

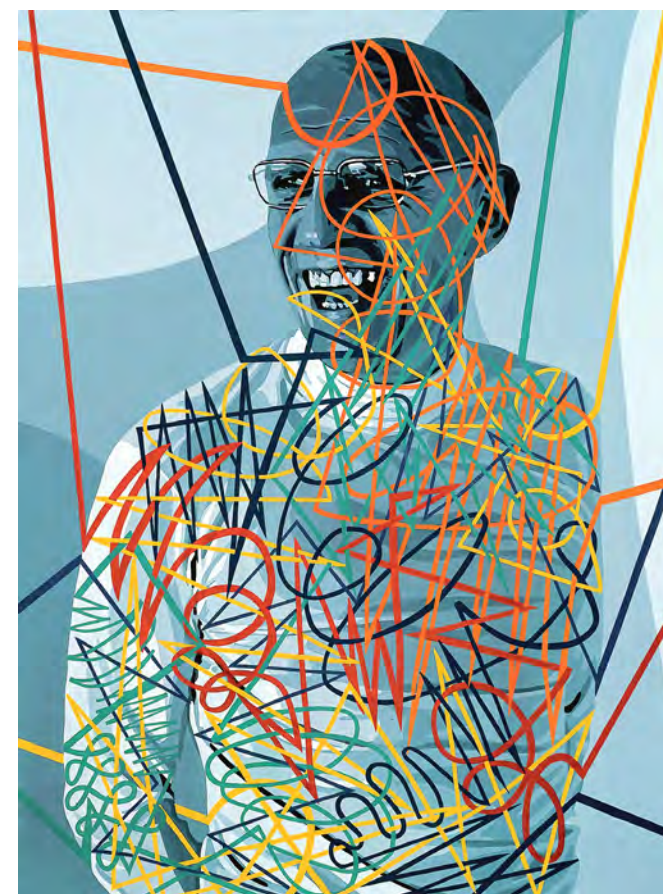
La résistance des images ±68 : préface à l'édition française

« Il n'y a de révolutionnaire que joyeux, et de peinture esthétiquement et politiquement révolutionnaire que joyeuse » écrivait Gilles Deleuze à propos de l'artiste Gérard Fromanger. Nés dans le brasier de mai 68, ces sentiments soulignent « l'absence radicale d'amertume et de tragique » chez un peintre au cœur des événements. 2018 marque le cinquantième de ce soulèvement : une explosion de la génération « baby-boom », une contagion de la liberté contre la discipline et le pouvoir des aînés ? Ou plutôt, dans une perspective de longue durée, une reprise consciente de l'histoire des luttes de classe en France, de la Commune de Paris, des émeutes sanglantes qui traversaient le siècle, de la solidarité des intellectuels de gauche ?

La génération mai 68 était avant tout témoin du foisonnement exceptionnel de la pensée des dix dernières années. Avant 1968, le structuralisme lançait un défi à l'existentialisme ; le néo-marxisme se confrontait aux doctrines communistes ; la psychanalyse et la sociologie entraient dans l'université, cette université à la fois creuset et cible emblématique des étudiants en révolte. L'action d'un Fromanger, d'un Rancillac ou des artistes qui projetaient la Salle rouge pour le Vietnam en 1968, le « désirrévolution » de Jean-François Lyotard, ont dû affronter la mélancolie de la suite, la crise économique, les années 1970. Les « figurations » qui en résultaient constituent un moment de la production artistique en France étroitement lié avec l'avant- et l'après-mai, ici désigné par ±68. Tandis que des disparitions récentes marquent la distance entre ce livre et sa parution en anglais, il faut insister sur l'énergie, la joie et la rage de 1968 où tout semblait possible. Car l'histoire de la France a changé pour toujours.

The Visual World of French Theory I: Figurations a vu le jour en 2010. La même année, le 12 avril à Paris, le peintre Leonardo Cremonini s'est éteint. C'était lui le lien entre la génération Sartre et la génération Althusser, ami de sa famille, un « écorché avec la peau d'un chrétien » comme il me l'avait confié. Depuis ce moment, les expositions se sont multipliées. En 2013, la Fondation Maeght, à Saint Paul-de-Vence, éblouit les estivants avec « Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie : un récit. » Bernard-Henri Lévy en était le commissaire. On s'est précipité à la rencontre de la vérité, de la peinture et de la philosophie. Dans un vaste parcours ponctué de tableaux de maîtres, cette « histoire de la vérité » voulait « soumettre, d'abord, le contemporain à l'épreuve du moderne et du classique [...] Soumettre inversement, le classique et le moderne

à l'épreuve du contemporain. » L'exposition « André Malraux » à la même fondation, en 1973, une tentative de concrétisation de son « musée imaginaire », sous-tendait cette entreprise¹. En 2013, le jeu se répétait dans le champ plus étendu du contemporain, avec des films d'artistes tournés par BHL lui-même : « Heidegger par Anselm Kiefer. Platon par Huang Yon Ping. Merleau-Ponty par David Hammons ou Olafur Eliasson. Derrida par Adami. Foucault par Monory. Descartes par A. R. Penck. Les actes du concile de Nicée par Gérard Garouste.



