

LES  
NOUVEAUX  
REALISTES

CATHERINE FRANCLIN



**LES  
NOUVEAUX  
REALISTES**

CATHERINE FRANCLIN



Édité avec le concours du  
Ministère de la Culture,  
Délégation aux Arts Plastiques (FIACRE)

022646397

70



# LES NOUVEAUX REALISTES

CATHERINE FRANCKLIN

COLLECTION DIRIGÉE PAR NADINE COLENO

EDITIONS DU REGARD

FOL  
D4102  
SAS



DI 28 MAI 97 19897



ARMAN, *L'Affaire du courrier*, 1961-1962. Trois mois de courrier de Pierre Restany, 120 x 140 x 40 cm.

# S O M M A I R E

## AVANT-PROPOS P.7

### À PARIS APRÈS LA GUERRE P.11

- LE TEMPS DES GALERIES P.11
- L'ÂGE DES SALONS, L'INFLUENCE DES CRITIQUES P.12
- LA "DICTATURE ABSTRAITE" P.13
- LES "VALEURS SAUVAGES" DE L'ART BRUT P.15
- L'ART COMME SPECTACLE P.16
- TRISTES TROPIQUES P.18

### 1954-1959 : LES ANNÉES DE FORMATION P.21

- LES COPAINS D'ABORD P.21
- RESTANY MAGNÉTISÉ PAR KLEIN P.22
- LA BEAUTÉ AGAÇANTE DE L'IMPULSIVITÉ P.24
- PRODIGE AU LIEU DE REPRODUIRE P.24
- HAINS ET VILLEGÉ INVENTENT LES ULTRA-LETTRES P.26
- SOULÈVEMENT DE LA JEUNESSE P.28
- LES CRIRYTHMES DE DUFRÈNE P.30
- KLEIN, DE NICE À PARIS VIA TOKYO P.31
- LE MONOCHROME COMME "IDÉE" P.32
- RÉALITÉ SENSIBLE DE KLEIN P.35
- RÉALITÉS COLLECTIVES DES DÉCOLLAGISTES P.37
- DE LA POÉSIE À L'AFFICHE P.40
- ARMAN : L'OBJET RÉEL MULTIPLIÉ P.45
- TABLEAUX DE CHIFFONS ET DENTELLES P.51
- CÉSAR CHEZ LES FERRAILLEURS P.52
- TINGUELY CONSTRUCTEUR D'ANTI-MACHINES P.57
- UN NOUVEAU RAPPORT AU PUBLIC P.63
- PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS P.67

### 1960 : LES ANNÉES RADIEUSES P.73

- VINGT MINUTES DANS L'HISTOIRE DE L'ART P.73
- PEINDRE EN GANTS BLANCS P.74
- LE SAUT DANS L'IMMATÉRIEL P.78
- LA COMPRESSION, SCULPTURES AU PLURIEL P.82
- LE PLEIN CONTRE LE VIDE P.86
- L'OBJET CONTRE L'OBJET P.95
- SPOERRI, LA DANSE, LA POÉSIE ET LA VIE P.97
- DE LA TABLE AU TABLEAU P.101
- RAYSSÉ OU LES IMAGES TROUVÉES DU BONHEUR P.107
- LA PEINTURE À COUPS DE FUSIL P.112
- CONTINUITÉ ET ÉLARGISSEMENT DU GROUPE : LA GALERIE J. P.119
- APPROCHE THÉORIQUE ET PREMIERS DÉSACCORDS P.127
- L'IMPOSSIBLE DÉFINITION GLOBALE P.135
- CONQUÊTE DE L'AMÉRIQUE P.137
- LES CRITIQUES D'ART PASSENT LES PLATS P.147
- LES NOUVEAUX RÉALISTES SE DISPERSENT P.150

### NOUVEAUX RÉALISTES, NOUVELLES ATTITUDES P.157

- DES ARTISTES SANS MÉTIER NI ATELIER P.157
- TRANCHES DE VILLES, TRANCHES DE VIES P.159
- DE NOUVEAUX REGARDEURS P.161
- L'ART SUR LE MODE "VITE" P.166
- COMME UN BRUISSEMENT D'ANAMNÈSE P.168
- L'INSTANT DE L'ŒUVRE, L'INSTANT DU SPECTATEUR P.171
- UN HUMOUR AD HOC P.174

### ANNEXES P.177

- TEXTES ET MANIFESTES P.178
- CHRONOLOGIE P.183
- BIOGRAPHIES DES ARTISTES P.188
- BIBLIOGRAPHIE P.195
- INDEX P.197
- REMERCIEMENTS P.199





RAYMOND HAINS, C'est ça le renouvellement ?, 1959.



## AVANT-PROPOS

---

Deux générations nous séparent des premières expositions parisiennes de Klein, de Hains et Villeglé, de Tinguely, de César et d'Arman. Ils furent les principaux protagonistes de cette aventure baptisée en 1960, par un critique inspiré, Pierre Restany, le Nouveau Réalisme. Avec Spoerri, Raysse, Dufrené, Rotella, Niki de Saint Phalle, Deschamps et Christo, qui furent également associés, parfois brièvement, à l'aventure, ils tournèrent la page d'une époque, inaugurant un nouveau chapitre de l'histoire de l'art au sein duquel leurs œuvres voisinent avec celles d'aujourd'hui.

