

## Entretien avec Pierre Buraglio

**Fabien Danesi** : Pourquoi avons-nous invité Pierre Buraglio ? Pour flatter les artistes, on a souvent l'habitude de dire qu'ils sont inclassables. Mais dans le cas de Pierre Buraglio, il faut reconnaître que, par rapport à l'opposition dont on a parlé depuis hier entre Modernisme et Postmodernisme, on a là un parcours qui ne semble entrer dans aucune de ces deux grandes catégories, ou alors qui entrerait dans les deux à la fois.

Pierre Buraglio, vous avez commencé au cours des années 1960 par la pratique picturale. Vous fréquentiez aussi bien les artistes du Salon de la Jeune Peinture<sup>1</sup>, qui prônaient la figuration, que les membres de Support-Surface<sup>2</sup> qui, dans une démarche opposée, pensaient leur pratique comme une déconstruction matérialiste des composantes du tableau. Où vous situiez-vous alors dans les années 1960 ?

**Pierre Buraglio** : Je me situe peut-être à cet endroit, dans la même situation instable hier comme aujourd'hui. Je pourrais reprendre l'expression que Michel Verjux<sup>3</sup> a utilisée tout à l'heure, qui était d'être « alter » et sans doute en marge, et si je cite Daniel Buren « confusionniste ».

Je participe au Salon de la Jeune Peinture. Il s'inscrivait dans la mouvance communiste, mais les productions d'art qui y étaient défendues s'opposaient au réalisme socialiste. Par

---

<sup>1</sup> Le Salon de la Jeune Peinture a connu 34 éditions qui se sont déroulées annuellement de 1950 à 1983. Pierre Buraglio y participe pour la première fois en 1961. Voir F. Parent et R. Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture, une histoire 1950-1983*, Montreuil, Éditions J.-P., 1983 ; Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration : une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'art, 2003 ; Jean-Paul Ameline, *La Figuration narrative : Paris, 1960-1972*, Paris, RMN, 2008. Voir Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19-35 et 185.

<sup>2</sup> Le groupe « Supports/Surfaces » a rapproché des artistes comme Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ces artistes privilégiant la pratique de la peinture interrogent ses composants élémentaires et remettent en question les moyens picturaux traditionnels. Ils associent à cette recherche une réflexion théorique et un positionnement politique au sein de la revue *Peinture-Cahiers théoriques*. Voir Marie-Hélène Dampérat, *Supports/Surfaces, 1966-1974*, Saint-Étienne, Presses Universitaires, 2000.

<sup>3</sup> Michel Verjux, né en 1956, diplômé des Beaux-Arts de Dijon en 1982, est le co-fondateur du lieu d'artistes À la limite en 1981 et du centre d'art contemporain Le Consortium de Dijon en 1983. Il devient maître de conférence en Arts Plastiques à l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne en 1996. Il emploie l'éclairage comme vecteur d'exposition depuis 1984. M. Verjux a participé à la table ronde du samedi 31 mai 2008 au Grand Palais consacré aux institutions et au marché de l'art, organisée dans le cadre du colloque « Le Postmoderne, un paradigme pertinent dans le champ artistique ? ».

ailleurs, en même temps, je fréquente l'atelier Roger Chastel, un artiste aujourd'hui oublié, quelqu'un d'extraordinaire, différent des autres professeurs de l'école<sup>4</sup>. Il avait su faire en sorte que dans son atelier des jeunes gens comme Parmentier ou Buren, venant de l'extérieur, Rouan, et quelques autres s'y trouvent. Sous l'influence de Parmentier et par la fréquentation de la galerie Jean Fournier<sup>5</sup>, et donc aussi de celle des peintres américains et d'Hantaï, j'ai développé un travail qui était « frère ennemi » de celui des gens de la Jeune Peinture.

Ce salon de la Jeune Peinture devient vraiment intéressant quand une personnalité intellectuelle et artistique comme Gilles Aillaud<sup>6</sup> en prend la direction. Nous établissons une confiance qui me permet, alors que ce salon était de tradition figurative – voir néo-bonnardisante –, d'y exposer, d'y faire exposer mes camarades et d'écrire en 1967 le texte « Peindre pouvait désigner à volonté<sup>7</sup>... ». J'étais alors à l'Union des étudiants communistes.

Les *Agrafages* sont exposés en 1966 à la galerie Jean Fournier dans l'exposition *Triptyque*<sup>8</sup> qui fera date pour ma génération, celle de la nouvelle abstraction – même si je me méfie des étiquetages si commodes pour les historiens d'art. Ceux-ci sont montrés en même

---

<sup>4</sup> Roger Chastel (1897-1981) est un peintre non figuratif français de l'École de Paris, qui s'est fait connaître à partir des années 1930 lorsqu'il expose dans les galeries parisiennes Georges Bernheim, Jeanne Castel et Paul Guillaume. Il travaille à plusieurs reprises avec le musicien Marcel Delannoy et pour le TNP de Jean Vilar pour lesquels il dessine des costumes et des décors. Roger Chastel reçoit le Prix national des arts en 1961. De 1963 à 1968 il est Professeur-chef d'atelier à l'École nationale supérieure des Beaux-arts, où François Rouan, Claude Viallat, Daniel Buren sont ses élèves et devient membre de l'Institut de France en 1968. Pierre Buraglio qui est entré aux Beaux-Arts en 1959, fréquente son atelier 1963 à 1965. D'importantes rétrospectives de son œuvre sont présentées en 1962 et 1968. Voir Roger Chastel, *...passé par la tête*, Paris, Éditions Galanis, 1968 ; René Huyghe et J. Rudel, *L'art et le monde moderne*, t. 2, Paris, 1970 ; Lydia Harambourg, « Roger Chastel », *L'École de Paris 1945-1965, Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993 ; Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 23.

<sup>5</sup> Jean Fournier a joué un rôle central dans l'art abstrait d'après-guerre, en présentant notamment la peinture américaine. Voir *Hommage à Jean Fournier, La couleur toujours recommencée*, cat. exp., Montpellier, Musée Fabre, 2007.

<sup>6</sup> Gilles Aillaud (1928-2007) est l'un des principaux peintres de ce que l'on a appelé la Nouvelle figuration ou la Figuration narrative. Pierre Buraglio le rencontre en 1964. En 1965, il devient président du Salon de la Jeune Peinture et réalise des œuvres collectives avec Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati telles que *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965). Ses thèmes de prédilection sont les animaux en cage comme *Ours blanc* (1968, Musée d'art moderne de la ville de Paris). En 1974, il devient décorateur de théâtre et travaille avec Klaus Michael Grüber à la Schaubühne de Berlin et avec Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan. Voir Jean-Christophe Bailly, *Gilles Aillaud*, Marseille, André Dimanche, 2005.