Nietzsche par Gerhard Richter... D'autres... Sans doute en noire et blanc. L'artiste face à la caméra. Sans préparation... Une seule prise. » Le parcours de BHL, au jour le jour, en constitue le *catalogue-journal*. La grande surprise de l'exposition fut la redécouverte de *La Datcha*, avec ses philosophes de la *French Theory* peints en couleurs criardes, toile gardée comme un secret par Eduardo Arroyo et ses amis peintres – ceux qui ont participé à mon livre en 2010 ; merci à Arroyo pour la permission de la reproduire ici². À ce propos BHL déclare : « Anti-intellectualisme alors ? Haine de la pensée et des penseurs ? Non. Colère. Fureur contre l'intelligence pour rien et son emphatique inutilité³ »... Ici, on met « l'intelligence pour rien et son emphatique inutilité » à l'épreuve. En rétablissant des rencontres pleines de passionnantes découvertes, le pouvoir de l'image au-delà des mots devient l'enjeu. Pouvoir et résistance. « La résistance des images » en 2015, produit par Jean-Jacques Aillagon pour la patinoire Royale à Bruxelles, est la deuxième exposition à noter. Entreprise strictement commerciale, on y évitait intentionnellement le terme « Figuration narrative⁴. » Un mélange de pionniers et d'une deuxième génération,

1. Fromanger : *Michel*, 1976



Christian Babou, Jean-Paul Chambas, Jean-Pierre Le Boul'ch, Ivan Messac se retrouvait ici avec l'irruption – dans ce monde toujours masculin – des œuvres d'Evelyne Axell, artiste pop bruxelloise. Elle rejoignait par la suite une sororité internationale dans « The World Goes Pop », à la Tate Modern, 2015-2016, où Erró, Bernard Rancillac, Gérard Fromanger, et la

magnifique installation des *Hommes rouges* de Henri Cueco faisaient face au Pop de l'Europe de l'Est, d'Amérique latine, du Japon par exemple, très peu d'Anglais et aucun Américain sauf Peter Saul⁵. Hélas, Cueco n'est plus parmi nous depuis le 13 mars 2017. Il faut aussi signaler les expositions rétrospectives : Lucio Fanti (peinture et théâtre) en 2011, et, à la suite de l'exposition inaugurale de Gérard Fromanger, Jacques Monory au Fonds Hélène et Édouard Leclerc à Landernau début 2014⁶. Un moment éblouissant de bleus et de miroirs, de toiles très anciennes et récentes de cet artiste né en 1924. Là, tous les artistes de la « famille » se sont rejoints, avec leur photographe André Morain, et leur critique Alain Jouffroy. Mort juste avant Noël, le 20 décembre 2015, à 87 ans, Jouffroy avait partagé tant d'aventures, d'abord avec les surréalistes, puis avec nos artistes. Il les a accompagné par exemple à Cuba, au moment de la création du mural *Cuba colectiva* en 1967. Dix ans plus tard, il a conçu l'exposition « Guillotine et peinture », pour le jeune Centre Pompidou en 1977. Ces deux moments charnières rythment le présent ouvrage. Alain Jouffroy n'a pas pu voir, hélas, la consécration si tardive d'Hervé Télémaque au Centre Pompidou en 2015, de « Rouge Fromanger » en 2016 et de Bernard Rancillac à l'espace Oscar Niemeyer la même année⁷.

2. Cueco : *Barricade, Vietnam 68*, 1968

Loin d'eux, durant l'été 2015, à la troisième Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural, à Ekaterinbourg, je me suis posé la question de la « résistance des images⁸. » La peinture qui perdure, l'image comme un pari, et le phénomène de l'image, souvent photographique, qui peut agir avec une force de frappe, changer l'opinion publique, agir sur les gouvernements – même sur les philosophes. C'était le moment où l'image du jeune enfant syrien mort, Alan Kurdi, à la plage en Turquie, prise par Nilüfer Demir près de Bodrum, faisait le tour du monde. On peut penser à la photographie prise en mars 1968 par Ronald Haerberle, et son parcours de *Life* magazine à l'affiche « Q. And babies ? », puis la couverture de *Kunst und Politik* à Cassel en 1970, enfin la toile de Bernard Rancillac : *Kennedy, Johnson, Nixon et le lieutenant Calley sur la route de Mỹ Lai*, 1971 (ill. 40). Que les images continuent à résister dans la conjoncture politique actuelle, dangereuse et imprévue tout au long de la rédaction de ce livre, quand les luttes qui y sont décrites semblaient lointaines. En décembre 2015, Roberto Álvarez Ríos nous a quitté, sans pouvoir lire la réactualisation de sa rencontre avec Louis Althusser dans le journal *Artmargins* de juin 2017⁹. En 2017, les Malassis, après leur grande rétrospective à Dole en 2014, côtoient la *French Theory* dans l'exposition provocatrice « Contre-Cultures 1969-1989, l'Esprit français. » La figuration narrative se retrouve enfin dans son terreau d'origine dans un Paris foisonnant de culture populaire voire vulgaire, sexy ou impudique¹⁰. Jean-Paul Ameline et Yan Schubert publient *La Figuration narrative* en 2018 dans le flot des nouvelles commémorations¹¹.