Le Nouveau Réalisme n'a jamais été un mouvement unifié par un style. Pour certains, il n'a été qu'un regroupement circonstanciel d'artistes et son existence fut infiniment courte. Pour d'autres, il n'a pas même été un groupe mais une sorte de philosophie de l'art et son histoire se poursuit encore de nos jours. Ces contradictions, ces points de vue divergents des acteurs eux-mêmes font partie du Nouveau Réalisme. Ils sont un reflet de sa relative complexité, de sa diversité essentielle, de sa richesse. Lorsqu'on en tient compte, on constate que le Nouveau Réalisme est bien éloigné des définitions simplistes qu'en donnent les manuels d'art habituels.

Deux générations constituent un recul suffisant pour tirer parti des éléments nouveaux et reconsidérer d'un œil neuf une histoire à la fois connue et pleine de zones d'ombres. Près de quarante ans après le scandale déclenché par la première Biennale de Paris, où Hains s'illustrait avec sa *Palissade des emplacements réservés* et Tinguely avec sa "machine à peindre" géante, on comprend mieux la nature du message des Nouveaux Réalistes ; on mesure sa puissance et sa portée ; on peut réévaluer la place de chacun et prendre conscience du rôle fondamental joué par ces artistes en l'espace d'une dizaine d'années, entre 1954 et 1964. Les œuvres qu'ils produisent alors sont à l'image du *Saut dans le vide* d'Yves Klein. Elles ont son caractère téméraire de défi et sa radicalité juvénile ; elles témoignent du besoin irrépressible de tout réinventer, d'une aspiration urgente, vitale, au changement, comme si, pour eux, l'air ambiant était désormais devenu irrespirable...

"Ce sont toujours les artistes qui comprennent d'abord et qui le disent aux critiques et les critiques le disent au public."

Daniel Spoerri

La distance permet également d'expliquer la profondeur de l'empreinte laissée par le groupe. De même qu'on estime la grandeur d'un artiste à ce qu'il laisse en héritage, de même peut-on juger de l'influence exercée par Klein et ses amis d'après les voies qu'ils ont ouvertes et les œuvres qu'ils ont rendues possibles sans les avoir nécessairement engendrées. Car les Nouveaux Réalistes n'ont pas seulement secoué pour eux-mêmes le joug des conventions. Ils ont également brisé des barrières pour les générations suivantes et contribué à faire rebondir une histoire à bout de souffle. La France allait être rayée de la géographie artistique internationale quand leurs œuvres ont commencé à manifester leur présence poétique singulière, quand elles ont commencé à imposer une nouvelle perception de la réalité. Il apparaît donc évident que ces artistes ont joué un rôle de taille dans le regain de vigueur dont on crédite, en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, la scène française.

Moment historique, le Nouveau Réalisme demeure cependant d'une telle proximité, ses œuvres conservent une telle fraîcheur, qu'à chaque instant le regard s'attarde sur des objets qui semblent appartenir à l'actualité. C'est véritablement à la source de l'art d'aujourd'hui que nous entraînent les Nouveaux Réalistes, à moins que ce ne soit l'art d'aujourd'hui – de Vilmouth à Steinbach, de Fabrice Hybert à Tiravanija – qui ne cesse de ramener leurs œuvres dans le champ coloré du présent. Informés de celui-ci, nous distinguons plus clairement les questions soulevées par ces trublions d'hier ; nous en apprécions d'autant mieux la pertinence et la précocité.

Depuis les années soixante, les Nouveaux Réalistes sont revenus à plusieurs reprises sur la période qui fut celle de leurs débuts. Pierre Restany a, lui aussi, été souvent amené à commenter l'aventure qu'il a fédérée et fidèlement soutenue. Notre livre s'est nourri de leurs nombreux témoignages, ainsi que de propos recueillis auprès des artistes et de Restany. Puissent notre enquête et la synthèse qui en résulte accompagner dans un passionnant voyage ceux qui abordent cette époque pour la première fois. Puissent-elles également fournir à ceux qui croient la connaître l'occasion de rendre une nouvelle visite aux Nouveaux Réalistes...

Page de droite : YVES KLEIN,  
*Sculpture éponge*, 1960.

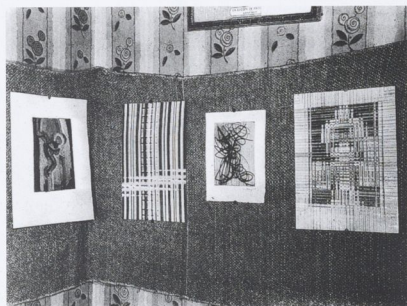
Pigment pur rose et résine synthétique sur éponge, tige de métal et socle en pierre, 50,5 x 20 cm. *Sculpture éponge*, 1960. Peinture or, feuille d'or et résine synthétique sur éponge, tige de métal et socle en pierre, 63 x 14 cm. *Sculpture éponge*, 1960.

Pigment pur bleu et résine synthétique sur éponge, tige de métal et socle en pierre, 43 x 22 cm.









RAYMOND HAINS,  
*Photographies hypnagogiques*,  
chez l'artiste, rue Delambre, 1950.

