

Figurations nouvelles en France

Gérard Durozoi

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54881ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durozoi, G. (1977). Figurations nouvelles en France. *Vie des arts*, 22(88), 24–29.

FIGURATIONS NOUVELLES EN FRANCE

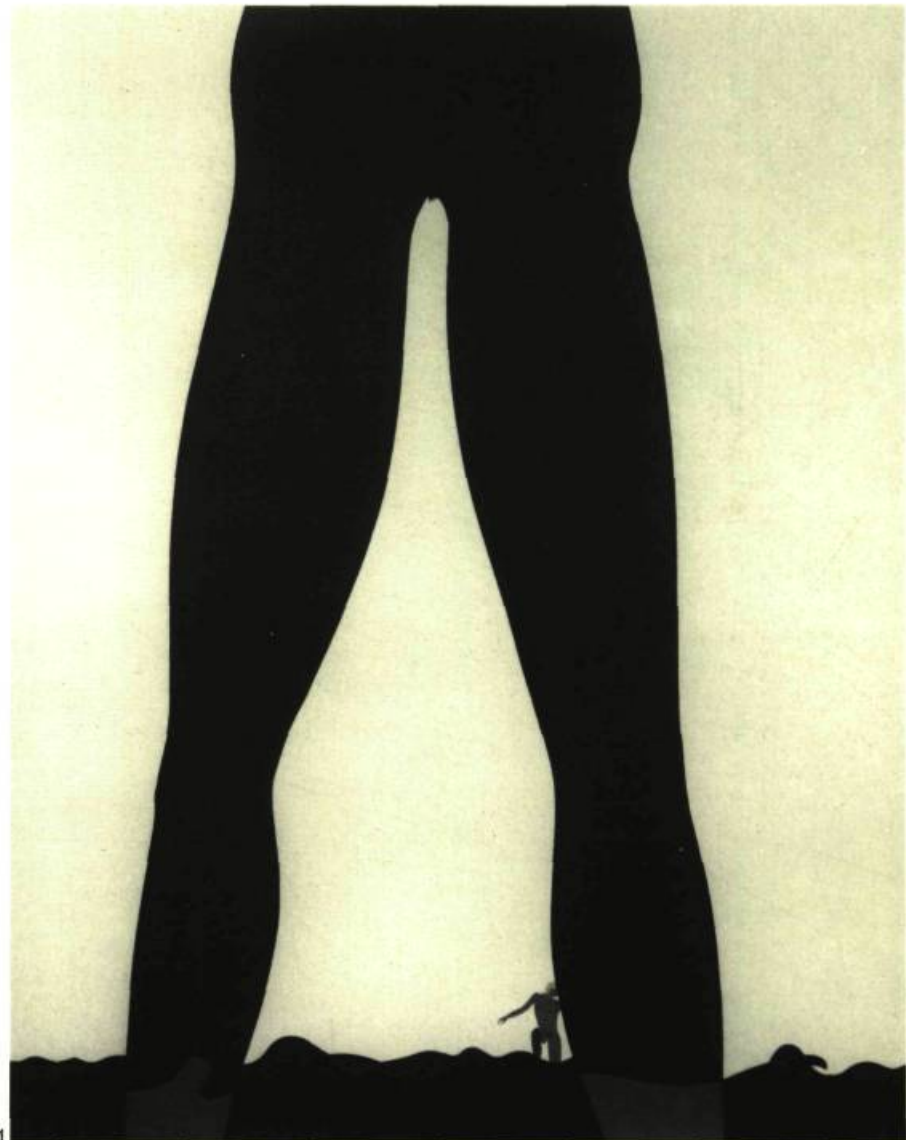
Gérard Durozoi

Depuis la fin des années soixante, on peut admettre que deux tendances principales se partagent le marché français de la peinture: d'une part, ce que Bernard Lamarche-Vadel a récemment nommé *abstraction analytique*¹, où se trouvent rassemblés les peintres tentant de mener à bien, dans la voie ouverte par le groupe Support/Surface, une analyse (matérialiste et politique) des implications de la pratique picturale; de l'autre, tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, se réclame d'un retour à la figuration, non pour le seul plaisir de reproduire le réel (même si le *plaisir de peindre* a chez certains artistes un rôle non négligeable), mais bien plutôt pour que l'image produite ait une signification critique, sociale, sinon politique.

Antécédents

Nul doute que les événements de mai-juin 1968 aient, au moins en partie, déterminé ce retour à des préoccupations concernant le *discours* que peut tenir une œuvre. Mais en fait, c'est dès le moment même où l'abstraction tenait le haut du pavé que certains peintres ont commencé à ressentir son épuisement relatif et le besoin de réutiliser des formes reconnaissables². Deux cas exemplaires peuvent être cités: Proweller, qui abandonne l'abstraction dès le début des années cinquante pour se reposer des problèmes du sujet, qu'il traitera en aplats vivement colorés et transforme en signes rigoureusement construits; Bernard Dufour qui, empruntant une voie toute différente, refusera le réalisme en articulant de plus en plus sa pratique de façon à l'exposer en tant que telle: le lin reste en partie brut, le dessin au fusain y inscrit des figures (empruntées à un fond culturel ou à des photographies) qui ne seront que partiellement peintes. Ce décalage entre le dessin et la couleur, ce jeu — au sens mécanique — entre les différents éléments de la toile, permet à Dufour d'accuser les pièges de l'illusion réaliste: il n'y a jamais ressemblance stricte entre l'image peinte et ce qu'elle est sensée figurer, l'image pouvant de surcroît être partiellement recouverte d'un texte (au pochoir) emprunté au plus quotidien (article de presse, correspondance, etc.).