Mes sincères pensées et ma gratitude à notre si cher Xavier Douroux pour sa confiance dans un livre qu'il aurait dû voir, et à Patricia Bobillier-Monnot pour toute l'énergie qu'elle met en œuvre, aux Presses du réel, pour la poursuite des projets qu'il a laissés inachevés. Au cours de toute cette période, Adrien Sina a fourni un soutien conceptuel, des idées, des critiques et bien plus encore, sa contribution créative est maintenant visible dans la conception passionnante de ce livre. Ma préface à l'édition de 2010 et les remerciements, présentés en fin de cet ouvrage, retracent toute une vie parisienne et mes très riches échanges avec les artistes. Mes remerciements aussi à ma traductrice Jeanne Bouniort, à Maëlle Gentil pour sa relecture attentive, à Karin Kyburz pour les droits photographiques, à Evelyne Taslitzky pour son soutien chaleureux et à Gillian Malpass l'éditrice de la version anglaise de ce livre à Yale University Press. L'invitation de Germain Viatte à participer à « Paris-Paris », sa magnifique exposition au Centre Georges Pompidou en 1981, était à l'origine de cette longue histoire.

Introduction

Témoins de l'avenir Peintres de leur temps

En 1974, Gérard Fromanger est le premier peintre français à visiter la Chine de Mao. *En Chine, à Hu-Xian* (ill. 81), une peinture d'histoire aux grandes dimensions, basée sur une photographie prise sur place, était exposée en 1975 avec un catalogue préfacé par Michel Foucault. L'œuvre entrait rapidement dans les collections nationales françaises. Des peintres paysans chinois de Hu-Xian, province du Shaanxi, ont été invités à la Biennale de Paris de 1975¹. En 1976, Pontus Hultén, directeur du Musée national d'art moderne, envoie la série *Neuf peintures chinoises* du peintre islandais Erró, et d'autres œuvres d'art contemporain français, à une tournée de galeries d'art des universités américaines pour marquer le bicentenaire des États-Unis². Les peintures chinoises d'Erró ont été exposées à Lucerne en 1975 et dans plusieurs institutions européennes, avec, pour catalogue, un « petit livre rouge. » Après la mort de Mao, cette série voyage à New York en 1976 puis à Berkeley, Houston et Purchase³. Des images-icônes de Mao peintes par des artistes de la Garde rouge, comme *Le Président Mao va à Anyuan* (1967) par Liu Chunhua⁴, se trouvaient dépayées : le jeune Mao visite Venise (ill. 3), tandis que la peinture de Tang Xiaohe et Cheng Li, *Suivre notre grand dirigeant, le président Mao, aller en avant sans peur, à travers le vent et les vagues* (1972) devient, tout simplement, *Devant New York*, grâce au détournement d'Erró.

Erró commence à faire des collages où le réalisme socialiste se trouve juxtaposé avec des images occidentales suite à sa découverte des affiches de propagande chinoise pendant le tournage du film de Martial Raysse *Le Grand Départ* (1970) et d'une exposition de peinture réaliste socialiste chinoise à Hong Kong. Lors de sa visite en Thaïlande, il découpe des images dans des magazines trouvés dans les bases militaires américaines, que par la suite des peintres-affichistes thaïlandais agrandissent pour lui en peinture à l'huile sur toile⁵. De 1996 à 2003, le groupe russe AES arrive à un résultat semblable avec un montage numérique – voir la série *Témoins de l'avenir, le projet islamique*. Plutôt que Mao devant San Marco à Venise, un campement nomade se trouve installé en face de Saint-Pierre de Rome ; dans *Beaubourg* (le Centre Pompidou), une façade de mosquée drapée de tapis de prière recouvre en partie l'architecture du musée (ill. 4). Seul l'« ennemi » change, l'ambivalence critique et politique reste la même⁶.



