

La Figuration narrative ou la peinture comme « dilemme »

Joël Roucloux

Professeur à l'Université catholique de Louvain
et directeur du Musée de Louvain-La-Neuve

Problèmes de chronologie

Mon intérêt approfondi pour le mouvement de la Figuration narrative est récent puisqu'il est lié à la préparation d'une exposition organisée au Musée de Louvain-La-Neuve début 2008 à partir d'un legs (le legs Roger Van Ooteghem)⁸⁷. Il rejoint pourtant des questions que j'ai traitées par ailleurs au sujet d'autres contextes historiques comme le retour à la figuration ou l'attachement au médium de la peinture. Cette exposition et la publication qui l'accompagne ont permis à notre musée d'apporter sa pierre au mouvement de réévaluation de la Figuration narrative en cours en France depuis le début de la décennie.

Bouclée fin 2007, la publication n'a pu prendre en compte le catalogue de l'exposition du Grand Palais à Paris ouverte en mai 2008⁸⁸. La comparaison entre les deux publications montre des différences assez sensibles d'approche en particulier en termes de chronologie. Pour certains de ses défenseurs inlassables, en effet, la Figuration narrative est encore vivace aujourd'hui à travers les œuvres de ses protagonistes : certaines toiles récentes des artistes concernés ornent d'ailleurs les salles de musées prestigieux. Or, l'exposition de Beaubourg clôturait le panorama en 1972, en référence à la fameuse exposition dite « Pompidou ». Une clôture bien précocée à mon sens si l'on veut bien prendre en considération les initiatives nombreuses qui émaillèrent les années suivantes en termes d'expositions et de publications. Ainsi l'année 1973, par exemple, est

⁸⁷ Je me permets de renvoyer à mon essai : Joël ROUCLoux, « Écrire l'histoire de l'art du 20^e siècle : le cas de la "Figuration narrative" » in Joël ROUCLoux et François DEGOUYS, *Images et formes dans la Figuration narrative*, Louvain-la-Neuve, 2008, p. 9-54.
⁸⁸ L'argumentation suivante se distingue donc de la vision de la Figuration narrative des années soixante-dix telle que présentée par Jean-Paul AMÉLINE, « Aux sources de la figuration narrative », *Figuration narrative*, Paris, 1960-1972, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juillet 2008, p. 17-32.

marquée par la fascinante série de Recalcati sur de Chirico ou invite à la réflexion sur l'apparente évolution d'Henri Cueco. Nous y reviendrons.

S'il avait fallu marquer une césure, de mon point de vue, c'eût été bien plutôt à la fin de la décennie lorsque le débat sur le « postmodernisme » en art fait rage et où le marché international de l'art en plein essor consacre avec fracas des mouvements comme la Bad Painting, les Nouveaux fauves ou la Trans-avant-garde. On a pu parler à l'époque – déjà ! – d'un grand retour de la peinture et d'un grand retour de l'Europe – avec la promotion des « écoles » italienne et allemande – : la France, en revanche, semblait plutôt réduite au rôle de spectatrice. D'autre part, le goût pour les empâtements et les couleurs chaudes ou « criardes » de ce début des années quatre-vingt contraste singulièrement avec la facture froide de la Figuration narrative. Plus tard, ce sera le triomphe de l'« art contemporain » dans sa connotation de genre avec la mise systématique au-devant de la scène des nouveaux médiums hérités des « avant-gardes » des années soixante : ce seront bien celles-ci qui seront valorisées dans une généalogie de l'art « d'aujourd'hui » et certes pas une Figuration narrative bien difficile à classer et intégrer : art « moderne » ou « contemporain » ? « avant-garde » ou retour à la « tradition » ? Avant l'exposition du Grand-Palais, il était courant de situer l'entrée dans le purgatoire de ce mouvement à la fin des années soixante-dix : on ne voit pas quels arguments décisifs devraient conduire à modifier ce repère.

Quelle « fidélité » à la peinture ?

Tout le monde s'accorde, dans tous les cas, à souligner le fait que cet aspect de l'art français et européen des années soixante et soixante-dix fait retour dans nos mémoires. À cause, tout simplement, de l'éternel mouvement de balancier de l'histoire du goût ? En raison de thématiques anti-américaines à nouveau d'actualité sous l'ère de George Bush junior ? Ou, diront certains, d'un certain essoufflement des nouveaux genres et d'un certain « retour » de la peinture auxquels ces artistes surent rester « fidèles » ? C'est semble-t-il dans ce dernier sens que l'on pourrait interpréter ces lignes récentes d'Alain Jouffroy, un grand compagnon de route du mouvement : « [...] on dit et on répète à satiété, depuis fort longtemps, que sous l'influence des technologies – vidéo, photo, numérique, machines diverses – la peinture est condamnée à mort. Je n'ai jamais, en aucune circonstance et depuis près de cinquante ans, adhéré à ce "on dit". Les peintres sont de plus en plus nombreux en Europe et la peinture continue d'être exercée en grand nombre dans la plupart des pays, dont les plus importants [...]. » Toutefois, le combat est loin d'être remporté : « [...] le discrédit, esthétique et politique, dont on a voulu

frapper les peintres du réel et de l'histoire du monde – discrédit qui paraît avoir reculé depuis quelque temps [avec les expositions sur la *Figuration narrative*] – peut d'un jour à l'autre retomber sur eux de tout son énorme poids. »⁸⁹

