Réalisme A. 1.
Lundi 10h.

Restany

PROBLEMES DU REALISME AUJOURD 'HUI.

Le réalisme en tant que vision directement réfléchie du Monde, est aussi vieux que le Monde. Mais s'il est vrai que la conscience du Monde ne se conçoit pas sans sa vision immédiatement réfléchie, elle ne se conçoit pas non plus sans sa vision imaginée. Le réel est indissociable de l'imaginaire, l'objet du fantasme.

1 - Réalisme et idéalisme, réalité et beauté.

L'histoire des idées pourrait bien se résumer à ce que Bergson appelait l'antique conflit du réalisme et de l'idéalisme. Dans l'histoire de l'art, où il ne s'agit plus de nommer les idées mais de les figurer, le problème du réalisme est avant tout un problème formel: au réalisme les sujets bas et communs (la"réalité"), à l'idéalisme les sujets hauts et nobles (la "beauté")c'est toute la différence entre la peinture de genre et la peinture d'histoire. Une telle logique formelle de l'esthétique mène tout droit au formalisme avec le développement de l'abstraction: le terme réalisme a fini par recouvrir l'ensemble des procédés de représentation de la figure, il a fini par s'identifier à la figuration, en s'opposant à la non-figuration.

Toutes les époques réalistes en peinture apparaissent ainsi comme des réactions formelles à un formalisme idéaliste précédent, et elles épuisent ce contenu réactionnel à travers leur propre formalisme. Le Caravage, Vélasquez, Vermeer s'imposent après la crise maniériste européenne. La Tour, Le Nain "peintres de la réalité" s'opposent au baroque. La tradition réaliste qui s'est instaurée en France au coeur du XIXème siècle, a débuté par une double réaction, à la fois contre la rigueur néo-classique, mais aussi et surtout contre la sensibilité romantique: retour à la nature (Ecole de Barbizon, Théodore Rousseau), enracinement dans le quotidien et le spectacle populaire (Millet, Corot, Courbet, Daumier). A la revendication sociale vient s'ajouter le souci de modernité, effet direct de la Première Révolution Industrielle. Après Corot et Courbet, la seconde vague réaliste n'est pas celle de leurs innombrables suiveurs, celles des petits-maîtres genre Daubigny, mais celle des Duranty et des Constanti Guys, celle qui

s'inscrit dans le sillage de Manet (Le Déjeuner sur l'Herbe, sur le rendu exact de la réalité vient se greffer le sentiment de la vie moderne : telle est la signification historique du fameux Salon des Refusés de 1863. Une nouvelle manière de peindre, dira Zola.

2 - Paris 1863 : le style réaliste, expression de la vie moderne.

Ce transfert temporel est un phénomène capital dans l'histoire du réalisme européen. D'abord parce qu'il a assuré l'extraordinaire expansion du courant hors des frontières françaises, en Belgique (Alfred Stevens, Ch. de Groux), en Italie (Fontanesi), en Espagne (Fortuny), en Europe Centrale et en Russie (Répine) et surtout en Hollande (Israëls et l'Ecole de la Haye). Et ensuite parce qu'il a donné une justification fondamentale à son propre formalisme. L'académisme réaliste de la fin du XIXème siècle est le premier langage de notre modernité, né de l'avènement de l'esprit positiviste et de l'apparition de l'âge industriel.

Dès lors "les sujets bas et communs" que la critique reprochait à Chardin un siècle plus tôt cessent d'être bas et communs pour devenir "modernes". Et cette modernité se veut tout autant rationnelle que sociale, mécaniste et technique que populaire; elle prend le visage nouveau du Pouvoir politique, tel que le définissent les forces productives socio-économiques. Cet académisme réaliste formellement dépassé par le progrès technique dans le domaine de la communication visuelle avec l'apparition de la photographit et l'explosion successive des mass media, a pu se survivre à lui-même au nom d'une morale de la modernité. L'Histoire est son garant, comme la Révolution est le garant du marxisme. De fait les deux systèmes figuratif et philosophique, assument aujourd'hui encore les mêmes caractères de survie anachronique.

