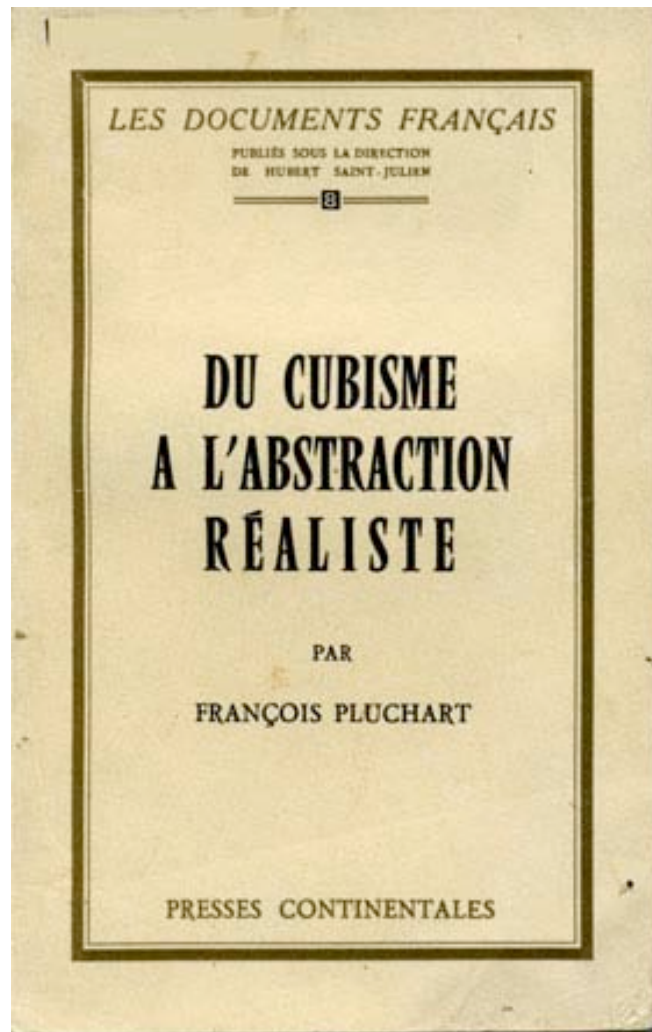


# ***ArTitudes* de François Pluchart : un vécu de l'art lucide et "avide de dynamisme, de lyrisme et de pureté formelle"<sup>1</sup>**

Extrait de :  
MOKHTARI. Sylvie. **"Avalanche"-*arTitudes*"-*Interfunktionen*" : 1968-1977. *Trois trajectoires critiques au cœur des revues*. Thèse de doctorat d'histoire de l'art (sous la dir. de Jean-Marc Poinot), Université Rennes 2-Haute Bretagne, 2000**



---

<sup>1</sup> PLUCHART, François. *Du Cubisme à l'abstraction réaliste*. Paris : Presses continentales, 1967, (Les Documents Français), p.173

« (...) Cette revue a pour premier objectif de parier sur la perfectibilité humaine, c'est-à-dire qu'elle est constamment en lutte contre la censure, les atteintes à la liberté individuelle, jusqu'à la plus scandaleuse de toutes : la privation de la vie. La revue est donc essentiellement ouverte à toutes les formes de l'homme vers un destin plus exaltant.»<sup>2</sup>

"Médiateurs" d'un art conceptuel et de la performance largement représenté sur le plan international, les fondateurs d'*Avalanche* illustrent le cas d'une trajectoire guidée par le souffle de l'intuition et la richesse des échanges engagés avec quelques artistes : Robert Morris, Vito Acconci, Robert Smithson ou Joseph Beuys. A l'évidence, les choix artistiques d'*arTitudes* rejoignent en partie ceux d'*Avalanche*. Comme sa consœur américaine, *arTitudes* suit, dès ses premières heures, les débuts d'un art du corps. Trois artistes internationaux, choisis pour la radicalité de leur geste, justifient en particulier les choix artistiques et éditoriaux de la revue française : Michel Journiac, Vito Acconci et Gina Pane.

Mais contrairement à *Avalanche*, qui, se faisant par ailleurs l'écho d'une pensée très contemporaine sur le rôle des médias et les enjeux de la communication, privilégie les entretiens d'artistes, les reportages photographiques ou les invitations aux artistes d'intervenir dans la revue, *arTitudes* s'aventure timidement en dehors des sentiers battus de la presse classique. Cependant, dès 1968, porté par la vague des réunions contestataires de mai-juin 1968, François Pluchart souligne, à la une de sa chronique hebdomadaire dans *Combat : le journal de Paris. De la résistance à la Révolution* (Paris, 1941-1974), la nécessité d'un "réseau parallèle"<sup>3</sup> formulé par Pierre Restany dans un article publié tel un texte programmatique. Abandonnant exceptionnellement l'espace rédactionnel réservé à son "Tour des expositions et des galeries", F. Pluchart convie Pierre Cabanne et Pierre Restany à définir les nouveaux enjeux de la critique d'art, "son rôle dans l'évolution des sociétés et des cultures", tels qu'ils avaient pu être simultanément mis à l'ordre du jour lors de la XXe Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'Art tenue à Bordeaux :

---

<sup>2</sup> PLUCHART, François. "Un Cadeau sans anniversaire", *Combat* (Paris), n°8906, lundi 12 février 1973, p.10

<sup>3</sup> PLUCHART, François. "Où en est la critique d'art aujourd'hui ?", *Combat* (Paris), n°7542, lundi 14 octobre 1968, p.8. Suit un article de RESTANY, Pierre. "Pour l'avenir d'un réseau parallèle", *Combat* (Paris), op. cit., p.8-9.

« (...) certains peintres, et non des moindres, demandèrent la suppression des critiques d'art. (...) Les étudiants proclament la mort de l'art, les philosophes récuse l'art bourgeois, les intellectuels en déduisent que tout art est désormais injustifiable. Menacé d'être privé d'art, le critique s'inquiète.

En pleine mutation du phénomène esthétique, où en est la critique d'art aujourd'hui ? » (p.8-9), s'interroge Pierre Restany.

Souhaitant encourager le critique à une "croissante socialisation de l'art", catalysée par les événements contestataires de 1968, P. Restany, et avec lui F. Pluchart, envisagent:

« (...) la totale remise en question du circuit traditionnel de diffusion et de production de l'œuvre d'art (...)

(...) un nouveau circuit de diffusion et de production axé sur le plus grand nombre

(...) l'organisation d'un réseau parallèle de contacts et d'échanges, d'information et de promotion.

(...) Ainsi (...) le critique jouera-t-il de manière effective le rôle de promoteur des idées et des formes nouvelles qui est le sien.» (p.9)

Sensible à ce type d'engagement critique, F. Pluchart le poursuit jusqu'en 1974 dans le journal *Combat* et l'applique comme ligne directrice d'*arTitudes* en octobre 1971, dès sa première livraison. En ce sens, l'apport d'*arTitudes* se manifeste plus volontiers dans la recherche d'une écriture critique facilitant la diffusion d'une information immédiate et accessible à tous. Attachée à la défense d'un art "marginal" et "révolutionnaire", pour reprendre deux adjectifs souvent utilisés par François Pluchart, la revue propose plus largement une réflexion sur la société, motivée et enrichie par le contenu critique des pratiques artistiques qu'elle défend.

