

Marc Devade - Le texte à l'œuvre

"Peintre lettré", "peintre théoricien"¹ autant de formules qui associent la peinture de Marc Devade aux écrits théoriques qu'il ne cesse de produire durant sa carrière artistique. Il fut le plus théoricien des membres de Supports/ Surfaces et la création de la revue Peinture, cahiers théoriques en 1971 avec Vincent Bioulès, Louis Cane et Daniel Dezeuze relève pleinement de cette volonté d'associer le texte à la pratique picturale.

Derrière les oeuvres et la multitude de textes conceptualisant sa pratique, le peintre se dévoile peu. Sa courte vie, il meurt en 1983 à l'âge de 40 ans, est pourtant marquée par une maladie qui le condamne à vivre sous dialyse depuis 1965. Elle marque ainsi le terme de son inspiration poétique et son passage à la peinture est alors emprunt d'une dimension existentielle par la "faillite des mots devant la souffrance"². En 1967 le peintre, qui n'a pas fait d'école d'art, se rapproche d'abord de la revue littéraire Tel Quel dont la figure emblématique est Philippe Sollers. Par l'entremise de Marcelin Pleyne, secrétaire de rédaction de la revue, il rencontre les futurs membres de Supports/Surfaces. A ses écrits poétiques, Marcelin Pleyne joint une activité de critique d'art, il fréquente les peintres américains installés à Paris comme James Bishop et, en 1966, se rend aux Etats Unis pour une série de conférences, il entre alors directement en contact avec l'art américain. Il développe ensuite une réflexion sur la peinture avec L'enseignement de la peinture³ paru en 1971 qui le fait devenir un théoricien et un critique de Supports/Surfaces. L'année 1970, Devade entre simultanément au comité de rédaction de Tel Quel et participe à la formation du groupe. Dans le dynamisme de ce mouvement d'avant-garde apparaît ainsi la volonté chez Devade comme chez les autres membres de Supports/Surfaces de théoriser leurs pratiques. La démarche théorique de Devade, son ampleur et son lien à sa peinture, est cependant tout à fait singulière dans ce groupe d'artistes. Elle s'élabore en outre dans une relation étroite avec Marcelin Pleyne. Le contexte de ces années Supports/Surfaces correspond à une période d'effervescence intellectuelle en France à laquelle participe la revue Tel Quel et dans laquelle s'inscrivent les textes de Marc Devade, faisant le lien entre sa peinture et les théories qui se construisent notamment autour de Roland Barthes, Jacques Derrida et Jacques Lacan. Il correspond aussi à un moment de politisation intense des artistes après mai 68 et en particulier de Devade qui, au côté de Tel Quel, rompra avec le parti communiste pour défendre une ligne maoïste. En 71, la rupture avec le PCF des membres de Tel Quel initie une radicalisation politique et les textes du peintre deviennent alors le lieu principal de cette activité militante⁴. Par ailleurs le slogan "la politique au poste de commandement" que Devade entend faire respecter dans la rédaction de Peinture, cahiers théoriques à l'instar de celle de Tel Quel provoque en grande partie les divisions et les démissions des membres du groupe et de la revue.

L'oeuvre de Devade débute en outre à une époque où la peinture abstraite semble se décliner autour d'une Ecole de Paris finissante et où la scène artistique est surtout dominée par le Nouveau Réalisme. Les premières œuvres et textes de Devade appartiennent encore à une période de formation pour le peintre qui n'est pas passé par une école des Beaux Arts à la différence des autres membres de Supports/ Surfaces. Les textes, publiés d'abord dans la revue Tel Quel puis dans Peinture, cahiers théoriques montrent derrière leur rigueur théorique les recherches du peintre, la volonté de s'approprier et de penser une histoire de la modernité. Ils se construisent par des renvois à de multiples lectures, citations diverses qui associent à l'argumentation un vaste système de références. Ils affichent ainsi les solidarités intellectuelles, élaborent un discours critique autour des œuvres et les articulent à la sphère sociale par leur tonalité militante. Mais à travers les différentes questions auxquelles chaque texte tente d'apporter une réponse, se révèlent aussi les interrogations et la démarche intellectuelle qui accompagnent la peinture de Devade.

¹ Saint-Jacques Camille: *Marc Devade peintre théoricien*, Paris, Lettres Modernes, 1986, 99p..

² Devade Marc, *Une peinture en personne*, entretien avec Marcelin Pleyne, in *Marc Devade, Peintures 1979/1981*, Paris, éditions Peinture, 1981. Rééd. In *Devade*, Musée des Beaux Arts André Malraux, Le Havre, catalogue d'exposition, 1984, p.25.

³ Pleyne Marcelin : *L'enseignement de la peinture*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1971, 220p.

⁴ Certains titres d'articles sont particulièrement éloquentes de ces préoccupations : "*Peinture et matérialisme I. Note pour la théorie matérialiste de la pratique picturale*", in *Supports / Surfaces*, Cat. expo., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, ARC, 1970. Rééd. in *Peinture, cahiers théoriques*, n°1, Paris, juin 1971, p.45-54. De même : "Matérialisme nécessaire ou matérialisme dialectique", in *Peinture, cahiers théoriques*, n°1, Paris, juin 1971, p.121-125.

Le peintre à ses débuts est ainsi fortement marqué par la découverte de la peinture américaine. A partir d'un problématique héritage du formalisme américain peut se saisir l'effort théorique de Devade qui l'amène à redéfinir sa pratique pour revendiquer une peinture d'avant-garde liée à un mouvement littéraire entre 1969 et 1974. Durant cette période le marxisme de Marc Devade ne se limite pas au maoïsme militant mais fonde aussi une science, le matérialisme dialectique, qui s'intègre à la théorie picturale comme définition même de l'avant-garde. Il s'articule ainsi à une entreprise théorique que développent les écrivains de Tel Quel et Marc Devade dans le champ littéraire et pictural. C'est à travers ce passage de la peinture américaine vers une peinture en rapports étroits avec les écrits de Tel Quel que nous pouvons entrer et que peut se lire la bibliothèque de Marc Devade telle qu'il nous la présente dans ses écrits durant la première moitié des années soixante-dix.

