

A.D.E.A.

Cours d'Art Contemporain  
2<sup>er</sup> semestre 2008 / 2009

## Nouvelle Figuration

L'expression apparaît initialement à l'occasion de deux expositions organisées à Paris, galerie Mathias Fels, en 1961 (préface de J.-L. Ferrier) et 1962 (préface de Michel Ragon, auteur de l'appellation) : il est alors question d'affirmer l'émergence d'une "troisième voie" par rapport aux tendances dominantes de l'abstraction et du récent nouveau réalisme. Mais ces premiers rassemblements - où l'on trouve Appel et Jorn, Lindström et Baj aussi bien que Rebeyrolle, Bacon ou Dubuffet- sont trop hétéroclites pour fonder un mouvement cohérent et durable, et c'est au long des années soixante que l'expression se précise, désignant une sensibilité figurative plus froide et distanciée, qui se répand en Europe en contrepoint au Pop Art américain. Bien qu'également diversifiée (Adami, Arroyo, Erró, Klasen, Monory, Stämpfli, Télémaque), les pratiques qu'elle rassemble ont en commun l'analyse de rapports inédits entre les réalités quotidiennes et les mythologies qu'elles impliquent, la mise à jour de la condition contemporaine de l'homme relativement aux médias, à la politique et à ce que peut devenir son imaginaire. Ces artistes usent presque tous de techniques semblables : découpages proches de ceux de la BD et du cinéma, recours à la photographie et à l'épiscopes, peinture à l'acrylique en grands aplats. La Nouvelle Figuration prend son essor officiel avec l'exposition des "Mythologies quotidiennes" (1964). À la fin des années soixante, elle se fait plus violemment critique, notamment dans le cadre du Salon de la jeune peinture. Elle devient plus auto-analytique après 1975. L'étiquette collective perd progressivement de sa pertinence avec le développement des parcours individuels, mais elle continue à situer une sensibilité collective, caractéristique d'un moment où l'univers de la consommation et de ses discours est perçu comme un défi aux possibilités de la figuration.

### L'appellation « Nouvelle Figuration »

La nouvelle figuration ne constitue pas un groupe homogène ni un véritable mouvement, mais une sensibilité commune à certains artistes. Le terme français apparaît, sous la plume du critique Michel Ragon, à l'occasion de deux expositions à la galerie Mathias Fels, à Paris, en 1961 et en 1962, qui réunissent des artistes comme Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Francis Bacon, Paul Rebeyrolle et Peter Saul. L'appellation est vite accolée aux noms d'autres artistes comme Karel Appel, Enrico Baj, Bengt Lindström. En fait l'expression *Neue Figurationen* était déjà le titre d'un essai critique signé par le peintre allemand Hans Platschek en 1959, tandis que le critique Jean-Louis Ferrier constatait : « C'est sur les ruines de l'abstraction qu'une nouvelle figuration commence à se définir, non en revenant au passé, mais en s'efforçant de créer les structures nouvelles capables de donner à voir le monde dans lequel nous vivons et de le signifier. » La nouvelle figuration veut donc désigner une « troisième voix », c'est à dire une voix différente des courants dominants que sont l'abstraction et le Nouveau Réalisme. Cependant les œuvres de ces artistes sont trop hétéroclites au début des années 1960, pour former un ensemble cohérent et un mouvement durable.

### Essor, apogée et déclin

La nouvelle figuration est véritablement lancée en 1964 à l'occasion de deux expositions organisées par le critique Géraud Gassiot-Talabot : l'une au musée d'Art moderne de la Ville de Paris intitulée *Mythologies quotidiennes*, et l'autre à la galerie Creuze appelée *Figuration narrative* (1965) — c'est sous cette appellation que Géraud Gassiot-Talabot réunit toute œuvre « qui se réfère à une présentation figurée dans la durée par son écriture et sa composition sans qu'il y ait toujours à proprement parler récit ».

Les artistes qui participent à ces deux expositions sont Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Henri Cueco, Leonardo Cremonini, Erró, Peter Klasen, Jacques Monory, Michel Parré, Bernard Rancillac, Antonio Recalcati, Peter Stämpfli, Hervé Télémaque, etc. En 1965, les propos de la nouvelle figuration deviennent plus homogènes. Les artistes de cette mouvance s'intéressent aux scènes de la vie quotidienne et aux mythologies politiques, sociales, morales qui en découlent, ce qui les distingue du pop art ; leurs sources sont la bande dessinée, le cinéma, la photographie, les images de tous les jours ; ils réalisent des peintures figuratives, volontairement froides et distancées, qui cherchent à maintenir continuellement en éveil notre rapport critique aux images de la réalité. Peu à peu les peintres de la nouvelle figuration deviennent de plus en plus impliqués socialement et politiquement, et s'expriment notamment au Salon de la jeune peinture qui attire de nombreux peintres venant de divers courants à la figuration (dont Daniel Buren, représentant de la nouvelle abstraction ou Alain Jacquet, figure de l'art conceptuel). En Mai 1968, les artistes de la nouvelle figuration participent activement aux événements, notamment à la création de l'Atelier populaire des Beaux-Arts ou à l'exposition *Salle rouge pour le Viêt Nam*, à l'ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Peu à peu la mouvance s'étiole malgré, en 1977, l'exposition *Mythologies Quotidiennes II* présentée par Gérald Gassiot-Talabot. À cette époque, en effet, les groupes et les mouvances laissent généralement la place à des démarches artistiques plus individualistes et auto-analytiques.

