

Légitimation et expertise en art contemporain : les publications relatives à Supports-Surfaces (1966-1974)

Ci-dessous, texte original. Publié dans LERASS, Equipe MICS, *Actes du séminaire 2000-2001*, vol. 7, p. 85-115 [Titre original : Expertiser, légitimer, transmettre : une étude de cas en art contemporain].

Réf. pour la version courte disponible de cette étude : Régimbeau Gérard, *Légitimation et expertise en art contemporain : les publications relatives à Supports-Surfaces (1966-1974)*, *Questions de communication*, n° 2, 2002, p. 71-82.

Gérard Régimbeau

MCF de Sciences de l'information et de la communication. Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS). Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS). Toulouse 3.

Résumé : La transmission, qui dénote, entre autres, une dimension médiante ou intermédiaire accompagnant chacune des phases de la légitimation culturelle, fait l'objet, dans cet article, d'une étude bibliographique quantitative à propos de la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains. A travers la presse, les ouvrages et autres vecteurs, on dispose de matériaux qui permettent d'éclairer un aspect "médiatique" de l'expertise : quels types de publications servent à sa transmission et quels sont-ils qui sont ensuite intégrés dans la "littérature coeur" d'un phénomène artistique ? Ces questions ont servi de fil directeur pour dénombrer les types, l'origine et la chronologie des publications du groupe Supports-Surfaces et amènent à conclure, pour le cas considéré, que le catalogue d'exposition a joué un rôle primordial de médiation, initial et rétrospectif, dans la qualification des oeuvres et des artistes.

Mots-clés : Légitimation culturelle ; Document ; Histoire de l'art contemporain ; Catalogue d'exposition ; Revue d'art ; Bibliométrie

Parmi les différentes catégories d'expertise du domaine artistique, on retient, généralement, celle qui met en scène l'autorité d'un spécialiste censé authentifier ou estimer un "objet" (pris au sens très large de document, artefact, oeuvre, édifice, lieu, etc), à des fins patrimoniales, commerciales ou scientifiques. Expertiser suppose alors d'identifier et d'évaluer une pièce, lui affecter une valeur et la situer dans un étalonnage. Cet aspect connu et étudié (Friedlander, 1969 ; Castelnuovo, 1993) est complété par un autre, impliquant, lui aussi, l'estimation ou l'évaluation, que la sociologie de l'art et de la culture distingue sous le concept de légitimation (Bourdieu, Darbel, 1969). L'expertise ainsi entendue peut faire l'objet de recherches s'attachant à rendre compte de certains processus relatifs aux systèmes de choix et de validation des oeuvres. Ceux qui gouvernent par exemple l'échelle d'appréciation de l'art (Moulin, Quemin, 1993), ou ceux qui conditionnent les acquisitions d'un fonds d'art contemporain (Urfalino et Vilkas, 1995). Légitimer et expertiser, dans ce cas, entretiennent un rapport de réciprocité, mais ce dernier ne serait pas efficient ou efficace s'il n'était activé par la transmission. Ce rôle exercé par l'expertise dans le champ culturel, qui la place dans une

configuration où chacun des pôles (expertiser-légitimer-transmettre) influence l'autre, est comparable, entre autres, à celui qui est dévolu à l'école, tel que Pierre Bourdieu et Alain Darbel le caractérisent : "*La transmission scolaire remplit toujours une fonction de légitimation, ne serait-ce que dans la consécration qu'elle confère aux oeuvres qu'elle constitue comme dignes d'être admirées en les transmettant [...]*" (Bourdieu, Darbel, 1969 : 99). L'école légitime d'autant mieux des oeuvres que celles-ci ont été sélectionnées et préconisées dans les documents de référence que sont les programmes, les manuels ou l'édition para-scolaire. Plus généralement, la consécration des oeuvres s'appuie sur un ensemble informationnel nécessaire à la transmission culturelle.

Qu'est-ce qui est "édité" - au sens étymologique du verbe edere : mettre au jour, publier, exposer, divulguer, déclarer et faire connaître - à propos d'un phénomène artistique qui permet de le repérer et de l'identifier dans ses spécificités pour lui attribuer une place dans l'actualité et plus tard dans l'Histoire ? En d'autres termes, quelle publication participe à la transmission de l'expertise et, partant, à sa légitimation ? Si l'expérience commune nous familiarise avec quelques uns de ses traits les plus manifestes, on souhaiterait aussi apporter quelques données quantitatives moins apparentes afin de mieux cerner ses caractéristiques. A travers articles, ouvrages et éditions diverses, on dispose de quelques témoins significatifs apportant un éclairage complémentaire sur les acteurs, les actes et les objets en présence dans un processus de médiation. La composante de la transmission sera ici envisagée pour une étude empirique appliquée à la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains.

1. MISE AU POINT MÉTHODOLOGIQUE

1.1. Le choix de Supports-Surfaces

Pour circonscrire un terrain d'observation dans des limites qui s'adaptent à cette courte contribution mais dégage avec assez de relief la diversité des matériaux-témoins d'un phénomène donné, nous avons porté notre attention sur une période charnière de la scène artistique française où les anciennes "logiques" de consécration (Moulin, 1992 : 67) se sont vues peu à peu transformées par l'intervention institutionnelle.

Le choix du groupe Supports-Surfaces, qui, d'ailleurs, représente moins un groupe que des regroupements fluctuants d'artistes autour d'un nom, a donc répondu essentiellement à des raisons historiques et pratiques. Parmi les raisons de méthode, il faut d'abord retenir l'exemplarité du sujet : ce groupe, parfois considéré comme la dernière avant-garde française, a fortement imprégné théorie, pratique et enseignements artistiques durant les années 1970, voire au-delà (Millet, 1982 ; Poinot, 1983) ; il méritait donc qu'on s'interroge sur des médiations ayant contribué à sa notoriété. Ce choix permettait un repérage des publications selon une chronologie maintenant établie : 1966-1974 - dates choisies pour la rétrospective qui eut lieu en 1991 au Musée d'art moderne de Saint-Etienne et généralement retenues pour fixer les bornes chronologiques de l'activité du groupe de la genèse à la maturité - et de les observer dans un cadre spatial assez délimité (la France essentiellement). Une exposition, en 1998, à la Galerie nationale du Jeu de Paume (anciennement Musée du Jeu de Paume), qui a posé un jalon supplémentaire dans la consécration historique du groupe, autorisait, grâce à son catalogue, des recoupements de références avec les publications antérieures. Une autre raison, enfin, s'est fondée sur le constat d'une absence. Peu d'histoires générales de l'art contemporain écrites à l'étranger mentionnent son existence, tandis qu'encyclopédies et histoires culturelles françaises commencent à peine à l'enregistrer. Notre article, en revenant sur la chronologie,

souligne donc cette latence révélatrice des temps d'adaptation et d'assimilation qui règlent les phases de la légitimation.

1.2. Bref historique de Supports-Surfaces

Sans tenter de retracer ici un historique circonstancié¹, il convient cependant de rappeler quelques points pour comprendre quels furent les moments décisifs de la réunion des artistes retenus dans cette étude.

