

Christian Besson

art et culture visuelle

[Aller au contenu principal](#)

Le ressort théâtral

Patrick Saytour en saltimbanque

« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée [...] »

(Arthur Rimbaud)

Intermèdes

Les pages consacrées à Patrick Saytour dans les glorieux catalogues du musée de Saint-Étienne, *Nouvelle peinture en France*, où la plupart des ex-supports-surfaciens se retrouvèrent en 1974, sont des plus curieuses. Pour chacun y figurent, outre les indications bio-bibliographiques d'usage, des reproductions de travaux et un texte émanant d'un critique ou encore une analyse de son cru. Saytour a retenu cette dernière solution, mais son texte, « Notes pendant le travail », au lieu de peinture parle de théâtre ; en guise d'illustration : trois photographies de personnes attablées en plein air dans la cour de sa maison d'Aubais ; à la place de la liste des expositions personnelles, un paragraphe intitulé « Travail théâtral ». Les dates mentionnées disent clairement qu'entre la dissolution du groupe en 1971, et l'exposition dont nous parlons, l'artiste est allé voir ailleurs, qu'il a monté une pièce, *Le Bourgeois Schippel* de Carl Sternheim, et deux autres spectacles, l'un à

partir du *Bourgeois Gentilhomme* et l'autre de sa plume, *Comment vous bordeZ-vous ?*, qu'il a aussi écrit d'autres textes sur le théâtre[1]. En 1980, dans une brève autobiographie pour un catalogue, il notera à ce propos, en faisant allusion à Marcel Duchamp :

« Ne pas omettre 1972, 1973, années sans “production” picturale. “Why not sneeze[2] ?” »

Il n'est certes pas le seul artiste qui, dans les années 1970, a déserté le terrain de la création plastique pour y revenir ensuite, qui a suspendu la séance et a ouvert la porte sur ce que Maurice Blanchot appelle le « désœuvrement ». Pensons à Michel Parmentier, à Pierre Buraglio, à Bernar Venet, ou encore à François Guinochet parti peindre place du Tertre et qui y est resté. En désertant la scène picturale pour le théâtre, Saytour, cependant, ne fait qu'obéir à une tentation déjà ancienne et qui continuera de le poursuivre : en amont de l'époque supports-surfacienne, sa formation est passée autant par le théâtre que par les Beaux-Arts ; en aval, il continuera de distiller des textes théoriques s'y référant.

Ses années de formation et le début de sa carrière sont marqués par l'hésitation entre théâtre et peinture, par des allers et retours d'une voie à l'autre ou par leur fréquentation simultanée. Le théâtre et l'écriture d'abord, tout l'y prédisposait : un arrière-grand-père, Martin Saytour, félibre, un père, un cousin de son père et un oncle journalistes. Le père surtout, secrétaire de rédaction à Nice-Matin, critique théâtral et animateur d'une petite troupe, qui l'emmène à quinze ans à Paris où, en deux semaines, ils assistent à vingt-trois représentations différentes. Dès ses années de lycéen, le jeune Patrick fréquente le Conservatoire de Nice où il obtient un premier prix en classique et en moderne. En

1955, il présente le concours d'entrée du Conservatoire de Paris en même temps que celui des Arts-déco de Nice. Il choisit les Arts-déco où il restera deux années, suivies par deux autres à l'école Camondo, à Paris. De retour d'Algérie, en 1962 — sur le même bateau que Claude Viallat, mais ils ne se connaissaient pas —, il revient à Nice et au théâtre. Parrainé par Marcel Achard, il obtient le Prix de la Vocation avec un dossier de décoration et de mise en scène. Il monte entre autres des farces moliéresques, Shakespeare et Ionesco, et ouvre un cours d'art dramatique. Il ne recommence à peindre qu'en 1965 des assemblages qu'il recouvre de rose. Sa peinture se radicalise en 1967, au contact de la scène artistique niçoise ; Alain Dufo lui fait rencontrer Claude Viallat ; la suite est connue.

Métaphores théâtrales

Les textes de Saytour sur le théâtre ne se sont pas éteints en 1974. Lors de ses expositions chez Éric Fabre en 1975 et 1976, il poursuit l'édition de ses « Notes jointes » où il est question de « doublure » et de « souffleur », et le catalogue de son exposition personnelle au musée de Saint-Étienne, en 1982, contient encore des dialogues entre Clown et Auguste. Mais revenons à ces « Notes pendant le travail » de l'hiver 1974. Elles mettent en scène trois personnages, Guignol, le clown blanc et Auguste. « C'est par eux que la parole transpire. » Ils incarnent un « lieu de passage ». Le premier se produit sur une avant-scène, les deux autres sur une piste circulaire :

« Il n'y a que des entrées et sorties de clowns. Acteurs, truchements, interprètes, intermédiaires. Maîtres de l'intervalle, de l'intervention, de l'interligne, de l'intermède, de l'interstice, de l'interpellation, de l'interrogation, de l'interception, de l'intercalaire, de l'interminable, de

l'interdit. »

Les déplacements distinguent Clown, qui prend la grande diagonale, d'Auguste, qui « préfère la bordure d'un large mouvement tournant ». Quant au discours, si Clown demande d'obéir,

« Auguste ne fait rien de ce qui lui est demandé. Traverseur de seuils interdits, franchisseur de limites, il est un trouble-fête, c'est-à-dire qu'il amène la fête avec lui. Introduisant les éléments du désordre, il se pose en contradiction dans un ordre présenté comme homogène et devient l'instrument d'un renversement [...] Auguste, c'est le droit à l'erreur, c'est le débordement, le pli, la rature, la déchirure, la moitié blanche du pointillé, la marge entre les images de la bande dessinée. »

Franchisseurs de limites, « quand l'ordre social est dissous, les clowns se retrouvent dans la rue » et « après avoir envahi l'arène pour le charivari [...] repartent ». Ainsi, le texte, après avoir campé les figures des clowns et décrit la scénographie où ils évoluent, se termine en forme d'apologue : le clown en tant que passeur donnant une leçon rien moins que sociale et politique.

Les textes théâtraux ultérieurs, les « Notes jointes » de mars 1976 reviendront encore sur cette valorisation de la leçon du théâtre d'« intervention » contre celui de l'illusion représentative :

« Bien entendu, le théâtre de l'erreur — de l'errance, du vagabondage, ou théâtre ambulant — est honni par le théâtre de l'illusion — de l'aveuglement. »

Les « Notes suspendues. Sur le maquillage, pour en jouer^[3] » de

mars 1975, l'extrait des « Notes jointes[4] » d'août 1975 et les « Notes jointes » datées de mars 1975-août 1976[5], tous textes continuant de prendre le théâtre comme point de départ, délaisseront cependant l'apologue, pour la parabole :

1. Première parabole : le masque et la marque. Les « Notes » de mars 1975 opposent le masque à la marque ou plutôt les dialectisent. Le masque suppose un naturel introuvable, c'est un « grimasque » qui tend à nier qu'il y a d'emblée de la marque : le langage idéaliste suppose la peau nue du bébé, mais c'est un savon qui en est la marque ! La critique du naturel et l'usage opposé du concept de « marque » ne sont pas sans rappeler la critique de la voix par Derrida et les concepts de « supplément » ou de « trace » que le philosophe a avancé dans ses premiers ouvrages.