L'attachement de ce mouvement au médium de la peinture constitue assurément une dimension importante du problème critique qu'il soulève. Comment, penseront certains, a-t-on pu investir à ce point dans ce médium dans les années soixante alors même que, de part et d'autre de l'Atlantique, des voies nouvelles, des modes d'expression hors des sentiers battus redistribuaient complètement les cartes de l'art et en repoussaient les limites ? N'y aurait-il pas dans cet attachement à la peinture une dimension « réactionnaire » que vérifieraient les polémiques de certains de nos artistes contre la vénérable figure de Marcel Duchamp ? Symétriquement, d'autres pourraient être tentés de voir dans l'attachement de nos artistes à la peinture un encouragement aux « bons réflexes » : ce pourfendeur de l'art contemporain qu'est Jean Clair ne s'est-il pas signalé dans les années soixante-dix par des éloges vibrants du travail de Gérard Schlosser, artiste rattaché à la Figuration narrative ? On voit en quoi ces conflits possibles d'interprétation font écho aux questions actuelles sur le statut de la peinture. Mais le danger consiste à justement à ne comprendre la démarche de ces artistes, disons autour de 1970, qu'au crible de questionnements rétropectifs.

Si nos artistes utilisaient ce médium dans les années soixante, ce n'est certes pas au nom d'un éloge de la peinture soit de type néo-traditionaliste (*le bel meslière*), soit de type moderniste (la planéité, les formes), mais bien au nom d'une certaine conception du rôle social et politique de l'art. Cette pratique de la peinture allait donc tout à fait de pair avec un discours « anti-formaliste » qui n'a pas grand-chose à envier aux héritiers de Marcel Duchamp. Si l'on veut se tourner vers le cas de la Figuration narrative, c'est donc bien le paradoxe de cette « peinture anti-formaliste » qu'il faudra interroger : de cette peinture *engagée*. Et pourtant, il paraît difficile d'affirmer que ce parti-pris a pu être respecté. Nombre des œuvres du mouvement sont bel et bien justiciables d'une description également « formelle » : l'évolution de plusieurs des artistes emblématiques du mouvement dénote d'ailleurs une attention toujours plus grande à ce que chez certains, l'amour de la peinture pour elle-même avait pris sa revanche sur une vision purement instrumentale de celle-ci au service de la Révolution ou, plus modestement, de la critique sociale. Mais pour

⁸⁹ Alain JOUFFROY, « Nouvelle figuration, nouvelle esthétique, nouvelle politique », in *La Figuration narrative dans les collections publiques 1964-1977*, cat. d'exposition, Orléans, Dôle, Paris, 2005, p. 30-31.

rendre compte de cette ambivalence significative de la Figuration narrative à l'égard de la peinture, encore faudrait-il ne pas interrompre brutalement des itinéraires significatifs en 1972 ! Voyons, pour commencer, celui d'Henri Cueco.

De l'action militante à l'atelier : l'itinéraire emblématique d'Henri Cueco

L'évolution remarquée d'Henri Cueco a particulièrement stimulé la réflexion des critiques sur les relations entre peinture politique et peinture tout court, sur l'antinomie supposée entre « engagement » et « formalisme ». Cet artiste a été de tous les combats des années 60, un engagement lié à la Coopérative des Malassis qui entendait dénoncer la réalité sociale et politique de la France contemporaine. Les tableaux de cette époque reflétaient clairement cette dynamique protestataire tout en lui conférant une dimension énigmatique, voire fantastique. Lors d'un bilan sur l'art de cette époque, on put voir dans cette peinture « un avertissement dramatique sur l'issue de la civilisation contemporaine » avec ses « foules hurlantes et gesticulantes » évoluant dans un « univers désolé »⁹⁰. Le Cueco de cette époque s'intéressait surtout aux « comportements paroxystiques » à travers des références souvent précises : guérillas du tiers-monde, manifestations de rue, etc.

Mais dès 1973, le ton paraît changer. Un article de Corinne Lyotard et Catherine Masson semble l'attester : « Lors de la dernière exposition de Cueco en janvier dernier, à la Galerie 3, on découvrit des paysages limousins, des escaliers monumentaux, des cimetières normands, des chiens, des vaches, des moutons... et aussi des ruines, des fontaines, des ruisseaux... [...] Rien que de très commun, de banal à la limite. [...] Où était Cueco, le peintre engagé, celui de la "salle rouge pour le Vietnam", celui qui avait sorti du Grand Palais les toiles du Grand Mechoui face aux compagnies de CRS ? Rien de plus ordonné que les dernières toiles de Cueco. [...] La violence plastique semble avoir disparu, Cueco "s'être rangé". Pourtant, les toiles calmes et lisses de Cueco [...] ont une charge énergétique beaucoup plus forte que les déchaînements bouleversants des Hommes rouges. »⁹¹ Cueco lui-même, cité par nos auteurs, affirme que son « nouveau système de formes est plus facile à décoder » : on aurait tort pourtant de prendre sa « fausse perfection pour argent comptant ». Les auteurs concluent en estimant que la peinture de

⁹⁰ Jean-Luc CHALUMEAU, *Lectures de l'art. Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris, 1981, p. 200-201.

