

Paris

Nouvelle

figuration

1957–1965

Paris
Nouvelle figuration
1957–1965

Cette exposition est le premier volet du cycle
Paris | Nouvelle figuration | 1957–1977
This exhibition is the first part of the cycle
Paris | Nouvelle Figuration | 1957–1977



introduction

introduction

Cette exposition, consacrée à l'émergence d'une Nouvelle figuration au tournant des années 1960, est le premier volet d'un cycle de travail visant à projeter un éclairage inhabituel sur le grand foisonnement de la peinture figurative à Paris de 1957 à 1977.

L'idée est également de mettre en valeur ce renouveau figuratif comme le fruit d'un brassage continu d'idées, d'imaginaires, d'influences, d'attitudes, et de dialogues interculturels, liés à la présence dans la capitale française d'un nombre encore très impressionnant à cette époque d'artistes venus des quatre coins du monde¹.

Enfin, l'objectif est de ne plus réduire cette page de l'histoire de l'art à la seule Figuration narrative – sans pour autant négliger, bien au contraire, l'esthétique et la philosophie « pop » – en ouvrant les champs d'observation et d'exposition, à d'autres voies explorées alors par les peintres figuratifs.

Dans le cadre de notre projet, la Nouvelle figuration sera abordée avant tout comme un thème d'observation et de réflexion, une atmosphère à décrypter ; une nouvelle façon, pour

This exhibition covering the emergence of a "Nouvelle Figuration" at the turn of the 1960s is the first in a cycle of shows conceived to cast new light on the profusion of figurative painting produced in Paris from 1957 to 1977.

The idea is also to highlight this figurative renewal as the fruit of a continuous mixing of ideas, imaginaries, influences and attitudes; of multiple intercultural dialogues linked to the presence in the French capital during these years of an impressive number of artists from all over the world¹.

Finally, the aim is to move beyond the limiting identification of this moment in art history with Figuration Narrative – not ignoring, on the contrary, the aesthetic of "Pop" philosophy – while opening the field of observation and exhibition to other paths explored by figurative painters.

Within the framework of our project, the new figuration will be approached above all as a theme of observation and reflection, an atmosphere to be deciphered; a new way for painters to react to their times. Indeed, this term does not correspond to a movement, and we wish to avoid wherever possible imposing it on artists, like a label, especially since some of them

¹ En écho à deux expositions récentes : *Lost, Loose and Loved, Foreign artists in Paris 1944-1968*, organisée en 2018-2019 au Museo Reina Sofia à Madrid ; *Paris et nulle part ailleurs, 24 artistes étrangers à Paris de 1945 à 1972* au Musée National d'Histoire de l'Immigration à Paris, en 2022-23.

¹ Echoing two recent exhibitions: *Lost, Loose and Loved, Foreign artists in Paris 1944-1968*, put on in 2019 at the Museo Reina Sofia à Madrid, and *Paris et nulle part ailleurs, 24 artistes étrangers à Paris de 1945 à 1972* at the Musée National d'Histoire de l'Immigration, Paris, in 2022-2023.

le peintre, de réagir aux temps présents. En effet, cette dénomination ne correspond pas un mouvement, et nous souhaitons éviter autant que possible de l'imposer aux artistes, telle une étiquette, d'autant plus que certains ont exprimé, au moment des faits ou bien des années plus tard, leur réticence vis-à-vis d'elle.

Des tendances et des artistes encore méconnus

En France, dès le milieu des années 1970 et jusqu'à nos jours, une importante variété d'expositions muséales, dans la capitale et en région, ont permis d'appréhender la création artistique et l'histoire culturelle de différentes décennies du XX^e siècle soit en se focalisant sur le foyer parisien, soit en évoquant sous un angle pluridisciplinaire les interactions avec d'autres métropoles (Berlin, Moscou, New York).

Concernant les évolutions de la fin des années 1950 à la fin des années 1970, des projets ont contribué à démêler l'écheveau produit par la profusion et l'enchevêtrement des démarches artistiques de l'époque. Ainsi des expositions et des publications ont mis l'accent sur des phénomènes d'envergure internationale à l'instar du pop (*Les Années Pop*, Centre Pompidou, 2001). D'autres sur des pratiques artistiques hors des conventions (*Hors-limites*, Centre Pompidou, 1995), ou bien sur des mouvements et des groupes d'artistes tels que le Nouveau réalisme, Support-Surface, ou la Figuration narrative².

Mais il nous apparaît que la période 1957–1977 présente encore de vastes zones d'ombre notamment au regard de :

- la dynamique de renouvellement de la peinture figurative dans les années qui précèdent 1965, c'est-à-dire avant la naissance de la Figuration narrative ;
- la vigueur des parcours d'artistes restés hors de la sphère « narrative » ou « pop »³, et dont certains sont encore

expressed, either at the time of the events or many years later, their reticence towards it.

Trends and artists still unknown

In France, from the mid-1970s to the present day, a wide variety of museum exhibitions, both in Paris and around the country, have provided a vision of art and culture through the different decades of the 20th century, either by focusing on the hub that is Paris, or by covering interactions with major cities (Berlin, Moscow, New York) from a multidisciplinary viewpoint.

Regarding developments from the late 1950s to the late 1970s, projects have helped untangle the dense skein formed by the artistic approaches of the times. Exhibitions have focused on international phenomena such as Pop Art (*Les Années Pop*, Centre Pompidou, 2001), or on unconventional artistic practices (*Hors-limites*, Centre Pompidou, 1995), or again on movements and groups such as Nouveau Réalisme, Support-Surface, and Figuration Narrative.²

However, we would argue that considerable swaths of the 1957–77 period remain grey areas, notably as regards:

- the dynamics of the renewal of figurative painting in the years before 1965, that is, when the emergence of Figuration Narrative was officially identified.
- the strength of certain artistic contributions lying outside the spheres of “Narrative” or “Pop” art³, some of which remain relatively obscure (Maryan, Paul Rebeyrolle and Maria Lassnig,⁴ to name but three).

The workshop of art history

To work on these shadowy areas is, implicitly, to ask how history, art history, is made. Who writes it? When? With what motivations and in what context? Using what data? How are narratives, notions and categories constructed?

méconnus du grand public (Maryan, Paul Rebeyrolle, ou encore Maria Lassnig⁴, pour n'en citer que trois).

La fabrique de l'histoire de l'art

Travailler sur ces zones d'ombres implique de se poser la question de la fabrique de l'histoire, en l'occurrence ici de l'histoire de l'art. Qui l'écrit ? Quand ? Avec quelles motivations et dans quel contexte ? À partir de quelles données ? Comment se sont construits les récits, les notions, et les catégories ?

Au sujet de la période qui nous occupe, des travaux de recherche ont confirmé le rôle déterminant de la figure du critique d'art⁵.

Pour Richard Leeman, les écrits de ce type d'auteurs – tout particulièrement articles de presse et préfaces de catalogues d'exposition en galeries ou en musées – forment « le substrat relativement impensé des constructions historiques ultérieures »⁶, l'histoire de l'art depuis la Seconde Guerre mondiale trouve donc « largement son origine dans la critique et la littérature artistique du temps ».

Aussi, avons-nous choisi d'insérer, de façon empirique, dans le texte et parmi les images du présent catalogue, de nombreux extraits d'articles publiés alors, ainsi que la reproduction d'œuvres qui les illustraient.

Toutefois, cette solution n'est pas complètement satisfaisante. Ne serait-ce que du fait de la double position du critique d'art, à la fois « observateur » et « acteur »⁷ de la scène artistique dont il ambitionne d'écrire l'histoire du temps présent en construisant et en hiérarchisant lui-même des corpus d'artistes. Notons qu'il doit en outre assurer autant que possible sa propre assise économique.

De plus, comme le fait remarquer Jean-Marc Poinot, les affirmations de ces auteurs, à l'instar de Clement Greenberg aux États-Unis ou Jean Clair en France, « sont moins des paroles d'historiens que des projections historiques de critiques d'art ». Leurs propos « ne sont ni vrais, ni faux, ils ne sont pas non plus

Regarding the period that concerns us here, research has confirmed the decisive role of the figure of the art critic.⁵

For Richard Leeman, writings by this kind of author, particularly in the form of press articles and catalogue prefaces for gallery and museum shows, constitute the “relatively unconsidered substratum of later historical construction.”⁶ Thus the history of art since the Second World War “originates to a large extent in the art criticism and artistic literature of the day.”

That is why we have chosen to empirically interlard the texts and images in this catalogue with numerous excerpts from articles published at the time, along with the reproductions of works illustrating these texts.

However, this solution is not completely satisfactory, if only because of the critic's twin position as both “observer” and “protagonist”⁷ of the art scene whose present-day history they set out to write, while themselves constructing and hierarchising this same corpuses of artists. Note, too, that the critic is also concerned to ensure their own economic position.

Furthermore, as Jean-Marc Poinot points out, the affirmations made by these authors, people like Clement Greenberg in the United States and Jean Clair in France, “are less the words of historians than the historical projections of art critics.” Their words “are neither true nor false, nor are they documents bearing witness to the facts; they are hypothetical constructions projecting in historical terms the consequences of the work of elaborating aesthetic values.”⁸

In his book *Le critique, l'art et l'histoire*, Richard Leeman extends his analysis to the history-shaping role of the French curators and museum directors responsible for developing collections and organising major exhibitions of “living art” (preparation of the French Pavilion at the Venice Biennale, conception of major exhibitions for museums abroad, creation of the Biennale de Paris in 1959, etc.). By comparing this with the voluntarism and efficiency of the Americans, founded on strategic alliances between dealers, critics and museums, he shows how the idea of France falling behind and America triumphing – or, more precisely, the “triumph of American art history” – came to the fore in the 1960s.⁹

² Parmi les ouvrages sur la Figuration narrative : Jean-Paul Ameline (dir.), *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l'art, 2017. Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative. Paris 1960–1972*, cat.exp., coédition RMN/Centre Pompidou, Paris, 2008. *La figuration narrative dans les collections publiques, 1964–1977*, cat.exp., Musée des Beaux-Arts de Dole, Éd. Somogy, Paris, 2005. Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, Une histoire, de 1953 à nos jours – Figuration narrative. Jeune Peinture. Figuration critique*, Éd. Cercle d'Art, Paris, 2003. Jean-Louis Pradel, *La Figuration narrative*. Editions Villa Tamaris/Hazan, 2000.

³ En 2008, la galerie Polad-Hardouin avait réuni plusieurs de ces artistes dans une exposition, avec catalogue, intitulée *La Nouvelle Figuration : acte III*.

⁴ Maria Lassnig est présente à Paris de 1960 à 1968.

² Among the books on Figuration narrative: Jean-Paul Ameline (ed.), *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l'Art, 2017. Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative. Paris 1960–1972*, exh. cat., co-publication RMN/Centre Pompidou, Paris, 2008. *La figuration narrative dans les collections publiques, 1964–1977*, exh. cat., Musée des Beaux-Arts de Dole, Somogy, 2005. Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, Une histoire, de 1953 à nos jours – Figuration narrative. Jeune Peinture. Figuration critique*, Paris: Ed. Cercle d'Art, 2003. Jean-Louis Pradel, *La Figuration narrative*. Editions Villa Tamaris/Hazan, 2000.

³ In 2008, the Polad-Hardouin gallery had brought together several of those artists in an exhibition, with catalogue, entitled *La Nouvelle Figuration : acte III*.

⁴ Maria Lassnig was in Paris from 1960 to 1968.

⁵ Parmi lesquels, pour les années 1957–1965, Georges Boudaille, Michel Conil-Lacoste, Gérald Gassiot-Talabot, Otto Hahn, Alain Jouffroy, Jean-Jacques Lévêque, Michel Ragon, Pierre Restany, Yvon Taillandier etc.

⁶ Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire, De Michel Ragon à Jean Clair*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁷ Jean-Marc Poinot, « Histoires critiques », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°45–46, 1993.

⁵ Including, for the period 1957–65, Georges Boudaille, Michel Conil-Lacoste, Gérald Gassiot-Talabot, Otto Hahn, Alain Jouffroy, Jean-Jacques Lévêque, Michel Ragon, Pierre Restany, Yvon Taillandier etc.

⁶ Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire, De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁷ Jean-Marc Poinot, “Histoires critiques,” *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nos. 45–46, 1993.

⁸ Idem.

⁹ Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, op. cit.

des documents attestant de l'existence de faits, mais des constructions hypothétiques projetant en termes historiques les conséquences d'un travail d'élaboration des valeurs esthétiques »⁸.

Dans son ouvrage *Le critique, l'art et l'histoire*, Richard Leeman élargit son analyse au rôle, dans la fabrique de l'histoire, des conservateurs et directeurs de musées français de l'époque chargés d'enrichir les collections publiques et de préparer de grandes expositions dédiées à « l'art vivant » (préparation de la participation française à la Biennale de Venise ; conception d'expositions pour des musées étrangers ; création de la Biennale de Paris en 1959 etc.). En menant la comparaison avec le volontarisme et l'efficacité américains – fruits d'alliances stratégiques galeries/musées/critiques/historiens – il montre comment s'est mise finalement en place dans les années 1960 l'idée de retard français et de triomphe américain, ou pour être précis de « triomphe de l'histoire de l'art américain »⁹.

En ce qui concerne les artistes les moins connus, il faudrait pouvoir étudier de vastes corpus historiographiques produits, tant au moment des faits que dans les décennies suivantes, par les critiques et écrivains d'art, les conservateurs de musées, et les historiens d'art, pour reconstituer des trajectoires individuelles, en repérer les moments clés et tenter d'identifier les ingrédients qui composent les recettes de la renommée comme celles de l'oubli.

Un panorama forcément parcellaire

De même, la modestie des moyens est à l'origine de ce qui peut apparaître comme d'inadmissibles lacunes dans cette première exposition thématique.

Il n'est de fait pas satisfaisant de ne sélectionner qu'un nombre très resserré de peintres en laissant de côté ceux pour qui les années 1957 à 1965 ont été tout aussi fertiles, à l'instar de : Antonio Saura, Bengt Lindström, Antonio Segui, Gérard Tisserand, Hervé Télémaque, Gilles Aillaud, Enrico Baj, Peter Saul, Bernard Dufour, Dado, Michel Macréau, Louis Quilici, Francis Sallès, Roger-Edgar Gillet, Léon Golub, Nancy Spero, Irving Petlin, Bernard Rancillac, Erró, Peter Foldès, Leonardo Cremonini, Henri Cueco, Valerio Adami, Jacques Monory, Jan Voss et bien d'autres encore. Il faudrait aussi bien sûr pouvoir remonter aux sources de la Nouvelle figuration avec des artistes qui ont continué à peindre sur les vingt années observées : ceux du mouvement Cobra, Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Karel Appel,

As regards lesser-known artists, we would need to be able to study the huge historical corpuses produced both contemporaneously and over the following decades by art critics and writers with diverse statuses, museum curators and art historians, in order to reconstitute individual trajectories, identify key moments and attempt to identify the elements that constitute factors for renown but also obscurity.

A necessarily fragmented overview

Similarly, the modest means are at the origin of what may appear to be inadmissible gaps in this first thematic exhibition.

Certainly, it is not satisfying to select only a very limited number of painters, leaving aside others for whom the years 1957 to 1965 were just as productive, as was the case for: Antonio Saura, Bengt Lindström, Antonio Segui, Gérard Tisserand, Hervé Télémaque, Gilles Aillaud, Enrico Baj, Peter Saul, Bernard Dufour, Dado, Michel Macréau, Louis Quilici, Francis Sallès, Roger-Edgar Gillet, Léon Golub, Nancy Spero, Irving Petlin, Bernard Rancillac, Erró, Peter Foldès, Leonardo Cremonini, Henri Cueco, Valerio Adami, Jacques Monory, Jan Voss and many others. Of course, we would also need to be able to go back to the sources of the Nouvelle Figuration with artists who continued to paint over the twenty years under consideration here: those of the Cobra group – Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Karel Appel, Corneille, Jacques Doucet – and of course Francis Bacon and even Pablo Picasso.

It should be remembered that the new figuration is characterised precisely by the impressive number of painters who can be associated with it, and by the singularity of each of their works. The presentation may therefore seem somewhat disparate. This was already the case sixty years ago...

The beginning of a work cycle

For all these reasons, we want to initiate a programme at the gallery that will include other group shows, starting with a project concerning the years 1966 to 1977, while also continuing with monographic shows¹⁰ as well as hangings at art fairs and the organisation of presentations and debates.

Naturally, our hope is that other actors will set out to go further than we are able to do in the analysis of artistic archives, bodies of work and careers.

Corneille, Jacques Doucet ; sans parler de Francis Bacon ou même de Pablo Picasso.

Rappelons que la Nouvelle figuration se caractérise précisément par la quantité impressionnante de peintres pouvant y être rattachés, ainsi que par la singularité de chacun de leur œuvre. Aussi la présentation peut-elle sembler quelque peu disparate. L'écueil était déjà de cet ordre il y a soixante ans...

Le début d'un cycle de travail

Pour toutes ces raisons, nous souhaitons amorcer au sein de la galerie un cycle de travail incluant d'autres expositions collectives – à commencer par un projet concernant la Nouvelle figuration de 1966 à 1977 ; mais aussi la poursuite des expositions monographiques¹⁰ ; ainsi que des accrochages dans les foires ; et l'organisation de rencontres-débats.

Cela s'entend, nous espérons que d'autres opérateurs s'attacheront à aller plus loin – que nous ne pouvons le faire – dans l'analyse des archives, des œuvres et des parcours d'artistes.

L'enjeu est de rendre plus lisible ce moment complexe de l'histoire de la peinture figurative sur la scène parisienne, inscrit dans un contexte de grandes évolutions et de grandes remises en question. En quoi le renouveau de la figuration, dans ses tendances « pop » et « non-pop », a été le symptôme, la trace, la mise en forme, de phénomènes propres aux années 1957–1977 ?

Il s'agit en outre de montrer que – bien que la scène parisienne en perte de vitesse s'est en quelque sorte refermée comme un piège sur les artistes qui y travaillaient, victimes de la fin de l'École de Paris, de la fin de la prééminence picturale française dans le monde – le foyer parisien est resté alors un terreau d'une formidable fertilité pour la peinture, et qu'il n'est pas trop tard pour continuer à en révéler – aux jeunes peintres d'aujourd'hui comme au grand public – toute la diversité et toute la force.

The goal is to shed light on this complex moment in the history of figurative painting on the Parisian art scene, placed in a context of major developments and significant challenges. In what sense was the renewal of figuration, in both its “Pop” and “non-Pop” tendencies, the symptom, the trace and the formal expression of phenomena specific to the period 1957–77?

The point is also to show that although the flagging Parisian scene closed, one might say like a trap on the artists working there, making them the victims of the end of the School of Paris, of the end of French dominance in the world of painting, Paris remained a remarkable fertile terrain for painting, and that it is not too late to continue to reveal all its diversity and its power – both to today's young painters and to the public.

Marie Deniau

Marie Deniau

⁸ Idem.

⁹ Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, op.cit.

¹⁰ Continuing in the line of solo shows at Galerie Kaléidoscope: Fernand Teyssier (2022), Jacques Grinberg (2021), and also Jacques/MAO/Maryan (2019).

¹⁰ Dans le fil des expositions monographiques de la galerie Kaléidoscope : Fernand Teyssier (2022), Jacques Grinberg (2021), et aussi Jacques Grinberg, Mao To Lai et Maryan (2019).



Paris

Nouvelle figuration

New figuration

1957–1965

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, les expériences artistiques se multiplient et se diversifient, les créateurs cherchant à explorer de nouvelles voies pour exprimer leur rapport au monde.

En peinture les évolutions se traduisent par la dissipation du « dilemme de l'irreprésentable »¹¹ post-Seconde Guerre mondiale et par un renouveau figuratif d'une remarquable diversité.

À Paris, la galerie Mathias Fels entend affirmer l'existence de ce phénomène en organisant deux années de suite, en 1961 et 1962, des expositions intitulées respectivement *Une nouvelle figuration*, puis *Une nouvelle figuration II*. Afin de fournir définition et contextualisation, elles sont accompagnées de catalogues incluant les textes des critiques d'art Jean-Louis Ferrier puis Michel Ragon. Ce dernier déclare : « Il faut bien se rendre à l'évidence, que cela plaise ou déplaise, l'un des événements majeurs depuis un an est le développement d'une nouvelle figuration »¹².

Puis très vite, l'usage de ces termes se systématisa pour désigner une nébuleuse de peintres, pas facile à cerner mais traversée de fils rouges : un même intérêt pour la figure humaine ; une même « volonté de signifier » selon

The late 1950s and early 1960s witnessed a multiplication and diversification of artistic experiments as creators sought to explore new ways of expressing their relationship to the world.

In painting, these developments were reflected in the dissipation of the "dilemma of the unrepresentable"¹¹ that had followed World War II and in a figurative revival of remarkable diversity.

