Michel Parmentier : le bruit du silence

Sabine Emptaz Collomb

▶ **To cite this version:**

Sabine Emptaz Collomb. Michel Parmentier : le bruit du silence. Art et histoire de l'art. 2007. dumas-00277845

HAL Id: dumas-00277845
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00277845

Submitted on 14 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

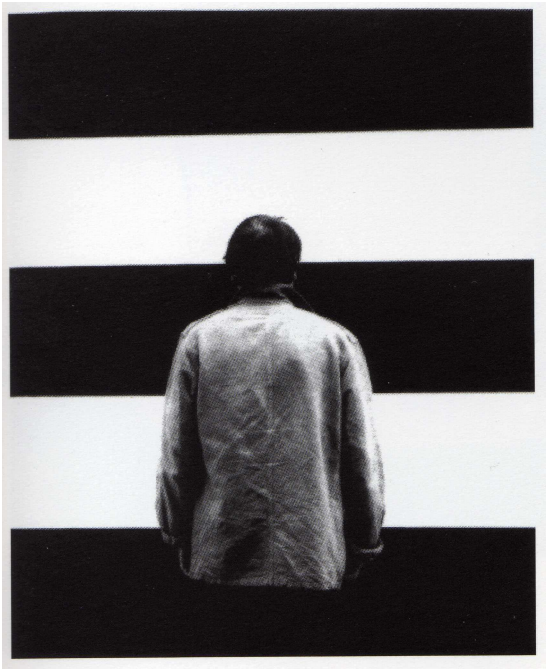
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Pierre Mendès France Grenoble II
Département Histoire de l'Art

Sabine Emptaz Collomb

MICHEL PARMENTIER

Le bruit du silence



Master 1, Histoire de l'Art
préparé sous la direction de M. Arnauld Pierre

Juin 2007

Tome 1
Mémoire

Remerciements

J’aimerais remercier les enseignants de l’université Pierre Mendès France pour leur suivi, et leurs conseils, Lucie Scheler pour m’avoir aidée dans mes recherches, et ma famille.

Avant Propos

Michel Parmentier est le peintre sur lequel j'ai décidé de travailler pour ma première année de recherche de Master. J'ai eu grand plaisir à travailler sur cet artiste qui recèle de nombreuses surprises. La première c'est bien sûr sa proposition picturale tout à fait originale, la seconde a été l'exposition de ses premières peintures à la Galerie Fournier qui m'ont permis un type d'approche complètement différent de ce qui était prévu à l'origine, la dernière fut ma rencontre avec sa compagne de toujours : Lucie Scheler qui m'a apporté un témoignage aussi surprenant que les peintures de Parmentier.

À la fin de mon année universitaire 2006, j'avais demandé si je pouvais travailler sur la nouveauté engendrée par B.M.P.T. et Supports Surfaces, mais ce rapprochement faute d'informations de ma part n'était pas faisable, mon alternative fut de choisir entre deux des quatre membres de B.M.P.T. : Parmentier ou Toroni. Mon choix fut bien sûr Parmentier, ses toiles m'ayant tout de suite interpellé.

Mes principales sources sont les écrits de cet artiste, les articles et interviews parus dans des revues telles que Art Press, Opus International, Artistes, VH 101… Pour la plupart ce sont les tous premiers numéros que j'ai dû consulter. Mais en raison de leur rareté, ils font l'objet pour un grand nombre de bibliothèques de précautions en ce qui concerne leur manipulation, avec interdiction de photocopier pour préserver la reliure le plus longtemps possible. Cela ne m'a pas empêchée de les retranscrire en annexe, vous comprendrez que je n'ai pu reproduire les photos. D'autre part il sera plus facile pour vous de les avoir sous la main.

En ce qui concerne maintenant le changement d'axe de recherche du mémoire : suite à la visite de l'exposition à la Galerie Fournier et de ma rencontre avec Lucie Scheler, j'ai décidé d'orienter mon étude sur Parmentier comme peintre du silence, ce qui me permet dès lors d'avoir un regard sur l'ensemble de son œuvre. Ainsi on est plus apte à saisir le fil conducteur qui relie l'ensemble sa production. Chose qui jusqu'à aujourd'hui n'a jamais été faite. Parmentier : le bruit du silence, c'est ainsi que l'on peut percevoir toute cette période, de 1962 à 2000.

Maintenant que l’on sait ce qui précède les bandes de Parmentier, un autre axe de recherche est sous jacent à ce dernier, peut-on parler de continuité, ou de rupture ?

Cette année de recherche m’a permis, grâce à mes nombreuses lectures, de m’ouvrir sur cette période tellement florissante que sont les années soixante. Le hasard fait bien les choses car cette année, en plus de la galerie Fournier, j’ai pu me rendre à deux expositions. La première au Centre Pompidou pour voir « Samuel Beckett », la seconde au Grand Palais, pour voir « les Nouveaux Réalistes ». J’ai pu me rendre compte et voir de mes yeux ce qui se faisait à ce moment là. Ce fut d’une grande aide, car les livres apportent beaucoup, mais les expositions sont aussi très importantes, ne serait-ce que par les réactions qu’elles suscitent pour nous public intéressé et passionné.

La recherche en soi, c’est un travail laborieux, mais l’écriture est une étape encore plus difficile, il a fallu beaucoup de temps et d’énergie pour la passer. Cette première expérience fut d’autant plus satisfaisante parce qu’elle a été menée jusqu’au bout, ce qui renforce l’envie de continuer la recherche l’année prochaine.

Je vous souhaite une bonne lecture !

Sommaire

Remerciements 1
Avant propos 2
Sommaire 4
Introduction 6

Chapitre I : Réflexion d'une peinture en sourdine 12

1) **Le choc Parmentier** 14
   a) Le peintre lyrique 14
   b) L'abstraction de Parmentier 17

2) **La peinture de l'effacement** 20
   a) Le rôle du blanc et du noir 20
   b) Faire quelque chose et son contraire 22

3) **Un point de départ…** 25
   a) Dada 25
   b) La peinture américaine 27

Chapitre II : Une musique du retrait 34

1) **Le début de la fin, c'était en 1965** 36
   a) Vers la désensibilisation 36
   b) Parmentier en solo 39

2) **« Après Cézanne on ne peut plus peindre »** 41
   a) Son statut de non-peintre 41
   b) Sa passion de l'Art 43

3) **Un parcours atypique** 45
a) Son chemin de croix 45
b) Sa résurrection 47

Chapitre III : Sonorité insaisissable 52

1) **La réception de l'œuvre de Parmentier** 54
a) Art et propagande : la réputation d'artiste 54
b) Et le public dans tout cela ? 57

2) **Qu'en est-il de l'être humain ?** 60
a) Sa peinture, à la vie à la mort 60
b) Un homme soutenu 64

3) **« L'aile ou la cuisse ? »** 67
a) L'association Michel Parmentier 67
b) Parmentier dans son temps 69

Conclusion 74
Index .....

A l'heure actuelle, de nombreuses sources écrites mettent en avant la place de Michel Parmentier dans l'art contemporain. Des sources diverses et variées qui passent par les ouvrages généraux, les collectifs, les catalogues d'exposition et de nombreux articles qui pour certains ont été écrits par les mêmes auteurs. Les noms de Otto Hahn, Michel Claura, M. Nuridsany, J-M Poinsot… reviennent souvent par exemple. Certains auteurs considèrent que Michel Parmentier a laissé une trace indélébile dans l'histoire de l'art contemporain et le défendent, c'est le cas de Michel Nuridsany, tandis que d'autres usent de mots plutôt fortement orientés vers une mauvaise critique (voir le catalogue d'exposition « Michel Parmentier » au Carrée des Arts, Paris). Les périodiques comme *VH 101, Artistes, Art Press* sont des documents précieux, car c'est de manière régulière qu'ils traitent de cet artiste dans les années soixante, soixante-dix, quatre-vingts. Ces articles sont pour certains une véritable source de première main, car ils sont la trace d'un témoignage pris sur le vif. 1967 c'est l'année où Parmentier fait parler de lui, c'est d'ailleurs cette période qui est traitée dans la plupart des ouvrages. En effet, c'est à cette époque qu'il s'associe avec Buren, Mosset et Toroni. Didier Semin[1], met en avant l'affirmation du groupe comme étant à l'origine du scandale, par le biais de manifestations collectives. C'est, en effet, l'idée générale pour Buren Mosset Parmentier Toroni qui ressort le plus souvent. Ce côté scandaleux et provocateur a une place très importante dans le discours mené par ces quatre artistes durant 1967. Tous les auteurs ne cessent de créer des liens entre les recherches des minimalistes américains, mais aussi entre la figure si singulière de Simon Hantaï, par rapport au geste pictural minimal associé au groupe. Notons que cette association est aussi connue sous le sigle B.M.P.T. mais il faut dire que ce terme intervient pour la première fois avec Otto Hahn. Il s'agissait pour lui d'abréger leurs noms à leurs seules initiales. Depuis ce terme a été repris par les auteurs, non comme une abréviation, mais comme le nom d'un groupe de peintres. Buren et Parmentier

[1] D. SEMIN, « *Avant-gardes en France dans les années soixante : Buren Mosset Parmentier Toroni »,* in D. SOUTIF (sous la dir. de), *L'art du XXe siècle, De l'art moderne à l'art contemporain, 1939-2002,* Collection « L'art et les grandes civilisations », Evreux, Éd. Citadelles et Mazenod, 2005, p. 245.

diront plus tard, dans l'entretien de Anne Baldassari[1] publié en 1991, qu'ils n'ont jamais souhaité appartenir à un groupe et encore moins être appelé B.M.P.T., c'est pourquoi je conserverai le terme d'origine « Buren Mosset Parmentier Toroni » qui ne signifie que leurs noms de famille les uns à la suite des autres, par ordre alphabétique.
Michel Parmentier a fait l'objet de peu de recherche, hormis lors de son association en 1967, pour le reste les choses sont assez vagues. On ne connaît pas ce qu'il fait avant, et en ce qui concerne la suite seuls ses catalogues d'exposition en témoignent. Mais la encore, les textes ne font que rappeler ce qu'il avait fait en 1967, et très peu d'explications sur ce qui suit. Il est important de dire que le parcours de Parmentier est à ce jour assez flou, c'est grâce à la lumière de nouveaux éléments survenus seulement en 2007 que l'on peut éclaircir des zones qui jusqu'alors étaient noyées dans un brouillard intense.
Mon travail sera, dans un premier temps, de faire un rappel très bref sur ce qui précède Michel Parmentier et ses contemporains pour mieux comprendre l'importance des avant-gardes historiques dans la réflexion même de notre artiste. Ceci tiendra lieu d'introduction.

***

L'art au court du XX^{e} siècle va en quelque sorte changer de définition. Il n'est plus question de respecter la tradition à la lettre mais plutôt d'engager l'art vers la mutation, au sein de laquelle il va s'opérer des phénomènes évolutifs qui vont transformer les structures les plus profondes du langage plastique. L'avant-garde c'est celle de la liberté sans contrainte, mais aussi celle de l'invention et de l'exploration artistique. Au début du XX^{e} siècle deux directions sont données : Dada et l'art abstrait. Les deux qui pourtant sont dissemblables dans les formes, vont dans le fond aborder ensemble le problème de la représentation. Ensemble, ils vont être représentatifs de la crise de la sensibilité, et par la même, donner une direction nouvelle à l'évolution artistique. Ensemble en apportant la solution d'un langage plastique tout à fait nouveau et en engageant l'art dans des perspectives de synthèses vont à deux formuler les deux grands axes de recherches de toute la production artistique de l'ère contemporaine.

[1] D. BUREN, M. PARMENTIER, *Propos délibérés*, Saint-Étienne, Art Édition, Palais des beaux-arts – Bruxelles, 1991.

Mais la mutation ne s'arrête pas là, on notera que pendant la seconde moitié du XX^{e} siècle, d'autres mouvements et tendances vont accentuer le changement d'apparence de l'œuvre d'art. Si on fait un petit récapitulatif, il y a la technologie du cinétisme, les recherches sur l'appropriation du réel des Nouveaux Réalistes, l'intégration des nouvelles formes de la culture populaire du Pop art, la récupération du déchet de l'Art pauvre, ou encore un art qui tend à substituer l'idée ou le projet à leur réalisation de l'Art conceptuel. Tout ceci prouve bien la volonté de ces nouvelles générations d'imposer une nouvelle définition de l'artiste et de ses pouvoirs.

Pour comprendre ce phénomène, celui du déclin de la représentation, il faut le mettre directement en rapport avec ce qu'avait lancé Dada durant la première moitié du XX^{e} siècle. En effet, en ouvrant les portes des libertés formelles, l'œuvre d'art devient le terrain des libertés sans contraintes et met le doute sur les idées conventionnelles de celui-ci. Ainsi sa fonction n'est plus de plaire, elle n'est plus le produit esthétique tant convoité et désiré, elle devient un objet anonyme. Même si au moment des faits, l'attitude Dada a eu l'effet d'un scandale pour l'opinion publique, elle ne restera pas sans considérations pour les générations à venir qui vont réhabiliter et exploiter cet esprit iconoclaste, car Dada c'est avant tout le symbole de l'émancipation intellectuelle et culturelle !

Mais, ces nouvelles générations en remettant au goût du jour cet art iconoclaste, fait naître un paradoxe car en réalisant un art qui s'en prend à l'image et au support de cette image, cela va poser un problème. En effet, à l'heure où l'on fait bâtir des musées pour accueillir l'art moderne, celui-ci n'est pas conçu pour lui : Land-art, *Happenings*… Les actions menées par ses artistes relèvent d'une agressivité manifeste à l'égard des formes traditionnelles de l'objet d'art. D'autres démarches minent ce dernier de façon insidieuse, avec par exemple l'art optico-cinétique, qui en produisant des effets optiques et du mouvement, aboutit à dissoudre sa propre matérialité : Jesùs Rafael Soto recherche la « *dématérialisation de la forme* ». Pour d'autres au contraire, l'objet devient le support occasionnel d'un phénomène perpétuellement en évolution. Le tableau est réduit à n'être qu'un accessoire pour certains, mais pour d'autres ils apportent une attention scrupuleuse à ce dernier. C'est le cas du groupe Supports Surfaces. Ils décomposent les différentes opérations de réalisation du tableau. A en vouloir révéler cet objet, ils le font disparaître à moitié : ce ne sont plus que des toiles

sans châssis ou châssis sans toile. On est face à des artistes qui déclarent la guerre à l'art alors que la société met en place des institutions propres à célébrer le jubilé des avant-gardes.

En Europe, dans les années 60, il y a une réaction face à l'abstraction qui se réduit finalement à la radicalisation et à la redéfinition du champ. Simon Hantaï réagit face à l'*action painting* de Pollock, il invente une technique de pliage qui permet une répartition de peinture aléatoire. Il explique lui-même « *Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était : comment vaincre le privilège esthétique du talent, de l'art, etc ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comme devenir "exceptionnellement banal" ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien, il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont rien vu ; se mettre dans la toile.* »[1]. Il va alors procéder à des pliages de la toile, et dans ce souci de rendre banal, il choisit d'accrocher ses toiles directement au mur, sans châssis. La toile n'est pas entièrement recouverte de peinture, le fond blanc (non peint) rappelle de quoi est faite une toile et insiste sur l'importance du support. La toile libre devient une notion importante pour Hantaï. Au début des années soixante, Daniel Buren et Michel Parmentier fréquentent son atelier. Mais il faut attendre décembre 1966, pour que se manifeste réellement ce renouvellement de la peinture abstraite, avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni qui lui offre une toute autre dimension. En effet, ils proposent une nouvelle expérience de la peinture à travers des manifestations aussi percutantes que révélatrices d'une volonté d'ancrer les œuvres dans une dimension sociologique et politique tout à fait nouvelle. Ils insistent sur le côté mécanique et répétitif de la forme et de la couleur. C'est à partir de là que Michel Parmentier rentre en scène même s'il n'en était pas à sa première peinture. 1965 est une année importante dans la vie de Parmentier car c'est à ce moment là qu'il met en place sa technique de pliage et dont il ne fera jamais défaut.

À cela s'ajoute la découverte de la peinture américaine, rarement exposée à Paris, mais qui parvient peu à peu aux artistes français par le biais de reproductions dans des magazines mais aussi lors des expositions internationales. Quand il est question d'art abstrait, on se doit de parler de l'importance de l'art américain à cette époque, dont l'apogée est celui de l'expressionnisme abstrait. En outre, cette notion

[1] *in* Geneviève Bonnefoi, Hantaï, 1973

d'art abstrait est à rapprocher de l'artiste qui la fait évoluer, et ne cesse de la renouveler. Trois générations d'artistes se succèdent à New York, mais il faudra attendre la dernière pour obtenir un certain succès. Cette tendance réussit à s'imposer de façon internationale, son esthétique même s'il ne domine plus aujourd'hui, continue à être pratiquée. Un art qui finit par être accepté même si le chemin fut long à parcourir. Mais l'histoire de l'abstraction ne s'arrête pas aux États-Unis, elle va continuer d'exister et d'être questionnée tant par des artistes américains que par des artistes européens.

Michel Seuphor définissait l'art abstrait en 1949 : « *J'appelle […] art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. Tout art que l'on doit juger, légitimement, de seul point de vue de l'harmonie, de la composition, de l'ordre – ou de la dysharmonie, de la contre-composition, du désordre délibéré – est abstrait* ». Cette définition est-elle suffisante ? On peut également se demander comment Michel Parmentier le définissait-il ?

Quand on regarde les différentes manifestations de Buren Mosset Parmentier Toroni en 1967, on peut se demander quelles étaient leurs motivations, leur but. En effet, si on se met dans la peau des spectateurs de l'époque et qu'on s'était rendu à une exposition où il ne passe rien comme celle de juin 1967 au Musée des Arts Décoratifs, on est plus apte à comprendre les frustrations multiples qu'ont dû ressentir les spectateurs à qui on a fait payer une entrée, qu'on fait gentiment patienter une heure, pour finalement distribuer un tract qui ne fait que décrire les quatre et uniques oeuvres exposées ce soir là. C'est à travers quatre manifestations toutes aussi provocatrices les unes que les autres, dirigées par un ton péjoratif de l'art que Buren Mosset Parmentier Toroni s'impose . Il faut savoir que ces quatre artistes en se regroupant s'étaient donnés un but commun, c'est-à-dire recommencer la peinture de zéro. C'est seulement après les quelques manifestations et avec un peu de recul qu'on peut considérer l'art de Buren Mosset Parmentier Toroni de façon différente et plus réfléchie. Ils font de la peinture, mais se proclament « non peintre ». Au Salon de la Jeune Peinture, les artistes sont invités à exposer. Ils arrivent et réalisent leurs toiles sur place, mais repartent avec, en ne laissant qu'une banderole sur laquelle on peut lire « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas » (voir Tome 2, p. 31). C'est assez mystérieux comme façon de faire.

On pourrait presque croire à une farce. Otto Hahn dit[1] : *« B.M.P.T. : la mort supposée de l'art ? »***,** nous pourrions lui répondre : B.M.P.T. : la renaissance de l'art. Si toutefois nous prenons la peine de regarder ce qui les précède, on sent que les avant-gardes historiques ont joué un rôle dans ce renouvellement total. Parmentier et les trois autres dénoncent que l'art n'est qu'illusion, pourtant ils continuent de peindre. On peut se demander alors, si la peinture ne renvoie à aucune réalité qu'à son existence propre, quel genre d'expérience peut-elle apporter aux spectateurs ? Mais 1967 passe très vite et les gens se focalisent principalement sur les évènements de 1968. Rappelons que Parmentier quitte ses amis fin 1967 et annonce son arrêt définitif de peindre en 1968, sans aucun rapport avec l'actualité du moment. Peut-on considérer son arrêt de peindre comme le silence en tant que poursuite de la peinture ?

Ce terme de silence est un mot qui nous vient à l'esprit dès que l'on pose les yeux sur une de ses peintures, quelles qu'elles soient. Ceci est en réalité le fil conducteur qui relie l'ensemble de mes recherches. Michel Parmentier serait-il un peintre du retrait, voir même du silence ?

Ses recherches à ses débuts ne font que nourrir cette réflexion sur une peinture en sourdine jusqu'à son aboutissement vers une musique du retrait en total accord avec le non-dire que Parmentier revendiquera tout au long de sa vie. C'est alors qu'il défie tout le monde en faisant encore moins que rien, une sorte d'apogée dont la sonorisation est d'une telle intensité qu'elle en devient insaisissable.

[1] *in Art Press*, n°12, juin-août 1974, pp. 12-14

Chapitre I : Réflexion d'une peinture en sourdine

Michel Parmentier, avant de partir dans la réflexion d'une peinture anonyme dont il ne reste aucune trace de l'individu, était avant toute chose un peintre. Il s'inscrit à L'École des Métiers d'Art de Paris en 1957 et entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1961. Donc il reçoit une formation tout à fait conventionnelle. Les œuvres peintes qui surplombent toute cette époque ont été jusqu'à ce jour inconnues, elles ont été dévoilées au grand public à la galerie Fournier du 15 mars et 21 avril 2007. C'est durant sa période lyrique, que Parmentier appelait « ses bafouillages », qu'il obtient le prix Lefranc en 1963. Bafouillages ou non, ce n'est pas la question, mais il est évident que ces œuvres témoignent du cheminement intellectuel et artistique que Parmentier s'impose tel un défit ou, la véritable mission d'un être qui vit jour après jour avec les défauts de sa personnalité. Une exposition qui regroupe des toiles de 1962 jusqu'à 1994. Sachant que nous connaissons Parmentier qu'à partir de 1966, avec ses fameuses bandes. Mais alors qui était-il avant de faire de sa peinture un concept, enfermée rigoureusement dans la répétition infinie ? Ces toiles permettent-elles de comprendre ce passage là : d'une toile peinte de la main d'un peintre, vers une toile dont le seul but est de mettre en avant l'aspect mécanique et aseptisé du processus de réalisation ?

Quand on regarde ces toiles, difficile de croire que c'est un Parmentier, mais détrompez-vous c'est bien lui. On peut déjà voir ce qui le tourmente, ce qu'il essaye déjà d'effacer, de cacher ou de révéler. Au delà de cela, c'est un peintre qui puise son inspiration de son héritage artistique direct, mais aussi de son actualité, chose normale.

