

→ Exposition

Figuration narrative

Entretien avec les commissaires de l'exposition Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac

La spécificité de ce mouvement pictural français majeur et la reconnaissance des peintres d'ici et d'ailleurs qui l'ont constitué est enfin à l'ordre du jour dans cette belle exposition. Quels en furent – en sont ? – les enjeux éthiques et esthétiques ? les peintres majeurs ? les œuvres phares ? l'actualité de ces mêmes peintres ? leur influence sur les artistes de la nouvelle génération ?

Pascal Amel | De quelle nécessité est né le mouvement de la Figuration narrative ? Quelle rupture avec les mouvements qui l'ont précédé – en particulier l'École de Paris et les Nouveaux Réalistes ?

Jean-Paul Ameline | Les années d'apparition de la Figuration narrative sont des années de profond changement de la scène artistique ; la plupart des artistes sont nés vers 1935-1939 – un peu avant-guerre. Quand ils arrivent à maturité et commencent à travailler, l'École de Paris est dominante, mais c'est le moment où la scène artistique française se retrouve très sérieusement contestée par la scène américaine qui devient peu à peu prééminente. Paris est considéré jusqu'en 1955-1957 comme la capitale du monde artistique mais, à partir des années 1958-1959, l'art américain fait son entrée sur la scène européenne : Jackson Pollock expose dès la fin des années 50 en Suisse, en Angleterre, en Allemagne, à Paris. Fortement contestée, la scène artistique française apparaît à bout de souffle non seulement pour les jeunes artistes à Paris, mais aussi pour l'Europe et les États-Unis.

Bénédicte Ajac | La société est très conservatrice avec des règles rigides et cette nouvelle génération d'artistes a le désir de tout changer. Nous assistons à ce moment-là à la naissance de la société de consommation et à l'émergence des médias de masse.

JPA | La télévision s'installe dans les foyers, la publicité, les supermarchés, les journaux à grand tirage... Tous ces nouveaux supports frappent les artistes et il leur semble que l'art à Paris est décalé par rapport à la réalité, qu'il tourne en rond, ne parle que de lui. L'artiste s'enferme dans son atelier, fait ses œuvres et le monde n'existe plus. Mais pour les artistes de cette génération, le monde réel doit exister dans la peinture, pour eux il n'est plus possible de faire des œuvres abstraites qui n'ont guère de rapport avec le reste du monde.

BA | Pour eux, tout est lié, la vie, l'art. On ne peut séparer la vie au quotidien et l'expression artistique. Les objets de cette société de consommation entrent directement dans les préoccupations de la vie artistique.

PA | Quelle différence avec le *Pop Art* britannique ou américain qui, lui aussi, se préoccupe de rendre compte des objets de la société de consommation ?

JPA | La Figuration narrative n'est pas une succursale du *Pop Art* comme on le lit quelquefois. Car ces artistes ont travaillé dès la fin des années 50, et pour beaucoup dès le début des années 60, avant donc que le *Pop* n'arrive en France. La première manifestation du *Pop* a lieu en 1962 à New York et à Paris en 1963-1964. Rauschenberg obtient le premier prix de la

| ACTU |

Figuration narrative. Paris, 1960-1972. Du 16 avril au 13 juillet 2008. Galeries nationales du Grand Palais.

Commissariat : Jean-Paul Ameline, conservateur général du Patrimoine au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou et Bénédicte Ajac, attachée de conservation au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.



Gilles Aillaud. *Vietnam, la bataille du riz*.
1968. Huile sur toile, 200 x 200 cm.

biennale de Venise en juin 1964 où il apparaît au milieu des autres artistes américains comme le représentant du *Pop*, bien que ce soit en grande partie inexact. Les Américains le considèrent plutôt comme "néodada" car son esthétisme est assez loin

de celui de Warhol, Rosenquist ou Lichtenstein. Cela dit, les artistes français ont regardé le *Pop*, mais ils ont commencé avant. En voici deux exemples : Fahlström qui, dès 1955-1957, quand il est encore en Suède (il arrive à Paris vers 1958), utilise déjà des →

images de magazines pour faire ses peintures, et Téliémaque qui, dès le début des années 60, réutilise des éléments de collage de la presse, d'imageries et d'affiches. C'est la même chose pour les Anglais : ils n'ont pas attendu l'arrivée du *Pop* américain chez eux pour se familiariser avec l'imagerie commerciale des années 60.