Avant de se reconnaître dans un nom de groupe, les futurs membres de Supports-Surfaces ont développé depuis le milieu des années 1960 des pratiques soumettant matériaux, plan et volume à différentes procédures analysant la plasticité. Couleur, toile, support, composants divers sont abordés à partir de gestes et d'actions multiples (pliage, trempage, empreintes, découpe, etc.) qui visent à redonner une densité matériologique au produit artistique, souvent sous ses aspects génériques (le cadre, la fibre, le pigment, la tension, la limite, la sérialité, la verticalité, etc.) et à mettre en évidence le processus de réalisation de l'oeuvre.

Dès mai 1966, l'exposition Impact du Musée d'art moderne de Céret (66) organisée par le critique Jacques Lepage et l'artiste Claude Viallat, futur membre du groupe, réunit Pierre Buraglio, Daniel Buren, Michel Parmentier, François Rouan, Niele Toroni, ainsi qu'un autre futur membre, Vincent Bioulès. Ce moment initial de convergence est important en ce qu'il témoigne d'une réévaluation des formes, du statut et du sens de l'oeuvre à travers des démarches abstraites. Outre P. Buraglio et F. Rouan, dont les parcours resteront indépendants tout en s'inscrivant dans le même courant, il intéresse deux "collectifs", alors en voie de constitution, BMPT² et Supports-Surfaces (l'ensemble a été parfois reconnu ultérieurement sous la terminologie esthétique d'abstraction analytique)³.

En 1967, lors du Cinquième festival des Arts plastiques organisé à Antibes par les soins de Jacques Lepage, ce sont Claude Viallat, Patrick Saytour, Vincent Bioulès et Jean-Pierre Arnal qui sont réunis. Nice et le Sud serviront par ailleurs de creuset à d'autres groupes dont les recherches étaient proches de Supports-Surfaces. Il s'agit d'INTERVENTION et du Groupe 70 dont le rôle fédérateur devint important à partir de 1968. Une exposition organisée à Marseille en 1991 est revenue sur les relations nombreuses entre les acteurs de ces différents regroupements qui ont aussi contribué à l'histoire de Supports-Surfaces [Exposition. 1992. *Au Sud, Groupe 70 et Supports-Surfaces...*]

Entre 1967 et 1970, salons, biennales et expositions collectives, autant à Paris que dans le Sud de la France, vont peu à peu susciter d'autres rapprochements entre artistes s'inscrivant dans le même courant. Cette première période voit donc une activité déployée non seulement à Paris (Entre autres : Ecole spéciale d'architecture, 1969 ; Foyer international de la Ville de Paris, 1970) mais aussi dans le Sud de la France (expositions déjà citées et entre autres : Coaraze, 1969 ; Bordeaux, "Sygma 5", 1969 ; Montpellier et les expositions éclatées dans le Sud durant l'été 1970) par des artistes qui, pour la plupart, en sont originaires.

C'est en septembre 1970 que le groupe d'artistes invité à l'ARC (Animation. Recherche. Confrontation), section nouvelle du Musée d'art moderne de la Ville de Paris animée par

1 On pourra se reporter aux ouvrages cités qui ont servi à établir la récapitulation bibliographique.

2 BMPT : nom du groupe réunissant Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, cf entre autres (Pacquement, 1986 : 220-221 ; Bossé, 1989 : 39-40).

3 Cf en particulier (Lamarque-Vadel Bernard, dir., 1977 : 12-55).

Pierre Gaudibert, s'est donné le nom de "Supports-Surfaces"⁴. Il réunissait pour l'occasion Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat.

En 1971, on retrouve la majeure partie des membres dans une série d'expositions : celle du Théâtre de la Cité Internationale (Paris), celle de la Galerie Jean Fournier (Paris) où sont présentés les travaux de l'Été 70, puis, en mai, l'exposition au Théâtre de Nice qui accueille quelques uns des artistes déjà cités auxquels s'ajoute Toni Grand, et enfin la VIIe Biennale de Paris. Cependant, après Nice et la création de la revue Peinture, cahiers théoriques, les oppositions entre les membres se radicalisent et la situation devient plus complexe, même si deux expositions utilisent encore le nom de "Supports-Surfaces" en 1972⁵.

Quant à la dernière manifestation marquante de cette phase, elle fut organisée par Bernard Ceysson et Jacques Beaufret pour le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, en 1974, sous le titre Nouvelle peinture en France. Pratiques/Théories. Elle entreprit une itinérance de deux ans dans divers lieux français et européens, proposant un bilan provisoire qui fut aussi le signe d'une consécration collective au moment où les démarches et expositions individuelles prirent le dessus.

Toutes les manifestations qui comptèrent Durant la période envisagée ne se firent pas sous l'intitulé "Supports-Surfaces" : pour des raisons circonstancielles, quand une réunion de travaux envisageait une autre optique (expressions de plusieurs courants pour les salons et biennales, par exemple), mais encore à cause des frictions et des dissidences qui intervenaient entre les représentants du groupe. Notons enfin que si cet aperçu a tenté de situer les moments collectifs, ils ne sauraient faire oublier que chacun des membres a suivi parallèlement un parcours personnel lui-même ponctué d'activités et d'expositions dont témoignent les bibliographies individuelles.

De ces divers regroupements, ont retient un ensemble de douze noms⁶ qui constitue le noyau historique de Supports-Surfaces, mais d'autres artistes, que Marie-Hélène Grinfeder (Grinfeder, 1992) a d'ailleurs incorporés dans son étude rétrospective, ont entretenu avec lui une proximité plus ou moins soutenue. Nous en resterons cependant au groupe des douze, ceux dont on retrouve la trace dans la plupart des documents publiés sur et par Supports-Surfaces. En outre, il constituait un groupe témoin suffisant pour les mesures que nous souhaitons mener.

1.3. Sources des références et quantification

La récapitulation des publications relatives à Supports-Surfaces s'est effectuée à partir des références bibliographiques incluses dans quatre ouvrages qui ont fait le point sur son histoire (Poinsot, 1983 ; Exposition, Saint-Etienne, 1991 ; Grinfeder, 1991 ; Exposition,

4 Nom proposé par Vincent Bioulès, cf. (Toma, Semin, 1998 : 158).

5 Note de Kathy Toma et Didier Semin dans le catalogue du Jeu de Paume, 1998, Les années Supports/Surfaces... après la mention de ces deux expositions : "*Ce qui de Supports/Surfaces a pu ressembler à un groupe constitué a vécu [...]*", p. 167.

6 André-Pierre Arnal, Vincent Bioules, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

Paris, 1998). Ces sources exclusivement centrées sur notre matière présentaient l'avantage de cumuler un ensemble bibliographique actuellement des plus exhaustifs.