Il va prendre des petites choses de l'abstraction, de Dada, et de la peinture formaliste et des peintres américains de l'expressionnisme abstrait. Il ne sélectionnera de ces quelques tendances que ce qui l'intéresse. Son but étant de créer une peinture qui lui ressemble, de la personnaliser et non de reproduire à la lettre ce qui avait déjà été fait. Ses rencontres et ses relations ne sont pas neutres non plus, Simon Hantaï par exemple, pour lequel il avait beaucoup de respect. De même avec ce qu'il voit lors de ses voyages à l'étranger, où lors des expositions à Paris. Il connaissait les toiles de Jackson Pollock, vues au MOMA en 1961, et à Venise en 1965 chez Peggy Guggenheim, il avait vu aussi les toiles de Barnett Newman chez Lawrence à Paris, et d'Ellsworth Kelly à la Biennale de Venise. Il avait donc certaines notions sur l'art en train de se faire.

1) Le choc Parmentier

a) Le peintre lyrique

FIG. 1. VUE DE L'EXPOSITION « MICHEL PARMENTIER » A LA GALERIE FOURNIER. (TOME 2, P. 41)
FIG. 2. *SANS TITRE*, 1962, HUILE SUR TOILE, 162 X 130 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 5).
FIG. 3. *SANS TITRE*, 1963, HUILE ET PAPIER S COLLES SUR TOILE, 162 X 130 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 7).

Ici, domine la lumière(fig. 1, 2, 3). Les couleurs : le blanc est partout, comme le noir (fig. 4 et 5). Ces deux couleurs qui n'en sont pas, l'une attire la lumière, l'autre la repousse. On voit se construire ce qui rend complexe la peinture de Parmentier. À savoir, dois-je montrer ou ne pas montrer ? Attirer ou repousser le regard ? Ces peintures sont à la fois enivrantes par leur pouvoir de séduction totale, nous sommes submergés par des sentiments, des pensées. On ne sait plus quoi dire. Le silence s'impose après un long périple émotionnel. C'est après tous ces soubresauts sentimentaux qu'on ne peut que saluer le grand Parmentier, dans toute sa splendeur. C'est encore à travers ce long silence qu'on peut lui rendre hommage.

FIG 4. *SANS TITRE*, 1964, HUILE SUR TOILE, 120,5 X 90 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 16).
FIG 5. *SANS TITRE*, 1964, HUILE SUR TOILE, 99 X 81 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 17).
FIG 6. *SANS TITRE*, 1962, HUILE SUR TOILE, 80 X 80 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 6).

On remarque des collages de papier journaux ou de vieux livres, partiellement recouverts par de la peinture (fig.6). Cette action de dissimuler est très présente. Il y a des traces au crayon, des coulures, des couleurs qui en recouvrent d'autres. La peinture est plus fluide par endroit et plus compact ailleurs. Le regard ne cesse de jouer avec ces surfaces peintes qui donnent à nos yeux des sensations lisses, rugueuses, ondulées, brillantes…

FIG. 7. *SANS TITRE*, 1965, ACRYLIQUE ET PAPIERS COLLES SUR TOILE, 240 X 180 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 24).
FIG. 8. *SANS TITRE*, 1965, ACRYLIQUE ET PAPIERS COLLES SUR TOILE, 220 X 180 CM, COLL. PARTICULIERE (TOME 2, P. 25).

Dans les deux toiles (fig. 7 et 8), peintes en 1965 on remarque plusieurs choses. Tout d'abord le choix d'un grand format, toutes deux mesures respectivement 240x180 cm, et 220x180 cm. Parmentier utilise du papier qu'il colle puis recouvre d'acrylique. Il y a plusieurs étapes dans sa démarche artistique. On imagine qu'il peint d'abord un monochrome rose pour la première, et bleu pour la seconde toile. Il recouvre en son centre du papier collé qu'il peint en blanc, et n'hésite pas à étendre son geste sur la couleur qui faisait office de première couche. Une fois recouvert, on obtient des jeux de transparence sur les bords de la toile, celui du rose qui se distingue en dessous du blanc, idem pour le bleu. Puis il y a ces sortes d'arc de cercle qui se croisent en bas pour la première peinture, et se frôlent en haut pour la seconde. Ces arcs qui nous attirent l'œil et qui font la liaison entre les deux couches qui se superposent, ils les relient, les soutiennent en quelque sorte.

En effet c'est la surface de la couleur qui fait sa densité suivant son étendue. Si ces arcs de cercle n'étaient pas là, nous verrions principalement le blanc, ce qui semble logique. Mais en ajoutant le ton d'un rose ou d'un bleu, de façon partielle, la première se révèle

alors. La proposition traditionnelle de Matisse, selon laquelle un mètre carré de bleu est plus bleu que dix centimètre carré du même bleu , l'intensité de la couleur dépend donc de son étendue. Chez Parmentier la proposition prend une toute autre valeur, sa peinture n'est pas étalée uniformément mais par succession de couche, après collage et ajouts de détails dans des zones spécifiques. Ce sont la juxtaposition des tons qui s'offrent à nous et qui se révèlent l'un à l'autre. Aucune ne domine l'autre, chacune déborde sur l'autre par des coulures. On ne sait plus laquelle recouvre l'autre. La couleur est autonome, elle n'est là que pour se montrer, se révéler à nous. Une sorte de vérité toute nue que nous montre Parmentier. Rothko disait « *Si je peins de très grands tableaux, c'est parce que je veux être intime et humain. Peindre un petit tableau, c'est se placer en dehors de son expérience… Quand on peint un grand tableau, on est dedans* ». Donc le choix du grand format n'est pas seulement spécifique à un seul mais est utilisé par la plupart des artistes de l'expressionnisme abstrait. Courant de l'art américain dont avait connaissance Parmentier. Pour ces artistes c'était pour aller plus loin dans l'expression de soi. En est-il de même pour Parmentier ? Nous en reparlerons par la suite.

La couleur chez Parmentier n'est pas assujettie à une fonction comme celle de révéler un espace, à une fonction illusoire en somme. Elle n'est là que pour se montrer. « *la couleur, libérée de ses fonctions localisantes et dénotatives, acquiert davantage d'autonomie. N'ayant plus fonction de particulariser ou de remplir une aire ou un plan, elle ne plaide que pour elle-même* ». C'est ce que Clement Greenberg, critique et théoricien de l'art, disait à propos des peintres de l'expressionnisme abstrait et plus particulièrement ceux du *color field painting*. Beaucoup de peintres français tendent vers cette nouvelle façon d'aborder la couleur, d'en faire une nouvelle expérience. Ce n'est pas le seul fait de Parmentier, d'autres avant lui avaient commencé l'expérience. C'est le cas de Simon Hantaï qui vers la fin des années cinquante était complètement à contre courant avec ce qui se faisait en France. Hantaï pour être plus précise, faisait parti du groupe des surréalistes et était lié à André Breton autant qu'à d'autres, mais arrive le temps où celui-ci souhaite parcourir son activité autrement et se plonge à corps perdu dans ce que faisait Jackson Pollock. Ses drippings étaient d'une telle intensité et l'idée même d'étaler la peinture aléatoirement ne faisait que stimuler son intérêt. Autrement dit, le voilà parti dans une abstraction la plus totale où l'aléatoire devient le maître mot. Parmentier et Buren fréquentent Hantaï au début des années soixante et ce

qu'ils y ont vu, et les nombreuses discussions sur l'art n'ont fait que stimuler leur volonté de créer leur peinture. Hantaï nu fût pas un modèle, simplement ils se côtoyaient car leur volonté était la même, leurs idées étaient similaires ainsi que leurs besoins. Ils veulent créer leur propre peinture, ils ne s'influencent pas mais s'entraident, se stimulent à travers discussions et créations picturales. Même si leur volonté est la même, le rendu pictural est lui bien différent.

Par ce lyrisme refoulé, Parmentier créer sa propre personnalité en tant que peintre. Mais ce qu'il fait est encore trop voyant, donc il va user de subterfuges pour obtenir ce qu'il souhaite. Il va coller, superposer, jouer et user de la couleur pour arriver à ses fins.

b) L'abstraction de Parmentier

Une peinture bien à lui, que sont ces toiles de grands formats. Il y a aussi des papiers peints. Tout ceci a malgré tout un air de ressemblance avec ce que faisait Daniel Buren à la même époque. On peut aussi faire des rapprochements avec De Staël, Bram van Velde, ou encore Rauschenberg. C'est d'ailleurs des petits noms qu'on peut leur donner à titre différentiel, car aucune toile n'en a. Parmentier a choisi de faire abstraction de tout titre, sans doute pour ne pas les rapprocher d'une façon ou d'une autre à la réalité concrète. Ce ne sont que des peintures après tout, elle sont assez expressives par le lyrisme de la touche, empruntes des états d'âme du peintre dira-t-on, sans méchanceté aucune.

Parmentier utilise la peinture acrylique pour quelques unes de ses grandes toiles. Il faut dire que c'est une technique relativement jeune, qui apparaît dans les années cinquante en Europe, dont la particularité est que l'eau est utilisé à la fois dans sa mise en œuvre et dans l'entretien des pinceaux, ce qui fait d'elle une peinture facile à utiliser et rapide à sécher. En plus de l'acrylique, il utilise la peinture à l'huile, le crayon à papier et l'ajout de matériaux comme des feuilles d'aluminium ou le papier d'emballage qui vient d'une boutique qu'il fréquentait de façon régulière. Parmentier use donc de techniques mixtes, on en retrouve quelques unes d'ailleurs sur une même œuvre.

FIG. 9. *SANS TITRE*, 1963, TECHNIQUE MIXTE SUR PAPIER, 65 X 50,3 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 1, P. 11).

Une œuvre sur papier (fig. 9), datant de 1963, est réalisée à partir d'une technique mixte. Il n'y a pas de collage, mais Parmentier étale de façon successive plusieurs couches de peinture à l'huile[1], non pas sur l'ensemble du papier mais dans des zones seulement. Deux bandes verticales sont juxtaposées, une noire et une rouge, l'ensemble est quasiment recouvert par du blanc, seuls quelques petits espaces nous laissent entrevoir ce qui se trouve en dessous. Puis il y a une trace de crayon à papier, qui relie les deux bandes en un ensemble, qui prend la forme d'un carré. Le trait commence au début de la zone noire, en bas à gauche, et se termine en une sorte de gros gribouillis en bas de la zone rouge à droite. On a l'impression qu'il a tracé d'une seule traite ce coup de crayon, et qu'il ne lève sa mine de la feuille qu'une fois le gribouillage achevé.
A travers cet exemple, on peut comprendre que Parmentier fait avant tout de la peinture abstraite, qui ne veut rien dire. Le lyrisme de sa touche est là seulement en partie. Il fait du lyrique, mais du lyrique abstrait, complètement neutre. Rien à voir avec le sublime de Barnett Newman, ou encore de Ad Reinhardt. Ici on ne cherche pas à révéler le geste créateur de Dieu, l'acte de peindre n'est pas une façon de recréer le geste divin. Le terme de métaphysique n'est pas applicable. Parmentier nous trompe avec ses grands formats qui nous émeuvent, on aimerait croire qu'il veut exprimer des sentiments universels et absolus. On ne peut pas dire non plus qu'il y a une exaltation de la couleur parce qu'il ne fait que la recouvrir, la cacher. Mais il ne va pas aux extrêmes non plus.

On ne parle pas de peinture objective à proprement parlé. Seuls certains points sont repris par Parmentier. L'art objectif considère la toile, ou le carré de formica,

[1] La peinture utilisée n'est pas précisée, mais nous pouvons affirmer par déduction que c'est de la peinture à l'huile, car seul les grands formats bénéficient de l'acrylique, alors que tous les papiers sont fait à l'huile.

comme un objet possédant son propre et véritable espace. Sur cet objet, d'autres objets peuvent être posés comme la couleur …etc. Chaque élément est employé pour être ce qu'il est, pour ses qualités physiques et réelles. Jusqu'ici tout va bien, mais comme il a été précisé plus haut, Parmentier procède à une sélection. L'œuvre ayant cessé, depuis le cubisme d'être une fenêtre, il n'y avait plus de raison d'en garder le format. On verra l'apparition des *shaped canvas* à partir des années soixante, instauré par Frank Stella. D'autre part, ayant renoncé à toute sa richesse illusionniste, les artistes se tournent vers d'autres matériaux : plexiglas, plastique, suivant les sensations qu'ils veulent évoquer. Idem pour le pinceau qui va peu à peu être remplacé par l'aérosol, ou encore au profit de pinceaux de peintre en bâtiment. L'anonymat prend une dimension importante dans l'art objectif.

Parmentier ne va pas y échapper, quand il rentrera dans le processus des bandes à partir de 1966, il n'en ressortira jamais. La réalisation mécanique annulant toute personnalisation et la facture prime. Mais nous n'en sommes pas encore là. En réalité il ne manque que peu de chose à Parmentier pour y arriver. En attendant, il cherche.

Et c'est de cela dont il est vraiment question, de cette recherche qui jusqu'alors était inconnue, et qui s'offre à nous grâce à la volonté de fer dont fit preuve Jean Fournier. C'est une idée qui a commencé à germer dans son esprit il y a déjà trois ans de cela. Et comme un hommage, à la mort de Fournier, les toiles d'un Parmentier inconnu jusqu'alors se sont installées, comme le cheveu sur la soupe, 22 Rue du Bac à Paris. Ce fût l'occasion d'en vexer certains et d'en combler d'autres. Mais c'est un événement que l'on attendait pas et c'est ce qui fait toute sa valeur. A l'heure où l'intérêt général commence à dévier son regard sur de nouvelles tendances, Parmentier est là et ne demande qu'à se montrer. Et en plus ça marche. Pendant que les Institutions grincent des dents, les collectionneurs et les connaisseurs d'art sont emplis de joie. C'est en effet quelque chose d'unique car jusqu'à ce jour aucune de ces toiles n'ont intégré une institution quelle qu'elle soit, la priorité étant d'acheter les artistes vivants, ceci peut laisser place à un vide dans l'histoire des années soixante qui fut très florissante et diversifiée.

2) La peinture de l’effacement

a) Le rôle du blanc et du noir

Le blanc et le noir ne sont pas des couleurs. L’une n’est que le résultat de la soustraction des couleurs tandis que l’autre n’en est que son addition. L’une la repousse tandis que l’autre l’attire. Ces deux tons, nous les appellerons ainsi, sont prédominants dans toute sa période lyrique. On verra plus tard, que le blanc ou le non-peint rythmera ses productions durant toute sa vie. Mais avant cela, contentons-nous d’éclaircir cette zone d’ombre qui se situe vers la fin des années 50 et le tout début des années 60.
Parmentier va peindre, il applique de la couleur et tout d’un coup comme s’il n’était plus sûr de lui, il efface. Cette action d’effacer est assez récurrente. Il se sert du blanc, du noir, des deux mélangés pour couvrir la couleur. Il n’utilise d’ailleurs sur des toiles que ces deux tons (fig. 10 et 11). Parmentier les répartit dans plusieurs zones distinctes comme pour la figure 10, et d’un geste recouvrant il étale le blanc ça et là, comme pour unifier. Au contraire dans la figure 11, on ne distingue qu’un gros amas de gris, comme s’il avait étalé le blanc sur le noir avant que celui-ci soit sec. Il y a aussi des traces qui nous montrent que la peinture a été grattée sur de longues traînées horizontales.

FIG. 10. *SANS TITRE*, 1963, HUILE ET PAPIERS COLLES SUR TOILE, 140X115 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 8).
FIG. 11. *SANS TITRE*, 1964, HUILE SUR TOILE, 65X80 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 15).

Le blanc par ses caractéristiques, rayonne et efface les limites. Le noir au contraire diminue notre perception de cet objet, il cible le regard. Ces deux tons ont une signification très forte dans notre société. Le blanc, c’est la lumière, la pureté, le divin tandis que le noir fait appel à l’obscurité, à la mort, au néant. Ces deux non-couleurs

sont caractérisées par leur dualité naturelle, comme on dit : blanc/noir, vie/mort, jour/nuit…etc.

Les nuances de gris utilisées par Parmentier, c'est le mélange qu'il fait du noir et du blanc. C'est le signe que toute couleur s'est effacée, qu'il n'en reste que des cendres. Le gris porte en lui cette connotation d'une couleur qui s'est consumée. On peut en déduire que Parmentier devait être dans ses mauvais jours lorsqu'il a réalisé ces toiles. Il ne reste qu'un voile entre sa peinture et son âme. C'est cette impression, finalement, qui nous laisse sur notre fin, car nous sommes face à une toile qui veut nous dire quelque chose, mais dont le sens nous échappe au moment où on commence à peine à l'effleurer. C'est pour cela qu'on peut parler de peinture de l'effacement car c'est le geste de Parmentier qui lève le voile. C'est ce voile qui nous empêche de comprendre, qui efface l'emprunte de l'âme du peintre sur sa peinture. C'est comme le mot qu'on a sur le bout de la langue et qui ne vient pas.

Expérience plutôt commune à laquelle Pascal Quignard[1] a d'ailleurs consacré un conte, sur ce silence qui s'impose lorsque notre mémoire nous fait défaut. Ainsi une jeune fille fait une promesse de retenir le nom d'un homme en échange d'un précieux cadeau. Celui-ci lui fait promettre de le retenir et de le lui dire lorsqu'il reviendra la voir dans un an jour pour jour. Mais lorsque ce jour arriva, ce nom lui échappa. Non seulement elle était incapable de s'en souvenir ce qui ne faisait qu'accentuer le désespoir qui la rongeait. Pour Parmentier c'est pareil, les mots nous guettent, on se sent désemparé. On ne sait plus quoi penser. Le conte de Quignard à la chance de finir bien, la demoiselle se fait aider par son mari pour retrouver le nom de ce chevalier, qui s'avère être le diable en personne. Mais pour Parmentier personne ne nous vient en aide. Nous sommes face à se qui se dérobe. « *Ce qui se dérobe sans que rien soit caché* »[2] comme nous le dit Maurice Blanchot. Et plus le temps va passer plus Parmentier entamera ce processus. Celui d'un peintre qui ne dit rien, qui dit le silence. Nous sommes ici au commencement de ce long chemin. Mais avant cela, il tâtonne, il se cherche. C'est cette expérimentation qui l'amène à faire tout et son contraire.

[1] P. QUIGNART, *Le nom sur le bout de la langue*, Collection Folio, Paris, Gallimard, 1995.
[2] M. BLANCHOT, *L'attente L'oubli*, coll. L'imaginaire, Paris, Gallimard, 2000 [1962].

b) Faire quelque chose et son contraire

Le blanc et le noir, sont comme le chaud et le froid : des contraires. Parmentier fonctionne sur cette base, c'est-à-dire qu'il se met à peindre puis à effacer. Si on remonte encore plus loin dans l'explication, on peut même dire qu'il exprime à travers son geste un trait de sa personnalité, qui est de faire quelque chose et son contraire.
Ceux qui connaissaient Michel disent qu'il pouvait faire preuve d'autant de gentillesse que d'agressivité à la fois. Donc il peint comme il parle. Il voue un traitement bien particulier à sa toile. On peut supposer qu'il se serve de la peinture comme une sorte de défoulement émotionnel. Quand nous sommes spectateurs de tout ce déversement sentimental on peut entrevoir une partie de l'âme torturé de Parmentier. Entrevoir car d'un seul geste il recouvre, et pour nous plus rien n'est à porté de main.

S'il fallait dire quelques mots sur son histoire personnelle, on ne peut pas dire qu'il vivait d'amour et d'eau fraîche. Il avait certain penchant pour l'alcool dont il essayera de s'exorciser tout au long de sa vie. Il fait donc partie de toutes ces générations d'artistes névrosés et tristes. On est parfois tenté de dire que sans cela son oeuvre n'aurait peut-être pas eu la même portée au niveau artistique et humain. En effet, ce sont souvent les artistes hors du commun qui plaisent le plus. Peut-être que pour le grand public il est plus simple de comprendre Parmentier par le biais de sa névrose. Un homme malade est capable de faire de grandes choses. Disons que son excuse devient crédible. Il a sans doute plus de chance à être reconnu de façon post-mortem que de son vivant, mais quelqu'un de fou qui fait quelque chose de fou, c'est en soi, plus crédible. Inutile de partir dans une analyse psychologique poussée car Parmentier n'est plus là pour confirmer ou non la fiabilité d'un délire paranoïaque artistique. Mais contentons-nous seulement d'en faire l'hypothèse. Précisons aussi que Parmentier n'était pas fou, pas au point de se couper l'oreille en tout cas. Parmentier se punira autrement, nous le verrons comment par la suite, chacun sa méthode et celle de Van Gogh fût la sienne. Quoi qu'il en soit, ses peintures ne sont que des peintures. Il ne veut rien montrer, hors ses toiles bien au contraire nous parlent, à nous spectateurs.

Ces toiles accrochées les unes à côté des autres nous indiquent la marche à suivre pour une visite emprunte d'un repos absolu. L'éclairage de la galerie accentue parfaitement cette notion de calme. Les gens qui rentrent n'osent pas parler fort, ils

chuchotent et profitent de l'expérience reposante d'un Parmentier, pour ensuite retourner dans le quotidien infernal de Paris. Ces toiles permettent à la galerie de devenir un lieu où le temps n'existe plus, où tout est en suspend, là où le silence est à fleur de peau. Tout et son contraire car ses toiles qui pourtant sont empruntes de gestes dynamiques par ces grands va et vient du pinceau, et du crayon qui s'affole sur plusieurs centimètres carrés, ne nous excitent pas. Bien au contraire elles nous incitent au repos, à la méditation. Est-ce dû au choix de la couleur, ce blanc qui nous rappelle la lumière divine. Mais n'oublions pas que nous sommes devant un Parmentier et non devant un Georges Mathieu, ou encore un Barnett Newman.

FIG. 12. *SANS TITRE*, 1965, HUILE SUR PAPIER (TRAVAIL AU POCHOIR), 105X75 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 21).

Même avant de faire ses bandes, il utilisait le même genre de technique, qui consistait à cacher une partie de la toile avec des bandes adhésives ou des pochoirs avant d'étaler la peinture. C'est ainsi qu'il procède sur cette toile de 1965 (fig. 12), où il utilise sans doute un pochoir afin d'obtenir ce motif rouge aux allures de graines de café qui couvre toute la toile, sauf en son centre. Ces motifs sont peints de façon régulière, et sont en partis recouverts par une couche de peinture bleue. Seuls les bords sont laissés intacts, où subsistent les petites graines de café. Le bleu dégouline sur la partie inférieure, comme si elle avait été trop diluée. Il y a cette opposition entre une peinture faite au pochoir qui laisse entrevoir une répartition rigoureuse et toujours avec le même rythme, et, ce bleu étalé de façon insignifiante, qui coule vers le bas. En même temps ces deux couleurs se révèlent l'une à l'autre, elles se soutiennent et s'associent pour que notre œil se rende compte de leur confrontation. Ce sont deux couleurs primaires, Parmentier aurait pu jouer avec la complémentarité d'une couleur sur l'autre, il aurait pu choisir du

vert (à la place du bleu) pour que le rouge soit encore plus éclatant. Mais ce n'est pas le cas, c'est un artiste qui préfère peindre tout en retenue.

