

La recherche d'une critique prospective et pédagogique

Il y a une cohérence dans l'élaboration du parcours critique de François Pluchart, même si la lecture rétrospective de sa production critique montre les signes d'une trajectoire partagée entre le parcours de journaliste que F. Pluchart débute en 1959, et son rôle de fondateur d'*arTitudes* et de théoricien de l'Art corporel à partir de 1971. Même si les premiers numéros d'*arTitudes* sont écrits sur le ton du manifeste et affiche l'Art corporel comme une nouvelle tendance révolutionnaire, les sommaires d'*arTitudes international* rendent bien compte de la position ambivalente de leur fondateur et ne se détachent jamais d'un traitement très ouvert de l'actualité artistique. Restant attaché à un rythme et à un rendu de l'actualité réguliers, François Pluchart gardera l'attitude d'un journaliste impliqué dans l'actualité et néanmoins investi dans la défense d'une tendance artistique, critique et sociologique. *ArTitudes* aurait pu ne recueillir que quelques numéros exclusivement centrés sur l'activité des artistes qu'elle souhaitait mettre en avant. Son organisation éditoriale assez souple lui aura donné l'occasion de s'ouvrir à la perspective d'un support d'information étendu à d'autres modes d'expressions plastiques comme le réalisme en peinture, et pour une durée moins limitée dans le temps que celle d'un quotidien comme *Combat*.

Le parcours critique de François Pluchart prend effectivement ses racines dans la diversité d'une actualité dont le journaliste est indubitablement dépendant. Privilégiant la "singularité" de l'artiste, et la mise au service de l'art d'une plume engagée et active qui attaque les valeurs traditionnelles de l'art, F. Pluchart développe pendant ses années à *Combat* une approche qui appelle un prolongement inévitable dans un support "parallèle" plus spécialisé. Déjà dans *Combat*, F. Pluchart reste attentif aux événements majeurs de l'actualité artistique, et émet des choix. Le journaliste tente à chaque nouvelle édition de revoir certaines idées dominantes en attachant une attention particulière aux "oubliés" et aux "marginiaux". Dans une même logique, *arTitudes* joue le rôle d'un médium indépendant où le dialogue avec les artistes, les débats, l'analyse et l'écriture des premiers jalons d'une histoire "particulière" peuvent exister. Plus qu'un discours promotionnel, le discours sur l'Art corporel se doit dorénavant de questionner les conditions de perception et de réception des actions dont la revue se fait l'écho. Cette transmission passe nécessairement par un apprentissage, une pédagogie qu'*arTitudes* met peu à peu en place.

Un tel parcours, marqué par treize ans d'activité à *Combat*, trouve ainsi un prolongement naturel dans les pages d'*arTitudes*, et influence les choix graphiques et éditoriaux de la revue. Comme pour *Combat*, le fondateur d'*arTitudes* privilégie le format

tabloïd (40 x 28,5 cm) et une grille graphique classique (en colonnes, avec un sommaire à la une). Huit livraisons (dont un numéro double pour la dernière parution de l'été 1972) donnent en un an le temps à *arTitudes* de s'affirmer comme un espace d'intervention à contre-courant des idées et de la grande presse culturelle. En France, les revues *Opus International* (Paris, avril 1967-1995), *Robho* (Paris, juin 1967-1969), *Chroniques de l'art vivant* (Paris, novembre 1968-mai 1975)³⁵, *VH 101* (Paris/Zurich, printemps 1970-automne 1972) ou *L'Humidité* (Paris, décembre 1970-printemps 1977) ont déjà précédé la création d'*arTitudes* qui, même si elle est la seule revue à défendre l'Art corporel, ne fait pas figure d'âme solitaire dans le paysage éditorial sur l'art contemporain. Quant à l'échelle internationale, *Avalanche* (New York, automne 1970-été 1973)³⁶, *Art and Artists* (Londres, 1966)³⁷, *Arts Magazine* (New York)³⁸, et *Interfunktionen* (Cologne, 1968-1975) ont commencé à souligner les spécificités d'un art du corps, différencié de la performance. Il n'apparaît pas immédiatement à la lecture des textes de François Pluchart qu'il ait eu connaissance de ces dernières initiatives dès leur parution. Peu de références bibliographiques, peu de recherches contemporaines sont mentionnées dans ses premiers écrits. Son attitude face aux pratiques qu'il défend semble essentiellement motivée par l'observation immédiate des manifestations données à voir par quelques artistes qui l'aideront à élaborer le vocabulaire de l'Art corporel : Michel Journiac, Vito Acconci, Gina Pane, en particulier. Car la compréhension de l'Art corporel, et sa diffusion se situent aussi dans son écriture et dans sa mise en vue, à laquelle la revue *arTitudes* contribue avec les moyens classiques de l'édition, et le rythme de sa périodicité (mensuelle puis trimestrielle).

Michel Journiac soulignait en 1975 "l'impossibilité de la critique actuelle à saisir par le langage qu'elle utilise encore le travail" défendu dans les colonnes d'*arTitudes*.

« J'insiste sur cette nécessité de ré-inventer un langage. Il faut prendre les manifestations de l'art corporel comme une interrogation, poursuit-il, une chose qui existe et qui doit déclencher

³⁵ Les *Chroniques de l'art vivant*, par exemple, publient en 1973 deux numéros sur le corps, reprenant des travaux de Marcel Duchamp, de Bruce Nauman, etc. : "Le Corps 1", n°40, juin 1973 et "Le Corps 2", n°41, juillet 1973.