Appuyée sur la bibliométrie dont Paul Otlet écrivait qu'elle "s'occupe de la mesure ou quantité appliquée aux livres" (Otlet, 1934, réimpr. 1989, p. 14) et dont Robert Estivals a rappelé tout l'intérêt pour analyser, derrière les indices bibliographiques, "*les signifiés, c'est à dire l'ensemble de la communication écrite, qu'il s'agisse de la création intellectuelle ou de la consommation et de la réception par la lecture*" (Estivals 1993, p. 66-75)⁷#, cette étude quantitative s'est donnée pour objectif de repérer quelques critères matériels susceptibles d'intéresser la connaissance de la médiation.

Partant des indices donnés par les notices d'identification signalétiques, le recensement a porté sur la quantité, mais aussi l'origine, la nature et la chronologie des publications constituant la littérature fondamentale sur le sujet. Par littérature, il faut entendre aussi bien des informations de type textuel que de type iconique. Le comptage n'a pas fait l'objet d'une distinction entre ce qui relevait d'une part de la bibliométrie au sens strict et d'autre part de l'iconométrie (Estivals, 1993, p. 70) car dans la perspective qui nous intéressait elle n'aurait pas eu de valeur discriminante ou probante. Les références demeurent donc ici des représentations globales incluant textes et images identifiant des publications citées pour leur valeur historique ou critique. Si la liste constituée (cf. annexe) tente d'être la plus complète possible, il demeure cependant difficile, malgré le recoupement des sources consultées, d'affirmer qu'elle ne comporte pas de lacunes. En effet, les bibliographies données dans les articles, les ouvrages et les catalogues d'exposition dépendent chaque fois de projets internes impliquant un choix plus ou moins resserré. Un exemple avec les comptes rendus d'"actualités" qui se voient souvent écartés en raison de leur brièveté et de leur intérêt secondaire eu égard aux critères de sélection des références. Ainsi l'article de Jacques Lepage, publié dans *Opus international* en septembre 1971 dans la rubrique des actualités, où il brosse l'atmosphère de dissidence qui régnait lors de l'exposition ouverte en juin au Théâtre de Nice, n'a pas été répertorié dans les bibliographies consultées. Certes, cet oubli ne dénature pas fortement l'ensemble des références, mais du point de vue de la médiation, il renforce l'idée d'une revue n'opposant, durant longtemps, que silence et critiques au phénomène Supports-Surfaces. En réalité, comme le suggère l'introduction même du commentaire de J. Lepage : "*Le terrorisme telquelien a subi un échec sévère à Nice...*" (Lepage, 1971) c'est une fraction de Supports-Surfaces que visaient certains rédacteurs d'*Opus*, celle qui se regroupa autour de la revue *Peinture, cahiers théoriques*.

De fait, les références terminales semblent commandées par un impératif de synthèse valorisant l'activité propre de l'artiste, théorique et plastique, au détriment d'aspects plus secondaires ou conjoncturels qui auraient pourtant leur importance dans une analyse plus systématique du "traitement" bibliographique.

Une autre absente, ou presque, des bibliographies (cf. infra tableaux 1 et 3), est la presse régionale ou locale qui joue également son rôle dans la médiation et la médiatisation, ne serait-ce que dans l'annonce des expositions et les "papiers" consacrés à la vie culturelle. Il y aurait sur ce plan, une enquête à mener - si elle n'a déjà été faite⁸ - pour cerner la manière dont Supports-Surfaces a été présenté et commenté au cours des années considérées. A ceci, il

⁷ Hervé Rostaing, selon une approche qu'il qualifie de "pragmatique", donne, pour sa part, cette définition : "*La bibliométrie est l'application de méthodes statistiques ou mathématiques sur des ensembles de références bibliographiques*" (Rostaing 1996, p. 17).

conviendrait d'ajouter l'information de la radio et de la télévision parmi les lacunes des matériaux répertoriés. Sans préjuger des résultats, on peut cependant augurer qu'elle fournirait, ne serait-ce que du simple point de vue quantitatif, des éléments intéressants pour éclairer le phénomène progressif de la légitimation, même s'il est plausible de penser que ces canaux d'information ne furent pas des relais conséquents pour la période et le groupe concernés. Il faut enfin indiquer qu'on ne fait état que de documents publiés et connus. De nouvelles études basées sur des archives publiques et privées pourront s'ajouter à la masse documentaire exploitable.

Si cette mise au point sur les limites déplace quelque peu la question de départ vers la représentativité des sources elles-mêmes, elle permet également de ne pas donner dans l'illusion de l'objectivité apparente du chiffrage. Nos repérages et nos calculs sont eux-mêmes le produit d'un corpus et d'un choix des sources, lesquelles, tout en étant parmi les plus exhaustives, demeurent néanmoins partielles. Ce déficit est dû, en partie, à une pratique sociale de la récapitulation bibliographique dont on a entrevu les enjeux, mais une piste bibliométrique serait à explorer qui interrogerait la part absente des bibliographies "officielles" : elle permettrait de mettre au jour ce qui est perçu comme légitimant et ce qui ne l'est pas du point de vue des représentations de leurs auteurs (artistes, commissaires, conservateurs, historiens, critiques, etc.).

2. DÉNOMBREMENT DES PUBLICATIONS

Il faut préciser, au préalable, que le média⁹ important de ces années est représenté par les expositions, personnelles ou collectives. Au delà de leurs rôles multiples, elles constituent un facteur déterminant dans le processus de légitimation. Qu'elles aient donné lieu ou non à des publications, elles demeurent le premier acte d'affirmation dans le champ artistique et/ou de reconnaissance du milieu : "La liste des expositions mentionnées dans le curriculum vitae d'un artiste contribue à le situer sur la carte des tendances esthétiques comme dans la hiérarchie des réputations à l'intérieur des différents segments du champ artistique" (Moulin, 1992 : 340). L'apport médiateur des publications, quant à lui, est à la fois conjugué et indépendant. Il a une fonction d'amplification immédiate quand il accompagne directement l'exposition dans les annonces et les commentaires, mais il bénéficie également d'une efficacité propre liée à sa durabilité. Au delà de l'actualité, sa répercussion sur la légitimation se construit de manière cumulative jusqu'à servir de source historique ; l'apport sera d'autant plus significatif qu'il servira à construire la "littérature coeur"¹⁰ d'un parcours individuel ou d'un mouvement.

2.1. Types de publications

Les comptages appliqués aux types de supports ayant contribué à la diffusion et à la reconnaissance des travaux des artistes du groupe serviront à cerner leur importance dans la médiation selon un axe chronologique révélant leur degré d'adaptation à un phénomène

8 La consultation des sources bibliographiques sur Internet ou dans les publications imprimées ne permet pas, pour l'instant, de l'affirmer.

9 Référence à la terminologie adoptée par le groupe de travail sur l'exposition de l'Association Peuple et Culture animé par Christian Carrier et développée par Eliseo Veron dans "L'exposition comme média" (Veron, 1983).

10 Terme emprunté à la bibliométrie désignant le noyau de périodiques d'une spécialité contenant le plus grand nombre d'articles pertinents sur cette spécialité (cf. Le Coadic Yves, 1994 : 76-80).