En usant du système de pochoir, il est déjà à la recherche de son processus créatif, celui de cacher puis de révéler. Déjà à l'époque cette conception était, également pour d'autres artistes, à l'origine de la constitution du tableau. Cette double action de cacher, puis de révéler est un passage déjà fréquenté. Barnett Newman (fig. 12) avec ses « zips » qu'il faisait apparaître en collant de l'adhésif sur la toile, ou encore Simon Hantaï, que Parmentier connaissait plus particulièrement, ont été stimulant pour sa créativité.

FIG. 13. BARNETT NEWMAN, *VIR HEROICUS SUBLIMIS*, 1950-51, HUILE SUR TOILE, 242,2X513,6 CM, MOMA, NEW YORK

Vir Heroicus Sublimis de Barnett Newman (fig. 13) est une huile sur toile d'un format colossal. C'est une œuvre crée au début des années cinquante par un artiste new-yorkais dont les moyens d'expression sont réduits à la ligne et à la surface. C'est presque un monochrome orange qui est subdivisé par des « zips » verticaux. Ce sont, concrètement, des coupures verticales de peinture qui séparent ou unissent des plans de couleurs jusqu'aux bords de la toile. Elles apparaissent ici comme des lignes rayonnantes traversant un champ de couleur, tout ceci afin de susciter une réaction dynamique du regard. Les « zips » de Newman ont le pouvoir d'activer la surface de la toile.

Le gigantisme, la ligne et la couleur sont utilisés ici à leur paroxysme pour faire place à l'émotion. Une peinture qui remet en question la peinture traditionnelle, qui cherche de nouvelles façons de s'exprimer avec une nouvelle utilisation de la couleur en abolissant toute hiérarchie fond et forme où la couleur s'exprime. C'est une couleur qui se suffit à elle-même. L'artiste charge cette couleur pure du pouvoir d'expression. Il invente sa palette qui correspond à sa sensibilité. Chez Newman, c'est la couleur qui est mise sur un piédestal.

Pour Parmentier c'est autre chose. Il considère ces toiles comme des « bafouillages » donc comme des peintures incohérentes, qui n'ont pas de sens. Mais essayons de prendre les choses autrement. Reprenons du début. Un peintre puise dans ce qu'il

connaît, ce qu'il aime aussi, pour créer. Parmentier se sert de ses connaissances artistiques en plus de ce qu'il voit de l'actualité. Il fait son petit mélange et dose comme il l'entend les ingrédients dont il a besoin. Normal, c'est ce que tout être bien pensant fait.

3) Un point de départ …

Un point de départ, c'est comme ça qu'on l'appelle. Un artiste part toujours de quelque chose et y apporte sa touche personnelle. Il fût un temps où les apprentis allaient copier les toiles des grands maîtres. Nous dirons que ce sont ces idées qui guident la conscience du peintre, celles d'apprendre en copiant et d'en garder le meilleur, voir même de le perfectionner. Disons que Parmentier ne copie pas, mais il fait avec ce qu'il a sous les yeux, c'est à dire la peinture abstraite. Mais encore ! Nous serions tenté de nous dire. La peinture abstraire c'est un terme assez vague, un peu fourre tout. Mais alors de quoi est-il question ? Et bien, Duchamp n'est pas très loin, il rode autour de Parmentier. A ce compte là, les concepts Dada sont tout aussi coupables que la peinture formaliste. Tant qu'à donner un nom autant en donner plusieurs.

a) Dada

DADA ne parle pas, DADA n'a pas d'idée fixe, DADA n'attrape pas les mouches[1]

L'héritage laissé par Malevitch et Duchamp est important. Il donne, en effet, une nouvelle définition de l'histoire de l'art. C'est-à-dire qu'ils ouvrent, sur le plan spirituel, la porte des libertés sans contraintes, mais ferment en quelque sorte d'autres portes de libertés formelles. Duchamp, d'une part, en utilisant des objets de série signés de son nom, change le statut de l'artiste et oriente l'art vers le mental. Malevitch, d'autre part, explore l'espace et les possibilités plastiques de l'art abstrait, jusqu'aux limites de l'intelligence et de la sensibilité. On peut dire finalement que c'est au nom

[1] Anonyme, « Dada soulève tout », janvier 1921, in *DADA*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Du Centre Pompidou, 2005, p. 55.

des principes d'un Duchamp et de l'économie de moyen d'un Malevitch que la réduction des moyens picturaux désertiques et l'expression minimale ont poussés aux limites même d'une matérialisation ou d'une dématérialisation de l'art.

Prenons un exemple, Parmentier nous a laissé quelques notes qui ont été publié dans le catalogue d'exposition de 1988, sous le titre de « Dire, redire et bafouiller, me contredire, dévier en apparence, digresser, bref : rizhomer toujours. M'avouer. »[1]. Parmentier, à travers l'écriture, discute de différents sujets qui lui tiennent à cœur. Les Nouveaux Réalistes qui font parti de son quotidien ; et il s'arrête quelques instants pour nous en parler. Les "décollagistes" (terme employé par Anne Baldassari qu'il qualifie de barbare) ont une attitude intéressante. Il dit lui même en parlant de Hains, Villeglé et Dufrêne : « […] *Je succombe presque à la beauté de cet art brutal et accidentel*. » et ajoute que Duchamp est quand même derrière cela. Duchamp, un nom qui revient souvent. Il nous explique que l'Arte Povera déplace le décret du beau après Duchamp et les Nouveaux Réalistes. L'œuvre d'art n'est plus le lieu de la mise en scène, de la fenêtre ouverte, cette crise structurelle de l'objet d'art au début du XX^{e} siècle est la clé de voûte qui va orienter toute la pensée artistique des siècles à venir. Duchamp n'est qu'un nom parmi tant d'autres. Le XX^{e} siècle, c'est celui de la rupture. On a d'ailleurs comparé la révolution de l'art moderne à celle qui eut lieu pendant la Renaissance en Italie. Dans les deux cas la rupture est nette en ce qui concerne les règles de la tradition artistique. Un bouleversement qui s'opère avec les nouveaux besoins de l'époque en question, afin de mettre sur pieds de nouveaux concepts qui bousculent à la fois les sensibilités et les habitudes mentales.

Matisse est aussi un acteur important et son enseignement d'une peinture matérialiste ne prendra réellement son véritable sens qu'à travers les peintres américains. Nous en parlerons bien assez vite. Mais d'abord revenons à Parmentier. Qu'en est-il de lui dans tout cela ? Telle est la question. En effet, ses toiles d'avant 1967 ne sont guère accompagnées de textes et de toute une réflexion sur l'art, contrairement aux bandes et aux calques. Donc s'il parle de tout cela, c'est qu'il en avait conscience. Ce peintre sait d'où il vient, il tâtonne, et explore le terrain de la toile

[1] A. PACQUEMENT, *Michel Parmentier*, 20 septembre- 31 octobre 1988, Centre National des Arts Plastiques, Paris, Le Centre, 1988, pp. 58-75.

pour trouver ce qui lui correspond. En quelque sorte lui aussi se met à remettre en question ce dont il est l'héritier. Il est face à une multiplicité de groupes, de mouvements et de tendances qu'est l'art moderne. De plus, il vit lui-même dans un contexte parisien qui aurait besoin d'une bonne bouffée d'air frais. Il expose, mais ne vend pas. Il peint, mais lui même ne sait pas où il va. Son processus créatif est intuitif, il n'a pas conscience de ce qu'il fait, il fait tout simplement. Ce qu'il peint est dicté par l'aspect esthétique.

FIG. 14. *SANS TITRE*, ENVIR. 1961-1964, TECHNIQUE MIXTE SUR PAPIER, DIMENSION INCONNUE, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 28).

Dans la peinture ci-dessus (fig. 14), Parmentier crée des formes qu'il colle sur un fond préalablement peint en violet clair. Ces formes sont multiples et s'adonnent à des superpositions, des écarts qui stimulent notre regard. Il donne à voir des découpages colorés et assemblés qui forment un ensemble esthétique. C'est une forme abstraite qui semble être en suspend, qui flotte sur l'arrière plan. On a un sentiment de légèreté, et de calme. Une peinture qui nous parle tout bas, comme un murmure qui caresse nos oreilles. Comme si nous ouvrions notre bouche et que le son ne sortait pas. Vous aurez bien compris que ce tâtonnement n'est pas des plus bruyants, mais cela n'empêche pas qu'il soit là.

b) La peinture américaine

Entendons-nous bien, il s'agit de similarités formelles entre ces peintres dont fait parti Frank Stella, et Parmentier. Car dans sa peinture Parmentier s'oppose à la démarche américaine.

Ce courant de l'art américain dit 'des expressionnistes abstraits' découle de l'enseignement de Matisse. Lui-même expliquait que « *Les couleurs employées en toute franchise font que c'est leurs rapports de quantité qui font leur qualité* »[1]. Les américains à travers un usage explicite d'un tel enseignement révéleront la véritable ampleur de cette peinture matérialiste. Jackson Pollock en jetant la peinture sur une toile à même le sol, va littéralement remettre en question le statut de la toile : c'est là où se passe l'action. C'est le *dripping*. Parmentier d'ailleurs est admiratif, on ne parle pas d'un adorateur de Pollock, mais plutôt de respect. Même si Pollock doit sa trouvaille à Masson, lui seul a su lui donner cette ampleur gestuelle. C'est cette élégance, ce charisme et la notoriété dont Pollock a su se vêtir que Parmentier salue. Barnett Newman de son côté en peignant ces grandes toiles de champ coloré est en total accord avec l'idée de Matisse d'une dimension réelle de la peinture, la couleur est saturée et elle noie le spectateur dans un flot lumineux intense. Ad Reinhardt, Morris Louis vont faire l'expérience de la réalité physique de la couleur, tandis que pour d'autres ce sera la mise en avant de la réalité matérielle du support physique du champ pictural avec Elsworth kelly et Kenneth Noland. Parmentier est tout à fait au courant de ces recherches et on peut dire que lui aussi fait ses petites expériences du champ coloré.

Pollock est une sorte de pilier de l'art contemporain, Yves Klein est aussi très présent dans son esprit. La gestuelle est au centre de ses préoccupations, la voie avait été ouverte avant lui, seul Pollock à de l'importance dans ce fouillis gestuel, il ajoute que Yves Klein n'est pas mal non plus : « *Le geste a été sauvé naturellement par l'extrême du geste. Quand Francis est brillant, quand Francis échoue, l'extrémiste Pollock* est, *Pollock ne peut que faire, Pollock* fait *(nous parlons des drippings oll-over exclusivement).* Pollock : est d'un*. Quand le réalisme se vit balancé pas très loin par le clin d'œil surréaliste tapant sur son clavier les variantes cultivées, raffinées et oiseuses de la même réponse inepte aux faux besoins ; quand la "santé" du naturalisme abstrait et son cortège d'images d'Épinal < fleurait ferme > (oh bûcheron canadien, on se demande pourquoi tu as enterré ta hache !) un autre mec est venu, encombré c'est vrai de métaphysique et pas très frais dans ses emprunts mais suffisamment lucide et excessif pour faire, lui aussi, quelque chose d'irréversible :* Y. Klein, le monochrome :

[1] *Lettre à Romm*, 19 janvier 1934, cité par Jean Clair, *Art en France, Une nouvelle génération*, Paris, éd. Du Chêne, 1972, p. 91.

et de deux. » [1] . Pour Parmentier ces deux là, malgré leur importance, avaient un point faible dans leur démarche, le fait que ni l'un ni l'autre n'avaient suffisamment fermé leur trace. Trace du geste, trace de la peinture qui se donne à voir. Pour Parmentier l'intervention des peintres n'est pas assez neutre, ils s'impliquent encore trop. La trace ne devrait être que le strict témoignage du geste dont il est issu.

Frank Stella, peintre américain des années soixante, disait « *Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. C'est réellement un objet.* »[2] . Pourquoi parler de Stella maintenant ? Et bien parce que lui aussi est conscient que la trace du peintre peut mettre à péril l'œuvre d'art, l'emprunte du peintre est, en effet, un jeu dangereux, c'est celui de faire transparaître la sensibilité. La meilleure solution serait encore de n'avoir aucun intermédiaire entre la peinture et la toile, car le pinceau altère cette neutralité. « *J'ai essayé,* disait-il*, de garder la peinture aussi bonne que quand elle était dans la boite* ». Mais une peinture neutralisée n'est pas pour autant démunie de signification, c'est l'émotion picturale qui importe plus que toute autre chose

FIG. 15. SANS TITRE, 1965, HUILE ET PAPIERS COLLES SUR TOILE, 240X180 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 22).
FIG. 16. SANS TITRE, 1965, ACRYLIQUE SUR TOILE, 227X146 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 23).

Au regard de ces deux toiles (fig. 15 et 16), on remarque que les formats sont assez grands, plus de deux mètres de haut sur plus de un mètre cinquante de large. On est véritablement face à des champs colorés, la couleur est assez fluide mais juste assez épaisse pour jouir de l'espace dans lequel elle se trouve. Ici les traces de pinceaux sont

[1] « Trois brouillions fin 1971, début 1972 » *in Dossier : Ouvrir le support*, numéro 20, Revue de pensée des arts plastiques, Bruxelles, La Part de l'œil, 2004-2005, p. 61 (reproduit Tome 2, pp.55-57)
[2] « Question à Stella et Judd » interview de Bruce Glaser, *in* C. GINTZ, (sous la dir. De), *Regards sur l'art américain des années 1960*, s.l., Éditions Territoires, 1991 [1ère éd. 1979], p.58.

visibles, le détachement entre le peintre et sa toile n'a pas encore été mise à l'épreuve. Mais patience, 1965 c'est aussi l'année où il va faire un sevrage plus qu'efficace pour oublier tout ce qui fait de lui un peintre, et de renier à juste titre ce statut. Son tâtonnement, ses lectures, ses voyages vont mener sa volonté vers de nouvelles perspectives artistiques. Il y a de moins en moins de couleurs au fur et à mesure que les années passent, les deux toiles de 1965 témoignent de cette volonté d'être dans la continuité des peintres dont il a beaucoup d'estime, mais faire ce qui a déjà été fait est un peu frustrant pour un peintre. Faudrait-il encore qu'il apporte une vision nouvelle. Mais peut-être est-ce peine perdue. Le contexte parisien est assez étouffant pour ces jeunes artistes au milieu des années soixante. Daniel Buren dans son entretien avec Jérôme Sans[1] nous dit qu'à la fin des années cinquante il va plusieurs fois aux États-Unis et que grâce à cela il a pu se heurter avec la première génération de l'expressionnisme abstrait et de l'impact qu'elle suscitait déjà dans le monde de l'art car c'était pour l'époque une nouvelle production.

C'est une situation artistique difficile car tout ce qui se faisait à ce moment là à New York, la France l'ignorait. Frank Stella qui fut exposé à la galerie Lawrence à Paris, qui était représentatif de l'actualité artistique des État-Unis, fut complètement ignoré. A cette même époque on pouvait voir également pour la première fois des œuvres de Jackson Pollock au Studio Fachetti, dont les toiles rencontrèrent à leur tour peu de succès. En 1962, ce fût la rencontre avec Simon Hantaï, et Buren considère que c'est le seul peintre qui valait la peine de s'intéresser car en France les projecteurs étaient surtout tournés sur l'École de Paris et sur les peintres des Nouveaux Réalistes.

Même si Buren exposait avec Parmentier aux différents salons du moment (Réalités Nouvelles, Jeune Peinture, Mai, Grands et Jeunes d'aujourd'hui) et ayant obtenu le prix Lefranc de la Jeune Peinture (Parmentier en 1963 et Buren en 1965) et celui de la Biennale de Paris (Buren en 1965), ils n'arrivaient pas à vendre et ne pouvaient encore moins exposer hors de ces institutions. Cela semble contradictoire car s'ils peuvent exposer c'est que leurs productions suscitaient un intérêt. Mais la tradition veut que les jeunes peintres ne vendent qu'au moment où ils sont à la retraite, ou mort ! Finalement ils se heurtent à un monde que l'on pourrait qualifier de totalement hermétique et indifférent qui finirait par les amputer de leur droit d'être artiste, ce qui

[1] D. BUREN, J. SANS, *Au sujet de …*, Paris, Flammarion, 1998.

avait d'ailleurs commencé par leur impossibilité de vendre. Il était devenu nécessaire pour Buren et Parmentier de briser ce « mur d'indifférence » sachant qu'à deux leurs possibilités d'action étaient quasi impossibles. Cela ne va pas empêcher Parmentier d'entamer des recherches et de perfectionner une technique bien à lui. Même s'il emprunte le pliage à Hantaï, on va dire que Parmentier ne se sert pas du pliage pour étaler la peinture aléatoirement, mais au contraire de créer un véritable processus de création d'où va découler toutes ses futures toiles. Alors il s'essaye à plier sa toile et à étaler la peinture. Quand on cherche, on trouve. Mais il faudra qu'il s'y essaye à plusieurs fois.

FIG. 17. SANS TITRE, 1965, PEINTURE GLYCERO SUR TOILE, 240X170 CM, COLL. PARTICULIERE. (TOME 2, P. 26).
FIG. 18. DETAIL

Des bandes, rouges qui plus est (voir fig. 17). La couleur dégouline. Parmentier s'énerve parce qu'il ne sais pas comment éviter la coulure, il veut faire des bandes propres. Il étale le rouge avec un pinceau. Peut-être est-ce le pinceau ? Il plie sa toile et l'attache avec de l'adhésif, mais la peinture s'infiltre dessous. Ce n'est peut-être pas non plus la meilleure technique, a-t-il dû se dire. Le pliage c'est bon, les bandes sont de 38 cm. C'est ainsi que Lucie Scheler a parlé de cette toile, cette femme ayant été témoin de cette recherche où le concept est de rigueur. Parmentier ne fait plus de la peinture lyrique, les couleurs ne dansent plus sous nos yeux. Ici elles sont enfermées dans une régularité et une symétrie stricte. Ce tableau fait la jonction entre deux Parmentier, le premier étant celui du peintre lyrique et abstrait. Ce lyrisme emblématique qualifié de ses propres mots « se sont des bafouillages ». C'est en effet une peinture qui nous pose un problème : Est-ce qu'elle peut nous permettre de comprendre ce qui suit ? Ou au contraire est-elle la preuve flagrante d'une rupture encore plus nette ? Le second

Parmentier, c'est celui qui fait des bandes, celui qui s'associe à Buren, Mosset et Toroni.

Pour conclure sur ce premier chapitre, on peut dire que Parmentier, sortant de l'école de Beaux-Arts, peint. Il peint comme le fait tout peintre digne de se nom. Mais, car il y a un MAIS, le contexte de l'époque est assez difficile, le milieu artistique ne lui correspond pas. Il veut changer, et élabore une technique de pliage qui a peut-être une chance. De quelle chance s'agit-il ? Celui d'obtenir le succès ? De plus cette nouvelle orientation artistique est menée par un tout autre discours, c'est encore plus silencieux. C'est encore moins qu'un murmure. Cette peinture tout en sourdine est des plus impressionnantes. Après la sourdine, qu'elle genre de musique Parmentier va-t-il nous faire écouter ? Comment briser le « mur d'indifférence » qui empêche notre artiste de se faire entendre ?

Parmentier et Buren ne sont que deux, que faire ? Dans un premier temps ils rencontrent par le plus grand des hasards, Niele Toroni et par la suite Olivier Mosset, lesquels avaient axés leurs travaux sur l'acte répétitif avec l'usage d'un motif banal. Vint ensuite la possibilité d'un travail collectif suscité par de longues discussions. Il y avait un contexte étouffant à l'époque pour ces quatre artistes dont l'aspect social et politique avait sans nul doute joué un rôle important. Il y eut un « boom économique » mais aussi les effets secondaires de la guerre d'Algérie qui avait établi une censure morale et politique qui s'abattait sur les journaux, et sur l'information en générale (radio, TV) comme l'interdiction de chansons qualifiées de « politiquement incorrectes » de Georges Brassens par exemple. Une atmosphère assez pesante qui n'allait pas tarder à exploser. Ainsi les quatre artistes ont essayé de sortir la tête du trou dans lequel ils étaient enfermés et de montrer une nouvelle voie. Le contexte en France en 1967 a été en quelque sorte l'élément déclencheur de l'association de Buren Mosset Parmentier Toroni. A ce moment-là l'art était en quelque sorte sur pause, comme les quelques lieux qui accueillaient les jeunes artistes. Il y avait seulement deux ou trois galeries, pas de lieu, pas de musée. Oui, il y avait les salons, mais c'est une institution qui n'avait pas ou peu d'intérêt pour eux, car cela ne leur correspondait pas. Puis vint l'idée d'attaquer le système et après 1968 tout a changé. Le public est devenu plus

important en nombre, le marché de l'art est donc devenu plus actif en opposition à l'offre du moment qui n'était pas d'une grande qualité artistique.
Pour Buren et Parmentier, Simon Hantaï représentait « une conscience ». Ce fut pour eux un personnage important dont les longues discussions étaient enrichissantes. A cette époque c'était un artiste à contre courant. Sa méthode de pliage les fascinait beaucoup. De plus, il avait finalement les mêmes réticences que Buren et Parmentier par rapport au monde artistique de l'époque avec notamment le cinétisme, les Nouveaux Réalistes, et L'École de Paris.

Parmentier réfléchit à une peinture en sourdine, elle ne nous dit mot, elle est calme, elle ne fait pas de vague. Le temps passe et la douce mélodie qu'elle nous chantait va peu à peu complètement disparaître. Une musique du retrait.