³⁶ Voir notamment :

SHARP, Willoughby. "Bodyworks: a Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body of Parts Thereof", *Avalanche* (New York), n°1, automne 1970, p.14-17

³⁷ Voir : "Actions and Performances", *Art and Artists* (Londres), vol.7, n°10, janvier 1973, numéro spécial

³⁸ Voir :

NEMSER, Cindy. "Subject-Object: Body Art", *Arts Magazine* (New York), vol.46, n°1, septembre 1971, p.38-42

à la chaîne des réactions au niveau de notre propre corps, comme de notre propre langage. Là les critères habituels achoppent : il n'y a pas de critère de jugement, le bien d'un côté et le mal de l'autre : il y a quelque chose de troublant.»³⁹

Dans le cadre d'une réflexion sur l'art et la performance, proposée par l'Association Internationale des Critiques d'art, en 1979, Dany Bloch constate les limites d'un Art corporel qui :

« se veut nouveau langage, [et] dévoile son impuissance à se définir réellement comme tel. Il a en effet besoin de supports autres (que le corps) : pour s'expliquer d'abord, il utilise souvent le texte, parlé ou écrit : puis pour laisser des traces, il fait appel au film, à la photographie, et le plus souvent à la vidéo (...).»⁴⁰

François Pluchart soulignait quelques années auparavant les contraintes dans la réception de cet art de l'action, de fait aussi éphémère :

« Actuellement dans la société telle qu'elle est, où une classe privilégiée assiste aux manifestations de l'art le plus progressiste, l'artiste est contraint d'attacher une très grande importance à son médium. Parce qu'il sait qu'il y a une sorte de faillite dans son travail, parce qu'il n'arrive pas à toucher véritablement les gens auxquels il s'adresse dans sa conception.»⁴¹

Avec *arTitudes*, François Pluchart offre en quelque sorte un contexte nourri par les entretiens réalisés avec les artistes⁴², la publication des posters⁴³ insérés dans la revue,

³⁹ MACAIRE, Alain. "Entretien avec Michel Journiac", + - 0 (Genval), op. cit., p.33

⁴⁰ BLOCH, Dany. "Matériaux et médiations dans l'art corporel", *T & C : Théorie et critique* (Buenos Aires), n°2, décembre 1979, p.25

⁴¹ MACAIRE, Alain. "L'Art corporel : entretien avec François Pluchart", + - 0 (Genval), op. cit., p.30

⁴² En particulier ceux publiés en dernière page de la revue, avec Vito Acconci (n°2, novembre 1971, p.22) ; Dan Graham (n°3, décembre 1971-janvier 1972, p.22) ; Joseph Beuys (n°5, mars 1972, p.22) ; Dennis Oppenheim (n°6, avril-mai 1972, p.22) ; Robert Rauschenberg (n°7, juin 1972, p.26) ; Michel Journiac (n°8-9, juillet-août-septembre 1972)

⁴³ *Piège pour une exécution capitale* de Michel Journiac (n°1, octobre 1971) ; *Pour une nouvelle pratique signifiante du dessin* par Alain Kirili (n°2, novembre 1971) ; *Premier concours des progressions* organisé par Jean-Paul Thénot (n°3, décembre 1971-janvier 1972) ; *La Poésie visuelle*

la diffusion de photographies de leurs actions et les textes publiés en parallèle ; auxquels s'ajoutent conjointement les avantages d'une diffusion moyenne autour de 7.000 exemplaires⁴⁴. Les deux séries d'*arTitudes international* qui suivent à partir de 1972, prolongent ce travail prospectif et pédagogique en mettant en place des dossiers complets sur des artistes, comme Michel Journiac (n°6/8, décembre 1973-mars 1974, p.18-37), Gina Pane (n°15/17, octobre 1974, p.33-52), Hermann Nitsch (n°21-23, avril-juin 1975, p.49-68) ou Urs Lüthi (n°24-26, juin-septembre 1975, p.57-76).

dans le monde par Jean-François Bory (n°4, février 1972) ; *Compressions de motocyclettes* de César (n°5, mars 1972) ; *Proposition-peinture* par François Ristori ; *Rouge, vert, jaune, bleu* par Jean-Pierre Raynaud (n°7, juin 1972) ; *Réalisme intransigeant* de Peter Stämpfli (n°8-9, juillet-août-septembre 1972).

ArTitudes international poursuivra cette pratique en proposant des posters détachables à chacune de ses livraisons, à Hervé Fischer (n°1, octobre-novembre 1972), Henri Maccheroni (n°2, décembre 1972-janvier 1973), Gérard Fromanger (n°3, février-mars 1973), et Jean-Jacques Lauquin (n°4, avril-mai 1973). A partir de 1973, des tirages à part d'une trentaine d'exemplaires de la revue pouvaient être achetés. Ils comportaient une œuvre d'artistes, entre autres confiée à Jean-Paul Thénot (n°6-8, décembre 1973-mars 1974), Peter Stämpfli (n°9-11, avril-juin 1974), Fred Forest (n°12-14, juillet-septembre 1974), Jean-Jacques Lauquin (n°15-17, octobre-décembre 1974), Jean-Pierre Pincemin (n°18-20, janvier-mars 1975), Doroty Iannone (n°21-23, avril-juin 1975), Bertrand Lavier (n°24-26, juin-septembre 1975). L'acquisition de ces tirages pouvaient ainsi contribuer au financement de la revue, comme cela se pratique couramment depuis les débuts de l'histoire des revues.

⁴⁴ Le tirage d'*arTitudes* oscille entre 7.000 et 15.000 exemplaires, selon les sources et selon les années auxquelles on se réfère. Nous nous fierons plus à une moyenne de 7.000 exemplaires évoquée dans l'étude historique sur la revue réalisée en 1979 à Nice : cat. *ArTitudes de François Pluchart : une revue internationale à Nice*. Nice : Direction des musées de Nice ; Action culturelle municipale ; Galerie de la Marine, 1979, p.22

Éditorial

Une revue est un instrument pédagogique. Elle doit refuser prioritairement le confusionnisme et le dirigisme. Pour sa part, *arTitudes international* a toujours adopté une attitude qui, au-delà de l'information sur le temps présent, consiste à entamer un dialogue et à susciter une réflexion qui permet d'atteindre à une synthèse. Cela n'était pas encore suffisant, parce que la notion de création est un tout dont on ne peut dissocier aucune partie sans risquer de détruire l'édifice. A partir de ce constat, nous avons décidé de publier trois numéros triples par an, chaque numéro devenant un véritable dossier sur les principales questions posées par l'art actuel et l'environnement qui l'engendre.