émergent. Le tableau 1 permet d'observer leurs parts respectives. Pour signifier la notion d'occurrence, l'expression "référence à..." a été préférée à "références de..." car sous occurrence, il faut ici entendre non pas une unité matérielle (article, catalogue, etc.) mais une ou plusieurs mentions de cette unité dans la bibliographie générale pendant la période donnée (cf. annexe). Un catalogue, mais c'est également vrai pour le tract ou l'article de presse, peut ainsi correspondre à plusieurs mentions quand il concerne plusieurs artistes. Un exemple avec le catalogue *Impact I, Céret, 1966*, cité dans la bibliographie de Bioulès et celle de Viallat, qui engendre donc deux références-occurrences dans le tableau.

Tableau 1 : Types de publications référencées dans les bibliographies : occurrences entre 1966 et 1974

	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	T
Références à des catalogues	2		3	16	24	10	12	14	23	104
Références à des revues d'art					5	18	15	10	24	72
Références à des lettres et tracts			3	1	3	4	2		1	14
Références à la presse culturelle			4	1	1		3	1	2	12
Référence à des ouvrages						2	8	2		12
Références à la presse d'info. générale					1	2	2	3	2	10
Références à des magazines spécialisés							2			2

2.1.1. Le catalogue d'exposition

La chronologie du tableau 1 souligne l'avance des catalogues sur les autres médias dans le relais informatif et montre à l'évidence qu'ils ont constitué la "chambre d'écho" la mieux adaptée à l'actualité esthétique. Entre 1966 et 1970, ils ont déjà consigné l'expérience en cours tandis que les revues, excepté *Les Lettres françaises*, ne commencent à s'y intéresser qu'à partir de 1970. En se référant à l'annexe (en fin d'article) où sont spécifiées les participations des artistes dans l'écriture des textes, on remarquera qu'en raison de sa fonction médiatrice immédiate, au plus près des problématiques du travail et de sa monstration, les catalogues représentent un des vecteurs privilégiés de leur discours. De plus, s'ils ont fourni l'information technique, théorique et critique la plus rapide, ils ont, au regard des reprises de texte dans la production générale, souvent joué le rôle de support à des versions originales voire de "pré-publications".

2.1.2. Tracts, textes-manifestes et notes

L'autre moyen de diffusion du discours émanant des artistes, et plus rarement d'autres auteurs, est le tract¹¹, le texte tiré à quelques exemplaires destiné à un public ciblé : critiques, autres artistes, organisateurs et visiteurs des expositions. Ce support n'est en rien subsidiaire, il correspond parfaitement à l'époque en incarnant une information alternative rapide et ponctuelle engageant ses "auteurs-distributeurs".

11 Nous reprenons ici la terminologie des artistes, des critiques, des historiens et des bibliographes qui s'appuie autant sur la forme du support (feuille ou feuillets) que sur la forme de diffusion (distribution gratuite, souvent de la main à la main sur un lieu précis). Les contenus et registres de ces tracts (politique, esthétique, polémique ou théorique ; parfois working papers ou pré-publications), en font des documents qu'on inclue traditionnellement, en documentation, dans la littérature grise.

L'ensemble se divise en :

- 1) des textes-manifestes (exemple : "Pour un programme théorique pictural" co-signé par D. Dezeuze et L. Cane en mai 1970) ;
- 2) des tracts qui portent sur la place publique des prises de position, lesquelles sont ensuite combattues par le biais d'autres tracts ou de réponses publiées, etc. (exemple avec l'affaire qui opposa Louis Cane et le galeriste Daniel Templon¹²). Les moments de ruptures qui jalonnèrent la période des expositions collectives furent aussi l'occasion de textes particulièrement virulents (exemple avec le "Tract vert" distribué au moment de l'exposition à l'ARC de 1970¹³) ;
- 3) des lettres-tracts formulant des oppositions ou annonçant des démissions (exemple avec les lettres publiées dans *Peinture, cahiers théoriques* : le numéro 1 publiera la lettre de démission de Viallat, le numéro 2/3 la réponse d'Arnal, Bioulès, Cane Devade et Dezeuze à la lettre de scission de Dolla, Grand, Saytour, Valensi et Viallat) ;
- 4) des notes de "travail" publiées sous forme de feuillets pour accompagner une exposition.

2.1.3. La presse et les revues

Les données quantitatives concernant les occurrences (citations) de la presse spécialisée révèle une "mobilisation" plutôt tardive des revues de la spécialité déjà existantes au moment de la genèse du groupe (*Opus international* ou *Chroniques de l'art vivant*) puis une accélération de la production critique à partir de 1970 due à une prise en compte plus régulière de la part de l'ensemble de la presse, spécialisée ou générale, mais aussi à l'apparition de nouveaux titres. La création de certains d'entre-eux (*Peinture, cahiers théoriques* et *Art press*) a été, d'ailleurs, essentiellement ou en partie, motivés par la défense esthétique de Supports-Surfaces.

12 Le tract de L. Cane "L'art conceptuel se meurt tout seul, nous n'avons pas besoin de son cadavre" entraîna la réponse du galeriste D. Templon, suivie elle-même d'une réponse du groupe "La liberté d'expression" en mars 1971. Quelques mois plus tard, la reprise de cette polémique avec un article d'*Opus international* fut suivi d'un tract du groupe en réponse intitulé "Nos puces internationales" (!) (Toma, Semin 1998 : 162-164).

13 Le tract co-signé "Louis Cane (absent de l'exposition), Marc Devade, Daniel Dezeuze", dénonçait entre autres l'"incohérence des pratiques subjectivistes vécues sous la forme de rivalités personnelles, de la volonté individuelle de s'imposer comme peintre [...], de la volonté névrotique de l'idée originale (la peur de se faire voler le travail produit : l'artiste' comme propriétaire de son 'oeuvre', etc.)". (Exposition. Jeu de Paume, 1998, *Les années Supports/Surfaces...* : 14).

Tableau 2 : Titres de la presse spécialisée référencés dans les bibliographies :
occurrences des articles entre 1966 et 1974

Titres/Réf. des articles	à 1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	T
Revue d'art françaises										
<i>Cimaise</i>								2		2
<i>Opus international</i>					1	(2)*	1	1	2	7
<i>Chroniques art vivant</i>					3	2	1		2	8
<i>VH 101</i>						7				7
<i>Artitudes</i>							3	1	2	6
<i>Art press</i>							1	3	7	11
<i>Actualité des arts plastiques</i>						1				1
<i>Peinture, cahiers théoriques</i>						5	9	3	4	21
Revue culturelles et assimilées										
<i>Les Lettres françaises</i>			3	1			2			6
<i>Tel quel</i>					1					1
Autres titres			1				1	1	2	5
Magazines artistiques										
<i>Galerie-Jardin des arts</i>							1			1
<i>Connaissance des arts</i>							1			1
Revue d'art étrangères										
<i>Studio international</i>								1	2	3
<i>Art international</i>					1	1				2
<i>Plus moins zéro</i>									1	1
<i>Data</i>								1		1
<i>Flash Art</i>									1	1
<i>An annual</i>									1	1
T			4	1	6	18	20	11	26	86

* Les parenthèses indiquent des occurrences complémentaires extérieures au corpus bibliographique utilisé et repérées directement dans les originaux.

Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ce ne sont pas les revues spécialisées nationales qui entrent en scène les premières (si l'on met de côté l'article consacré, en 1968, à Claude Viallat dans la revue belge *Phantomas*), mais essentiellement une revue culturelle, *Les Lettres françaises*, où figure dès janvier 1968, un article de Marc Devade, suivi des articles de Marcelin Pleynet, en juillet, et de Jean-Pierre Arnal, en octobre. De l'avis même de Marcelin Pleynet, c'est juste après la publication de ses articles dans *Les Lettres françaises* que différents membres lui téléphoneront pour l'inviter à visiter leurs ateliers : "... d'abord Dezeuze, puis Cane et Viallat, en même temps d'ailleurs que Buren et pas mal d'autres"

(Exposition. 1998. *Les années Supports-Surfaces dans les collections...* : 11). La publication d'un nouvel article de M. Pleynet "Disparition du tableau" dans le n° 8 de *Art international* (Milan) en octobre 1968, confirmera l'engagement du critique. Ce qui tend à conforter la remarque de Catherine Millet : "Tout de suite, Marcelin Pleynet a souligné la portée d'enseignement de cette démarche" (Millet, 1985 : 129).

Hormis les facteurs déjà évoqués, le décalage chronologique entre la parution des catalogues et celle des revues spécialisées peut s'expliquer par les choix esthétiques de ces dernières au tournant de 1968. Les titres, alors les plus récents, tels que *Opus international*, fondé en avril 1967, et *Chroniques de l'art vivant*, fondées en novembre 1968, sont plutôt orientés vers des mouvements nés antérieurement autour de la figuration, du concept, du cinétisme ou de l'objet que vers l'abstraction "matérialiste" à laquelle on réfère Supports-Surfaces. Quant à la revue *Cimaise*, éditée depuis 1953, elle est alors tournée vers les développements d'une abstraction déjà confirmée et n'abordera véritablement le travail de divers membres de Supports-Surfaces qu'à partir de 1974.

Ce décalage reflète aussi une sorte d'intérêt à retardement pour ce qui se passait en province. *Opus intervindra* à partir de 1970 (n° 18) avec un article sur Dolla de Jacques Lepage, lequel participera ensuite de façon régulière à la revue par des comptes rendus sur les actualités du Sud. Il faudra attendre également début 1970 pour que *Chroniques de l'art vivant* (n°7, janvier 1970, p. 27) mentionne une exposition du groupe : celle de Coaraze qui avait eu lieu en juillet 1969. Elle fut consignée dans un petit encadré illustré d'une reproduction à la suite d'un article de Catherine Millet sur l'art conceptuel. Un entrefilet précisait que "les oeuvres disposées étaient plus proches de 'l'art conceptuel' et de 'l'antiforme' que du calendrier des postes ou de l'expressionnisme abstrait". L'hésitation sur la filiation des oeuvres démontre que les démarches n'avaient pas encore été clairement répertoriées et définies par les critiques de la revue.

Les tenants et les aboutissants se précisent après l'exposition de l'ARC, en Septembre 1970. Cette exposition, qui semble avoir joué le rôle de déclencheur, à la fois parce qu'elle a eu lieu à Paris, dans un lieu réputé, et parce qu'elle fut l'occasion de nommer et de mieux identifier l'ensemble des pratiques, est le point de départ d'une série d'articles et de dossiers sur le groupe ou ses individualités publiés dans les revues spécialisées et la presse d'actualité. Dans un même mouvement caractérisé par l'intensification des expositions et des prises de position, les revues spécialisées vont alors rassembler une information conséquente. Celle-ci fut amplifiée par la création de *Peinture, cahiers théoriques* au printemps 1971 à l'initiative de quelques membres de Supports-Surfaces (Cane, Devade, Dezeuze, Bioules) et celle d'*Art press* en 1972 qui dans son numéro 1 (déc. 1972-janv. 1973, p. 23, 3 ill.) publie un article sur Claude Viallat et poursuivra un travail critique régulier sur les démarches de tous les artistes du groupe. Mais l'amplification ne s'arrête pas là puisque une autre revue, *VH 101*, (9 numéros parus entre le printemps 1970 et l'automne 1972), dédiée aux différents secteurs de la création vivante à travers des approches thématiques, consacre un dossier à Supports-Surfaces dans son numéro 5 de 1971 qui représente la première synthèse importante sur le phénomène.

Si l'intérêt relativement tardif des revues spécialisées a pu jouer dans le manque de relai médiatique, avant que le mouvement ne se désigne en tant que groupe, il faut aussi compter avec la défiance de quelques artistes vis à vis du système traditionnel d'information. Daniel Dezeuze a résumé cette attitude dans une appréciation inspirée, entre autres, par l'expérience de Coaraze : "la transgression culturelle ne peut-être [...] qu'illusoire, dans la mesure où elle est neutralisée par l'usage du document et de sa diffusion dans les revues qui sont autant de

catalogues dressées des marchandises à la disposition de l'éventuel client." (Poinsot, 1981 : 43). Le souci de ne pas déléguer la parole des artistes et de briser la logique marchande par l'accompagnement théorique s'était déjà fait sentir dans l'usage du tract et du catalogue d'exposition mais il se concrétisera mieux encore par la création d'un organe dont ils auront la maîtrise. Cette prise en charge n'est pas nouvelle et elle se manifeste ici encore par un trait qui a constamment caractérisé l'esprit avant-gardiste dans l'art contemporain, à savoir la fondation d'une revue. Ainsi, la création de *Peinture, cahiers théoriques*, précédée de nombreux écrits fondamentaux ou de circonstance, et bénéficiant de l'expérience de Marcelin Pleynet au sein de *Tel Quel*¹⁴, intervient donc comme un outil rétrospectif tout en constituant une nouvelle tribune théorique. Cependant, elle augmente le clivage entre les membres sur le plan idéologique jusqu'à la démission de certains d'entre-eux. J.-M. Poinsot notera à ce propos : "*L'histoire de Peinture/Cahiers théoriques dont le premier numéro sort au printemps 1971 montre avec la dissolution du groupe qu'il provoque combien la distance était grande entre les différents protagonistes.*" (Poinsot, 1981 : 21).

Quant à la presse magazine spécialisée, elle est à peu près absente du tableau (cf. tableau 2). Seuls deux articles, un dans *Connaissance des arts* et un autre dans *Galerie-Jardin des arts* en 1972 sont mentionnés. Bien que spécialisée, cette presse ne s'attache qu'à l'actualité générale des manifestations dans le domaine des arts et n'avait pas, à l'époque, vocation à présenter les derniers courants apparus sur la scène de l'art contemporain.

L'intérêt croissant des revues n'allait pas tarder, en revanche, à être relayé par la presse d'information générale.