## **Paul Rebeyrolle (1926, Eymoutiers / 2005)**

Peintre français. Après ses études à Limoges, il arrive à Paris en 1944. Installé à la Ruche, il travaille à la Grande Chaumière et y rencontre les artistes de l'École de Paris. En 1945, la découverte des œuvres de Soutine le marque profondément et, deux ans plus tard, la réouverture du Louvre lui permet d'étudier Rubens et Rembrandt, déterminant ce qu'il nomme sa "période musée". Il participe depuis 1945 aux Salons, et devient le chef de file de la Jeune Peinture figurative. Triturée, violente, la matière propose dans ses toiles l'équivalent de la chair souffrante : pour Rebeyrolle, l'engagement politique doit transparaître davantage dans le traitement pictural que dans l'imagerie. Aussi ses thèmes, même les plus évidemment politiques (série des Guerilleros de 1967, après un voyage à Cuba), sont-ils d'abord l'occasion d'un combat avec ce qui, dans la toile, pourrait esquisser l'espoir d'une sérénité. Dans les années soixante-dix, les variations sur la nature en soulignent les aspects les plus dynamiques, et l'alternance de mort et de vie qui s'y répète. Les scènes de torture ultérieures, réactions à l'actualité contemporaine, permettent de réintroduire une humanité elle-même particulièrement marquée par le malheur. Solitaire dans sa démarche, Rebeyrolle apparaît, jusque dans ses récentes sculptures, comme l'auteur d'une méditation de plus en plus lucide, alternant la grâce et la rage, sur ce "qui mêle le tournis des êtres à la pulpe de la terre" (A. Velter).

## **Peter Saul (1934, San Francisco)**

Peintre américain. Fréquemment associé au Pop Art, il s'en distingue radicalement par l'impact clairement politique de ses thèmes (exaltation des héros noirs, dénonciation du capitalisme, de la drogue). Il transforme objets, personnages et décors en formes molles, viscérales, par un dessin "spaghetti" proche du graffiti et des couleurs criardes, volontairement "vulgaires". Peter Saul affiche une constante dérision, qu'il traite de la culture des mass-media avec ses objets à forte connotation sexuelle, des figures de business-men ou d'exclus, ou qu'il reprenne à sa manière les peintures classiques les plus célèbres. Son style se rapproche d'une caricature agressive et véhémement par ses distorsions d'échelle et l'exagération de certains détails physiques : à ses yeux, c'est bien le Pop qui est une caricature - "le comble de l'art bouffi".

## **Enrico Baj (1924, Milan / 2003, Vergiate)**

Artiste italien. Il fait quelques études de médecine, puis de droit, avant de s'inscrire à l'Académie de Brera. En 1951, il fonde avec Dangelo l'arte nucleare : ses toiles présentent un personnage hâtivement incisé sur un fond de matière informe. En 1954, il promulgue, avec Jorn, Appel et Alechinsky, le Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste. L'année suivante, il fonde la revue *Il Gesto* : c'est l'époque où une épaisse croûte de pâte prend sur les tableaux l'aspect de bonshommes aux énormes têtes carrées. En 1957, il rédige le manifeste *Contre le style* (cosigné par Manzoni, Klein, Arman...), qui s'oppose à toute répétition dans l'art et au mercantilisme de l'image de marque. Sur ses tableaux, toujours couverts de pâtes épaisses, apparaissent des "extraterrestres" plus ou moins menaçants ou lubriques (Être récemment arrivé de l'espace interplanétaire, 1958). Il y ajoute des miroirs brisés, tandis que la monstruosité des extraterrestres évolue vers celle de généraux bardés de décorations, qui vont proliférer pendant des années, parallèlement à des Dames également couvertes de passementeries, vieux tissus, bijoux en toc. Les silhouettes, découpées dans des tissus d'ameublement ou des papiers peints, sont d'un bariolage extrême, à la fois grotesque et pitoyable. En 1961, Baj participe à l'exposition "The Art of Assemblage" (MoMA, New York) : il s'y lie d'amitié avec Marcel Duchamp - tous deux pouvant périodiquement se retrouver aux réunions du Collège de Pataphysique dont ils font partie. Il y a en effet dans l'art de Baj une dimension ubuesque - que ce soit dans ses Meubles (1961-1962) composés de collages de bois de placage sur tapisseries, dans ses œuvres en matériaux plastiques (Chemises et Cravates, 1967-1968), dans ses tableaux "d'après" Picasso ou Seurat, qui réinterprètent Guernica (1969) ou la Grande Jatte (1971) de façon à la fois désinvolte et respectueuse, ou dans ses sculptures en éléments de Meccano des années soixante-dix : la "monstruosité" n'est pas seulement dans ses thèmes, et ce qui est visé dépasse les seuls généraux et leur pouvoir de fantoches. L'accumulation des badges, des insignes, des cordelières va de pair avec une exaltation du matériau brut - peinture, tissu ou papiers - pour désigner le caractère carnavalesque d'une peinture qui est efficace parce que les mythes qu'elle suggère sont dérisoires et se dégonflent d'eux-mêmes, à peine présentés, comme des baudruches. "Le monstrueux est ici le fait de l'événement pictural lui-même, et non pas le caractère de quelque figure représentée que ce soit" (J. Baudrillard).