[Un tel tour d'esprit provient de l'heideggerianisme ambiant[6], de la pensée diffuse dans le structuralisme français qu'on est toujours dans la répétition, que la différence est originaire. Derrida est passé dans l'horizon de référence des peintres via la revue *Tel Quel*, dont le recueil *Théorie d'ensemble*, publié en 1968, est largement redevable de certaines des thèses avancées dans *De la Grammatologie*, et *L'Écriture et la Différence*, maîtres ouvrages du philosophe publiés l'année précédente. Le vrai rapprochement entre les peintres de *Supports/Surfaces* et la revue *Tel Quel* n'interviendra cependant qu'après la scission de 1971 et la création de *Peinture Cahiers théoriques* par Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze. Les textes de Saytour, qui fut dans l'autre camp — j'y reviendrai plus loin —, témoignent à cet égard que le groupe *Supports/Surfaces* subit l'imprégnation des thèses derridiennes et telqueliennes bien avant 1971[7], et que celles-ci demeurèrent actives

bien après l'éclatement du groupe, toutes tendances confondues.]

Tel Derrida, inventeur de concepts, Saytour a forgé « grimasque » et « maquillage ». La portée extra-théâtrale du texte tient dans un court paragraphe intitulé « la toile ». Les mots « naturel » « marque », « grimasque » et « maquillage », classés précédemment en deux colonnes, apparaissent alors comme des charnières pour une seconde lecture, picturale celle-là :

« Le jeu passe entre la marque et le masque, le marquant et le masquant.

Une unité de surface, marquant la place occupée par la toile — la marquant en même temps sur la toile et sur le sol — échappe au grimasque de la peinture, au maquillage de la peinture et témoigne d'un état sans neutralité.

À partir de ce repère, le travail se déplace entre le raccord qui tient les lés de tissus, le pli qui se propage, l'unité de surface qui se multiplie, et le débord qui dérive. »

2. Seconde parabole : la housse, le joint et le joindre. L'extrait des « Notes jointes » d'août 1975 débute par un tableau sur trois colonnes comparant (i) la « housse » qui enveloppe, toile flottante ou vêtement qui a du jeu, équivalent de la toile souple dans la peinture et du clown au théâtre, située du côté de l'être, de son devenir et de la fonction, (ii) le « joint » qui isole, étui, bourrelet ou habit rigide, qui a de la tenue et est sans jeu, équivalent de la toile enduite et de la doublure qui au théâtre complète le travail de l'acteur, situé du côté de l'avoir et de la hiérarchie, et (iii) le « joindre » qui réunit, couture ou attache liante, équivalent du

châssis et de la doublure théâtrale qui supplée ou improvise. Comme dans les « Notes suspendues », des mots, « housse » et « joint », servent de charnières. Le triple parallèle entre l'ordre du vêtement, celui du théâtre et celui de la peinture fournit la clé de l'histoire des clowns : celle-ci, à mots couverts, parlait de peinture. La mise en scène, par les clowns, du jeu social de l'ordre et de sa transgression, l'opposition entre les mouvements latéraux d'Auguste et ceux plus axés du clown blanc, l'ignorance d'Auguste, comme de Guignol, quant à ce qui se passe derrière eux, étaient une façon de faire comprendre les problèmes soulevés par la peinture de l'artiste. Une peinture qui explore la limite de la scène, la limite de la représentation, et trouve dans l'ordre du vêtement et du théâtre des analogies à son exploration de la toile libre, de son avers et de son revers, de la couture, des bourrelets, des tenseurs substitués de châssis, etc. Les « Notes jointes », ne se limitent cependant pas à donner la clé de l'histoire précédente des clowns. Elles invitent aussi à transférer son pouvoir apologétique à la peinture. Et c'est toute la peinture de l'artiste, avec son exploration des limites et sa déconstruction de la représentation, qui se donne alors comme une leçon dont la portée est sociale et politique.

Ces textes de Saytour, d'inspiration théâtrale, distillés sur la scène des arts plastiques, n'ont guère été commentés. Par leur façon de mettre en parallèle des séries hétérogènes, ils supposent un plan commun où puisse s'établir la comparaison ; ils relèvent d'une sorte d'anthropologie. L'ordre de la représentation picturale, celui du vêtement et celui du jeu théâtral sont pris dans une même détermination : celle des limites de la représentation. Ils appellent tous la même réponse en forme de déconstruction. Saytour est à cette époque le seul artiste, à ma connaissance, à manier la métaphore théâtrale avec une telle

inventivité. Elle ne surgit cependant pas par idiosyncrasie, en raison seule de ses activités théâtrales. Si aujourd'hui, ces textes paraissent décalés, il ne faut pas oublier que plusieurs indications allant dans le sens d'une assimilation des problèmes de la représentation picturale à ceux de la représentation théâtrale lui étaient venues du côté des auteurs telqueliens. Jean-Louis Schefer, dans sa *Scénographie d'un tableau*^[8] de Paris Bordone, analysait une peinture marquée par la rhétorique théâtrale renaissante et par l'espace scénique vitruvien. Quant à Hubert Damisch, il relevait dans sa *Théorie du nuage*^[9] le rôle charnière du terme « représentation », applicable aussi bien à la peinture qu'au théâtre :

« Si la représentation, au sens discursif du terme, se laisse ramener, dans le contexte de l'épistémologie classique, à un jeu de substitutions fondé sur la réciprocité du signifiant et du signifié, de la chose qui représente (comme il est dit dans la *Logique de Port Royal*) et de la chose représentée, les rapports ambigus que l'art aura noués avec le spectacle, longtemps avant le xvii^e siècle, ne sont-ils pas l'indice d'une parenté secrète entre les deux modes de la représentation ? »

Ces textes n'ont pas pu échapper à Saytour, qui y a peut-être trouvé quelque encouragement à transformer son va-et-vient entre théâtre et peinture en ce jeu d'équilibriste qui nous étonne aujourd'hui.

La répétition comme processus

L'hiver 1971, alors que la crise s'annonçait, Saytour diffusa un texte invitant les participants à organiser le travail du groupe autour d'entretiens. (Une version modifiée parut dans la livraison de printemps de la revue *VH 101*^[10].) Les entretiens n'eurent pas lieu et l'exposition

du théâtre de Nice, en juin, entérina la scission. Le projet de Saytour fait donc l'effet, après coup, d'une tentative quelque peu œcuménique de résoudre un conflit qui ne pouvait l'être. Lu à la lumière de ce qui précède, il recèle cependant une conception du « travail » qui ne devait rien à une quelconque belle âme soucieuse de discussion, mais beaucoup au théâtre.

« Avec les entretiens, tout notre travail est donné comme production de connaissance [...] Présenté hors de toute mise en scène, il reste matériel d'expérience, monté, démonté, mettant en évidence le schéma dynamique d'une sémantique de l'usage. »

Dès sa participation à Supports/Surfaces, la critique de la représentation reposait en effet chez Saytour sur le fait que la pratique du théâtre l'avait initié à ne pas accorder de considération outre mesure au produit fini. Dans le catalogue de l'exposition de l'ARC, en 1970, il mentionne dans son programme la « déconstruction » de la forme, de la couleur, du format et du cadre de présentation, mais simultanément affirme son désintérêt du produit figé en image :

« Le pliage, l'enroulement de la toile, le quadrillage, l'empreinte n'ont pour nous aucun intérêt en tant qu'images perçues.