PA | Comment définiriez-vous la Figuration narrative ?

JPA | Les artistes de la Figuration narrative viennent d'un milieu artistique très dense même s'il est cloisonné. Il y a une abstraction puissante à Paris, mais les surréalistes sont encore très présents. On peut voir dans les années 50, et même au début des années 60, Matta, Masson, Magritte, Ernst. On pourrait citer un grand nombre de surréalistes toujours actifs – Breton est très actif et reste une référence pour tout le monde. Les artistes de la Figuration narrative s'intéressent aussi à Cobra, les gens de Cobra sont à Paris, Corneille et Jorn sont à Paris, Appel fait des allers-retours entre Paris et New York. La spécificité picturale fondamentale des artistes de la Figuration narrative réside dans le fait que, pour eux, le cinéma, la littérature populaire, le *background* culturel de masse, tout cela doit se retrouver dans leur œuvre mais ils doivent aussi faire référence aux événements contemporains.

PA | Pourquoi avoir choisi cette tranche 1960-1972 ? Quelle est l'importance de Mai 68 par rapport à ce mouvement ?

JPA | Partir de 1960, c'est montrer que ce mouvement commence avant 1964, en parallèle donc au *Pop* et non pas comme suiveur. Finir en 1972 ? Parce que la Figuration narrative a fait des émules à partir de la fin des années 60. Au début des années 70, il y a beaucoup de monde et Gassiot-Talabot n'agit pas comme Restany (qui ferme son groupe, décide qui est "nouveau réaliste", combien ils sont, écrit un manifeste, etc.). Ce qui nous intéresse ici, c'est le début, la source du mouvement de la Figuration narrative, la mise en valeur des précurseurs, ceux qui sont les fondateurs pendant les années 60 (soit une vingtaine d'artistes). De plus, 1968 est un événement fondamental pour ces artistes, bien que, contrairement à ce que l'on dit, certains s'y intéressent et d'autres restent à l'écart. Une sorte de scission s'opère en 1968-1972 entre les artistes qui restent très politisés et ceux qui s'émancipent de cette espèce de politisation générale que la société française connaît à ce moment-là.

BA | Nous nous sommes arrêtés avec l'exposition de Pompidou en 1972. Certains artistes nous ont demandé pourquoi nous ne nous étions pas arrêtés en 1968, considérant que l'essentiel des origines de la Figuration narrative avait, alors, déjà été formulé.

JPA | Plusieurs expositions font date dans cette histoire : *Mythologies quotidiennes*, l'exposition fondatrice de 1964, organisée par Gassiot-Talabot, Téliémaque et Rancillac. Celle de 1972, communément appelée "Expo Pompidou" – qui a eu lieu au Grand Palais – à laquelle certains artistes participent, mais qui est en partie boycottée. Et la troisième, *Mythologies quotidiennes 2*, en 1977, où l'on retrouve Gassiot-Talabot mais également une soixantaine d'artistes dont beaucoup de jeunes. Ce gonflement du mouvement donna l'impression aux précurseurs d'être "noyés dans la masse".

PA | Un certain nombre d'œuvres collectives a été produit par ce mouvement, ce qui est un "manifeste" en soi : pouvez-vous nous en dire davantage sur *La Fin tragique de Marcel Duchamp* de Gilles Aillaud, d'Eduardo Arroyo et d'Antonio Recalcati qui, à l'époque, a fait beaucoup parler d'elle ?

BA | L'idée d'œuvre collective est une utopie. *Une passion dans le désert*, première œuvre collective de la Figuration narrative, entreprise en 1964 par Aillaud, Arroyo et Recalcati, est présentée en janvier 1965. C'est Aillaud qui propose cette histoire tirée d'une nouvelle de Balzac ; tous les trois vont s'amuser à faire une œuvre sur le principe suivant : les deux autres peintres peuvent défaire, retravailler ce qui a été fait si cela ne leur plaît pas. Ils réalisent ainsi cette œuvre collective constituée de 13 tableaux. Et l'année suivante, ils s'attaquent à Duchamp.