<sup>7</sup> Pierre Buraglio, « Peindre pouvait désigner à volonté... », *17<sup>e</sup> Salon de la Jeune Peinture*, cat. exp., Paris, 1967, repris dans *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 32-33.

<sup>8</sup> Pierre Buraglio participe à l'exposition *Triptyque* à la galerie Jean Fournier aux côtés de Buren, Meurice, Parmentier, Hantaï, Riopelle et Tapiès. *Agrafages* est une série commencée en 1966. Pierre Buraglio en parle en ces termes : « À l'origine, des toiles peintes en 1964-1965, qui, condamnées, furent découpées en triangles irréguliers, ceux-ci systématiquement assemblés (par interpénétration), agrafés comme ça venait..., au sol, le plus généralement en rectangles irréguliers. D'abord montés sur châssis, puis dans la logique même de leur fabrication présentés flottants. Sur les premiers Agrafages, je réintervenais : remplissant ou sertissant les triangles; par la suite, les laissais tels. Toutefois, pour resserrer, densifier l'espace, je colorais quelques triangles qui, répartis en semis, quadrillent la surface ; ou alignais verticalement des triangles de ton plus soutenu. » Propos de Pierre Buraglio, *Pierre Buraglio*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1982. Voir Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 35-72.

temps que les bandes horizontales de Parmentier, les bandes verticales de Buren, et Meurice, et par ailleurs Hantaï, Riopelle et Tapiès, eux-mêmes dans la quarantaine.

L'influence intellectuelle que va avoir sur moi Gilles Aillaud est beaucoup plus grande que des textes que l'on s'attendrait à rencontrer. Quelqu'un comme Clement Greenberg, je ne l'ai lu qu'en biais ; je n'ai jamais été plongé là-dedans.

**Katia Schneller** : Est-ce à cette époque, dans les années 1960 que vous avez accès à Greenberg, ou est-ce plus tard ?

**Pierre Buraglio** : C'est un peu plus tard. Au fond les premiers textes qui constituent le *substratum* de ma pratique sont d'un critique aujourd'hui oublié, qui est Roger Van Gindertael<sup>9</sup>. Il avait déjà recours à ce vocabulaire de production d'art, du « faire ». Ce sont mes premières lectures ; mais aussi pour d'autres de ma génération. Et Harold Rosenberg avec *La Tradition du Nouveau*<sup>10</sup>. Les deux grandes idées conductrices sont les suivantes : l'ascèse d'un constant refus qui s'accordait bien avec le matérialisme dialectique, dans lequel je me reconnaissais par ailleurs. Et aussi l'idée du *work in progress*, qui m'a marqué à vie, quelques soient les évolutions de mon travail. En revanche les grands principes greenbergiens que j'ai connus par la suite, intuitivement, mais aussi par les lectures de passeurs comme Marcelin Pleynet, dont j'ai lu « De la peinture américaine » dans *Les Lettres françaises* en 1967<sup>11</sup>. Je ne me suis jamais appuyé sur la doctrine. Dans ma peinture, depuis que j'ai concouru pour le

---

<sup>9</sup> Le Belge Roger Van Gindertael (1899-1982) a d'abord été peintre avant d'être un critique d'art important des années 1950 et 1960 à Paris, soutenant dans ses articles et préfaces les peintres « non-figuratifs », dont il organise de nombreuses expositions. Co-fondateur et rédacteur en chef de la revue *Cimaise*, Roger Van Gindertael a publié de nombreux articles dans *Combat*, *L'Œil*, *Les Beaux-Arts de Bruxelles, XX<sup>e</sup> siècle*, ou encore *Les Lettres françaises*. Voir Roger Van Gindertael, *Propos sur la peinture actuelle*, Paris, 1955 et *Permanence et actualité de la peinture*, Paris, 1960.

<sup>10</sup> Harold Rosenberg (1906 - 1978) a débuté dans les années 1930 en publiant dans diverses revues américaines des essais de philosophie politique et de critique littéraire et artistique. Il a aussi publié en 1942 un volume de poésie et enseigné l'Histoire de l'art à l'université de Chicago. Au début des années 1960, il publie *La Tradition du Nouveau*, où il revient sur la rupture de l'art moderne avec la tradition et estime qu'elle a désormais suffisamment duré pour constituer elle-même sa propre tradition. Cet ouvrage est un recueil d'articles qui, rédigés au cours des années 1950, portent aussi bien sur la peinture américaine que sur le marxisme, la poésie et le roman, l'internationalisme culturel ou le kitsch. Voir Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>11</sup> Voir Marcelin Pleynet, « De la peinture américaine », *Les Lettres françaises*, 1967. Marcelin Pleynet, né en 1933, est invité comme *Visiting professor* de littérature par l'université de Northwestern à Chicago en 1966. Lors de ce séjour de six mois, il se familiarise avec la peinture américaine contemporaine. À ses activités d'écrivain et de responsable de la revue *Tel Quel* qu'il exerce de 1962 à 1982, s'ajoute alors une activité de critique d'art et publie un grand nombre d'essais dans des revues spécialisées telles que *Les Lettres françaises*, *art press*, *Art international* ou *Art News*. Directeur gérant de la revue *Tel Quel* de 1962 à 1982, puis membre de la rédaction de *L'Infini* de Philippe Sollers, il a été titulaire de la chaire d'esthétique à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris de 1987 à 1998.

prix de Rome en 1963-1964 jusqu'à aujourd'hui, je ne me suis pas fixé comme objectif de respecter la planéité, j'ai d'une certaine façon toujours été fâché avec la perspective, je n'ai jamais pu creuser la surface. Je n'ai pas besoin de Greenberg, je suis simplement moi-même.

**Hélène Trespeuch** : Est-ce que la critique moderniste américaine était présente par exemple à la galerie Fournier via les artistes américains vivant à Paris ?