Sur le moment, ces retours à la figuration ne furent pas toujours bien compris: on y vit même une trahison à l'égard des exigences de l'abstraction, et il faudra des années avant que ces travaux soient reconnus comme précurseurs. Pourtant, au plus fort de l'abstraction dominante, certaines œuvres demeuraient imperturbablement fidèles aux références, plus ou moins allusives, à la réalité. Citons, un peu en vrac: la majeure partie de la peinture surréaliste, de Lam à Masson en passant par Brauner ou Matta, qui vient aujourd'hui s'accomplir, par exemple, chez Camacho ou Silberman; l'œuvre obstinée de Dubuffet qui, s'il n'entraîne guère de disciples, aide certains peintres (Dado, entre autres) à monter leurs premières expositions; à l'étranger — mais les jeunes peintres en recueillent des échos — Bacon, Baj ou le mouvement



Cobra... Pour sa part, le Nouveau réalisme, que répertorie la critique P. Restany, marque le retour à l'objet, même s'il est détruit, déformé, accumulé comme chez Arman ou César, tourné en dérision dans sa technicité chez Tinguely, perverti par le collage chez Spoerri, etc.; dans ce groupe, c'est Martial Raysse qui se montre le plus figuratif et le plus proche du Pop Art américain: empruntant des images à la publicité, aux vitrines des supermarchés, il les combine, les orne de tubes de néon, découpe ses châssis pour aboutir à des compositions froides, aux couleurs de paysages industriels, qui sont comme les emblèmes du quotidien moderne, sorte de parodie des figures de la mythologie classique.

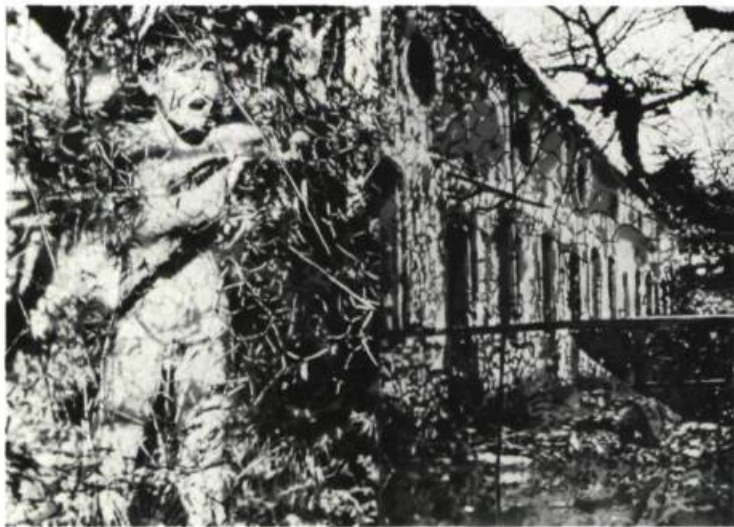
Première vague

C'est, en particulier, par rapport au Pop Art américain, dont les premières expositions individuelles ont lieu à Paris en 1962-1963, que la première manifestation collective affirmant un net retour à la figuration se situera: il s'agit des *Mythologies quotidiennes*³, organisées en 1964 par G. Gassiot-Talabot, qui affirme dans sa préface que «parallèlement au déferlement de l'école américaine... un certain nombre d'artistes européens... ont senti la nécessité de rendre compte

signifiante est définitivement posé. Dès cette époque, et durant la fin des années soixante, quelques noms vont s'imposer, qui servent aujourd'hui de références aux peintres plus jeunes, comme Picasso, Kandinsky ou Delaunay l'avaient été pour les générations antérieures.

C'est ainsi qu'on peut trouver certains points communs à Monory, Arroyo, Rancillac, Klasen ou Erró: utilisation de documents photographiques, simplification des figures et des plans, aboutissement assez rapide à un style personnel qui permet de reconnaître immédiatement leurs œuvres, singularisation par la couleur, le thème obsessionnel, l'atmosphère que dégage chaque toile.