Ce numéro 6/8 d'*arTitudes international* comprend quatre volets. Le premier est un dossier sur l'art corporel et l'art sociologique. Il comporte une analyse complète de l'œuvre de Michel Journiac de 1968 à 1973, précédée d'un texte de l'artiste qui y résume une intervention à l'Institut de l'Environnement, un texte et un travail de Daniel Buren et un compte rendu de la plus récente action de Gina Pane, à Milan. L'ensemble est précédé d'un important débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thevoz, qui, en France, représentent à eux quatre les points cardinaux de cette tendance. Le deuxième volet est consacré à quelques-uns des principaux moments du futurisme et du constructivisme tels qu'ils ont pu se révéler à travers des expositions récentes. Une approche identique a été faite au niveau de l'art actuel à partir des diverses manifestations qui se sont déroulées au musée Galliera dans le cadre du festival d'Automne à Paris. Nous avons complété cette partie avec la collaboration de deux musiciens : par un texte de Philip Glass et par un entretien avec Charlemagne Palestine.

Le troisième volet est consacré aux lieux artistiques. Nous avons mis l'accent aujourd'hui sur le déplacement d'un grand nombre de galeries vers le cœur de Paris, autour du futur Centre Beaubourg. Ce volet annonce le suivant : celui de courtes monographies sur des artistes qui donnent son visage à l'actualité, aujourd'hui : Kudo, Fromanger, Bory et un jeune bijoutier minimaliste, Pascal Morabito. Il annonce immédiatement l'information sur les principales expositions en France et à l'étranger, celles qui constituent l'histoire en marche, et sur les livres récemment parus. Nous pensons avoir ainsi tenu notre rôle et répondu à l'attente de tous ceux qui veulent recevoir une information objective et complète, une information qui ne sacrifie jamais le présent à l'histoire mais qui se refuse aussi à séparer ces deux termes.

arTitudes international

3

« Une revue est un instrument pédagogique, explique F. Pluchart en 1974. Elle doit refuser prioritairement le confusionnisme et le dirigisme. Pour sa part, *arTitudes international* a toujours adopté une attitude qui, au-delà de l'information sur le temps présent, consiste à entamer un dialogue et à susciter une réflexion qui permet d'atteindre à une synthèse. Cela n'était pas encore suffisant, parce que la notion de création est un tout dont on ne peut dissocier aucune partie sans risque de détruire l'édifice. A partir de ce constat, nous avons décidé de publier trois numéros triples par an, chaque numéro devenant un véritable dossier sur les principales questions posées par l'art actuel et l'environnement qui l'engendre. »⁴⁵

Editorial, *arTitudes international*, n°6/8,
déc.1973-mars 1974, p.3.
Fonds Francois Pluchart

⁴⁵ PLUCHART, François. Editorial, *arTitudes international* (Saint-Jeannet), n°6-8, décembre 1973-mars 1974, p.3

Ces dossiers, et la revue *arTitudes* en général, sont aussi largement illustrés. F. Pluchart a, à plusieurs reprises, souligné le rôle de la photographie, du film ou de la vidéo comme moyen, ou mieux encore comme "système de constat"⁴⁶ dans la pratique des artistes de l'Art corporel. Gina Pane en livre un exemple rigoureux, dont les photographies d'actions sont largement reproduites dans la revue :



« (...) une artiste comme Gina Pane accorde une très grande importance au rendu photographique. Elle fera photographe telle action en noir et blanc, telle autre en couleur (...), si elle espère de tel médium ou de tel autre une meilleure divulgation de son travail, une meilleure possibilité de perception par l'autre.»⁴⁷

arTitudes, n°1, oct. 1971.
Fonds François Pluchart
(cf. note 46)

Dans l'entretien qu'Alain Macaire réalise pour la revue belge *+ - 0* (Genval), pendant l'exposition *L'Art corporel*⁴⁸ organisée par François Pluchart à Paris, ce dernier précise in addendum le travail en étroite collaboration qu'effectuent Gina Pane et Françoise Masson, sa photographe habituelle. Toutes deux définissent ensemble les moments exacts où la photographie sera prise.

La seule reproduction sur la page d'ouverture d'*arTitudes* n°6 (avril/mai 1972) d'une action de Gina Pane, réalisée à Belgrade, peut être porteuse d'un sens (à partir du

⁴⁶ PLUCHART, François. "Body as art", *arTitudes* (Paris), n°1, octobre 1971, p.8

⁴⁷ MACAIRE, Alain. "L'Art corporel : entretien avec François Pluchart", op. cit., p.30

⁴⁸ *L'Art corporel* (16 janvier-22 février 1975). Paris : Galerie R. Stadler, 1975
Autour d'œuvres de Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Yves Klein, Günther Brus, Otto Muelh, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Rudolf Swarczogler, Klaus Rinke, Bruce Nauman, Michel Journiac, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Gina Pane, Urs Lüthi, Terry Fox, Lucas Samaras, Joan Jonas, Chris Burden, Katharina Sieverding.

moment clé qu'elle illustre⁴⁹), et ainsi introduire les lecteurs de la revue au travail de Gina Pane. Il en va de même pour la photographie présentant *Parallel Stress* (1970, © Galerie Yvon Lambert, Paris) de Dennis Oppenheim en couverture du n°1 d'*arTitudes* (octobre 1971). Cette photographie est sans contestation choisie par F. Pluchart pour son implication dans l'actualité artistique du moment, se faisant aussi l'écho d'une exposition de l'artiste américain dans la galerie Yvon Lambert au moment où la revue sort. F. Pluchart en rend simultanément compte dans le journal *Combat*, mais sans illustration cette fois⁵⁰.

En mettant ainsi à la disposition de ses lecteurs une information écrite et visuelle sur les artistes qu'elle représente, *arTitudes* semble en accord avec le rôle pédagogique et prospectif qu'elle s'est donné. François Pluchart s'en explique dans les pages de *Combat* en 1973, alors qu'*arTitudes international* sort son troisième numéro :

« (...) en complétant son titre à l'occasion d'un changement de format en octobre dernier, la revue a précisé son option originelle qui est l'art qui [tend] à conduire d'accorder la meilleure part aux propos et aux travaux des artistes eux-mêmes afin que ceux-ci puissent être reçus sans transformation à travers un filtre critique, quitte à ce que la critique vienne par ailleurs préciser des options et proposer des interprétations.»⁵¹

Cette nécessité d'en passer par une revue d'information prospective (qui peut ensuite donner lieu à l'écriture critique sur l'art en question) est d'autant plus capitale pour F. Pluchart, que l'information (et qui plus est l'information sur l'Art corporel) peut être "truquée", "malmenée" ou faire l'objet d'une censure comme s'en est expliqué à plusieurs reprises F. Pluchart :

« Ainsi la société en place n'a-t-elle de cesse de truquer l'information, de la malmenner, de la rouler comme une putain. Ses armes favorites sont la censure, l'imposture et le silence.