In Paris, the Mathias Fels gallery set out to affirm the existence of this phenomenon by organising two consecutive exhibitions, in 1961 and 1962, entitled respectively *Une nouvelle figuration* and *Une nouvelle figuration II*. In order to provide definition and context, they were accompanied by catalogues including texts by art critics Jean-Louis Ferrier and Michel Ragon. The latter declared: "There can be no denying it; whether we like it or not, one of the major events of the last year is the development of a new figuration."¹²

Then very quickly, the use of this term, *nouvelle figuration*, became systematic, coming to designate a nebula of painters that was not easy to define but was held together by a number of threads: the same interest in the human figure; the same "desire to signify," as Jean-Louis

11 Jean-Paul Ameline, « Introduction » dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Flammarion, 1996.

12 Michel Ragon, *Une nouvelle figuration II*, cat. exp., galerie Mathias Fels, 1962.

11 Jean-Paul Ameline, "Introduction" in Jean-Paul Ameline (ed.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, exh. cat., Paris, Centre Pompidou, Flammarion, 1996.

12 Michel Ragon, *Une nouvelle figuration II*, exh. cat., Galerie Mathias Fels, 1962.

En haut, zoom sur la première page du catalogue de l'exposition *Une nouvelle figuration* à la galerie Mathias Fels en 1961.

En bas, idem pour l'exposition *Une nouvelle figuration II* organisée par la même galerie en 1962.

Pages from the catalogues of two exhibitions at Galerie Mathias Fels, *Une nouvelle figuration* (1961, top) and *Une nouvelle figuration II* (1962, bottom).

les termes de Jean-Louis Ferrier ; et pour citer encore cet auteur, un même désir de « rompre avec les académismes (...) maintenant que l'abstraction lyrique étale aux yeux de tous (...) son prévisible épuisement » pour mieux correspondre à « l'acuité de notre sensibilité moderne »¹³.

1957–1965

La tendance à une Nouvelle figuration ne commence pas avec les expositions éponymes chez Mathias Fels. En effet, ces deux projets en galerie offrent un regard sur ce qui se passe déjà depuis quelques années à Paris en matière de peinture figurative.

Aussi est-il indispensable de tenir compte de ce décalage entre le moment où les changements adviennent et le moment où il devient possible pour des acteurs contemporains de ces évolutions d'en faire une exposition.

Notons que 1957, année « où commence une ère nouvelle, celle de l'éloge de la consommation et de la suprématie des médias »¹⁴ est la date choisie en 1981 par le Centre Pompidou pour évoquer à travers une exposition pluridisciplinaire deux décennies de création en France : *Paris–Paris | 1937–1957*.

1957 est aussi l'année où il devenait évident que « l'inébranlable forteresse de l'école française était ébranlée »¹⁵ ; l'année où le doute commence vraiment à se faire jour, et où la conscience d'une nécessaire réaction officielle face à l'affaiblissement de la place de Paris donnera lieu deux ans plus tard à l'ouverture de la première Biennale de Paris dans un secteur de l'art désormais internationalisé et rythmé par des événements d'envergure mondiale (biennales de Venise et de São Paulo, Documenta de Cassel) ; l'année qui marque donc la fin d'une époque où une unique capitale des arts était capable d'avoir un rayonnement mondial.

Le cycle de travail que nous souhaitons mener concerne une période de vingt années qui s'achève en 1977, moment où s'amorce l'éclipse de la peinture figurative. Certes les années 1980 puis 1990 connaîtront un regain d'intérêt pour une figuration dite « libre », mais il ne bénéficiera pas aux peintres de la génération qui avait animé la Nouvelle figuration.

Entre ces deux jalons, 1957 et 1977, une date charnière : 1965.

Si Mai 1968 est un moment particulièrement signifiant dans les domaines sociaux-économiques et politiques, il l'est beaucoup moins dans le champ artistique¹⁶. Le moment pivot se situe environ trois années avant.

D'une part, l'agitation politique infuse la Nouvelle figuration dès le début de la décennie. Et en 1965, l'ambition de produire une critique de la société avec des moyens pictu-

Baj
Christoforou
Hultberg
Lindström
Messagier
Petlin
Pouget
Rebeyrolle
Salles
Tal Coat

Appel
Bacon
Corneille
Dubuffet
Giacometti
Jorn
Lapoujade
Maryan
Matta
Saura
Staël

Ferrier put it; and, to quote this author again, the same desire to “break with academicism (...) now that lyrical abstraction is displaying its predictable exhaustion for all to see (...)” in order to better correspond to “the acuity of our modern sensibility.”¹³

1957–1965

The trend towards a Nouvelle Figuration did not begin with the eponymous exhibitions at Mathias Fels. These two gallery projects offered a look at developments in figurative painting that had become manifest in Paris several years earlier.

It is therefore essential to take into account the time lag between the moment when changes occurred and the moment when it became possible for contemporary protagonists of these developments to present them in exhibition form.

Note that 1957, the year “when a new era began, that of the praise of consumption and the supremacy of the media,”¹⁴ was the date chosen by the Centre Pompidou for its 1981 multidisciplinary exhibition evoking two decades of creation in France: *Paris–Paris | 1937–1957*.

1957 was also the year in which it became clear that “the unshakeable fortress of the French school had been shaken”¹⁵ ; the year when doubts really began to emerge, and when the awareness of the need for an official reaction to the weakening of the position of Paris gave rise two years later to the opening of the first Paris Biennale in an art world that was now internationalised and punctuated by events of global reach (Venice and São Paulo biennials, Documenta in Kassel); the year that thus marked the end of an era when a single capital of the arts was capable of having a worldwide influence.

The cycle of work that we wish to carry out concerns a period of twenty years that ends in 1977, the moment when the eclipse of figurative painting begins. It is true that the 1980s and 1990s saw a revival of interest in so-called “free” figuration, but this did not benefit the painters of the generation that had driven the new figuration.

Between these two milestones, 1957 and 1977, there is a pivotal date: 1965.

While May 1968 was a particularly significant moment in the social, economic and political spheres, it was much less so in the artistic field.¹⁶ The pivotal moment occurred about three years before.

On the one hand, political agitation informed Nouvelle Figuration from the beginning of the decade. And in 1965, the ambition to produce a critique of society using pictorial means was clearly displayed, particularly at the Salon Jeune Peinture, whose organising committee was entirely renewed to make room for young painters who wanted to question “the power of art today in the future of the world.”¹⁷

On the other hand, the Pop turn, which had major consequences, also took place in the first half of the decade. American Pop Art made its entry into France under this name in 1963.¹⁸ In 1964, the exhibition *Mythologies quotidiennes* brought together figurative works, mostly Pop, with a narrative tendency. The following year, the term Figuration Narrative began to take hold with the eponymous exhibition at the Galerie Creuze, which caused a scandal because of the “assassination of Marcel Duchamp,” the subject of a collective work by Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, and Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp*.

Thus, from 1965 onwards, Nouvelle Figuration split into two currents.

The first was Figuration Narrative, which was not really homogeneous or organised, but which could be considered as a movement in its own right, thanks to the efforts of art critics to position and define it.

The second had neither labels nor organisation. This was the confluence of tributaries such as neo-expressionism and surrealism, with results that also fed into Figuration Narrative. The artists concerned, most often isolated, had in fact only one thing in common: they were not part of the latter tendency.

¹³ Jean-Louis Ferrier, *Une nouvelle figuration*, exh. cat., Galerie Mathias Fels, 1961.

¹⁴ *Paris–Paris | 1937–1957*, exh. cat., Centre Pompidou, republished in 1992 by Gallimard.

¹⁵ “As Will Grohmann said in September 1958 in the *Tagesspiegel*.” Quote from Richard Leeman, *The critic, art and history*, op. cit. p.80.

¹⁶ It should also be noted that several painters, shifted towards less explicitly political or at any rate less angry painting before 1968, one example being Jacques Grinberg.

¹⁷ Bulletin d'information du Salon de la Jeune Peinture, no.1, June 1965.

¹⁸ Richard Leeman, “Avant la catastrophe : le Pop en France en 1963 – Extraits choisis,” *Critique d'art* (online), Archives de la Critique d'Art, 2016.

Paris

Georges Boudaille

Maryan

La peinture de Maryan ne ressemble à aucune autre de sa génération; aussi les notions d'école et de mouvement, pas plus que la méthode comparative, ne peuvent nous venir en aide.

Une analyse des moyens plastiques mis en œuvre laisserait de côté l'essentiel, ce qui fait l'intérêt exceptionnel de cette œuvre. En effet, la peinture n'est pour Maryan que la technique la plus appropriée qu'il ait trouvée pour concrétiser sa pensée et tenter de la communiquer à ses semblables. Il n'ignore pas les recherches plastiques les plus nouvelles, mais elles ne lui serviraient de rien et il néglige de les reprendre à son compte.

Le domaine de Maryan, l'essence de sa peinture, c'est sa vie, ses rêves, ses visions, ses phantasmes; un monde bien à lui, avec des personnages comme on n'en rencontre nulle part ailleurs, une perspective déconcertante qui lui convient, le tout baigné d'une lumière surnaturelle, d'un réalisme tel qu'il en devient irréel. Je connais des poètes qui pénètrent cette peinture comme on rentre chez soi et qui se trouvent aussi à l'aise parmi les figures peintes par Maryan que dans un bon fauteuil, les pieds dans leurs pantoufles. Je dois avouer que ce n'est pas mon cas.

Pendant que j'écris cette étude, j'ai étendu autour de moi des photos de tableaux de Maryan de diverses époques, de 1951 à 1961 pour être précis, illustrant ces dix années qu'il vient de passer à peindre à Paris. Tous sans exception représentent des personnages, plus ou moins humains. Ce sont de vieilles connaissances, presque des amis, c'est eux le cœur de l'œuvre de Maryan, et ce que j'aime, c'est qu'ils ne se ressemblent pas; je ne peux m'identifier à aucun sauf aux hommes grenouilles de 1956.

Il y a les juges de 1952, il y a des cérémonies rituelles, il y a les grands prêtres et les rabbins de 1953, il y a les chevaliers de 54, il y a les taureaux, trop humains, plutôt minotaures de 55, il y a des prestidigitateurs, il y a les hommes-fleurs de 59, il y a des nus, il y a des chiens fous comme ce Balak de 1960 que j'aime tant, bien qu'il soit un peu effrayant. Tous ces visages m'entourent, ils ne me regardent pas, ils ont leur vie propre et totalement autonome; ils ne sont pas menaçants, mais distants, indifférents, trop occupés par leurs activités et problèmes personnels.

Est-ce parce que je connais un peu la vie de Maryan, je m'étais imaginé que ses personnages étaient douloureux, dramatiques, agressifs parfois. Je l'ai sans doute écrit. Aujourd'hui, à revoir l'impressionnante galerie de portraits qu'il a dressée en dix ans, je cherche en vain ce caractère. Ces visages n'expriment ni la douleur, ni le malheur, parfois l'euphorie, mais surtout une soumission sans espoir à leur destin.

Ce sens de la fatalité n'en fait pas pour autant des héros de la mythologie grecque, à peine sont-ils teintés d'un léger orientalisme juïaïque. Ses chevaliers pourraient être des Croisés; s'y ajoute la magie, la féerie, un certain mystère, caractéristiques qu'on attribue volontiers à l'Orient lorsqu'on est né en Occident.

Maryan (français)

L'extraordinaire, la force et le talent de Maryan, c'est d'avoir su créer tant de personnages, tous différenciés, dotés d'une vie autonome, cette gigantesque Comédie Humaine, ce théâtre profondément émouvant et qui semble devoir si peu à la vie quotidienne et au monde qui nous entoure.

Ce monde qu'on découvre à travers ces toiles, il est typiquement celui de Maryan, c'est lui qui l'a créé, il l'accompagne à travers chaque étape de son existence; mais Maryan ne l'a pas absolument « inventé ». Sinon il lui serait si particulier qu'il nous resterait étranger, il ne pourrait nous émouvoir aussi profondément qu'il le fait. Il nous paraîtrait seulement « pittoresque ». C'est donc que, même déconcertés, nous le « reconnaissons », et que, en dépit de ses particularismes, nous le faisons nôtre.

L'explication, nous la trouvons, sans doute, dans la Métamorphose de Kafka qu'il a illustrée d'une suite de lithographies en 1953. Si les personnages de Maryan à la fois troublent et séduisent, attirent et repoussent, c'est qu'ils semblent, eux aussi, en état de métamorphose, et qu'on discerne, dans ce devenir fixé à un instant décisif, leur état antérieur autant que la forme idéale vers laquelle ils tendent.

La réussite de Maryan ne se situe pas seulement sur le plan le plus important, celui de la poésie et de l'authenticité humaine. Elle existe aussi, d'une façon tout aussi surprenante sur le plan du langage plastique. Son tour de force est qu'à notre époque où l'art dégoûte des prosaïques descriptions se tourne vers des généralités abstraites, une peinture aussi figurative puisse exister, se développer totalement sans heurter notre goût; mieux encore, se concilier la sympathie et les faveurs de personnalités, critiques ou amateurs, engagés dans un art « autre ».

C'est que, pour représentative qu'elle soit, la peinture de Maryan ne fut jamais académique ni traditionnelle. Formes et couleurs peuvent avoir leur beauté intrinsèque, mais elles sont avant tout pour Maryan un moyen de concrétiser sa pensée et sa vision. La couleur la plus pure, la ligne la plus simple sont pour lui les meilleures. Il y a peu d'influences qu'on puisse cerner dans l'œuvre de Maryan sauf une seule, à une période décisive de son évolution, celle de Picasso, et c'est la grande et la plus utile leçon de Picasso qu'il a retenue celle du dépouillement et de la simplification pour atteindre à la plus grande intensité.

Maryan a raison d'être exigeant avec lui-même, il détruit souvent des œuvres. Partageant son travail entre un petit hangar qui lui sert d'atelier et son très moderne studio du Boulevard Pasteur, il a coutume de « laisser reposer » plusieurs mois ses toiles pour les juger avec le recul nécessaire avant de les livrer aux marchands ou aux amateurs.

Patient, opiniâtre, silencieux, renfermé, mais confiant et spontané avec ses amis, Maryan vit, pense et œuvre aux confins de deux mondes, le nôtre et le sien. Grâce à lui nous éprouvons la joie de l'évasion et lorsque nous croyons avoir échappé à nos obsessions, nous découvrons un monde encore plus vrai et d'une ressemblance infiniment subtile avec ce que nous croyons oublier. Cette vraisemblance, c'est l'image d'une vérité qui nous échappe et que Maryan sait voir et peindre à sa manière.

38

raux s'affiche clairement, notamment au sein du Salon Jeune Peinture, dont le comité d'organisation est entièrement renouvelé pour laisser place à de jeunes peintres qui veulent interroger « le pouvoir de l'art aujourd'hui dans le devenir du monde »¹⁷.

D'autre part, le tournant pop, aux conséquences majeures, s'est également déployé dès la première moitié de la décennie. Le Pop Art américain fait, sous ce nom, son entrée en France en 1963¹⁸. En 1964 se tient l'exposition *Mythologies quotidiennes* qui réunit des œuvres figuratives, majoritairement pop, de tendance narrative. Et l'année suivante, le terme de Figuration narrative commence à s'imposer avec l'exposition éponyme à la galerie Creuze, qui déclenche le scandale en raison de « l'assassinat de Marcel Duchamp », via l'œuvre collective de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, et Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp*.

C'est ainsi qu'à partir de 1965, la Nouvelle figuration se scinde en deux courants.

Le premier est celui de la Figuration narrative, pas vraiment homogène, ni organisé, mais qui a pu être considéré comme un mouvement à part entière, grâce aux efforts de positionnement et de caractérisation fournis par les critiques d'art.

Le second est sans étiquette et sans aucune organisation. Quelques affluents s'y côtoient et s'y entrecroisent – néo-expressionnisme, surréalisme – mais d'une certaine façon ils irriguent aussi la Figuration narrative. Les artistes concernés, le plus souvent isolés, ont en réalité pour seul point commun de ne pas faire partie de cette dernière.

Figuration vs abstraction, ou le défi de la matière

Dans un premier temps, et tout particulièrement avant l'irruption du pop, la Nouvelle figuration ne s'oppose pas frontalement aux pratiques abstraites.

Dans son très beau texte *Les formes engagées*¹⁹, l'historien de l'art Maurice Fréchuret rappelle en 1996 que les artistes abstraits de

Figuration vs abstraction, or the challenge of the material

At first, and especially before the advent of Pop, Nouvelle Figuration did not oppose abstract practices head on.

In a very fine text, "Les formes engagées," written in 1996,¹⁹ art historian Maurice Fréchuret reminds us that the abstract artists of the immediate post-war period did not all – far from it – take refuge "in an art of pure form," an art "outside history" or removed "from the contingencies of reality." Referring to Jean Fautrier's *Hostages*, he describes them as "allusive forms" that took on board "the uncertainty of the times" and the "thick impasto" in which the artist "shapes a few approximately human forms" that "speak of the extreme difficulty of *seeing* reality or, to be more precise, of giving it a face."

Yet it is precisely this challenge that the Nouvelle Figuration painters seemed to want to take up, right from the start: to reconstruct the human figure; to extract bodies from matter "as if emerging from the original magma";²⁰ to make characters emerge from this "impasto dream";²¹ "to make a form, a face, emerge from the night";¹⁸ to call upon beings to stand erect, to assert themselves, "to endow themselves with an autonomous life."²²

The works of Marcel Pouget, John Christoforou, Maryan, Antonio Recalcati, Jacques Grinberg, Fernand Teyssier, dating from the years 1957–1962 and reproduced in this catalogue, bear witness to this work of figuration/defiguration.

The figures are often all the more disturbing because they seem to be in a state of metamorphosis, revealing both their previous state and the form towards which they are tending, their latent future. As if painting, as Fabrice Hergott suggested in 1993, was no longer "representing, but rather arousing representation, reaching the threshold of the viewer's imagination, which will do the rest, forming as it pleases the figure it wants to see because it will have the illusion that this materialises its gaze, attributing to it in return what will seem an unprecedented figurative power."²³

Texte complet de Georges Boudaille sur les œuvres de Maryan peintes avant 1961, publié dans le n°55 de la revue *Cimaise* en 1961.

Complete text by Georges Boudaille about the works Maryan painted before 1961, published in *Cimaise*, no. 55, 1961.

17 Bulletin d'information du Salon de la Jeune Peinture, n°1, juin 1965.

18 Richard Leeman, « Avant la catastrophe : le Pop en France en 1963 – Extraits choisis », *Critique d'art* (en ligne), Archives de la critique d'art, 2016.

19 Maurice Fréchuret, « Les formes engagées », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, op. cit.

19 Maurice Fréchuret, "Les formes engagées," in Jean-Paul Ameline (ed.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, op. cit.

20 Michel Ragon, *Une nouvelle figuration II*, op. cit.

21 Gérald Gassiot-Talabot on the process of the emergence of figures in the paintings of Pierre Alechinsky (*Cimaise*, no. 60, 1962) and Antonio Saura (*Cimaise*, no. 64, 1963).

22 Georges Boudaille, "Maryan," *Cimaise*, no. 55, 1961.

23 Fabrice Hergott, on the works of Asger Jorn, Eugène Leroy, Alfred Manessier, Roberto Matta, Zoran Music, Paul Rebeyrolle and Antonio Saura, text "Figuration, défiguration," in *Manifeste. Une histoire parallèle | 1960-1990*, exh. cat., Éditions du Centre Pompidou, 1993.

36

13

l'immédiat après-guerre ne se sont pas tous, loin de là, réfugiés « dans un art de pure forme », un art « hors de l'histoire » ou soustrait « aux contingences de la réalité ». Evoquant les *Otages* de Jean Fautrier, il décrit ces « formes allusives » qui ont intégré « l'incertitude des temps » ; et ces « pâtes épaisses » dans lesquelles l'artiste « façonne quelques formes approximativement humaines » qui « renseignent sur l'extrême difficulté qu'il y a à *en-visager* la réalité ou, pour être plus précis, à lui donner un visage ».

Or, c'est précisément ce défi que les peintres de la Nouvelle figuration semblent vouloir relever au départ : reconstruire la figure humaine ; extraire de la matière des corps « comme sortant du magma originel »²⁰ ; faire surgir de ce « rêve pâteux »²¹ des personnages ; « faire jaillir de la nuit une forme, un visage »¹⁸ ; appeler des êtres à se dresser, s'affirmer, « se doter d'une vie autonome »²².

Les œuvres de Marcel Pouget, John Christoforou, Maryan, Antonio Recalcati, Jacques Grinberg, Fernand Teyssier, datées des années 1957–1962 et reproduites dans ce catalogue témoignent de ce travail de figuration/défiguration.

Les figures sont souvent d'autant plus troublantes qu'elles semblent en état de métamorphose, laissant deviner tant leur état antérieur que la forme vers laquelle elles tendent, leur devenir latent. Comme si peindre, suggère Fabrice Hergott en 1993, n'est plus « représenter, mais susciter la représentation, aller jusqu'au seuil de l'imagination du spectateur qui fera le reste, formera à son gré la figure qu'elle voudra voir parce qu'elle aura l'illusion que celle-ci matérialise son regard, lui attribuant en retour un pouvoir figuratif qui lui semblera inouï »²³.

À l'aune de cette évolution, le critique Michel Conil-Lacoste observe « les colosses de Golub qui étaient il y a encore peu de temps une sorte de matière abstraite et ravinée à vagues contours anthropomorphes »²⁴.

Pour Jean-Jacques Lévêque, Antonio Recalcati parvient de son côté à créer une « convergence du figuratif et de l'abstrait » par un « astucieux découpage cloisonné »²⁵, dans ses toiles de 1962–1964 (pp. 39, 71 et 75).