La série Labyrinthe que Devade réalise en 1967, se construit par la juxtaposition de bandes colorées verticales et horizontales¹. Les formes colorées se juxtaposent entre elles et au blanc de la toile. Le blanc et le dessin structure ainsi l'espace de la couleur. Les divisions de la surface sont déduites du format rectangulaire. Cette structure fait pleinement jouer la limite des champs colorés ou blanc et leurs articulations. Le contour littéral du tableau est alors associé à une géométrie interne du dessin.

Les premières toiles de Devade sont ainsi très influencées par les tableaux de Kenneth Noland. Il reprend une structure déductive par rapport aux bords du tableau. Mais à la différence de Stella ou de Noland, il n'utilisera jamais le "Shaped canvas". Si le dessin énonce le format, ceci souligne aussi l'attachement de Devade pour le support traditionnel du tableau et son histoire ; c'est à l'intérieur de ses limites que la peinture doit agir et se transformer selon lui. On retrouve en outre le motif du chevron ou des bandes de couleur de Noland². Il hérite ainsi du dessin géométrique "hard edge" et d'un chromatisme qui joue par alternance de bandes colorées et de blanc. Devade reprend un travail de la couleur à travers la problématique du contour peint en relation au format, contour littéral, et à la surface.

Lorsque Marc Devade fait le récit de sa démarche picturale, il écrit que "l'avant-garde des années soixante, Noland, Olitski et Stella, entre autres, ont été, pour ce qui est de mon travail, les points de départ décisifs de mon activité picturale"³. Le peintre inscrit ainsi son travail dans le prolongement d'une abstraction qui, selon un point de vue formaliste, s'est développée en faisant retour sur les moyens matériels propres de la peinture, la peinture américaine des années soixante lui apparaissant comme la plus avancée dans cette optique.

Devade pratique et pense donc de manière essentielle sa peinture dans une perspective historique, la modernité, à travers un héritage américain (sur le plan théorique il s'agit du modernisme et du formalisme conceptualisé par Clément Greenberg) et avec une volonté de poursuivre un récit qu'il lui faut s'approprier et donc reformuler, ce qui motive en partie son écriture théorique.

Au moment où Devade commence à peindre, la peinture américaine est très peu visible en France. Jackson Pollock n'est ainsi plus montré entre 1959 et 1967 et il faut attendre 1968 pour que l'exposition L'art du réel au Etats-Unis, 1948-1968 au Grand Palais offre un panorama de la création picturale américaine en France. Il est en outre beaucoup plus difficile de connaître ce qui se développe depuis la fin des années cinquante avec des artistes comme Morris Louis, Kenneth Noland, Franck Stella ou Elsworth Kelly. Peu vue et mal comprise en France en regard du prisme de l'Ecole de Paris, l'analyse de la peinture américaine par les artistes de Supports/Surfaces bouleverse les références artistiques dans le champ pictural. Leurs connaissances restent cependant partielles ou confuses avec peu de relations directes aux œuvres à l'exception de Daniel Dezeuze qui avait séjourné aux Etats-Unis. L'appréhension des œuvres par les reproductions aura ainsi quelques conséquences sur les interprétations⁴. La connaissance passe par la lecture d'Artforum, des textes de Michaël Fried et de Clément Greenberg. Surtout les articles de Marcelin Pleynet parus dans Les

¹ Illustrations 1 : *Labyrinthe I*, octobre-novembre 1967, encre sur toile, (dimensions inconnues)

Labyrinthe II, 1967, encre et crayon sur papier, 45x55 cm

Sans titre, 1969, acrylique sur toile, 90 x 210 cm

² Illustrations 2 : *Sans titre*, 1967, acrylique sur toile, 200x 100 cm

Sans titre, 1968, acrylique sur toile, 90 x 210 cm

³ Devade Marc : *Histoire critique d'une peinture*, Paris, éd. Gérard Piltzer, 1975, p. 6.

⁴ Marc Devade commença à peindre sur des petits formats, influencé par la taille des reproductions qu'il pouvait voir dans les revues. A l'opposé Claude Viallat peignit des toiles de très grands formats sur lesquelles il marchait en étant persuadé qu'il ne faisait que répéter une pratique initiée par Jackson Pollock.

lettres françaises en 1967, notamment sur l'exposition "Six peintres américains à la Galerie Knoedler"⁵, auront un effet important sur Marc Devade comme sur les autres membres de Supports/Surfaces². La prégnance des textes dans l'approche de la peinture américaine pourrait être en outre reliée au besoin de plusieurs artistes de se l'approprier sur un plan théorique.

A partir de 1969, les compositions formelles se complexifient³. Le peintre utilise des formats carrés où des formes rectangulaires s'entrecroisent selon une répétition de lignes parallèles. Les couches de peinture acryliques peuvent se superposer par enchevêtrement et juxtaposition des formes colorées. Devade utilise une règle de composition issue de la formule matissienne "1 cm² de bleu n'est pas égal à 2 cm²", " je prenais une mesure à l'intérieur du carré qui déterminait une bande plus ou moins mince ou large et que je multipliais jusqu'à la surface d'un carré ou d'un rectangle, [...] c'était une modulation de préférence de couleurs"⁴. L'artiste opère donc une construction formelle entièrement rationalisée qui se fonde sur l'expression de la couleur. Il s'ensuit que le dessin délimite la couleur alors que la couleur détermine le dessin. Dans cette mise en tension du dessin et de la couleur, la juxtaposition et le recouvrement des couleurs questionnent la forme, la limite de la construction géométrique de la couleur sur la surface du tableau.