**Pierre Buraglio** : Oui, c'est le lieu où je veux exposer, où j'expose dès l'âge de 24 ans et où je réexposerais pendant 25 ans. Pourquoi ? Parce qu'il y a Hantaï, Sam Francis, Joan Mitchell, James Bishop, Shirley Jaffe et d'autres. À la fois je suis fasciné par ces peintres et puis, pour les raisons que j'ai dites, leur peinture ne me fait pas problème, je la reçois très physiquement. Mais intellectuellement je n'ai jamais souscrit à l'idéologie qui sous-tendait cette peinture et la galerie elle-même, à savoir une conception génétique de l'art, Cézanne, Matisse, Pollock...

**Katia Schneller** : De même, vous ne vous posez pas en rejet par rapport aux Expressionnistes Abstraites américains, que vous voyez lors de votre voyage à New York au début des années 1960 et qui vous ont touché.

**Pierre Buraglio** : Oui, j'ai été très attiré par Franz Kline. Je crois qu'on peut établir un lien avec l'attrait que j'ai pour la musique de jazz. Il y a un lien étroit entre l'explosion du Be bop et du Hard bop à New York et l'école new yorkaise. Jackson Pollock va les écouter et Kline aussi.

Un autre point, c'est cette idée de rupture qui dominait dans la galerie et chez ces artistes. Il y aurait eu une grande rupture avec le Salon de 1863 et Manet, selon la doxa moderniste. Par ma formation marxiste, j'ai toujours pensé que les ruptures s'opéraient dans les rapports de production et là on est dans l'idéologie. On ne peut pas parler de rupture. Et par ailleurs, alter ou marginal ou inconséquent, je peux regarder Bishop et avoir toujours dans mon souvenir les Balthus que j'ai vus rue du Cirque chez Henriette Gomès à l'âge de 19 ans<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Henriette Gomès débute sa carrière dans la galerie de Pierre Loeb en 1934, avant d'ouvrir sa propre galerie en 1938. Très amie avec Picasso, Miró, Balthus, Calder et les surréalistes (Breton, Duchamp, Lam, Dominguez, Brauner, etc.), Henriette devient l'un de leurs marchands attirés. En 1940-1941, Henriette, de confession juive, et son mari André prennent une part active dans la Résistance et quittent Paris sous l'occupation nazie. Après cette période troublée, le couple Gomès ouvre une nouvelle galerie au 6 rue du Cirque en 1949. Voir *Le regard d'Henriette : Collection Henriette et André Gomès*, Antibes, Musée Picasso, 1994.

**Fabien Danesi** : Lorsque vous faites la série des *Châssis* de 1974-1975<sup>13</sup>, continuez-vous à côté la pratique du dessin ?

**Pierre Buraglio** : Je rends hommage à Daniel Dezeuze qui a travaillé le châssis à la fin des années 1960. Lorsque je reprends mon travail après une coupure de quatre ans<sup>14</sup>, effectuée pour des raisons délibérées. J'ai un projet d'art figuratif, mais je prends conscience très rapidement qu'il y a une différence entre adhésion et adhérence, et que l'on ne fait pas ce que l'on veut, mais ce que l'on peut. C'est la peinture qui vous fait plutôt que l'on fait la peinture. C'est presque à mon corps défendant que je reprends mon travail là où je l'avais laissé en 1969. L'atelier d'un peintre occidental de ma génération, ce sont des châssis, des toiles, etc. Donc je développe un travail à partir du châssis. J'avais noté cette phrase qui correspond bien à ce que je vivais alors : « Un travail qui l'obsède bien qu'il ne lui trouve aucune justification. » Je vais faire ça, alors que cela n'était pas mon projet.

**Hélène Trespeuch** : Pouvez-vous revenir sur cette rupture à la fin des années 1960 ?

**Pierre Buraglio** : Il ne s'agit pas d'une rupture, mais d'une césure dans ma vie et ma production. Plus alter que jamais, pris entre ce à quoi j'adhère profondément, comme mon travail le manifeste. Je rejoins les Comités Vietnam de base et l'activité militante. Le texte qui m'aura décidé à arrêter 4 ans, ce n'est pas Greenberg, c'est *Causeries sur l'art et la littérature de Yen-an* de Mao Tse Tong<sup>15</sup>. Car si je prends son discours au pied de la lettre, je suis piégé. Comme je ne peux pas faire la peinture que ce texte indique implicitement ; et qu'il me semble que je ne peux pas continuer à faire celle que j'avais menée jusqu'ici, et qui ne me semble pas en conformité : j'abandonne. C'est ce qui fera dire plus tard à Hantaï, avec un ton très Blanchot : « Pierre, c'est en ne faisant pas la peinture, que vous l'avez faite. »

---

<sup>13</sup> Pierre Buraglio réalise la série *Châssis* en 1974-1975, parallèlement à celle des *Cadres*. Il écrit à leur sujet : « au châssis, support de tout support, laissé apparent ou voilé, dont ils se dédoublent en tant qu'espace pratiqué. Ils se présentent avec une évidence muette. Sans commentaire. Ils sont là, comme celui qui concentre son attention sur eux, et leur peintre par la concomitance du produit proposé et de l'action fabricatrice. Celui qui regarde butera sur ces choses dont toutes idées et intentions ont été éliminées; qui s'objectivent avec insistance. Devant ces écrans qui sont des béances, le taux de visibilité du spectateur, comme descendu de quelques dixièmes - lui fait voir l'entre-deux blanc entre le lisible noir; le pas dit; pas exprimé/pas exprimable. » Pierre Buraglio, « Ces transparences... », *N.D.L.R.*, « Écriture-peinture », n° 2, novembre 1976, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 67-69. Voir Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 35-72.

<sup>14</sup> De 1969 à 1974, Pierre Buraglio cesse de peindre pour se consacrer à une activité politique militante.

<sup>15</sup> Mao Tsé-Toung, « Causerie sur l'art et la littérature de Yen-an », 1942, Pékin, Éditions langues étrangères, 1965. Avant d'arriver au pouvoir Mao fixe dans ce texte un programme aux artistes en interdisant l'art traditionnel et décrétant bourgeois l'art moderne.

**Hélène Trespeuch** : Comment revenez-vous à la peinture ? Avez-vous vécu cette césure comme une impasse idéologique ? Dans quel contexte et avec quelles ambitions reprenez-vous la peinture ?