# À PARIS APRÈS LA GUERRE

## LE TEMPS DES GALERIES

À Paris, au milieu des années cinquante, tandis que les rares institutions existantes se consacrent à la célébration de Matisse, Léger ou Picasso, on découvre dans les galeries les représentants de l'art vivant. Beaucoup de galeries nouvelles ont ouvert à la fin de la guerre et dans les années qui suivirent. Elles ont été le rendez-vous obligé d'un monde de l'art avide d'informations et d'échanges, et beaucoup sont restées dans les mémoires pour les expositions et les événements qu'elles ont organisé, pour leur esprit d'initiative, leur curiosité, leur audace.

Les galeries Denise René et Colette Allendy figurent parmi les plus anciennes. La première – créée au lendemain de la Libération – regroupe autour d'Herbin les artistes du courant de l'art construit. En 1955, elle présente l'exposition *Le Mouvement* à laquelle participent Jean Tinguely, arrivé en France depuis peu, Duchamp et Calder. Deux ans plus tard – avant Venise et pour la première fois en France – Denise René expose une quarantaine d'œuvres de Mondrian, dont le fameux *Broadway Boogie-Woogie* de la collection du Moma de New York<sup>1</sup>. Organisée par Willy Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, cette exposition n'avait trouvé preneur auprès d'aucun musée parisien.

La galerie Colette Allendy est, elle aussi, restée célèbre à plus d'un titre. Seconde épouse du docteur Allendy – l'un des fondateurs de la Société psychanalytique de Paris, qui connut et soigna Artaud –, Colette Allendy ouvre un espace d'expositions dans sa villa, aux abords de la porte de la Muette. À partir de 1947, elle y présente, au rez-de-chaussée, des œuvres de Kandinsky, Arp et Picabia, accueille au premier étage les photographies de Hains, puis, en 1956, l'exposition de Klein, *Yves, propositions monochromes*, ainsi que la première présentation d'affiches lacérées de Hains et Villeglé, l'année suivante. C'est de l'une des fenêtres de l'hôtel particulier de la famille Allendy que Klein effectuera, en janvier 1960, son premier essai de "Saut dans le vide".

D'autres galeries ouvertes après la guerre doivent être mentionnées ici : la galerie Nina Dausset, rue du Dragon, où aura lieu la première confrontation entre artistes français et américains organisée par Michel Tapié en 1951, le Studio-galerie Paul Facchetti, qui voit le jour en 1949, la galerie René Drouin, place Vendôme, où exposent Wols et Fautrier, la fameuse galerie Iris Clert, rue des Beaux-Arts, où Klein et

<sup>1</sup>Voir *Conversations avec Denise René*, Catherine Millet, éditions Adam Biro, Paris, 1991.



Arman feront un passage remarqué, la galerie Daniel Cordier, installée rue de Duras en 1956, qui contribue à faire connaître les œuvres de Dubuffet et de Michaux. Citons encore la galerie Rive Droite, ouverte en 1954 par Jean Larcade, la galerie Arnaud, inaugurée en 1951 par une exposition Ellsworth Kelly et Jack Youngerman, la librairie-galerie Kleber créée par Jean Fournier, la galerie Stadler, la galerie du Haut Pavé, financée par la banque Mirabeau et dirigée par un dominicain, le père Vallée, la galerie Craven, la galerie Lucien Durand, située rue Mazarine, etc.



1001 ballons bleus pour l'exposition d'Yves Klein, galerie Iris Clert, Paris, 10 mai 1957.

<sup>3</sup>Voir Dominique Viéville, "Vous avez dit géométrique? Le Salon des réalités nouvelles, 1946-1957", in catalogue de l'exposition *Paris-Paris, 1937-1957*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981.

## L'ÂGE DES SALONS, L'INFLUENCE DES CRITIQUES

Les salons sont eux aussi les hauts lieux de l'activité de l'art vivant. Chaque année s'ouvrent au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (longtemps appelé Palais des beaux-arts) le Salon de mai et le Salon des réalités nouvelles. Ce dernier, créé en 1946 dans le prolongement de l'association Abstraction-Création, joue un rôle primordial. On y découvre toutes sortes d'expressions non figuratives : abstraction géométrique, constructivisme, art concret, orphisme, art non objectif, abstraction lyrique, art informel, tachisme, etc. Auguste Herbin y exerce la fonction de vice-président jusqu'en 1954, "s'occupant de tout, des adhésions, de la correspondance, des statuts, du bulletin, de l'accrochage"<sup>2</sup>.

L'État ne s'intéresse alors ni de près ni de loin au développement de la création contemporaine. Les artistes et les marchands ont pour partenaires privilégiés les critiques d'art, dont certains se montrent extrêmement actifs et engagés. Léon



JACKSON POLLOCK,  
*Number fourteen*, 1951.  
147 x 269 cm. Exposition  
galerie Paul Facchetti,  
Paris, mars 1952.

Degand, Michel Tapié, Michel Ragon, Charles Estienne sont parmi les plus influents. Ils publient régulièrement dans des revues telles qu'*Art d'aujourd'hui* (fondée en 1949), *Cimaise* (créée en novembre 1953 par Jean-Robert Arnaud, directeur de la galerie



du même nom) ou dans les pages du journal *Combat*. Apurés des galeries, ils jouent un rôle de conseiller ou d'organisateur d'expositions, voire de directeur. Degand défend l'abstraction géométrique, Ragon fait découvrir le groupe Cobra, Charles Estienne soutient des abstractions diverses – tachisme, abstraction lyrique, paysage abstrait, etc. Quant à Michel Tapié, qui publie en 1952 *Un Art autre*, il perçoit avec acuité les bouleversements en cours. Défenseur de l'“informel” (Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Wols, Michaux, Bryen), il travaille avec de nombreux galeristes, cherchant à faire se côtoyer artistes français et américains. Avec Georges Mathieu, il organise la première exposition personnelle en France de Jackson Pollock : celle-ci a lieu en 1952 à la galerie Paul Facchetti.