## **Bengt Lindström (1925, Storsjökapell / 2008)**

Peintre suédois. Après des études scientifiques, il fréquente l'École des beaux-arts de Stockholm et celle de Copenhague. En 1947, il travaille dans l'atelier de Léger à Paris, où il revient trois ans plus tard après un voyage en Italie : il partage ensuite son temps entre la France et la Suède. Sa peinture évolue rapidement vers une figuration très allusive : les personnages y sont tracés à larges coups de brosses gorgées de peinture, et c'est la matière elle-même qui affirme, à égalité avec les simplifications du trait, une intention expressive. Lindström fait revivre les dieux nordiques en leur donnant, comme à tous ses sujets, les couleurs arbitraires qui seraient celles de paysages oniriques. Dans leur exubérance, ses toiles, qui visent à rétablir les liens entre l'homme, le divin et la nature, sont des exorcismes ou des pièges. Fréquemment cadrés de près, visages et silhouettes paraissent issus d'un magma primitif dans lequel le peintre inscrit alternativement ses joies et ses détresses.

## Figuration narrative

Appellation proposée par le critique Gérard Gassiot-Talabot pour qualifier l'apport particulier de certains artistes européens de la Nouvelle Figuration. **"Est narrative, écrit-il, toute œuvre plastique qui se réfère à une présentation figurée dans la durée par son écriture et sa composition sans qu'il y ait toujours à proprement parler récit."** Il rassemble ainsi dans plusieurs expositions, à partir de 1965, des œuvres qui cherchent à réconcilier l'art avec la chronique des heures et des jours, ou à célébrer les comportements du citoyen. Une telle figuration (Foldès, Voss, Rancillac, Télémaque, Monory...) donne sens et valeur au "contenu" - considéré généralement à l'époque comme antipictural, et Gassiot-Talabot peut distinguer les différentes catégories de représentation capables d'instaurer la diachronie : "style continu", "juxtapositions temporelles", "narration par épisodes", etc. Ce qui ressurgit en fait dans la Figuration Narrative, c'est le problème classique de la représentation du temps par l'image statique - les solutions proposées tenant cette fois compte des apports spécifiques du cinéma et de la bande dessinée, et aboutissant notamment à une dimension poétique volontairement absente du Pop Art.

## Gérald Gassiot-Talabot

Gérald Gassiot-Talabot est mort le 13 juin 2002, à l'âge de 73 ans, ayant accompli une double et brillante carrière. Editeur inventif (le concepteur du " Guide du routard ", c'est lui), critique d'art capable d'imprimer sa marque à l'Histoire (l'inventeur de la Figuration narrative, c'est lui), Gérard Gassiot-Talabot fut co-fondateur d'OPUS International en 1967 pour continuer le combat qu'il menait depuis le début des années 60. Il s'agissait prioritairement de la défense de l'artiste engagé, qui devait préserver " le droit privilégié de regarder sans complaisance ce qui se fait sous ses yeux " (OPUS n° 3, octobre 1967). C'était écrit par Gérard à propos du fameux " Mural de La Havane ", après un voyage à Cuba, au moment où culminait le prestige de Fidel Castro et du Che parmi toutes les intelligentsia du monde. Mais Gérard discernait bien, déjà, les dangers de l'adhésion aveugle des artistes à tout mouvement politique, fût-il révolutionnaire : la fonction critique de l'art ne saurait rien épargner. Jamais il ne transigerait là-dessus.

Les combats esthétiques étaient rudes alors, et Gassiot-Talabot fut de ceux qui durent " organiser leurs actions jusqu'aux limites de la provocation. " Mais, écrivit-il plus tard, il y avait " l'état d'urgence, la nécessité de dire passionnément et fort ce qu'ils voulaient faire entendre à tout prix. "

Critique engagé menant la bataille à côté de ses frères les artistes engagés, Gérard fut ainsi le témoin, l'analyste et le révélateur d'une part importante de l'art de son temps, celle que les historiens de l'art appelleront désormais après lui la Figuration narrative.