⁹¹ Corinne LYOTARD et Catherine MASSON, « Une peinture ambivalente », in [collectif] *Figurations 1960/1973*, Série « S », Paris, 1973, p. 281-282.

Cueco est devenue plus ambivalente : « aux oppositions franches et réglées se sont substituées des différences subtiles et hasardeuses »⁹². Désormais, les éléments représentés – comme les animaux – sont noués « sur un représentant traversé par un système d'oppositions plastiques tri-partite : intensité/neutralité des couleurs, 'réalisme'/'irréalisme' des formes, continuité/discontinuité des surfaces ».

En 1975, Marc Le Bot propose une analyse fouillée de ce nouveau code en étudiant la dialectique qui existe chez Cueco entre dessin et peinture. Comment s'articulent les « références objectives qui reviennent inlassablement » avec les « unités spatiales » et la « structure formelle »⁹³ ? Si l'on veut en rendre compte, alors il convient, estime l'auteur, de « barrer la fausse opposition de la forme et de la référence ». Ainsi le recours par le peintre au quadrillage relève bien tout à la fois d'une organisation plastique et d'une réflexion sur l'image. La peinture de Cueco n'en est pas pour autant nécessairement désengagée s'il est vrai, comme l'affirme Jean-Luc Chalumeau, que « tout quadrillage est un fait social »⁹⁴ et que les animaux chez Cueco sont toujours des métaphores du comportement social. Pour Catherine Millet, l'évolution de Cueco le fait parvenir à sa plus « grande force ». Les préoccupations plastiques seraient chez lui comme chez d'autres une « issue » au « dogmatisme politique »⁹⁵.

N'est-ce pas renouer avec cet « art pour l'art » que l'on dénonçait hier ? Une mise au point était nécessaire et elle est venue du principal théoricien historique de la Figuration narrative : Gérard Cassiot-Talabot en 1995. L'antiformalisme du début des années soixante était lié au sentiment d'impasse que suscitait l'art abstrait : en déduire que « formes » et « contenus » étaient en conflit amenait à prendre le risque, estime le critique, de passer d'un « abus provisoire » à l'autre. La « non vigilance formelle », affirme rétrospectivement Cassiot-Talabot est, elle aussi, un écueil. « Quand il y a peu d'investissement sur la manière de faire l'image, il y a peu d'investissement de la part de celui qui regarde ». D'où la nécessité d'un « resserrément structurel » et d'une « réflexion sur le langage »⁹⁶.

⁹² *Ibidem*, p. 293.
⁹³ Marc LE BOT, « Dessins, Cueco : avril 1973, janvier 1974 » [1975], repris dans Marc Le Bot, *Figures de l'art contemporain, série « Esthétique »*, Paris, 1977, p. 124.
⁹⁴ Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 150.
⁹⁵ Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, Paris, [1987], 1994, p. 100.
⁹⁶ Gérard CASSIOT-TALABOT, « Henri Cueco » [1995], repris dans *La figuration narrative* [anthologie], coll. Critiques d'art, Nîmes, 2003, p. 241.

animaux rebelles et affolés du passé, mais on ne saurait dire précisément lequel... Mais ce mélange curieux de rythme et d'impassibilité semble de plus en plus interroger aussi la notion de durée, la dialectique de la vie et de la mort. Avec le temps, le peintre militant de 1960 en vient à affirmer que la peinture possède *au moins* « l'immense fonction de laisser sourdre les interrogations feutrées sur le monde et nos origines »⁹⁷. Est-ce à dire que la peinture engagerait... par nature ?

Rancillac et la « vigilance formelle »

Cette « vigilance formelle », affirmée comme nécessaire par le principal théoricien du mouvement, se retrouve au premier chef chez un artiste aussi emblématique que Bernard Rancillac. Cela apparaît notamment dans le dialogue avec la photographie que le peintre opère dans sa série consacrée au monde du Jazz à partir de 1970 environ. Par-delà la résonance culturelle et sociale liée à l'époque au free-jazz, Bernard Rancillac entend surtout mettre en œuvre le « langage », le « code » de la peinture pour créer un impact visuel qui va bien au-delà du thème représenté. Le recadrage, le recours aux aplats de couleurs vives contrastant avec des lignes blanches éclatantes, le dégagement de diagonales puissantes relèvent bel et bien d'une *composition* à part entière qui mobilise les ressources de la perception optique⁹⁸. La série *Jazz*, parmi tant d'autres, relève bien aussi d'une peinture « rétinienne », ce qui n'est pas perçu comme contradictoire par notre artiste avec la dimension d'engagement. Pourquoi le serait-ce, en effet ?

La critique politique de l'ironie duchampienne

Pour ressaisir le rapport de la Figuration narrative à la peinture, il convient de rappeler le jeu dialectique que ce mouvement entretient avec les courants contemporains : art de l'objet lié à la tradition duchampienne, Pop Art et, dans les années soixante-dix, hyperréalisme. En 1964, en effet, moment de la révélation de la Figuration narrative au public par l'exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, la question n'est déjà plus de se démarquer du « formalisme » abstrait dominant dans les années cinquante et de blâmer son supposé confort bourgeois, son côté « tour d'ivoire » indifférente à un monde en

⁹⁷ Cité par *ibidem*, p. 247.