Si la peinture de Devade s'inscrit alors pleinement dans les questions de la peinture américaine, entre littéralité de la surface et illusionnisme pictural, qui se déclinent dans la relation entre couleur et formes du dessin et du tableau, il s'agit pour Devade de repenser la surface picturale afin d'échapper à un simple jeu formel. La peinture de Devade intègre ainsi une interrogation portée sur la forme dans sa relation à l'espace pictural à travers le rôle attribué à la couleur. Héritée des Etats-Unis, ou en France des œuvres de Simon Hantaï, la mise en question de la forme, de son inscription et donc de la production de l'espace pictural joue un rôle essentiel dans le développement du travail de Devade à cette période. Cette interrogation est en outre partagée avec les autres membres du groupe Supports/Surfaces où elle se décline comme empreinte, trace ou marque, la spécificité de Devade, qu'il partage avec Vincent Bioulès, étant d'avoir conservé le tableau comme lieu de l'espace pictural. Pour Marcelin Pleyne en 1975, les œuvres de Supports/Surfaces révèlent qu'"aucune forme quelle qu'elle soit ne peut plus être représentative d'aucun rapport au réel"⁵. Les œuvres et les écrits de Devade visent à montrer que la solution ne peut s'envisager qu'à travers le rôle de la couleur qui se charge de transformer la relation entre espace pictural et espace réel. Il ressort un attachement catégorique de Devade à la pratique de la peinture et au tableau dont la dimension historique en fait le lieu de toutes transformations, ce qui s'accorde d'ailleurs très bien à la pensée marxiste mais ne rompt pas non plus sur ce point avec l'héritage formaliste.

Cette démarche théorique se traduit dans les écrits par une lecture critique de Clément Greenberg qui vise à dépasser ce problème de la forme et les apories du discours formaliste où le tableau se révèle comme une ultime convention fondée par un consensus. La théorie de Devade se développe sur les bases que fournit L'enseignement de la peinture de Marcelin Pleyne. En effet le critique et le peintre se rejoignent dans une même démarche qui consiste à "découvrir la peinture américaine [...] non plus en fonction du discours américain mais en fonction de ce qui se passait en France et qui était infiniment plus élaboré philosophiquement"⁶.

L'œuvre intitulée *Peinture*⁷ réalisée en 1969 est emblématique de cette réflexion et inscrit cette transformation de l'héritage américain dans une théorie sémiologique et une philosophie développées

¹ Pleyne Marcelin : "*Peintres et artistes américains*", dans *Les lettres Françaises*, 15 novembre 1967. Marcelin Pleyne revient alors d'un voyage aux Etats-Unis pour une série de conférences, en 1966. Plusieurs artistes du futur groupe *Supports/Surfaces* téléphonèrent à Marcelin Pleyne après la parution de ses articles. C'est à cette occasion qu'il fit leur connaissance.

² Cette exposition regroupe des toiles d'Arshile Gorky, Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Barnett Newman, et Mark Rothko.

³ Illustrations 3 : *Sans titre*, septembre 1971, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, Coll. Musée Fabre, Montpellier
N° II, avril 1971, peinture vinylique sur toile sur châssis, 200x200 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

⁴ Marc Devade: "*Une peinture en personne*", entretien avec Marcelin Pleyne, op. cit.

⁵ Pleyne Marcelin : "*Le paradoxe du peintre*", catalogue d'exposition., Galerie Gérard Piltzer, Paris, 1975.

⁶ Pleyne Marcelin, Saint-Jacques Camille : "*Devade à nouveau*", entretien, in *Marc Devade*, cat expo. Musée des Beaux-Arts de Tourcoing ; Ludwig museum, Koblenz, 2003 p.118.

⁷ Illustration 4 : *Peinture*, 1969, acrylique sur toile, 49 x 49 cm. Courtesy Galerie Piltzer, Paris

en France. Peinture associée à la rigueur géométrique du dessin et à la déduction du format, la reproduction de l'idéogramme chinois "peinture". Elle manifeste tout d'abord l'intérêt de Devade pour la culture et la peinture chinoise. L'abandon de l'acrylique pour l'encre de Chine par la suite relève de cet apport et de cette volonté d'intégrer l'altérité de cette pensée comme une contradiction à l'intérieur de la culture occidentale. Cet intérêt pour la Chine ancienne s'accorde évidemment, de la même manière que pour Marcelin Pleynet et Philippe Sollers, avec l'engagement maoïste. Mais dans cette reprise de l'idéogramme "peinture" se démontre la transformation de la problématique formelle en une réflexion sur le signe et donc l'intégration à la peinture par Devade des théories sémiotiques mises en avant par le groupe Tel Quel. Dans cette œuvre, signifiant et signifié, déduction formelle du format et matérialité du signifiant se confondent à travers l'idéogramme qui développe son propre sens. Ainsi au début de *L'enseignement de la peinture* Marcelin Pleynet place cette définition de l'idéogramme peinture : "elle est faite de limites, elle ressemble aux sentiers qui limitent les champs". Devade analyse ce caractère comme "champ cultivé (réalité économique, sociale et scientifique première) redoublé, ouvertement cadré"¹. Se manifeste donc ici une peinture qui formule à l'intérieur de ses constituants le processus de sa signification en faisant retour sur elle-même et sa matérialité signifiante.

Devade définit dès ses premiers textes la peinture comme "pratique signifiante" et dans le texte "Pourquoi une revue" qui présente la revue "Peinture, cahiers théoriques", linguistique et sémiotique sont "l'appareil de connaissance nécessaire à l'analyse du champ spécifique peinture [...] la peinture étant un langage, une pratique signifiante parmi d'autres"². La peinture se définit dans un processus d'analyse dont relèvent théorie et pratique, elle est "objet de connaissance". Cette notion, issue de la lecture d'Althusser, est revendiquée dans chaque texte pour définir la peinture, elle formule la réponse à l'alternative entre l'autonomie du formalisme, fondé sur la convention du tableau, et la disparition de la peinture dans l'objet réel comme le montre les œuvres minimalistes.

Mais le terme de "pratique signifiante" fait directement écho aux théories du groupe Tel Quel dans le domaine littéraire durant la seconde moitié des années soixante. En effet, l'intense activité intellectuelle autour de cette revue s'accompagne alors d'un rapprochement avec l'ensemble des acteurs du structuralisme français (qu'il est par ailleurs plus exact de qualifier de post-structuralisme). Roland Barthes est le premier à se lier à cette avant-garde littéraire, dès 1964 les "Essais Critiques"³ paraîtront dans la collection dirigée par Philippe Sollers. A ce moment Barthes définit le projet d'une sémiologie⁴ qui ne serait, à l'inverse de la pensée de Saussure, qu'une spécification de la linguistique. Le langage étant le lieu de la signification, les concepts de la linguistique deviennent opératoires pour analyser le champ social. Le discours littéraire est alors une sémiotique particulière où la signification se développe de la manière la plus riche et la plus complexe. Cette prégnance de la langue dans le rapport au réel, liée à l'approche du texte sans autre référence que lui-même, pose la question de l'espace du signifiant. C'est à travers le signifiant que Barthes transforme le projet sémiologique pour rendre compte de la pluralité de sens que le texte élabore dans le mouvement de son écriture. De même, c'est comme langage et par son travail sur les signifiants que la peinture comme pratique signifiante s'articule au réel pour Marc Devade.

