

Les années pop Au centre Pompidou à Paris (mars-juin 2001)

Jacques Donguy

Number 79, Summer–Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46091ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Donguy, J. (2001). Les années pop : au centre Pompidou à Paris (mars-juin 2001). *Inter*, (79), 56–58.

Les années pop

par Jacques DONGUY

AU CENTRE POMPIDOU À PARIS (MARS-JUIN 2001)



A



B

Il est inutile de souligner le succès de cette exposition dans la presse grand public (magazines féminins, *Paris-Match*, télévision...).

Les années pop ou de 1956 à 1968. Je ne sais pas si 1968 est une bonne date. Si on inclut mai 68, ce qui est fait à travers les affiches, difficile de ne pas aller jusqu'en 1972-1975. Ou il fallait s'arrêter avant, ou prolonger au-delà. Les dates de l'exposition *Off Limits*, « *Rutgers University and the Avant-Garde* », sous-titrée « *Happenings, Pop Art and Fluxus* », étaient de 1957 à 1963.

La grande idée de Catherine GRENIER, commissaire de l'exposition et conservatrice au centre Pompidou, était de dresser un parallèle entre Nouveau Réalisme, impulsé par Pierre RESTANY, et pop-art (anglo) américain. Ce qui est une idée légitime, et on aurait pu concevoir une exposition *Les nouveaux réalistes*, d'autant qu'il y a eu cette exposition *The New Realists* organisée par Pierre RESTANY en octobre 1962 à la galerie Sidney Janis à New York, avec des artistes français et américains, dont George SEGAL. Rappelons, en ce qui concerne les dates, que le premier manifeste du Nouveau Réalisme a été publié à Milan le 16 avril 1960 et que des artistes du groupe des Nouveaux Réalistes participent en octobre 1961 à l'exposition *The Art of Assemblage* au Museum of Modern Art de New York¹.

Ce qui pose tout de suite un problème. La première pièce qui est exposée à Beaubourg en entrant, à droite, c'est *Baby*, d'Allan KAPROW, un assemblage de 1957 (1956 dans le catalogue de la Rutgers University). Or, *Assemblages, Environnements & Happenings*, pour reprendre le titre de son fameux livre de 1966 chez Harry N. ABRAMS, forment un tout,

une histoire indissociable. KAPROW est vivant, il vit à San Diego et il suffisait d'aller l'interroger sur cette période. Dans le catalogue, il y a bien le texte paru dans *Art News* en 1958, en réalité rédigé deux ans plus tôt, en 1956, « *L'héritage de Jackson Pollock* », où KAPROW imagine après la mort de POLLOCK l'art qui doit se faire dans le futur, dont le happening et le pop-art, mais où le mot « *happenings* », qu'il fallait absolument conserver dans la traduction, quitte à le laisser entre guillemets, a été « traduit » par « incidents »².

Il en est de même pour Fluxus, mouvement né en 1961-1962, sous-représenté, à part un saupoudrage d'œuvres mineures, comme l'affiche du Carnegie Recital Hall, indiquée de 1962 mais en réalité de 1964, quelques objets chromés de Robert WATTS (*Crevettes et palourdes chromées*), une série de portraits retouchés d'Elvis par Ray JOHNSON (il est vrai de 1956-1957) et l'affiche connue de George MACIUNAS sur les génocides (1968), *USA Surpasses all the Genocide Records! La Chaise (Chair Event)* de George BRECHT est présentée à contresens, comme un objet, non comme un « event ». Fluxus est plutôt préconceptuel, proche de la musique. Mais pourquoi Catherine GRENIER parle-t-elle d'« actions fluxus » dans le texte du catalogue, terme lié à l'actionnisme viennois, plutôt que de « concerts fluxus » ou des « events » du Black Mountain College alors qu'il s'agit, pour celui de 1952 avec John CAGE, de « theater piece »? Et un peu plus loin, pourquoi écrit-elle « Georges » FILLIOU au lieu de Robert FILLIOU? Pour américaniser le nom de l'artiste français? Et pourquoi dit-elle que l'art conceptuel « emboîte le pas au pop-art »? Non, tout l'art conceptuel



C D

A-B, Store Days, version 1, Claus OLDENBURG, 23-24 février 1962. C-D, The Store, Claus OLDENBURG, (1961), Photos: Robert McLEROY. Illustrations tirées de: Store Days, Claus OLDENBURG, Something Else Press, New York, Villefranche-sur-Mer/Frankfurt am Main, 1967.