⁹⁸ François DEGOUYS, « Bernard Rancillac », in Joël ROUCLOUX et François DEGOUYS, *Images et formes dans la Figuration narrative*. Louvain-la-Neuve, 2008, p. 68-70. Voir aussi Gérard GASSIOT-TALABOT, « Rancillac » [1971], repris dans *La figuration narrative*, *op. cit.*, p. 191-194.

plein bouleversement. L'enjeu est bien plutôt de définir une identité dans un contexte où d'autres acteurs de la scène de l'art considèrent eux aussi que la page de l'hégémonie abstraite est clairement tournée.

Philippe Dagen est revenu récemment sur le ou les sens du célèbre polypique de 1965 réalisé par Gilles Aillaud, Antonio Recalcati et Eduardo Arroyo : *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*⁹⁹. Il cite notamment un texte de Gilles Aillaud qui accompagnait cette mise en cause provocatrice de cette grande figure tutélaire des années soixante de part et d'autre de l'Atlantique. Il faut bien parler ici d'iconoclasme antiduchampien : paradoxe incarné !

Pour Aillaud, résume Dagen, la toute puissance du choix accordée à l'artiste par le principe du *ready made* ne fait que « porter à son paroxysme la figure de l'artiste, être d'exception, hors du commun, doué de pouvoirs magiques ». Et cela d'autant plus que ce « rite » s'accomplit au « temple », c'est-à-dire au musée. Pour paraphraser Aillaud à ma manière, Duchamp est décrit par nos peintres comme emblématique d'un individualisme de type *aristocratique* jugé par eux comme parfaitement contradictoire avec l'engagement collectif qu'ils revendiquent. Aux yeux de nos gauchistes, l'ironie désengagée de Duchamp s'apparenterait en somme à la posture de l'anarchisme de droite. Philippe Dagen souligne d'ailleurs plusieurs citations de Duchamp qui semblent appuyer ce profil d'une indifférence souveraine aux tribulations de la cité.

Cet auteur voit matière à rapprocher cette critique de Duchamp de celle exprimée explicitement par Beuys dans une performance de 1964 : « Le silence de Duchamp est surestimé ». La grande différence, bien sûr, réside dans la manière dont se présente cette critique, fondée ou non. La phrase capitale de Gilles Aillaud mise en exergue par Philippe Dagen est à mon sens la suivante : *il ne s'agit pas « d'inventer ou de découvrir de nouvelles formes d'expression artistique mais de donner davantage à penser »*. On peut déduire de cette affirmation l'idée que la peinture apparaît implicitement comme mieux à même de porter le message politique et social voulu et d'incarner une figure différente de l'artiste.

Je ne puis m'empêcher d'établir une analogie entre le différentiel qui oppose nos trois peintres à Duchamp et celui qui amena jadis George Grosz à se démarquer de l'expressionnisme et du dadaïsme. Dans son manifeste de 1921 intitulé *Mes nouvelles peintures*, l'artiste blâmait « le nihilisme et le scepticisme bourgeois » et l'« excentricité individualiste » des artistes. La mission de l'artiste à ses yeux était de donner à l'être humain « une conscience plus aigüe de son réel rapport avec le monde qui

⁹⁹ Philippe DAGEN, « Faire taire Duchamp », in *Artpress*, 8, Février/mars/avril 2008, p. 41-47.

l'entoure ». Grosz optait pour une manière de peindre claire qui puisse être comprise du plus grand nombre et participer ainsi à l'effort de réorganisation du monde : un lien avec la photographie était revendiqué¹⁰⁰. Il ne s'agissait pas pour autant de se fondre dans ce que sera bientôt l'imagerie du « réalisme socialiste » qui pratique une héroïsation « primaire » du prolétariat. Dans le texte *Ma vie* publié en 1928, Grosz refusait justement de s'adonner à une propagande sommaire... quitte à se faire traiter à son tour d'« artiste anarcho-petit-bourgeois »¹⁰¹ !

Dans les deux contextes, la fidélité à un médium traditionnel comme la peinture semble se justifier au nom d'un critère d'*efficacité* : pour que l'art aide en somme à désigner les chaînes qui enserrant le peuple, il ne faut pas que celui-ci se pose lui-même comme son principal enjeu en jouant indéfiniment sur ses propres limites. On pourrait aussi évoquer la fameuse querelle du réalisme en France vers 1936-1937 où des artistes comme Fernand Léger défendirent un juste équilibre entre autonomie de l'art et nécessité revendiquée d'un art engagé qui parle au plus grand nombre¹⁰². Quoi que l'on pense de cette défense implicite de la peinture et de la légitimité de la critique de Duchamp par nos artistes, on voit bien qu'elles n'ont rien à voir avec une défense de type traditionaliste du métier des « maîtres ». La démarche de notre trio est aussi aux antipodes de la critique formulée par Achille Bonito Oliva à la fin des années soixante-dix dans le contexte des débats sur le « postmodernisme » et la « Trans-avant-garde ». *Le critique italien en appelait précisément à l'ironie contre le souci d'engagement attribué à l'« avant-garde »*. Achille Bonito Oliva et Germano Celant, défenseur de l'Arte Povera, étaient au moins d'accord sur une chose : l'idée d'une continuité entre radicalité sociale et recul des limites de l'art. Or, cette idée n'a pas toujours été considérée comme une évidence, loin s'en faut.