Proche des thèses que développe Marcelin Pleynet dans *L'enseignement de la peinture*⁵, les premiers textes de Marc Devade sont exemplaires de cette utilisation de théories développées autour de Tel Quel que le peintre revendique et prolonge en les confrontant à sa pratique. Ainsi les peintures de la première exposition de Marc Devade à la galerie Le Haut-Pavé en avril 1970⁶ pourraient être

¹ Devade Marc : "Peinture et matérialisme I. Note pour la théorie matérialiste de la pratique picturale", op. cit., p.57.

² Devade Marc : "Pourquoi une revue ?", in *VH 101 n°5*, Paris, mars 1971. Rééd. in Camille Saint Jacques : *Marc Devade, écrits théoriques*, t.1, Paris, Lettres Modernes, 1989.

On retrouve les mêmes déclarations dans le texte de présentation de la revue "Peinture, cahiers théoriques" rédigé par le comité de rédaction regroupant Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade et Daniel Dezeuze. Ce texte commun montre la communauté de pensée tout au moins autour de cette définition. "Présentation de la revue *Peinture, cahiers théoriques*", [comité de rédaction], in *Peinture, cahiers théoriques*, n°1, Paris, juin 1971, p.7-11.

Le texte signé par Louis Cane et Daniel Dezeuze, "Pour un programme théorique pictural" développe en outre cette réflexion sur le signifiant pictural. Dezeuze Daniel, Cane Louis : "Pour un programme théorique pictural", *Peinture, cahiers théoriques*, n°1, Paris, juin 1971, p.67-83.

³ Barthes Roland: *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1964.

⁴ Barthes Roland : "Eléments de sémiologie", in *Communications* 4, Paris, Seuil, 1964.

⁵ Pleynet Marcelin: *L'enseignement de la peinture*, op. cit.

⁶ Marc Devade, *Peintures*, Paris, Galerie Le Haut-Pavé, avril 1970.

interprétées à travers cette problématique du signifiant. Devade expose alors des peintures à l'acrylique d'assez grand format¹. On retrouve, dans les différentes séries présentées, une peinture géométrique dont les bandes de couleur sont déduites de la mesure du tableau. La peinture se présente donc comme une analyse du matériel pictural. Elle expose et articule les couples structurels qui la constituent, le tableau et la surface d'une part, le dessin et la couleur d'autre part. Cette analyse matérielle de la peinture peut être rapprochée des œuvres des autres membres du groupe Supports/Surfaces. La structure déductive du dessin a pour conséquence de reconnaître les codes à l'œuvre dans le tableau. Elle place en outre la peinture dans un espace a priori clos, un système fini à reconnaître où la peinture s'élabore sans référence extérieure à ce qui la constitue comme structure. Mais cette logique du dessin se trouve confrontée à une action de la couleur. Par les enchevêtrements et recouvrements, la couleur perturbe l'ordonnement formel et relance le processus signifiant.

Le texte "D'une peinture chromatique, théorème écrit à travers la peinture"², publié dans *Tel Quel* en avril 1970 lors de l'exposition, fixe les termes de ce que pourrait être une "peinture structurale". Le texte se présente sous la forme de courts principes numérotés qui se succèdent sur le modèle des axiomes et des théorèmes, entrecoupés de citations de Hegel, Marx, Lénine, Cézanne, Mondrian ou de Marcelin Pleynet, Jacques Derrida et Julia Kristeva. Marcelin Pleynet dans l'article *Peinture et Structuralisme*³ expose aussi cette problématique en délimitant l'application du structuralisme à la peinture. C'est à travers la critique du structuralisme tel qu'elle est opérée à la fin des années soixante par Julia Kristeva et Jacques Derrida qu'il pense son adaptation à la peinture contemporaine. La multiplicité des références à Jacques Derrida et Julia Kristeva dans *Une peinture chromatique*⁴ suffirait à souligner l'adéquation des projets théoriques de Devade et Pleynet autour de la problématique du signifiant pictural qu'ils abordent avec les mêmes outils conceptuels. Il s'agit de substituer à l'emprise du signe comme forme fixe de la signification, une dynamique transformationnelle et génétique du signifiant au croisement des surfaces textuelles. Cette théorisation permet de penser ce qui, dans la peinture, s'oppose à une réduction à la forme ou au signe et prononce au contraire son éclatement, rôle que Devade attribue à la couleur. La couleur marque l'écart par rapport à la structure immédiatement présente qu'est le dessin. Elle donne à lire la trace et la transformation d'un système qui expose son histoire. La couleur n'est pas un terme fixe mais un mouvement qui annule le système formel en même temps qu'elle le révèle.

Le passage aux encres en 1972 permet de radicaliser l'inscription de la couleur sur la toile et transforme la relation à la forme⁵. Les encres réalisées à partir de 1972 se distinguent par une utilisation visant, selon les termes du peintre à casser "les surfaces homogènes et le dessin hard-edge de [ses] peintures à l'acrylique"⁶. La permanence de la forme, c'est à dire le dessin et le format, se trouve prise dans le mouvement de recouvrement de la couleur. En effet, si la forme ne s'impose plus de manière contradictoire avec la couleur, les toiles conservent la rigueur d'un ordonnancement formel travaillé par la couleur. Il y a ainsi une utilisation continue d'un format carré à partir de 1973 jusqu'au diptyque de 1977. A cette répétition du format correspond une démarche sérielle qui se décline chronologiquement durant cette période et scande la pratique du peintre⁷.