Nous travaillons sur des schémas. Chaque pièce est un moment de notre travail et n'a de valeur que comme repère matérialisé de notre réflexion. »

Et en 1975, parlant de la toile, il dira :

« Je m'en préoccupe comme expérimentation, mais après je la regarde

comme quelque chose qui a été produit, comme ça. Je veux dire que je ne suis pas le nez sur la toile. C'est peut-être pour ça qu'il y a une partie du travail qui n'est pas dans la toile et donc une partie du dérèglement qui n'est pas dans la toile, c'est possible. Je crois, et là le théâtre m'aide beaucoup, que je fais une différence que j'essaie de placer le mieux possible entre le travail et le produit, entre le travail et le spectacle, et entre le travail et la toile [...]

Mais enfin quand Artaud faisait des spectacles, ça n'a jamais très bien marché. De toute façon, il y a peu de monde pour le rapporter. Son importance n'est pas dans le spectacle, mais dans l'écriture. Je veux dire qu'il faut savoir où l'on place la toile. Est-ce que c'est dans le spectacle, qui est une représentation du travail, c'est-à-dire qu'elle rend du travail au présent, présentation et c'est tout. Le travail est quand même ailleurs. »

Ainsi donc, il y a deux sens à « représentation ». La représentation en tant que produit fini, cadre fixe, effet spectaculaire, image, et la représentation en tant que pratique au sein du théâtre, qui suppose la répétition (les répétitions) et n'accorde pas plus de crédit qu'il n'en faut à une occurrence plutôt qu'à une autre. Rapprocher comme le fait Saytour la pratique picturale de la pratique théâtrale revient à en faire un art allographique, au sens où Nelson Goodman désigne par là les formes d'art qui supposent une notation antérieure. Quand, comme dans l'improvisation, la disjonction entre l'énoncé et l'exécution est très grande, le philosophe américain parle alors de « script ». Plutôt qu'« improvisation », Saytour, dans les « Notes jointes » d'août 1975, met quant à lui en avant un autre mot : « intervention ». Son insistance à l'employer, en déclinant de multiples occurrences du préfixe « inter »,

métaphoriquement assimilé à ce qui met du jeu, ne date pas de l'après Supports/Surfaces. En octobre 1968, il avait déjà signé un texte à cette enseigne[11]. Le mot recouvrait alors l'activité plastique ; dans le texte de 1975, il s'agit de valoriser l'activité du saltimbanque ou du clown. Demeure la conviction que l'œuvre dans son devenir, le travail ou le processus, comme on voudra, prime sur l'être mort de la représentation spectaculaire, que la répétition vaut mieux que la pièce. Ce n'est certes pas une pensée originale en ces années autour de 1968 où se conçoit un peu partout que l'œuvre finie compte moins que le processus. (Robert Morris, aux USA a initié la tendance.) Ce qui l'est davantage est d'en être allé chercher le modèle dans la représentation théâtrale et ses répétitions, de s'être assuré là de l'évidence de son parti pris, d'y avoir fondé sa position et fourbi ses armes.

Concernant la valorisation du processus de travail, Saytour possédait en outre des indications en provenance du champ théorique philosophique et littéraire : *L'Écriture et la Différence* s'ouvrait sur une critique de la notion de force en tant qu'origine et y opposait le rôle de la différence qui déplace et décale ; la « différence », avancée dans *De la grammatologie*, impliquait non seulement l'idée de « supplément », mais aussi un « mouvement » ; mais c'est surtout Julia Kristeva, dont l'ouvrage *ΆμΆÈοÙÈÍfi Recherches pour une sémanalyse*[12] faisait du texte une « productivité », concevait le signe comme geste, indication ou « anaphore », envisageait tout système sémiotique du point de vue de sa production, de l'« engendrement de la signifiance », et plaçait la dépense en amont de la signification, qui fournit en 1969 tout un vocabulaire permettant de dynamiser une déconstruction plastique qui aurait pu s'enliser dans la déclinaison analytique des ingrédients de la peinture. Pleynet fera écho à cet ordre de préoccupations dans son

« Système de Matisse[13] », en analysant dans la « pratique » du peintre la « dialectique des éléments transformationnels ».

Ars

C'est pourtant, entre autres, sur ce problème de la matérialisation de la recherche que le groupe Supports/Surfaces va se diviser en deux camps. La peinture, selon le comité de rédaction du premier numéro de *Peinture, cahiers théoriques*, « ne produit plus d'objet, mais est une opération de "frayage" ». Il s'agit de promouvoir une « pratique picturale comme production transformative ou non-production exposant un travail producteur et non des objets réels, et s'inscrivant dans un processus de connaissance dialectique qui efface l'objet produit et le transforme en objet de connaissance[14] ». On a tôt remarqué que l'opposition entre objet réel et objet de connaissance qui sous-tend ces propos était empruntée à Althusser, Pleyne étant le premier à appliquer la distinction à la peinture dans un texte de 1969[15].

Dans le tract du 14 juin 1971, opérant la scission entre les signataires (Dolla, Grand, Saytour, Valensi, Viallat) et le groupe dominé par les fondateurs de *Peinture, cahiers théoriques* (Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze) les premiers accusent les seconds d'« utilisation arbitraire d'une théorie séparée de la pratique ». Le principal théoricien, Devade, reconnaîtra quelques années plus tard, en 1975, que pour lui, « Supports-Surfaces, c'était des problèmes spécifiquement picturaux, pour eux c'était des problèmes de matériaux[16]. » Cette accusation de réduire le matérialisme au matériau avait été énoncée en toutes lettres par Catherine Millet dans sa préface au catalogue de Saint-Étienne, l'année précédente, dans un texte qui soulignait les « contradictions qui se manifestaient dans le mouvement », et prenait résolument parti pour

les théoriciens contre les tenants de l'élémentarisme dans le travail des matériaux, contre les « artisans » en somme :

« Le peintre s'octroie une innocence d'artisan et ne travaille plus un châssis et une toile, matériaux véhiculant un code et une histoire propre à sa pratique, mais des baguettes de bois et un carré de tissu [...] Marcelin Pleyne a signalé déjà depuis longtemps le danger de cette manipulation des matériaux prise pour une investigation matérialiste ; par exemple le rapport du peintre à la couleur réduit au tripotage de la matière colorante. Je crois que de telles démarches finissent par s'apparenter à ce qu'ailleurs on nomme « mythologies individuelles » [...] Une telle déconstruction de la peinture jusqu'à l'isolation de ses constituants à l'état brut (vierge), le bois, le morceau de drap, le fil dont il est tissé, la teinture, autorise donc une mise en scène où la névrose se livre sans qu'aucun élément objectif n'entre en contradiction avec elle. »

C'était une claire attaque des œuvres de Dolla, Grand, Pagès, Saytour, Valensi et Viallat, et l'on demeure quelque peu surpris par cette préface à une exposition collective démolissant en somme le travail de la moitié des artistes participants. De quoi s'agissait-il ?

Dans le petit catalogue de l'exposition *Le Dessin au travail*^[17], le parallèle entre les dessins de Tony Grand, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat est très significatif. Ces pages sont emplies d'écheveaux noués et de sangles pliées (Saytour), de cordes et de cordons de bourrage entrecroisés (Valensi), de baguettes ligaturées tendues en arcs (Grand) ou en cercles (Viallat). Saytour avait inauguré le genre en publiant comme illustration de sa contribution à *VH 101*^[18], en 1971, une page de dessins figurant divers modes de fixations ou

d'attaches d'une toile à une tringle, toiles comportant des fentes et des œillets où apparaissent des cordons et des nœuds. Dans la version espagnole du catalogue de l'exposition de 1974, *Nouvelle Peinture en France*, ce sont deux pages de dessins, l'une de pliages avec coupures (« rupture de tension »), l'autre de projets d'agrafages (« travail au mur — mise sous tension d'une partie de la toile par agrafage — travail des bords »). Le catalogue d'une exposition de 1980[19] ne donne encore à voir pour toute illustration concernant Saytour qu'une vue de l'atelier avec une collection de bois morts teints alignée au pied d'un mur et une série de bois ligaturés accrochés au-dessus. (Signalons par exemple, dans le même genre, le bel ensemble de dessins de Claude Viallat publié en 1976, à Saint-Étienne[20].)