**Pierre Buraglio** : Je reprends une petite phrase que j'avais notée à propos de Tolstoï. Il s'agit de la pratique, donc avant la césure. « Celle-ci n'est désormais à ces yeux qu'un passe-temps, inutile au plus grand nombre et ne servant qu'à satisfaire les besoins d'une minorité de parasites ne vivant qu'à partir du travail d'autrui. » C'est ce qui me fait arrêter. Mais encore une fois, on ne fait pas ce que l'on veut, mais ce que l'on peut, et pour reprendre le mot de Beckett, je n'étais « sans doute bon qu'à ça »<sup>16</sup>. Alors je reprends la peinture, en n'abandonnant pas mes idéaux politiques, mais les nuance.

**Fabien Danesi** : Continuez-vous à dessiner pendant cette période où vous abandonnez votre activité ?

**Pierre Buraglio** : Je fais alors un travail totalement anonyme, c'est la moindre des choses. Avant il y avait eu l'Atelier populaire d'affiches<sup>17</sup> où, à part quelques éléments qui ont l'outrecuidance de signaler qu'ils ont dessiné telle ou telle affiche. Il y eut aussi une autre expérience fort intéressante intellectuellement qui est la « Salle rouge pour le Vietnam »<sup>18</sup> du point de vue de l'anonymat.

---

<sup>16</sup> Interviewé par le journal *Libération* sur le thème « Pourquoi écrivez-vous ? », Beckett (1906-1989) répond laconiquement : « Bon qu'à ça ».

<sup>17</sup> Pierre Buraglio est permanent à l'Atelier populaire de l'École nationale des Beaux-arts de Paris, lors des événements de mai 1968. Les étudiants de l'école ainsi que de nombreux artistes, solidaires des manifestations de mai 1968, occupent l'atelier Brianchon pour apporter leur soutien aux ouvriers grévistes. Parmi ces artistes, on compte Aillaud, Alleaume, Arroyo, Biras, Cueco, Fromanger, Le Parc, Merri Jolivet, Rancillac, Rougemont, Tisserand, Vermès, Zeimert. Lors d'assemblées générales, les occupants choisissent des thèmes servant à la réalisation d'affiches anonymes destinées à soutenir les luttes des étudiants et les travailleurs en grève. Ces affiches seront réalisées dans l'atelier de lithographie de l'école et tirées à cinquante exemplaires chacune. Voir *Atelier populaire présenté par lui-même : 87 affiches de mai-juin 1968*, Paris, Usines, Universités, Union, 1968 ; Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration : une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'art, 2003, p. 51-62 ; Michel Wlassikoff, *Mai 68, l'affiche en héritage*, Paris, Alternative, 2008.

<sup>18</sup> La Salle rouge est une œuvre collective que le Comité de la Jeune Peinture a décidée de réaliser pour manifester contre la guerre du Vietnam et le soutien au peuple vietnamien, lors du 19<sup>e</sup> Salon de la Jeune Peinture en 1968. Le salon ayant été annulé en raison des circonstances politiques, les œuvres de la Salle rouge ne seront présentées qu'en 1969 à l'ARC, au Musée d'art Moderne de la ville de Paris, du 17 janvier au 23 février 1969. Y participeront : Aillaud, Arroyo, Artozoul, Alleaume, Baratella, Bodek, Biras, Buraglio, Cane, Cueco, Darnaud, Dubigeon, Fanti, Fleury, Leroy, Olivier, Parré, Rieti, Tisserand, Peraro, Schlosser, Spadari, Vilmart, Zeimert. Le travail collectif qui y fut développé permit la mise en place rapide de l'Atelier populaire à l'École nationale des Beaux-arts en mai 1968. Voir Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration : une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'art, 2003, p. 51-62.

**Fabien Danesi** : Cette pratique du dessin n'était-elle pas en opposition aux autres propositions artistiques que vous faisiez et qui relevaient d'une logique de la déconstruction ?

**Pierre Buraglio** : Dans cette césure de ma pratique artistique, j'ai pu faire des choses toutes à fait anonyme, mais de caractère utilitariste. Là vous soulevez une autre question. Après les *Châssis*, et le travail sur le cadre, dès 1977-1978, je fais retour sur une pratique du dessin pour des raisons conjoncturelles, d'ordre pratique. Premièrement : j'ai été nommé pour gagner ma vie professeur à l'école des Beaux-arts de Valence<sup>19</sup>. Je m'étais fixé de ne pas me poser en modèle comme l'avaient faits certains professeurs que j'avais eus aux Beaux-Arts. Cela me semblait dérisoire pour un artiste de mon type. Il y avait eu abandon du métier traditionnel. Que devais-je leur montrer ? Comment on froisse du papier, comment on le plie, on le colle ? C'est grotesque. Alors je me suis remis au dessin pour moi-même, parce que c'est comme la pratique d'un sport, d'un savoir que j'avais perdu. Avec des collègues, j'emmenais les élèves au musée de Grenoble, de Lyon, de Saint-Étienne, donc de la Région. En les invitant à regarder les œuvres et à dessiner, j'ai alors fréquenté de manière plus assidue les grands musées. Petite parenthèse : des camarades comme Michel Parmentier et Kermarrec, à la différence de Dada, nous étions très respectueux du musée. Je retrouve le musée avec les élèves.

C'est donc la première raison pratique. La deuxième est liée à ce travail sur les Châssis et les Fenêtres. Ça va relativement vite à faire ; il ne faut pas en faire de trop, il faut pratiquer un certain tantrisme. La grande référence qui a marqué ma vie, en plus d'Aillaud et Hantaï, et qui est une figure incontournable pour les gens de ma génération, est Bram Van Velde<sup>20</sup>. Je le compare un peu au personnage d'Herman Melville, *Bartleby*<sup>21</sup> quand il dit : « I would prefer not to. » Il fait tout ce qu'il peut pour ne pas peindre, c'est merveilleux, c'est le contraire de ce qui est pratiqué aujourd'hui où on vous demande de remplir tel lieu, de remplir, toujours. Lui, il est dans la retenue. J'essaie de me comporter comme ça. Mais les journées sont longues

---

<sup>19</sup> Pierre Buraglio enseigne à l'École régionale des Beaux-arts de Valence de 1976 à 1989, lorsqu'il est nommé professeur à l'Ensba à Paris. Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 185.