Tableau 3 : Titres de la presse d'information générale référencés dans les bibliographies : occurrences des articles entre 1966 et 1974

Titres/Nombre d'articles	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	T
<i>La Presse (Montréal)</i>				1						1
<i>L'Express</i>					1		1			2
<i>Combat</i>						1	1	1	1	4
<i>Le Patriote Nice</i>							1			1
<i>Le Figaro</i>						1				1
<i>Le Nouvel Observateur</i>								2		2
<i>Le Monde</i>								2	1	3
<i>Dernière heure lyonnaise</i>									1	1
Total										15

Si l'on ne trouve aucune mention de leurs titres entre 1966 et 1968, le nombre va insensiblement s'étoffer avec une occurrence de *La presse* (Montréal) pour un article de 1969

14 "A Paris, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze sont proches de la revue que dirige Philippe Sollers, *Tel Quel*. C'est Marcelin Pleynet, secrétaire de rédaction de la revue, qui fait se rencontrer les peintres, qui les soutient de ses textes critiques. Devade entre au comité de rédaction en 1971." (Millet, 1985 : 152).

et une autre de *l'Express* pour un article de 1970. Mais c'est surtout à partir de 1971 que l'on compte plus régulièrement des articles dans des titres tels que *Combat*, *Le Nouvel observateur* ou *Le Monde*. On remarque cependant que globalement la proportion d'articles reste très faible au regard de l'activité déployée dans le même temps par le groupe puisque le total pour cette catégorie ne représente que 15 occurrences entre 1966 et 1974. Au final, parmi les périodiques qui ont rendu compte du phénomène, soit par des articles confiés à des critiques, soit en ouvrant leurs colonnes aux artistes eux-mêmes *Les Lettres françaises* se sont distinguées par une implication précoce, dès 1968, et *Combat*, par une attention régulière à partir de 1971.

2.1.4. Ouvrages

Si la publication de Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, en 1971 marque un moment important dans la mise en perspective théorique des idées que soutenaient la plupart des membres du groupe et s'il comporte en appendice une étude consacrée à Claude Viallat et une autre à Marc Devade¹⁵, l'ouvrage ne porte pas pour autant sur l'histoire de Supports-Surfaces. Les seuls ouvrages - toujours dans les dates choisies - où Supports-Surfaces fera l'objet d'un développement dans des études générales donnant un aperçu historique d'une période seront ceux de Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération* en 1972 et d'Anne Tronche, *L'art actuel en France*, en 1973.

La première synthèse monographique éditée sera l'oeuvre de Jean-Marc Poinot en 1983 (Poinot, 1983) et il faudra attendre les années 1990 pour que d'autres études de ce genre voient le jour. On peut toutefois ajouter à cela l'attention particulière pour les artistes du groupe et du courant dans les annuels publiés par Skira à partir de 1975^{16#} qui représentent un moyen terme entre le périodique et le livre.

La chronologie de ces mentions permet de constater que l'ouvrage intervient assez tardivement dans la médiation et vient consolider ce qui a été précédemment publié. Sans être un support primordial ou des plus rapides pour la diffusion de l'actualité esthétique, il représente néanmoins un vecteur de diffusion important en raison du nombre des tirages mais aussi de sa fonction symbolique qui assure une sorte d'ancrage dans la transmission de la consécration. Les phases d'assimilation de l'édition sont ici réglées selon les principes de la synthèse et/ou de la compilation.

3. NOTES SUR LES VECTEURS DE L'EXPERTISE

3.1. Des documents à la littérature coeur

15 Cf. (Pleyne, 1971) : mention de quelques "jeunes peintres qui en sont à leur première exposition personnelle (Buren, Cane, Dezeuze, Viallat, etc)", p. 205 ; mise au point sur Viallat, p. 208-211, dans l'article "Disparition du tableau" (publié précédemment dans *Art international*, Milan, octobre 1968) et texte "Rites de passage" sur Marc Devade, p. 212-216 (publié précédemment en avril 70 dans un catalogue d'exposition monographique, Galerie du Haut-Pavé, Paris).

16 *Art actuel*-Skira annuel, dès le premier numéro, publié en 1975, accorde une place aux protagonistes de Supports-Surfaces dans le chapitre intitulé "Vitalité de l'abstraction" : Cane, Dezeuze, Dolla, Jaccard, Meurice sont cités. Le deuxième numéro, en 1976, présente Viallat, Isnard, Thiolat, Devade, Reigl, Rouan dans la partie "Pratique de la couleur", plus un texte théorique de Marc Devade.

Avant d'être englobé dans les synthèses historiques et devenir un fait culturel en quelque sorte "authentifié" ou expertisé, un phénomène artistique passe par divers stades qui sont autant de phases d'intégration dans le champ de la connaissance. Or, la construction de ce champ, dépendante de multiples facteurs, est soumise pour une bonne part à la circulation des informations. Au stade de la médiatisation, sont mobilisés des acteurs sociaux dont les rôles, les qualifications, les attentes, les jugements composent une instance d'évaluation qui possède bien toutes les caractéristiques de l'expertise, même si cette instance n'est pas ordinairement perçue et vécue comme "expertisante".

L'origine des publications indique une conjugaison et une superposition de compétences : l'artiste, qui peut prendre en charge la discussion théorique et l'organisation ; le critique qui conserve ses fonctions de catalyseur et d'analyste mais peut aussi endosser le rôle d'organisateur ; le commissaire dont les fonctions se partagent entre la critique et l'organisation, et le marchand dont les fonctions, tout en s'inscrivant dans un cadre commercial, sont assimilables à celle d'un commissaire (prospection, édition) . Ainsi, les changements observés sur le terrain des compétences de la légitimation pour les développements de l'art contemporain dans les années 1960 et 1970 sont en partie corroborés par les publications : du couple antérieurement dominant marchand/critique on passe au couple commissaire/critique, mais il faudrait alors ajouter que critique ne signifie plus exclusivement un métier ou une activité professionnelle mais concerne plus largement des territoires de compétence où interviennent à la fois les commissaires, les critiques d'art, les artistes. Par exemple, l'implication précoce et durable des artistes eux-mêmes dans le travail théorique et critique (on pourrait ajouter promotionnel à certains égards) est un élément qui a souvent été mentionné et que Daniel Abadie relève à nouveau en préface du catalogue de la dernière exposition rétrospective au Jeu de Paume : "*Aussi le travail critique, dans son aspect le plus créatif, a-t-il en bonne part déserté les traditionnels articles spécialisés pour devenir le fait des créateurs de revues, d'expositions et surtout des artistes eux-mêmes.*" (Abadie, 1998 : 9).