Quant à Yvon Taillandier, il raconte sur un ton badin une discussion avec Roger-Edgar Gillet devant une toile de l'artiste :

« – C'est abstrait n'est-ce pas ?

– Non, c'est figuratif

– Je hoche la tête : après tout, pourquoi pas ? Mais comme j'ai fait plusieurs hypothèses (...) je demande : qu'est-ce que ça représente ?

– Rien.

– Rien ?

– Alors, c'est abstrait !

– Non, c'est figuratif.

(...) Qu'est-ce donc que cette image qui, selon lui, n'en est pas une, cette représentation qui, à son avis, ne représente pas ? »²⁶.

Enfin, pour Georges Boudaille, auteur en 1964 de deux articles dressant un premier bilan de la Nouvelle figuration, « la grande ambition de la Nouvelle figuration » apparaît comme étant « la difficile synthèse des procédés de la peinture abstraite et des éléments identifiables de l'ancienne figuration »²⁷.

Aussi est-il à ses yeux « artificiel d'opposer les styles selon qu'ils proposent des images plus ou moins proches du visible. Car il y a plus de parenté entre un expressionnisme figuratif comme Appel et Lindström et un expressionnisme abstrait comme Marfaing ou Corneille (...) ; plus de parenté entre les paysages tout en pâte de Rebeyrolle et les fluidités allusives de Messagier qu'entre deux abstraits aussi différents que l'informel Messagier et le géométrique Soto »²⁸.

Cette citation aborde d'ailleurs un autre aspect assez épineux, à savoir la question du paysage dans la Nouvelle figuration. Et – avec ses truites, ses grenouilles, son rapport singulier à la nature comme au naturalisme – c'est effectivement Paul Rebeyrolle qui la pose avec intensité.

D'où l'on aperçoit déjà que la « trop » grande diversité des démarches a induit probablement l'impossibilité de la Nouvelle figuration de faire mouvement.

In relation to this development, the critic Michel Conil-Lacoste observed “Golub’s colossi, which until recently were a kind of abstract matter with vague anthropomorphic contours”²⁴.

For Jean-Jacques Lévêque, Antonio Recalcati managed to create a “convergence of the figurative and the abstract” through a “clever partitioning”²⁵ in his paintings from 1962–64 (pp. 39, 71 and 75).

As for Yvon Taillandier, he recounts in a bantering tone a discussion with Roger-Edgar Gillet in front of a painting by the artist:

– It’s abstract, isn’t it?

– No, it’s figurative

– I nod: after all, why not? But as I have made several hypotheses (...) I ask: what does it represent?

– Nothing.

– Nothing?

– So, it’s abstract!

– No, it’s figurative.

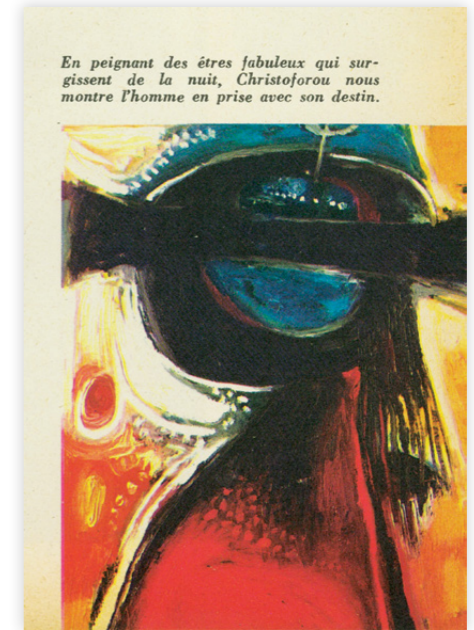
(...) What is this image which, according to him, is not an image, this representation which, in his opinion, does not represent?”²⁶.

Finally, for Georges Boudaille, author in 1964 of two articles drawing up an initial assessment of Nouvelle Figuration, “the great ambition of Nouvelle Figuration” appeared to be “the difficult synthesis of the processes of abstract painting and the identifiable elements of the old figuration.”²⁷

Thus, in his opinion, it was “artificial to oppose styles according to whether they offer images that were more or less close to the visible. For there is more kinship between the kind of figurative expressionism practised by Appel and Lindström and the abstract expressionism of such as Marfaing or Corneille (...); more kinship between Rebeyrolle’s impastoed landscapes and Messagier’s allusive fluidities than between two abstracts as different as the informal Messagier and the geometric Soto.”²⁸

This quotation also touches on another rather thorny aspect, namely the question of landscape in Nouvelle Figuration. And, with his trout, his frogs, his singular relationship to nature as well as to naturalism, it was a question that was posed with particular intensity by Paul Rebeyrolle.

From this we can already see that the “too” great diversity of approaches probably made it impossible for Nouvelle Figuration to constitute a movement.



Les êtres fabuleux qui surgissent de la nuit (une nuit tantôt de granit ou tantôt veloutée et vibrante) nous regardent. Leur visage et leur corps tout entier participent d'une muette interrogation qui pèse sur nous et nous porte à reviser notre conception de l'homme.

L'aspect totémique de ces êtres leur confère un caractère particulier, proche de celui de certaines idoles océaniques qui trônent parmi un amoncellement de parures, de bijoux extravagants, d'astres épinglés autour des visages pour mieux cerner ce qu'il y a de farouche et de mythique dans leur aspect.

Chaque tableau est un monde autonome. De l'un à l'autre il n'y a pas d'autres relations que celles entretenues par chacun d'eux avec l'artiste lui-même. C'est dire qu'ils sont les membres d'une même famille et qu'ils portent tous les mêmes stigmates.

À l'humour baroque d'Enrico Baj, à la véhémence d'Asger Jorn, à la truculence parfois sévère de Dubuffet on doit, aujourd'hui, opposer les sombres miroirs que nous tend Christoforou. (Galerie Mathias Fels).

Jean-Jacques LEVEQUE.

Extraits d'un article de Jean-Jacques Lévêque, dans *La Galerie des Arts* d'avril 1963, à l'occasion de l'exposition personnelle de John Christoforou à la galerie Mathias Fels. L'année suivante dans le même magazine, à propos d'une autre exposition personnelle à la galerie Rive gauche, le critique écrit : « La peinture de John Christoforou est aujourd'hui reconnue par les tenants de la nouvelle figuration comme l'une de celles qui ont préparé (avec Francis Bacon) cette nouvelle vision du monde ».

Excerpt from an article published by Jean-Jacques Lévêque in the April 1963 issue of *La Galerie des Arts* on the occasion of the John Christoforou exhibition at Galerie Mathias Fels. The following year, the critic wrote of the same artist's show at Galerie Rive Gauche that “John Christoforou’s painting is now recognised by the proponents of the new figuration as laying the foundations (with Francis Bacon) for that new vision of the world.”

20 Michel Ragon, *Une nouvelle figuration II*, op.cit.

21 Gérard Gassiot-Talabot au sujet du processus de surgissement des figures respectivement dans la peinture de Pierre Alechinsky (*Cimaise*, n°60, 1962) et dans celle d'Antonio Saura (*Cimaise*, n°64, 1963).

22 Georges Boudaille, « Maryan », *Cimaise*, n°55, 1961.

23 Fabrice Hergott, à propos des œuvres de Asger Jorn, Eugène Leroy, Alfred Manessier, Roberto Matta, Zoran Music, Paul Rebeyrolle et Antonio Saura, texte « Figuration, défiguration », dans *Manifeste. Une histoire parallèle | 1960–1990*, cat. exp., éditions du Centre Pompidou, 1993.

24 Michel Conil-Lacoste, « Golub », *Le Monde*, 3 juillet 1964.

25 Jean-Jacques Lévêque, « Le Salon de la Jeune Peinture écartelé entre Bonnard et Bacon », *Arts: Lettres, Spectacles, Musique* 15 janvier 1964.

26 Yvon Taillandier, « Les peintres annoncent-ils les mutations futures de l'homme ? », *La Galerie des Arts*, n°17, 1964.

27 Georges Boudaille, « Une « Nouvelle figuration », un simple slogan ? », *Cimaise*, n°67, 1964.

28 Georges Boudaille, « Promesses tenues », *Cimaise*, n°74, 1965.

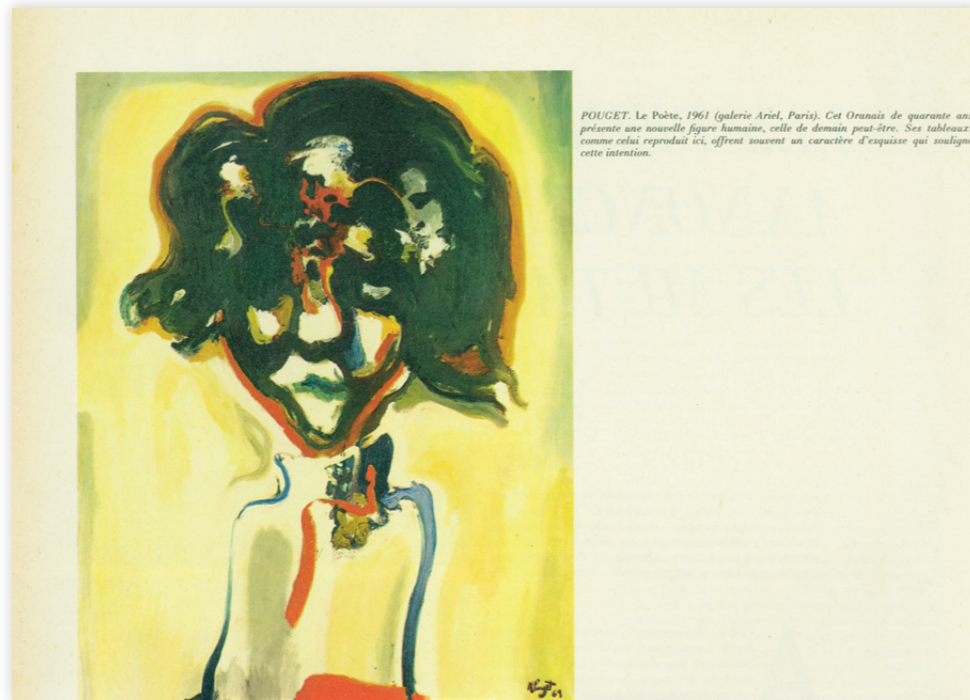
24 Michel Conil-Lacoste, “Golub,” *Le Monde*, 3 July 1964.

25 Jean-Jacques Lévêque, “Le Salon de la Jeune Peinture écartelé entre Bonnard et Bacon,” *Arts: Lettres, Spectacles, Musique* 15 January 1964.

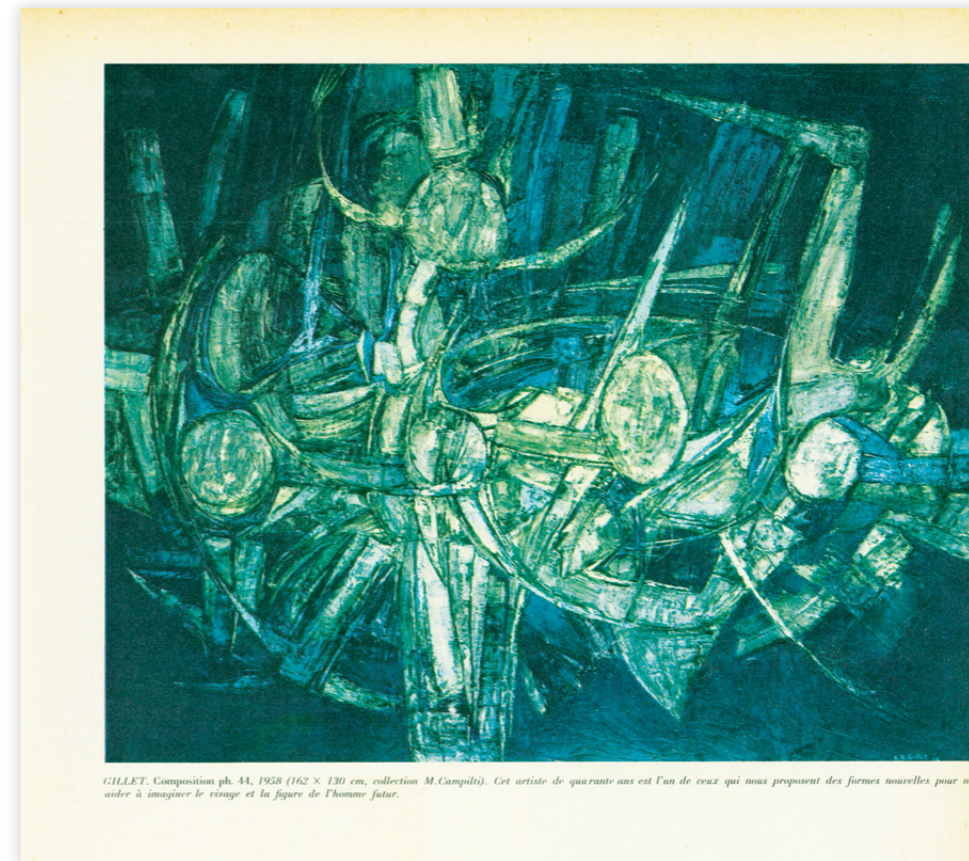
26 Yvon Taillandier, “Les peintres annoncent-ils les mutations futures de l'homme?” *La Galerie des Arts*, no. 17, 1964.

27 Georges Boudaille, “Une ‘Nouvelle figuration’,” un simple slogan ?” *Cimaise*, no. 67. 1964, 1964.

28 Georges Boudaille, “Promesses tenues,” *Cimaise*, no. 74, 1965.



POUGET. Le Poète, 1961 (galerie Ariol, Paris). Cet Oranais de quarante ans présente une nouvelle figure humaine, celle de demain peut-être. Ses tableaux, comme celui reproduit ici, offrent souvent un caractère d'esquisse qui souligne cette intention.



GILLET. Composition ph. 44, 1958 (162 x 130 cm, collection M.Campilt). Cet artiste de quarante ans est l'un de ceux qui nous proposent des formes nouvelles pour nous aider à imaginer le visage et la figure de l'homme futur.

Reproductions d'œuvres de Marcel Pouget (à gauche) et de Roger-Edgar Gillet (à droite) dans un article de Yvon Taillandier cité en page 16 du présent catalogue. *La Galerie des Arts*, n°17, 1964.

Article by Yvon Taillandier in *La Galerie des Arts* no. 17, 1964, quoted above. Reproductions of works by Marcel Pouget and Roger-Edgar Gillet.

Le foisonnement, autant richesse que handicap

En effet, très vite, l'élan figuratif prend la forme d'un remarquable foisonnement qui puise à des sources extrêmement variées et hybridées faites de mouvements et de courants (Cobra, expressionnisme, surréalisme, pop) ; de maîtres tels que Ensor ou Soutine ; ou de peintres contemporains à l'instar de Bacon ou De Kooning.

C'est pourquoi, au tout début des années 1960, peuvent être regroupées sous une même bannière « Nouvelle figuration » des recherches plus singulières les unes que les autres : des chevaliers et personnages de Maryan aux « empreintes » de Recalcati ; des totems orientaux de Christoforou aux paysages charnels de Rebeyrolle ; en passant par les malicieux mondes d'objets de Télémaque.

Il est alors fort difficile de trouver un consensus tant pour désigner le phénomène que pour s'assurer qu'il est bien « nouveau ».

D'aucuns tentent de reprendre la formule de Michel Tapié « Art autre ». D'autres parlent d'une « Autre figuration » ou d'une « Figuration autre », d'un « nouvel expressionnisme de la figure », de « post-expressionnisme », voire de « nouveau figuratisme ».

L'important semble surtout de s'affranchir de l'étiquette « École de Paris », jugée inopérante, et d'éviter le terme même d'école. Le critique Alain Jouffroy affirme ainsi : « Je crois qu'il faut abandonner cette notion d'école ; nous aboutissons en ce moment à un éclatement de talents individuels »²⁹.

L'expression « Nouvelle figuration » s'impose donc progressivement. Mais, de fait, elle ne correspond pas à un mouvement circonscrit et structuré par un manifeste.

La notion même de nouveauté est interrogée. La figuration n'a-t-elle pas été vivace à Paris après la guerre, sous diverses formes, avec Picasso, Chagall, Giacometti, Masson, Dubuffet, Balthus, Matta, Fougeron, Buffet, Lorjou, Rebeyrolle et tant d'autres ?

29 « Le Salon de mai - Seconde vague de la nouvelle figuration », *L'Œil*, n°125, 1965. Organisation et reproduction sur dix pages d'un débat entre les critiques Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R.V. Gindertal, Alain Jouffroy et Jacques Lassaigne.

Abundance: as much a handicap as a blessing

Indeed, the figurative impulse very soon engendered a remarkable abundance that drew on extremely varied and hybrid sources constituted by different movements and currents (Cobra, expressionism, surrealism, Pop) and masters such as Ensor or Soutine; or contemporary painters like Bacon or De Kooning.

This is why, at the very beginning of the 1960s, a number of highly diverse pictorial approaches could be grouped under the single banner of "Nouvelle Figuration": from Maryan's knights and figures to Recalcati's "imprints"; from Christoforou's oriental totems to Rebeyrolle's fleshy landscapes; via Télémaque's mischievous worlds of objects.

It is consequently very difficult to find a consensus as regards both the name of the phenomenon and the question of whether it was really "new."

Some try to use Michel Tapié's formula "art autre." Others speak of an "autre figuration" or "figuration autre," of a "new expressionism of the figure," of "post-expressionism," or even of "new figuratism."

The important thing seems above all to have been to get away from the "School of Paris" label, which was considered inapplicable, and to avoid the term "school" altogether. The critic Alain Jouffroy stated: "I believe that we must abandon this notion of school; at the present time we have come to an explosion of individual talents."²⁹

If the expression "Nouvelle Figuration" gradually becoming current, it did not correspond to a movement circumscribed and structured by a manifesto.

The very notion of novelty was questioned. Wasn't figuration alive in Paris after the war, in various forms, with Picasso, Chagall, Giacometti, Masson, Dubuffet, Balthus, Matta, Fougeron, Buffet, Lorjou, Rebeyrolle and many others?

29 "Le Salon de mai - Seconde vague de la nouvelle figuration," *L'Œil*, no.125, 1965. Organization and reproduction on ten pages of a debate between the critics Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R.V. Gindertal, Alain Jouffroy and Jacques Lassaigne.



Hervé Télémaque, *Portrait de famille*, huile sur toile, 1962–1963, 195,3 x 260,3 cm. Toile exposée en 1964 à la Documenta III de Cassel. © Fondation Gandur pour l'Art.

Hervé Télémaque, *Family Portrait*, oil on canvas, 1962–63, 195.3 x 260.3 cm. Exhibited Documenta III, Kassel, 1964. © Fondation Gandur pour l'Art.

Dans ces conditions, George Boudaille via l'article déjà cité, ose ce qu'il qualifie lui-même de boutade. Puisque « la < Nouvelle figuration > telle que la sous-entend l'expression, c'est-à-dire école ou mouvement esthétique international n'existe pas », n'est-elle pas « un simple slogan ? ». Et d'argumenter d'abord sur le besoin des marchands parisiens qui voient les ventes ralentir et « qui possèdent d'énormes stocks de peintures figuratives », pour finalement admettre en creux qu'une nouvelle figuration existe bel bien. Mais selon lui, ce n'est pas tant la peinture qui a changé que « notre façon de voir les choses qui s'est modifiée », au sens où, écrit-il, le « mérite de cette crise est de nous avoir dessillés les yeux »³⁰, car après tout « cette éventuelle nouvelle figuration (...) c'est en nous que nous la découvrons, dans une lucidité nouvelle »³¹.

Quoi qu'il en soit, si tant est que cela fût possible, la Nouvelle figuration n'a pas trouvé d'historiographe susceptible de construire son inscription historique comme Pierre Restany l'avait fait peu avant pour le Nouveau réalisme. Le concept de Figuration narrative, formalisé en 1964 par Gérard Gassiot-Talabot, rencontrera en fin de compte beaucoup plus de succès. Il présente en effet l'avantage d'être lié à une définition un peu claire et à un moment historique précis. Il implique par contre d'écarter un grand nombre de peintres figuratifs, pourtant acteurs clés de la Nouvelle figuration, et qui resteront très actifs après le milieu des années 1960.

Quant au caractère pléthorique de la scène parisienne, il semble avoir eu un impact considérable sur la capacité des opérateurs français à en faire la promotion à un moment où les conditions et les pratiques de diffusion internationale de l'art avaient radicalement évolué.

Une « Nouvelle image de l'homme »

La Nouvelle figuration serait donc plus à aborder comme un « thème »³² de réflexion et d'observation ; une atmosphère à décrypter ; une nouvelle façon, pour le peintre, de réagir aux temps présents.