Le dynamisme des marchands et l'engagement des critiques à leur côté est le fait marquant de cette époque qui voit émerger les idées maîtresses des artistes du Nouveau Réalisme. Il y a, dans ces années intermédiaires, de l'attente et de l'espoir. Paris croit encore à sa place sur la scène internationale de l'art. Paris croit à l'avenir et à ses artistes. Paris ignore que le centre de l'art sera bientôt situé de l'autre côté de l'Atlantique, à plus de sept mille kilomètres.

Il faut dire – si l'on en juge par les artistes primés à la Biennale de Venise – que le reste du monde ne le sait pas non plus. Sur seize prix décernés à Venise, entre 1948 et 1962, douze récompensent des artistes français : Braque en 1948, Matisse et Zadkine en 1960, Dufy et Calder en 1952, Ernst et Arp en 1954, Villon en 1956, Fautrier et Hartung en 1960, Manessier et Giacometti en 1962. L'œuvre de ces artistes, pour la plupart, est aux trois quarts accomplie, et le prix reçu a valeur de consécration. Deux ans plus tard, en 1964, le changement est radical : Robert Rauschenberg remporte, à trente neuf ans, le grand prix de la trente-troisième Biennale de Venise. Dans le catalogue américain, une phrase frappe de consternation la communauté française : “Chacun sait que le centre de l'art mondial n'est plus Paris mais New York.”

#### LA “DICTATURE ABSTRAITE”

Quand il expose à Venise en 1964, Rauschenberg n'est cependant pas inconnu en France. En 1959, il a déjà présenté plusieurs *Combine paintings* dans le cadre de la première Biennale de Paris. Trois mois plus tard, *The Bed*, œuvre désormais historique, fait partie de l'exposition *Eros la ville* (également connue sous le titre *Exposition internationale du Surréalisme*), organisée par Duchamp et Breton à la galerie Daniel Cordier qui en outre, au printemps 1961, organise une exposition personnelle de l'artiste. Autant dire qu'à Paris comme à New York les amateurs attentifs n'ont pas attendu la consécration vénitienne pour comprendre qu'avec Rauschenberg – comme avec Jasper Johns d'ailleurs, dont trois tableaux (parmi lesquels un *Drapeau*) sont exposés à la Biennale de Venise en 1958 – un trait définitif



JEAN FAUTRIER, *Corps d'otage*, 1944. Huile sur papier marouflé sur toile, 116 x 73 cm.

<sup>1</sup>In *Les Lettres Nouvelles hebdomadaires*, n° 25, 14 octobre 1959, repris dans *Les années fertiles, 1940-1960*, éditions Mouvements, Paris, 1988.



JEAN DEGOTTEX, *Cri de Roc*, 12-1955. Huile sur toile, 195 x 97 cm.

<sup>2</sup>In *L'art abstrait est-il un académisme ?*, éditions de Beaune, Paris, 1950.

<sup>3</sup>Voir *Un art autre, un autre art*, catalogue de l'exposition présentée à Artcurial, Paris, 1984.

allait être tiré sur le passé. Ainsi, dans son compte-rendu de la Biennale de Paris, Geneviève Bonnefoi notait avec enthousiasme : "Je suis navrée de devoir dire, au risque d'être accusée d'apporter de l'eau au moulin de ceux qui veulent enterrer l'École de Paris, que la salle américaine, au milieu de cette décourageante monotonie, est la seule où l'on s'arrête, interdit, où l'on a brusquement l'impression qu'il se passe quelque chose. Quelque chose de différent, enfin!"<sup>13</sup>

Écrites fin 1959, ces lignes traduisent un sentiment beaucoup plus ancien pour certains. N'oublions pas que la première exposition parisienne de Pollock a eu lieu en 1952, suivie, en 1953, de *Douze peintres et sculpteurs américains*, au Musée national d'art moderne du Palais de Tokyo. Organisée par le Moma, cette exposition comprenait à nouveau plusieurs tableaux de Pollock, ainsi qu'un ensemble de sculptures de David Smith et de constructions, stables et mobiles de Calder. Ce début des années cinquante est également celui de la découverte de la jeune création américaine, soit à travers les quelques rares revues françaises qui en font état, soit par l'intermédiaire des artistes qui (tel Mathieu) circulent régulièrement entre Paris et New York ou qui (tel Dubuffet) ont séjourné aux États-Unis.

Mais savoir qu'à New York "il se passait quelque chose" n'était pas indispensable, alors, pour augurer de ce qui allait se passer à Paris. Très tôt, en effet, et indépendamment du regard porté sur l'École de New York, nombre d'acteurs et d'observateurs pressentent avec effroi l'exténuation de la création en France. Ils voient la scène française s'abandonner à la facilité d'une peinture abstraite conventionnelle, se complaire (à quelques exceptions près) dans la répétition de formules creuses et de gestes éculés, s'enfermer dans un labyrinthe de notions approximatives et de vaines distinctions. C'est pourquoi ces années intermédiaires, malgré l'allégresse des marchands, sont loin d'être euphoriques. Ce sont des années d'attente et d'espoir. Ce n'est sûrement pas un âge d'or.