Ainsi dans les tableaux réalisés et exposés chez Daniel Templon en 1974, la structure formelle s'organise par rapport au blanc central autour duquel se répartissent les deux surfaces colorées. La couleur intervient comme mouvement qui relance et transforme la finitude formelle dans le processus de son recouvrement, pour Devade "la fonction du dessin à partir du format est la possibilité de rendre lisible la couleur afin qu'elle ne soit pas seulement fuite indifférenciée"⁸. Le dessin donne ainsi au

¹ Illustrations 5 : *Sans titre*, septembre 1970, acrylique sur toile, 191x 195 cm
Sans titre, 1970, huile sur toile sur châssis, 150x150 cm

² Devade Marc : "D'une peinture chromatique, théorème écrit à travers la peinture", in *Tel Quel*, n°41, Paris, Seuil, printemps 1970, p.72-88. Rééd. in Camille Saint Jacques : *Marc Devade, écrits théoriques*, t.1., Paris, Lettres Modernes, 1989.

³ Marcelin Pleynet : "Peinture et Structuralisme", in *L'enseignement de la peinture*, op. cit.

⁴ Devade Marc : "D'une peinture chromatique, théorème écrit à travers la peinture", op. cit..

⁵ Illustrations 6 : *Sans titre*, 1972, encre sur toile, 200 x 200 cm
Sans titre, 1973, encre sur toile, 100 x 200 cm
Sans titre, 1973, encre sur toile, 200x200 cm

⁶ Devade Marc : "Une peinture en personne", entretien avec Marcelin Pleynet, op. cit.

⁷ Illustrations 7 : *Sans titre*, novembre 1973, encre sur toile, 200 x 200 cm
Sans titre, 1975, diptyque, encre sur toile, 100 x 200 cm

⁸ Devade Marc : *Entretien avec Catherine Millet*, in *Art Press*, n°9, Paris, février 1974, p.13-17.

mouvement de la couleur son rythme. Ce passage de la couleur se pluralise en outre par la superposition des couches, "le nombre de couches n'est pas déterminé [...] et varie selon que j'arrive ou non à la couleur qui correspond au plus près à l'effet de lumière et de teinte que je désire"¹. La succession des couches de couleur homogénéise les variations chromatiques du premier passage de la couleur. Ainsi dans la presque monochromie des plages colorées se révèlent des zones d'opacité et de transparence, un frissonnement de la couleur rendu par la liquidité moirée des encres. Les diaprures que dévoilent les surfaces colorées se mêlent ainsi à une vibration de la lumière. Cette suspension de la couleur pourrait rappeler des peintures de Mark Rothko dont Devade souligne l'importance dans son travail avec Jackson Pollock et Barnett Newman². Le mouvement de la couleur et son rythme permettent la résonance des surfaces colorées qui contredit la finitude de la surface. La fuite continue de la couleur à travers les lignes du dessin et vers les bords du tableau s'oppose à une fixité du regard pris dans le flux de la matière. Cette importance donnée à la matérialité de la couleur dans son rapport à l'espace rappelle ici aussi ce que Greenberg nommera la "tactilité" de la couleur et que l'on trouve dans les grands formats de Newman. La couleur associée à son mouvement opère donc pour Devade un processus continu de transformation qui se donne à voir dans le tableau.

Ce rapport entre la forme et la couleur est exprimé par Devade par des concepts lacaniens appliqués aux signifiants picturaux. La couleur se charge d'une dimension pulsionnelle qui échappe et perturbe l'ordre instauré au cours du complexe oedipien. La couleur devient un processus de signifiante qui donne à la peinture son mouvement transformateur dans une chaîne des signifiants comparable à celle qui structure l'inconscient lacanien. De même, à partir de la métaphore du nom du père dans la résolution du complexe oedipien, Marcelin Pleynet relie chez Matisse l'irrationalité de la production signifiante par le travail de la couleur et du dessin à un "signe absent venant prendre la place de ce qui produit, programme le désir de tous les signes"³. La peinture se fait alors retour ou répétition par le signifiant vers une vérité qui ne peut plus se dire, interdite, et qui est le lieu d'une jouissance impossible. "Jouissance impossible à concevoir [...] comme limite d'où s'instaure par le symbolique la catégorie du réel"⁴ écrit Devade à propos des toiles de Louis Cane.

Les textes de Marc Devade à travers leurs références élaborent donc un "système de la peinture" comme nous l'indique aussi le titre choisi par Marcelin Pleynet pour la réédition de *L'enseignement de la peinture*⁵. Dans ce système, la critique du signe, sa déconstruction⁶, et le passage au signifiant transposent à la peinture les théories développées autour de *Tel Quel*. Il en résulte que l'espace signifiant de la peinture se produit dans le mouvement contradictoire de la couleur par rapport au dessin. Dans cet espace ainsi défini, la peinture se développe "sans autre référence qu'elle même se peignant"⁷. La symétrie de cette formulation avec celle de Philippe Sollers qui théorise une nouvelle forme d'écriture, qualifiée de textuelle⁸, dans *Le roman est l'expérience des limites*⁹ montre la solidarité des deux projets où l'on retrouve à l'intérieur des limites d'un système fini, une expérience infinie de la matière signifiante.

En effet ce travail du signifiant correspond à l'écriture que développent les écrivains de *Tel Quel*, en particulier Marcelin Pleynet et Philippe Sollers. En 1965 paraissent *Drame*⁹ de Philippe Sollers et *Comme*¹⁰ de Marcelin Pleynet. Ces deux livres montrent la convergence des démarches et la constitution d'un véritable groupe d'avant-garde auquel sont associés les autres écrivains réunis dans le comité de rédaction de la revue¹¹. A une écriture reflet de la réalité est opposée l'antériorité du

¹ Ibid.

² Devade Marc.: "*Histoire critique d'une peinture*", op. cit..

³ Pleynet Marcelin : "*Le système de Matisse*", in *L'enseignement de la peinture*, op. cit., p.71

⁴ Devade Marc : "*Peinture et matérialisme II. Note sur une peinture opérant dans de beaux draps*", in *Louis Cane*, Cat. expo., Galerie Daniel Templon, Paris, 1971. Rééd. in *Peinture, cahiers théoriques*, n°1, Paris, juin 1971, p.55-63. In Camille Saint Jacques : *Marc Devade, écrits théoriques*, t.1, Paris, Lettres Modernes, 1989. p.68.

⁵ Pleynet Marcelin, *Système de la peinture*, Paris, Seuil, 1977, 188 p.

⁶ Jacques Derrida qui était alors proche de *Tel Quel*, et plus particulièrement de Philippe Sollers, participa activement à l'effort de théorisation que développait la revue.