En 2005, à Shanghai, Guangdong et Pékin, l'exposition officielle du Centre Pompidou « Nouvelles vagues » a souligné les parallèles entre les films de la nouvelle vague et le mouvement de la figuration narrative à laquelle Erró et Fromanger appartenaient. Ici, la peinture et les films d'artiste des années 1970 se retrouvent en dialogue avec la peinture figurative chinoise contemporaine et la vidéo. Jusqu'à ce moment, la dimension politique de la figuration narrative était délibérément supprimée : la peinture française était elle-même exclue de l'exposition « Premises », tenue au SoHo Guggenheim à New York en 1998⁷. « Nouvelles vagues » en Chine, s'adressait à un public différent, un monde radicalement autre. Cette exposition célébrait la longue amitié entre la France et la Chine. Sous le règne de Mao, pendant les années 1970, environ 900 millions d'exemplaires de l'affiche *Le Président Mao va à Anyuan* ont été imprimées à des fins de propagande. En 2005, pour des millions de téléspectateurs, et pour un public d'art de 360 000 personnes à Pékin et 250 000 à Shanghai, la figuration narrative est devenue l'un des aspects artistiques les plus visibles de la France. Les liens entre ce mouvement (dont les images ont longtemps été pillées sur Internet) et la peinture chinoise contemporaine (comme celle de la série *Bloodline* de Zhang Xiogang, qui rapporte des millions de dollars) n'ont pas seulement été proposés par les commissaires français, mais explicitement reconnus par les Chinois⁸. L'exposition « Nouvelles vagues » a suivi « Alors la Chine ? » au Centre Pompidou en 2003, vedette de l'« Année de la Chine » en France. Les initiatives diplomatiques ont réussi, notamment pour la participation de la France au contrat du métro de Shanghai et les prolongements prévus pour leur Exposition universelle de 2010⁹. Par coïncidence, la France fêtait l'« Année France-Russie » en 2010, avec des initiatives politiques, culturelles et économiques également liées à une longue histoire d'échanges et de complicité.

Le nouveau d'aujourd'hui est donc vieux. Les artistes contemporains chinois et russes qui travaillent avec – et à travers – leurs patrimoines du réalisme socialiste avaient, en fait, leurs précurseurs européens. L'exposition « Avant garde russe Moscow 73 » (Vladimir Yankilevski, Erik Boulatov, d'Ilya Kabakov) présentée à la galerie Dina Vierny en 1973, a poursuivi un riche dialogue avec les contemporains européens à la suite des révélations de *L'archipel du Goulag* de Soljénitsyne¹⁰. Le point culminant de ces échanges était visible à la Biennale de Venise en 1976 (quand l'hyperréalisme américain suscitait aussi des réponses en Europe), et, en 1977, à la « Biennale del dissenso » où l'art non-conformiste soviétique accompagnait une rencontre d'intellectuels à travers le rideau de fer. L'idéologie communiste et la répression soviétique faisaient l'objet d'un



examen international intense. Ce moment crucial avait une longue histoire. De plus, dans le répertoire pictural de la figuration narrative se cache un corpus de thèmes et de pratiques liés à la peinture réaliste socialiste, à l'histoire et à la mémoire communiste de la France¹¹.

L'exposition « Figuration narrative, Paris 1960-1972 », qui s'est tenue au Grand Palais à Paris au printemps 2008 – quarantième anniversaire des événements de mai 1968 – marque la nouvelle visibilité du mouvement¹². Le choix symbolique de la date 1972, renvoie à « Douze ans d'art contemporain » au Grand Palais, à la documenta 5 de Harald Szeemann à Cassel ; une date qui précède, pourtant, la publication de *Figurations 1960-1973* de Bernard Lamarche-Vadel, avec le premier texte de Jean-François Lyotard sur Monory¹³. Dans mon livre, l'histoire se poursuit jusqu'en 1977 et la première exposition collective au nouveau Centre Georges Pompidou. En 2008, avec le Grand Palais, le Centre prenait enfin la décision de présenter l'histoire du mouvement, grâce à son « look » contemporain, et la montée des cotes aux enchères : des accrochages, des achats et une série de rétrospectives. Dernier moment de la peinture d'histoire et de la tradition du romantisme révolutionnaire en France, la figuration narrative se situait à l'orée du postmodernisme. Ses œuvres sont riches de satire critique, de citation et de détournement post-situationniste. Et pour les artistes, aucun doute ni hésitation quant à la valeur de leur action picturale et politique.

À une époque où la réactualisation de la théorie marxiste était devenue urgente, une nécessité, le mouvement de la figuration narrative cherchait à « refléter » la société dans son actualité¹⁴. Ses récits brisés anticipaient la définition même du postmodernisme de Lyotard : l'analyse critique des petits et grands récits de l'époque et leur effondrement¹⁵. La figuration narrative était « filmique », politique, engagée avec la culture populaire – et contemporaine des artistes abstraits de Supports-Surfaces, avec qui aucun dialogue n'était envisageable. La poussée des artistes américains posait un vrai défi et ouvrait de nouveaux horizons : voir l'exposition « Hyperréalistes américains, réalistes européens » au Centre national d'art contemporain en 1974. La figuration narrative, est-elle un « romantisme révolutionnaire », une continuation explicite de la tradition de Géricault et David, ou une version « affaiblie » de l'hyperréalisme ? Elle ne s'exportait pas très bien à l'étranger, en France elle semblait trop « américaine », « souvent interprétée comme simple émanation d'une culture d'importation, d'une esthétique trouvant son origine dans une culture anglo-saxonne étrangère à la "sensibilité" française¹⁶. » Une ironie extraordinaire opère ici, car c'étaient précisément les rapports étroits de la figuration narrative avec mai 1968, ses suites, son imagerie politique, sa pratique de groupe intransigente et son échec économique ultime qui l'avaient conduite à sa chute. Sa conception politique du rôle de la peinture comme une arène où agir et communiquer avec le « peuple » n'étant plus d'actualité, sa visibilité était éclipsée. Dans le contexte actuel de crise politique et économique mondiale, cet engagement politique et la méfiance du marché de l'art méritent un nouveau regard.