Quels documents, publiés dans le contexte qui vient d'être esquissé, sont ensuite repérables dans l'écriture proprement historique ; quels sont ceux, en définitive, qui vont servir de matériaux principaux ? Un repérage dans les références citées et bibliographies de quelques textes consacrés à Supports-Surfaces à partir des années 1980 confirme un recours à la littérature publiée durant les années de genèse et d'affirmation du groupe, entre 1966 et 1974. Il témoigne, en parallèle au corpus de références qui ont servi à établir nos remarques, de la part d'information qui progressivement constitue la littérature coeur du mouvement et consolide les légitimations antérieures. Des documents initiaux à leurs mentions dans les synthèses récentes, en passant par des synthèses intermédiaires, on pourrait ainsi dresser la carte des substrats documentaires qui servent à modeler le champ de la connaissance. Même si les "transferts" ne s'effectuent pas de façon mécanique mais sur le mode sélectif et/ou cumulatif selon les auteurs, on peut cependant repérer des tendances qui placent à nouveau le catalogue d'exposition parmi les matériaux primordiaux. Sur un choix de cinq textes écrits

entre 1986 et 2000 faisant des mises au point historiques sur le groupe¹⁷, les références (occurrences) se répartissent comme suit :

Tableau 4 : Types de publications relatives à Supports-Surfaces cités par les auteurs : nombre d'occurrences

Type publication/Auteur	A. P.	C. M.	L. B.	Y. A.	M-H. D	Total
Catalogue d'exposition 1966-1974	2	12	2	16	5	37
Catalogue d'exposition après 1974	1	5	1	1	10	18
Revue (article ou n° spécial) 1966-1974	4	2	1	2	3	12
Ouvrage général avant 1974	1	1		1	1	4
Ouvrage général après 1974			1	6	5	12
Ouvrage monographique sur le groupe après 1974				2	2	4
Ouvrage monographique sur un des artistes après 1974		2			1	3

3.2. Vecteurs privilégiés

Sans revenir ici sur la place générale¹⁸ des catalogues on peut cependant rappeler qu'ils tiennent un rôle essentiel de transmission des oeuvres et des noms consacrés. Ils enregistrent un état des nouvelles pratiques et permettent d'éveiller l'intérêt d'autres acteurs du monde de l'art. Grâce à l'exposition, l'artiste et l'oeuvre sont publiquement désignés - qualifiés - pour rentrer dans des cercles plus ou moins décisifs de reconnaissance. A cette première forme d'expertise, s'adjoint une autre forme qui passe par l'information : la présentation, la critique, la théorie ou l'analyse historique relayent et amplifient l'exposition selon des supports et des canaux qui signalent des espaces et des moments de l'expertise. Si l'origine des catalogues des expositions collectives ou personnelles montre une présence des galeries privées (celles d'Yvon Lambert, de Daniel Templon ou de Jean Fournier en particulier), elle montre également l'action de plus en plus forte du circuit culturel public ou associatif. Ils sont, d'ailleurs, dans leur ensemble, l'expression la plus complète des implications diverses des réseaux de personnes et de lieux qui ont contribué à la légitimation des artistes du groupe. Leur valeur culturelle se double d'une dimension d'évaluation professionnelle dans le milieu spécialisé ; telle mention dans le catalogue d'une exposition réputée pour sa précocité, son originalité ou son prestige sera un indice valorisateur. L'intégration majoritaire des catalogues dans la littérature rétrospective de la spécialité signale ici un trait particulier de la diffusion de l'information dans un des domaines des sciences humaines. En matière d'histoire de l'art contemporain, même s'il est vrai que la revue tient une place importante et que le livre

17 Cf. bibliogr. : (Pacquement Alfred, 1986) ; (Millet Catherine, 1987) ; (Bossé Laurence, 1989) ; (Aupetitallot Yves, 1991) ; (Dampérat Marie-Hélène, 2000). Le tableau 4 reprend les initiales de chaque nom. Le décompte des occurrences à partir des notes, et pas seulement de la bibliographie générale, de l'ouvrage de M.-H. Dampérat donne 109 occurrences pour les catalogues entre 1966-1974 ; 79 occurrences pour les catalogues après 1974 ; 157 occurrences pour les revues entre 1966 et 1974 ; 61 occurrences pour les ouvrages avant 1974 ; 86 occurrences pour les ouvrages après 1974. En reliant ces chiffres aux documents fondamentaux cités dans sa bibliographie, on constatera qu'ils confirment les tendances globales.

18 Cf. en particulier (Du catalogue, 1996) et (Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988).

(synthèses générales ou monographies) intervient insensiblement dans les références bibliographiques (tableau 4), on voit aussi que le recours aux matériaux historiques "initiaux" que les catalogues reste une constante. Ainsi ce sont bien les conditions initiales de l'expertise (évaluation, qualification, sélection, mise en visibilité des artistes) et de sa transmission qui influencent le regard historique, d'où le problème que pose Paul Ardenne en ces termes : "*Difficulté supplémentaire du travail de définition de l'art contemporain : sa fréquente prédésignation, une présélection ayant diverses origines - médiatique, institutionnelle, militante à travers les revues d'art engagées. L'art qui se voit est celui dont on parle et inversement, dans l'oubli de l'art qui ne se voit pas*". (Ardenne, 1997 : 13).

CONCLUSION

Dans un chapitre intitulé significativement "la construction des valeurs artistiques", Raymonde Moulin aborde le rôle de l'information chez les "nouveaux" conservateurs en le posant comme un des atouts essentiels de l'expertise : "[...] cette expertise repose en dernière analyse sur l'ampleur et l'actualisation permanente de l'information. La maîtrise de l'information est l'équivalent pour l'art contemporain du savoir érudit pour l'art ancien" (Moulin, 1992 : 66) . Certes, l'information qu'elle évoque correspond plutôt à celle d'un professionnel préoccupé de nouveauté et s'obtient essentiellement dans un rapport direct avec les oeuvres et les acteurs à travers les visites d'ateliers, d'expositions, de foires et de galeries, mais on ne saurait négliger cet autre domaine de l'information véhiculée par l'édition et la publication pour avoir une idée plus complète des outils dont disposent les conservateurs, et au delà les critiques, les historiens, etc. afin d'actualiser et fixer leurs connaissances. A travers la littérature artistique, c'est des valeurs qui se construisent et une réserve de légitimation qui se forge.

Il manque, bien entendu, à cette investigation une dimension comparative. Seule en effet une enquête plus ample sur la manière dont la genèse et la croissance de mouvements artistiques différents sont répercutées dans la publication pourrait nous donner des constantes et des variables intéressantes à dépouiller pour tenter de cerner le rôle de chaque média dans ce processus. On peut simplement mettre l'accent ici sur un type qu'on dira "médiationnel" et un autre qu'on dira médiatique. Le type "médiationnel" concernerait la publication sans grande portée immédiate en termes d'audience (catalogue, tract) mais faisant date et s'inscrivant dans la durée. Le type médiatique, représenté par le livre et la revue, concernerait un relai mieux signalé dans la carte des attentes éditoriales et soutenu par des circuits de diffusion mieux rodés. Or, on suppose que la revue de spécialité est la première à investir la critique ou l'analyse et que le livre (dit "monographie") est une des sources privilégiées en sciences humaines ; c'est vrai sauf dans ce cas. Ce que nous apprend cette courte étude quantitative, c'est que le type médiatique n'a pas toujours le rôle majeur dans la transmission qu'on serait enclin à lui prêter.

BIBLIOGRAPHIE, SOURCES et RÉFÉRENCES

-Abadie Daniel, 1998, Le plaisir de peindre. In [Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, p. 9-10.

