Réalismes — Entre Révolution et Réaction ?

Sarah Wilson

Traducteur : Bénédicte Delay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2242>

DOI : 10.4000/critiquedart.2242

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2001

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Sarah Wilson, « Réalismes — Entre Révolution et Réaction ? », *Critique d'art* [En ligne], 17 | Printemps 2001, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2242> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2242

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Réalismes — Entre Révolution et Réaction ?

Sarah Wilson

Traduction : Bénédicte Delay

RÉFÉRENCE

Pradel, Jean-Louis. *La Figuration narrative*, Paris : Hazan, 2000

Rancillac, Bernard. *Le Regard idéologique*, Paris : Somogy : Ed. Mariette Guéna, 2000

Philip Guston : *peintures 1947-1979*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2000

I. Ce sont les pommes qui ont changé. II. Vers une théorie concrète de l'art: L'Eau, revue d'art, Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000

- 1 *Le Regard idéologique* par Bernard Rancillac est une publication extrêmement importante. Alors que l'artiste, dont les célèbres peintures sont parfois violemment politiques, délibérément sardoniques —ou carrément en référence à Mickey Mouse—, donne l'impression d'un être timide et d'une grande modestie, il est le seul, associé au groupe de la Figuration narrative, qui ait entrepris d'en étudier les origines et d'en explorer le contexte. Les différentes tentatives de promouvoir le mouvement sur la scène internationale ont hélas singulièrement échoué. L'exposition plutôt sombre de Bernard Blistène, *Premises*, au musée Guggenheim Soho à New York, en 1998, essayait de présenter une nouvelle image de la France, urbanisée, agressive —de la reconstruction à la culture rap en passant par Jean Nouvel. Il a trouvé l'espace pour montrer Arman ou Ben et Spoorri, mais il a délibérément omis les deux mouvements qui ont dominé les années 1970 et dont l'enjeu principal était la peinture : Supports-Surfaces et la Figuration narrative. Ces choix, en terme d'exposition, sont à l'origine d'ellipses critiques à l'étranger. Avec la littérature actuellement disponible, il est difficile de communiquer la richesse de Supports-Surfaces aux jeunes générations en dehors de la France : les dialogues fascinants entre Matisse et Duchamp, entre le structuralisme français, le

formalisme américain et le maoïsme. Or la Figuration narrative les fascine : les images sont lisibles, drôles, troublantes ; l'urgence des préoccupations politiques est apparente, de même que le dialogue avec des formes de la culture populaire. L'immersion dans une situation spécifiquement française —le malaise post-soixante-huitard, une mélancolie bleutée, un miracle économique français sur le point d'imploser dans le contexte du Vietnam et de la crise économique mondiale— est claire et rend la comparaison entre le réalisme européen et l'hyperréalisme américain extrêmement intéressante.

- 2 Dans *Le Regard idéologique*, Rancillac utilise ses propres expériences sous la forme d'un journal, presque au jour le jour, de 1975 à 1979, accompagné d'une abondance de références aux expositions contemporaines ayant eu lieu à Paris, d'articles extraits du *Monde* par des critiques de l'époque, et leur réception. Surtout, il aborde le passé politique. Alors qu'en France le néo-marxisme était engagé dans une lutte —presqu'à mort— avec le legs du virulent parti communiste et les efforts simulés de déstalinisation des années 1970, Rancillac révèle le climat artistique parisien où, parallèlement à l'avant-gardisme, l'engagement politique importait. Il mentionne par exemple *L'URSS et la France* (Grand Palais, décembre 1974), la présentation d'un très grand nombre de peintures soviétiques d'avant-garde à la Biennale de Venise de 1977, suivi de *60 ans de peinture soviétique* (Grand Palais, 1977), *Art abstrait soviétique non-conformiste* au Salon d'Automne de 1978 et ainsi de suite. Rancillac raconte non seulement comment il a complété cette expérience par ses propres lectures : Lucien Goldmann, Avner Ziss, Jean Kanapa, Marc Ferro sur Octobre 1917, Freville sur Plekhanov, mais il fait également preuve de curiosité quant à son patrimoine social réaliste —en France comme en Union Soviétique. Rancillac se livre à l'étude du Réalisme socialiste en tant qu'entité historique, à la Bibliothèque des Recherches Marxistes et lors de ses voyages : en Albanie par exemple, et plus proche de chez lui comme lorsqu'il s'entretient avec le peintre et vétéran du communisme, Boris Taslitzky, dans son atelier. Rancillac ne se doutait pas que, à une génération d'intervalle, il marchait sur les pas de Taslitzky dont le voyage en Albanie en 1957 avait été parrainé par le parti communiste. Le passage le plus éclairant dans *Le Regard idéologique* est lorsque Rancillac lit *Les Hauts fonctionnaires et la politique* d'Ezra N. Suleiman. Il aura fallu un américain, un sociologue du système des écoles privées anglaises pour analyser les institutions françaises chargées de former l'élite et pour énoncer une vérité évidente, que la grande machinerie de l'Etat et la diplomatie internationale, pendant les Trente glorieuses, avaient des problèmes plus importants à régler que la question de l'art et de la gauche, du réalisme, de la représentation, de l'avant-garde, etc., et que la politique culturelle étrangère —tellement moins astucieuse que les stratégies de la richissime CIA pendant la Guerre Froide— n'avait qu'une valeur cosmétique et son échec, pas la moindre importance.
- 3 C'est cette connaissance cruciale de la scène intellectuelle et politique —sans parler de la grande question américaine dont l'impact dans le domaine artistique, pour ne citer que le Pop art et l'Hyperréalisme, fut capital— qui fait défaut au nouvel ouvrage, néanmoins très opportun, de Jean-Louis Pradel, *La Figuration narrative*, publié à l'occasion d'une exposition collective à la Villa Tamaris à La Seyne-sur-Mer. Avec d'excellentes illustrations, biographies, chronologies comparatives et une bibliographie à jour, il raconte en détail l'histoire, de plus en plus familière, du mouvement de la Figuration narrative, les expositions *Mythologies quotidiennes* (1964), *La Figuration narrative* (1965), *Le Monde en question* (1967), à *Topino-Lebrun et ses amis* (1977) au Centre Pompidou, avec des comparaisons pertinentes, et des citations telles que celle de Rancillac : « Pour ceux que le