Conçu à l'image fidèle de l'académisme socio-naturaliste de la fin du siècle dernier le réalisme socialiste en URSS a parfaitement rempli sa fonction, qui était de figurer les effets visibles du Pouvoir soviétique. Il est encore plus fonctionnel en Chine : peintre-paysanne modèle du district de Hoahsien (Huxian), Li Feng-Lan dont l'orthodoxie prolétarienne est sans faille, manifeste un talent personnalisé pour le paysage, reflet à la base d'une immémoriale tradition.

L'histoire du réalisme contemporain ne se limite pas à cette seule filiation linéaire, tant s'en faut. Mais la survie anachronique de l'académisme moderniste post Courbet domine encore l'ensemble des problèmes du réalisme aujourd'hui.

Tout peut se résumer en un mot, l'inversion formelle du rapport conflictuel réalisme/idéalisme. Les sujets bas et communs sont devenus hauts et nobles, la peinture de genre est devenue la peinture d'Histoire. La peinture d'histoire est peinture de style et le style est manière. Tous les réalismes contemporains apparaissent comme des maniérismes de l'anti-manière.

3 - Réalisme et mass media.

Le problème fondamental du réalisme aujourd'hui réside dans son extension formaliste qui a peu à peu sapé la frontière conceptuelle entre la chose représentée et son fantasme, entre l'objet et le sujet, entre le réel et l'imaginaire. Extension formaliste qui a été radicalisée par les immenses progrès de la science et de l'information.

Aujourd'hui la réalité dépasse la fiction nous dit la sagesse populaire. Que devient le réalisme dans notre civilisation de l'image? Il y a bien longtemps que le peintre, le graveur ou le sculpteur ont perdu leur monopole représentatif. L'artiste d'aujourd'hui vit en position concurrentielle constante avec les autres opérateurs et techniciens du champ visuel. Du matin au soir il subit le bombardement visuel et audio-visuel des mass media. Dans un monde de l'image où formellement chaque image en vaut une autre puisque ce qui compte c'est l'impact de communication du message figuré, où le contenu s'identifie au contenant, le signifié au signifiant, où en est-on de l'antique querelle du réalisme et de l'idéalisme? The medium is the message dit Mc Luhan. Où finit le réalisme dans l'emploi systématique et normalisé des media? La question reste ouverte. Un Jean-Olivier Hucleux y répond en donnant l'exemple d'une minutie sans limite dans la représentation picturale du modèle : 2 à 3 tableaux par an, d'une ressemblance photographique digne des raisins de Zeuxis. Il s'agit d'un cas d'espèce.

Dans le réalisme contemporain, nouvelle d'histoire, la forme l'emporte sur le fond. A l'extension formaliste des fins correspond celle des moyens; des media. Même inversion parallèle dans le camp dialectiquement opposé : dans l'idéalisme contemporain, nouvelle peinture de genre, le fond l'emporte sur la forme, l'érotisme sur l'amour, l'impulsion sur l'ordre, la fantaisie sur la raison. Les surréalistes, peintres de genre, pensent naturellement à gauche et cultivent le mythe de l'imagination au pouvoir, comme si l'imagination au pouvoir pouvait participer d'autre chose que du pouvoir, c'est à dire de la totalité du réel, l'anti-imaginaire.

4 - Le Réalisme est la métaphore du Pouvoir.

Le Maître est la métaphore du Réel dit Bernard-Henri Lévy dans "La Barbarie à Visage Humain". Je serais tenté de dire en le paraphrasant, que le Réalisme est la Métaphore du Pouvoir. La motivation centrale de tous les réalismes contemporains est précisément la "servitude volontaire", telle que la définissait déjà il y a plus de 300 ans l'ami et confident de Montaigne, Etienne de la Boëtie. L'artiste réaliste produit délibérément sa propre soumission au pouvoir. Son art est la sanction illustrative de ce pacte fataliste. Fatalisme, plus que résignation et qui n'exclut pas le cri de révolte de la figuration narrative (Mythologies quotidiennes, Salon de la Jeune Peinture, Coopérative des Malassis, Equipo Cronica, etc). Révolte ambiguë, assumée dans la nostalgie d'un autre pouvoir, hystérie critique qui n'est autre que l'expression exaltée du désir de soumission à un autre mode de servitude, type dictature du prolétariat, par exemple. Illusion machinalement entretenue d'un monde meilleur, incarnée dans la thématique abondante des lendemains qui chantent.

