

Deuxième partie

La photographie comme nouvelle exploitation plastique

Si la projection photographique intéressait les artistes précédents, d'autres préféreront tirer parti de ce médium avec des moyens plastiques se combinant à la peinture.

a) Gérard Schlosser : L'exploitation du sable et de la photographie

Gérard Schlosser en 1960, utilise l'épiscopie comme ses collègues. Cependant, en 1963, il se tourne vers des sujets qui diffèrent de leurs préoccupations. Il peint des personnages dans des postures allongées sur des plages. Et, il utilise du vrai sable pour illustrer ces dernières. En 1967, le sable sera définitivement le fond de toutes ses compositions. Il intègre la photographie trois ans plus tard. Il les prend lui-même, en noir et blanc, il les découpe et les agence de manière à retenir les fragments qui l'intéressent en effectuant des montages. Il opte pour le format carré qui équilibre toutes ses toiles. Le repérage du document au crayon ne lui prend que quelques minutes, il sépare alors les détails anecdotiques. Toutefois, l'épiscopie n'est pas complètement omise car l'artiste a besoin de projeter quelques instants la photographie avant de peindre. Là, il effectue alors quelques ajustements. Tout est étudié minutieusement : la place des corps, des objets, le choix de la scène. Schlosser est le réalisateur de ses toiles, l'unique concepteur d'une histoire qu'il fera évoluer. Les éléments de la photographie découpés sont agrandis dans le but justement d'une prompte identification. L'artiste, en effet, impose des personnages de grandeur nature mais ils ont une particularité. On ne peut les identifier qu'à travers les membres de leurs corps : bras, jambes, dos, épaules, mains. On ne ressent que leurs attitudes. On entre alors dans une intimité assez troublante. Le peintre est souvent d'ailleurs classé dans la catégorie des peintres « hyperréalistes », en raison de sa grande fidélité au médium photographique. Schlosser¹, dans ses propos, ne se cache pas de son choix : « (...) *J'ai besoin du côté vécu des photos que je prends. Je n'ai jamais utilisé une photographie extraite d'une revue* ». Les toiles de l'artiste dépeignent une vie, on suit ces personnes qui nous ressemblent. Son œuvre est une continuelle narration où il figure des séquences de la vie quotidienne. A la fin des années 1960, ses personnages se retrouvaient plutôt dans des cafés ou des bistros, s'y donnant rendez-vous. En

¹ Exit n°12/13, p.100 à 103, Rancillac et Schlosser : l'usage du document, automne, 1977.

1971, la toile *Un ou deux* (cf.Schlos.II-1), révèle cet univers. La main d'un barman sur un comptoir est représentée, cette dernière est extraite d'une photographie portant le même titre. Le peintre complète l'image par une autre montrant alors les jambes et la jupe courte d'une jeune femme. La main et les jambes blanches des deux personnages, entrent ainsi en contraste avec les objets sombres de la scène (table, accoudoir de la chaise), qui les mettent en évidence. L'intention de l'artiste est claire : attirer le regard du spectateur uniquement sur les parties du corps. Aucune perversité de sa part, mais l'exaltation de transcrire ce qui l'anime² :

J'ai une joie énorme quand je regarde mes clichés. J'ai du plaisir à les peindre, c'est comme une caresse. Peut-être que le corps est le point de départ de tout, notre force et notre faiblesse. On ne peut pas l'oublier, ou c'est généralement grave. Je suis « amoureux » du physique que je représente parce que c'est peut-être d'eux d'où vient l'équilibre dont nous avons besoin.

Puis, la photographie a permis leur évolution. Schlosser, à son tour, devient un reporter et un « cinéaste indépendant » pour reprendre les termes de Alain Jouffroy³. Il campe ses personnages à l'extérieur, les fait voyager. A la plage se rajoutera la campagne. Il prévoit le scénario de son « cinéma immobile⁴ ». Tout comme chez Monory, la fixité des personnages renvoie à la stabilité de l'image photographique : « J'aurais tendance à parler d'immobilité, de moments d'arrêt. », avoua le peintre⁵. On peut rapprocher cette peinture de l'art cinématographique de Eric Rohmer où les personnages parlent peu et sont souvent dans des attitudes de repos, de méditation et de contemplation. Ils rejoignent ceux de Schlosser qui se prélassent, font des pauses, réfléchissent :

Les personnages que je peins sont pour moi, lucides et décontractés. Ils sont en train de retrouver leur autonomie et leur capacité d'action, de réflexion, que la semaine qu'ils ont passé à travailler leur a enlevées⁶.

La toile intitulée « *Ça donne dans une cour* » (cf.Schlos.II-2) de 1977, présente alors, le corps d'une jeune femme allongée au premier plan où est suggérée une partie de son ventre. A nouveau, le peintre attire l'œil sur une particularité du corps. Par la représentation de la forêt à l'arrière plan, le spectateur se situe la scène et en déduit que la personne paresse. Le format carré de l'image rapproche les deux plans et permet au regard de rester attentif à la composition de la toile. De plus, le choix d'avoir

² Jouffroy (Alain), *Gérard Schlosser*, F. Loeb, Paris, 1993.