JPA | C'est plutôt parti d'Aillaud et d'Arroyo. C'est un point de vue très idéologique. Aillaud est le plus militant/politique mais c'est aussi celui qui réfléchit avec le plus de points de vue théoriques. Il se reven- →

Ci-contre :

Eduardo Arroyo. *Caballero español*.
1970. Huile sur toile, 162 x 130 cm.

Double page suivante :

Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati.
Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp.
1965. Huile sur toile, série de 8 tableaux, 162 x 114 cm et 162 x 130 cm.









Gérard Fromanger.
Le rouge (série *Boulevard des Italiens*).
 1971. Huile sur toile, 100 x 100 cm.

dique du marxisme, qui considère que la peinture "bourgeoise", en fin de compte, ne fait qu'isoler l'artiste dans son univers particulier, qu'elle le sépare du monde tel qu'il est et que la peinture a renoncé à participer à la transformation du monde à laquelle participent les autres acteurs culturels. Après tout, les cinéastes, les écrivains y participent également. Pour ce faire, il faut, d'une part, que l'art parle du monde tel qu'il est et, d'autre part, supprimer cette espèce de prérogatives de l'artiste à être celui qui définit ce qu'est la création en éliminant tout le reste. Par conséquent, il est avec Arroyo à l'initiative de l'œuvre collective. Comme dit Bénédicte, il s'y attelle la première fois avec une nouvelle d'Honoré de Balzac assez amusante, *Une passion dans le désert*. On ne peut pas dire que ce soit l'œuvre fondamentale d'Honoré de Balzac. Elle raconte en quelques pages les amours d'un soldat de Bonaparte et d'une panthère dans le désert égyptien. C'est une nouvelle "pour rire" et je pense que les artistes trouvent à cette nouvelle un côté très série B. En effet, ils sont très influencés par le cinéma et ils considèrent que le cinéma, tout en étant une œuvre, sinon collective, du moins nécessitant l'apport de plusieurs personnes, arrive à parler du monde. À partir de cette nouvelle, ils font leur première expérience collective de réaliser une peinture narrative qui raconte une histoire, sans être illustrative. L'idée est de travailler sur un tableau en différents épisodes et que chacun travaille sur tous les

tableaux. On imagine qu'Arroyo a représenté les personnages, qu'Aillaud a réalisé les animaux et enfin que Recalcati a peint les paysages, mais en fin de compte ils se sont corrigés les uns les autres. C'était un jeu au départ, il y avait un aspect ludique.

La Fin tragique de Marcel Duchamp est évidemment un sujet plus "dur". Si *Une passion dans le désert* a été considérée comme plutôt sympathique et intéressant par la presse, "l'anti-Duchamp" est considéré comme une véritable attaque par les surréalistes. En effet, Duchamp était important à Paris dans les années 50-60. Par conséquent, s'attaquer à lui, c'était s'attaquer au surréalisme français. L'œuvre dans sa représentation surtout était très marquante. Les trois artistes s'étaient représentés eux-mêmes sur le tableau, suggérant l'idée d'un passage à tabac qui finit mal, dans un commissariat. Les surréalistes avaient été très choqués alors que l'idée des trois artistes était de montrer qu'un mouvement n'a pas besoin d'une "star" pour que la peinture, la création vive. Ils utilisaient une formule plutôt amusante : "Il vaut mieux peindre sans signer que signer sans peindre." Et Duchamp est le symbole même du créateur pur, celui qui, en touchant un urinoir, le transforme en œuvre d'art. L'artiste et son œuvre en deviennent fétichisés. Si le créateur a un tel pouvoir, la peinture est inutile, or ce sont des artistes qui veulent être fidèles à la peinture.

PA | Quel rapport entretient la Figuration narrative avec les maîtres du passé – d'autant que, à cette même période, l'on sait que Picasso entreprend son cycle de "revisitation" de la grande peinture ?