Chapitre II :
Une musique du retrait

Buren Mosset Parmentier Toroni, c'est à l'origine quatre peintres français et suisses qui décident de s'associer. Ils se réunissent en décembre 1966 et se donnent comme objectif commun : le niveau zéro de la peinture. C'est à dire qu'ils entendent recommencer la peinture à zéro, la libérant de toute aliénation (facture propre à l'artiste, naturalisme, illusionnisme…), Parmentier nous dit lui-même « peindre de la peinture ». Ces Quatre peintres ne forment pas vraiment un groupe car ils ne rentrent pas en compétition avec d'autres, ils sont conscients du risque d'être défini comme un label. C'est simplement un refus de participer au continuum historique et artistique. L'appellation même de « B.M.P.T. » apparaît pour la première fois dans la presse à l'initiative d'Otto Hahn, qui n'était en faite qu'une simplification de leurs noms en les limitant à leurs seules initiales. Daniel Buren réagit face à cette liberté, après cela, l'appellation est restée. « *Le groupe B.M.P.T. appelé ainsi contre la volonté des artistes Buren, Mosset, Parmentier, Toroni qui l'ont fondé et en contresens à leur travail* »[1].Les quatre artistes se font connaître à travers quatre manifestations : les deux premières eurent lieu au 18è Salon de la Jeune Peinture en janvier 1967, ils exposent lors de la « Manifestation 3 » au Musée des Arts décoratifs le temps d'une soirée en juin 1967, et enfin le « Manifeste 4 » est leur participation à la 5è Biennale de Paris en automne 1967. Durant leurs actions communes, ils n'exposent pas, ils manifestent. De ces quatre manifestations, la troisième est la plus célèbre. A la fin de cette même année, Parmentier quitte Buren, Mosset et Toroni pour continuer seul pour finalement annoncer son arrêt « définitif » de peindre à la fin de l'année 1968. Mais son grand

[1] Daniel Buren *in* D. BUREN, M. PARMENTIER, *Propos délibérés*, Saint-Étienne, Art Édition, Palais des beaux-arts – Bruxelles, 1991, p. 19.

retour en 1983 est des plus fracassants quand il annonce que de toute façon il est libre de revenir sur ses paroles et que rien ne l'empêche dès lors à reprendre la peinture. Après les bandes bleues (1966), grises (1967), rouges (1968), il revient de plus bel avec des bandes noires. Ce noir et ce blanc, d'une si grande valeur pour Parmentier, des non-couleurs qui se contredisent, comme pour appuyer sa propre contradiction.

En 1988, fini la toile, fini le pistolet, adieu la peinture. Il réalise des bandes sur du papier calque à l'aide de ses plis et d'une mine de plomb, qui s'effacera de plus en plus quand il usera de ses bâtons d'huile blancs. Parmentier vers une musique du retrait. Tout à un début, c'était en 1965, mais celui-ci marque la fin de la peinture, la fin du peintre qui s'inflige une désensibilisation totale à tel point que Parmentier estime qu'il doit parcourir cela seul après un an auprès de Buren, Mosset et Toroni. Il disait « *après Cézanne on ne peut plus peindre* », c'est pour cela qu'il n'est lui-même plus peintre, cela ne faisait pas de lui un homme inculte, bien au contraire c'était un passionné de l'art. Et c'est aussi cela qui l'aide à faire ce choix de la non peinture. C'est finalement un parcours plutôt atypique pour un artiste, tout cela a des allures de martyr, car à partir de 1965, Parmentier réalise en quelque sorte son chemin de croix, où la croix est remplacée par la répétition du geste. Il traîne son fardeau pendant de longues années, de 1965 à 1968 au devant de la scène artistique, puis dans son arrêt de 1969 à 1981. Il tente de reprendre sa route de 1982 à 1988, où là, telle une résurrection il nous propose un autre discours, celui de l'effacement le plus total : les calques. Entendons-nous bien ce ne sont que des métaphores, impossible et sans intérêt est l'idée de comparer la vie du Christ à la peinture de Parmentier.

1) Le début de la fin : c'était en 1965

Il y a en tout quatre apparitions de Buren Mosset Parmentier Toroni sur la scène artistique parisienne. Il n'est pas nécessaire de répéter ce qui à maintes fois été dit. Il sera abordé dans ce chapitre les moments les plus importants. Ceux qui répondent au mieux à la problématique. En règle générale, les auteurs se focalisent sur l'année 1967 quand il parle de Buren Mosset Parmentier Toroni, celle où se passe l'action. Mais, en réalité tout commence en 1965, c'est à ce moment là que va être repensé l'art. Ce sont vers ces années de préparations que notre curiosité doit aller, car sans cela, 1967 n'aurait pas abouti.

a) Vers la désensibilisation

Buren et Parmentier font la connaissance de Toroni à l'École des Beaux Arts. Étant à la recherche des mêmes choses, c'est à dire une nouvelle forme d'art, ils se regroupent afin de travailler ensemble. Donc à partir de 1965, ils se retrouvent dans l'atelier de l'un ou de l'autre, et mettent en place la simplification de la peinture. Parallèlement Parmentier faisait de même avec Simon Hantaï, c'est à dire que chacun cherchait sa direction et se sont les discussions qui permettaient de soulever les problèmes et c'est dans la fabrication d'une peinture qu'ils essayaient de trouver les solutions. Ils étaient à la recherche des mêmes choses, mais leur façon de faire était bien différente. Au contraire, entre Buren, Parmentier et Toroni le processus de simplification, de désensibilisation de la peinture est pensé à trois, pour obtenir un résultat d'ensemble cohérent. La peinture est alors réduite à une simplification de la forme neutre, où la facture est abolie au profit de l'anonymat. Tous ces termes : neutre, anonymat, dépersonnalisation sont un peu ambigus. Il faut vraiment les comprendre dans le sens d'une désensibilisation. Les trois artistes sont vraiment en train de se débarrasser du passé, d'essayer d'oublier le poids de l'héritage artistique. Pour cela il faut passer par une désensibilisation de tout ce qui fait la signification d'une peinture.

Michel Parmentier le dit lui- même : « *On aurait dû parler plus efficacement de désensibilisation car c'est la projection du sensible et du talent qu'on voulait éliminer.* »[1]

En 1965, Parmentier expose ses premières bandes, qui résultent d'un pliage dont les parties cachées échappent à la vaporisation de la peinture et restent vierge parce qu'elles sont en réserve, et lors du dépliage les bandes sont alternées peintes et non peintes. Il utilise alors le ruban adhésif pour délimiter les bandes. Toroni, de son côté, utilise son pinceau pour marquer la toile de son emprunte, et la recouvre avec ce seul motif. Buren , lui, préfère acheter une toiles préimprimée de bandes verticales, dont il recouvre de peinture Glycéro les bandes extrêmes.

En deux ans, ces trois artistes ont trouvé la bonne parade, celle qui se fera l'instrument formel de la rupture. Entre temps, Buren rencontre Olivier Mosset par le biais d'une connaissance. Il se rend compte qu'il avait le même axe de recherche qu'eux. Ce qui prime c'est l'anonymat et l'absence d'illusionnisme, c'est pour cela que Mosset devînt le quatrième membre, même si sur d'autres points sa peinture diffère totalement avec les trois autres. En effet, pour Parmentier, Toroni et Buren le processus de réalisation est lisible de trois façons différentes, de plus l'occupation de la surface de la toile est rythmée par les formes de chacun. Mosset au contraire, fait un cercle noir au milieu d'une toile blanche, mais il est impossible de savoir qu'elle processus a engendré ce cercle, de plus l'espace n'est pas occupé de la même façon, ici seul le centre de la toile est traitée. Mais d'un autre côté, seul Toroni et Buren ont une technique qui peut se laisser aller à une certaine liberté, elle peut évoluer. Au contraire, Parmentier et Mosset en arrivent au même point, celui d'un motif inchangeable et non évolutif, car leur technique les mène chacun à une impasse sans issue possible. D'ailleurs les deux vont arrêter de peindre momentanément par la suite.

Il a souvent été mis en parallèle les recherches menées par les artistes français et les artistes américains. Hors, il faut savoir que se sont deux contextes bien distincts, et il en est de même pour leur foyer artistique respectif, qu'est l'école de Paris et l'école de New York. En effet, ces deux écoles proposent une formation artistique qui diffère, ce qui mènera l'école française à sa perte à force de s'entêter à garder la tradition, et à se faire piquer la vedette par l'école américaine qui proposait de nouvelles productions

[1] Michel Parmentier, op. cit., p.30.

encore jamais vues. Les artistes français, à cette même époque, faisaient face à une situation de crise, alors que les artistes américains évoluaient et définissaient l'émergence d'un nouvel art. Même si on note ces différences, cela n'empêche pas l'un ou l'autre de prendre connaissance de ce qui se fait de l'autre côté de l'atlantique.

On peut dire alors que Buren Mosset Parmentier Toroni se servent de ce qu'ils ont vu de la peinture américaine pour leur propre compte. Cette façon de traiter l'œuvre d'art de la part de ces artistes étrangers, ainsi que leurs discours critiques servent à profit nos quatre compères. Manifester en prônant un art réduit au minimum les conduit au centre du débat du champ artistique du moment. Ad Reinhardt avait par exemple publié en 1962 dans la revue « Art International » un texte qui met en avant l'idée que l'art c'est avant tout de l'art. « *" Le seul objectif " de cinquante années d'art abstrait est de montrer l'art-en-tant-qu'art et en tant que rien d'autre, d'en faire la seule chose qu'il est seulement, en l'isolant et le définissant toujours plus précisément, en le rendant plus pur et plus vide, plus absolu et plus exclusif, non-objectif, non-représentatif, non figuratif, non imagiste, non-expressionniste, non subjectif. La seule et unique façon de dire ce qu'est l'art abstrait ou art-en-tant-qu'art est de dire ce qu'il n'est pas.* »[1] Jean Marc Poinsot nous dit que « *les mots de Reinhardt constituent le leitmotiv d'une grande partie de la peinture abstraite depuis 1912 et sans cesse remis à jour par les peintres* »[2]. Cette idée que l'art n'est en faite que de l'art et qu'il ne montre rien d'autre nourrit toute la réflexion artistique du XX^{è} siècle, et permet par la même un ricoché des plus étonnants pour la production artistique. John Cage dit d'ailleurs « *No subject, No image, No taste, No beauty, No message, No technique, No idea, No intention, No art, No feeling* »[3] à propos des tableaux blancs de Rauschenberg, en tant qu'œuvre sans sujet, d'une forme d'objectivité pure.

Ces nouvelles pratiques et théories se propagent tel un virus chez beaucoup d'artistes. Toutefois l'art américain arrive lentement à Paris. Parallèlement il y a les Nouveaux Réalistes qui font scandale , et une peinture abstraite qui n'a plus aucun intérêt pour le marché de l'art, et donc qui s'éteint. Ce malaise artistique pousse les artistes qui ne

[1] Ad Reinhardt « Art as Art », in Art International, vol. 6, n°10, déc. 1962, pp. 36-37.
[2] J-M. POINSOT, Histoire d'une avant-garde : La peinture et les textes de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni et de Supports Surfaces, Thèse, 3^{e} cycle histoire de l'art et archéologie, Paris 1, soutenue en 1978, p. 44.
[3] C. PERRET, *Olivier Mosset, La peinture, même*, Italie, éd. Ides et Calendes, 2004.

veulent pas s'imposer dans le monde de l'art en continuité avec cela à montrer quelque chose de nouveau. C'est ainsi que s'opère une rupture picturale ajoutée d'une rupture idéologique. C'est au salon de la Jeune Peinture que tout commence pour Buren Mosset Parmentier Toroni. En 1966/67, la situation générale est génératrice de nouvelles tendances qui naissent simultanément et en plus des quatre artistes nommés plus haut, s'ajoute la figuration narrative.

Ces manifestations cherchent la provocation, il fallait être efficace. Même si leurs toiles mettent en avant leur caractère neutre, mécanique et sans intérêt, elles ne sont pas pour autant dénuées de sens. En effet, les artistes veulent faire passer un message, celui de dénoncer la fonction réactionnaire de l'art. « *On ne fait rien d'autre que demander à l'artiste de montrer quelque chose à voir et lorsque celui-ci ne fait précisément que cela, on le prend pour un escroc. En effet, pour celui qui ne sait pas voir, rien n'est à « retirer » du travail présenté. C'est précisément en cela que se pose la question de la visualité de la peinture. Mais elle ne peut atteindre celui qui a le regard mort d'un veau.* »[1]. Il s'agit avant tout de montrer un travail et de part ses caractéristiques le confronter au public, c'est une mise à l'épreuve de la peinture en absence d'art. L'ampleur de ces travaux, visible dès la première manifestation, accomplie en une seule année, n'est en faite qu'une œuvre de démystification qui prend tout son sens car elle s'appuie sur un produit qui lui-même est démystificateur.

b) Parmentier en solo

Par sa méthode de pliage Parmentier laisse paraître le mécanisme de fabrication. Un mécanisme certes aseptisé et répétitif, dont les constantes en constituent le fond permanent, qui sont à la source même de ses travaux. Cette démarche de tout oublier pour tout recommencer est une preuve de désensibilisation de la mémoire artistique du peintre pour arriver à créer de nouveau. Il évide sa toile de tout ce qui la remplissait auparavant, pour cette fois ne montrer que des bandes alternées peintes et non peintes. Il ne la remplit que par une série de gestes mécaniques et répétitifs dont la forme résultant ne fait que rappeler. Il définit lui même son travail ainsi : « *J'ai peint de 1965 à 1968 des bandes horizontales, de couleur unique, de 38 cm de largeur, qui*

[1] Michel Claura, « Actualité », *VH 101*, printemps 1971 (reproduit Tome 2, pp 50-54.).

alternaient avec des bandes (de mêmes dimensions blanches) de la toile protégée de la projection de peinture (bombes ou pistolet) par un pliage préalable, puis rendues apparentes par le dépliage. Ce travail fût strictement répété de 1965 à 1968, la couleur ne changeant arbitrairement d'une année à l'autre que pour ne pas se charger d'une signification : préférentielle ou symbolique. »[1]. Donc il change de couleur une fois qu'une année s'est écoulée. Tout d'abord, le bleu, qui est peut-être un clin d'œil à Yves Klein pour qui il avait beaucoup d'estime ; le gris, couleur qu'il utilisait beaucoup avant 1965 pendant sa période lyrique ; puis le rouge, qui aucun rapport avec les évènements de 1968, ce fût un hasard. C'est d'ailleurs avec ce rouge qu'il avait fait ses premiers essais en 1965, et qu'il décide de reprendre en 1968, pour clore sa peinture. En effet, à la fin de cette même année il annonce son arrêt définitif de peindre. Le rouge marque à la fois, un début et une fin. Mais cette fin ne sera pas si définitive que cela, mais nous y reviendrons plus tard.

L'acte de peindre réside chez lui dans le pliage, un procédé plutôt banal qui permet du même coup le détachement de la main de l'artiste et donc rend l'anonymat possible. L'œuvre prend tout son sens seulement après avoir été dépliée. C'est cette façon de peindre qui dénonce l'inutilité de transmettre un message de la part de l'artiste, et même son absence. Il ne cesse de refaire la même chose et il le qualifie lui-même comme un « *insistant monologue de muet* ». Il poursuit inlassablement pendant trois ans ce même geste. C'est d'ailleurs lorsque Buren, Mosset et Toroni veulent romprent avec ce principe de répétition ou encore lorsque l'idée que chacun pouvait peindre la toile de l'autre fut proposée que Parmentier décide de les quitter fin 1967. Parmentier voulait poursuivre le « *véritable mécanisme de la répétition* » pour finalement s'arrêter en 1968, un an après.

Chez Parmentier, la toile est pliée comme un accordéon, la partie cachée échappant à la vaporisation de la couleur par la bombe ou le pistolet, permettait une fois dépliée de révéler une structure à bande horizontale. La partie cachée permet de rompre avec la monochromie et devient une étape importante dans la réalisation de l'œuvre. Parmentier une fois trouvée, opte définitivement pour cette version. A l'heure où

[1] Michel Parmentier, « Lettre à François Mathey », in *Douze ans d'art contemporain en France,1960-1972*, Catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1972 (reproduit Tome 2 pp. 58-60).

d'autres artistes sont encore sur la recherche d'un système pictural, Parmentier a lui-même abouti les siennes, les étapes se succédant : couche préparatoire ; pliage – agrafage ; bombage uniforme ; dépliage. Il se contente « *de peindre de la peinture* » et de « *la lancinante fascination du geste couvrant pour rien* ».

Le pli, c'est à dire l'action de plier une toile afin de créer des motifs picturaux par exemple, est une étape importante, chez Parmentier, dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Chez Parmentier, le pli n'est pas suggéré par un illusion induite par les jeux d'ombres et de lumières comme on a pu le voir auparavant chez des artistes, il est au contraire bien réel. Il fait entièrement parti du tableau. C'est lui qui est à l'origine du motif pictural, donc des rayures. Le pli participe au même titre que la peinture à l'élaboration de l'œuvre. On se souvient lors de notre enfance des jeux qui consistaient à étaler de la peinture de plusieurs couleurs sur la première moitié d'une feuille, et de la plier ensuite par son milieu. À son ouverture, on obtenait à notre grande surprise la forme naïve d'un papillon, dont le pli avait été à l'origine de cette configuration symétrique. Cette technique est aussi utilisée par les surréalistes. Ils ont encore mieux que nous exploité ce pliage qui implique forcément ce mélange de couleur si particulier. Au contraire, chez Parmentier, le processus est inversé. En effet, l'ouverture de la toile laisse paraître les zones blanches, en réserve, et donc non peintes. Une sorte de jeu positif et négatif de la peinture, de zone peinte et de zone vierge. Au final, le rapport fond/figure sur lequel repose traditionnellement l'œuvre d'art, est ici perturbé à un tel point que l'œil n'arrive plus à distinguer les zones peintes et non peintes, et donc d'en identifier une : soit comme fond, soit comme figure.

2) <u>« Après Cézanne on ne peut plus peindre »</u>

a) Son statut de non-peintre

Chacune de ses toiles est marquée au verso par un tampon dateur. C'est la seule façon de distinguer un œuvre par rapport à une autre, sur une même année. Ce tampon est placé lors de l'achèvement de la toile. C'est ce simple geste qui finalement sert à créer un lien dans le temps, et qui identifie l'œuvre. C'est une trace originale laissée par l'artiste. Une trace qui prend toute son ampleur surtout lorsque l'on considère le vide de

1969 à 1982. Le processus de réalisation est donc terminé par ce geste, il s'ajoute au pliage, bombage et dépliage. Une dernière étape qui est celle du marquage. Cette étape paraît alors tout aussi importante que les précédentes. Sur la toile intitulée « 15 avril 1966 »[1], la date qui prend place habituellement au verso, est ici bien visible sur le recto de la feuille. Cette date est alignée de droite à gauche, et de haut en bas sur l'ensemble de la feuille. Elle devient ici l'objet du tableau comme le sont les bandes horizontales dans ses autres œuvres. Cette façon directe de marquer la toile rappelle évidemment la méthode de pliage car le geste est aussi précis et rectiligne dans les deux cas. Un geste répétitif qui acquiert finalement une propriété pauvre, et donc une marque propre à la peinture de l'artiste.

Michel Parmentier ne se revendique pas peintre. Il explique qu'en s'interdisant « *tout talent éventuel* »[2] le peintre s'interdit tout pouvoir, quel qu'il soit et du même coup le spectateur n'en a plus lui non plus, pas de lecture intelligente, sensible. « *Disons, pour faire simple, qu'en abolissant tout pouvoir, nous désertons le lieu et la fonction classique de la peinture* »[3]. C'est un changement profond de fonction de la peinture. Plusieurs années auparavant il avait dit qu' « *Une trace peinte qui ne subsiste que témoin de son essence, qui ne "dit" que son existence. "Donner voir" une trace peinte exactement prédéfinie, conceptualisée, répertoriée, c'est fermer la lecture, la rendre caduque, c'est fermer – le " lecteur " – dans un rapport insupportable avec le "à lire"*. »[4] Le but de Parmentier est de représenter finalement une vision arrêtée de la peinture. Il remet en question le statut de l'œuvre d'art, en faisant disparaître le châssis, en créant des bandes par pliage. Il faut abolir l'art, c'est une nécessité pour les artistes de cette époque, par exemple le GRAV propose un manifeste « *éliminer la catégorie "œuvre d'art"* », mais d'autres encore comme Ben Vautier, Daniel Buren, Dubuffet, Alain Jouffroy vont aller dans ce sens. Finalement l'art produit à cette époque est difficile à cerner pour le public, car il peut être si hermétique qu'il en devient incompréhensible. Pour Parmentier, l'acte de peindre est réduit à un acte répétitif, elle

[1] *15 avril 1966*, Tampons-dateurs sur papier, 109 x 76 cm, appartient à l'artiste. Je n'ai pas pu obtenir la reproduction de cette toile à mon grand regret.
[2] D. BUREN, M. PARMENTIER, *Propos délibérés*, Saint-Étienne, Art Édition, Palais des beaux-arts – Bruxelles, 1991, p. 77.
[3] Ibid.
[4] Michel Parmentier « Trois brouillons fin 1971, début 1972 », in *Dossier : Ouvrir le support*, numéro 20, Revue de pensée des arts plastiques, Bruxelles, La Part de l'œil, 2004-2005, p. 63 (reproduit Tome 2 pp. 55-57).

n'est qu' « *une trace vide de message, d'image, vide de cette communication qui rend complice, habituellement, artiste et amateurs* ». La peinture est réduite à sa seule existence.

b) Sa passion de l'Art

Même s'il produit une peinture désaffectée, et se proclamant lui-même non peintre, cela n'empêche pas Parmentier d'être un passionné de l'art. En effet, pour lui Poussin, Pollock, Bram van Velde, Simon Hantaï, Duchamp, Matisse, Piero della Francesca, etc., sont tous des incontournables de l'histoire de l'art. Ils ont chacun apporté des valeurs qui sont celle d'aujourd'hui, et ont permis un renouvellement important de l'art. Au contraire d'autres qui n'ont fait que l'anéantir à force d'aller trop loin dans leurs propositions, il s'agit de Cézanne, Picasso, Mondrian. « *Cézanne ou Picasso ou Mondrian ont poursuivi et achevé une révolution stérilisante. Plus ils nous éblouissent, plus ils nous font bâiller.* »[1] Il y a aussi Bram van Velde, « son balbutiement atterré » qui s'oppose à cette révolution stérilisante. Bram van Velde qui disait : « *Je peins l'impossibilité de peindre* ». Cet artiste cherche dans l'art l'éclat de ce qui n'est pas. Sa peinture doit être rare. Il oublie ses prédécesseurs, ce qui importe c'est ce que lui fait, pour pouvoir marquer sa différence. Il est dit que sa peinture ne montre rien, qu'il n'y a rien à y voir sauf peut-être le défaut, l'absence. C'est en fait refuser un art qui se veut de tout supprimer sauf la peinture, l'œil doit avoir un impact direct avec ce qui est sur la toile. Bram van Velde se pose lui même la question, à savoir comment réussir un tableau qui ne tienne que par la peinture, qui ne s'y dérobe sous aucun prétexte mais ne se dérobe pas non plus à la vie ? Donc il va nier tout ce qui est connu, il ne reste que le tableau avec sa peinture. Il nous montre à travers ses toiles les innombrables métamorphoses de la matière picturale. C'est une peinture faite de teintes de toutes sortes et de multiples formes qui s'enchevêtrent les unes aux autres, et ne donnent aucun répit à l'œil. Les tensions qu'animent la peinture de Bram sont la projection de son moi intérieur, c'est sa façon à lui de représenter une France de l'après

[1] Michel Parmentier « État des lieux », in A. PACQUEMENT, *Michel Parmentier,* 20 septembre- 31 octobre 1988, Centre National des Arts Plastiques, Paris, Le Centre, 1988, p. 58.

guerre qui se reconstruit mais aussi celle d'un homme par rapport à ce qu'il est. Les notions de plénitude et de nullité, de réussir ou de rater deviennent le questionnement propre à Bram et à sa peinture. Il s'agit pour lui, de vouloir peindre sans prendre de précautions, de nier l'esthétisme de sa touche picturale. C'est une volonté délibérée de destruction qui crée le déséquilibre de la composition. Parmentier et le « questionnement stupide »[1] de Bram. Voilà ce qui l'intéresse, car Bram n'attend pas réponse.