Pour s'en tenir spécifiquement aux années 1957–1965, un article de Gilbert Gatellier dans la revue *Arts* étaye cette approche : « L'attitude commune de tous ces artistes (...) est d'abandonner

Under these conditions, George Boudaille, in the article cited above, ventured to make what he himself called a joke. Since “the ‘Nouvelle Figuration,’ as the expression implied, that is to say, an international school or aesthetic movement, does not exist,” was it not just “a simple slogan”? And he points to the need of Parisian dealers who saw sales slowing down and “who have enormous stocks of figurative painting,” to finally admit, implicitly, that a new figuration did indeed exist. But according to him, it was not so much painting that had changed as “our way of seeing things has altered,” in the sense that, he writes, the “merit of this crisis is to have opened our eyes,”³⁰ because after all “this possible new figuration (...) is something we discover within ourselves, in a new lucidity.”³¹

In any case, Nouvelle Figuration did not find a historiographer capable of constructing its historical inscription (assuming that was even possible) as Pierre Restany had done shortly before for Nouveau Réalisme. The concept of Figuration Narrative, formalised in 1964 by Gérard Gassiot-Talabot, was ultimately much more successful. It had the advantage of being linked to a clear definition and a precise historical moment. On the other hand, it implied the exclusion of a large number of figurative painters, who were nevertheless key players in the Nouvelle Figuration, and who remained very active after the mid-1960s.

As for the plethoric nature of the Parisian scene, it seems to have had a considerable impact on the capacity of French operators to promote it, and this at a time when the conditions and practices of international art distribution had changed radically.

A “New Image of Man”

Nouvelle Figuration should therefore be approached more as a “theme”³² of reflection and observation; an atmosphere to be deciphered; a new way for a painter to react to the present times.

To focus specifically on the years 1957–65, an article by Gilbert Gatellier in the magazine *Arts* supports this approach: “The common attitude of all these artists (...) is to abandon that exclusive introspection – or projection of the self – which was for many years at the centre of contemporary art. (...) There is clearly a profound renewal of the interaction between art and the universe, be it be the technical, urban or advertising universe, or nature in its immemorial value as a matrix.”³³

Moreover, artists were now wary of “lack of content” and increasingly expressed the wish to “give something to see”³⁴ and “give something to think,”³⁵ making painting a tool for intellectual struggle.

Finally, for some of them, driven by a desire to show the downside of triumphant capitalism, echoing the realities of consumer society and the cultural productions they generated became a necessity.

A “new image of man” thus emerged. Not only in France, but also elsewhere in the world.

New Images of Man was indeed the title of an exhibition³⁶ held at MoMA in 1959.³⁷

A figurative renaissance also emerged in Germany in the early 1960s (with Baselitz, Lüpertz, etc.), and in the UK, around Bacon.

In 1963, a *Nuova Figurazione* exhibition was held in Florence, Italy. It was on this occasion that Aillaud, Arroyo and Recalcati met.

In 1964, in Belgium, the Museum voor Actuele Kunst in Ghent conceived the exhibition *Figuration/Defiguration* (with, we should add, an overwhelming majority of works and artists from Paris).

There is a list of initiatives that, from the end of the 1950s to the mid-1960s, bore witness to the renewed vitality of figurative painting. And the presence of numerous foreign artists in Paris contributed to the international circulation of the phenomenon. For example, Romulo Maccio and Luis Felipe Noé, founders of the Nueva Figuración group in Argentina, were signatories of the collective work *Tir*, initiated by Jacques Grinberg and Oleg Goudcoff for the 1964 Salon de Mai (see below).

30 Alain Jouffroy also develops the idea of a “revolution of the gaze” which occurs “in the viewer's consciousness,” Cf. *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964.

31 Georges Boudaille, “Une ‘Nouvelle figuration’: un simple slogan ?,” op. cit.

32 Pierre Restany, “La nouvelle figuration,” *Cimaise*, n°60, 1962.

33 Gilbert Gatellier, “La nouvelle mode de la figuration,” *Arts : lettres, spectacles, musique*, no. 11 (new formula), 1965, about the *Groupe 65* exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, which brought together, among others: Alechinsky, Appel, Arroyo, Balthus, Brancusi, Brauner, Cremonini, Degottex, Fautrier, Gillet, Jorn, Lam, Maryan, Matta, Messagier, Petlin, Picabia, Rancillac, Rebeyrolle, Recalcati, Saul, Tinguely, and Van Velde.

34 “Donner à voir” was the title of several exhibitions organised from 1962 to 1966, by the art critic Jean-Jacques Lévêque.

35 “It is not a question of inventing or discovering new forms of artistic expression, but of giving more to think about.” Excerpt from a text by Gilles Aillaud, co-authored by Eduardo Arroyo and Antonio Recalcati, distributed on the occasion of the exhibition *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, Galerie Creuze, 1965.

36 With several European artists presented in the *Une nouvelle figuration* exhibitions of Mathias Fels gallery: Giacometti, Dubuffet, Bacon and the Cobras, as well as Léon Golub who lived in Paris from 1959 to 1964. In 2020, Alison Gingeras curated for the Blum & Poe gallery an exhibition entitled *A New Images of Man* and which aims to revisit the MoMA's one.

37 “À la recherche d'une nouvelle image de l'homme, 1954-1963” is also the title of the first part of the collection of his texts that Alain Jouffroy published in 1964, with Gallimard, under the title *Une révolution du regard*.

30 Alain Jouffroy développe également l'idée d'une « révolution du regard » qui se produit « dans la conscience du regardeur ». Cf. *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964.

31 Georges Boudaille, « Une < Nouvelle figuration >, un simple slogan ? », op.cit.

32 Pierre Restany, « La nouvelle figuration », *Cimaise*, n°60, 1962.



Tir (ou Si vous voulez tirer, signez), 200 x 600 cm, œuvre collective (peintures de Grinberg et Giovanni, sculpture de Goudcoff) présentée au Salon de Mai de 1964 et signée par Antonio Segui, Maria Orensanz, Léa Lublin, Romulo Maccio, Luis Felipe Noe, Ronald Shakespear, Mao To Lai,...

If You want to Shoot, Sign, 200 x 600 cm, collective work (paintings by Grinberg and Giovanni, sculpture by Goudcoff) exhibited at the Salon de Mai in 1964 and signed by Antonio Segui, Maria Orensanz, Léa Lublin, Romulo Maccio, Luis Felipe Noe, Ronald Shakespear, Mao To Lai, etc.

œuvres exposées exhibited works

33 Gilbert Gatellien, « La nouvelle mode de la figuration », *Arts : lettres, spectacles, musique*, n°11 nouvelle formule, 1965, à propos de l'exposition *Groupe 65* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris réunissant notamment : Alechinsky, Appel, Arroyo, Balthus, Brancusi, Brauner, Cremonini, Degottex, Fautrier, Gillet, Jorn, Lam, Maryan, Matta, Messagier, Petlin, Picabia, Rancillac, Rebeyrolle, Recalcati, Saul, Tinguely, Van Velde...

34 « Donner à voir » est le titre de plusieurs expositions organisées en galerie de 1962 à 1966, avec le concours du critique d'art Jean-Jacques Lévêque.

35 « Il ne s'agit pas d'inventer ou de découvrir de nouvelles formes d'expression artistique, mais de donner davantage à penser », extrait du texte de Gilles Aillaud, cosigné par Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, diffusé à l'occasion de l'exposition *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, galerie Creuze, 1965.

36 Avec d'ailleurs plusieurs artistes européens présentés dans les expositions *Une nouvelle figuration* de la galerie Mathias Fels : Giacometti, Dubuffet, Bacon et les Cobra, ainsi que Léon Golub qui vit à Paris de 1959 à 1964. En 2020, la curatrice Alison Gingeras a organisé pour la galerie Blum & Poe une exposition intitulée *New Images of Man*, en référence à celle du MoMA.

37 « À la recherche d'une nouvelle image de l'homme, 1954-1963 » est aussi le titre de la première partie du recueil de ses textes qu'Alain Jouffroy publie en 1964, chez Gallimard, sous le titre *Une révolution du regard*.

cette exclusive introspection – ou cette projection du moi – qui fut durant de longues années au centre de l'art contemporain. (...) On constate d'évidence un renouveau profond de l'interaction entre art et univers, qu'il s'agisse de l'univers technique, urbain, publicitaire, ou bien de la nature dans sa valeur immémoriale de matrice. »³³

Qui plus est, les artistes se défont désormais du « manque de contenu » et expriment de façon croissante le souhait de « donner à voir »³⁴ et de « donner à penser »³⁵, faisant de la peinture un outil de combat intellectuel.

Enfin, pour une partie d'entre eux, mus par une volonté de montrer le revers du capitalisme triomphant, faire écho aux réalités propres à la société de consommation ainsi qu'aux productions culturelles qu'elles engendrent, devient une nécessité.

Ainsi apparaît une « nouvelle image de l'homme ». Non seulement en France, mais aussi ailleurs dans le monde.

New image of Man est le titre d'une exposition³⁶ organisée dès 1959 au MoMA³⁷.

Une renaissance figurative se fait jour aussi en Allemagne au début des années 1960 (avec Baselitz, Lüpertz etc.), et au Royaume-Uni, autour de Bacon.

En 1963, une exposition *Nuova Figurazione* est organisée en Italie à Florence. C'est d'ailleurs à cette occasion que se rencontrent Aillaud, Arroyo, et Recalcati.

En 1964, en Belgique, le Musée des Beau-Arts de Gand conçoit l'exposition *Figuration/Défiguration* (avec, précisons-le, une écrasante majorité d'œuvres et d'artistes en provenance de Paris).

La liste est longue des initiatives qui attestent, de la fin des années 1950 au milieu des années 1960, de la vitalité renouvelée de la peinture figurative. Et la présence de nombreux artistes étrangers à Paris concourt à la circulation internationale du phénomène. Notons par exemple que Romulo Maccio et Luis Felipe Noé, fondateurs en Argentine du groupe Nueva Figuration, sont signataires de l'œuvre collective *Tir*, initiée par Jacques Grinberg et Oleg Goudcoff pour le Salon de Mai de 1964 (cf. reproduction ci-dessus).



John Christoforou, *Pindar*, 1957,
huile sur toile, 100 x 81 cm.

John Christoforou, *Pindar*, 1957,
oil on canvas, 100 x 81 cm.



Maryan, sans titre, 1958,
huile sur toile, 100 x 80 cm.

Maryan, untitled, 1958,
oil on canvas, 100 x 80 cm.



Maryan, *Personnage*, 1961,
huile sur toile, 116 x 89 cm.

Maryan, *Personnage*, 1961,
oil on canvas, 116 x 89 cm.



Antonio Recalcati, *Le impronte - 4*, 1960,
huile sur toile, 100 x 81 cm.

Antonio Recalcati, *Le impronte - 4*, 1960,
oil on canvas, 100 x 81 cm.



Michel Macréau, *Une histoire et une surface*, 1961,
huile sur toile, 167 x 115 cm.
Collection privée.

Michel Macréau, *Une histoire et une surface*, 1961,
oil on canvas, 167 x 115 cm.
Private collection.



Marcel Pouget, sans titre, 1962,
huile sur toile, 100 × 81 cm.
Collection privée.

Marcel Pouget, untitled, 1962,
oil on canvas, 100 × 81 cm.
Private collection.



Paul Rebeyrolle, *Grenouille*, 1962,
huile sur toile, 116 x 89 cm.
Collection privée.

Paul Rebeyrolle, *Frog*, 1962,
oil on canvas, 116 x 89 cm.
Private collection.



Fernand Teyssier, sans titre, c.1962,
huile sur linoléum, 72,5 x 44 cm.

Fernand Teyssier, untitled, c. 1962,
oil on linoleum, 72,5 x 44 cm.



Jacques Grinberg, *Homme rose*, 1962,
huile sur toile, 130 x 97 cm.

Jacques Grinberg, *Pink Man*, 1962,
oil on canvas, 130 x 97 cm.



Antonio Recalcati, *Figura sotto la porta*, 1963,
huile sur toile, 84 x 59 cm.

Antonio Recalcati, *Figura sotto la porta*, 1963,
oil on canvas, 84 x 59 cm.

Pages du magazine *L'Œil*, n°125, 1965. Organisation et reproduction sur dix pages (!) d'un débat à propos du Salon de Mai entre les critiques Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R.V. Gindertal, Alain Jouffroy et Jacques Lassaigne.

Pages from the magazine *L'Œil*, no.125, 1965. Organisation and reproduction on ten pages (!) of a debate about the Salon de Mai between the critics Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R.V. Gindertal, Alain Jouffroy and Jacques Lassaigne.

La seconde vague

À partir de 1963 environ, se forme et commence à se propager une seconde vague de la Nouvelle figuration, portée par des artistes parfois très jeunes³⁸.

Les peintres présentés par Mathias Fels en 1961 et 1962 – Pouget, Lindström, Rebeyrolle, Maryan – sont désormais considérés par divers critiques comme des précurseurs et comme des vétérans.

Adami, Arroyo, Erró, Grinberg, Monory, Rancillac, Recalcati, Télémaque etc. sont, eux, présentés comme les « forces actives ».

Ces forces sont celles d’artistes très majoritairement étrangers, ou nés à l’étranger, qui transforment « le vieux Paris en un espace critique dynamique »³⁹. Leur vécu d’exilé, leur attrait pour la France, les amènent peut-être à vouloir sortir Paris, perçue comme porteuse d’un héritage révolutionnaire, de sa torpeur.

Politisation et violence picturale

La jeune génération revendique haut et fort un regard critique sur la société. Cela étant, les plus âgés ne sont pas en reste, même si leur vision de la Comédie Humaine se fait globalement moins « coup de poing ».

Le critique Julien Alvard résume ainsi la situation : « Je crois (…) que c’est une deuxième vague du retour à la figuration. Il y avait eu une première vague avant le Pop Art (…) et ensuite c’est reparti avec quelque chose d’un peu différent, de plus grinçant qui n’est pas seulement le fait de voir apparaître des figures dans un ensemble un peu informe, mais aussi une sorte d’énervement pas seulement contre quarante ans de spéculation sur l’art abstrait mais aussi d’énervement contre des faits politiques »⁴⁰.

Dans les années précédentes, certains peintres avaient déjà exprimé leur désir de ne pas rester sans réaction face aux horreurs des guerres coloniales.

En 1958, Roberta Matta peint *La question*, en hommage au livre d’Henry Alleg dénonçant les pratiques de torture pendant la guerre d’Algérie. La même année Bernard Lorjou, montre à l’Exposition universelle de Bruxelles un tableau de dix mètres sur trois, dernier épisode d’une fresque longue de 140 mètres et intitulée *Renart à Sakiet*, « qui utilisait le *Roman de Renart* médiéval comme support épique pour dénoncer le bombardement français de la ville algérienne »⁴¹.

En 1960, choqué par l’épouvantable récit de Djamila Boupacha, elle aussi torturée, Jean-Jacques Lebel initie la réalisation d’une œuvre collective sur une toile de quatre mètres sur cinq, *Le Grand Tableau antifasciste*. Au total cinq autres plasticiens y participent : Erró et les Italiens Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Antonio Recalcati. Ce tableau sera peu vu, saisi quelque mois plus tard par les autorités italiennes à l’occasion de l’exposition itinérante *L’Anti-Procès*.

Dans le sillon de ces premiers gestes forts, la politisation de la peinture se renforce.

Elle comporte une puissante charge contre les valeurs traditionnelles – familiales, patriotiques, cléricales – et la contestation se mue en un vaste mouvement antiautoritaire.

Tandis que Maria Lassnig (p. 48) et Hervé Télémaque (p. 18) tournent la famille en dérision ; Enrico Baj (p.46) et Jacques Grinberg (p.65) transforment les généraux en bouffons ; quant à Eduardo Arroyo, il s’en prend avec ironie à des moments et des figures de l’Histoire – avec un grand « H » – tels que La Marseillaise (p. 43) ou Napoléon, n’hésitant pas pour cela à perfo­rer sa toile (p.68). « C’est contre l’Histoire telle qu’elle m’a été enseignée que mes tableaux se dressent », écrit-il en mai 1965, « contre l’Histoire définitive, immuable, statufiée »⁴².

L’activisme pictural s’accompagne du développement de la pratique des œuvres collaboratives qui s’inscrit dans une histoire de la « créativité collective »⁴³. Certaines des œuvres ainsi produites sont devenues des pièces clés de collections muséales à l’instar d’*Une passion dans le désert* (1964) et de *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965), tableaux peints par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, et Antonio Recalcati, aujourd'hui conservés respectivement par le Musée


^[1] En 1964, Antonio Recalcati a 26 ans, Hervé Télémaque et Eduardo Arroyo 27 ans, Valerio Adami 29 ans, Erró 32 ans, Bernard Rancillac 33 ans, Gilles Aillaud 36 ans, Jacques Monory 40 ans. Jacques Grinberg alors âgé de 23 ans, est probablement le plus jeune peintre de la Nouvelle figuration.

^[2] Serge Guilbaut, Lost, Loose and Loved, Foreign Artists in Paris 1944–1968, cat.exp. Museo Reina Sofia, Madrid, 2018. Tr.d.l.r.

^[3] « Le Salon de mai – Seconde vague de la nouvelle figuration », L'Œil, n°125, 1965, op. cit.

^[4] Sarah Wilson, « Paris dans les années 1960 : en marche vers les barricades du Quartier latin », dans Paris, Capital of the Arts 1900–1968, cat.exp., Royal Academy of Arts, Londres, 2002, Éditions Hazan pour l'Éditions française.

^[5] Eduardo Arroyo, texte écrit par l'artiste en mai 1965, reproduit sous le titre « Napoléon », dans Eduardo Arroyo, cat. exp., Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne, 1982.

^[6] Cf. exposition Amitiés, créativité collective, Mucem, Marseille, 2022/2023.

^[7] « classique » qui tous s'y manifestent par des toiles de qualité. Ainsi ce 21^e Salon de Mai remplit bien son rôle dans la mesure où il évoque les principaux problèmes de l'art contemporain et fait surgir les polémiques et les questions que soulève cet art. Pour répondre à ces questions, L'Œil a réuni des critiques, connus en outre par les expositions qu'ils ont organisées. J.-F. Revel leur a demandé d'exprimer les réflexions que leur suggèrent ce Salon. La parole est à Messieurs Julien Alvard, Michel Conil-Lacoste, R. V. Gindertal, Alain Jouffroy, Jacques Lassaigne.

^[8] R. V. Gindertal: Ce qui caractérise ce Salon, c'est que les anciens ont été obligés d'ouvrir la porte aux très jeunes. On peut ainsi prendre conscience du fait qu'il se passe incontestablement quelque chose que l'on peut approuver ou désapprouver, mais dont il faut rendre compte.

^[9] R. V. G. : Une nouvelle figuration, celle qui est représentée par des peintres comme Rancillac, Grinberg, Télémaque, peintres tous très jeunes qui sont à la fois néo-figuratifs et animés d'intentions politiques très précises. Certains sont même communistes de stricte obédience. J.-F. R. : S'agirait-il d'un retour au réalisme socialiste?

The second wave

From about 1963 onwards, a second wave of Nouvelle Figuration was formed and began to spread, embodied by some occasionally very young artists³⁸.

The painters presented by Mathias Fels in 1961 and 1962 – Pouget, Lindström, Rebeyrolle, Maryan – are now considered by various critics as both precursors and veterans.

Adami, Arroyo, Erró, Grinberg, Monory, Rancillac, Recalcati, Télémaque etc. are presented as the “active forces.”

The artists representing these forces were mostly foreign or foreign-born artists who transformed “the old Paris into a dynamic critical space.”³⁹ Their experience of exile and their attraction to France may lead them to want to shake Paris, which they saw as the bearer of a revolutionary heritage, out of its torpor.

Politicization and pictorial violence

The younger generation loudly asserted a critical view of society. That said, the older generation was not to be outdone, even if their vision of the Human Comedy was generally less “hard-hitting.”

The critic Julien Alvard summed up the situation as follows: “I believe (…) that this is a second wave of the return to figuration. There was a first wave before Pop Art (…) and then it started again with something a little different, more grating, which is about more than just seeing figures appearing in a somewhat shapeless ensemble, but also a kind of irritation not only against forty years of speculation on abstract art but also irritation against political realities.”⁴⁰

^[1] In 1964, Antonio Recalcati was 26, Hervé Télémaque and Eduardo Arroyo 27, Valerio Adami 29, Erró 32, Bernard Rancillac 33, Gilles Aillaud 36, Jacques Monory 40. Jacques Grinberg, then 23, was probably the youngest Nouvelle Figuration painter.

^[2] Serge Guilbaut, Lost, Loose and Loved, Foreign Artists in Paris 1944–1968, exh. cat. Museo Reina Sofia, Madrid, 2018.

^[3] “Le Salon de mai – Seconde vague de la nouvelle figuration,” L'Œil, no.125, 1965, op. cit.

d’Art Moderne de Paris et le Museo Reina Sofia à Madrid. D’autres œuvres collectives réalisées au milieu de la décennie sont nettement moins connues, telle que *Tir*⁴⁴, pièce faite de peintures de Jacques Grinberg et d’un certain « Giovanni »⁴⁵, ainsi que d’une sculpture de Oleg Goudcoff. Exposée au Salon de Mai 1964 et portant la mention « Si vous voulez tirer, signez », elle invitait les visiteurs à participer à un chamboule-tout antimilitariste et anticlérical.

L’engagement politique ne s’opère pas tout de suite sous la forme « pop » qu’il prendra peu après. Mais des artistes produisent déjà de virulentes attaques picturales : dictateurs éventrés, curés décapités, officiers défigurés ou exécutés. Cette violence se répand alors dans d’autres pratiques artistiques notamment performatives, comme si quinze après la fin de la guerre « l’énergie contenue dans la répression des corps et des esprits se libérait dans un mouvement de délivrance d’une puissance incontrôlable que ne vient certainement pas réduire la mémoire de la guerre mais au contraire qui l’aiguillonne »⁴⁶.