-Ardenne Paul, 1997, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris : Ed. du Regard, 431 p. ISBN 2-84105-012-2.

-Aupetitallot Yves, 1991, s.t. "Ecrire sur Support(s)-Surface(s)..." In [Exposition. Saint-Etienne, Musée d'art moderne. 1991]. *Supports/Surfaces 1966-1974*, Saint-Etienne : Ed. du Musée d'art Moderne, p. 9-21.

-Bossé Laurence, 1989, B.M.P.T. ; Supports-Surfaces. In *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 39-40 ; p. 153-154, ISBN 2-903639-61-2.

-Bourdieu Pierre, Darbel Alain, 1969, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, 2e éd. rev. et augmentée, Paris : Les Ed. de Minuit. 251 p. Le Sens commun, ISBN 2-7073-0028-4.

-Castelnuovo Enrico, 1993, Attribution (histoire de l'art). In *Encyclopaedia universalis*, vol. 3, p. 411-415. Clair Jean, 1972, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris : Le Chêne, 175 p. Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988 (3 ; Fiezole, Florence, Italie), I cataloghi delle espozizioni, IFLA. Fiezole : Casalini Libri, 1989, 286 p.

-Dampérat Marie-Hélène, 2000, *Supports/surfaces : 1966-1974*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne : CIEREC, 211 p. Travaux XCIX. ISBN 2-86272-174-3.

Du catalogue, 1996, *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, été-automne 1996, n° 56-57, p. 3-209.

-Estivals Robert, 1993, Bibliométrie et bibliologie. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, Paris : Ed. Retz, p. 66-75.

-[Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, 199 p. ISBN 2-85850-665-5.

-[Exposition. Saint-Etienne, Musée d'art moderne. 1991]. *Supports/Surfaces 1966-1974*, Saint-Etienne : Ed. du Musée d'art Moderne, 238 p.

-[Exposition. Marseille, Ateliers municipaux d'artistes, Galerie Athanor, Château de Servières. 1991]. *Au Sud : Groupe 70 et Supports-Surfaces : éléments d'un dialogue*, Marseille : Art-Transit : Ateliers municipaux d'artistes, 1992, 100 p. + dépliant.

-Friedlander Max J., 1969, *De l'art et du connaisseur*, Paris : Le livre de poche, 348 p.

-Grinfeder Marie-Hélène, 1991, *Les années Supports-Surfaces 1965-1990*, Paris : Herscher, 431 p. ISBN 2-7335-0196-8.

-Lamarche-Vadel Bernard, dir., 1977, Dossier Abstraction analytique, *Opus international*, janv.-fév. 1977, n° 61-62, p. 12-55.

-Le Coadic Yves, 1994, *La science de l'information*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p. Que sais-je ? ; 2873. ISBN 2-13-046381-9.

- Lepage Jacques, 1971, s.t. [Actualités : Nice], *Opus international*, sept. 1971, n° 27, p. 68-70.
- Leveratto Jean-Marc, 2000, *La mesure de l'art. : sociologie de la qualité artistique*, Paris : Ed. La Dispute, 414 p. Essais. ISBN 2-84303-032-3.
- Millet Catherine, 1982, Peinture fondamentale. In *La grande histoire de la peinture moderne. Tendances d'aujourd'hui : 1960-1980*, Genève : Skira, vol. 6, p. 51-62. ISBN 2-605-12345-X.
- Millet Catherine, 1988, *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 303 p. ISBN 2-08-012079-4.
- Moulin Raymonde, Quemin Alain, 1993, La certification de la valeur de l'art : experts et expertises, *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, nov.-déc. 1993, 48e année, n° 6, p. 1421-1445.
- Moulin Raymonde, 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 423 p. ISBN 2-08-010769-0.
- Otlet Paul, 1934, *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique*, Liège : C.L.P.C.F., réimpr. 1989. 431 p. ISBN 2-87130-015-1.
- Pacquement Alfred, 1986, Les pratiques de la peinture. In *Vingt-cinq d'art en France : 1960-1985*, Paris : Larousse, p. 217-247. ISBN 2-03-509305-8.
- Pleyne Marcelin, 1971, *L'enseignement de la peinture : essais*, Paris : Ed. du seuil, 221 p. Coll. "Tel Quel".
- Poinsot Jean-Marc, 1983, *Supports-Surfaces*, Paris : Limage 2-Alin Avila, 139 p. Mise au point sur l'art actuel ; 1.
- Rostaing Hervé, 1996, *La bibliométrie et ses techniques*, Toulouse : Sciences de la société ; Marseille : Centre de recherche rétrospective de Marseille, 131 p. Outils et méthodes.
- Toma Kathy, Semin Didier, 1998, Chronologie (1968-1977). In [Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, p. 153-179.
- Trépos Jean-Yves, 1996, *La sociologie de l'expertise*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p. ISBN 2-13-047690-2.
- Tronche Anne, 1973, *L'art actuel en France : du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris : A. Balland.
- Urfalino Philippe et Vilkas Catherine, 1995, *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique*, Paris : L'Harmattan, 208 p. ISBN 2-7384-3984-5.

-Veron Éliseo, 1983, L'exposition comme media. In *Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours*, Paris : Peuple et culture : Centre de création industrielle : Centre Georges Pompidou, p. 41-43. ISBN 2-85850-211-0.

Resumen :

Relacionada a cada una de las fases de la legitimación cultural, la transmisión es objeto de un estudio bibliográfico cuantitativo a propósito de la producción de la información en el dominio de las artes plásticas contemporáneas. A través de la prensa, de los libros y de otros vectores, se obtiene materiales que permiten aclarar un aspecto " mediano " del peritaje : *i* Que clases de publicaciones sirven para su transmisión y *i* cuáles son las que se integran después en la " literatura clave " de un fenómeno artístico ? Estas preguntas han servido de hilo director para enumerar las clases, el origen y la cronología de las publicaciones del grupo Supports-Surfaces y nos conduce, a concluir, en el caso considerado, que el catálogo de la exposición desempeña el papel primordial de mediación, inicial y retrospectivo en la cualificación de las obras y de los artistas.

Palabras claves : Legitimación cultural; documento; historia del arte contemporánea; catálogo de exposición; revista de arte; Bibliométrie

Abstract :

Legitimization and Expertise in contemporary Art : the Publications of the Group Supports-Surfaces (1966-1974)

Because it is linked to each step of the cultural legitimization, transmission is at the core of a quantitative bibliographic study concerning the production of information in the field of contemporary plastic arts. Through an analysis of the press and various other forms of literature, we can shed the light on a « médian » aspect of expertise. What kinds of publications help in its transmission ? What types are then integrated in the « core literature » of an artistic movement ? These questions were the basis to enumerate the various types, the origin and the chronology of the publications of the group Support-Surfaces (1966-1974). In the case considered, they lead to conclude that catalogue of exhibition plays a major rôle in terms of médiation in the qualification of the production of the artists.

Keywords. — Cultural legitimization, document, history of contemporary art, catalogue of exhibition, art periodicals, bibliometrics