La reprise engendrée par l'après-guerre s'amorce à peine que déjà des voix s'élèvent qui soulignent la gravité de ce que Jacques Villeglé appellera "la dictature abstraite". Ainsi, le critique Charles Estienne publie-t-il, dès 1950, un pamphlet qui fustige l'académisation de l'abstraction française, devenue "non pas une mode mais quelque chose de plus grave : une nouvelle routine, une nouvelle usure de l'œil et de l'esprit"<sup>14</sup>. Ardent défenseur du tachisme, Charles Estienne (qui soutient Degottex, Hantaï, Loubchansky, etc.) provoque à son tour l'opposition d'une autre partie de la critique. Michel Tapié lui répond en 1954 dans le journal *Combat* à travers un article intitulé : "Le tachisme est un académisme"<sup>15</sup>. Mais, tandis que les critiques s'empoignent, la déferlante du courant abstrait et de ses multiples variantes continue de croître et de prospérer... Elle s'amplifiera tout au long des années cinquante... Et rien ni personne, au cours de ces années, ni l'intensité des critiques, ni l'exacerbation des querelles n'empêchera l'installation de l'esthétique abstraite dans la



position d'un art officiel et bourgeois au déclin annoncé. Si bien qu'à la fin de la décennie l'abstraction constituera le bataillon le plus étendu de ce que l'on a nommé l'École de Paris et qui, regroupant plusieurs générations d'artistes (de Bissière, Manessier ou Bazaine à Lansky, Poliakoff ou de Staël) désigne la quasi-totalité de la création française de l'époque.

## LES "VALEURS SAUVAGES" DE L'ART BRUT

L'exception que recouvrent les noms de Fautrier, Dubuffet ou Giacometti, constitue l'éclaircie qui donne à cette période la tonalité d'un moment ouvert, d'un espace du possible. Remarqué bien avant la guerre, notamment pour son refus de la tradition de la peinture à l'huile, Fautrier jouit, à partir de 1945, d'une nouvelle célébrité, affirmée surtout dans les milieux littéraires. En 1945, la galerie Drouin présente la série des Otages. Cette exposition, préfacée par André Malraux, rallia l'enthousiasme des écrivains et des poètes mais déplut fortement, rapporte Michel Ragon<sup>6</sup>, au milieu pictural. L'exposition des *Objets*, dix ans plus tard, ne lui plut pas davantage. Avec cette série, en effet, Fautrier jetait un pavé dans la mare de l'abstraction et se désolidarisait du mouvement de la peinture informelle qu'il semblait avoir entraîné à sa suite.

Jean Paulhan et Francis Ponge sont des admirateurs de la première heure de Fautrier : Ponge avait loué sa peinture, en 1948, dans son recueil *Le Peintre à l'étude*. Paulhan avait publié en 1949 *Fautrier l'enragé*. Proche de Jean Paulhan également, Dubuffet occupe lui aussi une place particulière dans la France des années cinquante. Figure indocile et volontaire, il en est l'une des personnalités les plus provocantes, les plus perturbatrices. En 1948, avec Paulhan et Breton, il fonde la Compagnie de l'art brut, qui s'intéresse à l'art des "irréguliers". Il s'agit là, note Jean Dubuffet, d'un art "qui n'a pas l'air d'en être", de l'art, écrit Michel Ragon, "des primitifs du siècle, des naïfs, des malades mentaux, des amateurs peignant et sculptant en dehors du temps"<sup>7</sup>. Glorifiant les "valeurs sauvages" de l'art brut, qui prennent à rebours l'esthétique et le bon goût, Dubuffet organise en 1957, à la galerie Drouin, une exposition dont le titre à lui seul révèle le contenu et l'intention critique : *L'Art brut préféré aux arts culturels*. En conclusion du texte accompagnant l'exposition, l'artiste, avec son impertinence habituelle, écrivait : "Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou."

L'attention que porte Dubuffet à la production d'individus hors normes, de mar-

<sup>6</sup>Fautrier, éditions Georges Fall, coll. "Le musée de Poche", Paris, 1957.

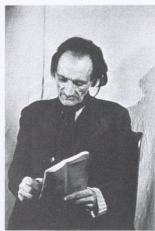


Affiche de la première exposition d'art psychopathologique, Saint-Anne, 1946. Couverture du fascicule n°1 de *L'Art Brut*, Paris, 1947.

<sup>7</sup>"Une production d'art qui ne met pas gravement la culture en procès, qui n'en suggère pas avec force l'inanité, ne nous est d'aucun secours."

Jean Dubuffet

<sup>8</sup>Voir à ce sujet : Henry-Claude Coussseau, "L'origine et l'écart : d'un art l'autre", in catalogue de l'exposition *Paris-Paris*, 1937-1957, op. cit.



ANTONIN ARTAUD, 1947.

<sup>8</sup>In *Jean Tinguely, une magie plus forte que la mort*, éditions Le Chemin vert, Paris, 1987.