Jeunes ou moins jeunes, les artistes convoquent alors le geste ou l’image cruelle « comme tentative de moralisation de la société »⁴⁷. Contre la violence banalisée, contre l’insoutenable spectacle de la cruauté, le geste de l’artiste vise tant à dénoncer qu’à exorciser une part de souffrance, et potentiellement à remplir une fonction protectrice, voire réparatrice. En montrant la part d’ombre, il révèle en creux la part de lumière⁴⁸.

Pour cela, plusieurs peintres de la Nouvelle figuration, ont recours à des procédés de mise en scène. Avant que d’être écran de cinéma à partir du milieu des années 1960, la toile se fait souvent scène de théâtre. Théâtre burlesque. Théâtre de l’absurde. Tout particulièrement chez Maryan, qui exploite avec subtilité la force du contraste entre la farce et le tragique, entre la malice clownesque et la mélancolie des lendemains de fête, offrant à voir la vérité du « grand carnaval ».

La référence à la dimension sombre des atmosphères de Samuel Becket se fait explicite chez Antonio Recalcati avec son tableau *Oh, les beaux jours* (p. 71), titre d’une pièce du dramaturge, créée en 1961 (version française en 1963).

Chez d’autres artistes, c’est la dimension comique qui s’impose.

« La peinture devient comique »

Et c’est là un autre trait saillant de la seconde vague de la Nouvelle figuration : la peinture renoue avec l’humour, souvent noir.

Jean Selz l’écrit dans les colonnes de *La Galeries des Arts* en 1964 : « Un fait vraiment nouveau : la peinture devient comique »⁴⁹. Il illustre son article de reproductions d’œuvres de Enrico Baj, Eduardo Arroyo, Jacques Grinberg, Peter Saul, Gérard Tisserand. Et il se réfère à des propos de Henri Bergson : « Il n’y a point de comique en dehors de ce qui est proprement humain ». Une telle affirmation peut fournir, selon Jean Selz, la raison pour laquelle le comique a disparu de la peinture dans toutes les formes d’abstraction. De fait, il serait « impossible de trouver une seule toile abstraite comique ». Aussi, ajoute-t-il : « Il est ainsi compréhensible que l’apparition d’une nouvelle forme de peinture à tendance comique n’ait pu se produire qu’à la faveur d’un regain de vitalité apporté à la figuration ».

De même, nous avons observé – via une autre exposition organisée par la galerie Kaléidoscope en 2020 – en quoi, la réintroduction de l’humain, de la figure humaine, s’était traduite dans la palette des peintres figuratifs des années 1960, par l’emploi fréquent des couleurs rose/chair⁵⁰.

Avec les « bastons de regards » mis en scène par Jacques Grinberg et Eduardo Arroyo (p. 65 et 69), la pose ridicule des personnages de Maria Lassnig (p. 48), et la mine facétieuse du petit général de Teyssier (p. 67), la charge satirique s’enrichit et se fait arme.

Le dernier groupe de choc du Salon de Mai, celui qui, avec l’introduction du pop-art, constitue en fait sa véritable rénovation, confronte les artistes désormais admis sous l’étiquette « Nouvelle Figuration » : Pouget, Lindstrom en sont les vétérans, Recalcati, Arroyo, Jacques Grinberg les éléments actifs, Salles l’invité de marque

Le pop art n’est pas une invention française on l’a déjà beaucoup dit, néanmoins un groupe restreint de peintres œuvrent dans un sens littéraire qui peut justifier la hâtive filiation que l’on fait de leur travail avec le mouvement pop art d’outre-Atlantique. Ces artistes nous les retrouvons ici : Bertholo, Peter Sau, Télémaque, Rancillac. Cela est fort bien car il s’agit là d’authentiques témoins de leur temps, conscients d’une certaine poésie moderne. Ils prennent vis-à-vis du réel une position à l’échelle d’une génération qui est mobilisée par l’objet et la cinétique (on notera chez presque tous les artistes le souci de retrouver la mobilité du cinématographe). A l’autre pôle se situent les néo-figuratifs Arroyo, Gilles Aillaud, Biras, Grinberg dont, il faut bien le dire, l’art, même s’il doit beaucoup à Bacon (du moins à ses origines) se justifie parce que là encore nous avons un reflet de certaines angoisses probablement actuelles.

Extrait de l'article de Jean-Jacques Lévêque dans le magazine Arts à propos du Salon de Mai de 1964 et du Salon de la Jeune Peinture 1965.

Excerpt from articles by Jean-Jacques Lévêque in Arts: *Lettres, Spectacles, Musique* about the 1964 Salon de Mai (top) and the 1965 Salon de la Jeune Peinture (bottom).

In previous years, some painters had already expressed their desire not to stand by and not react to the horrors of the colonial wars.

In 1958, Roberta Matta painted *La question*, in homage to Henry Alleg’s book denouncing the practices of torture during the Algerian war. The same year, Bernard Lorjou showed a ten by three metre painting at the Brussels Exposition Universelle, the last episode of a 140 metre long fresco entitled *Renart à Sakiet*, “which used the medieval *Roman de Renart* as an epic support to denounce the French bombardment of the Algerian town.”⁴¹

In 1960, shocked by the appalling story of Djamila Boupacha, who had also been tortured, Jean-Jacques Lebel initiated the creation of a collective work on a four by five metre canvas, *Le Grand Tableau antifasciste*. A total of five other artists took part: Erró and the Italians Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova and Antonio Recalcati. This painting was rarely seen, as it was seized a few months later by the Italian authorities in the touring exhibition *L’Anti-Procès*.

Following on from these first bold gestures, the politicisation of painting grew apace.

It involved a powerful attack on traditional – family, patriotic, clerical – and the protest becomes a broad anti-authoritarian movement.

While Maria Lassnig (p.48) and Hervé Télémaque (p.18) mocked the family, Enrico Baj (p.46) and Jacques Grinberg (p.65) transformed generals into buffoons, Eduardo Arroyo, ironically attacked moments and figures of History – with a capital “H” – such as La Marseillaise (p.43) and Napoleon, not hesitating to perforate his canvas to this effect (p.68). “It is against History as it was taught to me that my paintings stand up,” he wrote in May 1965, “against definitive, unchanging, statuesque History.”⁴²

Pictorial activism was accompanied by the development of the practice of collaborative works, which was part of a history of “collective creativity.”⁴³ Some of the works produced in this way have become key pieces in museum collections, such as *Une passion dans le désert* (1964) and *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965), paintings made by Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, and Antonio Recalcati, now held by the Musée d’Art Moderne de Paris and the Museo Reina Sofia in Madrid respectively. Other collective works produced in the middle of the decade are much less well known, such as *Tir*⁴⁴, a piece made up of paintings by

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

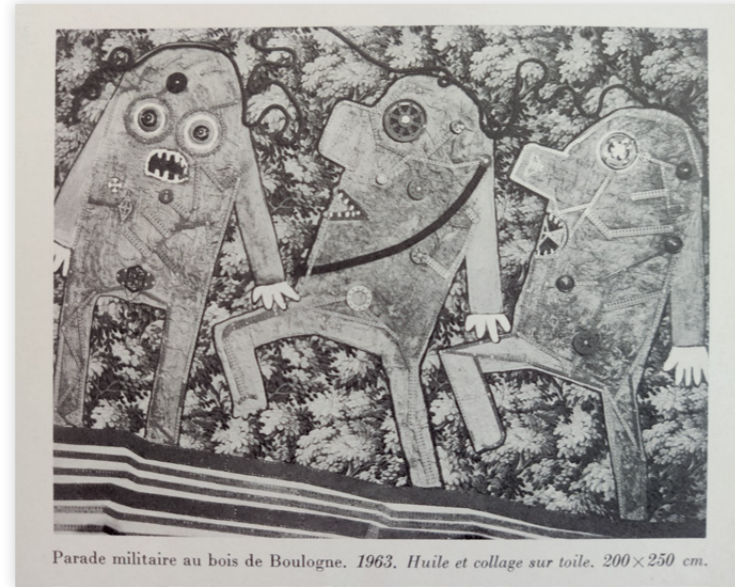
The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

The location of this work is currently unknown.

Extrait de l'article d'André Breton
« Enrico Baj », *L'Œil*, n°103–104,
1963.

Excerpt from an article by
André Breton "Enrico Baj," *L'Œil*,
no. 103–104, 1963.



Parade militaire au bois de Boulogne. 1963. Huile et collage sur toile. 200 x 250 cm.

C'est à cette époque que se forme le groupe Panique autour de la figure de Roland Topor invitée à reproduire ses dessins en pleine page dans le magazine *Arts*.

Et la liste des artistes ayant alors recours à l'humour et à la caricature est longue, signe d'un nouvel état d'esprit.

Reste que le contenu des œuvres est en fait d'une grande gravité. Jean Selz, citant de nouveau Henri Bergson, ne manque pas de le rappeler en conclusion de son article : il y a chez le rieur « un pessimisme naissant », et dans le rire « une certaine dose d'amertume ». Aussi, selon lui, la peinture comique situe-t-elle « la gaité sur un plan où la dénonciation d'un monde absurde se traduit par un grand éclat de rire désabusé »⁵¹.

Figure, objet, narration

L'un des ferments de la seconde vague de la Nouvelle figuration réside dans le rapport renouvelé aux choses – notamment objets familiers et produits de consommation courante – et aux images produites par les industries culturelles.

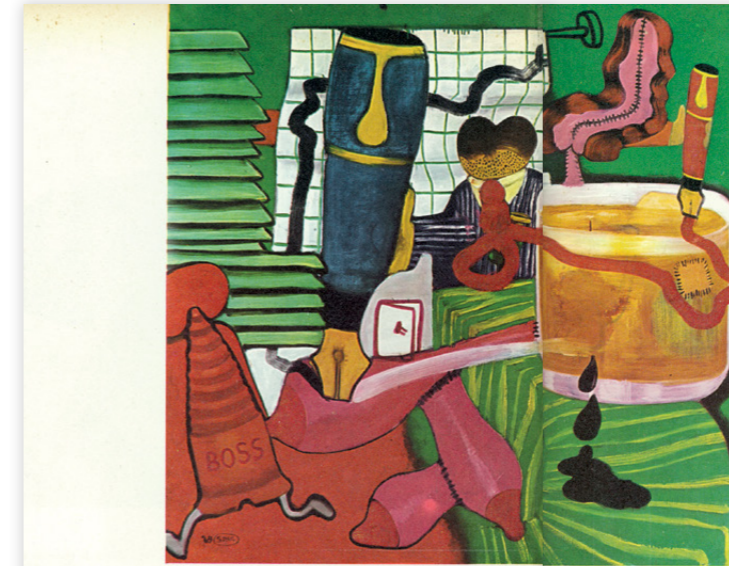
Publicités, photoreportages, illustrations de magazines féminins, bande-dessinées, graffitis, films de fiction, dessins animés, « cette nouvelle iconographie forme un répertoire qui va bouleverser »⁵² la peinture en lui apportant le

Jacques Grinberg and a certain "Giovanni"⁴⁵ and a sculpture by Oleg Goudcoff. Exhibited at the Salon de Mai in 1964 and bearing the words "Si vous voulez tirer, signez" [If you want to shoot, sign], it invited visitors to take part in an anti-militaristic and anti-clerical coconut shy.

Political commitment did not immediately take on the "Pop" form. This came shortly afterwards. But artists were already producing virulent pictorial attacks: disembowelled dictators, decapitated priests, disfigured or executed officers – this violence then spread to other artistic practices, particularly performative ones, as if fifteen years after the end of the war "the energy contained in the repression of bodies and minds was released in a movement of uncontrollable power that did certainly not reduce the memory of the war but, on the contrary, goaded it back to life."⁴⁶

Young or not so young, these artists then invoked gesture or cruel image "as an attempt to moralise society."⁴⁷ Against trivialised violence, against the unbearable spectacle of cruelty, the artist's gesture aims both to denounce and to exorcise an element of suffering, and potentially to perform a protective, even reparatory function. By showing the dark side, they implicitly reveal the light side.⁴⁸

To do this, several Nouvelle Figuration painters used the techniques of *mise-en-scène*.

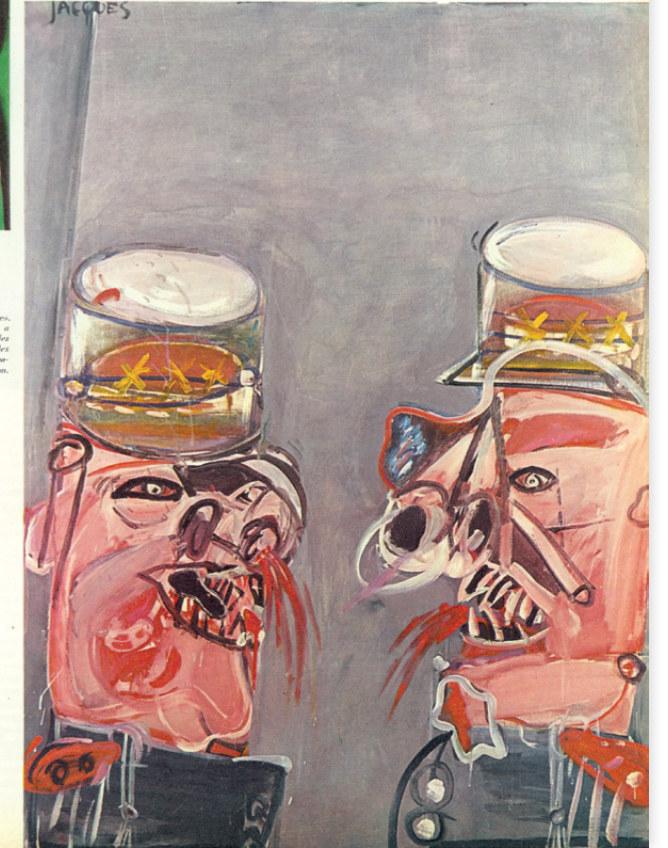


JACQUES GRINBERG, *Les Deux Césaires*. C'est particulièrement à la dignité militaire que s'est pris le jeune artiste, avec une vaine mascarade qui situe son humour sous le signe du sarcasme.



PETER SAUL, *Businessman 10*. Un joyeux déferlement d'objets hébraïques, priés avec la violence au jeu naïf d'une imagerie populaire, témoigne ici de l'importance des menus faits dont est composée notre vie quotidienne.

GERARD TINSERAND, *Le Mangeur de pâtes*. Avec un humour à peine naïf, le peintre a choisi pour thème de toute une série de toiles la gastronomie dans ses manifestations les moins qualifiées. Par son style, il s'apparente aux adeptes de la nouvelle figuration.



tôt pour en décider. On peut seulement interpréter le phénomène de son intrusion dans l'art d'aujourd'hui comme le signe d'un état d'esprit nouveau qu'aucun critère ne nous permet de mépriser, pas même les observations de Bergson auxquelles nous nous sommes référés.

Il est vrai que, dans ses conclusions, Bergson voit dans le rieur « un pessimisme naissant » et dans le rire « une certaine dose d'amertume ». Elle n'est pas exclue de la peinture dont nous avons parlé. C'est pourquoi il ne faut pas trop s'empressez de la croire motivée par une vague d'optimisme. Le comique n'y est pas toujours pur. On y trouve parfois quelque chose de grinçant et d'assez ambigu qui situe la gaieté sur un plan où la dénonciation d'un monde absurde se traduit par un grand éclat de rire désabusé. Dans certains cas, l'œuvre d'un peintre nous rappelle que le rire peut être considéré comme un substitut de la colère, du mépris ou de la révolte. Il exprime alors non seulement une façon de rompre avec le monde, mais aussi de le recuser.

Jean SELZ.

52 Jean-Paul Ameline, « Aux sources de la figuration narrative », dans Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.), *Figuration narrative. Paris 1960–1972*, cat.exp., coédition RMN/Centre Pompidou, Paris, 2008.

51 Jean Selz, op.cit.

45 This artist has not yet been identified.

46 Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950–1960*, Gallimard, Paris, 2004.

47 Claire Stoullig, "L'art cruel," in *Art cruel*, exh. cat., Musée Jenisch, Vevey, 2022.

48 This passage is a summary of an exchange written with Claire Stoullig in June 2022.

Extrait de l'article de Jean Selz « Un fait vraiment nouveau : la peinture devient comique », *La Galerie des Arts*, n°19, octobre 1964.

Excerpt from the article by Jean Selz "Un fait vraiment nouveau : la peinture devient comique," *La Galerie des Arts*, no. 19, October 1964.

Maria Lassnig, *Patriotische Familie*, 1963, huile sur toile, 129 x 161,8 cm. Cette œuvre faisait partie des expositions personnelles de l'artiste à Paris en 1965 à la galerie Case d'Art, et à Vienne en 1966 à la galerie Würthle. À Vienne, l'exposition était intitulée *Sentimentale Bilder aus Paris (Images sentimentales en provenance de Paris, Tr.d.l.r.)*. © Fondation Maria Lassnig

Maria Lassnig, *Patriotic Family*, 1963, oil on canvas, 129 x 161,8 cm. Work featuring in the artist's solo exhibitions in Paris in 1965 at Galerie Case d'Art, and in Vienna in 1966 at Galerie Würthle. The latter was entitled *Sentimentale Bilder aus Paris*. © Fondation Maria Lassnig



charme des atmosphères joyeuses du pop ainsi qu'une incontestable efficacité en termes de communication.

Les artistes d'alors ne se préoccupent pas particulièrement des tribulations de l'image, que cette dernière soit inventée, empruntée, citée, détournée, découpée, ou collée. Ils ont surtout soif d'un nouveau langage pour dire ce qu'ils pensent et pour exprimer leur désir extrême de voir se rapprocher l'artiste et son public, de voir fusionner l'art et la vie.

Alain Jouffroy observe à l'occasion du Salon Mai de 1965 : « La révolte des jeunes peintres est une révolte non seulement à l'égard du monde mais (aussi) à l'égard de la peinture. (...) C'est là que la jeune génération apporte une contestation qui consiste à dire : < la liberté formelle que nous avons acquise, nous allons nous en servir pour dire tout ce que nous pensons du monde tel qu'il est autour de nous, et non pas seulement pour faire de beaux tableaux >. Ce qui est une attitude radicalement différente de celle des peintres qui étaient présentés au Salon de Mai il y a dix ans »⁵³.

Pour fonder un nouveau langage, des peintres partent donc en quête d'une rupture avec « la pâte picturale ». Hervé Télémaque se souvient qu'il entendait alors abandonner la « noblesse picturale », considérant que « les moyens traditionnels de la peinture à l'huile gestuelle, ne suffisaient plus » et qu'il fallait donc « changer de technique »⁵⁴.

Antonio Recalcati, de son côté, avait entrepris dès 1960 de renouveler la confrontation entre le peintre et la vieille surface de la toile. Pour réaliser ses fameuses « empreintes », il conçoit un procédé sans pareil d'application de son corps, couvert de ses vêtements ainsi que d'un tissu sur le visage, directement dans la peinture.

Nombreux sont ceux qui, avec diverses motivations, optent pour la peinture à l'acrylique. C'est aussi à ce moment que s'amorce l'usage de l'épiscopo.

En outre, il n'est plus exceptionnel de voir des tableaux signés uniquement à l'arrière, voire plus signés du tout.

53 « Le Salon de mai - Seconde vague de la nouvelle figuration », *L'Œil*, n°125, 1965, op. cit.

54 Entretien avec Hervé Télémaque, dans Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.), *Figuration narrative*. Op. cit.

Before becoming a cinema screen from the mid-1960s onwards, the canvas was often a theatre stage. Burlesque theatre. Theatre of the absurd. Especially in the work of Maryan, which uses the strength of the contrast between farce and tragedy, between clownish malice and the melancholy of the party's morning after, revealing the truth of the "great carnival."

The reference to the dark side of Samuel Becket's atmospheres is overt in Antonio Recalcati's painting *Oh, les beaux jours* (p. 71), explicitly quoting the title of a play by the writer, first performed in 1961 (*Happy Days*, French version in 1963).

For other artists, it is the comical dimension that prevails.

“Painting becomes comical”

And this is another salient feature of the second wave of Nouvelle Figuration: the painting reintegrates humour, often black.

Jean Selz wrote in the columns of the *Galleries des Arts* in 1964: “A truly new reality: painting is becoming comical.”⁴⁹ He illustrated his article with reproductions of works by Enrico Baj, Eduardo Arroyo, Jacques Grinberg, Peter Saul and Gérard Tisserand. And he referred to the words of Henri Bergson: “the comic does not exist outside the pale of what is strictly human.” According to Jean Selz, such a statement may provide the reason why the comic has disappeared from painting in all forms of abstraction. Indeed, it would be “impossible to find a single comic abstract painting.” It is therefore understandable that the appearance of a new form of painting with a comic tendency could only have occurred when figuration was revived,” he adds.

Similarly, we observed – in another exhibition organised by the Kaleidoscope gallery in 2020 – how the reintroduction of the human, of the human figure, was reflected in the palette of the figurative painters of the 1960s in the frequent use of pink/flesh colours.⁵⁰

With the “eye fights” staged by Jacques Grinberg and Eduardo Arroyo (p. 65 and 69), the ridiculous poses of Maria Lassnig's characters (p. 48), and the facetious look on the face of Teyssier's little general (p. 67), satirical import is enriched and becomes weaponised.