⁴⁹ *Action – Vie – Mort – Rêve*. Belgrade : IVE Festival International, 1972. Gina Pane est agenouillée devant un mur blanc recouvert d'inscriptions en majuscules. Ses mains recouvrent son visage, dans une position d'introspection évoquant la douleur. Une feuille blanche est posée à ses genoux sur le sol.

⁵⁰ PLUCHART, François. "Les Ambiguïtés d'Oppenheim", *Combat* (Paris), n°8485, lundi 25 octobre 1971, p.10

⁵¹ PLUCHART, François. "Un Cadeau sans anniversaire", *Combat* (Paris), n°8906, lundi 12 février 1973, p.10

(...) Ces trois formes d'atteinte à l'information sévissent puissamment dans le domaine artistique. En ce qui regarde la censure et les procès, ils sont trop évidents pour y insister. L'imposture est déjà un domaine plus subtil, une manière plus floue, car elle relève du choix de l'évaluation, du jugement de valeur : toute œuvre peut être déclarée mauvaise sous n'importe quel motif sauf le véritable : celui de son efficacité perturbatrice. Lorsqu'on arrive au silence, c'est-à-dire au refus d'informer, tous les moyens sont bons et possibles pour parvenir à ce but.»⁵²

⁵² PLUCHART, François. "La Culture passe par l'information", *Combat* (Paris), n°7464, lundi 15 juillet 1968, p.7

« Comment débarrasse[r] la peinture de ses anciennes servitudes pour la transformer en instrument d'action sociale (...) »⁵³. De l'Abstraction réaliste à l'Art corporel

La "censure", l'"imposture" et le "silence" que dénonce François Pluchart dans *Combat* font partie d'une "supercherie et d'une falsification de l'histoire"⁵⁴ qui, selon le critique, ont fait "remonter à Cézanne l'origine d'un art déclaré moderne" -et avec lui les productions picturales issues de l'Ecole de Paris, ou celles plus récentes du collectif Supports-Surfaces que F. Pluchart attaquera à plusieurs reprises pour le caractère "réactionnaire" de leur peinture⁵⁵ - accusé "d'attiédir les formes novatrices de la pensée, celles qui s'appuient sur les réalités des données sociales (...) "⁵⁶.

« L'imposture de la tradition cézannienne de la peinture part d'un faux postulat qui peut sensiblement se résumer ainsi, explique F. Pluchart dans son éditorial : les impressionnistes ont amorcé le processus de rejet de la perspective, système hérité de la féodalité. Cézanne l'a défini, les cubistes l'ont assumé tandis que Matisse apprenait à utiliser la couleur pure, à partir de quoi la peinture, libérée de ses anciennes servitudes réalistes, pouvait devenir un champ spécifique, un mode opératoire se suffisant à lui-même. C'est exactement le contraire qui s'est passé et c'est par un processus entièrement différent et qui ignore ces petits maîtres de la peinture que le XXe siècle européen et plus tard américain s'impose en tant que période capitale de l'histoire de l'art (...).

Pour répondre aux laudateurs des impressionnistes, qui n'appartiennent que par hasard à l'histoire de l'art, de Cézanne,

⁵³ PLUCHART, François. *L'Art corporel*. Paris : Editions Rodolphe Stadler, 1975, n.p.

⁵⁴ PLUCHART, François. "Cézanne, on s'en fout !", *arTitudes* (Paris), n°6, avril-mai 1972, p.1

⁵⁵ « (...) dont les membres, précise François Pluchart dans un post-scriptum qui conclut son éditorial et invite à la lecture d'une discussion avec Marc Devade, Louis Cane et Daniel Dezeuze [Supports-Surfaces : "On va partir de Cézanne", *arTitudes* (Paris), n°6, avril-mai 1972, p.7-8], justifient une pratique picturale réactionnaire par une attitude politique progressiste (d'abord communiste et aujourd'hui maoïste) et dont le comportement est exemplaire des errements dans lesquels peuvent tomber de jeunes artistes voulant assurer leur travail sur une supposée tradition.» [PLUCHART, François. "Cézanne, on s'en fout !", op. cit., p.6]

⁵⁶ PLUCHART, François. "Cézanne, on s'en fout !", *ibid.*, p.1

Matisse et, plus loin, de l'abstraction la plus desséchée, il serait bon de rappeler que s'il a existé immédiatement avant les percées parallèles et majeures de Malévitch, Duchamp et dada un art ouvrant sur une conception moderne et progressiste de l'art, il faut exclusivement chercher celle-ci dans l'œuvre de Seurat, qui (...) a le premier dans l'époque moderne restauré la primauté mentale de l'œuvre d'art, de Van Gogh, qui a défini la fonction sociale de la peinture, et de quelques artistes de moindre importance (...).»⁵⁷

L'"imposture" et la "censure" contestées dans cet éditorial-ci, publié en avril-mai 1972, prend, dans un premier temps, fait et cause sur l'actualité de l'exposition parisienne *72 douze ans d'art contemporain en France* (Paris : Galeries nationales du Grand Palais, 16 mai-18 septembre 1972), largement débattue dans la presse artistique contemporaine en France, et sur la "censure exercée à l'égard de certains artistes invités" à la manifestation (p.6). F. Pluchart se réfère, dans un second temps, aux attaques portées contre quelques artistes régulièrement présents dans les colonnes d'*arTitudes* : "Beuys qui entretient de constants démêlés avec les autorités, Hans Haacke ou Buren dont le travail a été censuré par le Guggenheim Museum, Journiac et Pane dont le travail a été censuré au Grand Palais, par exemple" (p.6). L'envoi postal de Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie* (avril 1972), accompagne en vis-à-vis les propos de F. Pluchart (p.5).