<sup>20</sup> Bram Van Velde (1895-1981) est un peintre abstrait belge, proche de Samuel Beckett et présenté à la fin des années 1940 puis à partir des années 1970 par la galerie Maeght. Voir *Bram van Velde*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

<sup>21</sup> « I would prefer not to » / « Je ne préférerais pas » est l'invariable réponse qu'oppose Bartleby, un modeste commis aux écritures dans un cabinet de Wall Street, à toute demande qui lui est faite. Cette résistance absolue, incompréhensible pour les autres, le conduira peu à peu à l'isolement le plus total. Ce texte bref, mais aux significations inépuisables, a exercé une fascination durable sur des écrivains et philosophes comme Maurice Blanchot, Georges Bataille, Michel Foucault ou Gilles Deleuze. Voir Herman Melville, *Bartleby, le scribe*, Paris, Gallimard, 2003 et Pierre Buraglio, « À propos d'Hermann Melville », 1994, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 199.

et angoissantes, alors je redessine de plus en plus. Non seulement dans le cadre scolaire, mais aussi à l'atelier.

**Katia Schneller** : C'est vraiment en 1978 que cette pratique du dessin et de la peinture figurative va revenir avec la série des *Dessins d'après*<sup>22</sup>. C'est dans ce cadre que vous allez réinterpréter la tradition. Quelles étaient les motivations à l'origine de ce travail ?

**Pierre Buraglio** : J'ai souffert d'une double frustration. Celle de mon groupe où il régnait l'interdit de la figure<sup>23</sup>, de la représentation. Si bien qu'à l'Atelier populaire, j'ai balayé, j'ai monté la garde, mais je n'ai pas fait une image. Ensuite, l'engagement politique, dont j'ai parlé. Mais à un moment le bouchon saute et je me remets à dessiner.

**Hélène Trespeuch** : Est-ce que vous vous sentez décomplexé par le contexte de retour à la figuration, par Vincent Bioulès<sup>24</sup> qui révèle qu'il a toujours une pratique figurative.

**Pierre Buraglio** : On se voit souvent avec Bioulès ; on se voyait moins à ce moment-là et j'ignorais qu'il avait refait des pochades sur nature. Ma position était moins volontariste. Mon retour à la figure et aux pratiques traditionnelles (dessin, peinture), serait plus à rapprocher de celle de Héliou<sup>25</sup>, de son chemin à rebours. Il a fait de la figuration, de l'abstraction lié au groupe « Cercle et carré »<sup>26</sup>. Puis comme un handicapé, il remet une figure debout, hiératique.

---

<sup>22</sup> Pierre Buraglio commence la série des *Dessins d'après* en 1978 en même temps que les premiers *Masquages* et *Assemblages* de paquets de Gauloises. Voir Pierre Buraglio, « Dessins d'après... », 1988, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 157-160 et Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 133-149.

<sup>23</sup> Comprendre ici Supports/Surfaces.

<sup>24</sup> Vincent Bioulès, né en 1938, a été l'un des principaux animateurs de Supports/Surfaces, groupe avec lequel il rompra en 1972. Au milieu des années 1970, il abandonne l'abstraction, et revient à la peinture figurative par le biais du portrait et du paysage. Voir *Vincent Bioulès. Espace et paysage, 1966-2006 : un voyage à Céret*, Céret, Musée d'art moderne, 2006.

<sup>25</sup> Jean Héliou (1904-1987) s'impose en fondant en 1931 avec Théo van Doesburg, Otto Carlsson et Léon Tutundjian, le mouvement « Abstraction-Création », qui se dissout en 1936. Actif en Angleterre où il participe à la création de la revue *Axis*, et aux États-Unis où son atelier est un lieu d'information capital sur les mouvements modernes, il suscite l'admiration d'Ad Reinhardt et du jeune Robert Motherwell qui le considère comme un des peintres abstraits les plus importants de New York vers le milieu des années 1930. Héliou évolue par la suite vers une figuration aux formes simplifiées et enfin vers une peinture résolument figurative, dans laquelle les figures prennent un sens souvent allégorique. Dans la France des années 1940 où triomphe l'abstraction, son œuvre apparaît alors comme anachronique, tandis qu'il sera une référence majeure pour un artiste comme Jim Dine et qu'il influencera, dans les années soixante, des peintres de la *Figuration narrative* comme Eduardo Arroyo ou Gilles Aillaud. Voir *Jean Héliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004 et Philippe Dagen, *Jean Héliou*, Paris, Hazan, 2004, ainsi que Pierre Buraglio, « Notes à propos de Jean Héliou à l'attention de Philippe Dagen » [2004], *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 287-288.

<sup>26</sup> « Cercle et carré », fondée en 1929 à Paris par le peintre Joaquín Torres García, est une association d'artistes qui ne vécut qu'une année et qui organisa une exposition homonyme renommée en avril 1930 à la galerie 23.



Il avance à petits pas. Mais je n'ai pas cherché à me calquer sur Hélion, bien que je l'aie rencontré et qu'il m'ait fasciné. Ce qui m'a aussi mis à l'aise, c'est mon marchand Jean Fournier qui, à son corps défendant (malgré son fond greenbergien), a accepté mes premiers dessins et les a exposés. En même temps, Françoise Guichon<sup>27</sup>, qui était conservateur à Chambéry et qui a joué un grand rôle pour ma génération, a montré successivement Tony Grand, Viallat et moi-même. On est en 1977 et alors ça compte beaucoup que Fournier et elle veulent bien aller dans mon sens, que nous soyons en accord. Ainsi elle expose des *Fenêtres* et des *Dessins d'après*. « Décomplexé », je ne sais, mais il est vrai que c'était encourageant. Dominique Fourcade avait écrit un poème pour le catalogue<sup>28</sup>.

**Katia Schneller** : Vous sentez-vous partisan du retour à la peinture figurative à la fin des années 1970 en Italie, en France, en Allemagne<sup>29</sup> ?

**Pierre Buraglio** : Pour moi, il n'y a pas de « retour à », je fais d'une certaine façon « retour sur moi-même ». Je n'ai pas en mémoire le nom des artistes de ces courants. Comme professeur à l'école des Beaux-Arts de Valence, il me semblait que mes élèves avaient un tel retard que je leur parlais de l'École de New York, de ce qui représentait les grandes étapes de l'art moderne pour moi, à savoir la chapelle du Rosaire à Vence<sup>30</sup>, et puis je développais mon travail d'une façon certainement un peu naïve. Je n'ai pas été impressionné, sinon de manière négative, par les mouvements que vous évoquez. En revanche, il y eut la référence Hélion, par la suite l'évolution de Philip Guston et la redécouverte de Max Beckmann<sup>31</sup>. Je me suis aussi

---

Voir Marie-Aline Prat, *Contribution aux archives de l'art abstrait en France : le groupe et la revue « Cercle et Carré »*, Paris, 1980.