## **Michel Journiac - Vito Acconci - Gina Pane : "l'action corporelle", avant les années "arTitudes"**

Trois trajectoires artistiques différentes marquent respectivement à partir de 1968, 1971 et 1971-72, la pensée critique de François Pluchart. Elles ne cesseront plus d'être les éléments de référence d'une théorie critique que ce dernier entame dès 1968 sur ce qu'il n'a pas encore nommé "l'art corporel". Michel Journiac, Vito Acconci et Gina Pane illustrent ce "passage au schéma corporel, au corps utilisé comme matériel artistique" tel que F. Pluchart l'énonce dans *arTitudes* à partir de 1971 et tel qu'il en réaffirmera l'émergence dans le "deuxième manifeste de l'art corporel" rédigé en 1977<sup>4</sup>. Ces trois artistes réunissent les composantes de ce "schéma corporel", perçu comme un geste radical, qui :

« veut tout à la fois, explique François Pluchart en 1969, modifier la forme, la signification et la portée de l'œuvre d'art, transformer le lieu culturel et créer les liens d'une véritable participation collective.»<sup>5</sup>

C'est précisément à travers la personnalité de Michel Journiac, "l'initiateur de l'art corporel"<sup>6</sup>, que François Pluchart puise dès 1968 les premières pages de son histoire d'un art du corps avant tout critique et sociologique. C'est avec Michel Journiac que se définit l'essentiel du vocabulaire de "l'art corporel" théorisé en tant que tel par F. Pluchart à partir de 1971 dans *arTitudes*. Deux qualités motivent l'intérêt que F. Pluchart porte dès 1968 à l'œuvre -d'abord pictural- de M. Journiac : son caractère subversif et l'énergie poétique qui s'en dégage. Le critique suit dès ses débuts les premières actions de l'artiste français. Il s'attache à en diffuser le contenu et à le défendre dans les pages de *Combat* et dans celles du mensuel parisien *ABC Décor* dont il anime la rubrique des expositions sur l'art à partir de 1968<sup>7</sup>. Chaque rituel de M. Journiac : *Parcours - Piège du sang*, *La*

---

<sup>4</sup> PLUCHART, François. *Deuxième manifeste*, in cat. *L'Art corporel*. Bruxelles : Galerie Isy Brachot, 1977

<sup>5</sup> PLUCHART, François. "Le Coup de Journiac", *Combat* (Paris), n°7678, lundi 10 mars 1969, p.8-9

<sup>6</sup> F. Pluchart le définit ainsi dans le compte rendu d'une exposition sur l'artiste américain Vito Acconci : PLUCHART, François. "Les Agressions d'Acconci", *Combat* (Paris), n°8368, lundi 14 juin 1971, p.8-9

<sup>7</sup> Voir principalement l'article : PLUCHART, François. "Michel Journiac : La Vérité du vécu", *ABC Décor* (Paris), n°56, juin 1969, p.73

*Lessive, Messe pour un corps, Piège pour un voyeur, Enquête sur un corps, le Chèque*, le référendum du 27 avril 1970, *Parodie de collection, Piège pour une exécution capitale*, présentés au public parisien entre octobre 1968 et juin 1971, trouvent à chaque nouvelle manifestation un écho immédiat et un soutien sous la plume engagée et enthousiaste de François Pluchart. A chaque nouvelle édition, le critique souligne le "parcours artistique (...) exemplaire" de Michel Journiac, et en relate systématiquement les grandes étapes :

« *Parcours-Piège du sang* [n.d.l.r. : exposition présentée par la galerie Jacques Desbrière dans le Cloître des Billettes, Paris] (...) est d'abord un acte poétique, une mise à nu totale, sincère et vraie. Car Michel Journiac n'a montré rien de moins que l'itinéraire mental de son angoisse, de sa révolte et de son inquiétude.

(...) Le parcours artistique de Michel Journiac est exemplaire. L'être humain, il voulait le saisir, au-delà de son apparence épidermique, dans la totalité organique de ses viscères.

Il en résulta une peinture agressive, sauvagement expressionniste dans sa facture torturée et des couleurs sanguinolentes. De quoi avoir la nausée et rebuter à jamais de l'étreinte charnelle.

(...) Mais Journiac ne pouvait en rester là. (...) : des linges blancs ligotés de cordages restituaient le souvenir de l'étreinte. Cette dialectique à fleur de peau, en se désencombrant de son immédiateté, a ouvert la voie à un alphabet nouveau dont chaque caractère, chaque signe a une signification d'acte dans un interminable psychodrame qui mesure toutes les variations de la pensée dans la multiplicité des impulsions sensorielles.»<sup>8</sup>

A chaque fois que l'actualité le lui permet, F. Pluchart souligne la nouveauté du langage critique lié à la pratique de M. Journiac, et veut sensibiliser à cet "alphabet nouveau", à ce "lexique de base" que M. Journiac complète à chaque nouvelle manifestation.

« (...) La *Lessive* [n.d.l.r. exposition présentée dans la galerie Daniel Templon, Paris] telle qu'elle a été assumée par Michel

---

(Les pages sur l'actualité artistique que F. Pluchart anime à l'époque dans *ABC Décor* sont des "brèves" qui, sauf exception, ne sont pas pourvu d'un réel contenu critique.)

<sup>8</sup> PLUCHART, François. "Le Piège de Michel Journiac", *Combat* (Paris), n°7548, lundi 21 octobre 1968, p.8-9

Journiac contient en puissance le lexique de base de l'époque nouvelle qui est en train de prendre place.»<sup>9</sup>

« (...) La communion avec le corps, Journiac eut alors l'idée de la trouver dans l'offrande de son propre sang que tout un chacun put consommer sous forme de boudin [n.d.l.r. l'auteur se réfère ici à *Messe pour un corps* présentée à la galerie Daniel Templon, Paris]. Semblable offrande ne pouvait se concevoir sans rituel.

(...) Il y a d'une part l'action : déconcertante, brutale, totale. Ici la célébration d'un rituel dont on oublie parfois la grandeur sublime, la jubilante sérénité et, tout à côté, un amas de viande baignant dans son sang, symbole effrayant de la vie et de la mort, éternel et insondable mystère.

(...) Il y a ensuite, l'autre partie : le constat. Ce sont les "autels portatifs", à la fois œuvre d'art et symbole, ouverture et mémoire.»<sup>10</sup>

Quatre temps forts structurent les textes publiés par F. Pluchart. Ils constituent les quatre étapes permettant de saisir l'ampleur de l'événement dont ils se font l'écho. 1°) Une introduction élogieuse présente l'artiste comme l'une des figures marquantes de son époque. Le critique y souligne "l'efficacité perturbatrice" de la manifestation, et l'"acte historique" qu'elle représente, en la situant dans le vif de l'actualité. 2°) Un rapide descriptif historique rappelle les étapes majeures du travail de l'artiste, et situe l'actualité immédiate par rapport à une série d'actions antérieures et marquantes. 3°) Suit un compte rendu du contenu de la manifestation qui fait l'objet de l'actualité. "L'action" et son "constat" sont alors développés en deux temps ; avant de conclure en soulignant la portée critique et sociologique de la manifestation. Précisant alors la manière dont la manifestation a été reçue par le public, et les réactions diverses qu'elle a suscitées, F. Pluchart énonce la "mise en accusation sociologique" qui régit un tel acte artistique -dont la finalité est critique, et non plus esthétique-.

« Journiac frappe fort, vite et juste. Aussi n'a-t-il eu aucune peine à apparaître en quelques mois comme l'un de ceux qui écrivent l'histoire de l'art.

---

<sup>9</sup> PLUCHART, François. "Le Coup de Journiac", *Combat* (Paris), n°7678, lundi 10 mars 1969, p.8-9

<sup>10</sup> PLUCHART, François. "Le Sang de Journiac", *Combat* (Paris), n°7880, lundi 17 novembre 1969, p.8-9

(...) avec le *Piège pour un voyeur* [n.d.l.r. exposée dans la galerie Martin-Malburet, Paris], Journiac pénètre la globalité du comportement artistique. Non seulement, il convie à une sorte de happening où chacun peut alternativement devenir voyeur ou proie, où chacun peut se faire piéger, où chacun peut participer activement à la création artistique, mais il démonte d'une nouvelle manière l'édifice de préceptes établis.»<sup>11</sup>

« Dans *Enquête pour un corps* [n.d.l.r. présentée à la galerie Martin-Malburet, Paris], Journiac, avec un courage et une lucidité dont il faut souligner l'exemplarité, a analysé le corps humain sous ses aspects cardinaux : vie et mort, beauté et inutilité, désir et absence.»<sup>12</sup>

« (...) Journiac va droit aux questions urgentes, en se refusant tout retour en arrière, en se présentant en situation scabreuse, qui porte en elle son processus de dépassement et qui lui permet d'aller plus loin dans la mise en accusation sociologique à partir de positions acquises.