Seuls quelques artistes étaient affiliés au Parti communiste ou aux groupuscules maoïstes, mais tous se définissaient comme antifascistes, dans cette période de tensions, de guerre froide et de guerres coloniales, allant de Cuba au Vietnam et à la Chine. L'artiste Jan Voss soulève ce point crucial : « Il y avait aussi cette incroyable fraternité de tous les artistes immigrés à Paris, originaires de pays qui avaient des gouvernements fascistes : Haïti, Espagne, Portugal. Sans parler de l'Europe de l'Est, Christo par exemple¹⁷. » Ici on doit ajouter Vladimir Veličković venu de la Yougoslavie (maintenant la Serbie) ou Peter Klasen venu d'une Allemagne coupée en deux. Paris devient le lieu des rencontres intellectuelles liées aux échanges internationaux du marxisme occidental, avec la langue française comme *lingua franca*. Quelques autres lieux étaient également importants, comme les rencontres d'été de Korčula en Yougoslavie. L'artiste Bernard Rancillac s'y rend durant l'été 1965. La revue trilingue *Praxis*, éditée à Zagreb (édition internationale 1965-1973), montre la passion et l'urgence des débats transmis par des intellectuels dès

leur retour aux réseaux de colloques français, notamment ceux de Royaumont et de Cerisy, et dans des forums de discussion, des universités, des ateliers ou des maisons d'édition¹⁸. C'est à Korčula que le Roumain Lucian Goldmann, disciple de György Lukács et théoricien-clé du nouveau roman à Paris, rencontre Herbert Marcuse, qui devient collègue de Lyotard à l'université de San Diego, en Californie¹⁹. Dans cette nouvelle ère marquée par le voyage aérien, la mobilité internationale des philosophes correspond à celle des artistes et des conservateurs. Ces réseaux éclairent l'importance de la philosophie allemande à l'époque, l'apport renouvelé de l'école de Francfort des années 1930 et ses prolongements, la présence de la pensée marxiste d'Europe de l'Est et donc rétrospectivement, la formulation erronée de *French Theory*²⁰.

Les artistes liés à ces courants de pensée étaient, par définition, anticapitalistes. La promotion de la figuration narrative dans une arène internationale se heurtait non seulement à des problèmes de langage, mais aussi de contenu symbolique : de longues explications sont maintenant nécessaires pour bien comprendre les grands projets collectifs comme *Le Grand Méchoui* de 1972 (ill. 126) ou l'exposition « Guillotine et peinture. » Et puis, c'était une question de valeurs, non seulement politiques, mais aussi hostiles au carriérisme et au marché de l'art commercial qui était en crise en France²¹. Avec un regard rétrospectif sur la période des réformes du ministre Jack Lang et les métamorphoses culturelles des années 1980, l'artiste militant Henri Cueco et le critique Pierre Gaudibert sont arrivés en 1988 à des conclusions mélancoliques : « Une certaine autocritique, qui ne sera ni contrition, ni masochisme, nous entraîne à voir que le seul renvoi à un manque évident de moyens financiers ne suffit pas à expliquer une position de retrait : ni les artistes ni leurs différents partenaires ne voyageaient en dehors des frontières et ne séjournaient à l'étranger pour des raisons professionnelles, pas plus qu'ils ne "savaient les langues" en particulier l'anglais²². » Plus loin ils évoquent le soupçon, voire la répulsion, avec lesquels les intellectuels de gauche regardaient le commerce, l'argent et le profit. Cueco était un communiste, fidèle à sa Corrèze natale et son rôle idéalisé dans la résistance ; Gaudibert évoque l'héritage judéo-chrétien commun et « le culte de l'argent vécu comme chose sale », au moment même où Jean Baudrillard présente son analyse de la société de consommation²³. Aussi étonnant que cela puisse paraître, ce refus de complicité avec le marché de l'art (compte tenu de l'appui de l'État, des commandes des syndicats et des municipalités) marque le caractère exceptionnel du mouvement et son intransigence pendant ses premières années.

Cueco et Gaudibert poursuivent : « L'isolement de cette génération de rupture, celle des années 1970 à 1975, était sans doute provoqué, sinon souhaité, par les artistes eux-mêmes. Nous étions fréquemment agressifs et il a fallu l'obstination de quelques-uns conservateurs, journalistes, critiques, etc., pour rompre cette solitude²⁴. » Pourtant la conclusion de ce passage souligne la relation passionnelle des artistes avec la pensée des intellectuels avec qui ils ont lié amitié : « Avec nos radicalisations “théoriciens”, nées dans le climat du structuralisme, de *Tel quel*, les travaux d'Althusser, de Lacan, nous avons contribué à l'embrasement du champ culturel avant et après 1968. En nous joignant à un mouvement extérieur à l'art, en participant à une secousse de l'histoire, nous vivions notre temps²⁵. » Les passions de la barricade suivies des « radicalisations “théoriciens” » et des rencontres intimes entre artistes et philosophes sont au cœur de ce livre.