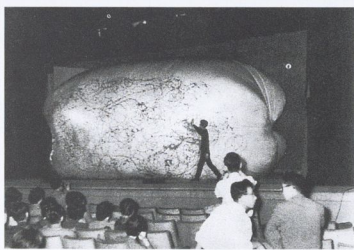
<sup>9</sup>Les citations de Villeglé sont extraites, sauf mention contraire, de *Urbi et Orbi*, éditions W, coll. "Gramma", Mâcon, 1986.

ginaux, est contemporaine du regain d'intérêt que la communauté intellectuelle porte, dans ces années-là, aux manifestations de la folie. C'est en 1953 que débute les séminaires de psychanalyse de Jacques Lacan au centre psychiatrique de l'hôpital Sainte-Anne – hôpital où eurent lieu, en 1946, la présentation d'œuvres de malades mentaux dont le retentissement fut considérable. Dans les années cinquante, l'onde de choc de l'œuvre d'Artaud commence également à s'étendre. Dubuffet avait rendu visite au poète à Rodez en 1945. Artaud meurt en 1948. Un an plus tôt, il avait prononcé sa dernière conférence publique au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris. Dans la salle, on reconnaissait Aragon, Breton, Gide... Un jeune artiste, tout frais débarqué de sa Bretagne natale, assistait à l'événement : Raymond Hains.

Réfractaire aux courants dominants de l'abstraction, Dubuffet suscite avec sa peinture les mêmes réserves que Fautrier. Au point que Pontus Hulten pourra écrire qu'en 1955 "Jean Fautrier et Jean Dubuffet semblent plus actuels à New York qu'à Paris, où on les classe parmi les figuratifs désormais passés de mode"<sup>8</sup>. S'il est cruel (et peut-être excessif) pour Dubuffet surtout, dont l'œuvre est en plein essor, le commentaire de Pontus Hulten confirme cependant le témoignage de Villeglé selon lequel "hors de l'abstraction, il n'était point de salut". L'abstraction était la mesure de toute chose. L'avant-garde elle-même "ne pouvait être qu'abstraite"<sup>9</sup>.

## L'ART COMME SPECTACLE

Dans cette avant-garde abstraite se distinguent des peintres comme Wols (mort en 1951 à l'âge de trente-huit ans), Michaux ou Mathieu. Ce dernier – "l'incorruptible abstracteur lyrique des années cinquante", comme le surnomme Jacques Villeglé – dirige la revue des *United States Lines*. Très au fait du développement de



AKIRA KANAMAYA, Théâtre Gutai, Tokyo et Osaka, mai 1957.

l'art américain, il œuvre intensément en faveur d'une internationalisation de la vie artistique. Dans sa peinture, Mathieu tente de rassembler des éléments empruntés à l'art d'Extrême-Orient, en particulier à la calligraphie. On sait l'importance que celle-ci confère à la vitesse. Mathieu s'en fera le chantre, devenant pour quelque temps – avant de se perdre dans l'officialité et les mondanités – le champion (comme le dit encore Villeglé) d'une "esthétique du risque". Ainsi, peu après la première exposition du groupe japonais Gutai, à Tokyo, exposition ponctuée par différentes "actions" d'artistes, Mathieu peint en trente minutes, devant un public de deux mille personnes réunies au théâtre Sarah-Bernardt, une toile de douze mètres de longueur, exécutée en *Hommage aux*



poètes du monde entier. On ne parle pas encore de *happening*, mais le terme d'*action painting* a déjà été employé par Harold Rosenberg dans l'étude qu'il consacre en 1952 à divers peintres américains, parmi lesquels Jackson Pollock et sa technique du *dripping* figure en bonne place.

S'il est vrai qu'en théâtralisant à l'excès les gestes du peintre, Mathieu cherche essentiellement à revitaliser la problématique de l'abstraction (tandis que les actions des artistes travaillant dans la lignée de Fluxus, notamment, tendent à les libérer de l'espace du tableau<sup>10</sup>), il n'en demeure pas moins qu'il a précipité en France le déclin d'une approche de la peinture sentimentale et frioleuse en introduisant un nouveau rapport à celle-ci. Ce nouveau rapport se fonde sur plusieurs éléments mis en jeu de manière simultanée et convergente : d'abord sur le caractère monumental du tableau, puis sur l'absence de préméditation des formes, enfin, sur une notion dont la consécration ne tardera pas à venir, la notion de spectacle. Bien des événements orchestrés par les Nouveaux Réalistes se rattacheront à

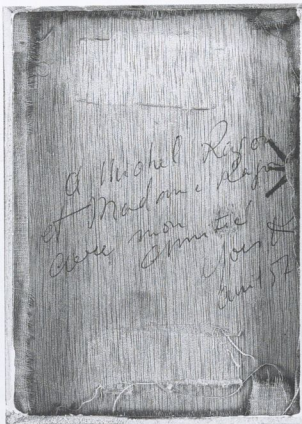


<sup>10</sup>Voir à ce sujet le texte de Jean de Loisy, "Bouleversements de situations", in le catalogue de l'exposition *Hors limites, l'art et la vie, 1952-1994*, Musée national d'art moderne-Cci, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994.