<sup>27</sup> Françoise Guichon dirige le CIRVA de Marseille et a été commissaire de nombreuses expositions.

<sup>28</sup> Dominique Fourcade, né en 1938, écrit de la poésie depuis 1961 et a également beaucoup travaillé sur l'œuvre d'Henri Matisse. Pierre Buraglio le rencontre en 1978 et présente en 1982 le poème placard *Le ciel pas d'angle* de ce dernier à la galerie Jean Fournier. Voir Dominique Fourcade, *Pierre Buraglio dans le fonds. Œuvres de 1966 à 1997*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2008.

<sup>29</sup> Voir *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

<sup>30</sup> La Chapelle du Rosaire de Vence (Alpes-Maritimes) a été érigée entre 1949 à 1951 pour le Couvent des Dominicains par l'architecte Auguste Perret (1874-1954) et décorée par Henri Matisse (1869-1954).

<sup>31</sup> Philip Guston (1913-1980) participe à l'école de peinture abstraite de New York au cours des années 1930 et 1940 avec Jackson Pollock et Willem De Kooning. Il rencontre un grand succès dans les années 1950, période à laquelle il se lie d'amitié avec le critique Harold Rosenberg. En 1970, alors reconnu comme un grand peintre de l'expressionnisme abstrait, il fait scandale en présentant de nouveaux dessins figuratifs, au style enfantin, proche de la bande dessinée représentant de simples objets, des livres, des chaussures, ou encore des immeubles. Inspiré par le dessin des *comics* de Robert Crumb et le désir de raconter des histoires, il renoue avec les thèmes sociaux de ces premières années. Voir *Philip Guston, Peintures, 1947-1979*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

intéressé à un artiste tout à fait méconnu en France, qui est Renato Guttuso<sup>32</sup>, et de façon constante Matisse, les autoportraits de Bonnard, les écrits et la peinture d'Aillaud, tout ça me conforte dans mon travail. Je ne le vis pas comme une inscription dans une mouvance quelconque, je développe ce que j'ai entamé difficilement, en faisant un pas en avant, deux pas en arrière.

**Fabien Danesi** : L'économie des moyens et des procédures que vous utilisez, sont anti-spectaculaires et vous distinguent de ces mouvements. On peut citer les *Caviardages*<sup>33</sup> que vous commencez dans les années 1980 et qui correspondent à des biffures de vos agendas ou encore le titre « Économie du Pain perdu » de l'exposition du Centre Georges Pompidou en 1983<sup>34</sup>, qui est un manifeste en soi. On est très loin de la Trans-avant-garde ou des grosses machineries des États-Unis.

**Pierre Buraglio** : Oui, mais cela ne ressort pas de la décision, d'une attitude volontariste. Cette peinture en surface est idiosyncrasique. L'économie des moyens, le recours aux moyens du bord, ça va de soi. Il est certain que j'ai été marqué par Bram Van Velde, par Parmentier qui avait beaucoup recours à l'adjectif « pauvre », mais il faut voir le contexte. Je n'ai jamais été aussi subjugué que par la lutte que menaient les Vietnamiens. Ces gens qui gagnaient des batailles en faisant appel à une extraordinaire stratégie et opiniâtreté, étaient des gens pauvres. Un petit mouchoir de riz blanc avec une goutte de Nuoc Nam les rendait invincibles. Je vous renvoie au tableau de Gilles Aillaud que l'on peut voir à « La Figuration Narrative »<sup>35</sup>. Je suis marqué d'une part par ces différents apports du champ artistique, et d'autre part de l'histoire contemporaine. Quant aux *Caviardages* et d'autres travaux sont liés, sans épanchements, à mon vécu. À l'origine il y a le mot « biffure », très jeune j'ai été un grand lecteur de Michel

---

<sup>32</sup> Renato Guttuso (1911-1987) est un peintre italien d'origine Sicilienne, représentant du Réalisme pendant les périodes fasciste et communiste de l'histoire italienne contemporaine. En tant qu'opposant au Fascisme, Guttuso rejoint le Parti communiste italien dès 1940 et participe à la Résistance des partisans italiens contre l'armée allemande à partir de 1943. Fidèle à ses convictions, il choisit les funérailles de Palmiro Togliatti pour sujet dans *I funerali di Togliatti* (1972), une œuvre qui prendra valeur de manifeste politique. Adversaire déclaré de la Mafia, il a fait partie des 800 intellectuels qui signèrent dans l'hebdomadaire *L'Espresso* en 1971, un document accusant de meurtre le commissaire Luigi Calabresi. En 1972, l'URSS lui a décerné le Prix Lénine pour la paix, équivalent soviétique du Nobel. En 1976, il a été élu au Sénat italien dans les rangs du PCI pour représenter la ville de Sciacca, située dans la province d'Agrigente. Voir Enrico Crispotti, *Catalogo ragionato dei dipinti de Renato Guttuso*, Milano, 1983-1984.

<sup>33</sup> Pierre Buraglio commence la série *Caviardages* à partir de 1980. Voir Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 73-112.

<sup>34</sup> *Économie du Pain perdu*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

<sup>35</sup> Voir Jean-Paul Ameline, *La Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, Paris, RMN, 2008.

Leiris<sup>36</sup>. J'ai caviardé – c'est un terme d'imprimerie à l'origine avec une implication plus grande, ça veut dire censurer – mes agendas, puis j'en ai tiré partie. J'ai caviardé le journal *Le Monde*, des enveloppes... Ça s'inscrit dans un grand projet plastique, plus ou moins énonçable, y compris le travail sur les portières 2 CV<sup>37</sup> – la portière comme support, comme proposition, car c'est la seule voiture qui soit plane. Les paquets de Gauloises sont aussi liés à mon vécu. Et en même temps, la couleur des Gauloises bleues, à la différence des marques de cigarettes de toutes sortes, avait une potentialité picturale que je ne trouvais pas ailleurs. Ce n'était pas un travail sociologique. Mais inscrit dans un projet pictural qui se développe petit à petit, lié au vécu et pauvre de fait.

**Fabien Danesi** : Comment avez-vous vécu le développement de la politique culturelle du gouvernement François Mitterrand avec le développement des FRAC et des centres d'art<sup>38</sup> ?