It was at this time that the Panique group was formed around the figure of Roland Topor, who was invited to reproduce his drawings on a full page in the magazine *Arts*.

The list of artists who resorted to humour and caricature at the time is a long one; this reflects a new state of mind.

The fact remains that the content of the works was in fact very serious. Quoting Bergson again, Jean Selz, concluded his article with a reminder that the laughter manifested “a nascent pessimism,” and laughter itself, “a certain dose of bitterness.” Thus, according to him, comic painting places “gaiety on a plane where the denunciation of an absurd world is translated into a great burst of disillusioned laughter.”⁵¹

Figure, object, narrative

One of the wellsprings of the second wave of Nouvelle Figuration was the renewed relationship to things – especially familiar objects and everyday consumer products – and to the images produced by the cultural industries.

Advertisements, photo essays, women's magazine illustrations, comic strips, graffiti, fiction films, cartoons – “this new iconography formed a repertoire that would revolutionise”⁵² painting by bringing it the charm of the joyful atmospheres of Pop as well as an undeniable effectiveness in terms of communication.

The artists of the time were not particularly concerned with the tribulations of the image, whether this was invented, borrowed, quoted, appropriated, cut out or pasted. Above all, they thirsted for

49 Jean Selz, “Un fait vraiment nouveau : la peinture devient comique,” *La Galerie des Arts*, no. 19, October 1964.

50 *Rose(s) - Sept peintres de 1960 à nos jours - La couleur comme construction culturelle*, with a contribution by Michel Pastoureau, Galerie Kaléidoscope, Paris, 2020.

51 Jean Selz, op. cit.

52 Jean-Paul Ameline, “Aux sources de la figuration narrative,” in Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, exh. cat., co-publication RMN/Centre Pompidou, Paris, 2008.

En 1965, c'est l'ensemble des membres du comité et du jury du Salon Jeune Peinture qui s'en prend ouvertement aux traditions picturales, en s'astreignant à rendre un « hommage au vert ». Chacun d'eux, ainsi que quelques autres peintres tels que Fernand Teyssier, réalise une œuvre au sujet libre mais avec une couleur imposée : le vert. L'initiative tourne en dérision le paysagisme, domaine de prédilection de peintres exposants à ce salon, et ne manque pas, évidemment, de faire réagir les critiques.

Néanmoins, il n'est pas fait table rase du passé. Comme le remarque Gérard Gassiot-Talabot quelques mois plus tard dans le catalogue de l'exposition *Mythologies quotidiennes*, « ces artistes (...) n'ignorent pas les précédents de Picasso, de Dubuffet, de Matta, de Michaux, souvent proches de leur sensibilité et de leurs recherches »⁵⁵.

Et, si l'ambitieux programme consiste pour certains à en « finir avec les lois (...) qui ne font en réalité que maintenir depuis des années la peinture dans le domaine rhétorique du langage des formes et des couleurs »⁵⁶, cela n'empêche pas le développement au même moment d'une peinture, souvent citationnelle, en dialogue avec les grands maîtres, comme si l'important n'était pas seulement de se confronter à quelques décennies d'abstraction, mais aussi avec plusieurs siècles de figuration.

Afin de capter et de restituer le mouvement de la vie, de générer un certain rythme, de proposer une communication plus vivante, et de concevoir des œuvres plus accessibles par les publics, les peintres n'hésitent plus à hybrider leurs moyens avec les codes des productions artistiques présentes dans le quotidien des gens (et en l'occurrence dans le leur⁵⁷). À la BD, ils empruntent la technique de l'aplatissement et des cases successives. Au cinéma, le zoom, les gros plans, le découpage en séquences spatiales et temporelles, les cadences. Ce faisant, ils se sentent à même de créer des récits dynamiques. Ils renouent avec la narration.

Intégration d'un vocabulaire fait d'objets et d'images issus du monde industriel, commercial et médiatique ; insertion d'une dimension temporelle dans l'œuvre ; les critiques qui repèrent et adhèrent à cette nouvelle façon de peindre, entreprennent d'organiser des expositions, ou plus exactement de co-organiser, puisque certains artistes sont particulièrement proactifs pour défendre et promouvoir leur démarche.

Dès 1962, à la galerie Creuze, Jean-Jacques Lévêque réunit sous le titre *Donner à voir 2*⁵⁸, un groupe de peintres qu'il qualifie de « chroniqueurs du monde comme il va ».

L'année suivante, José Pierre, dans sa préface au catalogue de l'exposition *Image à cinq branches*⁵⁹ organisée à la galerie Mathias Fels, voit dans les cinq artistes exposés « cinq attitudes qui résument l'éventail des ressources stylistiques des < comics > » et pour lui, la charge poétique de leur peinture à objet « l'emporte, non seulement sur les mystères géométriques ou protéiformes de l'abstraction, mais plus encore sur les pauvres simulacres de l'art figuratif traditionnel ».

En 1964, avec la participation de Bernard Rancillac, Peter Foldès et Hervé Télémaque, Gérard Gassiot-Talabot conçoit la fameuse exposition *Mythologies quotidiennes*, moment fondateur de la Figuration narrative. Enfin en 1965, il consolide son propos à la galerie Creuze avec l'exposition *La figuration narrative dans l'art contemporain*.

Pour les organisateurs de ces événements – comme pour beaucoup d'autres acteurs de la scène parisienne – l'enjeu est certes d'ordre artistique et culturel. Mais il s'agit aussi, voire surtout, de relever les défis posés par l'irruption puis le déferlement du pop, ou plus exactement de résister à la lame de fond américaine⁶⁰. D'où la mise en avant de caractéristiques considérées comme proprement françaises, telles que la narrativité ou la dimension politique de la peinture. Ou bien l'affirmation d'une sensibilité et d'un humanisme européens. « Faut-il souligner, écrit Jean-Robert Arnaud suite à la Biennale de Venise de 1964, tout ce qui demeure profondément étranger, dans le raz-de-marée Pop, à la sensibilité européenne (...) ? Entre l'énormité et l'uniformité du constat⁶¹ et la profondeur des mythologies humanistes, entre le plat de saucisses d'Oldenburg et les mondes peuplés de Cremonini, de Recalcati, de Guerreschi (Italie) et de Jardiel (Espagne), il y a toute la largeur de l'Atlantique »⁶².

Notre deuxième exposition – *Paris | Nouvelle figuration | 1966–1977* – sera l'occasion de revenir sur le devenir de l'option « narrative » ou « pop », et de s'interroger également sur le devenir des autres ferments de la Nouvelle figuration, parmi lesquels l'expressionnisme, le surréalisme ou Cobra.

55 Préface du catalogue de l'exposition *Mythologies quotidiennes*, 1964.

56 Extrait du manifeste publié dans le Bulletin d'information du Salon de la Jeune Peinture, n°1, Paris, juin 1965.

57 Hervé Télémaque : « Ce qui m'intéresse, ce qui me frappe à Paris, c'est la rapidité du langage dans les arts dits commerciaux – comics, publicité, cinéma –, rapidité que je n'ai pas dans la peinture, d'où mon admiration pour Hergé. (...) Comment dessiner les choses vite, au fond comme un cinéaste. (...) Nous sommes tous des cinéphiles insatiables ».

Entretien avec Hervé Télémaque, dans Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.), *Figuration narrative*. Op. cit.

58 L'exposition *Donner à voir 1* s'est tenue sept mois plus tôt à la galerie Creuze à l'initiative de Jean-Jacques Lévêque, ce dernier proposant à plusieurs critiques d'inviter plusieurs artistes. Lui-même choisit notamment : Corneille, Jean Messagier et Maria Lassnig.

59 Cinq artistes : Berthold Klasen, Reuterswärd, Voss, Télémaque.

60 Comme le résume Richard Leeman dans son ouvrage cité plus haut : « en définitive le principal problème du Pop américain, c'est qu'il est américain ».

61 Le Pop Art est considéré par certains commentateurs français comme un « art du constat ».

62 Jean-Robert Arnaud, « Mise à mort dans Venise la Rouge ? », *Cimaise*, n°69-70, 1964.



Couverture du catalogue de l'exposition personnelle de Bernard Rancillac à la galerie Mathias Fels en 1965.

Cover of the catalogue of Bernard Rancillac's solo exhibition at Mathias Fels gallery in 1965.

a new language to say what they thought and to express their extreme desire to see the artist and his public come closer together, to see art and life merge.

On the occasion of the 1965 Salon de Mai, Alain Jouffroy observed: "The revolt of the young painters is a revolt not only against the world but [also] against painting. [...] This is where the young generation brings a protest that consists in saying: 'the formal freedom we have acquired, we are going to use it to express all the things we think about the world as it is around us, and not only to make beautiful paintings'. This was a radically different attitude from that of the painters who presented at the Salon de Mai ten years earlier."⁵³

In order to found a new language, painters set out in search of a break with "pictorial impasto." Hervé Télémaque remembers that he meant to abandon "pictorial nobility," considering that "the traditional means of gestural oil painting are no longer sufficient" and that it was therefore necessary to "change technique."⁵⁴

Antonio Recalcati, for his part, had already begun to renew the confrontation between the painter and the old surface of the canvas in 1960. To make his famous prints, he devised an unparalleled process of applying his body, covered with his clothes and with a cloth over his face, directly into the paint.

There were many who, with various motivations, opted for acrylic paint. It was also at this time that people began to use the episcopo.

Moreover, it was no longer exceptional to see paintings signed only on the back, or not signed at all.

In 1965, all the members of the committee and the jury of the Salon Jeune Peinture openly attacked pictorial traditions by obliging themselves to pay a "tribute to green." Each of them, along with a few other painters such as Fernand Teyssier, produced a work with a free subject but with an obligatory colour: green. The initiative ridiculed landscape painting, the favourite field of the painters exhibiting at this Salon, and of course did not fail to provoke a reaction from the critics.

Nevertheless, the slate of the past had not been wiped clean. As Gérard Gassiot-Talabot remarked a few months later in the catalogue of the exhibition *Mythologies quotidiennes*, "these artists (...) are not unaware of the precedents of Picasso, Dubuffet, Matta and Michaux, who are often close to their sensibility and their researches."⁵⁵

53 "Le Salon de mai – Seconde vague de la nouvelle figuration," *L'Œil*, no.125, 1965, op. cit.

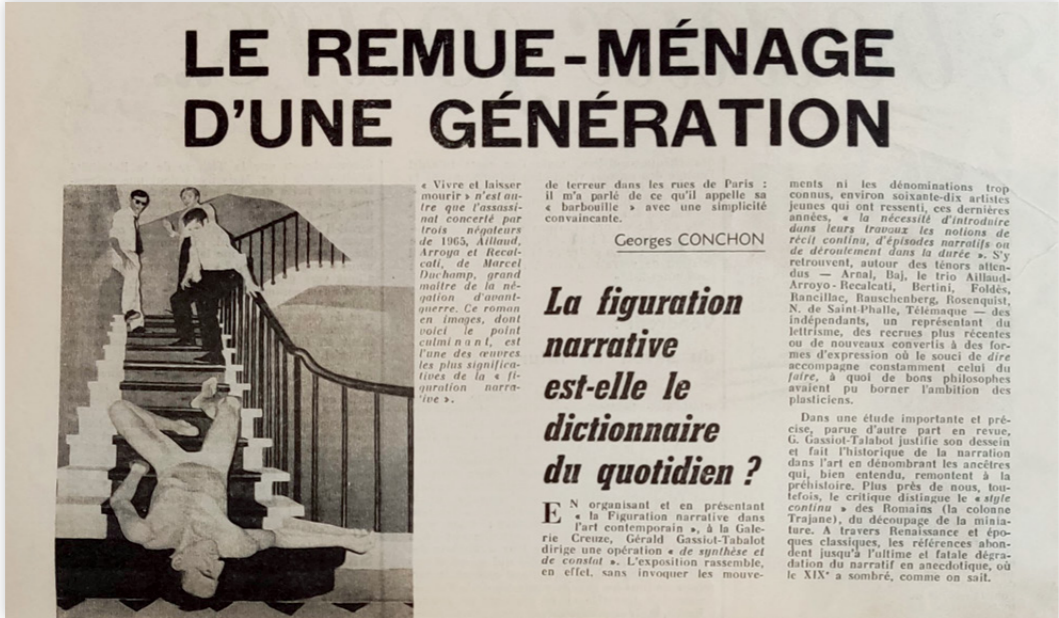
54 Interview with Hervé Télémaque, in Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative*. Paris 1960-1972, op. cit.

55 Preface to the catalogue of the exhibition *Mythologies quotidiennes*, 1964.

56 Excerpt from the manifesto published in the *Bulletin d'information du Salon de la Jeune peinture*, no. 1, Paris, June 1965.

Extrait de l'article de Jean Guichard-Meili dans le magazine *Arts* du 6 au 12 octobre 1965 à propos de l'exposition *La figuration narrative dans l'art contemporain* organisée par Gérald Gassiot-Talabot à la galerie Creuze.

Excerpt from an article by Jean Guichard-Meili in *Arts: Lettres, Spectacles, Musique* dated 6 October 1965 about the exhibition *La figuration narrative dans l'art contemporain* curated by Gérald Gassiot-Talabot at Galerie Creuze.



Quid des autres ferments ?

Au milieu de la décennie, les artistes, le plus souvent peu soucieux des théories et des classifications, ne se privent pas de combiner les genres et les sources.

Giclures, tâches, dégoulinures, matière torturée, déformation des corps et des visages, Antonio Saura exploite toute la puissance et la violence chromatique et formelle de l’expressionnisme, de même que Jacques Grinberg, dans ses toiles des années 1963–1965.

Antonio Recalcati réussit, lui, à réaliser une subtile hybridation entre l’atmosphère expressionniste de ses « empreintes » et d’énigmatiques formes narratives.

La peinture de Fernand Teyssier est également à un moment de croisement en 1964 (p. 73) : les corps sont violemment fragmentés et écorchés ; les objets banals – scie, vis, écrou, pince, dentier – deviennent des protagonistes menaçants ; les grandes zones d’aplat à l’acrylique et les sigles graphiques envahissent la toile. L’artiste « partage avec les surréalistes un < sentiment de révolte >. Il se saisit aussi de certains de leurs procédés, notamment dans leur usage des objets fabriqués par l’homme, et s’affirme comme un héritier de leur humour »⁶³.

Marcel Pouget – considéré parfois comme l’auteur d’un expressionnisme brutal et violent rare « chez un français »⁶⁴ – entremêle, quant à lui, cet expressionnisme à une dimension psychique. Il qualifiera d’ailleurs sa peinture de « peinture psychique », puis de « psycho-peinture »⁶⁵.

De son côté, Maria Lassnig croise avec autant d’assurance que de modestie, les tournures expressionniste et surréaliste. Le critique Jean-Jacques Lévêque perçoit son œuvre comme « un voyage somnambulique dans un jardin voisin de la petite Alice pour ses éléments d’humour, mais proche aussi de ceux de l’ingénieur K »⁶⁶. « Je crois qu’introduire des vérités dans un tableau par la volonté, c’est suivre un chemin trop court et impur. Je préfère la voie purifiante du subconscient », affirme l’artiste, dans le catalogue de son exposition personnelle en 1965 à la galerie Case d’Arte. Et le critique José Pierre, auteur de la préface du catalogue, de résumer en deux temps : « Il me semble même qu’elle est la seule à avoir trouvé dans l’évocation de l’imaginaire cette sobriété pleine de violence qui faisait tout le prix des expressionnistes abstraits » ; et il ajoute : « Entre le cri et le rêve, la communication est rétablie ».

Cette voie, à la confluence de l’expressionnisme et du surréalisme, est aussi celle que Jacques Grinberg empruntera à partir de 1966. Cette relative proximité dans la démarche des deux peintres

And if for some of them if the ambitious programme consisted in “doing away with laws (...) that for years have in reality done no more than keep painting within the rhetorical domain of the language of forms and colours,”⁵⁶ this did not prevent the simultaneous development of a painting that dialogue with the great masters, often via quotation, as if the important thing was not only to confront a few decades of abstraction, but also several centuries of figuration.

In order to capture and recreate the movement of life, to generate a certain rhythm, to offer more lively communication, and to conceive works that were more accessible, painters no longer hesitated to hybridize their medium with the codes of artistic productions present in people’s everyday lives (and in this case in their own⁵⁷). From comics, they borrowed the technique of the flat tint and successive frames. From the cinema, they borrowed the zoom, close-ups, the division into spatial and temporal sequences, and cadences. In doing so, they felt able to create dynamic narratives. They returned to narrative.

Integration of a vocabulary of objects and images from the industrial, commercial and media worlds, insertion of a temporal dimension into the work – the critics who spotted and supported this new way of painting undertook to organise exhibitions, or to co-organise them, since certain artists were particularly proactive when it came to defending and promoting their approach.

In 1962, at the Galerie Creuze, Jean-Jacques Lévêque brought together a group of painters whom he described as “chroniclers of the world as it is” under the title *Donner à voir 2*.⁵⁸

The following year, José Pierre, in his preface to the catalogue of the exhibition *Image à cinq branches*,⁵⁹ organised at the Mathias Fels gallery, saw in the five artists exhibited “five attitudes that sum up the range of stylistic resources of ‘comics’” and for him, the poetic charge of their object painting “prevails, not only over the geometric or protean mysteries of abstraction, but even more so over the poor simulacra of traditional figurative art.”

In 1964, with the participation of Bernard Rancillac, Peter Foldès and Hervé Télémaque, Gérald Gassiot-Talabot conceived the famous exhibition *Mythologies quotidiennes*, the founding moment of Figuration Narrative. Finally, in 1965, he consolidated his approach at the Galerie Creuze with the exhibition *La figuration narrative dans l’art contemporain*.

For the organisers of these events – as for many other actors on the Parisian scene – the stakes were certainly artistic and cultural but it was also, and perhaps above all, a matter of meeting the challenges posed by the irruption and then the flood of Pop – or, more precisely, of resisting the American wave.⁶⁰ Hence the emphasis on characteristics considered to be specifically French, such as narrativity or the political dimension of painting. Or the affirmation of a European sensibility and humanism. As Jean-Robert Arnaud wrote after the 1964 Venice Biennale: “Should we emphasise everything that remains profoundly foreign to European sensibility in the Pop tidal wave [...]? Between the enormity and uniformity of the reality⁶¹ and the depth of humanist mythologies, between the flatness of Oldenburg’s sausages and the worlds inhabited by Cremonini, Recalcati, Guerreschi (Italy) and Jardiel (Spain), there is the whole width of the Atlantic.”⁶²

Our second exhibition – *Paris | Nouvelle figuration | 1966–1977* – will be an opportunity to look at the future of the “narrative” or “Pop” option, and also to examine the future of the other catalysts of the new figuration, including expressionism, surrealism and Cobra.

What about other catalysts?

In the middle of the decade artists, who were usually quite unconcerned with theories and classifications, readily combined genres and sources.

Spurts, stains, drips, tortured matter, the deformation of bodies and faces – Antonio Saura exploited all the power and the chromatic and formal violence of expressionism, as did Jacques Grinberg, in his paintings from 1963 to 1965.

Antonio Recalcati achieved a subtle hybrid between the expressionist atmosphere of his “imprints” and enigmatic narrative forms.

⁵⁷ Hervé Télémaque:

“What interests me, what strikes me in Paris, is the speed of language in the so-called commercial arts – comics, advertising, cinema – ,a speed that I don’t have in painting, hence my admiration for Hergé (...). How to draw things quickly, basically like a filmmaker [...]We are all insatiable film buffs. Interview with Hervé Télémaque, in Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative. Paris 1960–1972*, op. cit.

⁵⁸ The exhibition *Donner à voir 1* was held seven months earlier at galerie Creuze on the initiative of Jean-Jacques Lévêque, who suggested that several critics invite several artists. He himself chose Corneille, Messagier and Lassnig.

⁵⁹ Five artists: Bertholo, Klasen, Reuterswård, Voss, Télémaque.

⁶⁰ As Richard Leeman sums up in his book cited above: “ultimately the main problem with American Pop is that it is American.”

⁶¹ In France, American Pop Art is sometimes considered as an “*art du constat*” which registers or observes reality without explicit political engagement.

⁶² Jean-Robert Arnaud, “Mise à mort dans Venise la Rouge?,” *Cimaise*, no. 69–70, 1964.

⁶³ Fernand Teyssier, *La Figure et les choses – Figur un Gegenstand*, cat.exp., galerie Kaléidoscope, Paris, 2022.

⁶⁴ « Je ne peux concevoir l’expressionnisme plus violent, plus brutal et aussi inattendu chez un Français. Tous les excès des Germains et des Scandinaves, formes explosives, contrastes de couleurs intenses sont réunis dans cette peinture », Georges Boudaille, *Cimaise*, n°49, 1960.

⁶⁵ Terme né d’une conversation avec Yvon Taillandier en 1965. Source : préface par l’artiste du catalogue de son exposition personnelle à la galerie Veranneman, Bruxelles, 1969.

⁶⁶ Jean-Jacques Lévêque, « Le tour des galeries », *La Galerie des Arts*, mai 1965.

se retrouvera l'année suivante dans l'exposition *Figures et Histoires*, organisée en Autriche par Maria Lassnig, en réunissant d'autres peintres qu'elle a repérés sur la scène parisienne⁶⁷.