(...) Avec *Piège pour une exécution capitale* [n.d.l.r. ici présentée dans le cadre d'une exposition collective, *Peintures et objets - Paris 71*, au Musée Galliéra, Paris] dont l'élément moteur est une guillotine de 3 m de haut, Journiac s'attaque de front à l'un des points faibles de la société actuelle : la violence (...) sous la forme la plus abjecte de la barbarie : la mise à mort consciente par une société qui a l'orgueil de croire qu'elle a à faire justice en immolant ses victimes.

(...) L'art n'a rien à voir avec l'esthétique, renchérit le critique. Journiac fait voir cette vérité plus profondément qu'aucun autre créateur, mais il montre aussi que la beauté est donnée de surcroît lorsque l'énergie poétique s'impose pour but essentiel la perfectibilité de l'homme.»<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> PLUCHART, François. "L'Escalade de Journiac", *Combat* (Paris), n°7748, lundi 16 juin 1969, p.7

<sup>12</sup> PLUCHART, François. "Journiac mène l'enquête", *Combat* (Paris), n°8208, lundi 7 décembre 1970, p.11

<sup>13</sup> PLUCHART, François. "La Crucifixion de Journiac", *Combat* (Paris), n°8374, lundi 21 juin 1971, p.8-9

François Pluchart ne manque pas de faire valoir "la mise en accusation sociologique" de chacune de ces manifestations. Chacune équivaut à un acte porté contre la morale, la société, mais aussi les formes artistiques (néo-réalistes, conceptualistes, ou lumino-cinétiques). Plus que son caractère esthétique, c'est l'exercice critique que représente l'art, qui importe.

Autant François Pluchart n'hésite pas à attribuer à Michel Journiac la création de l'art corporel dans les pages d'*arTitudes* et dans ses écrits ultérieurs<sup>14</sup>, autant il reconnaît le rôle fédérateur et catalyseur de Vito Acconci. Son premier texte critique sur l'artiste américain accompagne l'actualité d'une exposition parisienne (en juin 1971) à la galerie Daniel Templon, composée d'œuvres d'artistes attachés à la galerie new yorkaise John Gibson : Vito Acconci, Christo, Dan Graham, Peter Hutchinson, Insley, Allan Kaprow et Dennis Oppenheim.

« Elle met l'accent sur quelques-unes des formes les plus originales de l'art actuel, précise François Pluchart : le body art et l'écologie. »<sup>15</sup>

Situant Vito Acconci dans la mouvance du Body art aux côtés de Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Keith Sonnier ou Franz E. Walter, F. Pluchart relève surtout "l'attitude la plus neuve (...) incarnée par Vito Acconci dont le corps humain, avec tout ce qui peut lui être imposé de meurtrissures, constitue le douloureux champ de l'expérience." (p.8-9). Influencé par le travail critique et sociologique de Michel Journiac dont F. Pluchart se fait alors le porte-parole depuis presque quatre ans, le critique livre une lecture personnelle de la pratique d'Acconci, qu'il découvre :

« (...) Acconci va droit aux problèmes humains essentiels. Il s'affronte à la société par le moyen le plus noble et le plus efficace qu'un être puisse appliquer à sa personne : la mortification du corps. Il rejoint par là, la forme, l'action des grands mystiques et de certains révolutionnaires. Aussi profondément qu'aucun autre artiste

---

<sup>14</sup> « La violence expressionniste, l'agression sado-masochiste et la provocation sacrilège des actionnistes viennois ont trouvé un développement dans l'œuvre de Michel Journiac, qui a créé l'art corporel », rappelle François Pluchart quelques années plus tard et en resituant l'artiste français dans un contexte historique international plus large. [PLUCHART, François. *L'Art corporel : Vito Acconci, Günter Brus, Chris Burden, Luciano Castellì, Gilbert et George, Michel Journiac, Juergen Klauke, Urs Lüthi, Henri Maccheroni, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Gina Pane, Peter Stempera*. Paris : Limage 2, 1983, (Mise au Point sur l'art actuel), p.16]

<sup>15</sup> PLUCHART, François. "Les Agressions d'Acconci", *Combat* (Paris), n°8368, lundi 14 juin 1971, p.8-9



contemporain, Acconci a entendu que l'art n'a rien à voir avec l'esthétique, qu'il est un exercice critique dirigé contre la société à laquelle il faut montrer ses faiblesses, ses lâchetés, sa cruauté et sa veulerie et qu'il s'agit de tenter de corriger.»<sup>16</sup>

Faisant découvrir l'artiste américain aux lecteurs français de *Combat*, François Pluchart semble lui-même découvrir l'œuvre de Vito Acconci grâce à l'actualité de cette exposition parisienne. Restant peu précis quant aux œuvres exposées et à leur contenu, il leur reconnaît néanmoins les qualités critiques et la portée de l'œuvre d'un Manzoni, en particulier, telle qu'il la loue dans *Pop art & Cie* publié la même année, en 1971. Cet essai synthétise une quinzaine d'années d'activité critique pendant lesquelles son auteur a été le témoin, puis le porte-parole et le partisan de pratiques assimilées au Nouveau réalisme, au Pop art, jusqu'aux tendances plus contemporaines des années 1970. Elle est surtout, en ce qui nous concerne, l'occasion de valoriser la pratique d'un art du geste, ou d'un art de l'action qui, comme l'écrit son auteur, « a ouvert sur une voie incomparablement plus féconde, celle de l'art corporel.» Reprenant en substance le contenu de son article publié peu avant dans *Combat*, F. Pluchart met particulièrement en exergue l'œuvre de Vito Acconci dans les pages de son essai :

« L'attitude la plus neuve dans ce domaine est incarnée par Vito Acconci, qui travaille parfois en collaboration avec Oppenheim et dont le corps humain, avec tout ce qui peut lui être imposé de meurtrissures, constitue le sujet privilégié de son action. (...) Acconci ne compose pas avec l'esthétisme et les techniques sommaires d'identification. Il va au contraire, droit aux problèmes humains essentiels. Il s'affronte à la société par le moyen le plus noble et le plus efficace qu'un être puisse appliquer à sa personne : la mortification du corps. Il rejoint en cela la forme d'action des grands mystiques et de certains révolutionnaires. C'est une voie bien courageuse et bien exaltante pour un artiste.

Au niveau atteint par Acconci, l'art du geste apparaît comme un moyen de lutte particulièrement virulent et pernicieux dirigé contre les faiblesses de la société contemporaine dont il refuse de jouer le jeu, parce qu'il est irrécupérable immédiatement par elle, même s'il est aussitôt englobé dans les circuits habituels de l'art. A mesure qu'il se développe, le travail d'Acconci précise sa signification

---

<sup>16</sup> PLUCHART, François. "Les Agressions d'Acconci", op. cit., p.9

critique et ouvre sur une forme d'art capable de remettre en question les habitudes de pensée les mieux ancrées. Parallèlement à Journiac pour qui le corps est le sujet fondamental de l'œuvre d'art, Acconci apparaît dès maintenant comme le créateur d'un nouveau mode de communication.»<sup>17</sup>

Réunissant les figures marquantes des deux décennies que François Pluchart a accompagnées en témoin et en critique partisan de certaines démarches individuelles, cet ouvrage est surtout l'occasion d'inscrire dans le temps la contribution d'artistes majeurs de l'histoire de l'art contemporain.

« (...) le monde actuel a d'abord besoin de créateurs capables de donner à l'ensemble de l'espèce l'impulsion vitale sans laquelle l'existence terrestre ne serait qu'un prélude plus ou moins satisfaisant à la mort.

Cette exigence nouvelle du rôle de l'artiste, c'est celle que Malevitch et Duchamp ont pressentie, créée, appliquée.»<sup>18</sup>

F. Pluchart insistera souvent sur l'attention apportée à la pratique individuelle d'artistes que l'histoire chercherait trop rapidement à fondre dans un mouvement plus général. Le Nouveau réalisme lui sert de référence en la matière, lorsqu'il explique par exemple, que :

« Affirmer ou contester que le nouveau réalisme est dada revient à poser l'histoire de l'art plus en termes de mouvements que de personnalités. Or c'est précisément du contraire qu'il s'agit. C'est l'efficacité d'un créateur, la fermeté de sa pensée et la puissance de son rayonnement qui décident de l'existence d'un mouvement.»<sup>19</sup>

La personnalité de Piero Manzoni vient donc également à l'appui des arguments que François Pluchart choisit pour défendre l'œuvre de Vito Acconci vis-à-vis du public qui le découvre en 1971.