Les vues des œuvres exposées en plein air, l'été 1970, comme celles des trois expositions réalisées à l'enseigne du groupe Supports/Surfaces — celle de l'ARC, celle de la Cité universitaire, et celle du théâtre de Nice —, sont également très parlantes. L'ambiance d'installation joyeusement iconoclaste est due en grande partie à l'aspect de déballage de l'ensemble, au mode d'accrochage insolite, aux matériaux ouvrés qui, en majorité, ne ressemblent en rien à la peinture sur châssis traditionnelle. Il faut dire, à cet égard combien les expositions commémoratives de Supports/Surfaces, celle de Chambord et Sales en 1990-1991, ou celle du Jeu de Paume en 1998, ont eu tendance à gommer ce mode d'être ensemble des œuvres, en les alignant comme des objets de collection (c'était, au demeurant, le projet explicite de la troisième). Seule la rétrospective de Saint-Étienne en 1991, grâce sans doute au regard engagé et passionné de Bernard Ceysson et Jacques Beaufret, a tenté de reconstituer l'ambiance des présentations de 1971, une ambiance qui devait tout aux matériaux mis

en œuvre par les artistes du Sud (y compris Dezeuze et Bioulès) et très peu aux peintures de Cane et de Devade. Enfin, on n'oubliera pas que deux sculpteurs, Tony Grand et Bernard Pagès, œuvrèrent dans le mouvement — pictural — Supports/Surfaces, et que leur contribution à la problématique du matériau fut capitale.

Arnauld Pierre[21] a su replacer l'intérêt de tous ces artistes pour les procédures et les matériaux dans un mouvement plus général de sympathie pour l'objet réel et les procédures anti-illusionnistes, dont le point de repère peut être l'exposition américaine *Anti-Illusion : Procedures/Materials*[22]. Les préoccupations très voisines de la branche sudiste de Supports/Surfaces — que l'on pense à la manifestation en plein air de Coaraze, en juillet 1969 — sont strictement contemporaines. Concernant cette même branche sudiste, Éric de Chassey a pu parler d'« utopie rustique », en notant combien les matériaux mis en œuvre renvoyaient à un univers rural, au moment même où le sociologue Henri Mendras diagnostiquait *La Fin des paysans*[23]. Jean Clair, en 1972, dans son ouvrage *L'Art en France : une nouvelle génération*[24] avait rapproché quant à lui les pratiques de Supports/Surfaces de celles de la branche française de l'art d'attitude (Boltanski, Le Gac, Sarkis, les Poiriers, Gina Pane) et parlé d'« ethnologisme » citations de Leroi-Gourhan et Marcel Mauss à l'appui. En ce qui concerne Saytour, ce terme est peut-être davantage approprié que celui de « ruralité », si l'on pense que dans son travail ultérieur le regard qu'il portera à des artefacts extra-picturaux ira au-delà de l'ambiance rurale et relèvera davantage de relations transculturelles. Il n'en demeure pas moins que c'est par la toile cirée de la cuisine, le papier peint, les plis du linge repassé, les ourlets, housses, coutures et autres festons du linge de maison ou de l'habit populaire, les rubans, les

nœuds, les arcs et les cordes, que son intérêt pour les artefacts a commencé. Exceptés les textes sympathisant de Pierre et de de Chassey cités *supra*, le sens de l'artefact dans Supports/Surfaces a donné lieu à des condamnations (voir plus haut), à de la gêne (les meilleures œuvres seraient ailleurs) ou au rabattement de l'allure d'objet sur des tendances antérieures (les Nouveaux Réalistes) et le plus souvent sur le *ready-made* duchampien. Or, il y a chez Saytour, et c'est sans doute vrai pour d'autres artistes proches, une véritable attention aux objets en tant qu'artefacts, aux usages afférents, à l'intelligence qui tire partie d'un matériau, aux modes de fabrication. De Chassey conclut son article en notant qu'une utopie peut tirer partie du passé contre le présent. S'il est évident que le mode de production des œuvres de Supports/Surfaces, manuel, artisanal, est en parfait décalage avec le mode de production industriel ambiant, lequel du reste a si bien envahi l'art qu'il y est devenu dominant, il convient peut-être de situer ce retour au-delà de la contradiction entre le monde rural et le monde industriel (ou plutôt post-industriel). La tentative, qui n'est pas exempte de mélancolie, de camper ferme sur l'artefact en tant qu'objet manufacturé renvoie il me semble à un stade refoulé de la pratique artistique, en deçà de la séparation des Beaux-Arts d'avec l'artisanat, c'est-à-dire à l'*Ars* qui, encore à l'époque maniériste, et alors même que la peinture revendiquait une place parmi les disciplines intellectuelles, supposait une séparation non consommée entre savoir-faire intellectuel et savoir-faire manuel. Ce n'est donc pas sous le signe d'un néo-baroque qu'il faut situer la dérive des artistes de Supports/Surfaces vers l'invention des matériaux, la déclinaison des manufactures, l'objet ou la couleur, mais bien sous celui d'un néo-maniérisme, au sens où la production artistique de la fin de la renaissance est incompréhensible si on ne considère pas simultanément à la peinture, les œuvres des

marqueteurs, des orfèvres, des faïenciers, et des praticiens d'une sculpture multipliant les matériaux et leurs traitements. Le matérialisme des matériaux prêté aux sudistes de Supports/Surfaces relèverait à cet égard autant d'un anachronisme que d'une stricte détermination contemporaine (la crise de la ruralité).

Nombre d'œuvres de Saytour renvoient à des pratiques ou à des artefacts qu'il a pu observer ou encore à des objets recueillis et amassés. Sa déconstruction de la peinture s'appuie sur ces observations. Il n'y a rien là qui ne soit l'objet d'effort, de perception volontaire, si l'on considère que, souvent, ce qu'il a ainsi introduit dans son champ de vision n'appartenait pas au départ à son univers culturel, et que sa démarche ressortit à une sorte d'ethnologisme nourrissant une sympathie certaine pour son objet. Rien là d'ironique, rien par exemple qui mettrait en évidence les idées reçues de l'esthétique populaire, rien non plus qui, en un geste désacralisateur, jouerait du *ready-made* en provenance de la *low culture* pour contester la *high culture*. Ni la problématique du kitsch, ni celle du Pop'Art, ni celle des néopops ou simulationnistes des années 1980, ne concernent l'œuvre de Saytour. S'il collectionne les couronnes de roi du 4 janvier ou les voitures miniatures en tôle emboutie, les tamis, les fruits et légumes artificiels, les lustres « modernes », les bouquets de gui l'an neuf et bien d'autres choses encore, c'est d'abord en raison de l'intérêt qu'il leur porte en tant que tels. Ces objets amassés trouveront ou non un jour un emploi, et même, le plus souvent, seront à l'origine d'une nouvelle série après avoir fait dans l'esprit de l'artiste un chemin souterrain plus ou moins long. Il mettra alors ses vases de Valauris sur une moquette à fleur (FRAC de Midi-Pyrénées), il accrochera alors ses résilles, ses pompons, ses chouchous, ses élastiques, ses bigoudis ou ses postiches à

