

POP ! POP ! POP !

(D'une esthétique des lieux communs, II)

par JOSÉ PIERRE

Nouveau réalisme socialiste ?

Certains auront peut-être été surpris de constater que, énumérant les membres de l'équipe des Nouveaux Réalistes, j'ai omis quelques noms. C'est que l'étiquette, déjà si peu adéquate, ne leur convient absolument pas. Yves Klein était un « cas » tout à fait isolé et, en dépit de sa mentalité ultra-réactionnaire, le nihilisme spectaculaire qu'il affectionnait trahissait une conception pathétique et quasi-mystique de l'œuvre d'art. Tinguely, qui fut avec le précédent un des deux « cerveaux » de l'entreprise, est trop habité par le démon de la possession mécanique, chacune de ses œuvres nous offre une nouvelle forme de ce délire commun à l'homme et à la machine — trop créateur en somme, pour se définir comme réaliste. Quant à Niki de Saint-Phalle, son attitude est tout entière commandée par un lyrisme véhément dans lequel s'affirment les plus profondes obsessions. Rien de commun, par conséquent, avec le caractère parfaitement et sciemment rétrograde d'un groupe dont l'activité ne vise qu'à exalter les aspects les plus dégradants du quotidien, non sans favoriser le développement d'un esthétisme qui rappelle les pires excès littéraires du populisme à la Céline. L'auteur n'intervient ici que dans le choix — mais sans que, comme pour les « ready-made » de Duchamp la signification de l'objet en soit modifiée. Duchamp prend un urinoir, l'intitule *Fontaine*, le signe et en fait une sculpture — et par conséquent, la part de l'élaboration créatrice devenant insignifiante, on est en droit de contester la légitimité du terme de « réalisme » appliqué à cette activité.

Pourtant, le jour où Hains présentait un petit fragment d'affiches lacérées sur lequel il lisait « Paix en Algérie » (« La lettre et le signe », Galerie Valérie Schmidt), le populisme rencontrant l'art de circonstance, on songeait qu'un nouveau réalisme socialiste n'était pas chose inconcevable, ce qui justifierait les nombreux voyages dans les démocraties populaires du très actif agent publicitaire de la Galerie J.

Une vérité nouvelle

A la différence des nouveaux réalistes, les artistes qui participent de l'esprit du pop introduisent une logique personnelle au sein des éléments qu'ils ont choisis. La passivité « objective » ne suffisant pas, les objets tout faits ne prennent pas plus d'importance que les moyens traditionnels de la peinture et de la sculpture, mais comme ils constituent des vestiges d'une réalité subie, ils impliquent la nécessité d'échafauder à partir de là une nouvelle réalité — ce qui est tout le contraire d'un « réalisme ».

Ainsi lorsque Lourdes Castro, jeune Portugaise de Paris, introduit dans une de ses boîtes des embauchoirs, on se souvient

Le pop-art, qui nous vient de New York et connaît déjà une diffusion internationale, n'est-il qu'une forme exotique du « nouveau réalisme » tel qu'il s'est défini à Paris vers 1961 ? Le groupe de pops britanniques, dont les Parisiens peuvent voir les œuvres dans le cadre de la Biennale en ce moment, suffirait à prouver le contraire. La première partie de cette étude (voir COMBAT-ART No 102) soulignait la médiocrité des ambitions du « nouveau réalisme »

qui, sous prétexte d'objectivité sociologique, se complait dans un misérabilisme de nature réactionnaire. Les décorateurs-décollagistes Dufrenoy, Hains, Rotella, Villeglé, les quincaillers-assembleurs Arman, Deschamps, Raysse, Spoerri, l'emballeur Christo illustrent ainsi la plus fâcheuse littérature : celle qui, de Carco à Céline, a élu la vespasienne comme symbole de ses préoccupations lyriques.

qu'Arman s'était servi des mêmes objets sous le titre *Squelette d'Achille*. Mais au lieu de l'entassement hasardeux d'Arman, Lourdes Castro nous présente une composition rigoureuse, dans laquelle certains éléments (lettres au pochoir, tête de « baigneur ») jouent un rôle subtil et précis et dont la réunion n'évoque ni les entrepôts ni les dépotoirs. Les boîtes monochromes de la même artiste introduisent une sélection fondée sur la teinte de l'objet, et une extrême finesse s'y donne cours, comme dans cette trouvaille, féminine à coup sûr, mais d'une poésie indéniable : un cadran d'horloge dont les aiguilles sont remplacées par un papillon.

Cette présence d'une invention qui s'oppose à la pure et simple imitation du réel par Spoerri ou Arman, on la découvrirait, comme chez Marta Minujin ou Lourdes Castro, dans les vastes assem-

blages mystic-sadiques de Niki de Saint-Phalle, qui comptent parmi les œuvres les plus puissantes à mes yeux de l'art contemporain.

Mais le pop américain, le vrai, accorde-t-il la même place à l'invention ? Roy Lichtenstein, qui peint une image agrandie de « comics » en respectant le style, la couleur et jusqu'au pointillé de la trame mécanique des dessins imprimés, ne se contente-t-il pas d'en modifier l'échelle ? Non, car le choix opéré par Lichtenstein ne porte pas sur des objets inertes, mais sur un matériau déjà doué de signification dramatique — comme le serait une image d'un film : un fragment d'une continuité — auquel le texte du « ballon » sert de contrepoint. Et, justement, il arrive que Lichtenstein réunisse un « ballon » et un dessin d'origines différentes, se plaçant ainsi très

exactement dans la tradition du « collage ».

Au carrefour des images

Certes, on est en droit de considérer que, par rapport aux « comics », la démarche du Suédois Oyvind Fahlström est beaucoup plus sensationnelle que celle de Lichtenstein. Ainsi dans *Sitting six months later* (1962), où des fragments de « comics » entrent en composition avec les éléments dessinés, peints ou collés, mais en tout cas inventés par le peintre — et où de surcroît quelques détails, aimantés, peuvent être déplacés au gré du spectateur. De même le Haïtien Hervé Télémaque, lorsqu'il se réfère au style des comics pour nous présenter un cow-boy nègre — au mépris de la loi du western qui n'accorde les droits du justicier qu'aux hommes à peau blanche — est-il loin, par sa violence et



James Rosenquist : Peinture