fusil rebute, le pinceau peut-il être une arme ? ». La réponse, au niveau de l'Assemblée Nationale serait naturellement : "Non !". Exposés à l'Assemblée au moment de la FIAC (2000), *Sur le Front d'Aragon* (1996) de Rancillac ou *L'Atelier de la Révolution-Lumières du serment du Jeu de Paume* (1991) de Gérard Fromanger semblaient, malgré tout leur romantisme révolutionnaire, tellement déplacés que c'en était presque gênant...

- 4 L'œuvre de Philippe Cognée agissait comme un pont d'une étrange nature ; ses visions, monochromes à l'encaustique, de tours de banlieues étaient présentées simultanément à l'Assemblée et à l'école nationale supérieure des beaux-arts, dans l'exposition *Ce sont les pommes qui ont changé* organisée par Hector Obalk et Didier Semin. J'ai adoré cette exposition si "franco-française" qui paraissait particulièrement consciente de son image et pleine d'humour. Tandis que Gilles Aillaud, l'ancien tueur de Marcel Duchamp aux côtés d'Arroyo et de Recalcati, était présenté ici comme le père spirituel du groupe, je dois avouer que, dénués de l'esprit de provocation et de l'essentielle dérision des années 1960, ses paysages du Kenya et de la Bretagne ne m'ont guère émue ; montré aux côtés des vétérans de Supports-Surfaces, Vincent Bioulès et Hugues Pissarro dit Pomié, Aillaud se trouvait confronté à une génération plus jeune : la publicité pour Apple de Boisrond affichée sur les abribus translucides de la ville de Paris a vraisemblablement donné le titre à cette exposition. Hector Obalk fournit là une anthologie de ses textes de 1986 à 2000 —désinvoltes, érudits, drôles— regorgeant de son intérêt pour la "mauvaise" peinture.
- 5 L'exposition des *Pommes* coïncidait aussi avec celle de Philip Guston à Beaubourg. La relation de l'artiste avec Philip Roth, qui avait vingt ans de moins que Guston, également dans sa phase la plus déchaînée et la plus effrayante pendant la durée de l'exil rural qu'il s'était imposé à Woodstock, fut pour moi une découverte dans le catalogue, où les écrits de Guston de 1950 à 1978 sont traduits pour la première fois en français. La période qui représente le milieu de la carrière de Guston, sa relation presque trop évidente avec les dernières œuvres de Monet, semble curieusement avoir été oubliée ici. Des œuvres politiques du début de sa carrière telles que *The Tormentors*, 1947-48, lorsque Guston avait des affiliations avec les communistes, sont présentées dans l'exposition mais ne sont pas reproduites dans le catalogue- bien qu'évidemment la résurgence des images du Klu Klux Klan dans l'œuvre figurative qui suit, et la brutalité indiquée par les souliers à clous et les mégots en forme de pénis ne soient que trop apparentes. Le Centre Pompidou a présenté un Guston intellectualisé de façon charmante par Didier Ottinger mais neutralisé par l'institution ; les comparaisons avec Goya en passant par Malraux et le mythe de Sisyphe de Camus ont trop "existentialisé", à la française, un artiste qui voulait donner à l'art — comme à la société— un coup de pied au cul.
- 6 Dans *Ce sont les pommes qui ont changé*, Didier Semin se demande « Qu'est-ce qu'une croûte ? ». Les questions « Pourquoi le réalisme socialiste ? Pourquoi Bernard Buffet ? Pourquoi Georges Mathieu ? Ou pourquoi, en effet, la Figuration narrative ? » semblent des questions qui touchent un nerf jugulaire au sein de la culture française. Semin, qui proposa une "Carte blanche à Hector Obalk" alors qu'il était toujours à Beaubourg en 1998, était conscient des dimensions à la fois anthropologiques et idéologiques de cette question (et il ne rougit pas de sa tendresse pour certaines images imprégnées de nostalgie et bien peintes).