**QU'Y A-T-IL ? NOUS
AVONS ENVISAGÉ
TOUTES LES
BARRIÈRES ! SERAIT-
CE UN MUR
INCONNU ?**



est en germe dans les fameux « word events » de BRECHT ou de La Monte, comme cette fameuse *Composition 1960*, interprétée par Nam June PAIK au festival fluxus de Wiesbaden en septembre 1962³. Cette exposition aurait pu être aussi l'occasion de montrer des documents peu connus, par exemple le fameux film de Peter MOORE sur *Originale* de Stockhausen à New York.

On a essayé aussi de réunir, dans un espace isolé par une barrière élégante en plexiglas, différents objets de *The Store (La Boutique)*, de Claes OLDENBURG. On y a réuni des pièces de différentes collections, privées ou de musées (Chicago, Los Angeles, New York), comme *Soft Calendar*, *Pie a Mode* ou *Giant Piece of Cake*. Le problème est qu'il y a ce livre superbe de 1967, *Store Days*, de Claes OLDENBURG, aux éditions Something Else Press animées par Dick HIGGINS, dont des passages sont d'ailleurs reproduits dans le catalogue. La reconstitution de cette *Boutique* au moins sous forme de grandes photos agrandies au format réel à partir du livre ou mieux des originaux de Robert R. McELROY aurait été nécessaire pour la compréhension. Une exposition n'est pas un rayon de supermarché où l'on aligne les œuvres à la suite sur un présentoir. On aurait pu mettre aussi des photos du Ray Gun Theater, en fait des formes de happenings, avec par exemple pour *Store Days* Billy KLÜVER, Jean-Jacques LEBEL, Claes OLDENBURG, Lucas SAMARAS, Letty Lou EISENHauer, Carolee SCHNEEMANN.

Roy LICHTENSTEIN et la bd, soit *Look Mickey* de 1961. Anecdote significative, c'est Allan KAPROW, collègue à la Rutgers University, qui s'est chargé de présenter le travail de Roy LICHTENSTEIN à Leo CASTELLI à New York. Et, à l'insu de LICHTENSTEIN, dans le paquet d'œuvres qu'il lui avait confié, comprenant surtout de la peinture expressionniste abstraite, KAPROW a choisi les quelques œuvres avec de la bd, trouvant la proposition plus radicale, ce qui a été à l'origine de la célébrité de ce dernier. En réalité, il s'agissait de planches lui permettant d'ap-

prendre les couleurs à ses enfants, ce qui explique les sujets (*Look Mickey*). Quant à la date (1960 ou 1961), il aurait fallu réévaluer le rôle de l'Internationale Situationniste de Guy DEBORD comme mouvement artistique, car la bd (détournée) intervient dès le deuxième numéro de l'I. S., soit en 1958, et de manière constante tout au long de l'histoire de la revue. La théorie du détournement date de 1956, publiée dans la revue *Les lèvres nues* à Bruxelles, texte d'ailleurs reproduit dans le catalogue de l'exposition. Lors de mon premier entretien avec KAPROW à Milan⁴, la seule chose qui l'inquiétait par rapport à l'originalité du happening à l'époque où il a lancé le mouvement à New York en 1957-1958, c'était le situationnisme. Mais il n'avait pas d'information précise, et il a demandé à Jean-Jacques LEBEL, qui vivait à l'époque à New York, qui lui a ré-

pondu que c'était sans importance. En réalité, on peut rapprocher la théorie de la dérive et celle du happening au niveau de la théorie et des dates, et l'inquiétude était fondée.

Dans l'exposition, le situationnisme n'apparaît qu'en fin de parcours avec seulement deux affiches de 1967 mélangées à des affiches de mai 68, alors que le premier numéro de l'*Internationale Situationniste* date de juin 1958. « 1958-1967 », ceci recoupe parfaitement les dates de l'exposition. Ces deux affiches de Raoul VANEIGEM et de Gérard JOANNÈS sont composées de bd aux textes détournés, que l'on peut citer pour le plaisir : « Rien ne manque au confort de l'ennui », « Dans le décor spectaculaire où le regard ne rencontre que les choses et leur prix... » ou ce « La culture ? Mais c'est la marchandise idéale, celle qui fait payer toutes les autres. » Il y avait là l'occasion d'une réévaluation, quant aux dates et à l'histoire, de l'importance d'un mouvement qui s'est développé en Europe et aussi aux États-Unis, car il y avait une section de l'I. S. aux États-Unis. *La société du spectacle* de Guy DEBORD a été publié en 1967 et le film de DEBORD tiré du livre date de 1968. Aucune évocation notamment du film dans le catalogue.