³ Id., *Ibid.*

⁴ Id., *Ibid.*

⁵ *Exit n°12/13*, *idem.*

⁶ Id., *Ibidem.*

figuré le personnage, tourné vers le regardeur, accentue l'impression d'être allongé près de lui et d'y être lié :

Si je peins des formes en gros plan, c'est parce que je veux que le spectateur soit presque en liaison physique avec elles. A la limite, il pourrait converser. Il faut qu'on ne se sente pas à l'extérieur en regardant mes toiles⁷.

Dans la toile « *C'est quand même mieux quand il y a du monde* » (cf.Schlos.II-3) de 1975, on dénote un rapport d'opposition entre le premier plan et l'arrière plan. L'ambiance de la scène suggérée par le titre, est visible : le jeune homme au premier plan se relaxe quant à sa compagne, elle s'ennuie. Alain Jouffroy⁸ remarque que cela est dû à « *un rapport particulièrement intensifié par la composition en double S* ». Il est vrai que le regard suit les lignes serpentine du pantalon du personnage pour s'arrêter au genou, et poursuit son chemin jusqu' au dos de la jeune fille pour s'égarer dans l'océan qui détourne son attention. Le peintre choisit des personnages représentatifs du peuple, comme les ouvriers, les employés et paysans ; mais également, des jeunes filles, des jeunes garçons, des femmes et leurs maris et des enfants. Des êtres à qui l'on peut s'identifier. Leurs objets, leurs vêtements, permettent de les situer dans la société, Schlosser peint le moindre détail car il a son importance. Tout comme dans la vie, on s'attache d'abord à l'apparence d'une personne pour savoir qui elle est. Les propos de l'artiste⁹ justifient sa méthode de travail :

Mes personnages sont socialement situés par leurs voitures, leurs vêtements, et de manière extérieure par les titres de mes tableaux. Ma peinture n'est pas gratuite. S'il ne s'agissait que des situations ou des morceaux de chair, cela n'aurait guère d'intérêt. Par contre, je n'aime pas rentrer dans une iconographie évidente.

La toile « *Vous dites* » (cf.Schlos.II-4) de 1971, se prête à ses dires. De larges aplats colorés juxtaposés sous-entendent que la jeune femme se situe soit à l'intérieur ou à l'extérieur. Il y a une certaine ambiguïté désirée, car c'est le bras qui doit intéresser le spectateur. Et, plus que la partie du corps, le bracelet. L'objet décrit la personne, son caractère, on peut dire qu'elle est coquette, et que c'est une personne de bonne famille. Un seul indice pour qualifier un mode de vie. C'est la photographie qui authentifie les faits et gestes ainsi que l'environnement. Gérard Schlosser, mitraille avec son appareil des instants de vie. Le sable, quant à lui fait vivre la toile et crée différents reflets : il

⁷ Id., lb.

⁸ Id., lbid.

⁹ Id., lbid.

vibre. L'insertion de ces deux éléments qui capturent à eux d'eux le réel, anime la force qui se manifeste dans la toile de cet artiste. Tout comme Rancillac, il ne voit pas quel autre médium autoriserait une connivence plus directe avec le monde et la société :

(...) Si j'utilise la photo c'est pour mieux capter ce qui m'entoure, mieux comprendre le comportement des gens en dehors de leurs fonctions sociales, en dehors d'une activité précise, parce que je trouve que c'est là qu'ils sont le plus sincères. J'ai toujours été impressionné de voir comment les gens apparaissaient différents en public et dans les activités privées ; là on saisit mieux leur consistance¹⁰.

La photographie est un témoin social dans l'art de Schlosser. Comme Fromanger, il va sur le terrain chercher son inspiration. Yves de Navarre¹¹ emploie le mot « *hyperimpressionniste* » car la « *densité physique d'une scène* » ne peut exister sans qu'il y assiste et qu'il y rajoute le médium photographique. C'est le montage des différentes images qui dégage une ambiance particulière et qui permet de se laisser vaquer aux sentiments. Toutefois, l'émotion des personnes dans les toiles est explicite par les titres. Car le peintre ne se contente pas que de la photographie, il ajoute également des mots. Aussi, l'alliance des deux se rapproche de la vie réelle. Les titres des toiles reflètent les pensées les plus intimes des personnages, leurs peurs et leurs déceptions. Gérard Schlosser choisit la troisième personne qui généralise le discours ou, au contraire, il préfère la première personne qui l'intériorise davantage. Ainsi, les mots, tout comme le gros plan photographique, convient à la vie privée.