cheveux, ses poids de pêche, ses tampons à récurer, ses pinces à linges, ses toupies, ses cubes d'enfant ou ses plumes de paon, sur ses tambourins espagnols, sur ses cerclages de tonneaux, sur ses cerclages en bois de nasses de pêche (« ça ne se fait plus, je les avais depuis vingt-cinq ans »), sur ses ronds de boîtes de camembert, ou sur les cercles métalliques qu'il aura fabriqués exprès. La manipulation est sans fin et, pour son exposition à Céret, il « rêve de faire des choses dans l'atelier et d'en exposer d'autres ». Les procédures des années 1970, brûlages, joints, plis, recouvrements, teintures, coutures, ligatures, insulations (tuilages), etc., se sont élargies, mais le tuyau d'arrosage bordant le Balatum, l'effrangement de tapis orientaux, le patchwork, la fixation d'objet ou leur épinglage sur un fond, l'éventail en cocarde, le soclage de meubles sur matériaux empilés, leur superposition tête-bêche ou en forme de colonne sans fin, les chaînes soudées, le masquage d'anciennes pièces par un rempart de briques de verre, la mise sous verre dépoli de chromos ou de croûtes, l'incision des poils de velours acrylique, etc., continuent la vaste exploration entreprise précédemment des façons de joindre et de disjoindre, de limiter et d'illimiter, de faire et de défaire la représentation, en mettant la main à la pâte.

« Je crois qu'il y a vraiment l'histoire du bord, qui est le seul lieu qui soit intéressant. Il y a tout ce qui est au-delà du bord, dont on ne peut absolument rien faire. On ne sait pas du tout la forme ni la couleur que ça a, on ne le connaît pas., on ne peut rien en faire. Il y a ce qu'on connaît et c'est le : on n'a plus rien à en faire. Alors on travaille toujours sur cette espèce d'écume, de frange, qui est là sur le bord. Voilà, c'est tout. Est-ce que plastiquement ça apparaît cette chose-là ? Je crois que

c'est tout ce qui échappe[25]. »

Simulacre et carnaval

Patrick Saytour aura marqué de sa présence le retour à l'objet autour de 1980. De 1975 à 1981, il expose régulièrement chez Éric Fabre. Cette galerie montre alors également Toni Grand et Bernard Pagès, mais aussi Eva Hesse, Art & language, Keith Sonnier, Jean-Pierre Bertrand, Didier Vermeiren, Bertrand Lavier, Présence Panchounette, Jean-Luc Vilmouth, Bill Woodrow, Sarkis, Peter Downsbrough, Côme Mosta-Heirt, Joseph Kosuth, Alexandre Gherban, etc. (je cite de mémoire). Avec des expositions comme *Les Nouveaux Européens* (mai 1982) et *Vol de nuit* (décembre), la galerie est à la pointe de l'ambiance « retour à l'objet ». Saytour participe à ces expositions comme à *Leçons de choses*, organisée à Berne (juin) par Jean-Hubert Martin, où, avec certains de ses coéquipiers de la galerie, il peut se confronter aux protagonistes de la Nouvelle Sculpture anglaise. Dans l'entretien publié dans le catalogue, il raconte comment en allant chercher des objets il va à la rencontre d'un choc, qu'il en a parfois la nausée, et que l'ambivalence de ses sentiments à l'égard des fruits de sa cueillette est cela même qu'il recherche à l'égard de la peinture.

« [...] il y a toujours quelque chose qui est proche du faux dans les matériaux utilisés, qui est toujours la doublure d'une autre chose qui existe en plus riche, et ça nous ramène bien sûr aux tapis qui sont des copies de tapisseries connues, mais ça nous amène aussi aux faux pavés et aux faux cailloux qui existent dans certaines œuvres. [...] Et il est apparent que les matériaux utilisés ici sont peu crédibles. On n'y croit pas, ils sont discrédités de peu de valeur, valeur sociale, culturelle, marchande. Ils mentent mal, grossièrement, ils pèsent de peu de poids

dans nos repères culturels. Ils marquent le maximum d'écart, de distance, de défiance même, ils sont suspects, à part, représentations de représentation, glissements médiocres, manquant du poids de l'autorité. »

Comment un matériau peut-il se prêter à devenir quelque chose de mural ?

« C'est un matériau qui est déjà le résultat d'un travail de représentation, matériau qui est en train de disparaître puisqu'il est remplacé par d'autres qui utilisent des moyens de reproduction différents, qui essayent de copier, de réaliser un trompe-l'œil absolu. Auparavant on avait à faire à des artisans qui dénonçaient ou plutôt qui énonçaient leur pratique. C'est-à-dire qu'un carrelage ou un faux marbre sur un Balatum posent le même problème que les faux marbres du xve ou xvie siècle. On ne refaisait pas un faux marbre existant, on en inventait d'autres. »

En assemblant des objets à l'égard desquels il nourrit un sentiment ambivalent, Saytour crée des œuvres qui parlent de plusieurs voix : on y entend concurremment le discours du goût populaire, celui (cultivé) persistant de la déconstruction, celui encore du sujet artiste dans sa traversée des cultures. Le jeu entre le clown blanc et Auguste, rapporté plus haut, mettait aussi en scène plusieurs voix : celles de l'ordre et du désordre, et celle du public apostrophé. Dans un contexte intellectuel qui contestait le primat du sujet, son identité et sa présence pleine, Saytour a également fait droit à la création collective. Tel est le sens de ces « Entretiens » qu'il envisageait au printemps 1971, et qui n'eurent pas lieu. Tel est aussi en partie le sens de son aventure avec Judith Bartolani et Claude Caillol, en 1988, où il fut décidé que chacun devrait « copier » les œuvres des autres, entendez : imiter, simuler, pasticher,

interpréter[26]. Les réalisations issues de ce projet usent abondamment du mode de la greffe, de la combinaison monstrueuse, du contre-emploi. Dans un catalogue de 1980[27], sommé par Ben de répondre à une série de question, Saytour les avait reprises en les entrelardant d'un passage de Rabelais où Gargantua expose à Grangousier les diverses façons qu'il a découvertes de se torcher le cul, l'oisillon duveteux ayant sa préférence. Au-delà du pied de nez à l'exercice conventionnel de la réponse au questionnaire, le contre-emploi grotesque et la référence à Rabelais disent, autrement, le souffle carnavalesque qui anime tout l'œuvre. Saytour, sur ce point, se rapproche de Présence Panchounette[28] — un groupe également promu par Éric Fabre —, qui fit du décoratif une arme polémique. Saytour avait brûlé en quinconce des toiles cirées ou des draps à motif floraux dès 1967, puis les avait teints — ces œuvres, peu dans le goût de Supports/Surfaces, ne seront pas montrées à l'époque. Dans son retour aux motifs décoratifs, à partir de 1974, en utilisant des tapisseries bon marché, des couettes imprimées ou des Balatums, comme bien sûr dans son utilisation de meubles et autres objets évoqués précédemment, il reste fidèle à son inclination pour le kitsch populaire.