Monory (né en 1924) peint pour sa part uniquement en bleu: toutes les couleurs de la palette se traduisent sur ses toiles en bleus dégradés. Si son travail est fréquemment autobiographique (nombreux autoportraits et portraits de ses amis, paysages visités, rêves personnels, etc.), il est l'objet d'une dépersonnalisation qui le transforme en support d'interrogations collectives. Ses différentes périodes, car il peint volontiers par séries, constituent une mise en accusation radicale de l'angoisse suscitée par le monde contemporain: qu'il s'agisse de paysages urbains, de scènes de



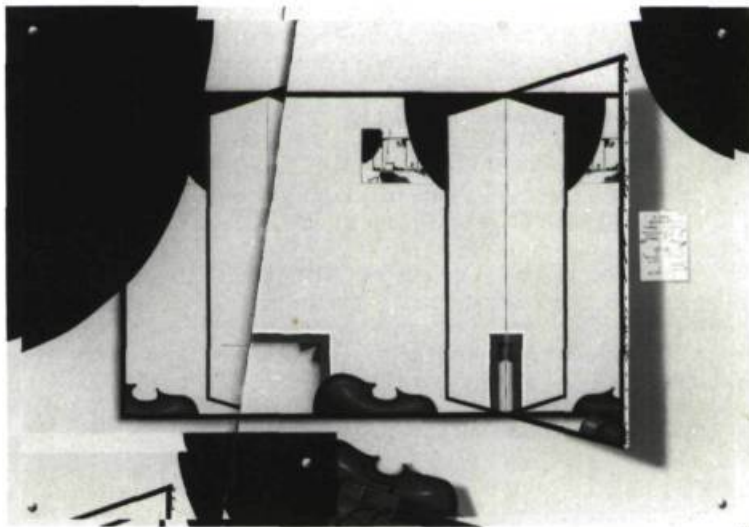
2

1. PROWELLER
Sans titre.
146 cm x 114.
(Phot. André Morani)

2. Jean-Pierre LE BOUL'CH
Thierry.
97 cm x 130.
(Phot. Yves Krief)

3. A. LESTIÉ
Miroirs théoriques, 1975.
114 cm x 162.
(Phot. Galerie de France)

d'une réalité de plus en plus complexe et riche, qui mêlât les jeux de la cité, les objets sacrés d'une civilisation vouée au culte des biens de consommation, les gestes brutaux d'un ordre fondé sur la force et sur la ruse, le choc des signaux, des mouvements et des somnations qui traumatisent journellement l'homme moderne». La même année, le Salon de la Jeune Peinture, jusque-là soumis à un chromatisme qui, tout en prétendant se réclamer de Bonnard, multipliait les afféteries et les déliquescentes⁴ dans le droit fil d'une figuration conventionnelle, voit entrer dans son Comité le peintre Eduardo Arroyo, qui en transforme le style en l'orientant vers une figuration froide et politisée (d'abord assez proche des thèses réalistes du Parti Communiste Français, évoluant ensuite vers un gauchisme sarcastique, puis vers des positions influencés par le maoïsme). De nombreux peintres de *Mythologies* se retrouveront également, dès l'année suivante, aux expositions que consacre Gassiot-Talabot à la Figuration narrative. Cette fois, le principe d'une peinture qui ne soit plus autonome comme l'aura été l'abstraction, mais qui sache se charger d'une narration



3

violence, de meurtres, d'une jungle de velours, des premiers numéros du catalogue mondial des images incurables ou de ses *Opéras glacés*, le sujet se présente chez lui dans une ambiance menaçante, sans que l'on puisse vraiment préciser si la catastrophe a eu lieu, est imminente ou s'accomplit sous nos yeux. Monde figé, fissuré, où tout est saisi avec une feinte objectivité qui masque mal la peur.

Chez Arroyo (né en 1937 à Madrid), le malaise naît plutôt du découpage de l'image et d'une utilisation irrationnelle de la couleur: fausses perspectives, corps tronqués, aplats qui n'est pas sans rappeler parfois le style de certains illustrateurs des années trente; tout concourt là encore à dénoncer le tableau comme non conforme à la réalité. Une grande partie de son œuvre a été consacrée à la dénonciation de la dictature franquiste. En mélangeant sur la toile le folklore pour touristes, les exactions policières, les souvenirs de la guerre civile et le quotidien, Arroyo aboutit alors à une sorte de peinture-collage dont le rôle est de révéler les contradictions, dénoncer ce qui est ordinairement tu, clamer l'inavouable pour crever la conspira-

tion du silence⁵.

D'une certaine façon, Rancillac (né en 1931) travaille dans la même direction, bien qu'à partir d'éléments différents. On peut considérer sa peinture comme le révélateur des inquiétudes d'une certaine partie de l'opinion française face aux événements politiques et sociaux des dernières années. Peintre engagé, Rancillac l'est d'abord par rapport à la vie, conçue comme une effervescence créatrice qu'il rejoint et exalte par ses couleurs vives, non réalistes et utilisées en larges touches pour insister sur tel ou tel aspect de ses *sujets*. Ceux-ci peuvent être immédiatement politiques (le massacre de Mi Lay, les colonels grecs, etc.) ou non (portraits de musiciens de jazz): ce qui compte est le cadrage, la répartition des couleurs, la façon dont la figure humaine fait irruption dans la surface. Il s'agit d'une peinture qui, à l'inverse de celle de Monory, ne constate pas seulement le désastre ou l'injustice; par sa violence propre, elle affirme un optimisme voulu.