GEORGES MATHIEU.

cette dernière, en premier lieu les séances d'Anthropométries d'Yves Klein ou les spectacles de machines autodestructrices de Tinguely. Mais le devenir-spectacle de l'œuvre d'art attirera surtout, dans les années cinquante, l'avant-garde poétique issue du Surréalisme et de Dada. Au moment où la communauté des peintres s'épuise dans la répétition, c'est par la poésie qu'une partie du monde de l'art tentera d'échapper aux conformismes culturels. C'est dans le champ des inventeurs de nouveaux langages – point de rencontre des poètes du mouvement lettriste et de ses diverses dissidences – que certains artistes, en effet, trouveront l'oxygène qui leur manque et puiseront la force de se lancer à l'assaut de terres inconnues. Et tandis que la critique de la peinture gagnera du terrain, on verra se développer, sous l'impulsion de ces poètes d'avant-garde, un concept d'œuvre d'art élargi mêlant le théâtre, la poésie, la musique, voire l'architecture. Le premier Festival d'avant-garde, organisé par Michel Ragon en août 1956 à la Cité Radieuse de Marseille, est à cet égard un événement inaugural. Le cinéma, la danse, la musique, le théâtre y côtoient la pein-

YVES KLEIN, dos de  
*Monochrome vert*, 1957.  
Dédié à Michel Ragon.



11 D. Abadie, Bryen *l'hérétique*,  
catalogue de l'exposition itinérante  
de Camille Bryen en  
France, 1971.



*En attendant Godot*,  
de Samuel Beckett, mise en  
scène de Roger Blin, 1953.



*Le Voyeur*, de  
Alain Robbe-Grillet,  
Éditions de Minuit.

ture, la sculpture et la poésie. Trois futurs Nouveaux Réalistes y participent : Yves Klein, Jean Tinguely et César.

Dans les années cinquante, on croise à Saint-Germain-des-Prés une personnalité singulière : Camille Bryen. Marginal du Surréalisme, poète et ami de Tzara, Bryen pratique à cette époque une peinture dite "automatique et tachiste" qui le situe dans le champ de ce que l'on appelle déjà "anti-peinture". Insistant à juste titre sur le comportement de l'artiste, Daniel Abadie soulignera la mise en parallèle de sa démarche avec celle de Duchamp. "Rarement, écrira-t-il, si ce n'est par Marcel Duchamp, le problème du comportement artistique aura été posé avec

une telle acuité. Poète, dessinateur, créateur d'objets à fonctionnement, peintre ou simple individu, l'existence de Bryen tend tout entière à nier la notion d'instant privilégiés au profit d'un état permanent, diversifié dans ses expressions, mais d'intérêt toujours égal, qui serait la véritable activité poétique."<sup>11</sup> En ce sens, Bryen aura été l'un des précurseurs d'un certain art du comportement qui se développera dans les années soixante-dix. Il sera à nouveau question de lui dans le chapitre suivant.

## TRISTES TROPIQUES

Dans le domaine littéraire, l'année 1953 constitue une date repère. En janvier 1953, Roger Blin met en scène, au Théâtre de Babylone, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, qui, installé en France avant la guerre, a déjà publié deux romans dans l'indifférence générale. Ses pièces dramatiques aideront à sa reconnaissance. Quatre ans plus tard, Blin récidive et monte une nouvelle pièce de l'auteur au Théâtre des Champs-Élysées : *Fin de partie*. Entre-temps, le Nouveau Roman apparaît en la personne d'Alain Robbe-Grillet, qui publie *Les Gommages* en 1953 (prix Fénéon), puis *Le Voyeur* en 1955. En 1953 toujours, Marguerite Duras publie son deuxième livre, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, et la critique littéraire s'illustre avec la publication du *Degré zéro de l'écriture*, de Roland Barthes, qui sera suivi, en 1957, de *Mythologies*. Le champ de l'esthétique s'enrichit en 1955 d'une étude de Georges Bataille, *Lascaux, ou la naissance de l'art*. Dans les cercles philosophiques, on lit enfin, dix ans après leur parution, les ouvrages de Gaston Bachelard, qui promène à la Sorbonne sa vénérable barbe blanche. On s'intéresse également aux sciences humaines, et, en 1955, on médite sur la première phrase du livre de Claude Lévi-Strauss, *Tristes*



*Tropiques*, – une phrase désenchantée qui résonne gravement en ces années que l'on voudrait sereines et festives : “Je hais les voyages et les explorateurs”...

Sur le plan des idées socio-politiques, une grande question agite les intellectuels français : faut-il ou non adhérer au parti communiste ? Picasso y a déjà répondu. En 1952, il préside à la Mutualité un meeting au cours duquel plusieurs milliers de Parisiens proclament leur volonté de sauver les Américains Julius et Ethel Rosenberg, condamnés à mort pour espionnage au profit de l'Union soviétique. Au même moment, Jean-Paul Sartre publie dans *Les Temps modernes* une série d'articles dans lesquels il justifie son attachement au P.C.F. par le soutien que ce dernier apporte à l'U.R.S.S. et par l'adhésion de la classe ouvrière aux idées communistes. Maurice Merleau-Ponty – qui enseigne au Collège de France jusqu'en 1953 – réplique vertement à Sartre en le traitant d’“ultrabolchevique”. La mort de Staline, en 1953, et la révélation des crimes du stalinisme marquent l'actualité, comme vont la marquer les événements tragiques d'Algérie. De Gaulle s'était retiré du pouvoir en 1946. La crise algérienne l'y fait revenir en 1958. Sous son gouvernement, André Malraux est d'abord ministre de l'Information, puis ministre des Affaires culturelles en 1959.