JPA | Le point commun pour tous ces artistes c'est qu'ils se réapproprient la peinture classique tout en la détournant : Arroyo s'intéresse à Vélasquez, à David, à Goya... Quand Erró nous parle de peinture, il nous cite les grands maîtres flamands du XVII^e siècle ou les Vénitiens. C'est tout à fait étonnant. Quand on voit les toiles d'Erró, d'après les bandes dessinées on se dit qu'il ne s'intéresse pas du tout à la peinture, et pourtant ! Il nous a sorti une carte postale qu'il avait achetée dans un musée à Vienne, où l'on voit une scène biblique associée à une nature morte flamande : eh bien, nous explique-t-il, dans le même tableau il y a deux choses, voyez ! Ce que je fais, finalement, ça n'est pas autre chose que ce qu'ont fait les grands maîtres flamands ! Et quand on lui demande quel est son peintre préféré, il nous répond : le Tintoret. Ces artistes ont un tel rapport à la grande peinture qu'ils ne peuvent pas comprendre les nouveaux réalistes dont ils pensent qu'ils veulent liquider

la peinture alors que, pour eux, la peinture – en tant que médium – a encore quelque chose à dire sur le monde, la société...

PA | Un certain nombre de règles structure la pensée de la Figuration narrative : interdit du dessin ; soupçon quant à la subjectivité individuelle considérée comme "bourgeoise" ; art délibérément politique comme par exemple la dénonciation de la guerre du Vietnam menée par les Américains, mais aussi éloge de la Révolution culturelle chinoise qui, au même moment, envoie nombre d'intellectuels et d'artistes chinois dans les camps de rééducation quand ils ne les liquident pas physiquement. Pour le dire autrement : 40 ans après, que pensez-vous de la pertinence du lien entre art et message politique ?

JPA | C'est une époque très politisée et je pense qu'ils sont en phase avec leur époque. À Paris, en 1960, avant même que la guerre du Vietnam ne commence, on est en plein dans la guerre d'Algérie. Quand Téliemaque arrive à Paris en 1961, il dit : "Autour de moi c'était la guerre d'Algérie". Des intellectuels comme Sartre sont très actifs, la France est partagée entre les partisans de l'Algérie française et ceux de l'Algérie indépendante. Les surréalistes, eux, sont fortement favorables à l'indépendance.

Du fait de ces événements, les artistes se revendiquent en tant qu'intellectuels, pas comme de simples peintres qui font des tableaux mais comme des gens qui pensent.

La guerre du Vietnam commence vers 1964-1965 et engage tout un milieu culturel qui dépasse bien entendu le seul milieu de la peinture... Quelques-uns ont un certain intérêt pour la Chine comme Philippe Sollers ou Jean-Luc Godard, mais tous ne sont pas concernés par l'expérience chinoise. Rancillac et Aillaud l'ont été, d'autres au contraire ont pris du recul. Les différents artistes du mouvement étaient partagés, comme la majeure partie de la communauté intellectuelle dans la France des années 60. Ils étaient pour la plupart classés à gauche et avaient beaucoup d'illusions sur l'état de la Chine car les seules informations qu'on avait, c'était ce que "l'amitié franco-chinoise" laissait entendre. Malraux, ministre du général De Gaulle, allait complimenter Mao. C'était un aveuglement partagé et intéressé qu'on retrouve d'ailleurs aujourd'hui.

PA | Hormis la peinture, qu'en est-il des autres médiums (affiches, sérigraphies, films, objets) ?

BA | Le multiple est très présent en Mai 1968 au moment où l'atelier des Beaux-Arts se met à fonctionner. Il



Jan Voss.

Des mots en l'air.

1963. Peinture, crayons et craies sur papier marouflé, 162 x 130 cm.

faut produire des affiches ; les gens, des étudiants, des artistes, viennent et participent naturellement à leur réalisation. Ce n'était pas pensé, prémédité.

JPA | Le multiple arrive en fait au début des années 60 en Amérique comme chez les abstraits, par exemple Vasarely : l'idée est la diffusion de l'art pour tous, concept très ancien, et déjà présent dans les années 50. La sérigraphie est une technique utilisée à Londres, Paris et New York avant même la politisation de ces capitales. Cette politisation vient après la sérigraphie, c'est la deuxième étape et effectivement c'est l'atelier des Beaux-Arts. Or, ce ne sont pas seulement les artistes de la Figuration narrative qui réalisent ces affiches. Rancillac en a fait une pour Cohn-Bendit et ils ont travaillé à l'atelier des Beaux-Arts car il était intéressé par cette espèce d'effervescence. La plupart des sérigraphies de l'atelier des Beaux-Arts étaient assez simples, comme par exemple une usine dessinée au crayon dont on voit clairement que ce n'est pas une photographie.