Toute une section de l'exposition a été consacrée à Andy WARHOL à travers les archives de Gerard MALANGA, qui était son assistant à la Factory, d'où la présence des poèmes de Gerard MALANGA, qui n'ont rien de pop. Mais pour le spectacle de WARHOL *The Exploding Plastic Inevitable Show* de 1966 au Dom avec le Velvet underground et Nico « Pop Girl of '66 », il aurait été intéressant de signaler les concerts avec projections de La Monte YOUNG et de Marian ZAZEELA qui ont précédé et que WARHOL connaissait, puisqu'il a demandé à La Monte YOUNG de réaliser la musique de ses films. Et de parler de « psychédéisme » à travers les théories de Timothy LEARY, mort récemment et absent lui aussi du catalogue.

On a voulu, de manière artificielle, joindre à l'exposition des artistes qui utilisent la photographie dans la peinture, ce que RESTANY avait théorisé dans le *Mec Art*. Est-il judicieux de juxtaposer un tableau de James ROSENQUIST et un autre de Peter KLASSEN juste pour des proximités de dates, alors que ces artistes ne se fréquentaient pas ? De même que MONORY aurait pu être présent pour ses films, par exemple, plus représentatifs d'une esthétique pop que ses tableaux, ou pour ce superbe roman-photo *Deux* en collaboration avec Franck VENAILLE, il est vrai de 1973. Ce qui pose de nouveau la question du caractère artificiel de ce choix de date de 1968.

Quant à l'architecture, signalons que le centre Pompidou réalise curieusement ce *Plug-in-City* d'Archigram (« Ville branchée, zone de pression maximale ») tel qu'il est montré sur un dessin de 1964. Mais pourquoi Archigram (Angleterre, 1960) et Archizoom (Italie, 1967) et pas l'urbanisme unitaire de l'Internationale Situationniste (France, 1956)⁵ ? Pour les objets design, on peut regretter que



**AUTOUR
DE
L'AMIRAL
LES CHEFS
DE LA
FLOTTE
S'ÉTAIENT
RÉUNIS.**

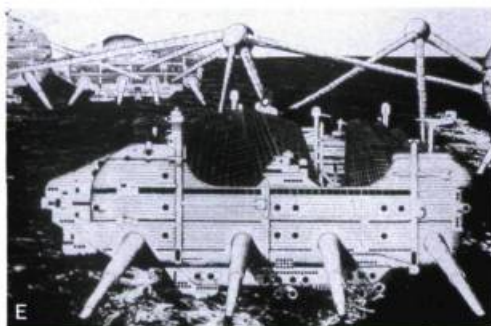
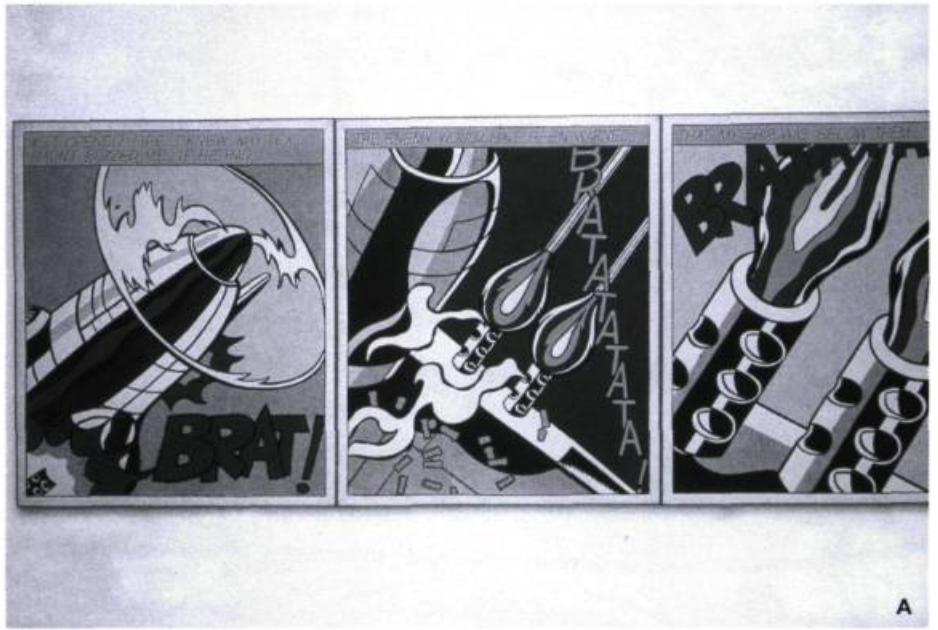
**NOS ÉCLAIREURS VIENNENT
DE DÉCOUVRIR UN MONDE
SEMBLANT RÉUNIR LES
CONDITIONS REQUISES !**

l'esthétique de présentation soit celle de la vitrine de magasin. Mais la danse? Ann HALPRIN?