Erró (né en 1932 en Islande) pourrait partager cet optimisme car, pour lui aussi, c'est la vie qui importe et qui déferle sur ses toiles sous ses aspects les plus différents, même si les images de mort y sont nombreuses. C'est avec une exceptionnelle jubilation qu'Erró emprunte à la presse des stocks d'images partielles qu'il combine en rapprochements fulgurants. Même s'il lui arrive de traiter d'une actualité directement politique (ses *intérieurs américains* confrontent mobilier stéréotypé et brigades de soldats chinois), il vise toujours au-delà: face à la surinformation qui nous assaille et nous rend chaque jour plus ignorants des choses fondamentales, le tableau est un lieu de convergence et d'affrontement entre des signifiants contradictoires.

Chez Klasen (né en 1935, en Allemagne), ce n'est pas dans l'image qu'a lieu l'affrontement, mais entre elle et le regardeur. Ce qu'il propose à ce dernier est un monde technologique, impénétrable (tableaux de contrôle, arrières de camions) qui bouche la vision. Klasen utilise une technique proche de l'hyperréalisme pour livrer l'image des multiples enfermements où nous nous débattons quotidiennement: parois métalliques, manettes, leviers, inscriptions, poignées, prises électriques, séparés de leur contexte fonctionnel, deviennent autant de signes de notre aliénation. Les reflets métalliques disent d'abord leur étrangeté et l'unicité de la peau humaine.

A l'opposé de ce monde hostile, Buri (né en 1935 en Suisse) préfère la nature. Mais une nature finalement impossible à dominer une fois pour toutes par la peinture. Lorsqu'il s'attaque à un sujet (paysage, chute d'eau, toile champêtre de Monet), Buri ne peut que le cerner de multiples façons, passant de l'aquarelle à l'huile, du pastel à la sculpture, parce qu'il est pour lui inépuisable. Devant ce qu'il y a de mystérieusement générateur dans la *Physis*, Buri s'étonne; il ne cesse de témoigner de cette surprise par des œuvres jouées, aux couleurs éclatantes et heureuses. Dans le contexte actuel, son œuvre a valeur d'avertissement: voilà ce que nous sommes en train de perdre — et l'apparente joie de vivre qu'elle déploie dissimule une inquiétude justifiée.

Bien que révélé d'abord dans les mêmes expositions que les artistes qui précèdent, Télémaque (né en 1937 à Haïti) tient une place à part dans la mesure où ses liens avec le surréalisme furent d'abord déterminants. S'emparant des objets quotidiens, Télémaque



4. FANTI
Poèmes inutiles I.
130 cm x 162.

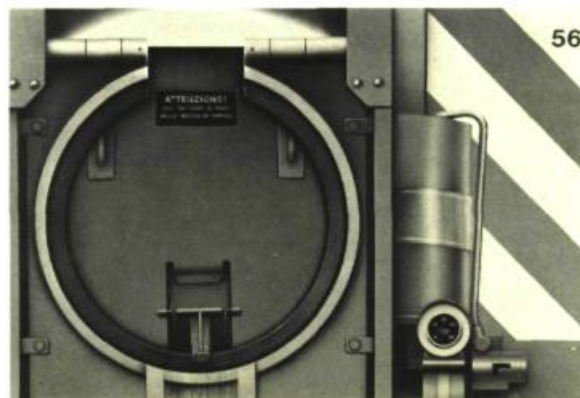
les morcelle, les réduit à des signes avec lesquels il compose des images où le regard est d'abord désorienté et perd ses habituels repères, dans la mesure où il a du mal à reconnaître ce qui lui est montré et, surtout, à comprendre les relations unissant les différentes formes. La couleur, en aplat, déréalise et la composition apparaît non totalisable dans une signification unitaire. Chaque toile questionne l'inconscient du spectateur, appelle à une confrontation avec celui du peintre, qui s'est progressivement constitué un vocabulaire d'objets symboliques propres. Peinture exigeante, dont les beautés formelles permettent rien moins qu'une avancée de la pensée⁶.

Deuxième vague

Après ces *années* (très relatifs, et qui ne sont pas tous cités ici — il faudrait encore évoquer Recalcati, Cremonini, Foldès, Raynaud et bien d'autres), la nouvelle peinture figurative connaît en France un développement considérable, d'ailleurs encouragé par la connaissance de certains travaux menés à l'étranger, qui confirment que le retour est bien international (hyperréalisme américain, mais il fut assez tardivement introduit en France; travail majeur d'Equipo Cronica⁷ et d'Adami; découverte de Gnoli; etc.) Il est

