

son humour grinçant, de la froideur d'un Lichtenstein. Mais c'est aussi que l'imagerie stéréotypée des bandes dessinées, qui incarne déjà une attitude artistique et constitue en outre un fait culturel capital de notre temps — en Chine populaire, les « comies », servent à propager des logans politiques — n'a pas manqué de préoccuper un grand nombre d'artistes contemporains et autorise une foule de possibilités, puisque Magritte, Matta, mais peut-être, aussi Kandinsky, Jan Voss, Foldès, Klapheck, Jacques Monory, Reuterswärd, Alechinsky, et beaucoup d'autres y ont cherché des leçons différentes.

S'il n'est pas animé par un lyrisme véhément de la même force que celui de Télémaque ou de Fahlström, James Rosenquist, n'en propose pas moins une solution poétique du plus haut intérêt. Ses peintures se présentent comme les lieux de rencontre, d'images d'origine et d'échelle différentes mais d'un style identique : le réalisme conventionnel des illustrations de magazines et de certaines affiches. On pourrait parler d'une facture académique, aussi éloignée que possible de l'académisme minutieux d'un Dali ou même d'un Rohner et voisine de l'efficacité franche d'un Magritte, que Rosenquist, évoque fréquemment — dans Noon, par exemple, où apparaît sur un fond de nuages très magrittiens une petite lampe électrique. Chaque œuvre correspond à une affabulation précise, comme Rainbow, par exemple — en haut une fenêtre sur laquelle est plantée une grande fourchette ; au-dessous, une pluie multicolore — qui serait la traduction poétique, exprimée avec une rare délicatesse d'ailleurs, d'un souvenir d'enfance.

Très proche de Rosenquist, Peter Klasen, jeune Allemand de Paris, emprunterait plutôt au style trouble et tendu des couvertures de romans d'espionnage lesquels, comme on l'ignore peut-être, représentent aujourd'hui la forme de littérature la plus suspecte — celle, en tout cas, qui réussit à flatter en même temps les plus bas instincts : agressivité, chauvinisme, pornographie, etc.

Ce qui, bien sûr, n'enlève rien à l'originalité des peintures de Klasen, d'une exécution volontairement sommaire et glacée, mais dont les images obéissent à une logique obsessionnelle frénétique qui n'est pas sans évoquer pour moi la maîtrise de l'un des plus grands créateurs cinématographiques, je veux dire Fritz Lang.

Encore mal connu en France, l'Américain Tom Wesselmann a entrepris de célébrer, dirait-on, *The American way of life* (le style de vie américain) dans ses compositions où se mêlent peinture industrielle et collages. L'élément le plus constant, fondamental en quelque sorte en est un nu féminin, très simplifié et parfois vaguement matissien, à côté duquel viennent s'aligner côte à côte bouteilles de bourbon, paquets de cigarettes, fruits, charcu-



Peter Klasen : Peinture

terie, drapeau des U.S.A., portraits du président Kennedy, de la Joconde ou d'acteurs de cinéma. Un aussi conformiste panorama de la vie du citoyen américain moyen me paraît impliquer un humour corrosif, comme le prouverait ce panneau de Wesselmann où un véritable placard-réfrigérateur rempli de bouteilles et de boîtes de conserve fait pendant à un tableau (faux sans doute) de Mondrian !

Conformisme ou subversion ?

En fait, c'est la question essentielle que pose le phénomène du *pop-art*. En montrant au public des images familières, en lui offrant comme œuvres d'art le reflet flatteur de ses préoccupations les plus matérielles, les artistes *pop* ne rompent-ils pas avec une tradition culturelle implicite qui considère l'artiste véritable comme une vivante contestation de ce qui est ? Car, s'il ne conteste pas le monde tel qu'il est, à quoi sert-il ? Sans prétendre trancher dans un débat où des esprits aussi remarquables que Dore Ashton ont porté condamnation contre le *pop*, je pense que ce qui est valable lorsqu'il s'agit des objets en plâtre peint de Claes Oldenburg ou des simples démarquages de la publicité par Andy Warhol, l'est moins lorsqu'il s'agit de Lichtenstein ou de Wesselmann, et pas du tout lorsqu'il s'agit de Rosenquist et de Rauschenberg. Car emprunter à la réalité quotidienne ne veut pas dire obligatoirement souscrire à cette réalité. Ainsi les images découpées par Max Ernst dans des catalogues d'instruments scientifiques ou les très conformistes revues illustrées du XIX^e siècle n'en furent pas moins le point de départ de ses plus scandaleux collages.

Il m'apparaît que le critère,

ici, tient à l'existence ou à l'absence d'une relation dialectique entre les éléments empruntés à l'univers quotidien, à la banalité, et la personnalité profonde de l'artiste. Ou bien ces éléments empruntés font office de médium, ou bien ils ne sont rien. Quant à ceux des artistes qui iraient au *pop* parce que c'est la mode, une fois de plus on aura tôt fait de les démasquer, et cela n'a aucune importance. Contrairement à plusieurs de mes amis, je pense que le *pop* n'est pas près de se voir au bout du rouleau, et je citerai dans ce sens un dernier exemple.

Il s'agit cette fois d'un Suisse, Eric Beynon et de ses œuvres récentes, complètement inconnues. Le matériau qui lui sert de tremplin, ce sont ces vieilles toiles peintes pour présenter les films sur la façade des cinémas. La partie choisie est d'abord volontairement inversée — intentionnellement, c'est pourtant la même démarche que celle de Kandinsky découvrant un de ses paysages posé à l'envers et entrevoyant à cet instant la possibilité d'une peinture non-objective — et ensuite interprétée selon divers procédés simples et rigoureux : à la fois : accentuation ou atténuation des tons, transposition en blanc et noir, pose de trames fines qui voilent incomplètement le fond et sur lesquelles l'arabesque seule est reprise, enfin intervention d'ouvertures rectangulaires qui jouent un rôle complexe de fenêtres, d'écrans et de contre-point plastique dans le champ du tableau. Œuvre riche et secrète, dont j'espère avoir suggéré la très large ouverture qu'elle indique sur les possibilités futures du *pop-art*.

FIN AU PROCHAIN NUMERO