Parmentier passe aussi par là, mais pour lui impossible de se considérer comme peintre en faisant ses bandes. Grand passionnée de l'art comme il l'était, il ne pouvait être comparable aux plus grands, n'étant pas dans leur continuité, sa place n'y était pas, son statut de peintre il ne le méritait plus. C'est une sorte de punition qu'il s'inflige finalement. N'ayant pu être à la hauteur, il peint sans être peintre, il peint sans faire de la peinture. Il veut faire des choses invisibles car les artistes avant lui ont mené la peinture à une sorte de voie sans issue à force de « révolution formelle »[2] , ce sont Cézanne, Picasso, Mondrian qui en sont la cause. Il faut penser la peinture hors de la provocation selon Parmentier. Il se sent las du terrorisme en art. Ce qui l'intéresse c'est le presque silence, et non le silence souverain qui pour lui est impérialiste. Il faut saisir cette nuance car c'est elle qui fait toute le différence entre le silence souverain d'un monochrome, et le presque silence d'un calque de Parmentier. Il veut transmettre un discours non violent en passant par la dématérialisation de son talent, en faisant jouer la transparence.

C'est un risque de ne pas jouer de son talent, car il faut être capable de gommer sa personnalité. Parmentier pense encore qu'il doit se gommer, que ce n'est pas fini.

[1] Michel Parmentier « État des lieux », in A. PACQUEMENT, *Michel Parmentier*, 20 septembre- 31 octobre 1988, Centre National des Arts Plastiques, Paris, Le Centre, 1988, p. 58.

[2] Michel Parmentier in « Michel Parmentier : une voix de fin silence », entretien avec M. Nuridsany, art press, 1988 (reproduit Tome 2 pp. 70-74)

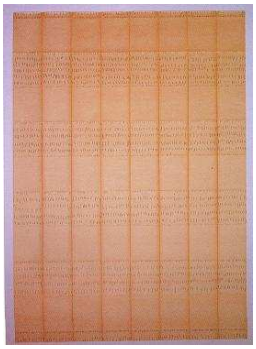


FIG. 18. *17 JUIN 1988*, 1988 MINE DE PLOMB SUR PAPIER LIBRE, 8 SEQUENCES, 312X220 CM, PARIS, COLLECTION BENEDICTE VICTOR-PUJEBET (TOME 2, P. 36.)

FIG. 19. *.5 MAI 1991*, 1991, PEINTURE A L'HUILE BLANCHE SUR PAPIR LIBRE, 309X300 CM, COLLECTION LILIANE ET MICHEL DURAND-DESSERT (TOME 2, P. 37)

À l'époque où il annonce qu'il voudrait se gommer encore on était en 1988, ces calques étaient faits de petits traits à la mine de plomb qui se succèdent et se confrontent les uns aux autres dans un espace horizontal (fig. 18). En ce qui concerne l'autre calque (fig. 19) il utilise des bâtonnets de peinture à l'huile blanche qu'il étale de haut en bas, et de droite à gauche sur chaque bande horizontale. Et là plus rien n'est perceptible, sauf peut-être le bruit d'une mouche qui vole.

3) <u>Un parcours atypique</u>

a) Son chemin de croix

Parmentier fait des bandes de 1966 à 1968. Jamais il n'a montré de faiblesse, il ne s'est jamais détourné de son but qui était de poursuivre « *le véritable mécanisme de répétition* ». Puis il annonce son arrêt définitif de peindre fin 1968. S'arrêter de peindre « *c'est le bras d'honneur que tu fais à la peinture* »[1] se plaisait-il à dire. Il était allé au bout de sa réflexion, et estime que son arrêt est justifié. « *Cesser*, disait-il, *c'est garder la trace neutre, c'est la soustraire au piège que nous voyons parfaitement fonctionner, de la reconnaissance aveugle, de la consommation béate* »[2]. Il se passe quinze ans où il n'est que le fantôme de ses toiles qui sont exposées dans divers endroits. En 1983, il

[1] Michel Parmentier in « Michel Parmentier : une voix de fin silence », entretien avec M. Nuridsany, art press, 1988 (reproduit Tome 2, pp. 70-74).

[2] Michel Parmentier in « Lettre à M. Mathey », *Douze ans d'art contemporain en France*, Paris, Grand Palais, 1972 (reproduit Tome 2, pp. 58-60).

reprend ses bandes là où il les avait laissées. Ce silence est presque prétentieux pour lui, même si cette attitude était inattaquable, il n'a pas encore tout dit. Se taire est trop difficile alors, fini de ne rien dire. On serait tenté de penser qu'il a eu largement le temps de mûrir une nouvelle pensée artistique, d'une part pour s'inscrire dans la continuité pictural d'avant son arrêt et d'autre part pour rompre avec l'action « terroriste » de 1967. Redorer son image en quelque sorte. Mais nulle besoin de développer des hypothèses à l'infini, comme le disait Pascal « *le cœur a ses raisons que la raison de connaît pas* »[1], mais tentons simplement de rétablir les faits. Lucie Scheler a vécu du début des années soixante jusqu'à la fin, au cours de sa vie commune avec elle, ils ont vécu ensemble la peinture lyrique et minimale. Quand ils se sont quittés, l'année suivante il arrête la peinture. Il ne perd jamais de vue sa compagne. Le temps à passé, les coup de fils se sont égrainés, mais ne se sont jamais arrêtés. Ce fût bien des années plus tard, lors d'une soirée, que Parmentier décide d'appeler sa compagne qu'il connaît depuis toujours. En quelques minutes il fût sur le pas de sa porte et celle-ci, décide de le laisser entrer. Ce fameux soir, nulle ne sait ce qui se déroula, sauf bien sûr Lucie Scheler.

C'était en 1982. Lucie consciente du processus d'autodestruction engendré par l'alcool sur Parmentier, décide de lui faire promettre la guérison et le somme de reprendre la peinture. Car ce dont elle est sur c'est que quand celui-ci peint, il pense moins à l'alcool. Il est dans un autre monde, celui où peut s'exprimer son âme de peintre qui était en voie de disparition depuis une quinzaine d'année, depuis déjà trop longtemps. On peut dire avec une quasi certitude que c'était la petite pièce manquante de l'engrenage, et que Lucie Scheler consciente ou non l'a décemment remis en place pour que le rouage se remette à fonctionner. C'est officiel, Parmentier est de retour et plus grandes encore sont ses œuvres. Du noir et du blanc, comme s'il avait toujours su qu'il continuerait ainsi. Ce noir et ce blanc qui culminent ici dans ses bandes, comme le négatif et le positif, « *la pliure*, disait-il, *était le négatif du moi peignant et puis, quand j'ouvrais, quand je dépliais il y avait le non-dit qui apparaissait…* »[2].

[1] Blaise Pascal in *Pensée*, 1655.
[2] Michel Parmentier in « Michel Parmentier : une voix de fin silence », entretien avec M. Nuridsany, art press, 1988 (reproduit Tome 2, pp. 70-74).

FIG. 20. *17 JUILLET 1984*, 1984, PEINTURE LAQUE SUR TOILE LIBRE, 283 X 254 CM, COLL. LILIANE ET MICHEL DURAND-DESSERT. (TOME 2, P. 35).

Parlons-en de la répétition, Bruce Glaser posait lui-même la question à Frank Stella : si les toiles sont semblables, comment l'œil peut-il être stimulé par autant de répétition ?[1] Disons que ce ne sont pas les mêmes peintres. Chez Stella il y a une véritable évolution qui s'opère au sein de ses shaped canvas. Chez Parmentier, c'est toujours la même chose, le même processus de création, qui ne change jamais. Mais ceci n'empêche pas de se poser la question car chaque peintre est différent, comme leur technique diffère. Cela devient-il ennuyeux de regarder sans cesse la même chose ? Il faut croire qu'un an à travailler sur ce sujet n'a pas suffit à aseptiser notre regard. Mais cela revient à dire que cette répétition crée une sorte d'accoutumance, car nos yeux en redemandent presque. C'est un peu comme le gâteau de grand-mère dont on ne se lasse jamais.
Cela dit, cela peu aussi provoquer l'effet inverse, celui de l'ennui, du dégoût, et là il ne s'agit pas seulement du gâteau mais aussi des toiles de Parmentier bien évidemment.

b) Sa résurrection

Parmentier c'est la contradiction incarnée. Lui-même ose nous l'avouer, en nous disant qu'il a réussit à obtenir une ligne directrice dans ses travaux et que derrière tout cela, d'autres paramètres interviennent : celui de l'écriture, à la fois tendre et provocatrice, mais si contradictoire. « *J'écris*, dit-il, *dans de tas de directions, d'états*

[1] « Questions à Stella et à Judd » Interview de Bruce Blaser *in* C. GINTZ, (sous la dir. De), *Regards sur l'art américain des années 1960*, s.l., Éditions Territoires, 1991 [1ère éd. 1979], p. 59.

contradictoires. Je me contredis lorsque j'affirme : "j'arrête complètement, définitivement de peindre "… et que je repeins … et que j'abandonne la peinture pour faire ce que je fais là, […], ces gribouillages pauvres. »[1] C'est un peu comme Molloy, un personnage d'un roman de Samuel Beckett, quand il nous compte son histoire et s'arrête quelques instants pour nous dire qu'à trop parler nos paroles peuvent devenir soient trop pauvres, soit son contraire. *« Autrement dit, quoi que je dise, ce n'était jamais ni assez ni assez peu.* »[2] Parmentier aime à jouer de l'effet contradictoire, cela fait de lui un homme aux extrêmes de l'expression, à la fois orale et picturale. C'est en cela qu'on peut le rapprocher de Samuel Beckett, car ils sont à la fois radicalement matérialiste dans leur façon de faire, et ce qui en résulte est à la fois tellement réel, si beau et si triste à la fois. C'est ce côté tragique qui les anime tous les deux finalement, et qui fait d'eux des hommes assez proches l'un de l'autre, et pourtant si loin. Que de contradiction en effet.

Parmentier réalise à partir de 1988 une série sur papier également par pliage avec cette fois des traits de crayons, ou de la peinture à l'huile blanche. Donc on a un nouveau support, qu'est le papier, certes plus modeste mais nullement dénué de sens. Il plie, encore, et par des petits traits verticaux cette fois, il va recouvrir une partie de la surface. Parmentier fait des bandes dont le geste créateur est encore plus appauvri car il est quasi mécanique, et ne cesse de répéter le même motif. « *Un jeune homme qui a la démangeaison de faire, mais de ne rien dire* »[3] c'est ce que dit Alfred Simon en parlant de la carrière d'écrivain de Beckett. C'est une peu ce qui caractérise Parmentier, car il ne cesse de faire de la peinture, et ne dit rien. Il choisit de prendre du papier mais ne nous explique pas d'où lui est venu l'idée de faire autre chose. Un choix délibéré ou non. Pour Beckett, le choix de la langue française pour écrire fût délibéré. Une sorte d'autopunition, de se priver de sa langue maternelle pour aller vers un nouveau langage. Ajoutons que c'est le choix qui fût à l'origine d'un des plus grands écrivains du XX^{e} siècle. Ainsi ce fût le français, ou le silence. Béni soit Beckett d'avoir choisit notre langue ! Pour Parmentier, ce n'est pas la langue mais le support qui change. La toile était peut-être trop voyante. Le papier calque était peut-être plus proche de ce qu'il

[1] *In* M. NURIDSANY, « Michel Parmentier : une voix de fin silence », *Art Press*, n°128, septembre 1988, pp. 31-34 (reproduit Tome 2, pp. 70-74).
[2] S. BECKETT, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 44.
[3] A. SIMON, *Samuel Beckett*, Paris, Les Dossiers Belfond, 1983, p. 17.

voulait dire silencieusement. Peut-être voulait-il rompre définitivement avec ce qui faisait de lui un peintre « terroriste » en rapport avec les actions menées en 1967. En effet, dans le milieu de l'art Parmentier porte l'étiquette de quelqu'un « *d'entier, de violent, voire d'intolérant* »[1] selon les propres termes de Michel Nuridsany. Car ce ne sont pas l'économie de moyen de ses toiles qui firent dresser les cheveux sur les têtes mais bien la façon de les mettre en scène. La troisième manifestation n'est pas la plus connue pour rien.

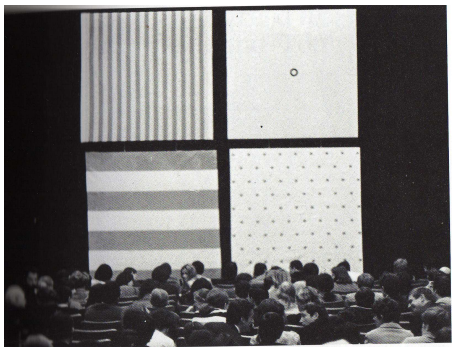


FIG. 21. MANIFESTATION N°3 DE DANIEL BUREN, OLIVIER MOSSET, MICHEL PARMENTIER ET NIELE TORONI AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS, PARIS, JUIN 1967. (TOME 2, P. 32)

Si l'on se remémore la soirée du 2 juin 1967 au Musée des Arts Décoratifs de Paris, on peut comprendre les conséquences de leurs actes qui ont déterminé cet étiquetage. En effet, le moyen par lequel Buren, Mosset, Parmentier et Toroni essayent de s'exprimer n'est pas encore à la portée des spectateurs. Ce fameux soir, ils avaient fait venir un certain nombre de gens, parmi lesquels il y avait Duchamp, et Beckett. Au bout d'une heure tout au plus, ils distribuent un tract qui ne faisait que décrire leurs quatre toiles exposées sur la scène du théâtre. Rien ne se passe. Marcel Duchamp avait d'ailleurs dit « *comme happening frustrant on ne fait pas mieux* ». A l'époque, les gens n'avaient pas encore ce qu'il fallait pour lire de façon claire leur message. N'ayant aucun précédent sur lequel se reposer, les spectateurs sont perdus. Même si les quatre peintres sont au centre du débat du champ artistique du moment, ce débat là n'est pas encore arrivé sous les yeux des spectateurs. Avec le recul d'aujourd'hui, on le peut.

[1] M. NURIDSANY, « Michel Parmentier : une voix de fin silence », *Art Press*, n°128, septembre 1988, pp. 31-34 (reproduit Tome 2, pp. 70-74)

On peut parler de résurrection pour Parmentier, car ses bandes bleues, grises, rouges et noires s'apparentent à son chemin de croix. Ses calques sont la preuve d'un renouveau, d'une renaissance en quelque sorte. Car c'était un peu inattendu comme retournement de situation. C'est un peu comme lorsqu'on regarde un film, et que même sans l'avoir jamais vu on en connaît la fin tellement les évènements s'enchaînent de façon prévisible, mais que finalement il se passe tout autre chose. Et à ce moment là, on est surpris, et on peut même porter un plus ample intérêt à ce film. Pour Parmentier, c'est un peu ça. A force de faire la même chose, cela l'avait rendu tellement prévisible et de ce fait plus transparent. C'était aussi cette transparence qu'il cherchait en vain.
Comme s'il avait attendu qu'on se détourne de lui, pour profiter de notre inattention pour finalement se montrer. C'est un peu vicieux comme façon de faire, car du coup il nous montre des calques sans nous expliquer. Il entoure ce retournement de situation d'un mystère, du secret comme pour nous punir de s'être détourné de lui. C'est un peu ce qui s'est produit lors de son exposition de peinture chez Fournier en mars dernier. Comme s'il s'était une dernière fois manifesté de nouveau dans le plus grand mystère, car ses toiles étaient comme les calques en 1983, une production tellement imprévisible mais à la fois si prenante. On peut parler d'une double résurrection.

Afin de clore ce chapitre, on pourrait commencer par dire que Parmentier compose une véritable musique du retrait. Il en est le chef d'orchestre, en plus d'être le compositeur. Même s'il s'agit d'une métaphore, il ne faut pas oublier l'importance de la musique pour les peintres. La relation entre la peinture et la musique avait amené les peintres futuristes à faire du bruit, à créer une peinture sonore. En 1913 d'ailleurs, le manifeste de Prampolini intitulé « La chromophonie »[1] met en avant la théorie qu'il existe dans l'atmosphère des vibrations chromatiques d'origine sonore. Parmentier de son côté ne cherche pas la vibration sonore dans sa peinture, mais bien l'inverse, celle de la neutralité, de quelque chose de plus souterrain afin de s'opposer aux artistes bruyants, non pas de leur peinture, mais de leur audace, dans leur façon d'affirmer des choses. Parmentier est divisé car il aime à la fois trop et plus du tout la peinture, c'est

[1] Ce manifeste est paru pour la première fois sous le titre « Il colore dei suoni », gazzetta ferrarese, 26 août 1913.

pour cela qu'il veut se rendre presque invisible, insoupçonnable, en retrait. En fin de compte, il règle ses comptes, en rayant la peinture par la peinture elle-même. Ses écrits apparaissent de façon sous-jacente, il se contredit, et crée un fil conducteur à sa peinture. Tout est dit mais rien est dit finalement car tout se mélange.

C'est un peu comme Molloy qui nous raconte comment il cherche sa mère, on se perd avec lui dans tous les souvenirs qu'il nous propose de visiter. Néanmoins son récit est parfaitement clair et certains passages sont très techniques (comme lorsqu'il nous explique comment il range ses pierres à sucer dans ses poches, un passage d'ailleurs plutôt connu[1]). Chez Parmentier on se perd un peu dans toute cette similitude, mais en même temps le message est clair : il n'y en a pas ! Il n'y que de la peinture. Pourquoi se perd-on alors ? Trop de similitudes qui nous renvoient les mêmes choses, un peu comme lorsqu'on essaye de sortir d'un couloir fait entièrement de miroirs, où notre œil ne fait que recevoir toujours la même information, le même reflet. Les bandes de Parmentier ne sont pas des miroirs mais ce motif et ce pliage infiniment identiques sont déstabilisants. Parmentier nous fait nous heurter à des notes insaisissables…

[1] S. BECKETT, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, pp. 92-100.

Chapitre III : Sonorité insaisissable

La peinture est une chose bien vaste aujourd'hui dans l'art. Et l'art d'ailleurs ce n'est plus seulement de la peinture. Le temps a passé, et les catégories d'art qui étaient celles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture ont été investies par d'autres : l'art vidéo, la performance …etc. Le statut du peintre a lui aussi bien changé, on ne juge plus une peinture par la qualité du mimétisme mais par l'originalité du trait, si trait il y a. Ces différents changements dans la pratique ont révélé un problème qu'est celui de la réception de l'œuvre d'art par le public. Car la peinture n'étant plus régit par des normes, le regardeur n'a pas les outils pour la comprendre. Il faut presque obligatoirement l'intervention de l'artiste pour la comprendre. Ainsi l'artiste devient le médium entre son œuvre et le public. Mais ne pouvant être constamment aux côtés de ses œuvres, ce sont les médiateurs culturels qui peuvent prendre la relève. C'est un phénomène assez flagrant de nos jours qu'est l'incompréhension. Du même coup cela apporte son lot de problèmes comme le désintéressement, des critiques insultantes. On peut comprendre que Parmentier en fait plus ou moins les frais, vous le verrez en temps voulu. Finalement qui est-ce qui fait la réputation d'un artiste de nos jours ? C'est une bonne question. Les musées ? Les journaux ? La télévision ? Les collectionneurs peut-être ? Vous avez peut-être votre idée sur la question. On peut dire aussi que la peinture c'est une véritable histoire d'amour pour les artistes. Il l'aime, l'a déteste, l'a détruise,

l'a créé, se réconcilie. C'est un vrai périple qu'est l'histoire de la peinture. Y-a-t-il vraiment une sorte de pacte moral qui s'instaure entre le peintre et l'objet de sa passion ? Parmentier cesse de peindre pendant quinze ans, mais il souffre de cette inaction. En 1988, il change son fusil d'épaule en quelque sorte, car même si sa façon de procéder est la même, il opte pour du papier calque et des bâtons à l'huile blanche. Ce n'est plus du tout la même chose visuellement. Ce n'est plus de la peinture !