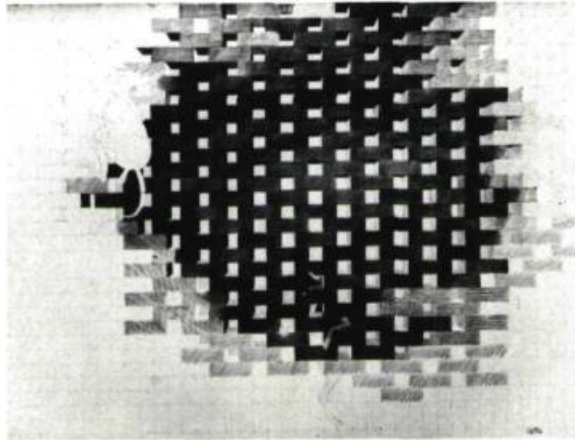


6. SCHLOSSER
Mais si, tu les connais, 1976.
Acrylique sur toile;
150 cm x 150.



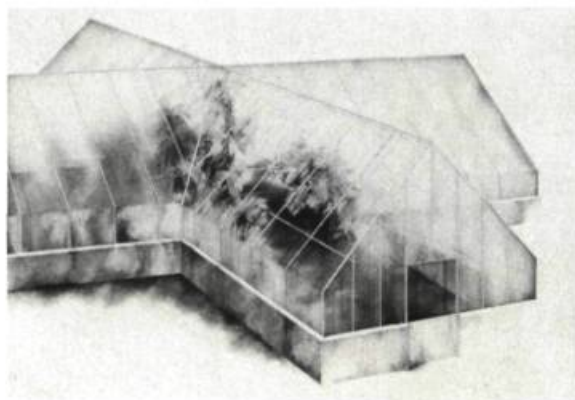
5. Peter KLASEN
Attenzione, 1975.
Acrylique sur toile;
80 cm x 120.
(Phot. Jean Dubout)

7. CUECO
Sans titre, 1975.
Crayons de couleur.
(Phot. C.-H. Marfaing)



évidemment impossible d'évoquer ici tous les peintres, mais on peut en présenter rapidement quelques-uns, selon un principe de classification — un peu arbitraire — qui tiendra compte du degré de leur volonté de signification du *sociologique* au politique.

Chacun à leur manière, Gafgen (né en 1936 en Allemagne) et Guyomard (né la même année) donneraient d'abord l'exemple de la portée signifiante d'une technique, à la façon dont Jean-Luc Godard affirmait que «le travelling est une question de morale». Le premier, qui pratique uniquement le dessin, produit scrupuleusement des images d'objets à la fois simples (vêtements, cordes, pierres, etc.) et énigmatiques, dans la mesure où l'on devine que leurs référents sont inexistant dans le réel; l'imaginaire reprend ses droits, mais dans un monde d'où l'homme est systématiquement absent. Chez le second, c'est une transparence généralisée qui permet, dans un espace non perspectif, une accumulation plus ou moins vite déchiffirable d'objets de consommation (on a parfois classé Guyomard parmi les tenants d'un Pop Art à la française), de corps, de visages, de fragments de décors et de paysages; d'une ligne à l'autre, d'une couleur à la suivante, des sens se trament, qui concernent le sexe, le quotidien, la violence, la mort.



8. Bernard MONINOT
Entrelacs No 2, 1976.
Assemblage; 100 cm x 135.
(Phot. Jean Dubout)

C'est aussi le quotidien dans sa banalité la plus plate qu'exhibe le travail de Schlosser (né en 1931), dont la technique est franchement hyperréaliste. L'effet plastique est obtenu chez lui par deux méthodes: le cadrage, qui place souvent en premier plan un fragment de corps (genou, coude) venant envahir la surface, et le jeu du titre qui, abstrait des conversations les plus usuelles, apparaît comme sans relation directe avec la situation décrite. Loisirs vides, temps morts, parties de campagne un peu tristes se succèdent d'une toile à l'autre, traçant la chronique d'une médiocrité petite-bourgeoise.

Pas de petits-bourgeois chez Gilles Aillaud (né en 1928), mais uniquement des animaux, et tous privés de liberté: en cage, derrière des vitrines protectrices ou au fond de fosses. La métonymie est claire: une telle peinture nous met sous les yeux notre attitude par rapport à la nature tout autant que notre propre aliénation. Avec Poli (né en 1938), la métonymie s'appuie sur un élément contraire. En finissant par ne peindre que des pièces mécaniques (qu'il irrealise partiellement par la couleur), Poli ne se contente pas de dénoncer platement une oppression technologique, il révèle aussi une beauté ambiguë. C'est que les jeux d'ombre ne sont jamais normaux sur ses toiles, et ses travaux les plus récents confirment son effort pour se constituer un vocabulaire plastique totalement original lui permettant des compositions désormais multivoques: les formes évoquent l'acier, mais aussi des pénétrations, des mouvements dont les connotations sexuelles sont profondes⁸.

L'ironie, la dérision, constituent aussi des réponses à certaines situations sociales et idéologiques. C'est ce que montrent par exemple les travaux de Denis Rivière (né en 1945) ou des peintres que réunit la Coopérative des Malassis⁹. Le premier a d'abord mis sa technique minutieuse au service d'une figuration dans laquelle toute l'humanité était représentée par des maquettes, modèles réduits et autres jeux d'enfants, avant d'en venir à une série de toiles où le drapeau national se retrouve dans les situations les plus incongrues. Les Malassis pour leur part, tant dans leurs expositions collectives qu'individuelles, n'hésitent pas à faire appel au style le plus *pompier* ou académique¹⁰, aux jeux de mots ou visuels les plus volontairement agressifs (irrespect, mauvais goût, etc.), mais c'est pour dénoncer les tares de la société de consommation (grande fresque, inspirée du *Radeau de la Méduse*, mais flottant, entre autres, sur un océan de macaronis et de côtelettes, pour un centre commercial de Grenoble), les scandales politiques ou culturels (*Le grand méchoui*; en 1972), etc. Indépendamment de ces travaux collectifs, chacun des Malassis mène une œuvre personnelle attachante. Cueco, par exemple, en choisissant des thèmes à valeur symbolique (murs, chiens) ne cesse de dresser des actes d'accusation contre la société actuelle.