Cependant, les messages politiques trop évidents de certaines œuvres sont devenus rétrospectivement embarrassants. Au-delà de l'euphorie de 1968, l'idéologie communiste au lendemain de *L'archipel du Goulag* d'Alexandre Soljénitsyne de 1974 et des expressions politiques et culturelles du maoïsme en France, reflétait une massive « erreur commune », et une intensification de ce qu'on appelait, dès 1950, la « guerre franco-française²⁶. » Cette guerre très vive pendant l'occupation nazie, et les rivalités de l'épuration, signifiaient une opposition intense : la gauche contre la droite, classe contre classe. Constamment relancée, la guerre continue, voir les réactions au *Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, publié pour le quatre-vingtième anniversaire de la révolution russe en 1997²⁷.

Le débat s'enflamme au moment de chaque nouvelle nécrologie, notamment celle de Soljénitsyne en août 2008. Les débats politiques des années 1970, visibles dans ces peintures, expliquaient la réticence de l'État français à les promouvoir au niveau national ou international depuis des décennies. En effet, Nicolas Sarkozy est arrivé au pouvoir avec la mission de « liquider l'héritage de mai 68 », et la révolution de mai a été célébrée en France en 2008 de façon sourde et nostalgique²⁸. Dans la rétrospective de 2008 au Grand Palais avec ses murs multicolores et son accent mis sur un jeune « Pop français », le travail politique des artistes était présent mais discret. Pour ce cinquantenaire, le présent ouvrage resitue la production artistique de ces années ±68 dans une perspective plus intimement liée aux pensées critiques et aux enjeux politiques de l'époque. L'engagement des philosophes y participe activement à l'émergence d'un monde visuel de la *French Theory* dont la portée transcende les événements.

Philosophie de la rencontre

Comment la théorie est-elle devenue « la théorie » aux États-Unis ? « Le langage de la critique et des sciences de l'homme », le colloque organisé à l'université Johns Hopkins de Baltimore en 1966 eut de vastes répercussions²⁹. C'était l'occasion des premières rencontres entre des penseurs comme Jacques Derrida, Jacques Lacan et Paul de Man. Libérés de leurs propres terrains universitaires et idéologiques, ce terrain neutre permettait un échange d'idées contraint à Paris par le succès même du structuralisme : les hégéliens et les marxistes s'ouvraient davantage aux idées de structure ; Roland Barthes et Derrida, associés de plus près au structuralisme, ont pour la première fois pris une distance critique avec le mouvement³⁰. Dans sa *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et cie et la mutation de la vie intellectuelle aux États-Unis* (2003), François Cusset décrit ce moment génératif de « dérive », aboutissant à la métamorphose de la philosophie française d'après-guerre en « poststructuralisme » sur les campus américains. Il note « comment une véritable arène politico-théorique internationale... a progressivement pris forme, enrichie par la pensée théorique française et centrée dans les universités américaines », tandis qu'en France il remarque l'absence de traductions ou de commentaires sur la philosophie analytique ou toute convergence entre le pragmatisme et la « philosophie continentale », plus l'absence de pensée postcoloniale et de théorie du genre, des notions de multiculturalisme ou de déconstruction dans la littérature³¹. Les « mutations » qu'il constate sur une période de trente ans sont irréfutables, aussi dur que soit son jugement. En plus, la puissance et la créativité des États-Unis depuis 1945, ainsi que leur domination du marché de l'art, sont corroborées par le biais de l'histoire de l'art et des débats dans d'autres champs disciplinaires. Une division culturelle relative aux différentes expériences de « postmodernisme » entre Europe et États-Unis forme la base d'une histoire qui n'attend que d'être écrite.

La Condition postmoderne de Lyotard, publiée en 1979, a un poids en ce qui concerne l'utilisation européenne du terme « postmoderne. » Pourtant, c'est dans le cinquantième numéro de 1974 du magazine d'art *Opus international* que le critique d'art Jean-Clarence Lambert, face au problème de la pratique critique et la profusion des styles, annonce : « 1967 : l'ère postmoderne a déjà commencé³². » Mon argument explicite et implicite est que la confrontation avec l'explosion du monde de l'art et de ses discours – de même que les événements de rue et les barricades – ont libéré une génération de philosophes de la tour d'ivoire de l'École normale supérieure.

Leur engagement avec l'art contemporain a joué un rôle crucial dans la formulation du nouvel esprit postmoderne.

Un paradoxe opère au cœur de ce livre : c'est par l'intermédiaire des philosophes – dont les noms sont aussi familiers à un public académique international que les noms des peintres impressionnistes ou cubistes – que l'art de la France des années 1970 doit être présenté au public plus large qu'il mérite. Car, malgré les leçons de la « déconstruction », l'histoire de l'art fonctionne, de façon mnémonique, par une série de récits héroïques. Le problème a été posé par le critique Otto Hahn à l'été 1964, lorsque l'exposition « Mythologies quotidiennes » – clin d'œil à Roland Barthes – a montré trente-quatre artistes parisiens (dont des Américains comme Peter Saul) au moment qui suit le triomphe de Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise. Comment l'éventail des identités et des styles pourrait-il rivaliser avec les « sept magnifiques » : Warhol, Wesselmann, Rosenquist, Lichtenstein, Johns, Rauschenberg et Jim Dine ?