Après quelques années, il prit du recul, acceptant même, au début des années 80, d'assumer des responsabilités au plus haut niveau de la hiérarchie administrative (il fut délégué-adjoint aux arts plastiques et inspecteur général de la création artistique au Ministère de la Culture). Ayant pris la direction d'OPUS en 1981, j'organisais des réunions de rédaction dans un restaurant proche de la Délégation, de manière à ce que Gérard, absorbé par des tâches quotidiennes écrasantes, ne perde pas contact avec la revue. Il venait avec plaisir prendre part à un travail qui ne correspondait cependant déjà plus à " l'action dans l'état d'urgence ", mais à une nouvelle phase historique qu'il avait appelée de ses vœux. Il encourageait en effet ceux qui plaçaient " sous la loupe ", selon ses mots, les " belles extravagances de l'engagement " et choisissent, trient et expliquent. Il créa pour sa part une chronique intitulée Odeur du temps, qu'il poursuivait régulièrement dans Verso lorsqu'il fallut prendre le relais d'OPUS, en 1996. C'est dans cette tribune que Gérard continuait à suivre l'actualité de l'art ces derniers temps, mais c'est là aussi qu'il montait de temps à autre au créneau, pour protester contre les falsifications de l'histoire dont il avait été l'acteur essentiel, falsifications et omissions commises par des

auteurs de livres ou des commissaires d'expositions amnésiques ou carrément de mauvaise foi, qui avaient le don de rendre à Gérald la verve polémique de sa jeunesse.

Artistes, auteurs, critiques : nous sommes nombreux à beaucoup devoir à Gérald qui, sous des dehors réservés, cachait une grande générosité et attachait le plus grand prix à l'amitié et à la solidarité.

Verso a perdu un guide écouté et un irremplaçable ami. Verso saura rester fidèle à sa mémoire.

## Henri Cueco (1929, Uzerche)

Vit et travaille à Montmagny (Val d'Oise) et à Vigeois (Corrèze). Le rapport de l'homme à la nature et le rôle social et politique de l'artiste engagé constituent les thèmes majeurs de la peinture d'Henri Cueco. Il grandit dans une région pauvre et rurale, le Limousin, et étudie la peinture avec son père. En 1947, il s'installe à Paris où il dessine beaucoup, principalement des paysages et des natures mortes, et suit des cours à la Grande Chaumière. Il fréquente des peintres comme Rebeyrolle qui défendent, en pleine mode de l'abstraction, la tradition de la figuration. Cueco participe activement au Salon de la Jeune Peinture où il expose de 1952 à 1972. Il est d'abord membre du jury (1960), puis président (1962) et enfin lauréat (1963). Il réalise durant cette période des natures mortes, des portraits et des paysages. Il s'inspire des moyens et techniques de la gravure pour réaliser ses dessins et sérigraphies : figures découpées, aplats de couleurs dont la gamme est réduite à la quadrichromie de l'offset, pointillés et rayures de letreset.

Ces années sont aussi marquées par une importante activité politique. Membre du Parti Communiste de 1954 à 1976, il participe à « Peuple et Culture » où il rencontre Pierre Gaudibert, futur directeur du musée d'art moderne de la Ville de Paris. En mai 1968, il participe à « l'Atelier Populaire » de l'école des Beaux-Arts. Il s'investit dans les débats idéologiques du Salon de la Jeune Peinture, où il expose en 1969 dans la « salle rouge pour le Vietnam ». La même année, Cueco crée la coopérative des Malassis avec Fleury, Latil, Parré, Tisserand. Ils réalisent collectivement jusqu'en 1979 de grandes oeuvres autour d'événements polémiques. Ils exposent notamment *Qui tue ?*, une cinquantaine de peintures autour de l'affaire Gabrielle Russier à l'ARC en 1970 ; *Le Grand Méchoui* (1972), destiné à l'exposition *72/72 : Douze ans d'art contemporain en France* (1960 – 1972) mais décroché le jour du vernissage en signe de protestation contre la présence policière au Grand Palais ; la peinture murale à Grenoble *Sept variations sur le thème du « Radeau de la Méduse »*.

La série *Les Hommes rouges* présentée à l'ARC en 1970 l'occupe dix ans, de 1965 à 1975. Elle met en scène des silhouettes dépersonnalisées perdues dans des architectures angoissantes et démesurées. Cueco mène alors une réflexion sur la sérialité et la trame, qui occupe le fond de la toile et finit par en devenir le sujet principal, que ce soit celle constituée par les bâtiments, les claustras, ou les champs d'herbe. Les animaux occupent une place de plus en plus importante dans ses toiles à partir de 1968. Il montre en 1972 à la Galerie 3 Laplace *Les Chiens*, paysages noirs parcourus par des troupeaux errants, inversant le thème du rapport de l'homme à la nature (l'animal dans la ville). Ce sont *Les Grilles*, *Les Claustras* derrière lesquels se dissimulent les meutes ou encore *L'Inachèvement*, trois séries présentées à la maison de la culture de Bourges en 1975.