Que la peinture puisse être politique par ses propres moyens, c'est ce que démontre de son côté Fromanger (né en 1939) qui, en simplifiant des images photographiques et en utilisant la couleur, soit en camaïeu (série *Le peintre et le modèle*, 1972), soit de façon à perturber l'image elle-même parce qu'elle s'y superpose arbitrairement au dessin (séries *Annoncez la couleur*, *Splendeurs*, *Questions*) parvient à impliquer dans chaque toile un dynamisme, une dialectique entre le dessin et le pigment qui lui permettent de mettre en question la pseudo-objectivité de l'appareil

photographique. Il va sans dire que Fromanger sélectionne d'autre part ses sujets en fonction de leur possible signification socio-politique (souvenirs d'un voyage en Chine, vitrines, portrait de Michel Foucault, grèves, balayeur africain, techniques des média, etc.).

Aujourd'hui

Si l'on examine rapidement les travaux apparus ces dernières années dans les galeries, les expositions collectives et sur le marché de l'art, on constate aisément qu'un nombre imposant des peintres les plus jeunes admet désormais le recours à l'image. Leurs préférences, dans l'histoire récente de la peinture, vont d'ailleurs à Télémaque, Rancillac, Fromanger, Proweller ou Dufour.

Tel est par exemple le cas de Messac (né en 1948) qui, en reproduisant des photographies choisies pour leur charge symbolique (chefs indiens, paysans russes, dirigeants révolutionnaires) dans des tons monochromes et en les fracturant d'une forme (souvent en croissant de lune) colorée plus agressivement en jaune ou en rouge, insiste sur un détail et importe du même coup la contradiction.

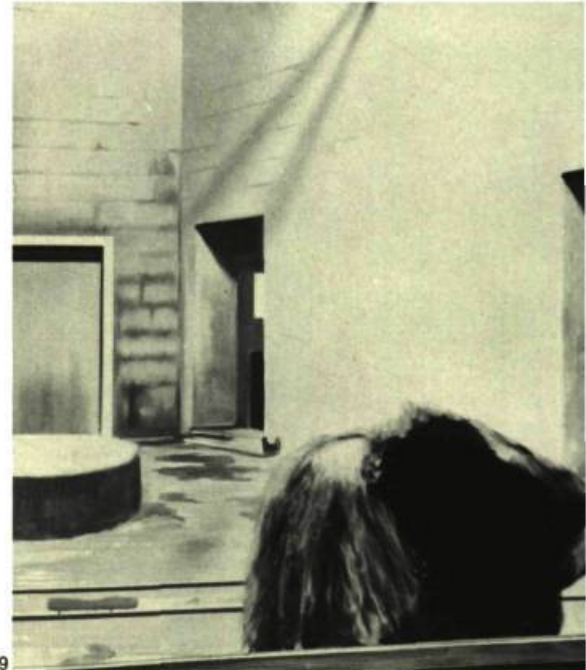
Encore pratiquement inconnu sur le marché parisien, Marbu (né en 1943) en est rapidement venu à construire ses tableaux sur la base de jeux de mots dont les références peuvent être culturelles, picturales, ou empruntées à la mémoire collective. Les images ainsi produites, volontiers colorées à la façon de celles d'Épinal, sont dotées d'une charge non négligeable d'humour et invitent à l'irrespect, à une saine anarchie morale. Désarmant les pièges du langage et de la répétition stéréotypée, elles déjouent les censures et procurent un indéniable plaisir.

De son côté, Fanti (né en 1945, à Bologne) reproduit des cartes postales d'U.R.S.S., mais en y ajoutant des éléments qui font référence à Maïakovsky ou à Lénine: pages au vent, statues vues de dos, alphabet dispersé sur la toile. Cette simple confrontation est lourde de sens critique. La reproduction du seul réel (soviétique en l'occurrence, mais ce n'est sûrement pas le seul en cause) est insatisfaisante, lacunaire; il convient d'y adjoindre la part du rêve, de la parole libre...