Quoi que l'on pense de ce débat sur les relations entre efficacité politique et forme artistique, il est important de resituer la charge « antiduchampienne » de nos artistes dans son contexte et de ne pas projeter sur elle des interprétations aux antipodes de ses intentions réelles. Mais si cet attachement à la peinture s'explique *partiellement* pour des raisons d'efficacité, par une volonté de mettre les images du monde

¹⁰⁰ George GROSZ, *Mes nouvelles peintures* [*Das Kunstblatt*, 1921], traduit de l'allemand par Martine Passelaigue, repris dans Charles HARRISSON et Paul WOOD, *Art en théorie. 1900-1990*. [Oxford, 1992]. Paris, 1997.

¹⁰¹ *Idem*, *Ma vie. Prozektor*, 1928, traduit de l'allemand par Martine Passelaigue, repris dans *ibidem*, p. 442.

¹⁰² Fernand LEGER (e.a), *La Querelle du réalisme* [anthologie], coll. Diagonales. Paris, 1987.

capitaliste à l'épreuve d'une vision critique distanciée, on a vu qu'il exposait nos artistes, ou certains d'entre eux, à se poser des questions sur les possibilités intrinsèques du médium utilisé : au risque de se voir reprocher à leur tour un « vain » formalisme ?

Figuration narrative et Pop Art

Si les artistes de la Figuration narrative rejetèrent à la fois le « formalisme abstrait » et l'ironie à leurs yeux stérile du *ready made*, ce n'était donc pas pour revendiquer une sorte de « néo-classicisme ». Il s'agissait bien plutôt de proposer une nouvelle incarnation du « réalisme » avec ce que cela suppose de rapport critique à la réalité et d'engagement social. C'était précisément là partager en partie un terrain commun avec des mouvements comme le Pop Art et l'hyperréalisme avec lesquels nos artistes eurent à cœur de se démarquer.

En 1964, donc, le ton pourrait être au triomphalisme, à l'ouverture d'une nouvelle époque après une domination sans partage de l'abstraction. Il n'en est rien. Car 1964, c'est précisément l'année de la consécration de Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise, événement souvent décrit comme lié à la prise de conscience par la « Vieille Europe » que le centre de gravité de l'art vivant s'était déplacé de l'autre côté de l'Atlantique. C'est plus généralement l'époque où l'Europe découvre avec une fascination inquisite les grands formats du Pop Art américain. Le choc fut d'autant plus brutal à Paris que cette dernière s'était bercée de l'illusion d'être restée tout naturellement la capitale universelle et incontestée de l'art.

Au moment de présenter l'exposition *Mythologies Quotidiennes*, G. Gassiot-Talabot ne peut que constater avec inquiétude le « *déferlement* de l'école américaine » qu'il décrit comme « puissamment soutenue par le concert des galeries »¹⁰³. Le critique pose d'emblée les peintres des « mythologies quotidiennes » en position de résistance par rapport au surréalisme du Pop Art américain. Certes, celui-ci a eu le « mérite », écrit Gassiot-Talabot, « de réintroduire dans l'art le phénomène humain » et de s'intéresser au monde des objets. Mais les peintres des « mythologies quotidiennes » ne sauraient se reconnaître dans les « froides édifications » et la « dérision statique » du mouvement américain. Leur art va bien au-delà du simple « constat » : il s'inscrit dans une tradition de « subjectivité créatrice » où la « confiance », le « cri » ou encore l'« humour » reprennent toute leur place. En dépit de ces mises en garde, commentent

¹⁰³ Gérard GASSIOT-TALABOT, « Mythologies quotidiennes » [1964], repris dans *idem, La figuration narrative* [anthologie], *op. cit.*, p. 76.

Anne Tronche et Hervé Gloaguen, la « critique ne voulut voir en cette exposition que la confirmation de l'influence du Pop Art sur la jeune génération européenne¹⁰⁴, jugement que ces auteurs trouvent « hâtif » et « tendancieux ». Le rapport de la Figuration narrative au Pop Art serait fait aussi sûrement de remise en cause que de fascination : ce fut, écrivent-ils, une réponse équivoque.

Pourtant, lorsque l'on se penche rétrospectivement sur les œuvres de ce courant, la comparaison est inévitable. Quand on sait, en particulier, que la peinture de la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt a été marquée par le retour des empâtements et le recours à des couleurs volontairement « criardes », on est frappé par la netteté, par la froideur des œuvres associées à la Figuration narrative et on est bien en mal d'identifier cette chaleur humaine spécifique qui opposerait nos peintres à ceux du Pop Art. Six ans après la première exposition des *Mythologies quotidiennes*, Gérard Gassiot-Talabot avait d'ailleurs bien dû reconnaître l'« étonnant phénomène de dessèchement, de 'glaciation' »¹⁰⁵ qui avait marqué « une partie de la jeune peinture européenne »¹⁰⁶.