**Pierre Buraglio** : Pour moi, 1981, le premier Ministère Lang<sup>39</sup> comporte des aspects positifs. Il renoue avec le Front Populaire, avec des ministres comme Jean Zay, avec Jean Cassou. Les FRAC : il y a à boire et à manger, mais c'était une première percée vers la Province.

**Fabien Danesi** : Avez-vous été acheté par ces FRAC ?

**Pierre Buraglio** : Je l'ai été, je ne le suis plus.

**Fabien Danesi** : On vous achète des œuvres historiques ou les dernières pièces que vous venez de créer ?

**Pierre Buraglio** : On achète les *Fenêtres*. Mais pas que dans les FRAC. Une figure comme Dominique Bozo<sup>40</sup> qui a été Délégué aux Arts Plastiques et Directeur du Musée national d'art

---

<sup>36</sup> Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948.

<sup>37</sup> Pierre Buraglio commence la série *2CV*, *Paysages* en 1992. Voir Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, p. 35-72.

<sup>38</sup> Les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac) ont été créés entre 1981 et 1983 dans chaque région de France pour promouvoir l'art contemporain. Leur mission consiste à constituer un patrimoine d'art contemporain pour la région, de diffuser ce fonds sur le territoire régional et de soutenir la création par l'action conjuguée d'acquisition et de commandes d'œuvres d'art. Ils doivent aussi sensibiliser le public le plus large aux démarches artistiques contemporaines par la mise en place d'actions permanentes de médiation comme des visites commentées, l'accueil des groupes par des animateurs conférenciers, des conférences, des rencontres avec les artistes.

<sup>39</sup> Jack Lang est ministre de la culture pour la première fois du 22 mai 1981 au 23 juillet 1984 dans les trois gouvernements de Pierre Mauroy.

moderne a eu une grande importance pour les artistes rattachés à la mouvance Support-Surface.

**Hélène Trespeuch** : Est-ce que les *Dessins d'après*, cette pratique figurative, a été encouragée par les institutions ?

**Pierre Buraglio** : Les dessins ont moins de succès. L'un des premiers qui ait été réalisé d'après la *Crucifixion* de Philippe de Champaigne, conservé au Musée de Grenoble, fut acquis par le MNAM<sup>41</sup>.

**Hélène Trespeuch** : Avez-vous le sentiment que l'on veut faire entrer votre œuvre malgré vous dans la case moderniste ?

**Pierre Buraglio** : C'est certain. La galerie Jean Fournier se sépare de quelques peintres, dont moi, en 1997. Je vais ensuite chez Marwan Hoss<sup>42</sup> qui a un fonds d'artistes figuratifs. Mon travail fait de plus en plus entrer la figure. Bref...

**Fabien Danesi** : En 1988, dans un entretien, vous expliquiez ceci à propos des installations : « Beaucoup sont lourdes, j'y vois des liens avec la peinture littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup>, avec ce contre quoi l'art moderne s'est insurgé. Je continue de préférer Cézanne à Bouguereau et je

---

<sup>40</sup> Dominique Bozo (1935-1993) a été d'abord conservateur au Musée national d'art moderne en 1969. À partir de 1974, il négocie avec la famille Picasso la dation qui est à l'origine de la création du musée Picasso dont il est le premier directeur. Conservateur général des musées de France, il dirige ensuite le Musée national d'art moderne de 1981 à 1986. Il en démissionne en 1986 pour protester contre son manque de moyens et d'autonomie et devient Délégué aux arts plastiques au ministère de la Culture jusqu'en 1990. Il est alors nommé président du Conseil scientifique du patrimoine muséographique du XX<sup>e</sup> siècle et revient au Centre Georges Pompidou comme directeur adjoint du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle. Voir Pierre Buraglio, « Dominique Bozo » [1993], dans *Dominique Bozo, Un possible portrait*, Paris, Centre Georges Pompidou, RMN, 1994, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962-2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 189.

<sup>41</sup> Philippe de Champaigne (1602-1674), *Le Christ mort sur la croix*, huile sur toile, 1655, 227 x 202 cm, Musée de Grenoble.

<sup>42</sup> Après avoir été directeur de la Galerie de France de 1976 à 1981, Marwan Hoss, par ailleurs poète d'origine libanaise, ouvre sa propre galerie rue d'Alger en 1985 où elle restera jusqu'à sa fermeture en 2008. Il y a montré pendant vingt-huit ans aussi bien des artistes aujourd'hui considérés comme historiques comme Gaudier-Brzeska, Gargallo, Hélion ou Torres-García que des plus jeunes comme Magdalena Abakanowicz, Jean-Baptiste Huynh ou Pierre Buraglio. À la fin des années 1990 la galerie a pris une telle ampleur que Hoss devient le vice-président de la FIAC. Pierre Buraglio y a régulièrement exposé et y a présenté en 2008 l'exposition *C'est alors que...*

crois que les Bouguereau d'aujourd'hui ne sont pas là où on le croit »<sup>43</sup>. Pourriez-vous revenir sur cela ?

**Pierre Buraglio** : Je le ressens ainsi. Je ne suis pas historien d'art ou critique, cela n'engage que moi. Je ressens les installations comme les grandes machines de la peinture à discours de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On a tellement décrié le réalisme socialiste pour ses excès de discours. Par exemple j'aime beaucoup Louise Bourgeois, mais je ne suis pas convaincu par ses installations. Dans le recours au dessin, à la peinture, à la sculpture, je la trouve plus forte. Les artistes doivent résister à cet encouragement : être toujours plus massif, ostentatoire, péremptoire, dispendieux. Copie conforme de la société libérale.

**Personne du public** : Je suis doctorante en histoire de l'art. Je voudrais vous poser une question sur une petite parenthèse que vous avez faite, quand vous avez expliqué que les gens de votre génération, comme Parmentier, était très respectueux du musée. Ce n'est pas l'image que j'en avais. J'ai des souvenirs d'événements au Salon de la Jeune Peinture. Il y avait un propos derrière cette attitude, qui était très contestataire vis à vis de l'institution muséale. Auriez-vous des précisions ?