⁷ Devade Marc : "*D'une peinture chromatique, théorème écrit à travers la peinture*", op. cit., p.49.

⁸ Sollers Philippe: *Le roman et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968. Rééd in *Logique de la fiction et autres textes*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p.53-84.

⁹ Sollers Philippe : *Drame*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1965.

¹⁰ Pleynet Marcelin : *Comme*, Paris, Seuil, Tel quel, 1965. Rééd in *Les trois livres*, Paris, Seuil, 1984.

¹¹ A partir de 1963, le comité de rédaction de la revue se compose de Jean Louis Baudry, Jean Pierre Faye, Gérard Genette, Marcelin Pleynet, Denis Roche, Philippe Sollers et Jean Thibaudeau.

langage par rapport à un réel qui n'a pas d'existence hors du langage¹². Le signe n'est pas travaillé par rapport à ce qu'il désigne, le signifié, mais à travers le signifiant qui révèle les épaisseurs de significations véhiculées par le signe. Le texte se développe dans l'espace propre de l'écriture sans autre référent qu'elle-même s'écrivant. On pourrait donc dire que l'écriture se définit uniquement dans l'espace du signifiant et non dans un quelconque "réalisme", elle est exclusivement pratique signifiante donc. Il s'ensuit que l'écriture est le lieu d'une mise en tension des significations de notre réalité. Elle est une expérience du réel par la transformation des signifiants que le texte opère. L'écriture qui fait le récit de sa génération est alors une écriture qui génère l'espace même de la signification. Elle est à la fois "déchiffrement" du monde et "chiffrement"² du lieu où elle se déploie. De même la peinture, différenciée du tableau, se développe par l'articulation de ses signifiants propres, la figure de la peinture n'est plus le signe ou la forme mais le processus signifiant qui produit la peinture à la fois objet et sujet d'elle-même. Au récit du monde, elle oppose le récit de son processus signifiant, la narration de la peinture se produisant elle-même, une scénographie de la peinture donc.

L'exposition de Marc Devade à la Galerie Le Haut Pavé en 1970³ dont le catalogue fut réalisé par Marcelin Pleyne et Philippe Sollers ne serait-elle pas révélatrice de cette avant-garde qui se constituerait autour de questions théoriques et s'étendrait de Tel Quel à la peinture, de la permanence de la rue Jacob à la galerie du Haut-Pavé? Le texte de Philippe Sollers se présente comme un commentaire d'Une peinture chromatique," intervention en marge d'un théorème"⁴. On pourrait en outre interpréter celui de Marcelin Pleyne comme un bilan provisoire de ce vaste corpus théorique, la peinture de Devade pressentie comme faisant le système d'une pratique signifiante. Il y aurait donc bien passage du tableau à la peinture comme objet de connaissance, "la peinture a changé de base" écrit Sollers⁵.

Mais en attribuant à "ces peintures savantes (lettrées) [...] la complexité scripturale du rêve"⁶, Marcelin Pleyne semble interroger le passage d'un texte sans limite, d'un tissu textuel, à la peinture. Il est donc question de la pluralité de la matière signifiante et de son rapport à une histoire, le texte, et au sujet. Le point nodal de l'analyse des peintures de Devade se situe dans un passage à travers le réseau textuel qu'elles révèlent et transforment, d'une peinture figée dans la langue à l'apparition d'une peinture qui se développe à partir d'elle-même et peut produire ses effets théoriques dans l'épaisseur de textes où elle se trace. C'est donc dans un nouveau rapport au langage que s'opère ce passage. Dans un texte sans limite, tissu de l'existence par lequel se donne le monde, elle donne à voir à partir de quoi toujours "ça" se peint, le "ça" de la peinture comme chez Philippe Sollers le "ça" de la littérature⁷. La peinture travaille dans un écart du langage et se fait en cela action, "dedans-dehors" ou "extérieur-intérieur" du langage selon la formule de Roland Barthes sur l'écriture de Sollers, elle "produit un espace qui transgresse le langage qui est [...] la loi même"⁸. Si pour Barthes, le rêve n'est pas l'inconscient d'un sujet mais un pré-langage⁹, de même la peinture chez Devade n'est pas langage mais pré-langage, langage différé et on pourrait dire écriture, celle de Drame¹⁰ ou de Nombres¹¹. Elle n'est pas la voix retranscrite mais "ce" qui parle, "peinture démesurée des couleurs qui nous laissent sans voix devenir"¹². Ainsi la peinture est "structurée comme un langage"¹³, c'est à

¹ Outre la linguistique structurale, on reconnaîtra aussi la proximité avec la théorie lacanienne de l'antériorité du signifiant et de son autonomie par rapport au signifié.

² La construction de *Nombres* illustre ce chiffrement du texte qui raconte son propre déploiement. Sollers Philippe : *Nombres*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968. Réédition *Nombres*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 2000, 146p..

³ *Marc Devade, Peintures*, Paris, Galerie Le Haut –Pavé, avril 1970.

⁴ Sollers Philippe : "*Dialectique de la peinture*", catalogue d'exposition, *Marc Devade. Peintures*, Paris, Galerie Le Haut Pavé, avril 1970. In *Peinture, cahiers théoriques*, n°16-17, Paris, 2^{ème} trimestre 1981, p.213-217.

⁵ Ibid

⁶ Pleyne Marcelin : "*Rites de passages*", catalogue d'exposition, *Marc Devade. Peintures*, Paris, Galerie Le Haut Pavé, avril 1970. In *L'enseignement de la peinture*, op. cit., p.216.

⁷ Barthes Roland: "*Sollers écrivain*", Paris, Seuil, 1979. In *Roland Barthes, œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t.3, p.588.

⁸ Ibid, p.617.

⁹ Dans l'article "*Drame, poème, roman*" Barthes aborde le thème du rêve et de la mémoire chez Sollers, in Barthes Roland: "*Sollers écrivain*", op. cit.

¹⁰ Sollers Philippe : *Drame*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1965.

¹¹ Sollers Philippe : *Nombres*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968. Réédition *Nombres*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 2000, 146p..

¹² Devade Marc : "*D'une peinture chromatique, théorème écrit à travers la peinture*", op. cit., p.51.