Une position critique, comme celle de François Pluchart, contre la censure, contre le pouvoir d'état, contre la morale bien pensante, et contre une approche conventionnelle de l'art, reflète incontestablement la pensée d'une époque écartelée entre deux limites : morales et esthétiques, et qui depuis la fin des années cinquante tente une réconciliation entre l'art et la vie. Cette réconciliation, F. Pluchart la v(o)it en tant que chroniqueur dans les pages de *Combat*, et en tant que témoin de l'émergence du Pop art et l'"avènement du néo-réalisme restanien"⁵⁸ aux côtés de Pierre Restany et Otto Hahn, auxquels il est alors très lié par l'admiration et l'amitié.

« François Pluchart était un intellectuel introverti, sentimental, hypersensible, témoigne Pierre Restany. Il fut l'un des rares, au début des années soixante, à comprendre ma démarche théorique et à faire sienne ma vision d'une nature moderne, urbaine, industrielle

⁵⁷ PLUCHART, François. Ibid., p.5

⁵⁸ PLUCHART, François. *Du Cubisme à l'Abstraction réaliste*. Paris : Presses continentales, 1967, (Les Documents Français), p.67

et médiatique comme source d'une nouvelle expressivité. Lorsqu'en mai 1968, j'ai fermé le Musée National d'Art Moderne à Paris pour cause d'inutilité publique, il a tenu à être à mes côtés avec Otto Hahn.

Son amitié fidèle à mon égard ne s'est jamais démentie. »⁵⁹

Introduit par P. Restany et O. Hahn, l'art "démonétisé" (selon le qualificatif employé par F. Pluchart qui préfère ce sens à celui de "conceptuel" -souvent appliqué sous sa plume en référence à des pratiques qu'il conteste-) encourage une lecture critique de l'art qui n'échappe pas à F. Pluchart. Le double potentiel critique et social du Pop art et du Nouveau réalisme illustre un enjeu que F. Pluchart retiendra pour l'Art corporel. Les figures de Pierre Restany et d'Otto Hahn (avec qui F. Pluchart partage un intérêt identique pour le travail de Balanci en particulier) encouragent F. Pluchart dans l'écriture et l'affirmation d'un art "d'après la peinture", d'un art du corps élaboré en complicité avec Michel Journiac dès 1968. F. Pluchart sera même ponctuellement à l'origine de certaines actions de M. Journiac, comme celle du *Chèque* ou celle du référendum du 27 avril 1970. Dans un entretien avec l'artiste Ben, François Pluchart ne cache pas son admiration pour Pierre Restany qui à ses yeux illustre l'exemple de « quelqu'un qui a su très vite assumer une marginalité en 1960 avec le Nouveau réalisme »⁶⁰. Il résume ce parcours exemplaire entre tous par la façon dont P. Restany a su « dépasser le stade primaire de la critique d'art pour faire de l'art une composante de la globalité philosophique. »⁶¹

« Marginal, je le suis par rapport à la moyenne des critiques qui eux, défendent un système généralement appuyé par des galeries, etc. Si on prend à l'intérieur de ce système ceux qui font dévier, ceux qui vont autre part, tu poses question par rapport à Restany... Il est certain que dans les années soixante, Restany est apparu pour moi comme une espèce de pape d'une transgression de l'art et je me suis situé par rapport à lui.

⁵⁹ Témoignage écrit de Pierre Restany. Lettre du 26 mai 1999 (reproduite en annexes]

⁶⁰ BEN. PLUCHART, François. *L'Art. La Société. La Marginalité. 23 avril 1975*. Entretien enregistré et retranscrit par Alain Macaire. Bande sonore et retranscription manuscrite de l'entretien par Alain Macaire. Châteaugiron : Archives de la critique d'art, 1975, n.p., (fonds des archives d'Alain Macaire)

⁶¹ BEN. PLUCHART, François. *L'Art. La Société. La Marginalité. 23 avril 1975*, op. cit., n.p.

(...) Pour changer l'époque, il faut trouver un art capable de changer l'époque ; et c'est en ce sens que moi j'ai parié sur l'art corporel comme étant un art marginal par rapport à la peinture. »⁶²

Prenant appui dans *arTitudes* sur les outils d'une connaissance concrète et directe d'une histoire de la peinture moderne écrite et débattue dans *Combat* dès 1959, F. Pluchart se réfère sans relâche aux acteurs les plus "critiques" de la modernité, ceux qui lui permettent de légitimer un ensemble de pratiques artistiques corporelles, critiques et sociologiques. Marcel Duchamp, et les dadaïstes incarnent pour lui les "scandales", les "révoltes", les provocations" les plus enrichissantes et les plus essentielles :

« A l'opposé de Cézanne et de Matisse qui, selon son expression, voulait une peinture comparable à "un bon fauteuil", Marcel Duchamp d'un côté et dada de l'autre proposaient un art de la pensée pure, de l'action sauvage et directe. Duchamp pensait qu'il fallait revenir à un "art sec", en opposition à la "peinture éclaboussée au hasard des coups de pinceaux sur la toile" ; les dadaïstes, quant à eux, prêchaient la perturbation, la révolte, le scandale, et il est certain que leurs travaux sont les (...) seuls capables de constituer un rempart contre les errements de ceux qui pensent que l'art peut et doit se développer dans un champ pictural spécifique dont les moyens seraient perfectibles. (...) Mais alors à quoi servirait la liberté de pouvoir tout remettre en cause et tenter sans relâche de rendre possible l'impensable si ce n'était pour combattre et l'art et les formes de pensée et les structures sociales démonétisées ? Cette nécessité critique de l'œuvre d'art a été volontairement masquée jusqu'à une époque récente par ceux qui avaient intérêt à maintenir l'unité réactionnaire d'un système social et culturel périmé.»⁶³

En 1967, déjà, F. Pluchart avait réuni dans l'ouvrage *Du Cubisme à l'Abstraction réaliste* [Paris : Presses continentales, 1967, (Les Documents Français)] les repères essentiels d'une histoire de la peinture de Braque et Picasso à Balanci. Complété par une chronologie, ce manuel de la peinture affirme les étapes essentielles d'un cheminement

⁶² Ibid., n.p.