Le point de vue de Catherine Millet sur cette question des relations entre Figuration narrative et Pop Art dans son ouvrage *L'art contemporain en France* est précieux car, contrairement aux autres auteurs cités, elle n'est pas une compagne de route du mouvement. Son livre paraît en outre *in tempore non suspecto*¹⁰⁷, c'est-à-dire à un moment où un point de vue rétrospectif, un bilan historique est possible mais où le combat pour la réhabilitation actuelle n'a pas encore été lancé. Pour Catherine Millet, « l'effet du Pop Art sur les Français n'est pas nié, mais c'est peut-être précisément pour cela qu'ils n'ont cessé de s'en démarquer : l'écart revendiqué est plus d'ordre idéologique qu'esthétique »¹⁰⁸. Ne s'agirait-il pas d'abord d'un parti-pris anti-américain ? Certes, reconnaît Catherine Millet, parfois le message est clair et la « volonté critique » de la Figuration narrative est affirmée plus explicitement que dans le Pop Art. Mais dans d'autres cas, il faut recourir, estime Catherine Millet, à des « raisonnements de plus en plus sophistiqués ». Ainsi Rancillac excelle, tout comme Warhol, à « choisir une image symbole et à en assurer l'impact ». En quoi le « traitement plastique » de l'un peut-il être dit moins arbitraire, plus incisif que celui de l'autre ? Il y a bien, estime Catherine

¹⁰⁴ Anne TRONCHE et Hervé GLOAGUEN, *L'art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperréalisme*. Paris, 1973, p. 146.

¹⁰⁵ Je souligne.

¹⁰⁶ Gérard GASSIOT-TALABOT, « Mythologies quotidiennes. Figuration narrative. Peinture politique » [1970], repris dans *La figuration narrative, op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ Première édition en 1987, deuxième en 1994.

¹⁰⁸ Catherine MILLET, *op. cit.*, p. 80.

Miller, une « difficulté à distinguer » « la frontière entre ce qui serait l'image constat du Pop Art » et « l'image critique, dénonciatrice » de la Nouvelle figuration européenne. Si une différence peut se marquer, remarque l'historienne de l'art, elle doit plutôt être cherchée du côté de cette notion de « durée » chère à Gerald Gassiot-Talabot, c'est-à-dire à la volonté de réintroduire l'histoire.

Pour bien comprendre les termes de cette discussion sur l'*identité* de la figuration narrative, il faut avoir à l'esprit que, comme pour beaucoup de mouvements artistiques, il existe une définition *élargie* du Pop Art et une définition *restreinte*. Le nécessaire travail de découpage de l'historien de l'art s'accommode mal de ces grandes généralisations où la notion de Pop Art finit par désigner l'ensemble du renouveau figuratif des années soixante de part et d'autre de l'Atlantique, pour autant qu'il ait une relation avec le monde des objets. Des auteurs de référence comme Robert Rosenblum et Irving Sandler préfèrent l'entendre dans un sens plus précis. Le Pop Art désigne alors aussi sûrement une *manière* spécifique qu'une thématique (les objets et images commerciales). Il y a coïncidence entre le style et le sujet : l'artiste pop « représente des images et des objets de série en utilisant un style lui aussi fondé sur le vocabulaire plastique de la production en série »¹⁰⁹. Les *vrais* artistes pop représentent des « objets flamboyants neufs » avec une « froide objectivité ». Il convient donc de ne pas confondre le Pop Art avec les *assemblages* de Rauschenberg ou des « Nouveaux réalistes » français. Il renvoie spécifiquement à l'art de Rosenquist et de Wesselman et, plus encore, à celui de Warhol et de Lichtenstein en raison de leur « fidélité radicale au motif ».

Dans un contexte strictement parisien, la figuration narrative pouvait apparaître comme la volonté d'écrire une nouvelle page de l'histoire française des avant-gardes après celle écrite en 1960 par Restany. La grande figure du Nouveau réalisme ne ménageait d'ailleurs pas ses critiques à l'égard de la figuration narrative. Or, l'attachement de ces peintres à la *représentation* et, pour tout dire, à la peinture les rapprochait, qu'ils le veulent ou non, du Pop Art au sens strict du terme. Le contraste entre un tableau de Rancillac et un assemblage d'Arman n'est pas sans évoquer celui entre un Warhol et un Rauschenberg... Il était délicat de vouloir à *la fois* tourner la page du Nouveau réalisme et se démarquer tout à fait du Pop Art.

¹⁰⁹ Robert ROSENBLUM, « Pop Art and Non Pop Art » [1964], cité par Irving SANDLER, *Le Triomphe de l'art américain*, tome 2, *Les années soixante*, trad. de l'américain par Frank Straszitz [New York, e.a.], Paris, 1990, p. 162.

Stämpfli et Adami : la revanche de la forme ?

Parmi les artistes rattachés communément à la Figuration narrative en raison de leur présence dans plusieurs expositions historiques du courant, le Suisse Peter Stämpfli est celui qui est réputé le plus proche du Pop Art. Catherine Millet le désigne comme une « exception » : « le caractère emblématique de ses images, roues d'automobile, traces de pneu, le rend très proche du formalisme pop. »¹¹⁰ Il est d'ailleurs l'un des rares artistes européens qui ait retenu alors l'attention des galeristes américains présents sur le vieux continent. Stämpfli s'est défini lui-même rétrospectivement comme un pop artiste, ce en quoi Jean-Luc Chalumeau voit rien moins qu'une... « désertion »¹¹¹.