¹³ Pleyne Marcelin : "*Rites de passages*", op. cit., p.216.

dire un code marqué par le dessin et l'irrationnel de la couleur qui échappe à la grammaire. Le "comme" en italique établit la comparaison et souligne l'écart. Il fait écho au titre du recueil de poèmes de Marcelin Pleynet¹. Comme se situe aussi dans cet impossible origine du langage, dans ce moment où les choses viennent à la parole. Philippe Sollers analysera l'écriture mythographique de Marcelin Pleynet² où l'écriture fait retour sur elle-même pour rendre compte de son apparition et de l'apparition de tout signe³. Ainsi "Comme" est "sur cet axe du signe qui ferait apparaître sous toutes ces formes l'union signifiant- signifié"⁴. Or n'est ce pas sur cet axe du signe que s'élabore une nouvelle théorie et pratique de la peinture pour Marc Devade et Marcelin Pleynet, dans un avant de la parole où dans la lignée de Matisse la peinture s'acheminerait vers "un signe qui ressemble à tous les signes"⁵ ? Si la peinture comme pratique signifiante se définit à côté du langage, à travers le langage dans lequel elle creuse un écart, Marc Devade élabore une peinture que l'on pourrait qualifier de "textuelle" en référence à l'écriture promue à Tel Quel par Marcelin Pleynet et Philippe Sollers.

Il y a ainsi une réelle cohérence entre l'écriture sollersienne, la poésie de Pleynet, une critique où l'enseignement de la peinture joue un rôle majeur et la théorie où s'inscrit l'oeuvre de Devade. Ces solidarités intellectuelles et artistiques exprimées par la démarche théorique de Devade sont constitutives du mouvement d'avant-garde dont se revendique le peintre. La théorie mise en oeuvre par la revue *Peinture*, cahiers théoriques est associée par Devade à celle de la revue *Tel Quel*, elles manifestent toutes deux une offensive pour affirmer et fonder une pratique artistique, une avant-garde, dans sa spécificité et sa valeur. Il s'agit d'"idées destinées en grande partie à défendre par la prise de parole nos "arts" (littéraires et picturaux) ou à les justifier"⁶. La théorie relève alors d'une offensive pour s'approprier le discours critique, définir les termes par lesquelles peut être pensée la peinture et "éviter d'être récupéré comme produit de marché"⁷. On pourrait dire que la théorie se voit chargée de répondre à la situation aporétique formulée par Adorno selon laquelle l'oeuvre, qu'elle s'intègre volontairement ou s'oppose, se voit toujours récupérée par la pensée libérale⁸. Dans les écrits de Marc Devade, les concepts marxistes qu'offre Althusser dans *Pour Marx*⁹ et *Lire le capital*¹⁰ s'intègrent à l'élaboration d'un système de la peinture. La définition de la peinture comme "pratique théorique" ou "objet de connaissance" par Devade s'inscrit dans cette reprise des concepts althussériens qui permettent, à travers l'ambition théorique, de penser l'inscription de la peinture dans le champ social et la fonde comme pratique d'avant-garde. Ainsi le marxisme ou plus précisément la lecture de Marx par Althusser devient un outil pour le peintre afin de penser sa pratique et dépasser la question formelle.

Cette capacité de penser la relation de l'art au champ social et son rôle dans l'histoire en mobilisant les concepts élaborés par Althusser dans sa lecture de Marx définit pour Devade ce que doit être l'avant-garde. Il s'agit d'établir le texte d'une nouvelle histoire et donc d'une nouvelle peinture. Devade se montre donc bien en adéquation avec "une connaissance des forces en jeu dans l'histoire de la peinture et une confrontation théorique conséquente avec la totalité du champ social"¹¹ selon la

Cette relation au langage confère aussi à l'inconscient "structuré comme un langage" selon la formule de Jacques Lacan. Le rapport entre un code et l'irrationnel de la couleur renvoie à l'analyse psychanalytique de la peinture que fait Devade.

¹ Pleynet Marcelin : *Comme*, Paris, Seuil, Tel quel, 1965. Rééd in *Les trois livres*, Paris, Seuil, 1984.

² Sollers Philippe: "*Critique de la poésie*", in *Critique*, n°226, Paris, Editions de Minuit, mars 1966.

³ Jacques Henric dira de l'écriture de Sollers qu'"elle décape tous les mythes" cité par Roland Barthes : *Sollers écrivain*, op. cit., p.600.

⁴ Sollers Philippe: "*Critique de la poésie*", op. cit.

⁵ Pleynet Marcelin : "*Le système de Matisse*", in *L'enseignement de la peinture*, op. cit., p.73.

⁶ Devade Marc : "*Bilan*", réponse à un questionnaire du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pour l'exposition *tendances de l'art en France 68-78*, ARC. In Camille Saint Jacques : *Marc Devade, écrits théoriques*, t.3, Paris, Lettres Modernes, 1989, p.388.

⁷ Devade Marc : "*Pourquoi une revue ?*", op. cit., p.83.

⁸ Lors de l'éclatement du groupe *Supports / Surfaces* en juin 1971, Marcelin Pleynet raconte avoir mis en garde les artistes qui démissionnaient du risque de récupération par le marché de l'art. Pleynet Marcelin, Saint-Jacques Camille : *Devade à nouveau*, entretien avec Marcelin Pleynet, op. cit.

⁹ Althusser Louis: *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965. Réédition *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005.

¹⁰ Althusser Louis: *Lire Le Capital*, Paris, François Maspero, 1965. Réédition *Lire Le Capital*, Paris, PUF, Quadrige, 1996.

¹¹ Pleynet Marcelin : "*Quelques problèmes de la peinture contemporaine : Marc Devade*", cat. expo., Paris, Galerie Daniel Templon, juin 1972.

définition de l'avant garde que donne Marcelin Pleyne dans le catalogue de l'exposition de 1972. La création de la revue Peinture, cahiers théoriques répond à cet impératif théorique. La résistance à la gratuité formelle, où l'avant-gardisme se transforme en académisme, le dépassement du problème de la forme par la théorie et la reconnaissance de l'histoire sont alors les enjeux essentiels. L'avant-garde serait la tentative de résolution du problème formel par le marxisme, par la relation à un sujet, rôle attribué à la psychanalyse, et par une histoire de la modernité depuis la rupture cézannienne prolongée par Matisse et l'abstraction américaine. Mais derrière la pesanteur théorique et la dialectique historique se révèle l'ambiguïté du désir d'une nouvelle histoire refoulée pendant le XX^{ème} siècle qui est en fait la volonté de donner au présent sa dimension historique. Il s'agit de trouver dans l'histoire et malgré ses déceptions, la liberté d'une action révolutionnaire dans le présent qu'exige l'avant-garde, c'est la mission assignée à la démarche théorique.