Mais, si beaucoup d'artistes ne se préoccupent guère des étiquettes, aux yeux des acteurs qui recherchent à tout prix le « nouveau », la peinture relevant de l'expressionnisme semble avoir été progressivement disqualifiée au fil des années 1960.

Pour Pierre Restany par exemple : « Partout où la permanence de la figure a été (...) assurée, il n'est guère possible de parler de **nouvelle**⁶⁸ figuration. (...) Avoir 20 ans en 1964, être animés de sentiments aussi généreux que violents et faire preuve d'une touchante bonne volonté expressionniste ne change rien au problème ».

En parallèle de cet enjeu de la « nouveauté », il n'est pas rare que l'expressionnisme soit associé à la peinture dite « misérabiliste » des années 1940/1950, celle de Francis Gruber ou de Bernard Buffet, qu'une partie de la jeune génération entend précisément évacuée⁶⁹.

À cela s'ajoute le fait que l'expressionnisme est encore parfois perçu comme trop germanique, et cela pose problème dans la France d'après 1945, comme cela avait déjà été le cas dans celle d'après 1918.

Ainsi, en France, dès le début de la décennie, l'expressionnisme figuratif est mis à mal.

Cela étant, il est intéressant de noter que Gérard Gassiot-Talabot, lors de la conception de l'exposition *Mythologies quotidiennes* en 1964, ressent le besoin de faire une place à un artiste tel que Léon Golub pour traiter la notion de « mythologie » car, considère le critique, « avec son goût pour la monumentalité antique », Golub appréhende « le monde permanent des grands mythes »⁷⁰.

Cette présence pose la question, particulièrement complexe, des interactions, de l'interdépendance, ou en tous cas de la coïncidence, entre d'une part le recours au mythe, la recherche d'une dimension intemporelle en peinture, et d'autre part l'emploi de moyens, d'un certain point de vue⁷¹, expressionnistes, dans des contextes de crise, de doute et de renouvellement.

Cette question avait sans doute émergé avec Max Beckmann au début des années 1930, au sujet notamment de son tableau *Le Départ*.



Léon GOLUB ▲
né le 23 janvier 1922 à Chicago.
Galerie Iris Clert
28, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)
« Champ de Bataille I » 54
liquitex sur toile, 243/205, 1964.
★ « Champ de Bataille II » 55
liquitex sur toile, 234/171, 1964.

Reproduction d'une des deux œuvres de Léon Golub présentées dans l'exposition *Mythologies quotidiennes* organisée en 1964 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris par le critique Gérard Gassiot-Talabot ainsi que les peintres Bernard Rancillac, Peter Foldès et Hervé Télémaque. Catalogue de l'exposition.

Reproduction of one of the two works by Léon Golub featuring in the exhibition *Mythologies quotidiennes* organised at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1964 by the critic Gérard Gassiot-Talabot and the painters Bernard Rancillac, Peter Foldès and Hervé Télémaque. Exhibition catalogue.

Fernand Teyssier's painting was also at a crossroads (p. 73): bodies are violently fragmented and flayed; banal objects – saws, screws, nuts, pliers, dentures – become threatening protagonists; large areas of acrylic flatness and graphic acronyms invade the canvas. The artist “shares with the Surrealists a feeling of revolt.” (...) “He also took up some of their procedures, particularly their use of man-made objects, and established himself as an heir to their humour.”⁶³

Marcel Pouget, sometimes considered to be the author of a brutal and violent expressionism rare “in a Frenchman,”⁶⁴ intertwined this expressionism with a psychic dimension. In fact, he described his painting as “psychic painting,” and later as “psycho-painting.”⁶⁵

For her part, Maria Lassnig crossed expressionist and surrealist twists with as much confidence as modesty. The critic Jean-Jacques Lévêque saw her work as “a somnambulistic journey through a garden that is close to Little Alice in its humorous elements, but also close to those of the Engineer K.”⁶⁶ “I believe that to introduce truths into a painting by will is to follow a path that is too short and impure. I prefer the purifying path of the subconscious,” says the artist in the catalogue of his 1965 solo exhibition at the Case d'Arte gallery. And the critic José Pierre, author of the catalogue preface, summarised as follows: “It seems to me that she is the only one to have found in the evocation of the imaginary that sobriety full of violence which was the great strength of the Abstract Expressionists.” And he added: “Between the cry and the dream, communication is re-established.”

This path, at the confluence of expressionism and surrealism, was also the one that Jacques Grinberg followed from 1966 onwards. This relative proximity in the approach of the two painters was in evidence the following year in the exhibition *Figures et Histoires* organised in Austria by Maria Lassnig, bringing together other painters she had spotted on the Parisian scene.⁶⁷

But while many artists were not concerned with labels, in the eyes of those who sought the “new” at all costs, expressionist painting seems to have become progressively discredited over the 1960s.

For Pierre Restany, for example: “Wherever the permanence of the figure has been [...] assured, it is hardly possible to speak of a **new**⁶⁸ figuration. [...] To be 20 years old in 1964, to be moved by feelings as generous as they are violent, and to show a touching expressionist goodwill, does not change the problem.”

In parallel with this issue of “novelty”, it is not uncommon for expressionism to be associated with the so-called “miserabilist” painting of the 1940s/1950s, that of Francis Gruber or Bernard Buffet, which some of the younger generation sought, precisely, to evacuate⁶⁹.

In addition to this, expressionism was still sometimes perceived as Germanic, and this was a problem in post-1945 France, as it had been in post-1918 France.

Thus, in France, from the beginning of the decade, figurative expressionism was undermined.

This being the case, it is interesting to note that Gérard Gassiot-Talabot, when conceiving the exhibition *Mythologies quotidiennes* in 1964, felt the need to make room for an artist such as Léon Golub to deal with the notion of “mythology” because, the critic considered, “with his taste for ancient monumentality,” Golub apprehended “the permanent world of the great myths.”⁷⁰

This presence raises the particularly complex question of the interactions, the interdependence, or at any rate the coincidence, between, on the one hand, the recourse to myth, the search for a timeless dimension in painting, and, on the other hand, the use of means that, from a certain point of view,⁷¹ were expressionist, in a contexts of crisis, doubt and renewal.

This is a question that undoubtedly arose with Max Beckmann in the early 1930s, particularly in relation to his painting *Departure*. It reappeared again in Germany in connection with certain works by Markus Lüpertz. But it could just as easily be treated through the prism of Antonio Recalcati's “imprints,” since the theme of the imprint of the Christ-like face is one of the mythical foundations of Western painting, and the Italian artist managed to combine “mythology” and “everyday life” in an astonishing way in his works from 1964–1966. In addition to myth and mythology, the questioning could be extended to mysticism, a central source of Jacques Grinberg's painting after May 1968, for example.

The exhibition *Myth, Drama, Tragedy* at the Musée de Saint-Etienne in 1982 laid the groundwork for an analysis of the use of myth as a symptom⁷² by presenting works from 1966 to 1982 by German, Italian and French neo-expressionist painters.

63 Fernand Teyssier, *La Figure et les choses – Figur und Gegenstand*, exh. cat., galerie Kaléidoscope, Paris, 2022.

64 “I cannot conceive of more violent, more brutal and more unexpected expressionism in a Frenchman. All the excesses of the Germans and Scandinavians, explosive forms, intense colour contrasts are brought together in this painting,” Georges Boudaille, *Cimaise*, no. 49, 1960.

65 Term coined in a conversation with Yvon Taillandier in 1965. Source: preface by the artist to the catalogue of his solo exhibition at the galerie Veranneman, Brussels, 1969.

66 Jean-Jacques Lévêque, “Le tour des galeries,” *La galerie des Arts*, May 1965.

67 Eduardo Arroyo, Atila Biro, Breyten, Jacques Grinberg, Gabriel Der Kervokian, Maria Lassnig, Michel Parré, Charles Semser, Gérard Tisserand, Jean-Claude Silbermann and Hugh Weiss. Cf. excerpt from the brochure of the exhibition *Figures et Histoires* co-organised by Maria Lassnig in 1967 at the Heide Hildebrand gallery in Klagenfurt, Austria, in *Jacques Grinberg | Panorama 1964-2010*, exh. cat., Galerie Kaléidoscope, Paris, 2021.

68 In bold in the original text, Pierre Restany, “Figure and Figuration,” in *Figuration and Disfiguration*, exh. cat., Museum voor Schone Kunsten, Ghent, 1964.

69 Like Martial Raysse, who says: “Human sadness was fashionable and Buffet the latest chic with his tragic figures and dark circles under his eyes, I wanted to exalt the modern world, optimism and sunshine.” Quoted by Catherine Grenier, “Martial Raysse ou le Dernier peintre” in *Martial Raysse*, Éditions du Centre Pompidou, 2014.

70 Preface to the catalogue of the exhibition *Mythologies quotidiennes*, 1964.

71 In further research, it would be worth analysing the term and the very notion of expressionism in terms of the different points of view and proposed definitions pertaining to it.

72 See the text by Jacques Beaufet and Bernard Ceysson, preface to the exhibition catalogue. *Mythe, Drame, Tragédie*, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne, 1982.

67 Eduardo Arroyo, Atila Biro, Breyten, Jacques Grinberg, Gabriel Der Kervokian, Maria Lassnig, Michel Parré, Charles Semser, Gérard Tisserand, Jean-Claude Silbermann and Hugh Weiss. Cf. extrait de la plaquette de l'exposition *Figures et histoires* co-organisée par Maria Lassnig en 1967 à la galerie Heide Hildebrand de Klagenfurt, Autriche, dans *Jacques Grinberg | Panorama 1964-2010*, cat.exp., galerie Kaléidoscope, Paris, 2021.

68 En gras dans le texte d'origine, Pierre Restany, « Figure et figuration », dans *Figuration et défiguration*, cat. exp., Museum voor Schone Kunsten, Gand, 1964.

69 A l'instar de Martial Raysse qui raconte : « La tristesse humaine était à la mode et Buffet du dernier chic avec ses figures tragiques et ses cernes sous les yeux, je voulais exalter le monde moderne, l'optimisme et le soleil ». Cité par Catherine Grenier, « Martial Raysse ou le Dernier peintre » dans *Martial Raysse*, éditions du Centre Pompidou, 2014.

70 Préface du catalogue de l'exposition *Mythologies quotidiennes*, 1964.

71 Dans une recherche plus développée, le terme et la notion même d'expressionnisme mériteraient bien sûr que soient exposés les différents points de vue et propositions de définition qui s'y rapportent.

Elle réapparaîtra à nouveau en Allemagne concernant certaines œuvres de Markus Lüpertz. Mais elle pourrait tout aussi bien être traitée au prisme des « empreintes » d’Antonio Recalcati, puisque le thème de l’empreinte du visage christique est un des fondements mythiques de la peinture occidentale, et que l’artiste italien est parvenu à combiner de façon étonnante, dans ses œuvres de 1964–1966, « mythologie » et « quotidien ». En plus du mythe et de la mythologie, le questionnement pourrait s’élargir à la mystique, source centrale par exemple de la peinture de Jacques Grinberg après Mai 1968.

L’exposition *Mythe, Drame, Tragédie* au Musée de Saint-Etienne a avancé en 1982 les jalons d’une analyse du recours au mythe comme symptôme⁷², en présentant des œuvres datées de 1966 à 1982 de peintres néo-expressionnistes allemands, italiens et français.

Peut-être serait-il intéressant de poursuivre cette réflexion en interrogeant l’histoire du courant expressionniste en France de 1960 à nos jours. L’ouvrage de Laurence Bertrand Dorléac *Après la guerre*⁷³, publié en 2010, s’achève avec un chapitre intitulé : « L’expressionnisme en point aveugle de l’histoire de l’art ». Concernant la Nouvelle figuration, il est clair que nous manquons de visibilité sur les peintres qui ont puisé, avant et après l’arrivée du « pop », aux sources de ce qui peut être dit « expressionnisme », que ce courant agisse à la surface du tableau, en en nourrissant les formes, ou de façon souterraine, en en nourrissant l’esprit.

Paris, Paris… ou les vicissitudes d’UNE capitale des arts

Paris, Paris… L’énigmatique titre du tableau d’Antonio Recalcati, peint en 1964 et qui clôt l’exposition, tombe fort à propos pour évoquer tant le contexte incertain dans lequel se trouvent à cette date les artistes de la Nouvelle figuration, que les rapports ambivalents qu’ils entretiennent avec Paris, ses charmants clichés, sa légendaire « École », son marché de l’art. La séparation entre réalités et représentations convenues est mise en évidence par le cloisonnement des espaces et les images rayées d’une croix.

Les faits sont incontestables. Au milieu de la décennie, les américains sont parvenus à créer les réseaux commerciaux, muséaux et diplomatiques nécessaires au rayonnement de leurs productions artistiques et à faire de New York une place attractive.

En 1964, la victoire de Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise est perçue à l’époque, et est toujours considérée aujourd’hui, comme le symbole de cette réussite.

C’est aussi en 1964 que Léon Golub et Nancy Spero retournent vivre aux États-Unis, et que le marchand Daniel Cordier ferme sa galerie de Paris pour ne garder que celle de New York (créée en 1960 en association avec Michel Warren). Dès 1962, Maryan était parti s’installer dans cette ville. Et Antonio Recalcati, dont le tableau résonne à la fois comme un message d’amour et de regret, quitte temporairement Paris pour New York en 1965. Trois ans plus tard, Maria Lassnig renoncera, elle définitivement, à s’insérer dans la vie artistique parisienne pour aller vivre douze années à New York⁷⁴. Citons également l’artiste allemande Ulrike Ottinger, amie très proche de Fernand Teyssier, qui renoncera aussi à Paris en 1968. De nombreux autres exemples pourraient être évoqués pour illustrer les incertitudes des artistes quant à ce que Paris et la France ont désormais à leur offrir.

De fait, certains critiques français, à l’instar de Pierre Restany, pensent au milieu des années 1960 que « Paris manque de ressort » et fait « de plus en plus province » dès lors que « les principaux évènements qui jalonnent la vie mondiale »⁷⁵ se déroulent ailleurs (New York, Venise, Sao Paulo, Londres, Cassel…).

Mais si Paris n’est plus désormais LA capitale des arts. Elle n’en demeure pas moins UNE capitale des arts qui conserve un puissant pouvoir d’attraction et un incontestable dynamisme.

It might be interesting to pursue this reflection by examining the history of the expressionist movement in France from 1960 to the present. Laurence Bertrand Dorléac’s book *Après la guerre*⁷³, published in 2010, ends with a chapter entitled: “L’expressionnisme en point aveugle de l’histoire de l’art.”⁷⁴ With regard to Nouvelle Figuration, it is clear that we lack clarity of perspective on the painters who, before and after the arrival of “Pop,” drew on the sources of what can be called “expressionism,” whether this current acts on the surface of the painting, nourishing its forms, or in a subterranean way, nourishing its spirit.

Paris, Paris… or the vicissitudes of ONE capital of the arts

Paris, Paris… The enigmatic title of Antonio Recalcati’s 1964 painting, which closes the exhibition, is a timely reminder of the uncertain context in which Nouvelle Figuration artists found themselves at that time, as well as of their ambivalent relationship with Paris, its charming clichés, its legendary “School” and its art market. The gap between realities and conventional representations is highlighted by the partitioning of spaces and images struck with a cross.

The facts are indisputable. By the middle of the decade, the Americans had succeeded in creating the commercial, museum and diplomatic networks needed to promote their artistic productions and to make New York an attractive centre.

Robert Rauschenberg’s victory at the 1964 Venice Biennale was seen at the time, and is still seen today, as a symbol of this success.

It was also in 1964 that Léon Golub and Nancy Spero returned to live in the United States, and that the dealer Daniel Cordier closed his Paris gallery to keep only his New York gallery (created in 1960 in partnership with Michel Warren). By 1962, Maryan had moved to New York. And Antonio Recalcati, whose painting resonates both as a message of love and regret, left Paris temporarily for New York in 1965. Three years later, Maria Lassnig gave up her involvement in the Parisian art scene for good and moved to New York for twelve years.⁷⁵ We could also mention the German artist Ulrike Ottinger, a very close friend of Fernand Teyssier, who also gave up Paris in 1968. Many other examples could be cited to illustrate the uncertainty of artists as to what Paris and France had to offer.

In fact, some French critics, like Pierre Restany, thought in the mid-1960s that “Paris lacked a spring in its step” and was “increasingly provincial” when “the main events that mark out world life”⁷⁶ were taking place elsewhere (New York, Venice, Sao Paulo, London, Kassel, etc.).

But if Paris was no longer THE capital of the arts, it was still ONE capital of the arts, with great power of attraction and an undeniable dynamism.

Artists and intellectuals continued to flock to the city from all over the world, with different motivations and aspirations, probably as much as in previous decades, contributing to a particularly stimulating and productive climate.

Maryan became an American, but he kept coming back to France to exhibit, see his friends and work. Antonio Recalcati left Paris in 1965 to seize an opportunity to exhibit and paint in New York, but he returned some time later.

And young dealers still believed in Paris, like the Dutchman Jan Nieuwenhuizen Segaar who, driven by the desire to champion painters of his generation, came regularly to Paris to collect works⁷⁷ in preparation for the exhibitions of his Nova Spectra gallery in The Hague.

On this basis, various observers at the time, who were able to see things from the outside, refuted the pessimistic statements and forecasts. In 1964, Herta Wescher, a German art critic, declared: “For those who are not blinded by the superficial veneer of such events,⁷⁸ for those who, at the present time, frequent the studios rather than the galleries, the constant upheavals shaking the vast

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

Laurence Bertrand Dorléac, Paris, 1964

^[1] Cf. texte de Jacques Beaufret et Bernard Ceysson, préface du cat. exp. Mythe, Drame, Tragédie, Musée d’art et d’industriede Saint-Etienne, 1982.

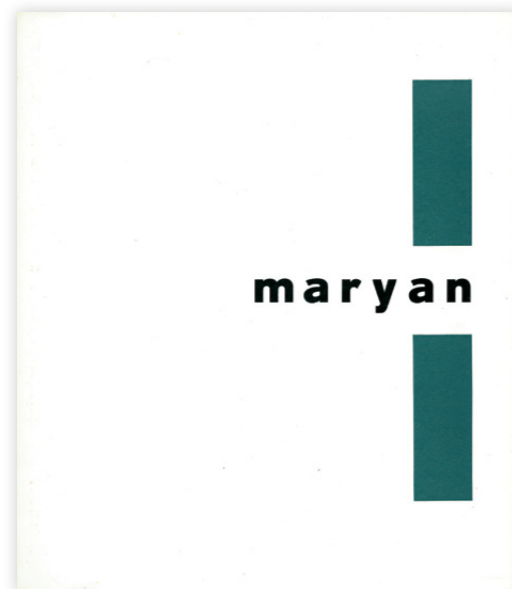
^[2] Laurence Bertrand Dorléac, Après la guerre, Paris, Gallimard, 2010.

^[3] Le cas de Maria Lassnig illustre peut-être assez bien la situation des peintres qui, demeurés fidèles au milieu des années 1960 à d’autres options que le « pop », auront du mal à les faire valoir à Paris. Les huit années qu’elle passe à Paris, immergée dans le climat de la Nouvelle figuration, ont pourtant été cruciales dans l’évolution de sa peinture. Mais elle décide de partir pour New York. Pourquoi ?

^[4] Pierre Restany fait paraître ces propos dans deux articles : « Les Biennales contre l’Ecole de Paris », La Galerie des Arts n°18, 1964 ; et « Paris n’est plus roi », Planète, n°19, 1964 reproduit dans Critique d’Art, Archives de la critique d’art, 2018.

Extrait du catalogue de l'exposition personnelle de Maryan en 1966 à la galerie Nova Spectra de La Haye, Pays-Bas, préparée par le jeune marchand Jan Nieuwenhuizen Segaar grâce à ses séjours à Paris dans la première moitié des années 1960.

Excerpt from the catalogue of Maryan's solo exhibition in 1966 at Galerie Nova Spectra, in The Hague, Netherlands, prepared by the young art dealer Jan Nieuwenhuizen Segaar thanks to his stays to Paris in the first half of the 1960s.



Artistes et intellectuels continuent à affluer des quatre coins du monde, avec différentes motivations et aspirations, probablement autant que dans les décennies précédentes, contribuant à y créer un climat particulièrement stimulant et productif.

Maryan est devenu américain, mais il ne cesse de revenir en France pour y exposer, voir ses amis et travailler.

Antonio Recalcati a quitté Paris en 1965 pour saisir une opportunité d'exposer et de peindre à New York, mais il revient quelques temps après.

Et de jeunes marchands croient toujours en Paris, à l'instar du néerlandais Jan Nieuwenhuizen Segaar qui, animé du souhait de défendre des peintres de sa génération, vient régulièrement collecter des œuvres⁷⁶ à Paris pour préparer les expositions de sa galerie Nova Spectra à La Haye.

Partant de là, divers observateurs de l'époque, à même d'avoir un regard extérieur, réfutent les constats et pronostics pessimistes. En 1964, Herta Wescher, critique d'art d'origine allemande, déclare : « Pour qui ne se laisse pas aveugler par le vernis superficiel de telles manifestations⁷⁷, pour qui, à l'heure actuelle, fréquente les ateliers plutôt que les galeries, les constants remue-ménages agitant le vaste réseau de l'École de Paris, font surgir des œuvres toujours neuves, prometteuses ». Trois ans plus tôt, lorsqu'en 1961, « Edy de Wilde, directeur du Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven présente l'exposition *Paris, carrefour de la peinture*, c'est en parfaite conformité au titre choisi qu'il peut écrire : « C'est à Paris, plus qu'ailleurs, centre d'accueil pour les artistes de toutes nationalités, que se rend visible la gamme toute entière de la peinture »⁷⁸.