---

<sup>17</sup> PLUCHART, François. *Pop art & Cie : 1960-1970*. Paris : Editions Martin-Malburet, 1971, p.208-209

<sup>18</sup> PLUCHART, François. *Pop art & Cie : 1960-1970*, op. cit., p.10

<sup>19</sup> PLUCHART, François. *Ibid.*, p.32

« Manzoni a voulu que l'art cesse d'être la manifestation d'une pensée consciente de ses affirmations mais soumises aux aléas de la divulgation pour devenir une action sociologique directe, une intervention à l'intérieur de la vie elle-même.»<sup>20</sup>

François Pluchart rappelle alors *La Merde d'artiste* (1961), la création de lignes enfermées dans des boîtes scellées (à partir de 1959), le *Socle du Monde* et notamment :

« (...) les projets qu'il a conçus en 1959 d'exposer des personnes vivantes tandis que les cadavres seraient conservées dans des blocs en plastique transparent et les signatures de personnes destinées à être exposées qu'il a données à partir de 1961 avec carte d'authenticité à l'appui [qui] ne visaient à rien de moins qu'à affirmer la prééminence de la vie, non seulement sur l'art, mais sur la pensée et l'on conviendra que cette attitude engageait un comportement lourd de conséquences pour les générations à venir en cela qu'il tentait de réapprendre la signification perdue de la vie.»<sup>21</sup>

C'est aussi l'aspect critique du travail de Gina Pane, à l'égard de la société, que François Pluchart retient et valorise dans les pages de *Combat* avant d'en faire une personnalité centrale de l'Art corporel et de montrer à plusieurs reprises son travail dans les pages d'*arTitudes*. François Pluchart fait connaître Gina Pane aux lecteurs de *Combat* en juin 1972, alors qu'*arTitudes* publie son septième numéro, et accueille elle aussi un article sur l'artiste lié à l'actualité d'une action récente centrée sur le thème du blanc.

« (...) Par sa violence, l'action en blanc de Gina Pane a provoqué des réactions diverses parmi les participants : angoisse profonde, écœurement, déroute ou scandale (...). Qu'il accepte ou méconnaisse l'existence de la violence dans le monde, tous ont bien senti que Gina Pane touchait à l'une des questions essentielles de la société actuelle, celle-là même qui inspire le mépris et le dégoût à une majeure partie de la jeunesse.

(...) Elle a (...) démontré qu'il n'existe aucun déterminisme sur terre pourvu que l'homme veuille se donner la peine d'assumer sa

---

<sup>20</sup> PLUCHART, François. Ibid., p.163

<sup>21</sup> PLUCHART, François. Ibid., p.163

condition d'homme. En cela, elle a créé une des pièces capitales de l'art actuel. Elle a donné à celui-ci une signification critique qu'il ne connaissait pas encore. Elle a accompli un acte historique.»<sup>22</sup>

Deux autres articles sur Gina Pane seront encore publiés en janvier et en mai 1973 dans le quotidien français. François Pluchart fait connaître l'actualité récente de l'artiste, respectivement à la galerie Rodolphe Stadler où elle présente la manifestation intitulée : *Autoportrait*, et dans le Hall de la Bourse de Bordeaux dans le cadre de l'exposition collective : *Regarder ailleurs*<sup>23</sup>. Sans retenue, F. Pluchart place "son travail parmi les plus cohérents et les plus efficaces de l'art actuel"<sup>24</sup> ; et annonce que "Gina Pane incarne aujourd'hui l'art corporel européen"<sup>25</sup>. Mais leurs parutions accompagnent déjà l'histoire d'*arTitudes* !

Manifestement, affirmer des choix et écrire sur l'art ne peut s'envisager, selon François Pluchart, que sous l'angle primordial de la personnalité de l'artiste qui incarne, à lui seul, la radicalité d'un geste que le critique choisit ou non d'inscrire dans l'histoire. Les premiers textes de F. Pluchart dans le journal français *Combat : de la Résistance à la Révolution* (Paris, 1941-1974), où il effectue ses débuts dans la presse journalistique en 1959, illustrent déjà un ton personnel et une vision de l'actualité perçue à travers un choix d'artistes et de pratiques isolées. Jean Dubuffet<sup>26</sup> ou Jean Piaubert<sup>27</sup> font partie de

---

<sup>22</sup> PLUCHART, François. "Le Coup de poignard de Gina Pane", *Combat* (Paris), n°8671, lundi 5 juin 1972, p.11

<sup>23</sup> Jean Otth, Gérard Titus-Carmel et Claude Viallat font par ailleurs partie de cette exposition conçue par Jean-Louis Froment. Un catalogue est publié à l'occasion. Il comprend un texte de François Pluchart. Voir : PLUCHART, François. "Notes sur les actions de Gina Pane", in cat. *Regarder ailleurs*. Bordeaux : capc, 1973, n.p.

F. Pluchart donnera parallèlement un écho de la participation de Gina Pane dans cette manifestation. Voir : PLUCHART, François. "Gina Pane regarde ailleurs", *Combat* (Paris), n°8986, lundi 14 mai 1973, p.11

<sup>24</sup> PLUCHART, François. "La réponse sanglante de Gina Pane", *Combat* (Paris), n°8868, lundi 22 janvier 1973, p.10

<sup>25</sup> PLUCHART, François. "La Réponse sanglante de Gina Pane", op. cit., p.10

<sup>26</sup> Voir notamment :

PLUCHART, François. "Dubuffet ou la fête du quotidien", *Combat* (Paris), n°6297, lundi 21 septembre 1964, p.7

\_. "Dubuffet ouvre une voie neuve", *Combat* (Paris), n°6375, lundi 21 décembre 1964, p.9

\_. "Dubuffet est-il le peintre le plus détestable ou le plus génial du siècle ?", *Combat* (Paris), n°6399, lundi 18 janvier 1965, p.7

\_. "Actualité de Dubuffet", *Combat* (Paris), n°6572, lundi 9 août 1965, p.7

\_. "La Divulgateur internationale de l'œuvre de Dubuffet s'accroît à travers les moyens de diffusion les plus actuels", *Combat* (Paris), n°6668, op. cit., p.9

\_. "Dubuffet, bulldozer de génie", *Combat* (Paris), n°6788, lundi 18 avril 1966, p.6

quelques-unes des figures de la peinture que F. Pluchart y défend face à une Ecole de Paris, un contexte néo-surréaliste et une Abstraction lyrique omniprésents. Les positions gauchistes et libertaires du journal lui autorisent l'affirmation de choix artistiques allant souvent à contre-courant de l'académisme et n'hésitant pas à dénoncer les abus politiques, sociaux et institutionnels ayant trait à l'art<sup>28</sup>. François Pluchart en devient le responsable de la rubrique hebdomadaire, "Le Tour des expositions et des galeries", publiée chaque lundi -jusqu'en 1974-, et complétée par des comptes rendus de Henry Chapier, Pierre Cabanne, Pierre Restany, Joël Derval ou Jacques Darriulat. François Pluchart, qui n'a que 22 ans<sup>29</sup> quand il commence son activité journalistique à *Combat*, y fait preuve de qualités dans l'écriture journalistique et d'une sensibilité littéraire, que les titres des articles, eux-mêmes, souvent provocateurs et accrocheurs (dans le ton du journal dans son ensemble), invitent à lire<sup>30</sup>. Les années de formation et d'affirmation de

- 
- \_. "A Londres, 129 chefs-d'œuvre de Dubuffet", *Combat* (Paris), n°6812, lundi 16 mai 1966, p.7
  - \_. "Dubuffet, génie national, révolutionne notre société", *Combat* (Paris), n°7087, lundi 3 avril 1967, p.7
  - \_. "Dubuffet l'explosif", *Combat* (Paris), n°7125, lundi 12 juin 1967, p.15
  - \_. "Le génie à deux faces", *Combat* (Paris), n°7155, lundi 17 juillet 1967, p.11
  - \_. "Dimension sociale de Dubuffet", *Combat* (Paris), n°7352, lundi 4 mars 1968, p.11
  - \_. "Les Edifices de Jean Dubuffet révèlent un Gaudi du XXe siècle", *Combat* (Paris), n°7602, lundi 23 décembre 1968, p.8-9
  - \_. "Dubuffet casse la baraque", *Combat* (Paris), n°8011, lundi 20 avril 1970, p.11