⁶³ PLUCHART, François. "Cézanne, on s'en fout !", *ibid.*, p.5

pictural qui évolue de l'abstraction vers les représentants les plus actifs d'un retour au réalisme (Martial Raysse, Peter Stämpfli ou Jean-Pierre Raynaud), que F. Pluchart défend avec ferveur dans *Combat*, et dans *arTitudes international*. Le livre débute là encore par le geste messianique de dada, "sauveur du monde" (p.9). Préférant prendre appui sur une (ou sur un ensemble très sélectif de) figure(s) au sein des périodes artistiques évoquées, F. Pluchart évoque plus volontiers le Cubisme à travers Picasso ; le Suprématisme et le Constructivisme à travers Malevitch et quelques suiveurs (Pevsner, Gabo, Lissitzky) ; l'Op'art à travers Strzeminisky ; etc. Chacun des artistes pris individuellement dans les trente-six chapitres qui composent cet essai -dont les titres⁶⁴ ne sont pas sans rappeler ceux publiés par leur auteur dans *Combat*- apparaissent comme les "héros" ou les "demi-dieux" d'un Olympe pictural dont F. Pluchart se fait le médiateur. Porté par une plume romantique avant-gardiste et donc en rupture, l'auteur en désigne avec partialité les "exclus", dont Picasso, désigné comme celui qui "n'a pas de morale plastique, pas de rigueur conceptuelle, pas de but" (p.13) :

« Picasso eut peur du présent. Il n'osa pas conduire le cubisme jusqu'à ses ultimes conséquences non-figuratives, il refusa de même le dadaïsme alors que le choix était entre la destruction des valeurs démonétisées et l'instauration d'un nouveau langage qui, se privant des facilités de la référence, mesurait l'action de la couleur sur la sensibilité.»⁶⁵

Aux côtés des artistes "solitaires", comme Survage ou Piaubert, qui retrouvent une place dans ce nouvel édifice pictural, se distinguent Malevitch [dont F. Pluchart loue "l'engagement intellectuel total, sans détours" (p.33) ; et la "première utilisation des formes géométriques" (p.67)], Duchamp [qui "en posant brutalement la question de la signification de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste dans la société, en montrant que toute activité artistique est d'abord une manifestation de la pensée, (...) balayait des siècles de peinture" (p.66)], Fontana [dont F. Pluchart souligne le "rôle immense", l'affirmation de "la trace d'un geste, l'expression immédiate d'un drame de vivre et par là-même, l'existence de la vie" (p.83)] et Yves Klein [décrit comme le "dictateur du langage universel", l'égal de Malevitch avec qui il partage "la même croyance, le même rôle révolutionnaire" (p.130)], pour n'en retenir que les figures majeures et universelles de cet Olympe pictural. Un

⁶⁴ Voir par exemple : "Picasso sert son plat du jour" (p.12) ; "Le cinéma abstrait devient une réalité" (p.23) ; "Mondrian organise l'espace" (p.50) ; "Le cri de Fontana" (p.83) ; "De Stael arrive premier" (p.95) ; "La crème chantilly-Fautrier" (p.102) ou encore "La Dictature monochrome de Klein" (p.128).

⁶⁵ PLUCHART, François. *Du Cubisme à l'Abstraction réaliste*, op. cit., p.13

artiste de la génération de F. Pluchart, et qu'Otto Hahn avait aussi remarqué, clôt cette généalogie. Il s'agit de Balanci. En fils prodigue, il tue ses pères et "réfute Duchamp" comme l'annonce le titre du chapitre qui termine *Du Cubisme à l'Abstraction réaliste* : "Balanci réfute Duchamp" (p.171-174). En tant que figure de proue d'une pratique avant-gardiste de l'art, Balanci se positionne en rupture par rapport aux tendances qui l'ont précédé.

« L'abstraction réaliste, explique F. Pluchart, rompt avec le néo-réalisme, le pop'art et l'op'art auxquels elle oppose un concept dynamique de transformation du réel. A la dialectique de l'appropriation succède une peinture qui, s'emparant du réel qu'elle passe au crible de l'abstraction, atteint à un fonctionnalisme abstrait, mais détenteur d'une nouvelle possibilité figurative de cette réalité qu'elle corrige. En acceptant simultanément le réalisme et l'abstraction, Balanci en apporte le premier la confirmation.»⁶⁶

Après une présentation sommaire des matériaux utilisés par Balanci [feuilles de papier, livres et lithographies de "mauvais peintres" (p.172), papier hygiénique, "le réel qu'il piège dans sa totalité par le biais du décalque, de l'empreinte, de l'agrandissement photographique" (p.172-173)...], et de l'usage que l'artiste leur réserve en les mouillant, en les recouvrant de teintures, ou en les décomposant pour les ramener "au stade de l'élémentaire" (p.172) [comme dans sa première pièce réaliste : *Premier Mythe* (1964)], F. Pluchart souligne le geste progressiste que représente la pratique d'un art réaliste ouvert sur une "tentative si novatrice de restructurer figurativement l'abstrait"⁶⁷ et de dépasser "dialectique[ment] l'art informel"⁶⁸ :

« L'attitude de Balanci porte un déterminisme multiple : la volonté profanatoire de détruire ce qui est démonétisé, ainsi dans l'usage qu'il fit de la décomposition de livres et de lithographies de mauvais peintres, la volonté humanitaire de récupérer l'inutilisable et de lui trouver un nouvel emploi, geste qui préfigure les récupérations à l'échelle industrielle qu'il faudra accomplir pour satisfaire en biens

⁶⁶ PLUCHART, François. "Balanci réfute Duchamp", op. cit., p.171

⁶⁷ PLUCHART, François. "Balanci, négateur de la peinture", *Combat* (Paris), n°6991, lundi 12 décembre 1966, p.7

⁶⁸ PLUCHART, François. "Balanci, négateur de la peinture", op. cit., p.7

de consommation la société de demain, la volonté progressiste de nettoyer le monde, de lui retirer un peu de ses excédents de matériaux communs pour lui donner en échange de nouvelles preuves de la beauté.

(...) Balanci réfute Duchamp. Ayant détruit l'objet, l'ayant ramené au stade de l'élémentaire, il en assure une nouvelle image réaliste.