Le plurivocalisme, la polyphonie culturelle, l'aspect carnavalesque par quoi nous pouvons qualifier de telles œuvres, sont des termes qui apparaissent sous la plume de Julia Kristeva quand, en 1969, elle introduit Mikhail Bakhtine en France[29]. Le génial théoricien russe a notamment forgé le concept de « dialogisme » pour décrire comment un même texte peut être habité par plusieurs sujets énonciateurs. Sa thèse sur Rabelais, publiée tardivement à Moscou en 1965, bénéficie d'une traduction en Français en 1970[30]. Dès 1971, et c'est le sens en partie des affrontements de cette année-là, les tenants de Supports/Surfaces

cherchent à se dégager d'une voie simpliste de l'analyse de la peinture en données premières. Par bien des voies, en effet, le mouvement est la version hexagonale du large courant international de la peinture « analytique » ou « fondamentale »[\[31\]](#). Pour Devade, très tôt, la réintroduction du sujet passe par la couleur. Cane, pour un temps, Bioulès en revenant à Matisse, Dezeuze avec ses gazes et Dolla avec ses tarlatanes de la fin des années 1970, Pagès et Grand (brièvement), et surtout Viallat, dont les œuvres seront emblématiques d'un certain retour au baroque et au plaisir sensuel de la matière picturale, ont en somme également adopté cette solution. Saytour, dont les œuvres sont hautes en couleur ne contredit pas cette voie ; mais seul, et sans que la référence soit explicite ou même consciente, il en poursuit aussi une autre, bakhtinienne, en jouant du dialogisme, en mêlant l'abstraction de la déconstruction et la connotation figurative ; seul il multiplie à ce point les masques et se place aussi résolument au registre carnavalesque.

Autoportrait en saltimbanque

La question du sujet, comme il commence alors à être de mode de dire, n'a pas échappé à Saytour. Dans un petit texte sur l'autoportrait[\[32\]](#), publié en 1978, en face de la reproduction d'un dessin en forme de cercle avec une croix superposée, il parle de la tâche aveugle centrale — la place du mort —, citation de Damisch à l'appui. Il imagine de « peindre ce qui est derrière soi », et forge un mot : « renvoir ». N'étant pas devant, mais dans la peinture, le sujet de l'autoportrait ne peut que se saisir comme étant déjà raconté :

« Tracer à la suite, la poursuite de ce qui est déjà tracé. Remarquer la marque, science tôt acquise d'une continuité, d'une historicité du vécu. Sens de l'histoire. Conscience d'être déjà de seconde main, pré-cédé,

en tenir compte, le re-conter. »

Le peintre qui prétend à une telle gageure assume alors — si l'on reprend l'apologue des clowns — à la fois le rôle de celui qui ne voit pas ce qu'il a dans le dos et celui du public qui voit. Dans sa pratique de l'autoportrait, Saytour, de fait, ne s'en tiendra pas à la manipulation des concepts sémiotique et à l'illustration de la problématique du sujet — si tant est qu'elle puisse l'être ! Là encore le domaine du théâtre lui sert à relancer la problématique rencontrée, et à apporter des réponses originales. Invité en 1983, avec d'autres peintres, à rendre hommage à Manet[33], Saytour répond par cinq portraits photographiques commandés à des photographes amis : en posant dans la gare Saint-Lazare, en mimant l'*Olympia*, habillé et nu, ou encore en tenant des cartes à jouer en éventail. Dans le catalogue *Zone*, une de ses « sculptures » consiste à s'entourer le bassin de plusieurs ceintures de gardien, et l'ouvrage se ferme sur la photographie des trois larrons le nez en l'air. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, disait Jean Starobinski, en un beau livre publié en 1970 :

« Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse [...] Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi : c'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité bourgeoise s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même[34]. »

Attenance iii, de 1984 (FRAC de Franche-Comté), est une sorte

d'autoportrait par collection interposée. Les objets accumulés dans une enceinte de briques enduite de bleu à l'intérieur évoquent l'artiste et ses œuvres : deux portraits photographiques, deux draps pliés, deux prie-dieu, deux portemanteaux et deux bois flottés. La disproportion entre la scène de ce théâtre clos délimité par quatre murets trop petits et les objets significatifs trop grands qui la sature donne à l'ensemble un tour grotesque. Le redoublement approximatif de chaque élément met à mal l'identité présumée du sujet. Additionner les œuvres, faire le bilan est certes une autre façon d'écrire sa biographie ; mais ici le bilan est tourné en dérision, comme si l'artiste ne croyait pas à sa propre histoire.

Recommencement et sotériologie

Beaucoup d'œuvres réalisées depuis 1995 sous le mot d'ordre « recommencer », par leur reprise d'œuvres anciennes, forment une sorte de vaste mise en abîme du travail de l'artiste. L'une des deux œuvres que Saytour avait présentées à la 5^e Biennale de Paris en 1967, un *Triptyque*, comportait déjà en son centre, en un quadruple encadrement la reprise, sous forme de collage, du motif peint qui occupait les trois volets. Cependant, la volonté de reprise de la dernière décennie est différente. Le manifeste en est couché dans le texte « Puer Senex^[35] », un texte étrange et fascinant, qui défie la compréhension immédiate et tout rabattement de la répétition selon Saytour sur des genres connus : copie, réplique, pastiche, etc. L'oxymore de l'« enfant vieux » engendre tout un jeu de rapprochements et de contradictions dont le substrat principal est temporel. Entreprise de déminage, qui suppose que les choses sont déjà jouées, faites, qu'il n'y a plus à inventer. Le temps, qui voit sa simplicité linéaire subvertie, prend une forme paradoxale : « Le recommencement est une marche en arrière, ou un nouveau point de départ à partir d'un point dépassé. Même à

reculons on ne peut s'empêcher d'avancer. » Au départ est le bilan :

« Je fais le pari raisonné de dresser la liste des objets (dessins, peintures, sculptures) jusqu'ici réalisés. Je clos cette histoire, tourne la page qui passe à gauche et que je regarde à l'envers par transparence, en filigrane, entre les lignes, comme un doux brouillard modélisé. »

La première récapitulation importante constitua le cœur d'une exposition[\[36\]](#) personnelle, en 1991, à Montpellier, où l'ensemble des notes et dessins de l'artiste fut mis à disposition sous forme de microfiches à consulter. Les documents furent sacrifiés pour l'occasion, et le bilan ne fut plus jamais exhaustif ; il fut le plus souvent peu sûr, s'annonçant marqué par l'erreur et l'oubli et se déclarant causé par l'absence d'idées nouvelles pour l'avenir :

« Je relis, en me trompant, la source imprécise qui m'appartient. Je n'ai plus d'idée nouvelle. Cette absence d'idée fait place à une idée de l'absence et va me servir de modèle, non pour refaire, mais pour rechercher, non l'erreur commise, mais l'erreur à commettre pour ne rien reproduire et tout recommencer. »

Recommencer consiste alors moins à parfaire qu'à se mettre en position d'accepter les erreurs.

« Ce qui est programmé c'est « j'arrête, je recommence ». Ce qui est déprogrammé c'est « je progresse, je continue ». Ce qui est débauché c'est l'idée, l'invention, l'inspiration, la nouveauté. Il ne s'agit pas bien sûr de « sans cesse, remettre son ouvrage... » d'un retour à la perfection. Car comment faire bien ou mal ce qui n'est plus à faire ? »

Revenir en arrière, c'est « revenir sur une erreur, non pour la corriger, mais pour la rétablir dans son droit ». Ou encore rêver d'une production qui échapperait à l'histoire du champ — celui de l'art contemporain — où elle se situe, ce qui reviendrait, dit Saytour, non pas à se tenir *in situ*, mais à « se situer en para-site ». En filigrane, travesti, le saltimbanque reprend sa position latérale, ses déplacements, ses traversées, son jeu de saute-mouton par-dessus les seuils.