<sup>27</sup> Voir par exemple :

- PLUCHART, François. "Perse, Piaubert et Chagall : rencontre pour un humanisme", *Combat* (Paris), n°5747, lundi 17 décembre 1962, p.7
- \_. "Piaubert affirme son unité créatrice", *Combat* (Paris), n°6010, lundi 21 octobre 1963, p.9
  - \_. "Piaubert, cette œuvre qui redéfinit Braque", *Combat* (Paris), n°6195, lundi 25 mai 1964, p.7
  - \_. "Piaubert ou l'ordre intuitif", *Combat* (Paris), n°6261, lundi 10 août 1964, p.7
  - \_. "Damian Karahalios, Piaubert et Tàpies définissent la métaphysique de la matière", *Combat* (Paris), n°6369, lundi 14 décembre 1964, p.7
  - \_. "Entre Max Ernst et Miró les signes de Piaubert affirment leur ambiguïté surréaliste", *Combat* (Paris), n°6752, lundi 7 janvier 1966, p.7
  - \_. "« On en parlera » : Surville – Pignon – Piaubert", *Combat* (Paris), n°6740, lundi 21 février 1966, p.9
  - \_. "Drôle de jeux modernes", *Combat* (Paris), n°7233, lundi 16 octobre 1967, p.10
  - \_. "Piaubert réincarne l'abstraction", *Combat* (Paris), n°7322, lundi 29 janvier 1968, p.11
  - \_. "Vitreaux et murs de pierre de Piaubert", *Combat* (Paris), n°7868, lundi 3 novembre 1969, p.11
  - \_. "Piaubert à l'échelle d'Osaka", *Combat* (Paris), n°7999, lundi 6 avril 1970, p.8-9

<sup>28</sup> Par exemple sur la gratuité de la visite des musées nationaux et des bibliothèques nationales pour les personnes âgées : PLUCHART, François. "Proposition n°9", *Combat* (Paris), n°8226, lundi 28 décembre 1970, p.8-9

<sup>29</sup> Sur le parcours journalistique de François Pluchart, voir l'entretien réalisé avec Alain Macaire pour les colonnes de la revue belge + - 0 : « (...) Pourquoi j'ai écrit ? (...) Certainement parce qu'à 20 ans, j'ai vu que d'autres gens avaient écrit, qu'ils s'appellent Rimbaud, Lautréamont, ou Michaux... (...) L'art, c'est déjà une vieille histoire. J'y avais touché un peu en trouvant ça assez navrant. Le hasard, sans doute joint à une certaine passion, ont fait que j'ai écrit sur l'art dans un quotidien. » (extrait de : MACAIRE, Alain. "L'Art corporel : entretien avec François Pluchart", + - 0 (Belgique), n°8, mars 1975, p.31)

<sup>30</sup> PLUCHART, François. "L'Exaltation du risque", *Combat* (Paris), n°6435, lundi 1<sup>er</sup> mars 1965, p.9

- \_. "Avec Fontana, le cri est devenu un signe de pureté", *Combat* (Paris), n°6770, lundi 28 mars 1966, p.7

ses choix critiques, passées à *Combat*, lui occasionnent avant tout une place privilégiée de témoin face à l'émergence du Nouveau réalisme<sup>31</sup>, du Pop art<sup>32</sup>, ainsi que des avant-gardes des années soixante<sup>33</sup> et soixante-dix<sup>34</sup>. Le rendu qu'il en donne passe toujours

---

\_. "Au Salon de Mai l'abstraction est morte", *Combat* (Paris), n°6806, lundi 9 mai 1966, p.7  
\_. "Moszkowicz est mort : la société en porte la responsabilité", *Combat* (Paris), n°6806, lundi 9 mai 1966, p.7

\_. "Sur la tombe de Klein, l'Ecole de Nice compte ses sous sur le cadavre d'Yves Klein", *Combat* (Paris), n°6895, 22 août 1966, p.7 [cet article provoque une vive réaction. Marcel Alocco publie à cette occasion un tract de quatre pages datées du 23 août 1966 : "Lettre ouverte à François Pluchart". Cette réponse a été récemment republiée dans le cadre de la réimpression intégrale de la revue *Identités* (Nice, 1962-1966). Voir "Lettre ouverte à François Pluchart ou Monsieur François Pluchart déterre Yves Klein", *Identités : 1962-1966. Du n°1 au n°13/14*. Vence : Editions de l'Ormaie, 1998, n.p.]

\_. "Jacquet s'habille en pauvre", *Combat* (Paris), n°7673, lundi 17 mars 1969, p.8-9  
\_. "Dufo sauve les meubles", *Combat* (Paris), n°7679, lundi 24 mars 1969, p.8-9  
\_. "Stämpfli respecte les stops", *Combat* (Paris), n°7697, lundi 14 avril 1969, p.8-9  
\_. "Des Images qui parlent", *Combat* (Paris), n°7703, lundi 21 avril 1969, p.11  
\_. "L'Art conceptuel, c'est la grippe", *Combat* (Paris), n°8196, lundi 9 février 1970, p.8-9

31 PLUCHART, François. "L'Insolite et le mental suffisent rarement à donner une œuvre d'art", *Combat* (Paris), n°6686, lundi 20 décembre 1965, p.11

\_. "Les Violences d'Arman", *Combat* (Paris), n°7602, lundi 3 février 1969, p.8-9  
\_. "César se met en boîte", *Combat* (Paris), n°7685, lundi 31 mars 1969, p.8-9  
\_. "Le grand cirque de Niki", *Combat* (Paris), n°7958, lundi 16 février 1970, p.10  
\_. "Dix ans après la fête", *Combat* (Paris), n°8178, lundi 2 novembre 1970, p.8-9  
\_. "Le Réalisme arraché de Rotella", *Combat* (Paris), n°8339, lundi 10 mai 1971, p.8-9  
\_. "Christo bouche la vue", *Combat* (Paris), n°8351, lundi 24 mai 1971, p.11

32 PLUCHART, François. "Rancillac est-ce du Pop art ? ", *Combat* (Paris), n°7045, lundi 13 février 1967, p.9

\_. "L'Affrontement des jeunes turcs du Pop'art", *Combat* (Paris), n°7107, lundi 22 mai 1967, p.10  
\_. "« Super-pop » ou science-fiction ?", *Combat* (Paris), n°7275, lundi 4 décembre 1967, p.11  
\_. "Ambiguïté industrielle de Rosenquist", *Combat* (Paris), n°7405, lundi 6 mai 1968, p.10  
\_. "Jim Dine aux grands cœurs", *Combat* (Paris), n°8202, lundi 30 novembre 1970, p.8-9  
\_. "Un Warhol et demi", *Combat* (Paris), n°8220, lundi 21 décembre 1970, p.10  
\_. "Les Marginaux de George Segal", *Combat* (Paris), n°8356, lundi 31 mai 1971, p.8-9

33 PLUCHART, François. "Jacquet s'habille en pauvre", *Combat* (Paris), n°7673, lundi 17 mars 1969, p.8-9

\_. "Buren tire à blanc", *Combat* (Paris), n°7720, lundi 12 mai 1969, p.8-9  
\_. "Solder Manzoni", *Combat* (Paris), n°7922, lundi 5 janvier 1970, p.11  
\_. "Raynaud : une preuve par le neuf", *Combat* (Paris), n°7940, lundi 26 janvier 1970, p.11  
\_. "Le Martyre de Pierre Gaudibert : le piège à penser de Boltanski", *Combat* (Paris), n°8160, lundi 12 octobre 1970, p.8-9  
\_. "Raynaud ne crie pas", *Combat* (Paris), n°8190, lundi 16 novembre 1970, p.8-9  
\_. "Buren en vert, Buren endroit", *Combat* (Paris), n°8214, lundi 14 décembre 1970, p.8-9  
\_. "Buren se multiplie par quatorze", *Combat* (Paris), n°8268, lundi 15 février 1971, p.11  
\_. "Boltanski a retrouvé ses jouets", *Combat* (Paris), n°8316, lundi 12 avril 1971, p.6-7  
\_. "On a déménagé Buren", *Combat* (Paris), n°8286, lundi 8 mars 1971, p.8-9  
\_. "Les Joyeuses funérailles de Raynaud", *Combat* (Paris), n°8942, lundi 26 mars 1973, p.10