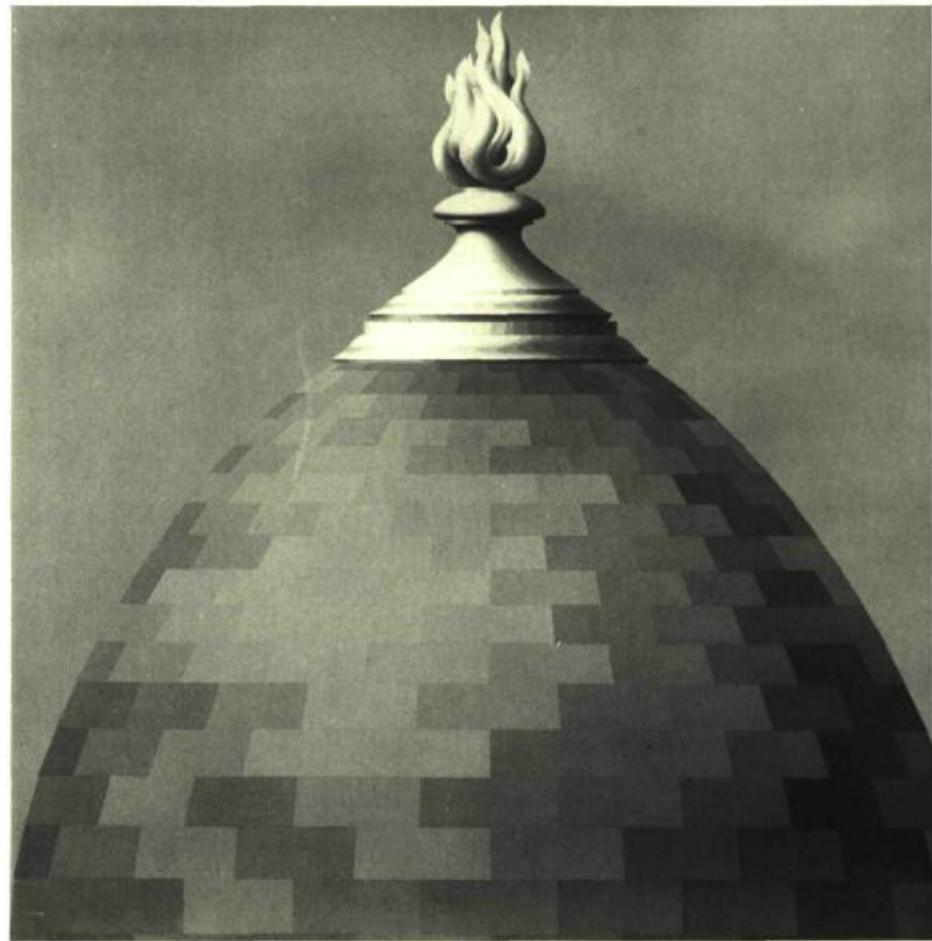
Pour sa part, Tiroufflet (né en 1937) schématise, épure à l'extrême un sujet qui sera traité uniquement dans une gamme de gris: ce qu'il pouvait avoir de personnel disparaît et chacun est appelé à rêver à partir du schéma proposé — le gris est à la fois ce qui efface et ce qui maintient les signes fuyants de paysages vides.

Quant à Babou (né en 1946), après avoir reproduit de la façon la plus neutre possible, mais en les couvrant de couleurs violentes, les images alléchantes des catalogues de résidences secondaires — ce qui le contraignait à fabriquer des châssis respectant la découpe de ses maisons — il recourt désormais à la métonymie en limitant ses toiles à l'exhibition d'ornements de toitures (paratonnerres, lucarnes, épis, ...) qui révèlent et dénoncent le goût qu'eut, à la fin du 19^e siècle, la bourgeoisie pour l'ostentatoire et le superflu. Son travail élabore ainsi un catalogue des vanités, qui n'est pas sans retombées *masochistes* en ce qui concerne la valeur de la peinture elle-même...

Car la peinture, et figurative toujours, en vient actuellement à se mettre elle-même en question. L'artiste interroge ses propres pouvoirs. C'est ainsi que Le Boul'ch (né en 1940) livre des images qui, si elles



9



10



9. Gilles AILLAUD
L'Orang-outan, 1975.
Huile sur toile;
135 cm x 120.
(Phot. Jean Dubout)

10. BABOU
Dôme et amortissement VII
Flamme, 1977.
100 cm x 100.
(Phot. Laurent Sully Jaulmon)

11. Bernard DUFOUR
*No 5 de la série Paysan-
Avignon*, 1976.
Toile de jute, acrylique blanc
et poudres de couleur,
fusain; 148 cm x 150.
(Phot. Bernard Dufour)
Les photos de cet article nous
ont été gracieusement fournies
par les Galeries Beaubourg,
Karl Flinker, Klasen-Raymond
et Le Dessin).

concernent sa propre histoire, sont brouillées par une technique où interviennent de multiples pochoirs découpés en fonction de la projection photographique. La vision a du mal à faire le point sur ce qui lui est montré; la peinture masque ici autant qu'elle révèle. Projet semblable chez Lesté (né en 1944) mais poursuivi par des voies très différentes. Lesté s'est spécialisé dans la mise en abîme, sur la toile, non seulement du sujet, mais aussi de la pratique même du peintre (outils, esquisses, documents) et du cadre du tableau. L'accumulation, à plusieurs niveaux, des trompe-l'œil, égare la vision qui ne peut que reconnaître qu'il n'y a plus là à distinguer le vrai du faux puisque enfin tout est faux — et que c'est cela même qui est donné à voir!

C'est aussi la vision, ses processus, ses capacités, sa façon de traverser les transparences ou de buter contre l'opaque que décomposent Moninot (né en 1949) ou Colette Deblé. L'œil, confronté aux vitrines et serres de l'un, aux fenêtres de l'autre, ne peut que faire retour sur lui-même. On est là aux limites conceptuelles de la figuration, qui n'a plus pour rôle de dénoncer tel ou tel aspect du monde contemporain mais de mettre en cause notre pouvoir à en saisir quoi que ce soit par la vision.