L'aventure du recommencement aurait commencé en coiffant d'un abat-jour certaines sculptures de chaînes soudées issues d'un séjour dans l'atelier de Calder à Saché (1989-1990), « rabattant par son aspect grotesque l'ensemble des pièces au rang de simulacres d'objets de consommation ». Elle se pense d'abord comme savoir-faire, comme *ars* :

« [...] j'ai envisagé de privilégier la main-d'œuvre, je veux dire la main à l'œuvre, l'habileté, la technique, le savoir-faire aux dépens d'un savoir qui me semblait acquis [...] cette retombée matériologique qui travaillait à perte était jubilatoire.

On voit que, ripant sur le sens initial de mes peintures, j'envisageais une exaltation formaliste, attirant la décision dans le piège tendu par le motif et sa réalisation à travers une pluralité de techniques plus ou moins sophistiquées [...]

De plus, il était réconfortant de me rendre compte que ces réalisations paraîtraient peu originales, car des cuivres repoussés, des planches gravées ou à peine sculptées, passées au brou de noix ou bien cirées, servent déjà à présenter des rimes dorées ou des vers de mirliton accrochés chez les marchands de souvenirs et dans les quincailleries à

bon marché[\[37\]](#). »

Elle finit par être emportée par la « patte folle » qui fait qu'au moment de la réalisation rien n'est jamais comme ce qui avait été projeté. Car elle n'obéit pas à la loi de la reproduction identique.

« Recommencer, c'est refaire, au sens de re-produire, qui n'est pas produire à l'identique mais produire à nouveau, avec l'obligation d'une différence qui s'impose lorsqu'on re-fait un devoir ou qu'on re-voit sa copie. Ce qui à l'évidence signifie les reconsidérer[\[38\]](#). »

Dans son catalogue de Bourges, Saytour a dressé un premier inventaire de ces réitérations. Il classe ses œuvres selon huit catégories qui se laissent rangées sous l'isotopie du rite : « Couronnements, Anniversaires, Noces, Célébrations, Commémorations, Noubas, Chroniques, Monuments ». Suivront en 1997 les « Renommées », les « Gloires » et les « Javas ». Une histoire à écrire quand l'histoire est close, une célébration à poursuivre alors que la messe est dite.

Dans ses notes de 1997[\[39\]](#), Saytour finit par assimiler le paradoxe temporel de son « recommencer » à l'intempestif nietzschéen, ou au « devenir » deleuzien :

« Ne pas se méprendre. Il ne s'agit nullement de mise en retrait du sujet. Il s'agit d'attention, de traque, d'intensité et d'instantanéité. Il s'agit de rester dans le bégaiement, le repassage de ce temps sans avenir et sans passé, qui n'est jamais passé pour la première fois, "le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé". On voit bien qu'il n'y a pas, qu'il n'y a rien à corriger, à revoir, à améliorer. Le recommencement est le dérapage vif et tragique d'un passé insolvable et d'un rendez-vous fixé

qui ne pouvait que rater.

Nous pensons le passé au présent, nous pensons le présent au présent, nous pensons le futur au présent. Cet inactuel est ce que Deleuze appelle notre actualité. "Cette actualité c'est aussi bien ce que Nietzsche appelait l'inactuel ou l'intempestif, c'est ce qui est *in actu*." [...]

Cette nouvelle conduite n'est pas mesurée mais excessive et gloutonne. C'est l'*intempestif* ou le *devenir*. »

La lecture de Deleuze nous ramène encore aux années supports-surfaciennes : *Différence et Répétition*[\[40\]](#), où Saytour puise ses citations, fut publié à la fin de l'année 1968. Cependant, on aurait quelque peine à en trouver trace dans les textes de l'artiste avant le « recommencer ». Tout se passe en effet comme si la répétition comme trace, la répétition derridienne, avait fait place à la répétition nietzschéenne, celle d'un simulacre joyeux peu soucieux de s'enliser dans la déconstruction pédagogique. Les clowns de l'apologue de 1974 mettaient en scène les contradictions sociales et pratiquaient une sorte de théâtre cathartique. Avec le « recommencer », le problème de Saytour n'est plus critique (déconstructif), mais existentiel, sotériologique : « Ainsi tout se joue entre : *Par où vais-je me sauver ?* et *Qu'est-ce qui s'est passé ?* » À la catharsis de *La Naissance de la tragédie*, succède ce que Deleuze appelle la « répétition qui sauve ». Le théâtre demeure toujours celui de la farce, la rétrospective, bouffonne :

« Le recommencement n'est pas plus une nouveauté qu'un accident. C'est une inexpérience. Un repli qui ne peut être repris. Tout autre chose que la régulation d'un geste coutumier. Rétrospective bouffe,

mémoration grotesque. »

La répétition qui anime le travail présent de Patrick Saytour est le dernier avatar du ressort théâtral qui, on l'a vu, a plus d'une fois animé son œuvre et l'a fait rebondir ou dériver. En conservant comme en sous-main ce jardin secret, Saytour a pu trouver une solution originale pour ne pas se laisser enfermer dans la peinture analytique. L'intermède théâtral l'a fait se ranger du côté des partisans du désœuvrement plutôt que des productivistes^[41]. La déconstruction a joué d'emblée chez lui du double registre de la représentation picturale et théâtrale. Du théâtre il a tiré toute une série de métaphores qui ont accompagné un temps son questionnement de la scène picturale et l'ont décalé. Le modèle de la répétition théâtrale comme pratique toujours recommencée l'a incliné à concevoir l'œuvre en devenir plutôt que comme un produit. La tendance « matérialisme des matériaux » a pu déboucher sur l'exubérance carnavalesque et le savoir-faire s'effacer devant le savoir rater. À la question du sujet, il a pu trouver dans le dialogisme une autre réponse que celle de la couleur. Sa sensibilité à la farce lui a évité l'enlisement dans les prétentions théoriques sérieuses, auxquelles certains de ses congénères ont parfois succombé. Sur bien des points, le fil discret du théâtre éclaire de la sorte son œuvre, un œuvre à bien des égards en marge du mouvement qui l'a d'abord promu. Il importait pour ressaisir ce fil de relire attentivement les textes souvent déroutants, mais toujours fort beaux, qui en accompagnent le mouvement.

Source : Christian Besson, « Le ressort théâtral. Patrick Saytour en saltimbanque », in *Patrick Saytour*, catalogue de l'exposition (Le Quartier, Quimper, 26 juin-5 octobre 2003 / Musée d'art moderne, Céret, 18 octobre 2003-11 janvier 2004), Céret, Musée d'art moderne, 2003, p.

9-25.

Notes

[1] . Les deux textes cités, l'un de 1973, « Notes de mise en scène. Le théâtre – le spectacle », l'autre de 1974, « Notes pendant le travail. Le maquillage », n'ont pas été retrouvés par Patrick Saytour à qui je les ai demandés. Il semblerait que le second soit celui qui a été publié dans la plaquette de son exposition chez Éric Fabre en 1975.