Enfin, en 1950, la France entre, lentement et avec retard, dans l'ère de l'industrialisation. La personnalité de Le Corbusier, qui construit à Marseille l'Unité d'Habitation de la Cité Radieuse, domine l'architecture. Hélas, si Le Corbusier bâtit peu, ses conceptions engendrent de nombreuses cités, peu radieuses, qui essaient à travers le paysage français. En somme, tout est mis en place, au cours de cette décennie, pour une formidable mutation... Mais la tradition pèse et, paradoxalement, une sensation de vide s'installe... Comme l'écrit le sociologue Henri Lefebvre dans son texte publié à l'occasion de l'exposition *Paris-Paris, 1937-1957*, en 1957, “tout est prêt pour quelque chose de nouveau. Ce sera d'une part la croissance accélérée, la prospérité “miraculeuse” dans les pays non socialistes (...), et d'autre part, en un violent contraste, la contestation radicale, la critique et même l'hypercritique de l'État, de la vie quotidienne, de l'art et du savoir, bref de tout ce qui semble établi. Mais, en 1957, rien de tout cela n'a eu lieu”<sup>112</sup>.

C'est à la fin de ces années de transition, lorsque sur les ruines du passé se fonde la croyance en une nouvelle culture, que se forme le groupe d'artistes rassemblés par le critique Pierre Restany sous le nom de Nouveau Réalisme. Après eux, une page de l'histoire mondiale de l'art a été tournée, et les pages essentielles du chapitre suivant seront écrites aux États-Unis. En ce sens, l'art des Nouveaux Réalistes apparaît (avec l'Arte Povera) comme l'une des dernières étapes européennes avant New York, comme le point culminant d'une époque dont la mauvaise réputation



C. Simon, A. Robbe Grillet, R. Pinget, J. Lindon, S. Beckett, N. Sarraute, devant les Éditions de Minuit.

“D'où vient une rage si générale d'occuper dans chaque domaine la position de la révolte ? Nous n'avons de cesse, en quelque situation, que nous n'ayons renversé les conditions même de l'activité, de la sensibilité ou de la pensée. Comme si nous voulions, par un acte de violence, nous arracher à l'ornière qui nous liait et (...) nous saisissant nous-mêmes par les cheveux, nous tirer et sauter dans un monde jamais vu.”

Georges Bataille



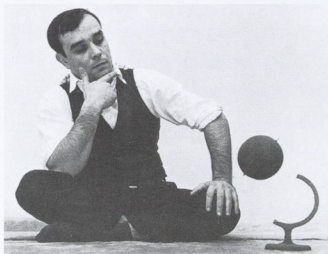
PABLO PICASSO, À ta santé Staline, 1949.

<sup>112</sup> “Autour de deux dates”, catalogue de l'exposition *Paris-Paris, 1937-1957*, op. cit.

repose sur des considérations infaillibles. Mais l'histoire est pleine d'anachronismes et, si les faits semblent se succéder sous la plume de l'historien, dans la réalité, en revanche, coexistent des événements qui ne relèvent pas de la même temporalité. Tel est le cas des Nouveaux Réalistes dont le travail préfigure dans les années cinquante, au cours desquelles leurs œuvres se constituent, une histoire largement postérieure – une histoire, pour le dire clairement, qui est encore celle que nous vivons à l'approche du siècle futur.

Lorsqu'un nouvel état d'esprit se fait jour, il se trouve toujours des critiques pour mettre en évidence les liens que les représentants de la nouvelle génération entretiennent avec les précédentes. L'émergence des Nouveaux Réalistes, forts de l'élan particulier que leur donnait le fait de se manifester en groupe, n'a pas contrevenu à la règle. Certains s'attachèrent à montrer alors, preuves à l'appui, ce que les propositions, les attitudes, les gestes de ces artistes devaient aux avant-gardes du début du siècle – au Dadaïsme en particulier. Ceux qui, sans ignorer le passé, sans nier l'héritage, envisageaient l'histoire en sens inverse, disposaient d'arguments apparemment plus incertains. Il est plus aisé de relier au passé une situation présente que de la rattacher à l'avenir. Mais le temps fait son œuvre... Et cette simple marche du temps nous offre la possibilité de vérifier aujourd'hui que les Nouveaux Réalistes, loin d'avoir refermé un chapitre de l'histoire de l'art, ont au contraire ouvert la brèche qui a permis à cette histoire de se poursuivre et de s'affirmer de ce côté-ci de l'Atlantique.

Car, s'il convient de réexaminer ce qui a été négligemment jeté avec l'eau du bain quand la Biennale de Venise, en enterrant l'École de Paris, a provoqué la provincialisation de l'art européen, il importe de le faire en tenant compte des valeurs et des désirs qu'exprime l'art des nouvelles générations. C'est à leur contact que nous nous instruisons. Ce sont leurs œuvres qui nous guident et nous tendent le fil que nous cherchons à renouer. Et ces œuvres-là projettent sur les activités des Nouveaux Réalistes la claire lumière de l'actualité.



YVES KLEIN contemplant *Le Globe terrestre bleu*.



Achevé d'imprimer sur les presses  
de I.G. Castuera, S.A. à Pampelune, le 10 mai 1997.  
Photogravure : Prodima S.A. à Bilbao.  
Photocomposition : Post Script'hom, Paris.  
Dépôt. Légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1997  
ISBN : 2-84105-037-8

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