(...) Après bien des œuvres révolutionnaires, après le nihilisme, et la néantisation de l'acte de peindre, la dynamique formelle de l'abstraction réaliste vient prendre sa place dans l'histoire de l'art pour décider de la nouvelle transformation du monde. A mesure que se feront sentir les successives scléroses nécessairement issues du néo-réalisme d'abord, du pop'art ensuite, l'abstraction réaliste, champ vierge ouvert à l'éternelle tradition réaliste de la peinture, va multiplier ses tentatives et recevoir les apports de tous les éléments créateurs de la génération qui se dresse (...). Pour ne dire qu'elle, la nouvelle sculpture anglaise, pourrait trouver dans l'abstraction réaliste le dépassement dont elle a aujourd'hui besoin pour s'introduire efficacement dans notre société industrielle, avide de dynamisme, de lyrisme et de pureté formelle.»⁶⁹

« (...) Balanci affirme l'image entièrement recomposée, propre, dynamique, perturbatrice et cependant sereine de la réalité latente. »⁷⁰

Le ton des manifestes ou des textes programmatiques des avant-gardes du début du siècle fait écho dans ses lignes éloquentes, partiales et engagées dans une démarche plus générale ouverte sur la société et le progrès. Alors qu'en France en 1965, le Nouveau réalisme autour de Pierre Restany, de Otto Hahn, la revue *Opus international* et la série des expositions sur *Les Objecteurs* (présentée par Alain Jouffroy), interrogent conjointement la réalité, F. Pluchart tente de faire prendre conscience "d'une nouvelle phase historique de la peinture" (p.171), de "valeurs" nouvelles d'un dépassement qu'incarne Balanci. Déjà le 15 octobre 1965, F. Pluchart avait rédigé un *Manifeste de l'abstraction réaliste*, qu'il diffusa dans le cadre de la première exposition de Balanci, dans la galerie parisienne Berri Lardy. Répondant à un entretien radiophonique diffusé sur les

⁶⁹ PLUCHART, François. Ibid., p.172-173

⁷⁰ PLUCHART, François. "Balanci réfute Duchamp", op. cit., p.174

ondes d'*Europe 1* en décembre 1968 à l'occasion de la sortie de son essai *Du Cubisme à l'Abstraction réaliste*, François Pluchart explique ce qu'il entend alors par "Abstraction réaliste" :

« On parlait cette fois de la conquête abstraite qui était faite mais aussi de la conquête néo-réaliste, c'est-à-dire de cette prise de conscience du réel. C'était une espèce de synthèse pour coller les deux choses : le réel, l'abstrait, un processus abstrait mais qui était plus réel que le réel. »⁷¹

Recomposant une histoire de la modernité et du réalisme pictural dans ses essais, F. Pluchart replace un certain nombre d'acteurs parfois écartés des *spots* de l'actualité du fait de leur marginalité. Isolant sa production critique de toute autre pensée ou de tout autre contexte, l'auteur exprime, avec le talent d'un essayiste impliqué dans le vif de l'actualité, ses attentes face à un ensemble de pratiques qu'il choisit et défend avec ferveur. Résolument à contre-courant, à la recherche d'un espace d'appréciation de l'art en dehors de la critique d'art ou de la pensée sur l'art les plus répandues, François Pluchart trouve dans la défense d'un art "marginal" et "révolutionnaire", et en particulier d'un art porté sur la réalité et ses déterminismes, le lieu d'une écriture impliquée, au ton parfois affecté parce qu'elle est littéralement l'expression d'une démarche individuelle vers l'art, comme 'vécue de l'intérieur'. Deux décennies plus tard, le chroniqueur et écrivain, Hervé Guibert, manifeste quelques traits communs dans la publication régulière de ses comptes rendus sur la photographie, le cinéma ou le théâtre dans le journal *Le Monde* (Paris) entre septembre 1977 et décembre 1985⁷². Tous deux réunissent les traits d'une pratique critique nécessairement objective, et néanmoins servie par une plume littéraire se faisant l'écho d'une "singulière expérience". "La subjectivité pure" et le "facteur émotionnel" exprimés par H. Guibert, se lisent, avant lui, dans chacun des textes de F. Pluchart partagé entre une subjectivité littéraire, une affectivité (liée à l'homosexualité du critique et à la marginalité de sa position sociale), et l'objectivité de son discours sur l'Art corporel. Voici par exemple comment François Pluchart défend le numéro d'*arTitudes international* consacré à l'indécence (n°21/23, avril-juin 1975) :

⁷¹ Une retranscription partielle de l'entrevue radiophonique a été reproduite dans les pages de *Combat*. Voir : PAOLI, Jacques. "François Pluchart : 'Malevitch et Duchamp ont bouleversé le siècle'", *Combat* (Paris), n°7596, lundi 16 décembre 1968, p.11

⁷² Lire à ce sujet : ERTAUD, Guillaume. *Hervé Guibert critique de photographie : les poussées d'écriture*. Rennes : Université de Rennes 2-Haute Bretagne (Mémoire de Maîtrise), 1996

« Je peux voir qu'au niveau du fait sexuel qui est fondamental et dominateur pour l'individu, beaucoup de choses ne sont pas passées et sont intolérables. Il est impensable aujourd'hui, dans l'acceptation commune, qu'un être soit androgyne, qu'il ait une sexualité marginale ; si l'art corporel révèle cela, il tient un discours fondamentalement neuf. »⁷³

Ce ton tient bien sûr à la quête moderne et avant-gardiste d'une "vérité pure" et d'une humanité "sincère" et vierge de tous déterminismes recherchées par F. Pluchart et les artistes qu'il accompagne. Le critique et, avec lui, Michel Journiac ou Gina Pane, auront à maintes occasions soulignées la dimension collective, et individuelle de leurs démarches. F. Pluchart en livre une lecture critique (objective) et personnelle (subjective), qui sait aussi retenir certains mots du langage corporel, tels que ceux proposés par les artistes eux-mêmes, et tels que ceux publiés dans la *Tentative approximative de lexique obsessionnel en forme de résumé* par Michel Journiac, par exemple :

« Ambiguïté – Approche – Blanc – Constat – Corps – Critique – Dérisoire – Donné sociologique – Interrogation – Mise en question – Mot – NON – Objet – Parodie – Piège – Recherche – Réel – Refus – Révolte – Rituel – Sang – Vêtements – Viande »⁷⁴