Désormais que nous avons rappelé la définition restreinte du Pop Art, on peut néanmoins s'interroger sur la pertinence de cette assimilation. Pour Daniel Abadie qui s'est beaucoup intéressé à Stämpfli, l'art de ce dernier relèverait bien plutôt d'un « réalisme abstrait »¹¹² : le tableau renvoie à la fois à un « objet réel » et à une « image abstraite » : la reprise inlassable du motif du pneu sous la forme de détails agrandis grâce à un grand soin graphique interroge à la fois les pièges de notre perception et le statut de la peinture. Une empreinte ? Une trace ? Tout autre chose ? Comme l'écrit Alain Jouffroy¹¹³, il y a dans ces tableaux un « espace de réflexion et de silence » : il est plus difficile de suivre le critique quand il essaie de faire un lien direct avec un discours critique sur la société marchande.

Bien au-delà de la crise de la Figuration narrative à la fin des années soixante-dix, Stämpfli a continué de creuser son sillon (c'est le cas de le dire) irréductible à tout courant. Avec le référent (le pneu) qui s'efface, avec la réaffirmation de la question ontologique, autoréférentielle de la peinture (par opposition à son branchement sur la société), c'est un peu une boucle qui se boucle, comme si c'était la peinture qui prenait sa revanche sur l'image. Avec le Stämpfli de cette époque, c'est en somme le clivage entre figuration et abstraction qui a pris un coup de vieux. Mieux que d'autres, il a permis à sa voix singulière de se faire entendre au-delà de 1980 sans renier pour autant cette facture précise et glacée avec laquelle la peinture de cette époque voulait justement rompre.

¹¹⁰ Catherine MILLET, *op. cit.*, p. 89.

¹¹¹ Jean-Luc CHALUMEAU, « Préface. Figuration narrative / Peinture politique », in Gérard GASSIOT-TALABOT, *La figuration narrative*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹² Daniel ABADIE, « Fausses évidences et réalités de l'image », in *Hyperréalistes américains / réalistes européens, cnac/ archives*, 11/12, 1974, p. 9.

¹¹³ Alain JOUFFROY, « La peinture de Stämpfli » [1970], repris dans *Hyperréalistes américains / réalistes européens, ibidem*, p. 150.

Le cas de Stämpfli est radical : on a du mal à comprendre comment il a pu être associé à un mouvement supposé prendre le contre-pied du formalisme et choquer le bourgeois en pêchant dans les eaux troubles du mauvais goût. Il n'a pourtant pas le monopole de l'ellipse plastique, du sens de l'épure et du goût de l'excellence graphique dans la mise en page. Ce cas limite renvoie à une ambiguïté *interne* de la Figuration narrative. C'est peut-être chez Valerio Adami que cette ambiguïté trouve son expression la plus fascinante. On aimerait citer longuement les commentaires admiratifs et perplexes que lui ont consacrés maints auteurs. D'une phrase à l'autre, on convoque toute une série de métaphores psychologiques pour décrire la déconstruction « sadique » de la figure humaine que l'on rencontre chez l'artiste et puis on insiste sur la rigueur plastique interne de sa peinture, sur son raffinement chromatique et linéaire. Il s'agit à la fois, peut-on lire, d'une « logique totalement mentale » et d'un « terrain explicitement pictural »¹¹⁴. Or, c'est seulement dans les textes de commentaires que ceci apparaît contradictoire. L'énigmatique indissociabilité de la forme et du contenu est peut-être justement ce qui fait le propre de l'art et son irréductibilité à tout discours. Si la peinture d'Adami appelle l'exégèse des iconologues par sa dimension figurative, elle lui résiste en même temps de manière hautaine. Voilà une différence avec l'œuvre d'Erró qui, sans livrer tous ses secrets, se prête plus volontiers à la pratique de l'interprétation.

Figuration narrative et hyperréalisme : Gérard Schlosser

La dialectique entre structure formelle et impact social de l'image a été à nouveau discutée dans les années soixante-dix, au moment de la diffusion d'un autre mouvement venu d'Ouest-Atlantique : l'« hyperréalisme ». Il semble en fait que l'arrivée de ce dernier sur le vieux continent ait été vécue comme un nouveau déferlement quelques années seulement après celui du Pop Art. Dès 1974, une mise au point semblait nécessaire dans le catalogue d'une exposition organisée au Centre national d'art contemporain de Paris. Daniel Abadie y regrettait que le « succès du mot » l'ait fait appliquer à « presque toutes les œuvres dont le contenu était reconnaissable : de la peinture académique à la nouvelle figuration, il n'y a soudain plus eu qu'hyperréalisme, et le réalisme socialiste paraissait même, aux yeux de certains critiques, en être le signal précurseur ». Il y a là, estimait Abadie, une « démagogie de la dénomination » que l'on retrouve pour d'autres phénomènes de l'histoire de l'art. Or, cette reconnaissance « soudaine » par le public de l'hyperréalisme a, poursuit l'historien de l'art, « tout à la fois attiré l'attention

¹¹⁴ Anne TRONCHE et Hervé GLOAGUEN, *op. cit.*, p. 169.

sur les tendances réalistes parallèlement apparues en Europe et les a occultées en les ramenant au rang d'épiphénomènes »¹¹⁵. D'où l'idée d'organiser une exposition qui confronterait « hyperréalistes américains » et « réalistes européens » pour mieux marquer leurs similitudes et leurs différences. Parmi les vingt-deux artistes européens retenus, quelques-uns sont généralement associés à la Figuration narrative : Gilles Aillaud, Gérard Gasiorowski, Jacques Monory, Peter Stämpfli et Gérard Titus-Carmel. Une fois de plus, la spécificité de peintres européens pourtant farouchement opposés aux Etats-Unis, sur le plan politique, risquait d'être brouillée par le triomphe de l'art américain.