Si les textes répondent à la sensation d'aporie formelles ressenties à la fin des années soixante et s'il s'intègre à la transformation de l'héritage de la peinture américaine, ils sont placés au fondement d'un mouvement d'avant-garde picturale et font le lien avec une avant-garde littéraire. Par delà l'engagement politique et l'occupation du discours critique, les écrits de Devade témoignent ainsi des questionnements que le peintre traverse dans sa pratique et des outils intellectuels qu'il mobilise et qui relancent sa démarche. Lorsque le marxisme ne pourra plus être un apport théorique pour penser la pratique picturale, s'effacera aussi une utopie théorique pouvant faire le système d'une peinture d'avant-garde. La reconnaissance d'un investissement du sujet dans la peinture par la dimension pulsionnelle de la couleur conduira ensuite le peintre à faire de la théorie l'expression de l'informulable que met en jeu la peinture. Dépourvue de toute vérité et échouant à dire la peinture, la théorie répond à l'impératif pour le peintre de parler sa peinture pour l'inscrire dans le champ social et faire le lien avec la littérature.

Les textes de Devade fonctionnent donc par une traversée des productions intellectuelles de son temps. Ils se construisent par un cheminement à travers un faisceau de connaissances que le peintre convoque afin d'élaborer ses propres concepts lui permettant de penser sa peinture. Les textes de Devade et la revue Peinture, cahiers théoriques relèvent bien d'une même volonté de "faire participer la peinture à l'aventure intellectuelle de cette décennie"¹. Ainsi il présente le texte Passage comme "le résultat de notes de lectures des travaux théoriques les plus actuels"² où il cite Philippe Sollers, Marcelin Pleyne, Julia Kristeva et les articles d'Art Press. Ces références très "telqueliennes" témoignent d'une volonté d'associer le champ pictural et littéraire dans une même démarche d'avant-garde, mais elles soulignent aussi la cohérence théorique entre ces personnes avec l'aspiration à produire de nouvelles connaissances dans lesquelles se situent leurs créations artistiques. Si la peinture est sous-tendue par un discours, la théorie permet de produire le discours qui répond à une nouvelle forme de peinture et d'écriture.

Marc Devade entretint donc tout au long de sa vie un rapport très étroit avec la littérature. Sa carrière artistique commence ainsi par un envoi de poèmes à la revue Tel Quel dont deux seront publiés en 1964³. Elle s'achève par les séries à l'huile qui renouvellent ce lien à la littérature, les titres reprenant chacun les premiers mots de la Divine Comédie de Dante⁴ pour Nel Mezzo, de Finnegans wake de Joyce⁵ pour Riverrun et de Paradis de Sollers⁶ pour Echo des Lumières. Si la maladie met un terme à son inspiration poétique, la peinture est alors liée à l'écriture par un rapport au corps et à l'indicible de ce corps qui est aussi celui de la souffrance et de la mort. On pourrait dire que la peinture se place par rapport à l'impossibilité de ce corps malade. La corporéité de la peinture rendue manifeste par le travail de la couleur et son geste dans les encres ou les huiles vient répondre à "la faillite des mots"⁷.

Lors de ses années maoïstes, le peintre situe cette rencontre dans une recherche théorique. Il y a alors l'idée d'un front commun de disciplines artistiques qui se développe de manière parallèle selon une même dynamique, notamment révolutionnaire, et englobe plus généralement des questions et

¹ Devade Marc : "*Bilan*", op. cit., p.386.

² Devade Marc : *Passages, programme théorique et graphique*, cat. d'expo., galerie Daniel Templon, Paris, 1974.

³ Devade Marc : "*Poèmes*", in *Tel Quel*, n°18, Paris, Seuil, été 1964, p.69.

⁴ Dante : *La Divine Comédie*, traduit par Jacqueline Risset, Flammarion, 1985.

⁵ Joyce James : *Finnegans Wake*, traduit par Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, Folio, 1982, 924p..

⁶ Sollers Philippe : *Paradis*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1981, 254p..

⁷ Devade Marc, *Une peinture en personne*, entretien avec Marcelin Pleyne, op. cit., p.25.

une réflexion commune. C'est ainsi que pour Devade reprenant une des dernières phrases de Nombres¹, "la peinture se déploie elle aussi comme drapeau"². Faire participer la peinture à cette "aventure intellectuelle" à laquelle se réfère Devade, c'est inscrire la peinture et la littérature dans une même histoire et dans un mouvement de transformation similaire de chacune des pratiques artistiques qui instaure aussi de nouveaux rapports entre elles, des solidarités dont le terme d'aventure indique la dimension collective. La peinture de Devade, à la différence de celle de la plupart des autres membres de Supports/Surfaces comme Claude Viallat ou Vincent Bioulès, s'insère ainsi pleinement dans un mouvement que Tel Quel a initié dans la littérature, participation volontaire qui situe la peinture de Devade dans cet échange. Peinture telquelienne donc où cette circulation se nourrit aussi d'une altérité, la peinture et les écrits de Marc Devade esquisse ainsi une communauté que la théorie a voulu rendre avouable. Formulant les parentés et les références, les écrits accompagnent la peinture, lui donnent son texte "traversé" par le peintre jusqu'au silence de la peinture.

Romain Mathieu

A l'occasion de « « Pour un programme théorique pictural » : Marc Devade et sa bibliothèque », Ecole régionale des beaux-arts de Rennes, 6 février 2008.

¹ "ces drapeaux se déroulant et claquant dans le vent, ces grands drapeaux flottant dans l'air non encore respiré, futur, et désignant les nouveaux écrans, les nouvelles tables, le nouveau texte sans fin ni commencement" Sollers Philippe : *Nombres*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1968. Réédition Nombres, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 2000, p.143.

² Devade Marc : "*Peinture et matérialisme I. Note pour la théorie matérialiste de la pratique picturale*", op. cit., p.62.