5 - Le langage quantitatif de la société de consommation.

C'est dans cette perspective de servitude volontaire que doivent être analysés tous les partis-pris réalistes contemporains qui ont pour référence commune le retour au réel et le sens de la nature moderne, publicitaire, industrielle et urbaine. Plus clairement est assumée la soumission au contexte organique du pouvoir, plus riche et plus fort en est l'impact au niveau du langage. C'est alors que dans l'antique conflit du réalisme et de l'idéalisme, le réalisme marque des points. En trois ans d'action collective

1960-1963, le Groupe des Nouveaux Réalistes a débloqué l'impasse de l'Ecole de Paris, impasse fondée sur un système illusoire de valeurs informelles, émanation de l'esprit d'après-guerre, une idéologie du refus du monde réel au profit d'une soi-disante libération du moi profond.

Le secret de cette pensée explosive? La très lucide récupération du ready-made dadaïste dans le contexte quantitatif de la société de consommation, la conclusion logique du baptême artistique de l'objet, tel que l'avait pratiqué dès 1914 Marcel Duchamp. Si tel ou tel objet industriel de série devient sculpture du fait du choix délibéré de son "inventeur", il n'y a pas de raison de limiter la responsabilité du choix de l'artiste et l'envergure de sa vision à ce seul geste ponctuel. L'artiste assume en effet ce choix et cette vision dans la mesure où il s'assume lui-même en tant qu'artiste dans la société actuelle. C'est donc la gamme toute entière des produits de consommation de cette société qui se trouve à la portée de sa démarche appropriative.

Telle est la motivation initiale du geste appropriatif de chacun des nouveaux réalistes, tel est aussi le fondement de sa vertu expressive; chaque geste quantitatif s'articule en un système qualitatif de langage. Il suffit de penser par exemple à la compression de métal ou à l'expansion de plastique chez César, à l'accumulation ou à la brisure (colère, coupe) chez Arman, à l'animation mécanique de la ferraille chez Tinguely, au tableau-piège de Spoerri, au relief-cible de Niki de Saint Phalle, au paquet de Christo, etc... Les affichistes-décolleurs, Hains, Villeglé, Dufrêne, Rotella considèrent le monde de la rue comme un tableau, dont les "regardeurs" font l'art. La monochromie d'Yves Klein correspond bien évidemment à la mise en pratique d'une théorie générale du pouvoir : la couleur pure fixe par imprégnation l'énergie cosmique en libre diffusion dans l'espace; l'énergie est le fondement du langage de la communication; le maître de l'énergie est le maître du langage.

L'humanisme technologique des nouveaux réalistes a balayé l'ultime illusion des informels, de fonder un art d'évasion du réel à travers des systèmes non-figuratifs individuels, abstraits lyriques. Les nouveaux réalistes ont remis les pieds sur terre. En même temps, ils se sont totalement intégrés à la société de consommation, dont ils ont contribué à dégager les valeurs expressives et dont ils subissent le destin.

6 - New-York 1962 : le pop art US, peinture d'histoire.

Simultanément dans les années 1955-60 les néo-dadas américains et Rauschenberg en tout premier lieu assurent la transition réaliste entre l'expressionnisme abstrait new-yorkais et le pop-art. Le mérite historique de Rauschenberg est d'avoir ressenti l'usure physique du vocabulaire gestuel de l'action painting et d'avoir tenté de remédier à cette usure expressive en introduisant l'objet trouvé dans le contexte pictural du tableau. Les combine-paintings apparaissent ainsi comme des assemblages dans la lignée Merz de Schwitters : elles ouvrent la voie au pop-art des Claes Oldenburg, Andy Warhol, Segal, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Dine.