Comme pour le Pop Art, il convient d'avoir une idée un peu précise des distinctions qui s'étaient jouées au sein même de la scène artistique américaine. Ici encore, la synthèse d'Irving Sandler s'avère précieuse. Celui-ci insiste sur la différence fondamentale entre ce qu'il appelle le « nouveau réalisme perceptif » (*New Perceptual Realism*) d'Alex Katz et Philip Pearlstein, et l'hyperréalisme (*Photo Realism*)¹¹⁶. Katz et Pearlstein s'inscrivaient dans la « grande » tradition figurative : « ils s'efforçaient d'égaliser la maîtrise technique et le sens esthétique des anciens maîtres. » Ils n'hésitèrent pas à renouer avec le thème du nu et à recourir à des modèles professionnels. Katz et Pearlstein étaient donc complètement opposés à l'« hyperréalisme » qui remettait violemment en cause le métier pictural par un recours massif à la photographie : il s'agissait de traduire l'information photographique en information picturale. Comme l'a bien vu Abadie¹¹⁷, l'hyperréalisme au sens strict du terme posait la question de la perception artificielle et du statut de l'image : il avait donc une dimension conceptuelle cachée.

Il n'est pas inutile d'avoir cette distinction fondamentale, interne à l'art américain, à l'esprit lorsqu'on se penche sur l'art de Gérard Schlosser, artiste désormais représenté au Musée de Louvain-la-Neuve par trois œuvres des années soixante-dix. L'évolution de Schlosser d'une pratique plus graphique vers un dialogue serré avec la photographie ne pouvait bien sûr que suggérer une comparaison avec le mouvement que l'on sait. Aux yeux de Gassiot-Talabot, Schlosser n'a rien à craindre : « C'est toute l'efficacité du réalisme de Schlosser qu'il dit beaucoup plus que ce qu'il semble dire. Il interdit une lecture au premier degré de la vision, comme dans certains tableaux hyperréalistes qui ont, plus tardivement que lui, privilégié eux aussi certaines zones organiques. »¹¹⁸ De même, Anne

¹¹⁵ Je souligne. Daniel ABADIE, *art. cit.*, p. 6.

¹¹⁶ Irving SANDLER, *op. cit.*, p. 213-234.

¹¹⁷ Daniel ABADIE, *art. cit.*, p. 6-9.

¹¹⁸ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Deux piègeages de la réalité : Fromanger/Schlosser, 1973 », [*Opus*, 1973], repris dans *La figuration narrative*, *op. cit.*, p. 214.

Tronche et Hervé Gloaguen écrivent en 1973 que Schlosser fait partie de ces artistes européens qui loin de s'en tenir à un « simple niveau d'évidence visuelle » laissent filtrer dans leurs images « leurs propres obsessions ». « Le découpage particulier des formes, poursuivent ces auteurs, l'artificialité du jeu chromatique, l'attention fervente et exclusive portée à certains détails confèrent au sujet traité une sorte de présence insolite. Contrairement à ce qui se passe avec l'Hyperréalisme d'Outre-Atlantique, les œuvres européennes n'apparaissent pas en dernier lieu comme des objets finis, au sens industriel du terme »¹¹⁹. Autrement dit, c'est bien le langage pictural qui marque la différence. Alain Jouffroy confirme cette interprétation. Pour lui, Schlosser est paradoxalement arrivé par une volonté de domination des « machines à reproduire et à représenter » : « En travaillant depuis 1970, à partir des photos qu'il prend toujours lui-même, parce qu'elles sont les seules à pouvoir lui être utiles, Gérard Schlosser a résisté au flux, constant, des images électroniques toutes faites et mal faites : celles de la pub. En les découpant, puis en les agencant par montages successifs, comme il le fait depuis 1972, il refuse de se soumettre à l'ordre visuel donné par l'objectif de la caméra. Quand il projette ses montages photographiques sur la toile avant de la peindre, il continue d'ajuster les rapports de formes et de plans nécessaires à la constitution physique du sens comme à l'impact mental du tableau qu'il est en train de concevoir. »¹²⁰

On pourrait en ce sens dire que Schlosser transcende le clivage américain entre *New Perceptual Realism* et *Photo Realism*, clivage sous-tendu par le débat entre primauté de l'œil humain et de l'objectif photographique. On peut toutefois se demander où est la limite entre une figuration critique jouant de la dialectique entre peinture et photographie et une peinture plus typiquement traditionnelle. Et cela d'autant plus qu'Alain Jouffroy, compagnon de route de la Figuration narrative, salue l'évolution de l'artiste après 1980 lorsque celui-ci se centre de plus en plus sur les thèmes du nu et de l'atelier alors que la dimension sociale était plus évidemment présente dans ses œuvres antérieures.