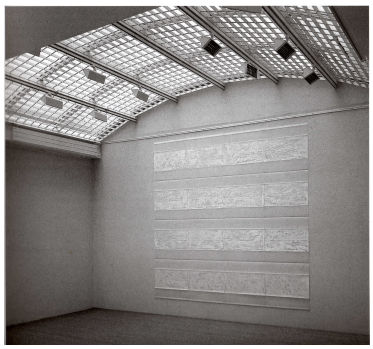


FIG. 22. *15 OCTOBRE 1966*, PEINTURE SUR TOILE LIBRE, LAQUE, 7 BANDES HORIZONTALES BLEUES ET BLANCHES, 279 X 244 CM, PARIS, COLLECTION LILIANE ET MICHEL DURAND-DESSERT. (TOME 2, P. 29)
FIG. 23. *20 NOVEMBRE 1999*, PARIS, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU (VUE DE L'ŒUVRE A LA GALERIE JEAN FOURNIER). (TOME 2, P. 39)

Ce qui revient à se demander s'il y a continuité ou rupture dans l'œuvre de Parmentier, car ce qu'il fait avant 1965 et encore différent. Parmentier est un peintre dans son temps, sa proposition plastique et artistique est tout à fait originale et l'admet d'autant plus dans le débat actuel qu'est l'importance de la démarche. En effet, le processus de réalisation devient aussi important que l'œuvre elle-même, il en devient presque le sujet de la peinture : le pli et la peinture qui résulte de l'action. Par le biais de la réception de l'œuvre de Michel Parmentier on verra comment se révèle la réputation d'un artiste et qui tire les ficelles, puis le rôle des spectateurs dans ce paysage. Parmentier n'est pas seulement un peintre c'est aussi un être fait de chair et de sang, comment sa vie quotidienne influe-t-elle sur sa vie d'artiste ? Les deux sont-ils inséparables ? Au final on se demande si Parmentier peint ou non, on ne sait plus trop, les notes que nous renvoient ses « peintures » à la fin de sa vie sont insaisissables. En fin de compte cela revient à demander à quelqu'un s'il souhaite « l'aile ou la cuisse ? », peu importe lui dira-t-on, c'est du poulet. On pourrait répondre de cette façon pour Parmentier, peut importe s'il peint ou non, ce dont on est sûr c'est qu'il est un artiste !

1) La réception de l'œuvre de Michel Parmentier

a) Art et propagande : la réputation d'artiste

L'art et la politique, parlons-en ! De plus en plus les deux activités sont à voir ensembles. Notons que l'art subit un éclatement des genres et ceci implique d'autres changements : « *Au grand regret des tenants de la tradition, il n'est plus uniquement ce domaine de sublimation, de beauté, de perfection et d'idéalisation auquel on l'assimilait jadis* »[1]. Dans ce sens l'art investit d'autant plus le réel qui fait notre quotidien. La discipline artistique subit un décloisonnement d'une telle intensité qu'il est possible à l'artiste aujourd'hui de tout faire. L'art devient dès lors en étroite corrélation avec ce qui régit notre société actuelle : l'économie, la science, la politique et l'éthique. Tout ceci sont les caractéristiques de l'art post-moderne qui aujourd'hui se révèlent parfaitement. Le marché de l'art est redynamisé. Les évènements de l'art contemporain n'arrêtent plus de se créer. C'est le cas des Biennales d'art contemporain, par exemple, qui prennent siège dans de nombreuses villes afin d'en faire la promotion culturelle, politique et économique. L'aspect rentable de ces événements joue en leurs faveurs, sachant que le nombre de visiteurs augmente considérablement. Lyon en 2005, avait attiré 170 000 visiteurs et les gains de cet événement ont permis de faire des rénovations urbaines importantes (notamment l'île de la Sucrière, qui avait accueilli une partie de l'événement, est en réaménagement depuis). Ainsi l'art permet une relève économique pour la ville qui en fait la promotion. Une véritable entreprise à profits. Mais revenons au début de cette démarche et voyons un des ingrédients qui fait aujourd'hui la valeur de l'art.

L'art et la politique sont étroitement liés dans ce contexte des années soixante. Il ne s'agit pas d'un engagement politique à travers la peinture même, comme le fit Picasso par exemple[2], mais au contraire celui de l'action, des gestes et des paroles en ce qui concernent Parmentier et ses trois compères. Ici la peinture n'est pas là pour montrer du

[1] M. JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2005, p. 272.

[2] En 1937 avec Guernica il dénonçait le bombardement d'une ville basque pas la légion Condor. Puis en 1951 avec Massacre en Corée cette fois, a vue le jour par l'intervention américaine en Corée du Sud. Pablo Picasso met en parallèle la brutalité militaire du feu ennemi face à la fragilité et l'innocence infantile et maternelle.

doigt les failles de la société, mais c'est le prétexte. Celui d'engager des manifestations artistiques et de par leurs discours amener la politique. C'est tout cela qui va faire aussi la réputation d'un artiste, à savoir de quel parti politique celui-ci se revendique. À l'époque le Parti Communiste se voit investir par de nombreux artistes. Le 18e Salon de la Jeune Peinture en 1967 sera pour l'époque l'occasion d'un grand rassemblement d'artistes militants, Buraglio par exemple qui était présent et faisait parti d'un groupe Marxiste Léniniste. Sans forcément se concerter les artistes investissent le Salon d'une présence politico-artistique et s'affirment à travers cela : Buraglio, Buren Mosset Parmentier Toroni, Rouan, Viallat … et d'autres avec la nouvelles vague des pop artistes (Caufield, Michael Farell, Self Collin), des américains (Ed Rusha, Jack Harris, Anne Martin), des italiens (Titina Masseli et Equipo Cronica). Tout ceci aura une influence décisive sur la sémiologie des pratiques des peintres français.

D'autre part, la même année aux États-Unis se développent des actions impérialistes contre la guerre du Viêt-Nam. Donc on peut dire qu'il se développe une contestation générale dans le monde entier. À cette époque les artistes, peu importent leurs origines, vont aller au delà de leurs divergences esthétiques et se radicalisent afin de remettre le monde en question, en le contestant sur le plan politique comme sur le plan culturel. L'œuvre, pour Maurice Blanchot[1], semble perçue de deux façons différentes. La première est que celui qui la regarde la considère comme le résultat d'une passion, tandis que l'autre percevra l'activité artistique dont elle procède. S'opposent alors l'esthétique et l'action. En ce qui concerne Buren Mosset Parmentier Toroni on peut comprendre dans leur art, un engagement politique illustré par la volonté de faire table rase du passé, qui est en rapport direct avec la remise en question de l'institution par un geste singulier. Ici, c'est bien le geste qui est mis en valeur et c'est celui-là qui est adressé au regardeur. La peinture ne renvoie qu'à elle-même, elle ne signifie rien, n'a aucune fonction, elle EST. C'est une démarche qui d'emblée s'inscrit dans le concret, cela implique que les artistes refont toujours les mêmes toiles car il n'y a plus d'évolution possible. Leur peinture apparaît dès lors comme l'aboutissement d'une histoire de la peinture occidentale. C'est la volonté de détruire l'art, de rompre avec tout

[1] Maurice Blanchot « La littérature et l'expérience originelle », chap. VII, *in L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2007 [1er dépôt 1988], p 280.

notre passé artistique qui est dominé par le naturalisme et l'illusionnisme, mais aussi avec le milieu artistique.

Par ailleurs, ils sont face aux problèmes que pose la guerre d'Algérie qui suscite beaucoup d'indignation auprès d'eux, et ils s'engagent pour certains dans une voie contestataire. Leur seule solution étant d'engager la voie de l'art dans la formule la plus appropriée pour eux, le formalisme engagé. C'est ainsi que l'opposition politique se fait ressentir. C'est par cette prise de position si radicale qui pourrait amener la peinture de ces quatre artistes soit à la redite, soit à un succès auprès du public, qui la réinscrirait dans le monde de l'art. Pour Michel Claura la rupture entre les quatre artistes était à prévoir, *« On notera que le premier cycle, celui des manifestations à quatre, est délimité par deux phrases ; 2 janvier 1967 « …nous ne sommes pas peintres » ; septembre 1967 « La peinture commence avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni ». Ce paradoxe était l'assertion de la rupture »* [1].On peut dire alors que l'avènement de l'art contemporain se fait à travers le parti pris d'un formalisme engagé qui dévoile leur position politique.

L'art et la propagande sont étroitement liés, car une réputation pour un artiste, se fait par les critiques, marchands, collectionneurs, directeurs de musée, journalistes, etc. Hors les artistes se montent contre tout ce beau monde. L'artiste qui selon les conventions doit créer des peintures plaisantes, belles pour un public demandeur n'est plus le même aujourd'hui. C'est l'artiste qui propose à un public, et non l'inverse. Les tendances s'inversent avec le temps. À l'époque où Parmentier faisait ses manifestations, il ne cherchait pas à plaire, mais au contraire à créer une césure. Avec Buren, Mosset et Toroni le soir de la première manifestation, ils ont distribué un tract (Tome 2, p. 46) où ils annonçaient qu'ils n'exposeraient dans plus aucune institution que ce soit. Donc, les rapports entre musée et artiste, artiste et public, ne sont plus du même type. C'est peut-être à cause de ces changements profonds que la critique d'art a elle-même taillée la route. Que de suppositions en ce qui concerne la relève de la propagande artistique ! Une chose est claire c'est que l'art contemporain fait son chemin, et qu'au grand bonheur des ces mêmes artistes la valeur entrepreneuriale sera un terrain florissant tant que se multiplieront les évènements qui les accueillent. Ainsi la réputation d'un artiste évolue en fonction de sa côte de popularité. C'est à cet instant

[1] Michel Claura, « Actualité », *VH 101*, n°5, printemps 1971 (reproduit Tome 2 pp. 50-54)

qu'on peut faire une petite parenthèse avec des évènements bien récents qu'ont été les élections présidentielles. En effet, les candidats de cette année 2007 ont véritablement joué la carte "people" pour s'attirer les votes des citoyens. Ils ont su s'entourer également de comédiens, de chanteurs qui se ralliaient à leur cause. On a assisté à une course politico-populaire où à la fin on devait voter pour un président dont la campagne médiatique avait donné aux élections des allures de jeux télévisés.
Ce genre de chose est au goût du jour à l'heure actuelle, les artistes d'art contemporain par leur volonté de rupture à partir des années soixante, on su faire évoluer leur statut (comme l'avait fait avant eux les artistes de la pré-Renaissance).

b) Et le public dans tout cela ?

Michel Parmentier suscite diverses réactions quand il expose, le public est parfois peu réceptif par rapport à une œuvre, ou toutes les œuvres. En effet, le mécanisme de répétition dans lequel entre l'artiste est parfois mal pris et mal compris. On en revient à la question de la signification de l'œuvre d'art, pour le spectateur le sens a beaucoup d'importance, s'il ne comprend pas, il peut se sentir bête et donc frustré. Mais ce n'est pas la première fois que le public se heurte à l'incompréhension d'une oeuvre. Le XX^{e} siècle est une époque de grand bouleversement et comme Jean-Luc Daval le dit si bien *« la conscience d'une époque oriente la création d'une façon significative »*[1], l'art est donc le fruit d'un moment historique. Ces bouleversements dans l'art sont basés sur le renouvellement. Celui-ci n'étant pas forcément accepté du public, il faut attendre plusieurs années avant qu'il soit reconnu. A croire que le goût du public n'est pas en phase avec la création des artistes. Walter Benjamin explique cet aspect anachronique *« Depuis toujours l'une des tâches essentielles de l'art fut de susciter une demande en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction. […] L'histoire de chaque forme d'art comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être librement obtenus qu'après modification*

[1] J-L Daval, *Histoire de la peinture abstraite,* Paris, Hazan, 1988.

technique, c'est-à-dire par une nouvelle forme d'art »[1].C'est une fois la forme d'art rentrée dans les mœurs, qu'une autre demande à s'installer. Pour comprendre cette forme d'art il est nécessaire d'avoir un certain recul. Il faut attendre plusieurs dizaines d'années afin d'expliquer l'issu du moment historique précis, et donc les besoins et les problématiques dont ils sont à l'origine.

Comme on l'a dit déjà plus haut, l'esthétique et l'action se confrontent car se sont sur ses deux aspects que le regardeur va s'arrêter. Les toiles de Parmentier gardent les traces du processus de réalisation sur elles, Parmentier ne cherche pas à les effacer. C'est en effet ce qui résume l'essentiel de son travail à partir de 1965. C'est le processus de réalisation qu'il donne à voir, c'est l'action qui est montré. Avant 1965,< c'est l'esthétique qui prime. En effet, les couleurs s'entrechoquent et s'expriment, il colle, peint. Ici c'est l'esthétique qui dirige le geste de Parmentier. Parmentier fait tout est son contraire, c'est ici un bon exemple. Car après 1965, la seule esthétique qui gouverne c'est celle d'une toile propre, de bandes impeccables. Parmentier ne cherche pas la beauté de la peinture, il cherche à épurer son geste, à s'effacer en tant que peintre.

Avec ses calques, à partir de 1988, un autre problème est posé, en plus de sa réception. C'est celui de la pérennité de l'œuvre d'art. Parmentier fait des calques et leur fragilité est induite par la matière elle-même. Il fabrique de l'éphémère. Tout ce qu'il avait fait avant était sur toile, donc elle s'inscrivait dans le temps. Ces toiles sont des objets bien réels qui selon les termes de Blanchot sont la trace d' *« une action réalisée qui elle-même est agissante »*[2] car elle peut faire surgir des sentiments à celui qui la regarde, elle prend place dans un lieu, une institution muséale par exemple, et de ce fait s'inscrit dans l'histoire, dans notre présent et par la force des choses dans notre passé. Pour les calques l'œuvre suivra les effets du temps pour finalement ne plus être, devenir invisible, insaisissable. On peut dire que Parmentier avec ses calques s'effacera lui-même petit à petit de l'histoire, seules les photos en garderont la trace. L'œuvre éphémère est choisie sciemment, dans un but précis. Il veut atteindre son but, celui de devenir insaisissable. En même temps c'est un peu se contredire car en produisant un

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*, Gallimard, 2000.

[2] Maurice Blanchot « La littérature et l'expérience originelle », chap. VII, *in L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2007 [1er dépôt 1988], p 280.

calque, il rend l'œuvre d'art réelle et concrète, contrairement aux artistes conceptuels où seule l'idée suffit. L'éphémère se heurte au public depuis déjà quelques années. Comment le spectateur se place-t-il face à cela ? Ce qui revient à se poser une autre question : sommes-nous capable de lire l'art de notre temps ? En effet, on remarque que la disparité des pratiques artistiques et les expériences esthétiques sont une des causes de l'incompréhension du spectateur. Le regardeur n'a plus les bons instruments d'analyse des œuvres. Les informations sont insuffisantes. Mais que fait la critique ? Est-elle en train de disparaître ? Très peu de critiques à l'heure actuelle sont à la fois compétents et réussissent à se faire entendre. « *Si la critique est paralysée, la théorie de l'art ne sert à rien et l'histoire de l'art est elle-même entravée.* »[1] nous explique Jean-Luc Chalumeau. C'est une sorte de réaction en chaîne qui ne fait que creuser le faussé qui sépare les artistes des spectateurs.

Sans la critique digne de ce nom, le regardeur ou le lecteur n'a plus le moyen de faire la différence entre art et ce qui ne l'est pas. Mais faut-il encore que la critique dispose des bons instruments théoriques pour pouvoir donner une information viable, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui car la médiocrité de certain conduit à généraliser l'ensemble de médiocre. Cela discrédite à la fois le peu de bons critiques qu'il nous reste, mais aussi l'art contemporain. La philosophie de l'art arrive à un tournant où elle doit renoncer *« à son ambition passée : celle d'une théorie esthétique générale embrassant l'univers de la sensibilité, de l'imaginaire et de la création* »[2].

C'est en proposant une expérience esthétique tout à fait originale que Parmentier peut se heurter à l'incompréhension du spectateur. Par exemple lors de son exposition au Carré des Arts de Paris en 1994, il avait investi les lieux par de nombreux calques. Marie-Odile Van Caeneghem était chargée de monter cette exposition. De plus dans un article d'Opus Internationale elle ne fait qu'appuyer Parmentier, son discours d'ailleurs nous laisse penser qu'elle le connaissait avant cela. Agnès Foiret qui fût charger d'écrire un texte qui accompagne le catalogue d'exposition. Cette fois les mots ne sont pas tendres. De façon générale Parmentier suscite des réactions qui sont de deux ordres : ou tout, ou rien. Fabuleux ou détestable. Détestable : telle sera le verdict de

[1] J-L CHALUMEAU, *Les théories de l'art, Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Vuibert, 2007, p. 145.
[2] M. JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2005, p. 279.

Foiret. Les choses sont inscrites dans nos mentalités, le public n'est pas sous le charme d'une œuvre d'art qui ne rentre pas dans les normes du moment. C'est ainsi. Mais la tendance d'aujourd'hui pour les collectionneurs est tout à fait révélatrice de la frénésie du marché de l'art qui augmente encore les prix des œuvres les plus chers. Un article, D'Eleanor Heartney dans Art Press, intitulé « Artistes en herbe, ou la crainte de rater le prochain Picasso »[1] consacre un moment à cette nouvelle tendance. En effet, l'auteur nous explique que l'idéologie capitaliste des collectionneurs en est directement la cause, car ils investissent de plus en plus dans des toiles de jeunes artistes par crainte de louper une bonne affaire à long terme. Ils sont tout à fait conscients que Picasso jeune vendait ses toiles à des prix modiques. Donc la nouvelle cible aujourd'hui sont les jeunes étudiants. Les nouvelles tendances du marché de l'art influencent bien évidemment l'actualité artistique. Mais l'article pose une autre question, A-t-on ciblé notre regard au bon endroit ? En ce qui concerne Parmentier plus jeune, c'était une autre époque, mais à cette époque il y avait une galerie qui faisait de l'avant-garde, c'était la Galerie Durand-Dessert à Paris. Parmentier d'ailleurs travaillait pour eux alors qu'il peignait déjà ses bandes. On peut dire alors que Liliane et Michel Durand-Dessert avaient une vision des choses un peu en avance pour leur temps. Car aujourd'hui cela devient une nouvelle tendance, les galeristes s'orientent dans le sens du vent, qui est en parti donné par le marché de l'art.

2) Parmentier, un être humain avant d'être peintre

a) Sa peinture, à la vie à la mort

« La détérioration n'est pas étrangère au travail quand on travaille avec un matériau comme le mien, papier ou calque ; je ne la souhaite pas particulièrement mais, d'une

[1] Eleanor Heartney, « Artistes en herbe, ou la crainte de rater le prochain Picasso », Art Press, n°334, mai 2007, pp. 22-24.

certaine façon, elle est dans la logique du travail. La disparition du je *s'accompagne de la disparition, à terme, de l'objet lui-même »*[1]

Michel Parmentier a grandi dans un milieu modeste, il est élevé par sa mère. C'était une femme qui travaillait, une syndicaliste, de gauche, ce qui nous permet de comprendre son engagement politique. Parmentier était un intellectuel, il lisait beaucoup, il était curieux, un homme très « cérébral » comme on dit. Il écrivait des textes sur l'art. Il travaillait pour Gallimard. Il adorait passer des nuits à parler de Pollock, Cézanne, Piero della Francesca. Il connaissait les auteurs du surréalisme, Breton, Aragon.... C'était un féru d'art qui se refusait le titre de peintre car il considérait qu'il n'avait pas sa place dans l'histoire de la peinture. En s'effaçant le plus possible en tant qu'être humain pour ne devenir que le geste dont est issu la création, il ne nous donne à voir qu'une coquille vide. Et pourtant plus il s'efface, plus il nous apparaît évident à nous spectateur que l'artiste se montre à nous. À force d'appauvrir son geste, il finit par créer une marque individuelle qui lui est propre. Parmentier c'est Parmentier. C'est alors que ces peintures du début des années soixante face à celles des années quatre-vingt-dix n'ont plus rien à voir les unes avec autres. Si par contre on prend en compte ce qu'il fait entre les deux, ses premières bandes, là on peut y voir une évolution. Mais avant 1965, il était vraiment dans un tout autre discours, c'était celui du peintre. C'est vraiment la question qui nous brûle la langue : Y-a-t-il évolution ou rupture qui s'opère à partir de 1965 ? C'est vraiment la question que tout le monde se pose aux vues des toiles exposées à la Galerie Fournier en mars 2007. On pourrait y répondre : un peu des deux.

Tout d'abord, on sait que dès 1962, il cherche une nouvelle forme d'expression picturale. Pour cela il va s'orienter du côté d'une peinture de type nouveau pour l'époque, celle d'une peinture qui ne renvoie qu'à elle-même. C'est ainsi qu'il s'imprégna de ce qu'il savait des peintres américains et se rendait souvent chez son ami Hantaï pour discuter de la meilleure façon de procéder. Hantaï et Parmentier était très proche, leur recherche était la même et se confortaient mutuellement dans leur coin. Ils avaient une amitié qui reposait sur leurs recherches parallèles. Hantaï était très intéressé

[1] D. BUREN, M. PARMENTIER, *Propos délibérés,* Saint-Étienne, Art Édition, Palais des beaux-arts – Bruxelles, 1991, p. 98.

par le geste de Pollock, et surtout l'aléatoire qui provenait de ce même geste. Le pli permettait à Hantaï de reproduire l'aléatoire. Parmentier, lui, travaille la couleur à sa façon. Et puis vient l'idée d'user du pli, mais pas à la manière d'Hantaï.

Mais en tant que pli qui cache, celui qui est à l'origine de cette construction horizontale et régulière On peut alors comprendre que Hantaï soit touché par la rigueur de Parmentier, et donc qu'il ait abandonné lui-même la peinture. Dans le faire et la fabrication ce n'est pas Hantai qui a influencé Parmentier, c'était seulement une affaire de dialogue selon Lucie Scheler.

Que ce soient pour les toiles ou les calques, le pli a une importance capitale car c'est lui seul qui détermine la disposition interne de la toile. Mais de 1962 à 1965 pas de pli, il y a du collage, des gestes vivants et dynamiques qui recouvrent la toile de peinture ça et là. L'aspect esthétique est très présent. Il y a la couleur, la forme, le trait de crayon qui est là pour se montrer, se pavaner. Après 1965, plus de facture, la main du peintre n'est plus, elle est remplacée par le pistolet. Les toiles obtiennent un résultat lisse et brillant où tout est rigoureusement bien calculé. Une esthétique perfectionniste de la technique, du processus de réalisation, qui s'oppose à ses grandes mêlées de peinture où les couleurs sont choisies pour leur fonction propre, pour activer la surface de la toile. Après 1965, la couleur utilisée n'est pas choisie selon un critère bien spécifique, mais au contraire parce que le bleu est bleu, le gris est gris, le rouge est rouge, et le noir est noir. En fait Parmentier considère que son travail débute fin 1965, tout ce qui précède c'est ce qu'il considère être des *« bafouillages »*[1]. L'idée qui est à l'origine d'une nouvelle forme d'art est à double tranchant pour lui. « *L'idée est un piège fantastique : plus elle est bonne, plus elle est mauvaise* »[2]. Pour lui tout geste pictural nouveau qui aboutit est à ce point novateur qu'il empêche toute continuité, « toute descendance » ou alors des copieurs sans grandes âmes. Il cite comme exemple flagrant Mondrian, Pollock, Matisse dont le geste créateur fût tel qu'il a anéanti toute poursuite, toute continuité. « *Dans de tels cas, c'est de l'intérieur de la peinture que le coup est portée* »[3]. Parmentier parle d'un « milieu acceptable » dans la pratique de la peinture qui rappelons le subit une crise à la fin du XX^{e} siècle. C'est-à-dire que cette crise est

[1] Ibid. p. 33.
[2] Ibid. p. 67
[3] Ibid.

telle que les artistes peintres intéressants se comptent sur les doigts d'une main. Parmentier était à ce point perfectionniste que ne pouvant aller plus loin, il arrêta même de peindre pendant quinze ans.