La photo apparaît dès 1965, Rancillac considère que c'est la base de son travail : "La vision du monde est photographique, en reprenant la photographie je parle de la vision du monde." Cette idée est également partagée par beaucoup d'entre eux. À l'origine, ce n'est pas issu d'une idée purement politique. →



Antonio Recalcati.

Da Picasso.

1963. Huile sur toile, 180 x 210 cm.

PA | Pour ce qui concerne les objets ? les films ?

BA | Les objets sont rares. En revanche, ils ont été nombreux à réaliser des films d'artistes car ils ont tous été influencés par le cinéma. Entre les grimaces d'Erró ou les films de Stämpfli, on retrouve un côté très visuel, artistique. Le plus engagé serait Fahlström.

JPA | Ils passent leur vie à la cinémathèque. En 1967, sur invitation d'Alain Jouffroy, à la biennale de Paris, Pomereulle, Erró et Stämpfli proposent de montrer des films qu'ils aiment plutôt que leurs peintures. Ils montrent ainsi des films de Godard, Fritz Lang, Kurosawa, etc. Le cinéma est fondamental pour eux et leur peinture est à la fois photographique et cinématographique. Gassiot-Talabot qui, en 1964, dit : "La Figuration narrative, c'est la volonté de dire les choses en peinture", s'adapte : il se rend compte que les artistes évoluent tellement dans leur travail qu'il se met à considérer leur peinture autrement : "C'est quand même une figuration hybride qui emprunte à tous les moyens de communication moderne : cinéma, photo, affiche..."

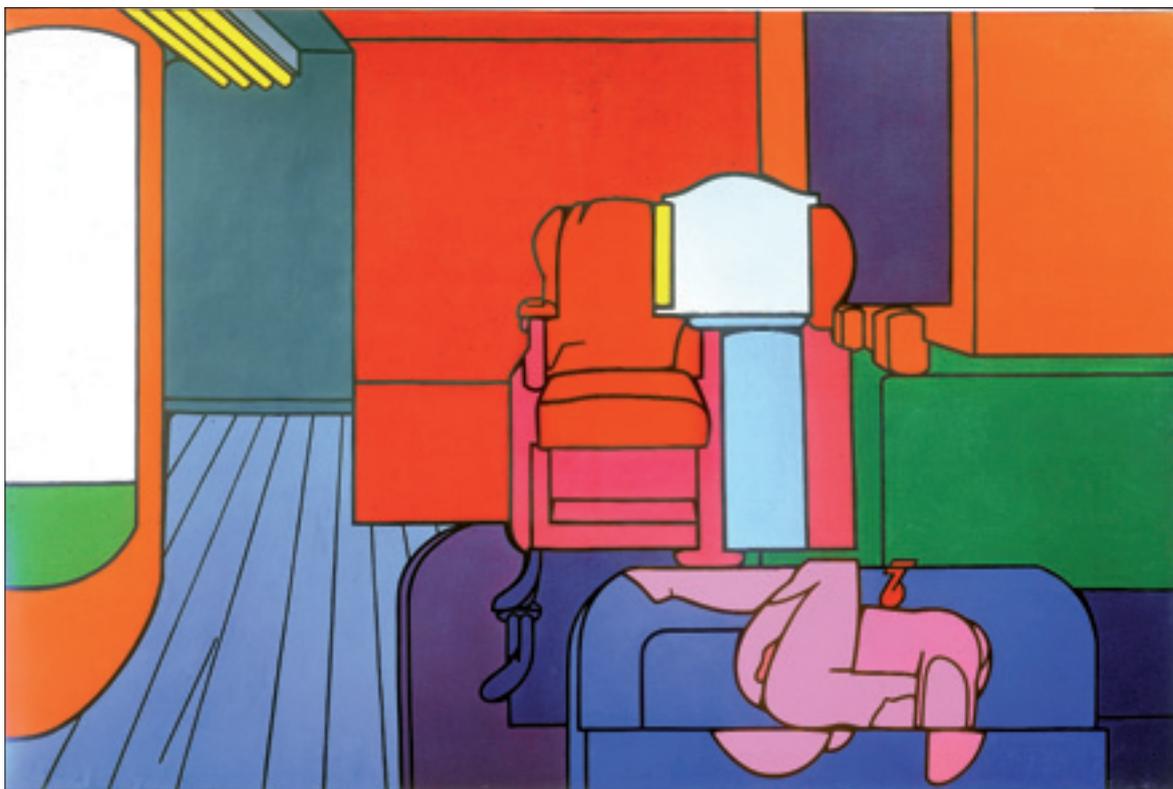
PA | Qu'en est-il de l'influence de ce mouvement sur les jeunes générations qui l'ont suivi, et particulière-

ment sur celle d'aujourd'hui qui fait retour à une figuration s'inspirant d'autres médiums que la technique picturale en tant que telle ?