Le pop-art avec ses antécédents néo-dada a constitué à la fois la synthèse du courant réaliste-provincial-localiste et du courant abstrait et l'apothéose dithyrambique de l'american way of life. Depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours l'Amérique témoigne de la remarquable continuité d'un courant réaliste. Le coup d'oeil totalement objectivé sur l'espace environnant est l'un des plus constants réflexes de la sensibilité américaine, depuis l'époque des pionniers anonymes. En dépit de l'explosion expressionniste abstraite après 1945, de ses culminances et de ses succès, il n'y a jamais eu de solution de continuité dans le filon réaliste. Les "Precisionists", les "magic realists" du début du siècle et de l'entre-deux guerres, les Sheeler et les Georgia O'Keeffe, les Benton et les Hopper sont les ancêtres directs des pop-artists et après eux des hyperréalistes.

Le pop-art constitue en ce sens l'un des points de culminance du filon réaliste et son esprit est fondamentalement celui desDemuth ou des Niles Spencer. Mais il est beaucoup plus que ça, il est de grand tournant dans l'histoire du réalisme américain, le moment où cent après l'Europe tout bascule, où la peinture de genre locale devient à son tour peinture d'histoire, à vocation mondiale. Un événement illustre ce point-charnière new-yorkais, l'équivalent du jalon historique parisien du Salon des Refusés de 1863, c'est l'exposition "The New Realists" chez Sidney Janis en octobre-novembre 1962 : une rencontre entre les nouveaux réalistes européens et les pop-artists.

Que s'est-il passé ? Le climat socio-culturel dans lequel s'est développé le pop-art a radicalement changé : ce style 100% américain atteint son apogée au moment où la jeunesse du monde entier subit la fascination de l'Amérique, copie son genre de vie et son folklore urbain, se passionne pour ses mythologies quotidiennes, du western à la chanson, adore ses idoles, imite ses voyous au grand coeur. La nature américaine de Sheeler, comme celle de Curry ou de Grant Wood était provinciale, exotique, un sujet bas et commun. La nature américaine de Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg ou Andy Warhol s'identifie aux archétypes de la modernité internationale, elle illustre l'entière hiérarchie de valeurs d'une civilisation planétaire, elle est le grand sujet de la nouvelle peinture d'histoire. Planétarisation d'un folklore élevé à la puissance morale d'un langage sans frontières, le pop-art est à l'exacte image du pouvoir américain de la première moitié des années 60, de son potentiel technologique et financier, de sa maîtrise de l'information à travers l'extraordinaire développement des mass media, de son prestige impériqliste. Les pop-artists ont exprimé le subconscient collectif d'un continent multinational promu au stade de nation homogène à travers l'optimisme dynamisant du progrès industriel.

7 - <u>Le cercle se referme : plusieurs troupeaux pour le même pasteur</u>.

Cette image globale euphorisante et triomphante a été de courte durée et le pouvoir américain s'est bien vite redimensionné à la mesure de ses contradictions internes et de ses échecs en politique extérieure. Mais le courant réaliste n'en a pas été discrédité pour autant, il a gardé tous ses privilèges de style noble, il n'a pas perdu sa vocation à la peinture d'histoire. L'avènement de l'hyperréalisme et sa sensationnelle consécration à Documenta 5 à Cassel en 1972, en témoignent. Le "sharp focus" exprime le désir de soumission du troupeau américain à son pasteur. Aux antipodes du trompe l'oeil illusionniste, mise en oeuvre à partir de documents photographiques aussi précis que banals, cette volonté d'un rendu objectif, d'une prise de vues instantanée, dépourvue de la moindre charge affective ou sentimentale illustre une qualité qpécifique de la relation de l'homme au Monde. Cette relation est la même chez un Benton, un Hopper

ou un Richard Estes et un Chuck Close. C'est la relation directe, intime et profonde de l'homme américain avec l'essence-même de son environnement. Certes la vision d'un Estes est celle d'un Hopper, mais passée à travers la grille des mass media et de leur immense pouvoir promotionnel. Sur l'espace environnant Estes jette le même regard que tous ses prédécesseurs réalistes depuis l'époque coloniale, et sans doute aprouve-t-il le même éblouissement éperdu, la même solitude. Seulement, il y a une différence : il n'est qu'un maillon de la chaîne réaliste, mais un maillon situé après le pop art. Il fait donc du "style" et ce style est le reflet d'un univers qui peut paraître l'univers d'une carte postale, mais qui correspond à la réalité structurelle d'un monde organisé, dont l'autre nom est le Pouvoir.