On peut dire que ce qui relie l'ensemble de ses toiles c'est l'absence de sujet, l'absence de pouvoir et donc le retour à une certaine liberté du spectateur et même du peintre. Lorsqu'il reprend en 1983 la peinture, voulant échapper à ce perfectionnisme il finira par abandonner la toile en 1988. La quête du non-dire revient à dire que celui-ci n'aboutira jamais. Ce besoin de dire le « rien » est presque trop voyant. Même lorsqu'il arrêta, il explique que finalement la peinture avait réussi à l'imprégner de sa valeur affective ; car il avoue qu'elle l'obsédait parfois. L'arrêt de peindre le faisait souffrir. Finalement Parmentier produit peu, ce qui renforce la valeur du produit. Il explique ce qui rend si particulières ses toiles, c'est-à-dire qu'elles sont caractérisées par un éclat où nulle trace ne permet à l'œil de se rattacher, « *un éclat dans la peinture, un faux-pli, une froissure donnerait de la sensibilité à un objet qui doit ne pas en avoir* »[1]. Les œuvres sur papier au contraire reposent sur leur fragilité. C'est un risque que prend Parmentier de fabriquer de l'éphémère car cela pose des problèmes de conservation. « *Aujourd'hui la fragilité fait parti de l'ensemble. Il va de soi que, si on trouve un moyen de conserver mes pièces, je n'irais pas jusqu'à m'y opposer, encore faudrait-il que la conservation laisse le travail intact, libre* ».[2] Ce que Parmentier fît avec la peinture peut nous faire basculer vers autre chose. Souvenez-vous la déesse archaïque romaine plus connue sous le nom de Vesta. C'était la déesse du foyer. Les romains vouaient un culte, célèbre à l'époque, à son honneur qui consistait à entretenir le feu sacré, lui-même considéré comme le gage de l'empire du monde. Pour cela, il y avait les prêtresses de Vesta, que l'on nommait les vestales. Elles devaient veiller à ce que le feu sacré ne s'éteigne jamais. Ainsi ces prêtresses étaient choisies dès leur plus jeune âge selon des critères bien spécifiques et faisaient vœux de chasteté ainsi que de consacrer trente ans de leur vie à leur sacerdoce. Après cela, elles pouvaient retourner au sein de leur société et se marier si elles le souhaitaient. Mais si par malheur la vestale rompait son vœu de chasteté ou laissait s'éteindre le feu sacré, son châtiment était d'être brûlée vive ou d'être enterrée vivante.

[1] Ibid. p. 99
[2] Ibid.

En ce qui concerne le peintre et sa relation avec l'histoire de l'art, il y a des similitudes. Le peintre conscient de son héritage culturel et artistique se doit de le faire perdurer. C'est une sorte de pacte moral qui est celui d'être dans la continuité de ce qui précède. On pourrait presque les appeler des prêtres, qui veillent à ce que la peinture ait toujours sa place dans notre société. Certes la pratique artistique n'est pas un culte, et nous ne sommes pas non plus des religieux. Mais il s'agit de comprendre que l'on peut vénérer ses pères, et par respect de ceux envers lesquels nous croyons, nous prenons soin de faire perdurer leur souvenir et leurs actes. C'est un peu comme veiller à ce que le feu sacré ne s'éteigne jamais. C'est ainsi que Parmentier prendra toujours soin de parler de ceux qui comptent pour lui, Bram van Velde, Simon Hantaï… Il continue à entretenir le feu et il prend la tache très à cœur. Il nous dit de ne jamais oublier. Pour cela il va répéter sans cesse les mêmes gestes, comme l'ont sans doute fait les prêtresses quotidiennement pendant trente années de leur vie. Parmentier va faire des bandes et montre à tout le monde la voie, non à la dévotion sans limite pour l'art, mais à une sorte d'ascension picturale, celle du retrait, de l'effacement du peintre au profit du presque silence.

b) un homme soutenu

Il peint chez Guy Massaux, qui lui prête son atelier quand il le souhaite. Donc de temps en temps Parmentier prend le train de Paris jusqu'à Bruxelles quand l'envie lui prend. Une vidéo d'ailleurs de Bernard Bloch met en scène la réalisation d'un calque dans cet atelier (voir Tome 2, p 102). On voit Guy Massaux couper les feuilles de calque rigoureusement à la même longueur les unes après les autres, tout en les pliants méticuleusement tout les 38 cm. Parmentier arrive, il porte une combinaison blanche, celle des peintres en bâtiment qui recouvre tout le corps. Avec l'aide de Massaux, il dispose ses longues laies sur un panneau de plexiglas, et les fixent ensemble. Ensuite il agrafe une bande sur deux de haut en bas, il recommence le même geste sur chacune des laies. Tout est silencieux, tout est calculé : les gestes, les corps qui vont et viennent pour installer les laies. Une fois cette étape terminée, Parmentier se munit de gants en plastique, comme pour mettre une barrière avec ce qu'il va faire. Il enlève l'emballage

des bâtonnets de peinture à l'huile qu'il découpe en segments égaux, lesquels sont ensuite coupés de manière longitudinale. Il les place ensuite dans le frigidaire pendant un laps de temps pour ensuite les récupérer un à un pour étaler l'huile de sa face plate.

FIG. 22 ET 23 . MICHEL PARMENTIER DANS L'ATELIER DE GUY MASSAUX,
TIRES DU FILM DE BERNARD BLOCH « MICHEL PARMENTIER », PRODUCTIONS DE L'ŒIL SAUVAGE , 1995, 23'20. (TOME 2, P. 38)

Il passe de haute en bas le segment de bâton, puis, de gauche à droite, laie après laie. En tout, 624 fois le même geste. « Répétition la plus plate » disent les commentaires. Cela laisse une trace à peine visible. C'est un geste répétitif pesant et fatiguant pour l'artiste. Il réalise quatre laies en une journée. Il s'en va et revient quinze jours plus tard, le temps du séchage, pour dégrafer. Ici aussi le geste est méticuleux, précis et répétitif. Suite et fin, il tamponne sur chaque laie, la date et le tamponne à nouveau sur un calepin. Sans doute un livre de compte, qui mentionne avec exactitude le nombre de toiles et leurs dates.

Nous parlions plus haut de son exposition au Carré des Arts de Paris, dont Agnès Foiret fût chargé de rédiger le texte du catalogue d'exposition. Selon ses mots *« Il y a presque de l'insolence à parler de "travail" pour désigner la répétition de gestes aveugles et obstinés de Parmentier, appliqués à peindre à blanc. Action stupide soutenue qui ne méprise pas plus qu'elle ne délègue le "faire". Il ne faut pas compter y trouver davantage la mise en valeur du geste ultime qu'une proposition critique de ce qu'il reste encore peut-être à dire avec les moyens de la peinture »*[1]. On doit vraiment comprendre que ce ne sont pas ses quelques mots qui nous permettent de considérer Parmentier incompétent, mais cela peut déjà donner le ton sur lequel elle en parle. En

[1] *Michel Parmentier*, 17 mars-15 mai 1994, Catalogue d'exposition, Carré des Arts, Parc Florale de la Ville de Paris, 1994.

effet, Agnès Foiret choisit bien ses mots pour obtenir ce qu'elle souhaite, montrer « l'action stupide » de Parmentier. C'est en insistant encore et encore qu'elle dénigre complètement l'artiste. En même temps c'est une grande première pour Parmentier, jamais auparavant un tel texte n'avait été publié aux côtés de ses toiles. Serait-ce une façon de se rapprocher du public ? En même temps se serait considérer les spectateurs de stupides, en proposant des œuvres stupides. L'œuvre sérieuse, comme l'explique Jean-Yves Jouannais, aspire à intimider, n'existe que dès qu'on la considère. Au contraire l'œuvre idiote n'a de valeur parce qu'elle déconsidère. La première est produite dans le but de donner de l'effet, l'autre au contraire ne cherche aucune reconnaissance, elle n'a aucun but, où alors il n'est qu'éphémère. Il ne s'agit pas de démontrer que les toiles de Parmentier sont idiotes, mais seulement d'insister sur le côté absurde de la répétition d'un geste sans fin. C'est une possibilité d'interprétation, une hypothèse, par laquelle Agnès Foiret s'exprime. "Cela n'a aucun sens de faire sans cesse la même chose, c'est absurde" : c'est un peu le genre de réaction que peuvent avoir les gens en regardant la vidéo. Cela peut faire penser aux punitions que nous même avons pu subir à l'école comme d'écrire cent fois la même phrase. À la fin, on a mal partout. Parmentier aussi est fatigué après un tel labeur. Il se fait souffrir physiquement car on suppose bien le mal de dos qui doit résulter de cette activité intense. C'est une sorte de happening ! Souvenez-vous Bruce Nauman qui s'imposait de longues minutes le corps rythmé par les spasmes et soubresauts de ses muscles (*Bouncing in the corner 1 & 2 (Upside Down)*, 1968-69), ou encore avancer dans un long corridor dans une position impossible, avec les bras attachés derrière la tête (*Walk in Contraposto*, 1969). C'est le genre d'expérience qui nous fait aller au bout de nos capacités physiques. Mais il ne faut pas comprendre par là que Parmentier fait comme Bruce Nauman, car leur but est complètement différent. Nauman se sert de son corps comme médium et se sert de l'environnement architectural pour repousser les limites de son corps. Le corps devient à la fois le sujet et l'objet des ses expériences, de ses performances.

Parmentier créé une œuvre d'art, ce n'est pas lui qu'il faut voir, c'est le geste qui active la surface du calque : le pliage, le mouvement répétitif de la main de l'artiste pour tracer un à un les traits de peinture blanche. Pour cela, Guy Massaux lui prête son atelier quand il le souhaite, et l'aide volontiers dans sa démarche artistique. Comme au

début à l'époque où il peignait ses bandes rue Ordener à Paris, c'était chez Toroni. Ses relations avec la Galerie Durand-Dessert même si elles étaient purement professionnelles lui permettaient d'exposer. Au début des années quatre-vingt-dix, il monte une exposition avec Buren à Bruxelles. C'est l'occasion de réaliser un entretien afin de clarifier les choses. L'entretien fut réalisé par Anne Baldassari. Buren et Parmentier s'expliquent sur leur relation qui n'a jamais véritablement été claire, car ils ont souvent été en désaccord. Mais apparemment les désaccords ne font pas le poids faces aux accords. Bref les deux artistes sont toujours restés plus ou moins proches, même s'ils n'ont pas eu la même portée artistique. On le sais aujourd'hui, Buren fait parti désormais des grands peintres et continue toujours à peindre. En ce qui concerne Parmentier, même s'il est moins connu, il ne l'a pas été par le succès de Buren, mais par choix. D'autre part, Parmentier est resté très proche d'Hantaï et il avoue dans ses notes que le temps l'a rendu plus proche de lui[1]. Rappelons que leurs discussions au début des années soixante avaient amené Parmentier à une peinture radicale dans le concept. Leur amitié a sans doute été un élément important dans leur vie respective, en effet, quand Parmentier reprendra la peinture en 1983, c'est Hantaï qui cessa de peindre à son tour pendant quinze ans. Une exposition a d'ailleurs été montée au Centre Pompidou en 2001 qui associait les deux artistes, comme pour insister sur les liens qui les unissaient.

3) « L'aile ou la cuisse ? »

a) l'association Michel Parmentier

Après la mort de Parmentier en 2000, Guy Massaux décide de créer l'association Michel Parmentier. L'organigramme se compose ainsi :
Documents pratique critique, traductions en anglais ..... Armstrong Philip
Documents pratique critique & transcriptions ..... Bianchi Aristide

[1] M. NURIDSANY, « Michel Parmentier : une voix de fin silence », *Art Press*, n°128, septembre 1988, pp. 31-34 (reproduit Tome 2, pp. 70-75).

Documents figurés & acoustiques ..... Fontaine Jean-François

Coordination & archivage ..... Goldberg Noémie

Consultante ..... Hussenot Martine

Coordination ..... Massaux Guy

Coordination et retranscription ..... Victor-Pujebet Bénédicte

Ass.michel-parmentier ..... informations générales

Sur la page d'accueil[1] on peut y lire :

> Afin d'établir le catalogue raisonné des oeuvres de **Michel PARMENTIER**, l'**association michel parmentier** a pour objet de constituer un fond d'archives qui a trait aux œuvres picturales, aux activités artistiques ou autres, de MP.
>
> Pour ce faire l'association vise à:
>
> - établir le catalogue raisonné de ses œuvres
> - rassembler tous documents (écrits, correspondances, textes, photos etc.)
> - organiser et/ou co-organiser l'exposition de ses œuvres
> - apporter un matériel informatif et critique à l'organisation d'événements ayant rapport à l'œuvre de MP
> - vérifier l'état de conservation des œuvres
> - mettre ces études à la disposition des chercheurs
> - faire don du fond d'archives qu'elle aura rassemblé à une institution culturelle française
>
> Si vous possédez des œuvres et/ou des documents relatifs à Michel Parmentier et que vous désirez en faire état, veuillez vous adresser à :
>
> **ass.michel-parmentier**
> tél/fax : +32.2.511.90.07
> email: info@michel-parmentier.org

Mais contacter quelqu'un avec cette adresse e-mail relève d'un véritable exploit, car personne ne répond. C'est comme si le téléphone sonnait dans le vide. Si on regarde bien la page d'accueil il y a la date de la dernière mise à jour : 07/01/04. En trois ans, tout le monde a déserté la boutique, c'est bien dommage. Néanmoins, ce geste prouve que Parmentier avait su toucher un certain nombre de gens pour que ceux-là se regroupent et créent cette association. Aristide Bianchi est celui qui a monté le dossier sur Parmentier dans « La part de L'œil »[2] qui a retranscrit des notes que notre artiste n'a jamais publié et qui sont toujours restées en état de brouillons. Guy Massaux c'est

[1] Page d'accueil du site de l'association Michel Parmentier : www.michel-parmentier.org/ass/index.htm

[2] Aristide Bianchi, « Dossier Michel Parmentier » *in Dossier : Ouvrir le support*, numéro 20, Revue de pensée des arts plastiques, Bruxelles, La Part de l'œil, 2004-2005, pp. 55-103.

l'artiste qui accueillait Michel dans son atelier et devenait son assistant pour faire les calques. Bénédicte Victor-Pujebet conserve au moins une œuvre de lui (peut-être plus ?). Tous ces gens se sont investis à leur façon dans la vie de Parmentier, en étudiant, en achetant, en aidant à la réalisation ou en conservant, car Guy Massaux est sans doute à l'heure d'aujourd'hui celui qui conserve une grande partie de sa production de calques, en plus de Daniel Buren qui conserve des bandes et peut-être aussi des calques. Lucie Scheler, quant à elle, veille sur ses premières toiles. On peut dire alors que les toiles de Parmentier sont éparpillées chez trois personnes qui ont été très importantes dans sa vie. En effet, même si Buren et Parmentier étaient souvent en désaccords ils ont toujours été très proches, Guy Massaux quant à lui, était très présent à partir des années quatre-vingts. Lucie était sa compagne et l'a toujours soutenu. Ils sont devenus à eux trois les gardiens des toiles de Michel Parmentier. Même si l'association a une perte de vitesse, cela ne l'empêchera pas de se réveiller s'il le faut. La preuve en est car Aristide Bianchi a fait une étude sur les écrits et la peinture de Parmentier paru en 2004-2005, dans le « dossier : ouvrir le support ». Donc même si le site Internet est mis aux oubliettes depuis 2001, les activités externes continuent à faire leur chemin.

b) Parmentier dans son temps

Guy Massaux, un artiste bruxellois, accueillait Parmentier dans son atelier lorsque celui-ci voulait travailler. C'est à cet endroit que Parmentier créer ses premiers calques. Mais d'où lui est venue cette idée ? Peut-être Massaux avait-il des rouleaux de calque dans un coin de son atelier et que notre artiste fut inspiré par ce matériau ? Ou alors avait-il fait de la récupération directement dans une usine ?

Force est de reconnaître que Parmentier est un peintre qu'on ne peut pas oublier facilement. L'histoire de la peinture ne peut oublier la nouvelle voie dans laquelle celui-ci fait entrer le support et la peinture. Cette association créée à sa mort, était peut-être une façon de ne pas le laisser dans l'ombre. La toile, chez Parmentier, est donc présentée sans châssis, sans cadre. Cela nous laisse penser aux fonctions du cadre dans l'art du passé, et de se poser la question : qu'est-ce qui fait que le cadre aujourd'hui,

pour certains artistes, n'est plus nécessaire ? Celui-ci permet avant toute chose de créer la limite d'une toile et en même temps de centrer le propos : la peinture. Il permet au spectateur de mieux se placer devant la toile et de mieux situer son regard. À partir du moment où la peinture cessa d'être une fenêtre ouverte, et s'intéressant plus à ses qualités expressives et formelles qui lui sont propres, plus besoin de limite. La peinture est seule face au spectateur. Aujourd'hui le cadre ne fait plus office d'ornement à l'œuvre d'art, le caractère précieux qu'on donna autrefois n'est plus d'une grande importance aujourd'hui[1]. Seules de fines lisières bordent les toiles, il ne faut pas détourner le regard de la peinture. On remarque aussi la même évolution en ce qui concerne le socle d'une sculpture qui aujourd'hui se raréfie. Le cadre avait pour but de fermer le regard à l'œuvre et de l'isoler de l'espace environnant. Aujourd'hui l'œuvre dans le musée est une relation d'un autre temps. Il n'y a plus de limite entre la toile et son mur. Dans d'autre « *le cadre apparaît alors non comme une clôture mais comme environnement pictural de l'image. Et puisqu'il peut servir à accentuer le mouvement de la figure, nous pouvons comprendre un procédé inverse : le cadre qui s'infléchit et pénètre à l'intérieur du champ de l'image pour comprimer ou enchevêtrer les figures* »[2]. Chez Parmentier, pas de cadre, ni même de châssis à partir de 1966. La peinture est directement fixée au mur, c'est la toile libre, le calque "libre". Finalement comme il l'explique lui même dans son entretien avec Michel Nuridsany, il résout le problème de la peinture par la peinture elle-même. C'est-à-dire qu'en s'attaquant à ce qui fait que l'œuvre d'art en est une, et bien il crée l'inverse. L'œuvre d'art qui n'en est pas une. C'est une toile et de la peinture, résultant non de l'imagination du peintre, mais du geste : c'est le processus de réalisation.

Chacun sa méthode, Meyer Schapiro nous explique : « *Outre ces variantes du rapport cadre-champ, je dois en mentionner une autre, également intéressante : le cadre est quelque fois une forme irrégulière qui suit les contours de l'objet. Il n'est plus une caractéristique préexistante du fond ou du véhicule, il est une caractéristique ajoutée qui dépend du contenu de l'image. L'image vient d'abord, et le cadre est tracé autour d'elle. Ici le cadre accentue les formes des signes plutôt qu'il ne circonscrit un champ*

[1] Souvenez-vous les tableaux d'artistes italiens du XIIe et XIIe siècles qui faisaient de leurs cadre de vraies pièces d'orfèvrerie : Duccio, Martini…

[2] M. SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, Coll. Tel, Gallimard, 1990 [1982], p 14.

où les signes sont mis en place. Comme dans les exemples où la figure perce le cadre, l'indépendance et l'énergie du signe sont affirmées dans les détours imposés au cadre par l'image ». On en revient à l'exemple de Frank Stella et ses shaped canvas. Pour Parmentier le cadre n'a pas lieu d'être, ni même le châssis car il faut que la toile reste libre afin de garder les traces régies par le processus de réalisation. Le pliage.

Le pli est une idée qui va faire son chemin. Plier, déplier. Guy Massaux travaille à la Parmentier mais il introduit une étape supplémentaire : l'incision. Il utilise également des feuilles de papier calque, mais l'écart de génération ainsi que l'époque plus récente modifie ce caractère formel de cette procédure. On ne parle plus de trace neutre mais plutôt de la mise en valeur de la découpe, de la tranche. Pour reprendre la phrase de Meyer Schapiro : « *Tous ces types sont intelligibles comme des procédés ordonnateurs et expressifs, mais aucun d'eux n'est universel ou nécessaire. Ils montrent la liberté qu'ont les artistes de construire arbitrairement d'efficaces écarts par rapport à ce qui pourrait d'abord apparaître comme des conditions a priori de représentation, intrinsèques et immuables.* »[1] Sol LeWitt avait écrit : « *dans l'art conceptuel l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Quand l'artiste utilise une forme artistique conceptuelle, toutes les prévisions et décisions sont prises avant l'exécution qui n'est qu'une question de perfectionnement. L'idée devient une machine qui fait l'art. Cette sorte d'art n'est pas théorique, de même qu'il n'illustre pas des théories ; il est intuitif ; il implique toutes sortes de processus mentaux et n'a pas d'objet. Il est généralement indépendant de l'habileté de l'artiste comme artisan* »[2]. Cette artiste américain nous explique que l'idée prime sur la pratique, mais il ne fait pas de la théorie pour autant. Il s'en prend directement à la valeur de l'objet, de l'œuvre faite-main. Il dénonce la liberté du geste de certains artistes. Par ailleurs, Robert Ryman, un autre artiste américain se concentre sur la relation matière colorée-supports. Pour lui le geste est aussi important que le résultat obtenu, ils vont de paire. Il joue sur le « *pouvoir couvrant de la peinture* »[3]. C'est deux artistes, plutôt connus de la scène artistique à partir des années soixante, sont à première

[1] Ibid.
[2] Sol LeWitt, « Paragraphs on conceptual art » in Uberkunst, Dumont, 1974, p. 176. Aussi, in J.-M. POINSOT, *Histoire d'une avant-garde : La peinture et les textes de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni et de Supports Surfaces*, Thèse, 3e cycle histoire de l'art et archéologie, Paris 1, soutenue en 1978, p. 164.
[3] J.-M. POINSOT, Ibid.

vue diamétralement opposés en ce qui concerne le mode de fabrication de l'œuvre, par contre en ce qui concernent leurs démarches ils ne semblent pas si éloignés l'un de l'autre. Comme nous l'explique Jean-Marc Poinsot : « *l'un est l'autre vont mettre en place des paramètres dont les variations vont constituer le développement* »[1]. Des principes constants de travail sont à la source même de leurs travaux, ils en constituent le fond permanent (lignes, coup de pinceau, formes répétées). Ces deux artistes réinventent l'œuvre d'art car celle-ci ne donne plus à voir un spectacle mais le processus de réalisation. Elle devient l'idée, le travail manuel, elle ne signifie que le mécanisme dont elle est issue. Buren et Parmentier ont bien saisi cette façon de faire. En effet, Michel est tout à fait dans cette façon de faire, la main n'est pas là pour signifier l'individu, pour la personnalisation d'un style. Non, c'est la main en tant que machine à produire l'œuvre. Les calques par exemple sont fait de plis, de trace d'agrafes, et de traits de peinture à l'huile blanche. C'est tout le contraire qui se produit au début de sa production.