JPA | Ce mouvement a connu une éclipse très forte, même s'il a été très défendu par certains critiques d'art dans les années 70 (Alain Jouffroy, Pierre Gaudibert, Jean-Louis Pradel), dans les musées à Saint-Étienne par Bernard Ceysson, à Grenoble par Gaudibert, ainsi qu'à Dole. Les autres musées ont peu défendu ce mouvement. Dans les années 80, l'intérêt va de nouveau davantage vers l'art abstrait – Support/Surface, BMPT, etc. – et l'art américain suscite beaucoup d'intérêt de la part des musées nationaux. Les acteurs de la Figuration narrative sont un peu oubliés.

BA | Ils bénéficient plutôt d'une reconnaissance individuelle.

JPA | Chez les jeunes artistes, c'est tout à fait normal de retrouver des choses qu'eux-mêmes ont découvertes : la volonté de parler du monde tel qu'il est ; l'utilisation de différents médiums en même temps ; le maintien de la peinture comme médium principal. Ce sont ces trois points communs que ces artistes détiennent ainsi que beaucoup de créateurs de la nouvelle géné-



Valerio Adami.

Bedroom scene/Appartamento sulla terza strada.

1969. 243 x 365 cm.

ration. On est dans une société très troublée, l'artiste ne fait pas que manier le pinceau, il peint cette société car il est naturel que la peinture parle du monde d'aujourd'hui.

PA | La reconnaissance hors des frontières françaises ?

JPA | Même si ce mouvement est fondamentalement européen puisque beaucoup d'artistes ne sont pas français mais des Européens travaillant à Paris, la reconnaissance est faible après 1980. Les Américains ont eu peu de considération pour les artistes de la Figuration narrative car ils avaient le *Pop Art* qu'ils ont mis en avant et qui a suscité l'intérêt des collectionneurs et des musées européens. Ces artistes de la Figuration narrative ont donc senti un barrage très fort. Quand la galerie Sonnabend – qui est une galerie américaine très importante – s'est installée à Paris, ils pensaient naïvement que cela leur permettrait de se faire connaître aux États-Unis. Or, cela a été l'inverse. Ce sont les Américains qui ont été montrés en France.

PA | Pourquoi organiser aujourd'hui une grande exposition sur ce mouvement ? S'agit-il de donner à voir aux yeux des autres nations de l'art que l'un des principaux mouvements – créé en France – est constitué à la

fois d'artistes français (Monory, Cueco, Rancillac, Aillaud, Fromanger) et d'artistes venus d'horizons géographiques différents (le Haïtien Télémaque, l'Islandais Erró, l'Allemand Klasen, l'Italien Recalcati, le Suisse Stämpfli), etc. ? Qu'il n'y a pas d'art français mais des artistes en France ? Que la spécificité de l'art en France est d'être à la fois singulier et universel ?

JPA | On ne sait pas, ce sont des artistes dont les œuvres ont un véritable intérêt. Comme dit Arroyo : "Les peintures tiennent encore aujourd'hui" et je pense qu'il faudrait les regarder ; si l'Angleterre, l'Espagne, les États-Unis, l'Italie, prenaient la peine de s'y intéresser, ils découvriraient des choses. Arroyo, Aillaud, Télémaque et Rancillac témoignent d'une époque à découvrir.

BA | Ils ont fait la synthèse de ce qui s'est passé à ce moment-là, à tous les niveaux : artistique, sociologique, politique... Ils ont fait émerger clairement des mises en question qui ont convergé en 1968 et qui ont continué ensuite. À leur manière, ils nous révèlent un monde en pleine évolution, nous amenant ainsi à en modifier notre perception. L'exposition – espérons-le – va contribuer à leur rendre leur vraie place sur la scène artistique française et internationale. ■