibles, les peintures au jet de ces trois peintres soient sans intérêt : elles ont même eu pour moi le plus grand intérêt il y a dix ans ; mais par rapport à l'ampleur du travail des premiers, leurs travaux apparaissent bien souvent académiquement réducteurs, sinon à leurs débuts, dans les années 60-65 alors qu'ils représentaient l'avant-garde, du moins par la suite.

Réducteurs et anecdotiques en ceci que, d'une problématique totale et conflictuelle du geste de la couleur, résolue différemment par la première génération des peintres américains, ceux-ci n'ont peu à peu retenu qu'un aspect : le contour. Que celui-ci ait été en jeu et expérimenté par les grands coloristes américains, cela ne fait pas de doute, mais ils ne s'en sont pas tenus là, évitant ainsi d'en faire l'objet unique de leur travail, évitant de faire de leur travail par réduction formaliste un objet simplement visuel et partant de là : codé, la perception étant toujours perception d'un déjà vu. En ce sens, on peut dire que les «primitifs» américains ont produit une peinture «sublime», transgressant les codes visuels, c'est-à-dire une peinture «pensée», dépensant, subvertissant les codes qui réduisent la peinture à l'état de symptôme. Peinture réduite à l'état de symptôme par défaut d'analyse, c'est-à-dire de pensée. Et toute peinture qui ne dépasse pas le stade du symptôme ne peut être qu'une peinture institutionnalisée, non analysée et donc académique ; l'écart par rapport à l'institution n'étant pas pensé.

Expérimenter le contour d'une peinture, c'est expérimenter la peinture comme objet donné à la vue qui en fait le tour, et n'expérimenter que cela c'est ne voir la peinture que comme un objet délimité formellement. Alors qu'il faut bien se rendre compte que le travail des premiers grands peintres américains, s'il expérimente le contour de leur objet, entre autres aspects de leur peinture, c'est pour perpétuellement le subvertir par le travail de la couleur. Si chez Noland cette subversion est encore sensible dans ses cibles, elle l'est moins dans ses chevrons ou ses bandes horizontales si ce n'est sous la forme d'un illusionnisme optique qui s'écarte d'un travail réel de la couleur. Les cibles de Noland évitent de faire l'expérience du contour comme un bord marqué et remarqué, alors que dans les peintures à bandes d'aluminium de Stella, il y a identification de la peinture (du contour peint, du dessin) avec les bords du cadre (hard-edge, contour littéral) : le contour peint est ainsi assimilé au contour littéral marquant ainsi la subordination du premier au second, aux limites physiques du support. Cet effet a pour but d'accorder une importance primordiale à la structure de la peinture comme étant son objet même. Si les limites du support (contour littéral) sont dissoutes par les bandes dans les peintures de Noland, cela est dû d'une part à l'effet de répétition du cadre et d'autre part aux séquences de valeur qu'opèrent ces bandes de couleur et qui subvertissent les contours statiques littéraux, mais cela est dû surtout à l'artifice formel que constitue retendue de ces bandes qui provoquent un effet optique, un illusionnisme déformant le cadre initial de la toile.

Rien à voir avec les post-cubistes américains pour qui le problème de la liaison du contour peint au contour littéral s'est posé, de même que celui du conflit entre profondeur et plan, mais qui, au lieu de le résoudre en dissolvant ou neutralisant la platitude de la surface picturale par un nouvel illusionnisme optique, le résolvait par les contradictions produites par le travail de la couleur. L'expérience de la littéralité de la surface picturale était loin d'être déniée, mais elle était celle de la couleur appliquée à la surface de la toile et non celle de la platitude pure et de son envers : un illusionnisme géométrique qui n'a rien à envier (ou tout) à l'idéalisme de la géométrie perspectiviste. Ce nouvel illusionnisme géométrique que l'on pourrait appeler «structuraliste» (étant déduit de la structure de la toile) développe une logique optique qui ne sort pas de l'idéologie de la vision et qui ne tient pas compte de la force de travail matérielle du geste de la couleur, seule façon de sortir de l'enclos idéaliste. Seul le geste de la couleur permet d'advenir là où il en est de la pratique picturale, de savoir de quoi il en retourne de ça qui est peint, de faire de la pratique picturale un objet de connaissance, un travail analytique et non 1 une illusion de plus dans le paysage du monde de l'art. (...)