1976 est une année de rupture. Il se retire dans son jardin en Corrèze, dessine à nouveau d'après le motif, en particulier l'herbe qu'il voit devant son atelier (série *Herbes/Paysages*, 1977-1987). Son travail prend un nouvel essor au début des années quatre-vingts. Il réalise de nombreuses fresques à la suite de commandes publiques (les Halles, Paris, 1979 ; théâtre municipal de Limoges en 1982 ; les quais de la Gare d'Orsay à Paris en 1987 ; la salle de réunion « Albert Londres » au ministère de la Culture, 1990). Ce travail de grand format se développe aussi au théâtre, avec la réalisation des décors d'une vingtaine de pièces. Il voyage au Japon en 1984 et en Chine en 1986. Il aborde l'Afrique, d'abord à

travers des photos qui l'émeuvent (série *Hommes d'Afrique* 1987-1988), avant de se rendre sur place (*Sols d'Afrique*, 1989-1992).

En 1996, passionné par les conditions de l'avènement de l'image, il mène une relecture des chefs-d'oeuvre de Philippe de Champaigne et de Poussin. Durant les années 2000, il entreprend une série d'autoportraits. Il consigne ses réflexions sur l'art dans plusieurs ouvrages : *L'Arène de l'art*, rédigé en collaboration avec Pierre Gaudibert (1988) est une critique d'un minimalisme et d'un art conceptuel devenus académiques ; son *Journal d'une pomme de terre* réunit ses réflexions d'atelier.

Collectionneur dans l'âme, il dresse des inventaires dans *Le Collectionneur de collections* (1995). Il intervient régulièrement avec verve et humour à la radio, dans les émissions de France Culture *Les Décraqués* (à partir de 1984) et *Les Papous dans la tête* (à partir de 1981). Il est l'auteur de romans comme *Dialogue avec mon jardinier* (2000).

## La Coopérative des Malassis

Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand : cinq voix pour parler d'une tentative rare dans l'histoire de l'art, celle d'une création collective en peinture. Interviewés séparément, les artistes racontent certaines aventures de la Coopérative des Malassis et se répondent par un montage rapide, choix du réalisateur pour évoquer le partage des points de vue.

Dès 1969, les membres de la Coopérative des Malassis ont œuvré avec « l'idée que naîtrait un art nouveau si on abolissait les pratiques individuelles », élaborant en commun de grandes fresques figuratives et politiques. Liés à l'idée de révolution, ils utilisent comme tribune une exposition au Grand Palais, commandée en 1972 par Georges Pompidou, et réalisent une fable de 65 mètres de long, « Le Grand Méchoui », qui décode l'histoire politique de la Ve République en associant humour et dramatisation. Le projet de Grenoble (gigantesques panneaux pour les façades d'un centre commercial sur le thème de la société de consommation), soumis à la censure d'experts, marque l'implosion du mouvement. Dans « Mythologies quotidiennes 2 » (1977), chant du cygne d'une expérience commune, chacun des Malassis, figuré en gardien de musée, veille sur son oeuvre individuelle.

## Gérard Fromanger (1939 à Pontchartrain)

Études secondaires, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, cours du soir de la ville de Paris, Académie de la Grande Chaumière. Le sculpteur César le remarque, lui prête son atelier et suit son travail pendant deux années. Amitiés avec le poète Jacques Prévert et Alberto et Diego Giacometti. Très jeune, dès les années 1960, Gérard Fromanger s'impose comme une des personnalités de la scène artistique à Paris en participant à l'aventure de la Figuration Narrative et à l'invention d'une « Nouvelle Peinture d'Histoire ».

Il est un des fondateurs de l'Atelier des Beaux-Arts en mai 68, qui produisait des milliers d'affiches. Ensuite il tourne des films-tracts avec Jean-Luc Godard.

Au début des années soixante-dix, il voyage en Chine, grâce au cinéaste hollandais Joris Ivens. Impliqué dans ce monde, Gérard Fromanger utilise l'appareil photographique pour des prises de vues sans point de vue délibéré, sans cadrage privilégié, « images prélevées comme une pellicule sur le mouvement anonyme de ce qui se passe » Michel Foucault. Fromanger considère l'amitié des poètes, des philosophes, des écrivains, des peintres et des sculpteurs, des cinéastes, des musiciens, des architectes comme élément moteur de son processus de création.

Après avoir séjourné et travaillé en Normandie et en Camargue, en Chine et en Belgique, à Paris, Londres, Berlin, Tokyo, Abidjan et New York, il vit et travaille à Paris et à Sienne.

## Bernard Rancillac (1931 Paris)

Il vit et travaille en région parisienne.