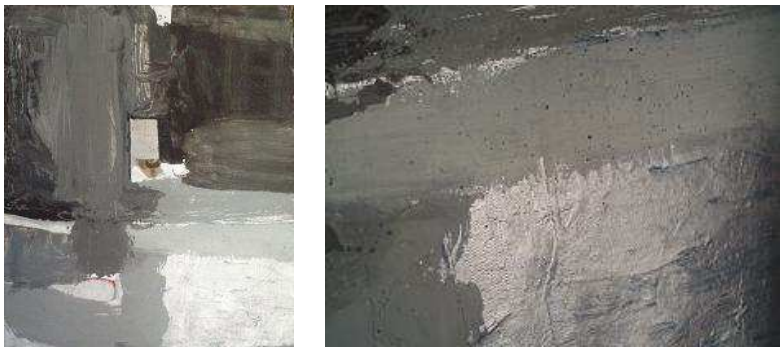


FIG. 24. *SANS TITRE*, ENVIR. 1961-64, TECHNIQUE MIXTE SUR TOILE, DIMENSIONS INCONNUES, COLL. PART. (TOME 2, P. 27)
FIG. 25. DETAIL.

Ici (fig. 24, 25) la couleur et le papier argenté jouent avec l'environnement extérieur, la lumière brille. Au contraire avec les bandes la couleur n'offre plus cette interaction, mais plutôt la mise en valeur du geste mécanique. Les calques quant à eux, sont d'une transparence inouïs, le blanc et les plis s'enchaînent tout en douceur, une mer calme. Ici pas de rupture visuelle entre la couleur et le blanc comme on l'a vu pour les bandes.
Juste le calque et sa transparence. Un souvenir impalpable, une odeur inconnue, la vision d'un spectre, des notes insaisissables…

[1] Ibid. p. 165.

Pour conclure sur ce chapitre, Parmentier est un artiste qui nous propose son expérience de la peinture. La peinture de l'effacement faite de sonorités insaisissables. Les spectateurs, sauf les connaisseurs, ne captent que l'effet d'invisibilité et n'arrivent pas à passer ce cap. C'est un peu comme si on se trouvait devant une cascade d'eau qui cache un passage. Sommes-nous en mesure de passer cette barrière ? Mais autre problème, comment deviner qu'il s'y cache un chemin au delà de cette barrière d'eau ? On parle alors de médium, car de nos jours, l'art met une distance avec notre compréhension. Pour Parmentier se détachement est nécessaire, il fait de la non-peinture. Il est aussi tellement radical dans sa façon de faire qu'il réduit à néant toute continuité de son geste, toute descendance. À la fin il obtient ce qu'il souhaite, le degrés zéro de la peinture, entre le début et la fin, le nouveau et le dépassé. Le temps de son succès tarde à venir, il reste encore aujourd'hui pour le grand public un artiste « terroriste », trop radical. Il n'est pas encore assez populaire pour être dans les faveurs des médias, du public. L'exposition à la Galerie Fournier en mars-avril 2007 a fait parler de lui, de plus la plupart des ventes sont allées aux collectionneurs privées. Les œuvres exposées étaient inconnues ce qui a relancé l'intérêt d'un tel artiste. De l'inédit c'est toujours plus excitant. Ce qui pourrait faire remonter la côte de popularité de Parmentier et de ce fait motiver des études et des recherches afin de le rendre plus accessible, comme l'avait fait Jean-Marc Poinsot et d'autres sur Buren Mosset Parmentier Toroni. Une fois les lumières tournées sur lui, l'incompréhension peut muer et devenir de l'intérêt, de la curiosité. Arrivera ce qui arrivera, nous verrons bien.

Parmentier veille toujours à nommer ce qu'il aime, pour faire perdurer leurs souvenirs dans ses paroles et ses gestes. Peut-être que c'est à notre tour maintenant de faire en sorte que lui-même ne soit pas oublié, d'entretenir le feu sacré. La voie est ouverte, à nous de l'emprunter.

Conclusion

Comment conclure alors qu'il y aurait encore tant de choses à dire ? Michel Parmentier est un peintre qui reçoit une formation artistique tout à fait normale. Il fait l'École des Beaux-Arts de Paris. À cette époque, il réalise de la peinture abstraite, sans sujet, sauf peut-être celui de la peinture. Il obtient même le prix Lefranc en 1963, dans le cadre de la Biennale de Paris. Ce n'est pas négligeable dans un parcours artistique. De plus ce prix est accompagné d'une somme d'argent, donc à défaut de vendre ses toiles, il peut se nourrir grâce à cela. En effet, jeune peintre qu'il était, il ne vendait pas. À travers ses toiles empruntes d'un certain lyrisme, Parmentier peint, colle, efface, cache, révèle. Autant d'actions qui se produisent sur ses toiles. Au travers de ce lyrisme se mêle les couleurs, la lumière, le papier argenté. C'est une bribe d'émotions, ou en tout cas quelque chose de cet ordre là, qu'il se passe entre la toile et le spectateur. Parmentier se cache derrière ses multiples coups de pinceau, il rythme la toile grâce aux différents matériaux et techniques qu'il utilise. Ceux-ci donnent à nos yeux des sensations lisses, rugueuses, ondulées, brillantes… Il joue de la densité d'une couleur sur une autre, nous faisant comprendre qu'il a compris l'enseignement de Matisse. Il utilise le grand format pour aller plus loin dans le sujet de la peinture. Sa couleur n'a qu'une seule fonction, celle de se montrer, « elle ne plaide que pour elle-même » pour reprendre les termes du théoricien et critique d'art Clement Greenberg. C'est une nouvelle expérience de la couleur que Parmentier tente de réaliser, c'est son expérience. Il s'imprègne un peu des recherches menées à cette époque par des peintres français et américains. D'ailleurs Simon Hantaï travaillait en parallèle avec Parmentier, les deux se stimulaient par de longues discussions et des essais sur ce nouveau langage plastique. Leur volonté était la même, mais le rendu pictural, lui, était bien différent. Parmentier

cherche à créer sa propre individualité artistique, quand on regarde ce qu'il faisait à ses débuts, il rentre dans le moule comme dirait l'autre. C'est une abstraction tout à fait comme cela se faisait au début des années soixante. Il y ajoute son ingrédient : lui. Un lyrisme abstrait, neutre. On ne parle pas de métaphysique, ni d'exaltation de la couleur d'ailleurs, car il efface, recouvre, cache. Pour cela, il utilise deux non-couleurs, comme pour contrebalancer ses gestes, avec le blanc et le noir. Il rééquilibre à sa façon ce qui se passe sur la toile, sauf qu'en recouvrant on ne capte que le geste de l'effacement. Ce noir et ce blanc qui avaient été renié par les impressionnistes, reprennent ici une plus grande importance. Ces deux non-couleurs qui sont d'une dualité naturelle nous rappellent un peu les propres facettes de Parmentier. Celui d'un peintre en action qui s'oppose au peintre du retrait. Celui d'un homme capable d'une passion démesurée pour l'art, mais qui le détruit à travers ses faits et gestes. Celui d'un homme capable d'une grande tendresse envers sa femme, autant que de colère. Faire quelque chose et son contraire. Mais Parmentier se joue de nous, se moque même, car en usant de subterfuges comme celui de l'effacement, il lève le voile entre l'œuvre et le spectateur. Un peu comme lorsque l'on coupe le son de la télévision. Nous sommes capable de regarder les images mais pas d'en comprendre le sens. La clé c'est l'artiste, lui seul a le pouvoir de nous rendre l'ouïe, mais ce n'est pas ce qu'il souhaite. Au contraire, nous verrons que son œuvre ultime sera celle du silence total. C'est en tirant des leçons de ce qui le précède et ce qui l'entoure qu'il arrive à trouver la voie de ce nouveau langage plastique. Les concepts Dada et ceux de l'art abstrait ont permis à toute cette génération d'artistes la liberté intellectuelle et culturelle. Le statut de l'œuvre d'art et même celui de l'artiste ont changé, et les avant-gardes historiques ont montré la voie à suivre. Parmentier tâtonne ce terrain là, et même s'il n'est pas encore très bruyant, cela va venir. D'autre part, les démarches engendrées par l'art américain, et surtout celle des expressionnistes abstraits vont accentuer cette question du statut. D'ailleurs notre artiste en parle beaucoup dans ses écrits, comme pour appuyer sur leur importance. Mais le temps est venu à Parmentier d'activer les choses, comme pour trouver la solution qui l'empêche de respirer, car pour l'heure le contexte parisien est assez étouffant. L'aspect politique, sociologique et économique y est sans doute pour quelque chose. Quoi qu'il en soit en 1965, il touche du doigt ce qui fera de lui le peintre rigoureux et conceptuel

que l'on connaît bien. Avant 1965, il réfléchit à une peinture en sourdine. Après 1965, on parle d'une musique du retrait.

C'est auprès de Buren, Mosset et Toroni qu'il va entamer un objectif, celui du niveau zéro de la peinture. Plus de facture, plus d'illusionnisme ! Le processus de désensibilisation est enclenché, âmes sensibles s'abstenir ! Tous se mettent au travail, et ils arrivent à un résultat : la peinture est réduite à une simplification de la forme neutre, où la facture est abolie au profit de l'anonymat. Tout ce que signifiait la peinture n'est plus. Parmentier fait des bandes, mais ce n'est pas tant la radicalité du geste qui va interpeller les gens pendant leurs quatre manifestations de 1967, mais plutôt sa mise en scène. Ces discours critiques qui accompagnent les toiles de Buren Mosset Parmentier Toroni sont directement issus de ce qu'ils ont vu de la peinture américaine. Car en prônant un art réduit au minimum, cela les conduit au centre du débat du champ artistique mené entre autre par les artistes américains de l'art minimal. Mais Parmentier ne veut pas évoluer, il veut continuer de répéter sans cesse ce même geste dont découle ses œuvres en bandes : le pli, le bombage, le dépliage. Alors lorsque Buren Mosset et Toroni proposent de peindre la toile de l'autre, Parmentier les quitte et dissout l'association après un an d'existence à travers un tract distribué le lendemain de la cinquième manifestation (voir Tome 2, p. 49). « La lancinante fascination du geste couvrant pour rien », c'est tout ce que notre artiste veut se contenter de faire. À cause de ce qu'il fait, il ne peut pas se considérer comme peintre, car pour lui un peintre doit aimer la peinture et son coup de pinceau doit le signifier, il fait de la peinture. Finalement il s'interdit tout talent et c'est en cela qu'il n'est plus dans la fonction conventionnelle de la peinture. Il échappe à tout ce pouvoir qui fait son héritage artistique. Il fait de la non-peinture, donc il n'est pas peintre. En répétant sans cesse le même geste, il donne à voir une vision arrêtée de la peinture, il met sur pause sa propre création. Son arrêt « définitif » de peindre en 1968 doit être considéré comme la continuité de ce geste, la poursuite du silence. C'est à juste titre qu'il se considère non-peintre car il adore trop la peinture pour se proclamer à la suite de ses pères. Non, il n'en est pas à la hauteur, il est loin, très loin de ce qu'il considère comme les grands peintres de son histoire selon lui. Ce sont grâce à ses notes que l'on peut saisir cette ambiguïté : peintre, non-peintre. Poussin, Pollock, Bram van Velde, Hantaï, Piero della Francesca, Duchamp, Matisse, tout se mélange mais tout est si clair. Parmentier est un

passionné de l'art et pour cela il écrit. À l'opposé de cela, il veut se gommer encore plus de sa peinture. Il réalise des calques en 1988, rien de plus transparent mais pour lui ce n'est pas suffisant. C'est alors qu'en y réfléchissant bien, Parmentier a un parcours plutôt atypique et ses bandes pourraient s'apparenter à son chemin de croix. En effet, au lieu de tirer sa croix sur des kilomètres, il répète sans cesse le même geste pendant des années. Comme pour accentuer ce fait, il s'arrête pendant quinze ans, où seul le mental continue de rythmer les années, celle de ne pas succomber à la tentation de reprendre. Mais comme s'il était poussé par une volonté surnaturelle, il décide de continuer la réflexion de la peinture par le geste et en 1984, il reprend la peinture, les bandes. En 1988, un nouveau matériau, le calque et plus de peinture, seulement des petits traits à la mine de plomb. Parmentier nous apparaît telle une résurrection insoupçonnée. Il plie toujours mais ne peint plus. En 1991, il utilise des bâtons d'huile blanche qu'il étale sur la transparence du calque, Parmentier n'est plus, il s'est totalement effacé. Si l'on considère les toiles d'avant 1965, on peut alors parler d'une double résurrection car ce fut une véritable surprise pour tout le monde, d'autant plus qu'un grand mystère plane encore sur ces magnifiques toiles. Nous avons dit qu'à travers ces toiles Parmentier fait une musique du silence.

À partir des bandes, donc de 1966, il devient un peintre du retrait, on parle bien sûr uniquement de peinture car nous avons bien vu que les actes menés par ces quatre artistes en 1967 étaient des plus bruyants. Dans l'ensemble on est confronté à cette sonorité insaisissable que nous renvoie sa peinture. La réception de son œuvre est, en effet, un point important sur lequel il faut s'arrêter car elle est révélatrice d'un fait de société en cour d'évolution qu'est le statut de l'artiste. L'art et la propagande sont plus liés que l'on pourrait bien le croire, en ce qui concerne la réputation d'un artiste. L'éclatement des genres que subit l'art du XX^{e} siècle va impliquer d'autres changements. L'art ne reposant plus sur la tradition, l'artiste est en droit de tout faire, donc celui-ci va investir ce qui régit notre société actuelle : l'économie, la science, la politique, et l'éthique. Dans ses actes Parmentier va user de ce phénomène, en 1967 bien sûr. Leurs discours amènent la politique dans l'art. À l'époque le Parti Communiste est rejoint par beaucoup d'artistes. Cette contestation générale se développe dans le monde entier. Le message pour Buren Mosset Parmentier Toroni est celui de la contestation, ils remettent en question, la société dans laquelle ils vivent, sur

le plan politique et culturelle. Leurs gestes radicaux remettent en question l'institution : c'est le formalisme engagé. Reste encore la réputation de l'artiste qui se fait par les critiques, marchands, collectionneurs, directeurs de musée, journalistes. Tout au long des années soixante on remarque que la critique acquiert une importance tout à fait nouvelle. Les noms de Barbara Rose, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Catherine Millet, Anne Tronche, Claude Gintz sont autant de critiques et d'auteurs qui mènent l'enquête sur leur société. Peggy Guggenheim, Léo Castelli, Jean Fournier, Michel et Liliane Durand-Dessert, Denise René, Daniel Templon sont eux des galeristes et collectionneurs qui soutiennent et exposent leurs artistes. Mais encore une fois avec la volonté de rupture certains artistes se détournent de cette voie et font évoluer leur statut. L'artiste veut se démarquer, il souhaite son indépendance tant au niveau des institutions qu'au niveau relationnel. Parmentier est dans cette esprit là, même s'il travaille pour la Galerie Durand-Dessert, il n'est pas pressé de réaliser une œuvre. Il n'est pas contraint, il se laisse mener par ses envies. Quand il veut peindre il va chez Guy Massaux à Bruxelles, du reste il est chez lui à Paris. Ce qu'il semble vouloir dire par là c'est qu'il se débrouille bien tout seul, le reste peu importe. Ce qui prouve bien que la compréhension du public n'est pas sa priorité. Le spectateur se heurte aux abîmes de ses toiles, mais le peintre ne s'en souci pas. C'est son processus de réalisation qu'il veut montrer, c'est la répétition aussi absurde soit-elle qu'il donne à voir. De plus ses calques posent le problème de la pérennité de l'œuvre, il fabrique de l'éphémère. C'est le matériau même qu'il utilise qui veut ça. Mais cela pose tant de problèmes qu'il n'y a plus de médium pour faire le lien entre la toile (le calque en l'occurrence) et le regardeur. Ceux qui jouaient ce rôle là, c'était la critique qui par le fait d'être déconsidéré par les artistes car eux-même ont anéanti les quelques outils critiques mis en place par les conventions artistiques. Aujourd'hui plus de conventions sur lesquelles se reposer, à part celle de la liberté. Ce qui induit une autre pratique qui voit le jour ces dernières années. Celle de l'achat frénétique des collectionneurs qui se tournent vers ces jeunes artistes de peur de louper le prochain Picasso. La voie de la liberté déboussole le marché de l'art car à cause de cela les prix des œuvres les plus chères augmentent, et les jeunes artistes obtiennent un quota en hausse très rapidement. Cette nouvelle cible est-elle la bonne. Peut-être devraient-ils se tourner sur un Parmentier qui ne va pas tarder à connaître le succès qui lui est légitime ? Après ces quelques mots sur

la valeur marchande d'un Parmentier, attardons-nous sur le côté humain du peintre, car même s'il agit comme une machine, il n'en est pas vraiment une en réalité. Sa peinture c'est un peu toute sa vie. L'histoire de la peinture c'est l'histoire de sa vie. Sa passion c'est l'art. Il écrit, parle, peint. C'est une sorte de promesse qu'il fait à sa peinture : celle de toujours l'aimer. Peut-être lui a-t-il dit une fois : je ne m'arrêterai qu'une fois mort. Mais l'action est éternelle, comme le sont les paroles, l'écriture. Notre société est faite ainsi, nous conservons tout ce qui a trait à notre histoire. Parmentier n'est pas seule avec la peinture, il y a sa compagne de toujours, Lucie Scheler, qui l'aide et l'a toujours soutenu ; Daniel Buren son grand ami ; Simon Hantaï, son frère spirituel ; Guy Massaux pour l'aider dans ses réalisations ; et tous les auteurs, journalistes et autres avec qui il parle : Michel Nuridsany, Jean-Marc Poinsot, Alfred Pacquement, Anne Baldassari…etc. Même s'il ne peint plus lorsqu'il fait un calque, c'est un artiste. C'est tout ce qui importe, il crée. Et même si on ne sait pas nommer ces œuvres autrement que par le mot calque, lui le nomme ses « gribouillages pauvres ». En tout cas, si nous sommes un peu perdu, lui sait ce qu'il fait. C'est cela cette notion d'insaisissable chez Parmentier.

Mais alors doit-on parler de rupture ou de continuité dans son œuvre ? Il s'efface dans le temps en tant que peintre. À la fin, il n'est plus. Néanmoins sa proposition artistique est d'une telle originalité qu'il en crée sa propre individualité. Plus il s'efface, plus cela devient une trace qui lui est propre. Cette trace, c'est celle du retrait, mais elle devient trop voyante. L'utilisation de l'oxymore devient vite indispensable pour parler de sa peinture. On peut dire de lui qu'il produit un silence éloquent. Une harmonie dissonante dont nous témoigne l'ensemble de son œuvre, Parmentier : le bruit du silence !

Résumé

L'artiste peintre Michel Parmentier a surtout été connu lors de sa brève association dite « BMPT » (Buren Mosset Parmentier Toroni) sur le devant de la scène artistique de 1967. Il s'agit ici de retracer ses débuts et de montrer son évolution à travers le temps et ses rencontres avec d'autres artistes (Hantaï, van Velde), tendances (l'expressionnisme abstrait, la peinture lyrique, l'art minimal…). L'exposition à la Galerie Fournier en mars-avril 2007 a permis de montrer de nombreuses toiles inconnues jusqu'alors d'où le questionnement : Michel Parmentier serait-il un peintre du retrait, voir même du silence ? L'étude des toiles est d'ordre chronologique et complétée par des éléments biographiques. Ces éléments ont été gracieusement donnés par Lucie Scheler qui fût sa compagne pendant de longues années. Bien que Parmentier commence par peindre des toiles abstraites, son engagement artistique et politique l'amène à la contestation. En effet, il décide de réduire l'art à son strict minimum (toile libre) en réduisant par-là même le geste du peintre à son anonymat (peinture à la bombe étalée de façon mécanique et répétitive). Ce geste naît à travers les manifestations aux côtés de Buren, Mosset et Toroni. Buren fait des rayures, Mosset des ronds, Parmentier des bandes et Toroni des traces de pinceaux. Sa volonté le pousse même à continuer seul ce chemin, cet « insistant monologue de muet » comme il le qualifiait lui-même. Ses bandes constituent toute sa peinture, le pli aussi qui en est une étape importante. En fait, l'un ne va pas sans l'autre. Parmentier invente une technique bien à lui dont il ne fera jamais défaut. Il s'arrête de peindre pendant quinze ans comme pour continuer sa réflexion non pas sur la toile mais dans ses pensées. Pour lui, c'était la suite logique des choses. Entre 1968 et 1983, il n'y a pas de peintures mais celles-ci nous manquent cruellement. Son grand retour était attendu avec impatience. Il reprendra d'ailleurs où il s'était arrêté (1966 : bandes bleues, 1967 : bandes grises, 1968 : bandes rouges, 1983 : bandes noires). Il reprend « la lancinante fascination du geste couvrant pour rien ». À la surprise de tout le monde, en 1988 il change de support et même de peinture. Il utilise alors des feuilles de papiers calques et des bâtonnets d'huile blancs. Mais sa technique reste la même, il plie et peint ses bandes (la partie en réserve n'étant pas peinte, une fois dépliée, il en résulte des bandes), d'où le titre de ce mémoire qui veut rappeler cette impression que donnent les toiles de Parmentier : plus il tente d'être transparent, plus il est voyant : « Michel Parmentier, Le bruit du silence ».

Mots Clés

Parmentier, Buren, Mosset, Toroni, Simon Hantaï, Bram van Velde, Guy Massaux, art abstrait, peinture de l'effacement, B.M.P.T., Samuel Beckett, Art minimal, Barnett Newman.