Qu'en est-il des rencontres elles-mêmes ? Louis Althusser déclarait en 1982 : « Chaque rencontre est aléatoire : non seulement dans ses origines (rien ne garantit jamais une rencontre), mais dans ses effets. Autrement dit toute rencontre aurait pu ne pas avoir lieu, bien qu'elle ait lieu, mais son possible néant éclaire le sens de son être aléatoire³³. » Je me concentre sur des rencontres qui, comme l'a indiqué Althusser, auraient pu ne jamais avoir eu lieu : entre Jean-Paul Sartre et ses artistes, entre Althusser lui-même, Roberto Álvarez Ríos, Leonardo Cremonini et Lucio Fanti, entre le sociologue Pierre Bourdieu et Bernard Rancillac, entre Michel Foucault, Gilles Deleuze et le peintre Gérard Fromanger, entre Jean-François Lyotard et l'artiste Jacques Monory, entre Jacques Derrida et Valerio Adami. Les textes qui en résultent sont les témoins de ces rencontres. Ils offrent une densité contextuelle à un certain moment d'art et de pensée à la fin des années 1960 et au début des années 1970 en France, cristallisé autour de la figuration narrative.

Courbet après Duchamp : Les rendez-vous manqués

Après la rétrospective Duchamp au Centre Pompidou, suivie de « Paris-New York », le Grand Palais organise la première rétrospective majeure de Gustave Courbet à l'automne 1977. Rancillac déclare : « Le catalogue de l'exposition *Courbet* du centenaire, largement répercuté sur les cimaises, évacue délibérément l'aspect politique de l'œuvre et l'engagement de l'artiste³⁴. » En décembre, la conférence « Réalisme et

histoire de l'art » s'est tenue à Besançon. Un superbe mariage d'esprit transatlantique était envisagé : des historiens d'art marxistes français et allemands en dialogue avec les jeunes érudits les plus en vue, l'Anglais T. J. Clark, l'Américaine Linda Nochlin. Le livre de Clark, *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*, publié en anglais en 1973, fut conçu à Paris pendant mai 68 et ses suites ; le marxiste grec Nicolas Hadjinicolaou (dont *Histoire de l'art et lutte de classes* date aussi de 1973) était également présent. Cependant, un voyage à Ornans, lieu de naissance de Courbet et un déjeuner officiel, ont radicalement réduit le temps de débat sur le réalisme socialiste et l'hyperréalisme³⁵. Il semble que le soi-disant « New Art History », né dans le Paris politisé que je décris, restait apparemment mal informé des problèmes de la peinture d'histoire réaliste contemporaine.

Lorsque Norman Bryson a introduit en 1988 une « Nouvelle histoire de l'art de France » dans *Calligram*, sa vision était entièrement classique, conférant aux auteurs eux-mêmes une respectabilité de vieux maîtres : Foucault sur *Las Meninas*, Baudrillard sur le trompe-l'œil, Jean-Claude Lebensztejn sur Alexander Cozens, Michel Serres sur Turner et autres. Cy Twombly, avec un travail riche de références classiques, a acquis le statut de *old master* honoraire lorsqu'il a enfin été analysé par Roland Barthes³⁶. L'art français contemporain de l'époque demeurerait invisible.

« 1972 : l'exposition internationale documenta 5, tenue à Cassel, en Allemagne de l'Ouest, signale l'acceptation institutionnelle de l'art conceptuel en Europe » proclame *l'Art depuis 1900 : modernisme, antimodernisme, postmodernisme*. Les célèbres auteurs soulignent « la condition primordiale de l'asynchronisme », évoquée comme l'introduction de la néo-avant-garde³⁷. En effet, la documenta 5 marquait à la fois l'apothéose de l'art conceptuel et l'hyperréalisme américain, mouvement qui, en dialogue avec ses homologues européens comme la figuration narrative, a également accompagné la naissance de la théorie postmoderne. Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris a présenté « Art conceptuel et hyperréaliste » de la collection Ludwig, Aix-la-Chapelle, de janvier à mars 1974, immédiatement suivi de « Joseph Kosuth (Investigations sur l'art et la problématique 1965-1973). » La politique clairvoyante de la directrice Suzanne Pagé mêlait la figuration narrative avec des expositions d'art conceptuel et d'art des femmes de 1971 à 1977.

Nulle part ce dialogue n'est aussi évident que dans la contribution de Cueco aux *Cinq Peintres romantiques ou les affaires reprennent*, exposée par le groupe des Malassis dans l'exposition « Mythologies quotidiennes 2 » au musée en 1977 (ill. 121d).