Ce pourrait être, globalement, la leçon actuelle du travail de François Martin (né en 1945) qui, bien qu'il conserve un style reconnaissable à sa façon de maculer l'image, de la brouiller (par ratures, taches, répétition obsessionnelle du même motif), de l'abandonner dans un état comme volontairement non définitif, est déjà passé par de nombreuses périodes avant de concentrer de plus en plus son activité sur le dessin, qu'il conçoit libéré de toute contrainte¹¹, découvrant ses pouvoirs (ou ses impouvoirs) en même temps que ses motifs. Martin a récemment montré¹² une série de 156 paires de petits dessins tracés (en quatre jours!) sur des carnets à carbone, où l'on pouvait suivre, d'une page à l'autre et de l'original à sa doublure, une lente dérive tant de la main que de la pensée. Dessiner devient alors une façon de tenir son journal intime.

C'est celui de ses rêves que trace Grisor (né en 1945), en y appliquant une effarante méticulosité. Mêlant des éléments empruntés indifféremment au végétal, à l'animal, au technologique, il compose des images d'où tout sentiment semble absent. Ses tableaux dégagent une évidence qui exclut chez le regardeur toute impression première d'étrangeté. Mais, dès que le regard détaille les formes, reconnaît les fragments, le malaise surgit à voir une panthère branchée sur un réseau électronique ou des palmiers enserrés de pièces métalliques. Rêve ou cauchemar? Science-fiction ou futur trop proche? Grisor n'en décide pas: il se contente de montrer ce qu'il est aujourd'hui possible de concevoir et, donc, de peindre.

Comme tout panorama, ce très rapide étiquetage est incomplet, et donc injuste... Outre quelques noms éventuellement nouveaux, on en retiendra surtout que le retour à la figuration, qui a lieu en France depuis maintenant une dizaine d'années, s'effectue en général dans une optique critique. La figuration semble avoir définitivement abandonné ses fonctions de répétition, d'exaltation de l'immédiatement visible; elle prétend au contraire révéler ce que dissimule cette immédiateté, aller — pour reprendre un titre de Virginia Woolf — au-delà des apparences, même si elle paraît d'abord prendre appui sur ces dernières. Mais on notera aussi que, entre celles-ci et le travail pictural, c'est fréquemment la photographie qui vient s'interposer comme premier médium. D'ordre privé ou servant l'information, la photographie constitue un premier reflet à partir duquel les peintres travaillent. Alors qu'on a pu prétendre que son apparition historique avait stérilisé la peinture, on assiste maintenant à la revanche de cette dernière.

1. Voir *Opus International*, N° 61/62.

2. Une suggestion de recherche: l'abstraction, comme ensemble de systèmes autonomes et autorégulés, ne correspondrait-elle pas, structurellement, à la réification et au fétichisme de la marchandise, dont L. Goldmann a montré qu'il pouvait constituer le thème implicite des *Gommes* de Robbe-Grillet, livre qui paraît en 1953, soit à peu près au moment où s'effectuent les premiers retours à la figuration — qui signifieraient alors une volonté de sortir de la réification: celle-ci ne va plus fonctionner dans la peinture, puisque la peinture la prendra progressivement comme sujet dénoncé, en devenant figuration critique.

3. Le 28 avril 1977, ont été inaugurées les *Mythologies quotidiennes II* qui, si elles n'ont pas le même sens de rupture que les premières, constituent à la fois une commémoration et une affirmation de la nécessité de continuer le travail dans le même sens.

4. J. Clair, *L'Art en France*, p. 169.

5. Cf. Arroyo, *Trente-cinq ans après*. Coll. 10/18.

6. Cf. Entretien avec Hervé Télémaque, *Info-artitudes*, N° 9.

7. Groupe fondé en 1964, initialement composé de six peintres, qui renoncera à la signature individuelle pour adopter le nom collectif d'Equipo cronica (réunissant d'abord: Valdès, Solbès et Toledo, ce dernier en partant en 1965). Première exposition parisienne en 1973.

8. Cf. Entretien avec Jacques Poli, dans *Canal*, N° 3.

9. Créée en 1970, cette coopérative regroupe Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand et Zeimert (démissionnaire en 1971).

10. On notera que c'est depuis le retour à la figuration que la critique et les collectionneurs français ont opéré une réestimation de la peinture officielle du 19^e siècle — peinture «pompiers» ou kitsch — qui jusqu'à une date récente était reléguée dans les caves des Musées, mais qui commence à atteindre des prix confortables en ventes publiques. Cf. le catalogue de l'exposition «Équivoques», Musée des Arts décoratifs, Paris, 1973.

11. Cf. Entretien avec François Martin dans *Info-artitudes*, N° 15 et *Canal*, N° 2. Martin expose, en novembre, à la Galerie d'Art de l'Université Sainte-Marie d'Halifax.

12. A.R.C. Paris, Février 1977.