F. Pluchart maintient ainsi son attention sur une sélection d'artistes internationaux qui tiennent son édifice littéraire, et montre en même temps les limites d'une pensée, de fait aussi nécessairement redondante. Ainsi le critique a-t-il parfois une approche un peu caricaturale ou réductrice d'autres tendances artistiques contemporaines (comme l'Art minimal ou l'Art conceptuel). Préférant une terminologie plus largement ouverte à la pratique d'artistes basée sur un "exercice critique", F. Pluchart, dans l'éditorial du premier numéro d'*arTitudes*⁷⁵, reconnaît un ensemble de démarches, réunies dans une typologie en trois parties distinctes, mais concomitantes : 1°) la "critique de la société" (Michel Journiac, Jean-Pierre Raynaud, Christian Boltanski, Jean Le Gac, Peter Klasen, Gina Pane, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Dan Graham et Ben) ; 2°) la "critique des formes" (Daniel Buren, Jean-Michel Sanejouand, Carl Andre, Arakawa, Louis Cane, Daniel

⁷³ BEN. PLUCHART, François. *L'Art. La Société. La Marginalité*. 23 avril 1975, op. cit., n.p

⁷⁴ JOURNIAC, Michel. *Tentative approximative de lexique obsessionnel en forme de résumé*, in cat. *Art corporel* (7-28 février 1981). Nevers : Maison de la culture de Nevers, 1981, n.p.

⁷⁵ PLUCHART, François. "La Résurrection de Paris", *arTitudes* (Paris), n°1, octobre 1971, p.2

Dezeuze, Robert Morris, Bruce Nauman, Michel Journiac, Sarkis et Wolf Vostell) ; 3°) la "critique du langage" (Lawrence Weiner, Robert Barry, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Bernar Venet et Alain Kirili). Simultanément, dans un manifeste publié à la une de ce même numéro d'*arTitudes*, "Le Corps, matériel d'art", F. Pluchart situe sans ambiguïté la pratique d'artistes de l'Art corporel en amont de toutes ces démarches :



« L'aspect le plus récent de la révolte de l'artiste est l'art corporel, qui unit l'interrogation morale à la critique sociale, l'analyse des dominantes sociologiques à la provocation du vécu. (...)

Rien n'est plus pénible que la station immobile. En s'engageant à rester vigilante, cette revue ne vous proposera rien d'autre que de vous conduire au bout de vous-même. (...)⁷⁶

arTitudes, n°1, oct. 1971.
Fonds François Pluchart
(cf. notes 75, 78, 79, 83)

Comme Willoughby Sharp qui, en 1970, énonce une première synthèse "pré-critique" et "non-définitive" sur le Body art dans le premier numéro d'*Avalanche*⁷⁷, François Pluchart publie dans la première livraison d'*arTitudes*, et à l'appui de son éditorial, un texte historique, "*Body as art*", permettant de situer l'Art corporel en opposition avec un art "qui se satisfait d'esthétisme" (p.5), et dans la continuité d'œuvres choisies parmi les structures primaires de Larry Bell et Bob Morris [« qui réapprenaient les voies de la prééminence mentale affirmée par Marcel Duchamp. » (p.5)], mais surtout du Land art ("landart" ou "travaux de terre" selon F. Pluchart) de Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, ou Richard Long [« qui [il s'agit ici de R. Long] entretenait une nouvelle révolution du regard et affirmait avec violence que la beauté est donnée de surcroît dès lors qu'une œuvre est agressive, perturbatrice et nécessaire. »

⁷⁶ PLUCHART, François. "Le Corps, matériel d'art", *arTitudes* (Paris), n°1, octobre 1971, p.1

⁷⁷ SHARP, Willoughby. "Body Works : A Pre-critical, non Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof", *Avalanche* (New York), n°1, automne 1970, p.14-17

(p.5)]. Des artistes "éclaireurs", tels que Piero Manzoni et Yves Klein, guident, là encore, la pensée de F. Pluchart vers un art où le corps est "révélé" (F. Pluchart parle d'une "révélation du corps" à propos de Manzoni, p.5), où il apparaît comme "une variante lyrique du monochrome" (à propos d'Yves Klein, p.6), et où il est pensé comme "perturbation, incitation à l'action, désordre de l'imagination" (comme chez Ben, p.6).

« L'art corporel agit essentiellement en trois dimensions bien distinctes : la dénonciation par le corps de phénomènes intolérables, de tares sociales ou de règles morales désuètes (Acconci, Journiac), l'affirmation de l'existence du corps (Acconci, Journiac), la démonstration des relations entre le corps et l'esprit, leur interdépendance (Oppenheim, Nauman, Graham, Sonnier).»⁷⁸

Observant les travaux de Vito Acconci [« dont l'action consiste à aller jusqu'aux limites de la résistance physique » (p.7)], ceux de Gina Pane, de Michel Journiac, de Dennis Oppenheim [« [la] destruction d'un ongle ou [l']enfouissement d'une écharde sous l'ongle » (p.7)] ou encore de Ben [« se frapper la tête contre un mur » (p.7)], F. Pluchart souligne à leur propos la surenchère de notions "exaltant la douleur physique et parfois le châtiment masochiste" (p.7), et "dans un autre registre, (...) les exercices de concentration" (p.7) plus immédiatement perceptibles dans la pratique de Dan Graham ou de Bruce Nauman. Artiste martyr ? ; "Mise en accusation directe de la société" ?... F. Pluchart souligne -au delà de l'"exploration esthétique", de "l'analyse du corps"- "l'exercice critique" que représente l'Art corporel :

« Initié par Acconci et Journiac, l'art corporel développe aujourd'hui ses bases théoriques et étend son champ d'action.

(...) L'art corporel (...) est violence, révolte, provocation. Il est un exercice critique, une morale, une ascèse. »⁷⁹

ArTitudes souhaite valoriser cette "attitude" générale face à l'Art corporel, la faire connaître, proposer des systèmes de pensée et les théoriser.

⁷⁸ PLUCHART, François. "Body as art", *arTitudes* (Paris), n°1, octobre 1971, p.6-7

⁷⁹ PLUCHART, François. "Body as art", op. cit., p.8