**Pierre Buraglio** : Je ne peux apporter que mon témoignage. Rouan, Kermarec et moi-même en 1964-1965 et 1966, nous avons exposé ensemble et nous allions au musée du Louvre ensemble. Je ne demande pas à un artiste d'être objectif, il faut être partisan. Nous avions des œillères dans le contexte que nous avons évoqué précédemment. On allait à *la Bataille* d'Uccello, à Chardin, au Poussin des *Quatre saisons*. Mais en aucun cas, on aurait regardé le Caravage, car on reprenait le discours de Poussin, à savoir que ce peintre venait de tuer la peinture. C'est très bien pour des jeunes gens de 25 ans ; autrement nous aurions fait des études d'Histoire de l'art. Par la suite, nos relations se sont distendues. Les opérations BMPT, qui reflètent plus la pensée de Buren, c'est autre chose. Nous avons été un certain nombre à avoir été des militants communistes. On retrouve cette attitude en 1968, lorsque les marxistes-léninistes vont défendre les œuvres d'art contre les Situationnistes qui veulent les détruire à la Sorbonne ou à l'École des Beaux-arts<sup>44</sup>. Ce n'est pas par fétichisme. C'est parce que nous pensons que c'est le patrimoine de tous.

---

<sup>43</sup> Pierre Buraglio dans *Octobre des arts - rouge*, Lyon, 1988, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962 et 2007*, Paris, Ensba, 2007, p. 140.

<sup>44</sup> Voir « Document : l'atelier populaire », *Les Cahiers de Mai*, n° 2, 1968.

**Personne du public** : Quelles étaient vos relations avec Marc Devade et Viallat par exemple ?

**Pierre Buraglio** : Marc Devade, Louis Cane et Dezeuze m'avaient proposé de participer à *Peintures Cahiers Théoriques*<sup>45</sup>. Devade, je ne l'ai jamais beaucoup fréquenté, ni Cane. Avec Viallat, nous avons un rapport continu et fraternel. Il contredit en acte ma position de principe. L'un des grands défauts de l'époque étant selon moi de satisfaire à une image de marque. On pourrait dire qu'il tamponne son haricot depuis 1965, et bien non. Il ne s'agit pas d'image de marque dans le cas de Viallat. Il est capable d'un renouvellement permanent.

**Personne du public** : Et d'autres comme Pincemin ?

**Pierre Buraglio** : Pincemin, je l'ai fréquenté aussi un moment. À la différence de la plupart d'entre-nous, il était fils d'ouvrier et était lui-même tourneur. Et la relation entre son mode de vie, les outils qu'ils utilisaient et sa production font que c'est l'une des personnes qui m'aura le plus impressionné. Il était délégué syndical. Les types qui sont d'origine bourgeoise et qui se font ouvriers lui semblaient suspects. Je peux le comprendre.

**Catherine Fraixe** : Vous avez parlé d'Harold Rosenberg qui a réussi à articuler aux États-Unis la posture marxiste et l'abstraction. Cela a-t-il été important pour vous ? Quelle était la situation en France par rapport à l'absence d'une position marxiste dans la critique d'art, cela a-t-il posé une difficulté pour votre génération ?

**Pierre Buraglio** : Quant à la critique dite marxiste, j'étais trop jeune pour lire dans la presse communiste dès 1946 les grands débats qui eurent lieu entre les tenants d'un art concret avec un langage universel de formes et de couleurs, et l'autre courant qui se réclamait des thèses de Jdanov avec des artistes comme Fougeron et Boris Taslitzky, par exemple. J'ai un peu lu Henri Lefebvre<sup>46</sup>, puis Althusser<sup>47</sup>. Mais je reviens à Rosenberg qui avait su faire émerger la notion

---

<sup>45</sup> *Peintures Cahiers Théoriques* est une revue fondée par les membres du groupe « Supports/Surfaces », Louis Cane, Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès et Marc Devade - qui sera membre du Comité de rédaction de *Tel Quel*. Elle connaît 19 livraisons entre 1971 et 1985.

<sup>46</sup> Henri Lefebvre, *Pignon*, Paris, Éditions Georges Fall, 1956 et *Critique de la vie quotidienne II*, Paris, Larche, 1961.

<sup>47</sup> Louis Althusser, « Cremonini peintre de l'abstrait », *Écrits philosophiques et politiques*, T. II, Stock/Imec, Paris, 1995, p. 573-589.

constante en art de « work in progress ». Ainsi que le constant refus, les mises en cause, les contre propositions<sup>48</sup>.

**Marc Desgrandchamps** : Vous avez parlé de Renato Guttuso, Pouvez-vous préciser et développer ce qui vous intéresse chez cet artiste ? Est-ce que vous le liez à Fougeron dont vous venez de parler ? Ou est-ce que c'est parce qu'il était très engagé au sein du parti communiste italien ? ou par les qualités formelles de son œuvre ?

**Pierre Buraglio** : J'ai écrit sur Guttuso à la demande des *Lettres françaises*<sup>49</sup> qui demandaient de parler d'artistes méconnus en France. Il est plus que méconnu, il est totalement ignoré. Il m'intéresse parce qu'il s'est attelé à ce que je n'arrive pas à faire. Je voudrais traiter des sujets, j'aimerais être un peintre d'histoire, que mes engagements transparaissent dans mon travail et je n'y parviens pas. Et lui, il a tenté cela et il a beaucoup échoué. J'aime beaucoup les gens qui échouent. Ainsi de Nicolas de Staël qui s'est beaucoup trompé mais qui a aussi beaucoup tenté. Guttuso a essayé d'être épique et il y a plus ou moins parvenu. Il s'est senti libre quant aux moyens employés. Cette tentative m'émeut. Il y a des résultats très probants et il soulève la question du goût. Il y aurait comme un bon goût dont nous serions prisonniers. Lui qui fut par ailleurs un homme extrêmement distingué dans sa manière d'écrire et de vivre, il est parfois réellement de mauvais goût. Moi, je souffre de cet handicap du bon goût. Mais lui, s'il a besoin de faire passer tel discours ou sa sexualité, il n'hésite pas. C'est ridicule qu'il ne soit pas étudié dans notre pays.

**Personne du public** : Comment avez-vous vécu et quelles répercussions a eu sur votre travail la fin de l'utopie communiste et la chute de l'URSS ?

**Pierre Buraglio** : C'est difficile de répondre car des philosophes que je lis aujourd'hui, comme Alain Badiou, Zizek ou Noam Chomsky défendent l'hypothèse communiste. Que voulez-vous que je réponde de plus ?

---

<sup>48</sup> Harold Rosenberg, « Les peintres d'action américains » [1952], *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>49</sup> Pierre Buraglio, « Renato Guttuso, peintre ignoré en France », *Les Lettres françaises*, 2006, repris dans Pierre Buraglio, *Écrits entre 1962-2007*, Paris, ENSBA, 2007, p. 261-263.