Certes, la dénomination École de Paris, vécue par les jeunes générations comme un obstacle à une véritable compréhension et prise en compte des évolutions qu'ils apportent, est progressivement abandonnée. Néanmoins l'une des réalités qu'elle a toujours désignée perdure. Paris reste dans les années 1960 un espace accueillant et prolifique. Les deux-tiers au moins des artistes de la Nouvelle figuration, de 1957 à 1977, sont étrangers, et beaucoup effectuent des aller-retour entre Paris et plusieurs autres scènes artistiques en Europe, en Afrique, en Amérique latine, assurant ainsi une intensité de flux et d'échanges.

L'exposition *Lost, Loose and Loved, Foreign artists in Paris* organisée en 2019 au Museo Reina Sofia à Madrid en 2019 s'est employée à mettre en valeur cette réalité historique : « Ce qu'il est intéressant de noter, c'est qu'au milieu des années 1960, Paris était critiquée, laissée pour morte en tant que centre d'art moderne, mais en même temps ravivée par le travail critique produit par une importante nouvelle génération d'artistes nés à l'étranger »⁷⁹.

76 De Pierre Alechinsky, Albert Bitran, Roger-Edgar Gillet, Maryan, Marcel Pouget, Jean-Paul Riopelle etc,

77 À propos de l'exposition 1954-1964. *Peinture et sculpture d'une Décade* à la Tate Gallery de Londres, Herta Wescher, « Pauvre École de Paris », *Cimaise*, n°68, 1964.

78 Jean-Paul Ameline, « Rétrospective cavalière », dans *Manifeste. Une histoire parallèle | 1960-1990*, cat. exp., éditions du Centre Pompidou, 1993.

79 Serge Guilbaut, *Lost, Loose and Loved, Foreign Artists in Paris 1944-1968*, op. cit. Tr.d.l.r.

network of the School of Paris are bringing forth works that are always new and promising." Three years earlier, when in 1961, "Edy de Wilde, director of the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven, presented the exhibition *Paris, carrefour de la peinture*, it was in perfect conformity with the chosen title that he wrote: 'It is in Paris, more than anywhere else, as a centre for artists of all nationalities, that the whole range of painting becomes visible'."⁷⁹

It is true that the name School of Paris, seen by the younger generations as an obstacle to a true understanding and appreciation of the developments they brought, was gradually abandoned. Nevertheless, one of the realities it had always referred to persists. In the 1960s, Paris remained a welcoming and prolific space. At least two-thirds of the Nouvelle Figuration artists, from 1957 to 1977, were foreigners, and many went back and forth between Paris and several other art scenes in Europe, Africa and Latin America, thus ensuring the intensity of flow and exchange.

The 2019 exhibition *Lost, Loose and Loved, Foreign Artists in Paris 1944-1968*, organised at the Museo Reina Sofia in Madrid in 2019, set out to highlight this historical reality: "What is interesting to note is that in the mid-1960s Paris was criticized, left for dead as a centre of modern art, but at the same time revived by the critical work produced by a significant new generation of foreign-born artists."⁸⁰

Today, sixty years after these events, the most striking thing is the powerful contrast between this vitality and fertility on the one hand, and the crisis of the mechanisms for promoting and disseminating the Parisian scene on the other.

For the problem was much more one of the market and politics than of art and creation. Some French players became aware of this very quickly.

The gallery owner Jean Pollak summed up the situation in 1964: "It is a crisis of confidence among buyers, not a crisis of painting."⁸¹

As for the writer Daniel Anselme, the same year he stated with verve: "The current controversy about Pop Art is of limited interest since it is a conflict between two groups of producers of cultural objects, one of American inspiration, the other based in France; these people are fighting for a market in the same way as, two or three years ago, American and French chicken producers."⁸²

With hindsight – in 2008 – the art critic Jean-Jacques Lévêque confirmed more soberly: "It was not an aesthetic quarrel, it was an economic one."⁸³ And he explained: there was "a wind of purely economic panic among dealers": "artists were no longer selling," and Parisian critics tended to relay "this wind of panic and irritation," sometimes attacking "aesthetic values," to the point of considering that "nothing new" was happening in Paris.

In a context of nationalist tension and Franco-American cultural war, the real "victory" of the Americans would therefore have resided in their ability to make the actors of the Parisian scene doubt the qualities of creation in France and the possibility of inscribing this creation in the history of contemporary art.

The role of communication and export strategies had indeed become crucial. The Americans – on the basis of effective connections between museums, galleries, critics and art historians – proposed a coherent image of their "export products" by coming up with tight-knit selections of artists. The model was taken up again in Germany, Italy and the United Kingdom from the 1970s-1980s onwards, often supplemented by the work of national artistic affirmation and affirmation and characterisation of each people's national genius.⁸⁴

In France, the impossibility of defining and circumscribing a "French art," and even of using this expression, was constantly being confirmed.

The artistic profusion and plurality that were the pride of Paris and underpinned its power of attraction as a centre, had become its weak point in the period under discussion.

If at this time the French were unable to exploit this openness to creativity from elsewhere, and to continue to make diversity and quantity an asset, is it still possible to do so today? While we await your reactions to this question, we simply propose to help shed light on some of the long-ignored facets of the Parisian kaleidoscope of the time.

79 Jean-Paul Ameline, "Rétrospective cavalière," in *Manifeste. Une histoire parallèle | 1960-1990*, exh. cat., Éditions du Centre Pompidou, 1993.

80 Serge Guilbaut, *Lost, Loose and Loved, Foreign Artists in Paris 1944-1968*, op. cit.

81 Conversation between Jean Pollak and Georges Boudaille, *Cimaise*, no. 71, 1964-65.

82 Daniel Anselme, *Une passion dans le désert*, exh. cat., galerie Saint-Germain, 1964.

83 Interview with Jean-Jacques Lévêque, in Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac (eds.), *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, op. cit.

84 Cf. for example: Marjorie Vanbaelinghem, "L'école de Londres, art et histoire de l'art britanniques à la fin du XX^e siècle," *Perspective*, online, 2|2007, and Mathilde Arnoux "Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français," *Etudes Germaniques*, 64, 2009.

Aujourd'hui, soixante ans après ces faits, le plus frappant est le puissant contraste entre d'une part cette vitalité et cette fertilité, et d'autre part la crise des mécanismes de promotion et de diffusion de la scène parisienne.

Car le problème se situe alors bien plus à l'endroit du marché et des politiques qu'à celui de l'art et de la création. Certains acteurs français en ont d'ailleurs très vite conscience.

Le galeriste Jean Pollak résume ainsi la situation en 1964 : « C'est une crise de confiance des acheteurs et non une crise de la peinture »⁸⁰.

Quant à l'écrivain Daniel Anselme, il affirme la même année avec verve : « La controverse actuelle au sujet du Pop Art ne présente qu'un intérêt limité puisqu'il s'agit d'un conflit opposant deux groupes de producteurs d'objets culturels, l'un d'inspiration américaine, l'autre ayant son siège en France ; ces gens se disputent un marché tout comme, voici deux ou trois ans, les producteurs de poulets américains et français »⁸¹.

Avec le recul (en 2008), le critique d'art Jean-Jacques Lévêque confirme plus sobrement : « Ce n'était pas une querelle esthétique, c'était une querelle économique »⁸². Et il explique : il y avait « un vent de panique purement économique chez les marchands », les « artistes ne vendaient plus », et les critiques parisiens tendaient à relayer « ce vent de panique et d'irritation », en s'en prenant parfois « aux valeurs esthétiques », jusqu'à considérer que « rien de nouveau » ne se passait plus à Paris.

Dans un contexte de crispations nationalistes et de guerre culturelle franco-américaine, la véritable « victoire » des américains aurait donc résidé dans leur capacité à faire douter les acteurs de la scène parisienne sur les qualités de la création en France et sur la possibilité d'inscrire cette création dans l'histoire de l'art contemporain.

L'endroit des stratégies de communication et d'exportation était effectivement devenu crucial. Les américains – sur la base d'efficaces connexions entre musées, galeries, critiques et historiens d'art – proposaient une image cohérente de leurs « produits d'exportation » en opérant des sélections resserrées d'artistes. Le modèle sera d'ailleurs repris en Allemagne, en Italie et au Royaume Uni à compter des années 1970–1980, complété le plus souvent par un travail d'affirmations artistiques nationales et de caractérisation du génie de chaque peuple⁸³.

En France, l'impossibilité de définir et de circonscrire un « art français », et même d'utiliser cette expression, n'a cessé de se confirmer.

La profusion et la pluralité artistiques, qui faisait la fierté et l'attractivité du foyer parisien, sont devenues, dans la période qui nous occupe, son point faible.

S'il y a eu à l'époque une incapacité des français à mettre en valeur cette ouverture à la créativité venue d'ailleurs, et à continuer à ériger tant la diversité que la quantité en richesse, est-il possible de le faire aujourd'hui ? Dans l'attente de vos réactions à cette question, nous nous proposons juste de contribuer à remettre en lumière quelques-unes des facettes longtemps éclipsées du kaléidoscope parisien d'alors.

M.D.

80 Entretien entre Jean Pollak et Georges Boudaille, *Cimaise*, n°71, 1964–1965.

81 Daniel Anselme, *Une passion dans le désert*, cat. exp., galerie Saint-Germain, 1964.

82 Entretien avec Jean-Jacques Lévêque, dans Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.), *Figuration narrative*. Paris 1960–1972, op.cit.

83 Cf. par exemple : Marjorie Vanbaelinghem, « L'école de Londres, art et histoire de l'art britanniques à la fin du XX^e siècle », *Perspective*, en ligne, 2|2007, et Mathilde Arnoux « Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français », *Études Germaniques*, 64, 2009.



Maria Lassnig, *Dornenreif / Frau im Dornenreifen*,
1963–1964, huile sur toile, 91 x 73 cm.

Maria Lassnig, *Ring of Thorns / Woman in Ring of Thorns*,
1963–1964, oil on canvas, 91 x 73 cm.



Jacques Grinberg, *Le para décapité*, 1964, huile sur toile, 195 x 130 cm.

Jacques Grinberg, *Decapitated Paratrooper*, 1964, oil on canvas, 195 x 130 cm.



Jacques Grinberg, *Deux officiers avec képi (ou Les généraux)*, 1964, huile sur toile, 130 x 97 cm.

Jacques Grinberg, *Two Officers in Kepis (or Two Generals)*, 1964, oil on canvas, 130 x 97 cm.



Fernand Teyssier, sans titre, 1962,
huile sur toile collée sur panneau, 35,5 x 17,2 cm.
Collection privée.

Fernand Teyssier, untitled, 1962,
oil on canvas re-mounted on panel, 35,5 x 17,2 cm.
Private collection.



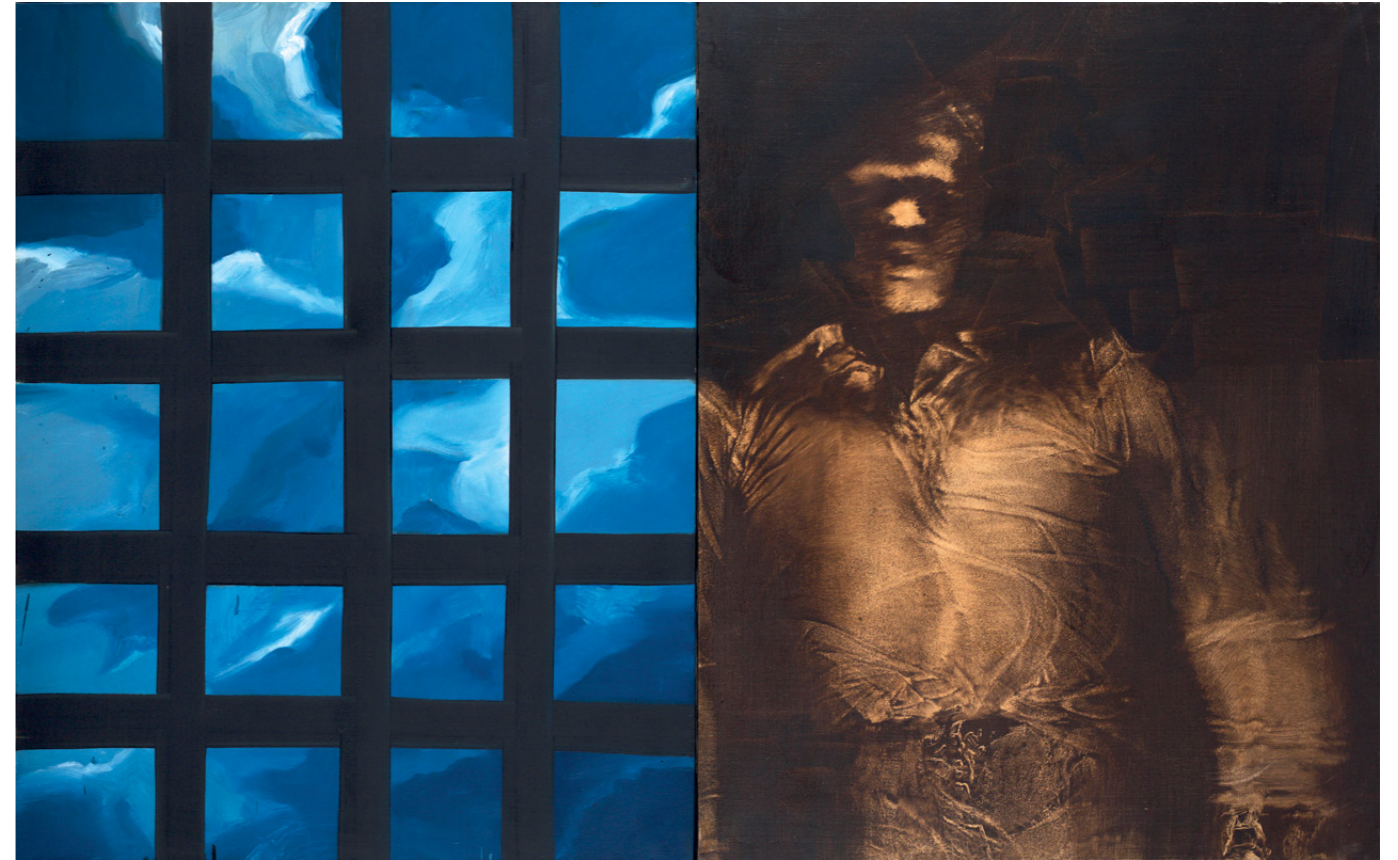
Eduardo Arroyo, *Pont d'Arcole*, 1963,
huile sur toile, 66 x 44 cm,
81 x 54 cm avec le cadre.

Eduardo Arroyo, *Arcole Bridge*, 1963,
oil on canvas, 66 x 44 cm,
81 x 54 cm with the frame.



Eduardo Arroyo, *Double portrait de Bocanegra
ou le jeu des sept erreurs*, 1964,
huile sur toile, 195 x 195 cm.

Eduardo Arroyo, *Double Portrait of Bocanegra
or Spot the Difference*, 1964,
oil on canvas, 195 x 195 cm.



Antonio Recalcati, *Oh... les beaux jours*, 1963,
huile sur toile, 92 x 73 et 92 x 73 cm.

Antonio Recalcati, *Oh... les beaux jours (or Happy Days)*, 1963,
oil on canvas, 92 x 73 and 92 x 73 cm.



Fernand Teyssier, *Étude pour un écrasement cérébral*, 1964,
huile sur toile, 100 x 81 cm.

Fernand Teyssier, *Study for Cerebral Crushing*, 1964,
oil on canvas, 100 x 81 cm.



Antonio Recalcati, *Paris, Paris...*, 1964,
huile sur toile, 150 x 200 cm.

Antonio Recalcati, *Paris, Paris...*, 1964,
woil on canvas, 150 x 200 cm.

Artistes dont une ou plusieurs œuvre(s), y compris œuvres collectives, est reproduite(s) dans le catalogue.
Classement par année de naissance.

Maria Lassnig

née en 1919 à Kappel am Krappfeld, Autriche,
morte en 2014 à Vienne.

John Christoforou

né en 1921 de parents grecs à Londres, Royaume-Uni,
mort en 2014 au Kremlin-Bicêtre, France.

Léon Golub

né en 1922 à Chicago, États-Unis,
mort le 8 août 2004 à New York.

Marcel Pouget

né en 1923 à Oran, Algérie,
mort en 1985 à Paris, France.

Enrico Baj

né à Milan, Italie en 1924,
mort à Vergiate en 2003.

Roger-Edgar Gillet

né en 1924 à Paris,
mort en 2004 à Saint-Suliac, France.

Paul Rebeyrolle

né en 1926 à Eymoutiers, France,
mort en 2005 à Boudreville, France.

Oleg Goudcoff

né en 1926 à Fontaine, France, de parents russes,
mort en 2015.

Maryan

né en 1927 à Novy-Sacz, Pologne,
mort en 1977 à New York (inhumé à Paris).

Gilles Aillaud

né en 1928 à Paris,
mort en 2005 dans la même ville.

Bernard Rancillac

né en 1931 à Paris,
mort en 2021 à Malakoff.

Peter Saul

né en 1934 à San Francisco, États-Unis.

Gérard Tisserand

né en 1934 à Besançon, France
mort en 2010.

Michel Macréau

né en 1935 à Paris,
mort en 1995 à Laignes, France.

Eduardo Arroyo

né en 1937 à Madrid, Espagne,
mort dans la même ville en 2018.

Hervé Télémaque

né 1937 à Port-au-Prince, Haïti.

Fernand Teyssier

né en 1937 à Paris,
mort dans la même ville en 1988.

Antonio Recalcati

né en 1938 à Bresso, Italie.

Jacques Grinberg

né en 1941 à Sofia, Bulgarie,
mort en 2001 à Paris, France.

sommaire

contents

| | | | |
|--|----|---|-----------|
| Introduction | 3 | Introduction | 3 |
| Paris Nouvelle figuration 1957–1965 | 9 | Paris Nouvelle figuration 1957–1965 | 9 |
| 1957–1965 | 10 | 1957–1965 | 11 |
| Figuration vs abstraction, ou le défi de la matière | 13 | Figuration vs abstraction, or the challenge of the material | 13 |
| Le foisonnement, autant richesse que handicap | 16 | Abundance: as much a handicap as a blessing | 17 |
| Une « Nouvelle image de l'Homme » | 18 | A "New Image of Man" | 19 |
| œuvres exposées exhibited works | | | 21 |
| La seconde vague | 42 | The second wave | 43 |
| Politisation et violence picturale | 42 | Politicization and pictorial violence | 43 |
| « La peinture devient comique » | 44 | "Painting becomes comical" | 49 |
| Figure, objet, narration | 46 | Figure, object, narrative | 49 |
| Quid des autres ferments ? | 52 | What about other catalysts? | 53 |
| Paris, Paris... ou les vicissitudes d'UNE capitale des arts | 56 | Paris, Paris... or the vicissitudes of ONE capital of the arts | 57 |
| œuvres exposées exhibited works | | | 61 |



**Catalogue édité à l'occasion de l'exposition
Paris | Nouvelle figuration | 1957–1965**

Nous tenons à remercier
pour leur confiance, leur contribution, leur bienveillance ou leur soutien

Hervé Aaron, Pimpi Arroyo, Patrick Bongers, Eric Danel, Fabienne Di Rocco, Maurice Frechuret
Alain Le Gaillard, Marion Gillet, Caroline Le Roux (en hommage à Florent Le Roux),
Catherine Maréchaux, Jean-Paul Merckens, Bertrand Michau,
Jan Nieuwenhuizen Segaar et sa famille, Guillaume Piens, Antonio Recalcati et sa famille,
Benoit Sapiro, Daniel Segala, Claire Stoullig, Hervé Télémaque, Serpentine Teyssier, Vanda Teyssier,
la famille Jousselin et la famille Grinberg,

la Fondation Maria Lassnig,
la Fondation Gandur pour l'Art,

ainsi que tout ceux qui ont souhaité rester anonymes.

Création graphique : Renata Hovorkova
Traduction vers l'anglais : Charles Penwarden

Crédits photographiques :

© Fondation Maria Lassnig / Photographe : Roland Krauss / ADAGP, Paris, 2022 : pages 48 et 63

© Fondation Gandur pour l'Art, Genève / Photographe : André Morin / ADAGP, Paris, 2022 : page 20

© ADAGP, Paris, 2022 : pages 17, 19, 31, 35, 43, 47, 51, 52 et 54

© ADAGP, Paris, 2022 / Bertrand Michau : pages 25 et 68

© Yann Bohac : page 64

© Sylla Grinberg : pages 39 et 65

© Jean-Paul Merckens : pages 37, 67, 73

© Bertrand Michau : pages 4, 10, 25, 26, 27, 39, 71 et 75

© Adrián Vásquez : page 69

Achevé d'imprimer en République tchèque par Helbich en octobre 2022

Dépôt légal : novembre 2022

ISBN : 978-2-9571133-6-1

Paris

Nouvelle

figuration