[2] . *Peinture. Alkema Clément Gauthier Reynier Saytour Viallat*, Montpellier, Fédération de l'Hérault du Parti Communiste Français, 1980. Sa référence à l'œuvre que Marcel Duchamp réalisa en 1921, lors de son second séjour à New York — une cage à oiseau emplies de morceaux de sucres en marbre, au milieu desquels plonge un thermomètre — est quelque peu anachronique : c'est surtout à partir de 1926 que Duchamp se retire de quasi toute activité créatrice pour se consacrer aux échecs.

[3] . *In* catalogue de l'exposition Patrick Saytour, Paris, galerie Éric Fabre, mai 1975.

[4] . *In* catalogue de l'exposition itinérante *Peinture sans châssis*, Paris, Centre Georges Pompidou, décembre 1975.

[5] . « Notes jointes », *in* catalogue de l'exposition Patrick Saytour, Paris, galerie Éric Fabre, mai 1976.

[6] . Cf. Luc Ferry et Alain Renaut, *La Pensée soixante-huit*, Paris, Gallimard, coll. « le monde actuel », 1985 : chap. i et iv ; ainsi que

François Dosse, *Histoire du structuralisme. i. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La découverte, 1992 : chap. 37.

[7] . L'influence exercée en amont par Marcelin Pleynet est suffisamment connue pour qu'il ne soit besoin d'insister.

[8] . Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

[9] . Paris, Le Seuil, 1972. Le passage cité est page 91.

[10] . N° 5, un numéro historique, comportant, outre un dossier sur Supports/Surfaces, « Repères » de Daniel Buren, un extrait de l'étude de Pleynet sur Matisse, un compte rendu par Michel Claura des prestations de Buren Mosset, Parmentier et Toroni, un essai de Jacques Burnham sur l'art conceptuel, un exposé de Bernar Venet, etc.

[11] . Manifeste du groupe *INterVENTION*, créé par Marcel Alocco et Raphaël Monticelli. (Manifeste reproduit *in* catalogue de l'exposition *Noël Dolla*, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1980, p. 53.)

[12] . Paris, Le Seuil, 1969.

[13] . *L'enseignement de la peinture. Essais*, Paris, Le Seuil, 1971.

[14] . « Positions », *Peinture, cahiers théoriques*, n° 1, Montpellier, juin 1971. Rappelons que le premier numéro de cette revue, au comité de rédaction de laquelle apparaissent Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze, accompagne la scission du groupe Supports/Surfaces, lors de

l'exposition de Nice du 15 au 20 juin 1971.

[15]. Cf. Jean-Marc Poinot (*Supports-Surfaces*, Paris, Limages 2, coll. « mise au point sur l'art actuel », 1983, p. 30), qui insiste également sur l'importance de la notion de « pratique signifiante » développée par Julia Kristeva dans *”ΆμΆÈοÙÈÍfi*. Pour Marcelin Pleynet, cf. son compte rendu de l'exposition *L'Art du Réel (Art international, 1969)*, repris en appendice de *L'enseignement de la peinture, op. cit.*

[16] . Entretien avec Jean-Marc Poinot, 1^{er} juillet 1975, publié in Jean-Marc Poinot, 1983, *op. cit.*, p. 80 sq.

[17] . Paris, ARC, Musée d'art moderne de la Ville, 1977.

[18] . *VH 101*, n° 5, Paris, printemps 1971, p. 102.

[19] . *Peinture. Alkema Clément Gauthier Reynier Saytour Viallat, op. cit.*

[20] . Claude Viallat, « Fragments. Préliminaires à une sémiologie de la peinture réunis et présentés par Jacques Lepage », in *Travaux xiv Geste, image, parole*, sous la direction de Louis Roux et Bernard Ceysson, Université de Saint-Étienne, CIEREC.

[21] . « Supports, surfaces, procédures, matériaux... », in catalogue de l'exposition *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris, 1998, p. 25-32.

[22] . New York, Whitney Museum of American Art, mai 1969.

[23] . Éric de Chassey, « L'abstraction comme utopie rustique », in *Actes*

du colloque *Supports/Surfaces* [1998], Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, coll. « conférences & colloques », 2000, p. 33-46. L'ouvrage de Mendras date de 1967.

[24] . Paris, Le Chêne, 1972.

[25] . « Dérèglement de la peinture. Dialogue entre Patrick Saytour, Tony Grand et Jean-Jacques Passera », *Artitudes international*, n° 24/26, Saint-Jannet, juin-septembre 1975, p. 77-80.

[26] . Cf. le catalogue *Zone libre*, Paris, CNAP, 1988, et le texte d'Inès Champey, « Il était une fois... »

[27] . *Nice à Berlin/Nizza in Berlin*, Berlin, DAAD, 1980, p. 104 sq.

[28] . Expositions marquantes du groupe dans cette galerie : *Transition (valse)* (février 1977), *Se voir... encore* (décembre 1978), *The best of Présence Panchounette* (janvier 1983), *The Worst of Présence Panchounette* (avril 1984). Les premières manifestations du groupe à Bordeaux remontent à 1972. Ce groupe pratique largement à la même époque la combinaison d'objets trouvés, dans un esprit caustique et non sans un certain « primitivisme », Jacques Soullillou parlant à ce propos d'« effet transistor » (amplification de signes de faible intensité par soudure), et d'effet paraffine (désamplification par utilisation de masse inerte).

[29] . Dans le chapitre « Le mot, le dialogue et le roman » de *ΆμΆÈοÙÈÍfi*.

[30] . Paris, Gallimard. Sa *Poétique de Dostoïevski* bénéficie de deux

traductions la même année (Paris, Le Seuil, et Lausanne, L'Âge d'Homme).

[31] . Cf. les expositions *Fundamentele Schilderkunst* (Amsterdam, 1975), *A proposito della pittura* (Venlo, 1976). Dolla et Viallat participent à la seconde.

[32] . « Auto-portrait. La place du mort est au milieu... », 9 février 1978, in catalogue de l'exposition *D'hier à demain. Un aspect de l'art actuel*, Nice, Galerie de la Marine, été 1978.

[33] . Cf. le catalogue de l'exposition *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 58-60.

[34] . Genève, Skira, coll. « les sentiers de la création », p. 9-10.

[35] . « Puer-Senex », texte de Patrick Saytour entrecoupé des réactions d'Inès Champey [avril et mai 1994], in catalogue de l'exposition *Patrick Saytour. Puer Senex*, Château de Castellnou, juin 1994. Sur le « recommencer », cf. Inès Champey, « Pertes et profits », catalogue de l'exposition *Patrick Saytour*, Blois, Musée de l'objet, 2000, p. 57-78.

[36] . Exposition *Patrick Saytour : Rétrospective iv*, Montpellier, Boîte noire, 1991.

[37] . Patrick Saytour, « avril 1995 », in catalogue *Patrick Saytour*, Bourges, Maison de la culture, 1996.

[38] . Idem, « septembre 1995 », *ibidem*.

[39] . « Pour-suivre », et « Post-scriptum », *in* catalogue *Patrick Saytour*, Blois, *op. cit.*, p. 101 *sq.*

[40] . Paris, PUF, 1968.

[41] . Par cette distinction, je désigne des tendances et non une opposition absolue : Ben, Daniel Buren, François Morellet, Frank Stella, Claude Viallat pencheraient plutôt du côté d'un productivisme généreux ; John Armleder, Stanley Brouwn, Bertrand Lavier, Claude Rutault, Ian Wilson, feraient davantage place au désœuvrement.

Cette entrée a été publiée dans Article, et marquée avec abduction, Patrick Saytour, Supports/Surfaces, le 1 juin 2003 .