**« Tous les « événements » politiques m'impressionnent. Je l'ai découvert quand j'ai décidé de faire les toiles sur l'année 1966. J'ai compris alors que j'étais un animal politique, pas un chroniqueur mondain ! À l'origine de toute création artistique, il faut une émotion. Très souvent, chez moi, elle est de nature politique, même quand je peins des Mickey, des musiciens de jazz, des voitures ou des stars de cinéma. Le journaliste et le photographe sont plus présents sur l'événement et plus rapides en communication. Mais le peintre a le temps pour lui, le temps de s'enfoncer dans la chair du temps. Cela s'appelle l'histoire »**

**Bernard Rancillac, propos recueillis à Paris en 1991.**

« Rancillac œuvre en peinture ; il a su dépasser, rapidement, la servilité envers le document photographique et recréer la forme par la transposition de l'espace et de l'éclairage photographiques en termes picturaux équivalents. Le chromatisme [...] se répartit par plans contrastés aux arêtes vives. Leur agencement dans l'organisation spatiale de la toile obéit toujours à un sens aigu du rythme et des cadences que pourraient envier bien des praticiens de l'abstraction géométrique. Cette attitude stylistique situe la figuration de Bernard Rancillac à proximité de l'abstraction froide du hard edge. Elle l'oppose, en tous les cas, aux figurations des années 1950 qui éludaient les inquiétudes du présent dans l'expression passéiste et dépourvue de sens d'une rusticité perdue. L'art de Rancillac se place donc au confluent de l'histoire de l'art et de l'histoire, et il lui sera toujours reconnu le mérite d'avoir, avec opiniâtreté, sans compromis, dans le refus du conformisme pictural, voulu dire la vie par l'art et réintroduire l'art dans la vie par les médias les plus accessibles à ceux qui sont les plus démunis devant l'art »

### Biographie

1931 : Bernard Rancillac naît le 29 août 1931 à Paris, rue Hallé. Il est l'aîné de cinq frères dont l'un Paul, deviendra le sculpteur Jean-Jules Chasse-Pot. Petite enfance en Algérie jusqu'en 1937. Passe la guerre dans la maison paternelle à Yssingaux, en Haute-Loire, et étudie au collège religieux. Après la guerre, il retourne à Bourg-la-Reine. Fin des études au lycée Lakanal.

1949 : Sous la pression familiale, il se prépare sans conviction au professorat de dessin à l'atelier de Met de Penninghen où il rencontre Bernard Aubertin.

1953 : Service militaire dans les tirailleurs marocains à Meknès. Une librairie locale, « la Comédie humaine », expose ses premiers dessins.

1955 : Retour en France. Premier atelier à Bourg-la-Reine tout en exerçant le métier d'instituteur.

1956 : Première exposition personnelle à la galerie Le Soleil dans la tête.

1958 : Un contrat avec le docteur Audouin, collectionneur, lui permet de quitter l'enseignement.

1959 : Il étudie la gravure à l'Atelier 17 de S.W. Hayter jusqu'en 1962.

1961 : Prix de peinture à la biennale de Paris. Il épouse Marie-Claude Teuma et s'installe rue des Carmes.

1963 : Autour de la galerie Fels se forme le premier noyau de la Nouvelle figuration.

1964 : Avec Gassiot-Talabot, Télémaque et Foldes, il est co-organisateur de l'exposition « Mythologies quotidiennes ». Naissance de Nathalie pour l'anniversaire de laquelle il exécutera chaque année une petite toile.

1965 : Son exposition chez Mathias Fels surprend le public et la critique.

1967 : Séjour à La Havane avec le salon de mai.

1968 : mai. Affiches sérigraphiques à l'Atelier populaire des beaux-arts.

1969 : Premières rétrospectives à Vitry puis aux musées de Saint-Étienne et de Brest.

1970 : Atelier dans le quartier de la Bastille.

1971 : Il s'installe à l'écluse de Boran-sur-Oise où il travaillera pendant une dizaine d'années. Chargé de cours à l'Université de Paris I.

1982 : Entreprend les « images éclatées » dans son nouvel atelier à Arcueil. Entre 1982 et 1987, il crée des décors de théâtre pour des mises en scène de Michel Puig au théâtre des Ulis et tient différents rôles : Térémène dans Phèdre de Racine, Trissotin dans Les Femmes savantes de Molière, Basile dans Le Barbier de Séville d'après Beaumarchais et Rossini.

1986 : S'installe à Malakoff l'année suivante.

1988 : Voyage en Chine où il donne des conférences dans les principales écoles des beaux-arts.