A ce niveau-là il me semble que le cercle du réalisme se referme tout entier sur lui-même. Je ne vois pas en quoi peuvent différer sensiblement les motivations picturales d'un A.M. Guérassimov et d'un Estes, ou les motivations statuaires d'une Véra Moukhine et d'un Duane Hanson.

L'hyperréalisme américain a rejoint le réalisme socialisme soviétique sur le plan du style, de son standing et de son intégration sociale. J'ai pu déceler des correspondances analogues en d'autres occasions, à la 9ème Biennale de Paris notamment (1975) où le lyrisme pastoral des paysagistes californiens Bill Martin ou Gage Taylor, ne cédaient rien sur le plan de la poétique fraîcheur à certaines oeuvres de la paysanne-modèle chinoise Li Feng-Lan.

X X X X

Nous avons constaté l'extension formaliste croissante du réalisme contemporain, l'inversion de ses rapports dialectiques avec l'idéalisme, son statut généralisé et incontesté de peinture d'histoire. Parce qu'il ne se nourrit pas des illusions fantastiques et libertaires de la peinture idéaliste, parce qu'il exprime la totale intégration de l'homme à son environnement socio-culturel, peut-être devrons-nous nous résigner à considérer l'ensemble du réalisme aujourd'hui comme la Grande Métaphore du Pouvoir satisfait, un art en voie de totale historicisation, complice et non critique de la civilisation qu'il incarne : les archives de luxe du Pouvoir Contemporain, la poétique saga des rapports entre dominant et dominés.

Pierre RESTANY
juillet 1977, Paris

Pierre RESTANY : PROBLEMES DU REALISME AUJOURD'HUI.

BIBLIOGRAPHIE.

- René Huyghe, Dialogue avec le Visible (Chapitre I & II) Paris 1958.
- Heinrich Wöfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris 1952
- Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant.
- Gaëtant Pican, 1863, Naissance de la peinture moderne, Genève 1974
- Catalogue de la 9ème Biennale de Paris (Peintres paysans du District de Houbsien)
- Marshall Mc Luhan, Understanding Media, New York 1964
- B.H. Lévy, La Barbarie à visage humain (Ière partie) Paris 1977
- Etienne de la Boëtie, Traité de la Servitude volontaire ou Contr'un
- G. Gassiot-Talabot, Quadrum XVIII Bruxelles 1965
- Pierre Restany, le Baptême de l'Objet, Ring des Arts 2, Paris 1961
- Pierre Restany, Die Beseelung des Objektes - Das Kunstwerk XV 1/2 Baden 1961
- Pierre Restany Yves Klein le Monochrome, Paris 1974
- " " Les Nouveaux Réalistes, Paris 1968
- Villeglé, Lacéré Anonyme, Paris, Centre Pompidou, 1977
- Andrew Forge, Rauschenberg, New York, 1967
- Barbara Rose, American Art since 1900, A critical history, New York, 1967
- Lucy Lippard, Pop Art, Paris, 1969
- N. & E. Calas, Icons + Images of the sixties ("Artificial Realism") New york 1971
- Catalogue Sidney Janis, The New Realists (New York oct.nov.1962)
  Sharp Focus (New York janvier 1972)
  Gigantic Scale (New York mars 1972)
- 22 Realists, Whitney Museum, New York, 1970
- Hyperreéalisme (Geirlandt/Van Thiegem) Bruxelles 1973
- "Art Vivant" N° 37, Paris, mars 1973
- "Domus" N° 525, Milan, août 1973
  N° 553, Milan, décembre 1975
- CNAC-Archives, N° 11/12, Paris 1974
- 60 ans de Peinture soviétique, Grand Palais, Paris 1977