Une grille conceptuelle de carrés blancs submerge et efface le peintre avec son pinceau, sa source photographique dans ses mains, les chiens aboyant avec leurs passions animales : c'est un assaut littéral sur le réalisme, sur la tradition, sur la peinture comme pratique. Alors que la figuration narrative se fondait ouvertement sur la photographie et sur les décalages de l'image, à l'époque de Pagé le musée s'est engagé dans l'histoire expérimentale de la photographie (rétrospective de John Heartfield en 1974, Rodtchenko en 1977) et sa métamorphose dans les films et la vidéo (« Art/Vidéo Confrontation 74 »).

En effet, le passage de la peinture à la photographie a été le leitmotiv du développement du critique Bernard Lamarche-Vadel. Pourtant, la rétrospective du musée consacrée à sa carrière, durant l'été 2009, a complètement oublié son engagement pionnier auprès de la figuration narrative française³⁸. L'autoportrait morose de Cueco était alors trop prophétique.

La *French Theory*, utilisée comme « boîte à outils » ou « tool-box » (le mot est de Foucault) pour une nouvelle histoire de l'art européen, peut renforcer le prestige d'un auteur, tout en affaiblissant ses objets d'étude³⁹. Contrairement à ce qui se passait en France dans les années 1970, contrairement aux mentalités de ces protagonistes, elle est totalement non-dialectique. Les traductions anglo-américaines de la *French Theory* offrent un mélange syncrétique et anachronique de textes aux dates variées. En supprimant l'immense pression exercée par le Parti communiste français sur la pensée, l'art et la politique, et l'explosion des néo-marxismes dans les années 1960 et 1970, *contre* lesquels Barthes, Foucault, Lévi-Strauss et Deleuze proposent des formes alternatives d'analyse, la *French Theory*, en exil aux États-Unis, donne cumulativement une notion travestie de la pensée collective. La comparaison avec la multitude d'études qui situent un intellectuel tel que Walter Benjamin dans son temps est frappante. « *Doing Theory* » était toujours le mantra du symposium « French Theory in America » à l'université de New York en 1997, avec la participation de nombreux protagonistes dont Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze – une boucle parfaite⁴⁰.

Ce qu'on appelle un « strong reading » (lecture avec parti pris) avec sa sélectivité et son dynamisme narratif, peut aussi induire en erreur. La figuration narrative n'a aucune place dans le livre de Rebecca J. De Roo à propos des musées, de l'art et de la politique des expositions en France après 1968 datant de 2006⁴¹. Son étude est basée sur Christian Boltanski et Annette Messager qui, avec Yves Klein, Daniel Buren, ORLAN et Sophie Calle, sont sans doute les noms les plus reconnus, hors

de France, au sein des générations contemporaines. L'histoire institutionnelle de De Roo ne transmet pas non plus l'énergie et le dévouement des jeunes commissaires et critiques qui fréquentaient l'ARC (Animation, Recherche, Confrontation), l'espace expérimental de Pierre Gaudibert au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et qui soutinrent ensuite le Centre national d'art contemporain (CNAC) fondé en 1967, avec ses rétrospectives majeures, puis l'aventure de Beaubourg et ses premières expositions dirigées par Pontus Hultén⁴². Les immenses efforts de l'équipe enthousiaste d'Hultén ont produit non seulement « Marcel Duchamp » et « Paris-New York » en 1977, mais aussi, cette même année, l'apothéose de la figuration narrative en peintures d'histoire contemporaine, « Guillotine et peinture ».

Autres dialogues

La figuration narrative n'offrait cependant qu'une des nombreuses arènes pour l'implication des penseurs dans les arts. Barthes s'intéressait au peintre et collagiste Bernard Requichot bien avant son « tournant photographique » avec *La Chambre claire* en 1980. La naissance d'une critique d'art psychanalytique grâce à Marcelin Pleynet, autour du groupe *Tel quel*, menait aux liens entre le psychanalyste Jacques Lacan et François Rouan, pendant que le groupe Supports-Surfaces produisait un art théoriquement « abstrait », lié au structuralisme et au maoïsme révolutionnaire. Là, les héritages formels de Duchamp et de Matisse rivalisaient avec le révolutionnaire Malevitch. De plus, les philosophes eux-mêmes, une fois initiés au domaine des arts visuels, ont changé et développé leurs goûts : Lyotard publie des textes sur Duchamp et Jacques Monory en 1977, puis sur Monory et Daniel Buren – une puissante amitié – en 1981 ; il continue sans cesse d'écrire sur les arts plastiques et organise « Les Immatériaux » au Centre Pompidou en 1985.

De nouvelles voix de la *French Theory*, Julia Kristeva, Hélène Cixous et Guy Hocquenghem, deviennent proéminents, quand les artistes féminins de plus en plus visibles – mais aussi les hommes tels que Michel Journiac – interrogent les libertés et identités sexuelles de l'après 1968. À ce moment, la photographie et la performance mettent en cause les raisons d'être même de la peinture et de la sculpture. Dans ce contexte des années 1970 à Paris, des artistes allant de Niki de Saint Phalle à Alina Szapocznikow s'exposent. Elles pénètrent enfin les histoires féministes de l'art⁴³. Dans la France de Georges Pompidou et de Valéry Giscard d'Estaing, une « libération »