## Erro (Guðmundur Guðmundsson 1932 à Ólafsvík, Islande)

### Biographie

« Mon premier nom d'artiste était Ferro. Je l'avais trouvé à la suite d'un voyage en Espagne, en 1952. J'avais alors vécu une semaine dans un village, Castel del Ferro. J'avais trouvé ce nom très beau, d'autant plus qu'en islandais, "fer ro" signifie "la tranquillité qui part". Je ne savais cependant pas qu'à Montmartre il y avait un artiste brésilien, Gabriel Ferraud. Or il y a une loi en France, de la période de Vichy, qui stipule que les étrangers ne peuvent pas prendre le nom d'un artiste déjà existant. J'ai donc eu un procès, que j'ai perdu deux fois. Avec Jean-Jacques Lebel, on a alors pensé écrire ce nom avec trois "r", mais cela n'a pas été accepté. Finalement, au tribunal, on a décidé d'enlever le "F". Cela m'a plu. Et en islandais "er ro" veut dire "maintenant c'est calme" » — Erró, *Libération*, Interview par Henri-François Debailleux, samedi 27 août 2005

Il étudie l'art de 1949 à 1956 à Reykjavík, puis à Oslo en Norvège et à Florence et Ravenne en Italie. En 1955, il entre à l'Ecole de mosaïque de Ravenne. Il s'installe à Paris en 1958 où il rencontre des artistes, des écrivains et des critiques liés au mouvement surréaliste : Breton mais aussi Matta, Brauner, Masson, Max Ernst, Man Ray, Miro et Duchamp.

1962 : Il publie «Mecanismo, mécamanifeste», «100 poèmes mécaniques», et un manuel de mécanique pour le collège «Mécascience pour le mécacours moyen».

1962-1963 : Il réalise décors et masques pour le film d'Eric Duvivier «Concerto mécanique pour la folie ou la folle mécamorphose». Entre 1964 et 1967, il réalise son premier film «Grimaces».

1963-1965 : Erró participe à des interventions artistiques avec son ami Jean-Jacques Lebel. Lui-même est l'auteur de plusieurs interventions artistiques. En octobre 1963, il inaugure une exposition personnelle avec le happening «Les Critiques d'art». A l'American Center de Paris, en 1964, il réalise le happening « Gold Water ».

En 1982, il est invité à réaliser une fresque géante à Angoulême.

En 1989, il fait une importante donation d'oeuvres d'art et d'archives personnelles à la Ville de Reykjavík. Ce fonds est géré par le Musée d'Art de la ville de Reykjavík (Reykjavík Art Museum).

## **Peter Klasen (1935, Lübeck)**

Peintre français d'origine allemande. Après des études à l'École des beaux-arts de Berlin, Klasen s'installe à Paris en 1959. Pionnier du retour à la Nouvelle Figuration froide qui s'opère dans les années soixante, il en devient une des figures marquantes grâce à un vocabulaire plastique qu'il explore moins comme simple représentation hyperréaliste de la quotidienneté que comme métaphore sociale et humaine plus large. Aux images de corps féminins fragmentés et confrontés à des objets médicaux, électriques, sanitaires, des années 1960-1972 (rétrospective à l'ARC, Paris, 1971), succèdent jusqu'aux années quatre-vingt des représentations unicisées de tout ce qui enferme, isole, oppresse (Espaces clos, galerie Maeght, Paris, 1980). L'absence de toute trace vitale y est alors redoublée par le fait que l'artiste ne peint qu'au pistolet au travers de caches prédécoupés. Salissures et signalétiques diverses font toutefois retour ultérieurement (Traces, galerie Maeght, Paris, 1982, Gestes et Effacements, FIAC, Paris, 1983) et s'accroissent même lorsqu'il cite Schwitters (1984) et le mur de Berlin (1985-1988). Sa thématique occlusive persistante s'ouvre depuis vers une plus grande liberté de facture, voire sur des installations mélangeant environnement pictural et objets carcéraux (Shock Corridor, 1991).

## **Jacques Monory (1934, Paris)**

Peintre français. C'est au début des années soixante, au contact du Pop Art, que Monory rencontre le style qui fera de lui l'une des figures les plus originales du courant de la Figuration Narrative. La monochromie (toutes ses images sont plongées dans un bleu électrique) et l'utilisation d'un matériel à la fois personnel (photos prises par lui) et collectif (images de presse, de cinéma) contribuent à faire de son œuvre une sorte de journal désenchanté, où la mémoire est bombardée par le monde extérieur. Son œuvre procède par séries (Meurtres, Opéras glacés, Ciels, Noir) qui sont comme les chapitres successifs de ce journal. La plupart du temps de grandes dimensions, ses tableaux accueillent d'autres couleurs que le bleu, mais elles demeurent "fausses" et artificielles. L'entrecroisement des thèmes, l'oscillation entre des pauses méditatives et la violence, le recours au leitmotiv, tout cela fait de son œuvre, conduite comme un unique film fait de plans fixes, une authentique narration, au montage complexe et ramifié. Fidèle à elle-même, solitaire, l'œuvre de ce "philosophe spontané" (J. F. Lyotard) et pessimiste s'est étendue au-delà des années conquérantes du retour au réel pour acquérir sa pleine puissance plastique et émotionnelle. Monory a également écrit un roman policier et réalisé deux films