Une des rares découvertes de cette exposition est, outre les entretiens de Jean-Michel BOUHOURS avec Jean-Jacques LEBEL sur les happenings, ce film *Theatre & Engeneering* produit par Billy KLÜVER en 1999 autour de ces *Nine Evenings (Neuf soirées)* du 13 au 23 octobre 1966 à la Dwan Gallery à New York, avec notamment ce *Open Score* de Bob RAUSCHENBERG et des entretiens avec les différents intervenants, artistes comme ingénieurs. Art et nouvelles technologies, cela aurait pu être une autre section (un autre manque) de l'exposition.

Il aurait été intéressant, dans une exposition montée dans le Musée National d'Art Moderne en France, de rééquilibrer par rapport à l'Europe ou même à l'Amérique du Sud par exemple. Je pense à la Poesia Visiva en Italie, née en 1963, à laquelle avait participé Umberto ECO, absente totalement de l'exposition. Jimi HENDRICKS, pourquoi pas, mais le journal *Actuel* à Paris a été important. Parmi ce qu'on aurait pu montrer au-delà des États-Unis, signalons les Popcretos, « Popcretos », « détails-détritus de la réalité », collaboration entre l'artiste brésilien Waldemar CORDEIRO du groupe Ruptura et le poète Augusto de CAMPOS, sous forme d'une exposition réalisée à la galerie Atrium de Sao Paulo en décembre 1964. Ou le poème « Coca cola / Cloaca » de Decio PIGNATAIRI, autre Brésilien. Ou encore cette plaquette de 1972 que nous avons publiée sous-titrée *Poesie pop-art*. Et plus généralement ce courant de poésie qui s'est développé à l'époque en France et au Québec que nous avons théorisé dans une petite anthologie intitulée *Le nouveau réalisme*, en référence à RESTANY, avec notamment Claude PÉLIEU, auteur de collages. Ce qui manque plus particulièrement à cette exposition, puisqu'il y avait l'architecture et le design, c'est la dimension littéraire de l'époque, avec par exemple la Beat Generation et ses retombées, juste évoquée par le poème « Howl » de GINSBERG dans le catalogue.

En conclusion, une exposition grand public mais qui, étant réalisée en France, aurait dû mieux prendre en compte la lecture situationniste. Le catalogue, chronologique, est à recommander, malgré quelques erreurs, à cause de l'iconographie et des textes, notamment un bel entretien avec Ray JOHNSON.



A. Roy LICHTENSTEIN, *As if Opened Five*, 1964. B. Andy WARHOL, *Superman*, 1960. C. *Batmobile*, Mel RAMOS, 1982. © ADAGP, Paris, 2001. D. Tom WESSELMANN, *Still Life* © 35, 1963 (305 cm x 488 cm). E. *Groupe Archigram: Walking City on the Ocean*, 1964. F. Gérard DESCHAMP, *Pilot Ink*, 1961-1964.

NOTES

1 D'autres rencontres entre artistes américains et européens peuvent être signalées, comme cette exposition *Bewogen Beweging* au Stedelijk Museum à Amsterdam en 1961 où RAUSCHENBERG expose *Black Market (Marché noir)*. 2 Voir notre propre traduction aux éditions du centre Pompidou sous le titre *L'art et la vie confondus*, p. 39. C'est d'autant plus absurde que notre livre est cité dans la bibliographie du catalogue.

3 Voir à ce sujet le livre paru aux États-Unis, *Conceptual Art*, du critique Robert C. MORGAN, publié en 1994 chez McFarland & Company, Jefferson, États-Unis, et Londres. 4 Entretien paru dans la revue *Art Press* n°172 de septembre 1992.

5 Voir *l'I. S.* no 3, décembre 1959, p. 11-16. Consulter aussi le livre *New Babylon* de Jean-Claarence LAMBERT au Cercle d'Art, 1997.