34 PLUCHART, François. "L'Autocritique de Barry", *Combat* (Paris), n°8322, lundi 19 avril 1971, p.11

\_. "Les Vrais concepts d'On Kawara", *Combat* (Paris), n°8328, lundi 26 avril 1971, p.8-9  
\_. "La Révolte silencieuse de Robert Morris", *Combat* (Paris), n°8380, lundi 28 juin 1971, p.8-9  
\_. "Violence discrète de Calzolari", *Combat* (Paris), n°8458, lundi 27 septembre 1971, p.11  
\_. "Le bon bois de Richard Long", *Combat* (Paris), n°8653, lundi 15 mai 1972, p.11  
\_. "Thénot y voit clair mais n'a raté personne", *Combat* (Paris), n°8665, lundi 29 mai 1972, p.11  
\_. "Les Pièges de Klasen", *Combat* (Paris), n°8688, lundi 26 juin 1972, p.11  
\_. "Gilbert & George l'un comme l'autre", *Combat* (Paris), n°8894, lundi 29 janvier 1973, p.11  
\_. "Sol LeWitt dessine sur les murs", *Combat* (Paris), n°8900, lundi 5 février 1973, p.10  
\_. "Fromanger se regarde vivre", *Combat* (Paris), n°8912, lundi 19 février 1973, p.10

par l'actualité d'une manifestation publique. Ce qui marque l'époque, ce qui fait scandale, la censure, le rôle et la condition sociale de l'artiste, mais surtout la pratique d'artistes qui portent une attention particulière à une réalité "perturbatrice" et "exaltante" (adjectifs qui reviennent souvent sous la plume de François Pluchart), et ceux que F. Pluchart appelle les "oubliés" ou les "marginiaux" de l'actualité (Balanci, Léopold Survage ou Jean Piaubert) motivent prioritairement ses choix. Dans les textes exaltés de F. Pluchart ces figures non considérées à leur juste valeur se voient alors investies d'une dimension héroïque et endossent le manteau de saints martyrs de l'art contemporain. La plume de F. Pluchart condamne souvent l'aveuglement et la superficialité d'une époque qui ne sait pas reconnaître ses héros. Dans l'ensemble, chaque nouvelle page ou double-page publiée dans *Combat* vient compléter la courbe des températures des manifestations dont l'on parle en France. Elle vient alimenter la chronique d'une actualité artistique sur l'art contemporain, majoritairement parisienne et très représentative entre 1968 et 1974 (pour les années qui nous occupent) de l'activité de quelques-unes des galeries les plus ouvertes aux nouvelles tendances artistiques internationales (le Land art, l'Art conceptuel, le Body art) : les galeries Yvon Lambert, Daniel Templon, Martin-Malburet, Rodolphe Stadler, Ileana Sonnabend, en particulier.

## 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)<sup>35</sup>, *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)<sup>36</sup>, *Art and Artists* (Londres, 1966)<sup>37</sup>, *Arts Magazine* (New York)<sup>38</sup>, 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

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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

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

<sup>38</sup> 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.»<sup>39</sup>

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 (...).»<sup>40</sup>

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.»<sup>41</sup>

Avec *arTitudes*, François Pluchart offre en quelque sorte un contexte nourri par les entretiens réalisés avec les artistes<sup>42</sup>, la publication des posters<sup>43</sup> insérés dans la revue,

---

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

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

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

<sup>42</sup> 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)

<sup>43</sup> *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 exemplaires<sup>44</sup>. 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.

<sup>44</sup> 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. »<sup>45</sup>

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

<sup>45</sup> 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"<sup>46</sup> 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.»<sup>47</sup>

*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*<sup>48</sup> 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

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

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

<sup>48</sup> *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 illustre<sup>49</sup>), 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 fois<sup>50</sup>.

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.»<sup>51</sup>

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.

---

<sup>49</sup> *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.

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

<sup>51</sup> 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.»<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> 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 (...) »<sup>53</sup>. 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"<sup>54</sup> 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 peinture<sup>55</sup> - accusé "d'attiédir les formes novatrices de la pensée, celles qui s'appuient sur les réalités des données sociales (...) "<sup>56</sup>.

« 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,

---

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

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

<sup>55</sup> « (...) 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]

<sup>56</sup> 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 (...).»<sup>57</sup>

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"<sup>58</sup> 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

---

<sup>57</sup> PLUCHART, François. Ibid., p.5

<sup>58</sup> 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. »<sup>59</sup>

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 »<sup>60</sup>. 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. »<sup>61</sup>

« 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.

---

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

<sup>60</sup> 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)

<sup>61</sup> 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. »<sup>62</sup>

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.»<sup>63</sup>

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

---

<sup>62</sup> Ibid., n.p.

<sup>63</sup> 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 Strzeminsky ; etc. Chacun des artistes pris individuellement dans les trente-six chapitres qui composent cet essai -dont les titres<sup>64</sup> 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.»<sup>65</sup>

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

---

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> 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.»<sup>66</sup>

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"<sup>67</sup> et de dépasser "dialectique[ment] l'art informel"<sup>68</sup> :

« 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

---

<sup>66</sup> PLUCHART, François. "Balanci réfute Duchamp", op. cit., p.171

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

<sup>68</sup> 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.»<sup>69</sup>

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

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

---

<sup>69</sup> PLUCHART, François. Ibid., p.172-173

<sup>70</sup> 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. »<sup>71</sup>

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 1985<sup>72</sup>. 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) :

---

<sup>71</sup> 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

<sup>72</sup> 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. »<sup>73</sup>

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 »<sup>74</sup>

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*<sup>75</sup>, 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

---

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

<sup>74</sup> 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.

<sup>75</sup> 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. (...)<sup>76</sup>

*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*<sup>77</sup>, 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. »

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

<sup>77</sup> 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).»<sup>78</sup>

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. »<sup>79</sup>

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

---

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

<sup>79</sup> PLUCHART, François. "Body as art", op. cit., p.8

# L'Art corporel - critique - sociologique : le "contrat social" de l'art

Encadrés par des entretiens avec les artistes, des textes ou des tribunes souvent axés sur le rôle social de l'art et de l'artiste, les articles de François Pluchart dans *arTitudes* respectent la construction choisie dans l'écriture de ses chroniques journalistiques publiées dans *Combat*. Son article sur les "Agressions biologiques de Gina Pane"<sup>80</sup> en fournit un exemple. Ce texte prend appui sur l'actualité d'une action de Gina Pane réalisée le 24 novembre 1971 à Paris (au domicile de M. et Mme Fregnac). Le compte rendu critique de F. Pluchart situe dans un premier temps le contexte de cette nouvelle action, son contenu, puis il en précise le sens :



« (...) une action de Gina Pane mettant en cause quelques-uns des déterminismes majeurs de l'homme actuel : l'argent, la nourriture, la télévision, et d'autre part, le feu dont la fonction était de rompre les liaisons qui réunissent entre eux les trois premiers éléments. Cette manifestation agressive, d'une intensité parfois insoutenable, a apporté une contribution essentielle à l'art corporel et à l'œuvre de Gina Pane (...).» (p.9)

*arTitudes*, n°3, déc.1971-janvier 1972.  
Fonds François Pluchart

Attentif à la portée de cette action à l'échelle de l'Art corporel et de l'actualité artistique en général, F. Pluchart la situe dans un contexte plus large. Dans un second temps seulement, il s'attache à en décrire les "modules" (pour reprendre une terminologie propre à Gina Pane) et le contenu :

<sup>80</sup> PLUCHART, François. "Agressions biologiques de Gina Pane", *arTitudes* (Paris), n°3, décembre 1971-janvier 1972, p.9

« Au cours de l'action qui a duré quelque deux heures, Gina Pane a parcouru toutes les étapes qui conduisent de la volonté de créer à l'épuisement au fond duquel se débusque l'impulsion vitale, l'élément de dynamisation du spectateur. Durant tout ce temps, elle n'a cessé de se violenter à divers degrés de la souffrance physique : au niveau de l'organe en mangeant pendant une heure et quart 600 grammes de viande hachée de la veille (...) ; au niveau du désagrément physique en regardant les actualités télévisées dans une position volontairement inconfortable ; enfin, en éteignant, tantôt avec les mains, tantôt avec les pieds, des foyers constitués par de l'alcool brûlant dans le sable.» (p.9)

Prenant appui sur un ensemble de propos de l'artiste, l'article de F. Pluchart se termine en soulignant "l'impact sociologique" d'une telle action.