## **Hervé Télémaque (1937, Port-au-Prince)**

Peintre français d'origine haïtienne. Il fait ses études à New York, à l'Art Students' League, avec Julian Levi, de 1957 à 1960. Il y découvre Gorky, et que l'expressionnisme abstrait "a échoué dans le stéréotype gestuel alors qu'il voulait ouvrir sur l'inconscient". Arrivé à Paris en 1961, il entre rapidement en contact avec les surréalistes, mais subit simultanément l'impact du Pop Art: sa figuration froide, qui juxtapose des objets empruntés à des catalogues pour les connotations et métaphores qu'ils lui suggèrent, introduit dans la Nouvelle Figuration des préoccupations subjectives. Avec l'épiscopo, il accumule des objets-signes fréquemment contradictoires, qui invitent le spectateur à effectuer son propre "parcours mental" (B. Noël) d'une signification à l'autre. En 1967, il réalise une série d'objets paradoxaux (voiles tendues sur mâts pliables, poids sur roulettes), puis retrouve dans ses collages des années soixante-dix un rapport plus direct, moins médiatisé, avec les sensations et les matériaux, en même temps qu'un souplesse nouvelle des formes. La série des Selles, puis les Maisons rurales exposent tout le processus de composition, de l'esquisse au résultat final, et en conservent les "déchets": les variations de formes et de matières, et les métaphores qu'elles autorisent, accèdent à une sorte de luxuriance. Un retour à la peinture s'effectue au cours des années quatre-vingt à l'occasion

d'importantes commandes publiques (la Vallée de l'Omo, Cité des Sciences de La Villette) : Télémaque s'habitue à dessiner avant de peindre, et y trouve un plaisir spécifique - la richesse des tracés favorisant celle des associations entre les mots, les formes, les souvenirs. Ses récents assemblages peuvent dès lors mêler tous les supports (peinture, papiers collés, objets récupérés ou inventés, graffiti) dans des montages d'une précision sans faille : il continue à dresser l'inventaire des malaises et des joies, des audaces et des censures de l'esprit d'aujourd'hui.

## **Jan Voss (1936, Hambourg)**

Peintre d'origine allemande, établi à Paris depuis 1960. Ses premiers travaux semblent au début des années soixante assimilables à la Figuration Narrative - mais les griffonnages, personnages esquissés et objets dont il couvre ses toiles et dessins n'instaurent en fait aucune narration possible, et il a le souci de produire une peinture irréductible à un discours unifié. Au début des années soixante-dix, l'espace porteur des signes devient le principal personnage : avec ses replis et ses fausses perspectives, il suffit à animer la surface. Dès lors, Voss ne colore plus des formes, mais des lignes, foisonnantes et proposant dans leurs méandres quelques figures élémentaires (lutins, bateaux, croix...). Ce vagabondage graphique suscite un retour de taches colorées aux formes aléatoires et, à partir de 1983, les œuvres sont constituées de fragments antérieurement peints sans projet de composition. S'y adjoignent rapidement, excédant la toile et ses limites, des objets en volume (du papier froissé au dossier de chaise). À travers ces moments, le travail de Jan Voss cerne obstinément - mais avec la légèreté d'un jeu souverain - les avatars de la peinture lorsqu'elle entreprend de ne donner à voir rien d'autre que la visibilité même des choses, la manière dont elles échappent à l'indifférenciation du chaos.

## **Valerio Adami (1935, Bologne)**

Peintre italien. Il pratique abondamment le dessin à l'académie de Brera de 1951 à 1954, et ses premières toiles sont teintées d'expressionnisme. Très vite cependant, il domestique les formes par une ligne épaisse qui cerne fortement objets et personnages, traités en aplats de couleur pure et sans ombres. Il s'affirme ainsi au cours des années soixante comme un des représentants notables de la Nouvelle Figuration européenne, avec des œuvres qui paraissent mettre en cause le monde de la consommation. Dès cette époque, il définit le tableau comme "une proposition complexe, où des expériences visuelles antérieures forment des combinaisons imprévisibles" : l'espace qu'il met au point, minutieusement élaboré par des dessins préparatoires, est davantage de montage et d'appropriation d'images que de référence au visuel ("le tableau n'est pas fait de la même substance que la vision") et, comme la mémoire qui génère les formes est aussi collective et culturelle, son travail aborde dans les années soixante-dix des portraits de célébrités (Joyce, Freud, Benjamin), puis des paysages ou des événements historiques (la Révolution française), en intégrant mots-titres soigneusement peints et références à la peinture ancienne. L'importance qu'Adami accorde au dessin et au rapprochement d'éléments culturels a favorisé les commentaires de philosophes (Derrida, Deleuze) - tandis que la franchise de ses aplats colorés a trouvé des applications à grande échelle dans des peintures murales (dès 1973-1974 pour la First National City Bank de Madison, en 1989 pour le théâtre du Châtelet à Paris).