« L'homme doit savoir se rendre indépendant de tous les déterminismes en les utilisant consciemment (par connaissance et non par assimilation indirecte) afin de pouvoir les dépasser. L'imagination créatrice, dégagée des automatismes sociaux, par sa diversité d'approche (combinaison d'expérience interne et externe - réfutation - agressivité - réflexion - provocation - objectivité - interpénétration du corps et de l'intellect) à des problèmes donnés donne naissance à des comportements nouveaux, sans doute évolutifs.», conclut Gina Pane (p.9).

Gina Pane et François Pluchart sensibilisent là encore aux fonctions critique et sociologique inhérentes à l'Art corporel, telles que F. Pluchart les précisera dans l'éditorial du numéro six d'*arTitudes* :

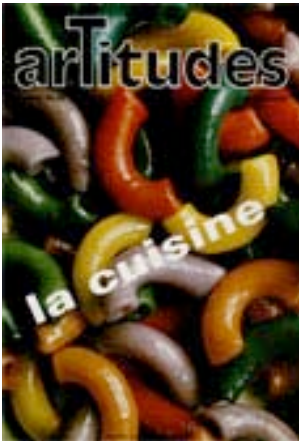


*arTitudes* n°6, avril-mai 1972.  
Fonds François Pluchart

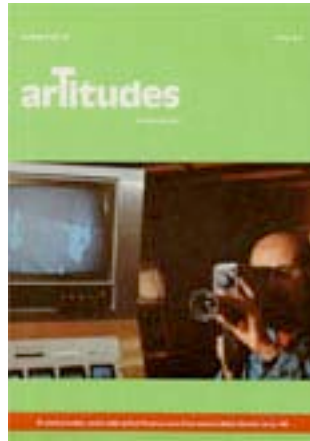
« La nécessité critique de l'œuvre d'art peut s'exprimer de façons différentes : par l'analyse des contradictions du système artistique comme le font Buren, Mosset ou Ristori, par une interrogation sur la signification de l'art comme le font chacun à sa manière des artistes tels que Carl Andre, Dan Graham, Weiner, Huebler, Ryman ou Fisher, par une exaltation agressive de l'objet avec Boltanski ou Kudo, enfin en s'introduisant au cœur même des phénomènes sociaux qu'il s'agit de dénoncer en révélant les principaux déterminismes humains et l'emprise des morales désuètes et oppressives ainsi que le font Acconci, Journiac, Oppenheim ou Gina Pane qui, en agissant sur le corps lui-même, s'introduisent au cœur du débat le plus actuel sur la société. »<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> PLUCHART, François. "Cézanne, on s'en fout !", *arTitudes* (Paris), n°6, avril-mai 1972, p.6



*arTitudes international*,  
n°39/44, avril-nov.1977.  
Fonds François Pluchart  
(note 82)



*arTitudes international*,  
n°12/14, juillet-sept.1974.  
Fonds François Pluchart  
(note 84)



*arTitudes international*,  
n°18/20, janvier-mars 1975.  
Fonds François Pluchart  
(note 85)



*info arTitudes*, n°17, avril  
1977.  
Fonds François Pluchart  
(note 86)

Dans ses deux premières années, la revue *arTitudes* est principalement perçue, par son fondateur, comme un "manifeste" et "un instrument d'analyse socio-critique et socio-culturelle du milieu artistique"<sup>82</sup>. Il publie, dans ses premiers numéros et dans la série *d'arTitudes international*, des notes et des textes d'analyse sur l'Art corporel, que l'histoire de l'art a d'ores et déjà retenu comme un ensemble de textes fondateurs : "*Body as art*" (1971)<sup>83</sup>, "*Notes sur l'art corporel*" (1974)<sup>84</sup>, "*L'Art corporel*" (1975)<sup>85</sup> ou "*Art corporel*" (1977)<sup>86</sup>. Les articles, les entretiens, les dossiers consacrés aux artistes de l'Art corporel permettent ensuite l'approfondissement de démarches personnelles, étendu et ouvert à d'autres pratiques conceptuelles et/ou sociologiques de l'art, dans un espace que F. Pluchart n'aurait pas pu mettre en œuvre dans son "Tour des expositions" hebdomadaire dans *Combat*. Il aurait eu du mal à orchestrer dans *Combat* les débats et les réflexions émis au sein du "groupe socio-corporel" proposé en 1974, autour de Michel

---

<sup>82</sup> PLUCHART, François. "Prendre du recul", *arTitudes international* (Saint-Jeannet), n°39-44, avril-novembre 1977, p.1

<sup>83</sup> PLUCHART, François. "Body as art", *arTitudes* (Paris), n°1, octobre 1971, p.5-8

<sup>84</sup> PLUCHART, François. "Notes sur l'art corporel", *arTitudes international* (Saint-Jeannet), n°12/14, juillet-septembre 1974, p.46-66

La revue annonce la parution prochaine de cet essai qui n'aura finalement pas trouvé de support autre qu'*arTitudes international*. Proche de F. Pluchart à l'époque, Pierre Restany explique aujourd'hui "l'indifférence de plusieurs éditeurs" qui, en 1974, "ont empêché [F. Pluchart] de publier à temps son manuscrit sur le sujet. Le relais a été pris à l'époque par la critique d'art italienne Lea Vergine" [dans : VERGINE Lea. *Corpo come linguaggio*. Milan : Gian Paolo Prearo, 1974] (ce témoignage est extrait d'une lettre que m'a adressée Pierre Restany le 26 mai 1999)

<sup>85</sup> PLUCHART, François. "L'Art corporel", *arTitudes international* (Saint-Jeannet), n°18-20, janvier-mars 1975, p.49-96 [republié en guise de catalogue pour l'exposition *L'Art corporel* (16 janvier-22 février 1975). Paris : Editions Rodolphe Stadler, 1975]

<sup>86</sup> PLUCHART, François. "Art corporel", *Info-arTitudes* (France), n°17, avril 1977, p.I-VIII [republié sous le titre : *Art corporel*. Bruxelles : Galerie Isy Brachot, 1977]



Journiac, Gina Pane, Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot, Bertrand Lavier, Dorothée Selz et Thierry Agullo. Ce projet d'un groupe fédérateur qu'*arTitudes* accompagne, ne se concrétisera d'ailleurs pas étant donné les divergences de points de vue et l'affirmation de tendances fortes défendues respectivement par Gina Pane et par Hervé Fischer : celle d'un art corporel critique d'un côté, et celle d'une pratique sociologique objective de l'autre côté. Jean Forneris raconte, avec plus de précision, le détail de cette initiative avortée, dans son hommage à François Pluchart rédigé en 1979 lors d'une rétrospective consacrée à *arTitudes* :

« Au bout d'une demi-heure d'entretien, le clivage se fait avec l'affirmation irréductible de deux pôles : d'une part, Gina Pane réaffirmant la fonction "jouissante", intersubjective, mais aussi dénonciatrice de déterminismes, de la création ou de l'action (...), d'autre part, Fischer, répugnant à utiliser le concept d'art, affirmant l'existence de pratiques sociologiques purement objectives. Et François Pluchart de demander qui est pour l'art corporel-critique et qui est pour l'art sociologique-objectif. Au bout de quatre heures, on conclut que les deux points de vue sont irréductibles, Michel Journiac refusant toutefois d'abandonner le concept sociologique tout en se référant constamment à ce *datum* fondamental : le corps.»<sup>87</sup>

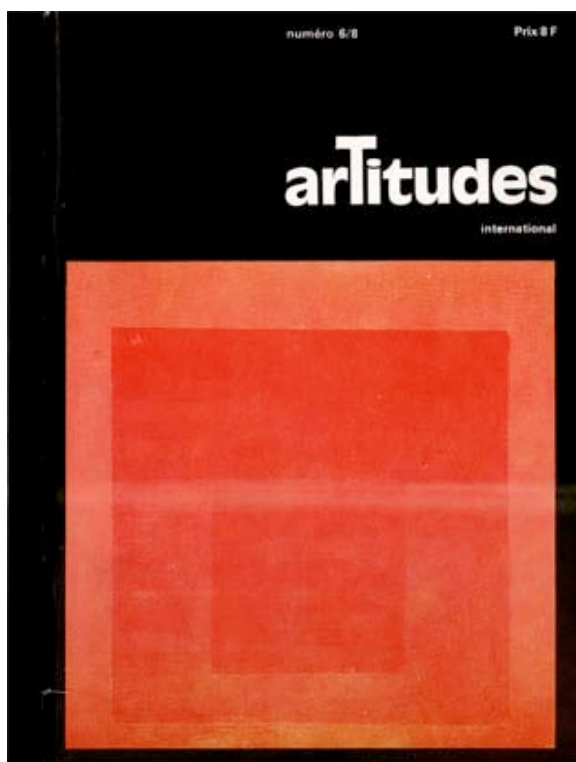
« Le social nous semblait suffisamment important, confirme Michel Journiac quelques années plus tard, pour qu'en 1974 l'on se réunisse chez moi pour la création d'un groupe "Art sociologique". Il y avait Gina Pane qui tenait à l'expression "Art corporel" et de l'autre côté, Hervé Fischer qui voulait un "art sociologique". Il me semblait que les deux étaient importants à tenir et inséparables. »<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> FORNERIS, Jean. "Un Homme - une revue : arTitudes de François Pluchart", in cat. *ArTitudes de François Pluchart : une revue internationale à Nice* (Nice : Galerie d'art contemporain des musées de Nice, Galerie de la Marine ; 14 novembre 1978-28 janvier 1979), Nice : Direction des musées de Nice ; Action culturelle municipales, 1979, p.15

<sup>88</sup> MERCIER, Laurent. "Michel Journiac (entretien réalisé en février-mars 1995)", *Art Présence* (Pléneuf-Val-André), n°17, janvier-février-mars 1996, p.16

*ArTitudes*, elle-même, laisse paraître la spécificité de chaque démarche, la difficulté de réunir sous une même étiquette la pratique des artistes qu'elle défend, et sa préférence à l'enrichissement que permet la rencontre avec d'autres artistes et d'autres pratiques. Le numéro 6/8 (décembre 1973-mars 1974) rend compte des divergences de points de vue des acteurs de l'Art sociologique et/ou corporel. En préliminaire à un dossier d'une vingtaine de pages sur Michel Journiac, la revue choisit de reproduire un débat tenu le 18 novembre 1973 à Paris avec Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot.



« A travers ce matériau brut, précise la revue, (...) on relèvera aussi bien des divergences profondes quant aux motivations et à l'attitude individuelle devant la vie que des similitudes au niveau d'une volonté de créer un langage autonome qui serait à la fois une pratique artistique et un moyen de révéler la société elle-même. »<sup>89</sup>

*arTitudes international*, n°6/8, déc.1973-mars 1974. Fonds François Pluchart

La fin des années soixante et le début des années soixante-dix sont jalonnés de telles prises de paroles collectives et de regroupements occasionnels identifiés par des prises de positions et une réflexion axée sur la politique culturelle et la société. Les éditoriaux d'*Opus international* (Paris, 1967-1995) ou d'une plus petite revue comme *Robho* (Paris, 1967-1969 ; autour de Julien Blaine et Jean Clay) en sont deux exemples d'une illustration encore lisible. C'est dans un tel contexte que se met en place une "mouvance socio-culturelle" incarnée en particulier par Hervé Fischer, Bernard Teyssedre et Jean-Paul Thénot que la revue *arTitudes* a souvent conviés dans des forums de discussions ou dans

---

<sup>89</sup> PLUCHART, François. "Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique", *arTitudes international* (Paris), n°6-8, décembre 1973-mars 1974, p.4-17



des comptes rendus. L'histoire du collectif d'art sociologique avant sa constitution définitive en 1974, aura ainsi croisé l'histoire d'*arTitudes*. Pierre Restany, qui connaît Michel Journiac dès ses débuts (grâce à Patrick Walberg "qui [lui] a fait préfacé sa première exposition avec Jean Cassou et lui-même"<sup>90</sup>) assiste aux réunions préparatoires tenues à Saint-Germain, ou au domicile des artistes. Il rappelle aujourd'hui le contexte de fondation du collectif d'Art sociologique et ses échanges avec Michel Journiac :

« Au départ Michel Journiac, très proche de Teyssedre à Saint-Charles, avait été très sensible à la dimension sociologique de sa réflexion sur le corps, son usage expressif et son identité. C'est le double lien référentiel Teyssedre-Fischer-Journiac et Restany-Journiac-Fischer qui est à l'origine de l'hypothétique constitution d'un groupe "socio-coporel". Les réunions (...) qui se sont tenues soit à Saint-Germain, soit au domicile parisien de Forest et de Fischer, sont à l'origine de la fondation du collectif d'art sociologique (Fischer-Thénot-Forest. »<sup>91</sup>

Au côté des artistes et sans exclusive, François Pluchart se plie à l'idée d'un "art corporel, critique et sociologique" globalement ouvert aussi bien aux représentants du Body art, d'un art conceptuel et critique ou de l'Art sociologique :

« Porte-parole de l'art corporel, critique et sociologique, attentive à toutes les inflexions de la pensée, [*arTitudes*] a, en six ans, publié quelques-uns des textes majeurs du mouvement contemporain des idées. Elle a fait parler des artistes : Michel Journiac, Gina Pane ou Acconci. (...) Elle a donc donné la parole à tous ceux qui ont apporté de nouveaux éléments au dossier du mouvement des idées, sans aucune exclusive, mais sans pour autant cacher sa conviction dans l'art corporel, qui restera une des tentatives les plus désespérées de ce siècle pour restaurer l'art, non seulement dans sa primauté mentale, mais comme expression de la totalité expérimentale d'un individu, conclut son fondateur et principal animateur.»<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> RESTANY, Pierre. "Le Cloître des Baumettes", in *L'Enjeu de la représentation : le corps – Michel Journiac*. Paris : Editions du CERAP (Université de Paris I Panthéon Sorbonne), 1998, (Actes des colloques 1987-1996), p.275

<sup>91</sup> Ce témoignage est extrait d'une correspondance avec Pierre Restany datée du 6 juin 1999.

<sup>92</sup> PLUCHART, François. "Prendre du recul", op. cit., p.1

A partir de 1971, *arTitudes* recueille les éléments d'un langage, celui du corps. Ce discours s'ouvre sur un domaine plus large, comme celui de la différenciation sexuelle ou celui des modèles culturels différents, qu'une revue française comme *Canal*<sup>93</sup> sous la direction d'Alain Macaire (qui fut responsable de la rédaction d'*Info-arTitudes*) sauront prolonger. François Pluchart les remettra ponctuellement aux goûts du jour dans les années quatre-vingt en reprenant *L'Art vivant* le temps de quelques numéros.

« L'art corporel (...) n'a de sens qu'autant qu'il est surgissement d'un langage (...).

Le travail des grands représentants de l'art corporel est d'abord une production langagière non linguistique qui joue/fonctionne sur tous les terrains sur lesquels l'art a à se battre (...), tenait à rappeler F. Pluchart en 1977<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Dans la continuité des *Chroniques de l'art vivant* et d'*arTitudes international* (mais avec la prise de conscience d'un élargissement de l'information à des questions plus culturelles, et avec un ton beaucoup moins combatif), *Canal : Informations et expressions culturelles – Art contemporain – Avant-gardes – Littératures/Poésies – Musiques/Spectacles – Créations/Sciences* lance son premier numéro en avril 1977.

<sup>94</sup> PLUCHART, François. Deuxième manifeste de l'art corporel publié dans le catalogue : *Art corporel*. Bruxelles : Galerie Isy Brachot, 1977 et dans le tiré à part d'*Info-arTitudes* (Saint-Jeannet), n°17, avril 1977, p.I-VIII