La toile « *Il doit être avec ses clients* » (cf.Schlos.II-5), fut réalisée à partir de trois photographies distinctes. L'artiste a assemblé la vue de l'océan, l'homme de dos et la femme en petite culotte. Il procède à son habitude, le corps d'un personnage féminin plus dénudé cette fois-ci, tourné vers nous. La présence de l'homme à l'arrière plan est explicite grâce au titre ironique. Les mots choisis, à ce que l'on peut imaginer sont ceux de sa femme. On assiste peut-être là à un adultère. La toile, « *On n'y sera jamais à minuit* » (cf.Schlos.II-6), de 1974, présente une femme au premier plan, assise sur le capot de la voiture, on ne voit que ses épaules. On comprend alors que le titre est le reflet de ses pensées, en posant notre regard sur l'homme à l'arrière plan qui attache les bagages. On en déduit qu'ils vont juste partir. Quant à l'œuvre, « *J'ai eu le trac* » (cf.Schlos.II-7) de 1976, la photographie de la jeune femme qui paraît embarrassée (elle se cache derrière sa chevelure et regarde ses ongles), indique le rapport entre l'image et les mots du titre. L'œuvre photographique de Schlosser est un jeu du regard. Il veut

¹⁰ Exit n°12/13, op.cit.p. 35.

¹¹ Jouffroy (Alain), idem.

que l'on rentre dans ses toiles. Il est vrai que la meilleure identification à ces dernières, est qu'à la photographie il a su ajouter la parole. Ses toiles parlent et figurent des êtres véritables. Il n'y pas ce besoin de s'éloigner du médium mécanique. Bien au contraire, il y a une réelle exploitation. Le sable est là pour égayer un paysage, un reflet de l'eau. C'est un monde scénarisé. Le spectateur agit face aux toiles comme au cinéma, il doit regarder, observer constamment. L'artiste¹² l'affirmera lui-même :

Ce qui me semble intéressant dans un tableau, qui n'est qu'un objet statique, c'est de trouver une espèce de permanence du regard. (...).

Le titre de la toile «*Elle n'a quand même pas de chance avec son mari* » (cf.Schlos.II-8) de 1973, donne l'impression d'une phrase généralisant les propos de l'artiste. L'idée, dira-t-il, lui est venue d'une photographie de paysan qui l'avait prise. Ce dernier se reposait dans l'herbe au soleil. Mais, ce qui l'intéresse c'est que dans la toile, l'homme en question au premier plan puisse être n'importe qui :

*(...) Le détail que j'ai choisi : et mis dans le tableau peut caractériser aussi bien un artisan maçon ; menuisier, charpentier..., quelqu'un qui travaille dehors (...)*¹³.

Il établit par la suite un montage avec un autre document, la « deux chevaux », à l'ombre d'un arbre. Mais, le personnage de la femme lui était inévitable d'où le choix de la figurer. Le personnage masculin somnole et cogite. Pourquoi se situe-t-il au premier plan ? « *C'est donc lui qui sera le confident du spectateur et ce qui dit attire notre attention sur les femmes*¹⁴ » tels sont les mots précis de Gérard Schlosser. En effet, les mots dupent car c'est le personnage masculin qui pense en fait à la troisième personne à la place de son épouse. Quant à la femme dont il est question, elle est concrétisée par sa présence dans la toile ; Schlosser la qualifiera alors « *de centre réel du tableau, même si plastiquement et symboliquement la poche en paraît l'élément fort et le centre du tableau* ». La composition de la toile en X et en double S est la méthode que l'artiste a utilisée ici pour que le phénomène d'arrière-pensée fonctionne. Les éléments de la toile sont narratifs du fait de la photographie et de l'emplacement des personnages ainsi qu'à l'aide des mots.

Les personnages disparaîtront à la fin des années 1970 pour laisser place aux paysages. Puis, on les retrouve dans les années 1980 traités autrement. Alain

¹² Exit n°12/13, op.cit.p.34.

¹³ Jouffroy (Alain),ibid.

¹⁴ Id., Ibid.

Jouffroy¹⁵, constate qu' « *il redouble la représentation physique de ses personnages (...)* ». Un exemple, avec la toile « *J'aime pas l'école* » (cf.Schlos.II-9) de 1980 où un enfant caché sous les couvertures présente sa main au premier plan en guise de protestation. On comprend qu'il refuse alors de se lever. Le traitement de la couverture est tel qu'elle apparaît, tout comme la main de l'enfant en trois dimensions. La peinture de Schlosser, en plus d'être contemplative, deviendrait presque tactile. Le spectateur a l'impression d'avoir la capacité de soulever la couverture pour réveiller le personnage. Toutefois, l'immobilisme de l'image renvoie à la stabilité photographique et au domaine pictural. Nous sommes devant un nouveau « *cinéma immobile* ». Mais, l'artiste tenterait à se rapprocher des Hypperéalistes, pour qui, le but est de proposer une interprétation de la réalité méticuleuse et sans sentiment. Car, de cette image se dégage une certaine raideur malgré cette sensation de proximité, qui est le but de son art :

(...) Ce qui m'intéresse c'est le côté immédiat de la vie des gens que je connais. C'est pour cela que les documents sont pour moi les photos souvenirs des gens que j'aime bien et que je fais reparler à travers les personnages des tableaux. Aussi les titres sont-ils souvent en fonction de la vie des gens¹⁶.

Dans la toile précédente, le fond était très clair et lumineux, voire transparent ; puis, le comportement du garçon, amenait à conclure qu'il se protégeait d'une source solaire. L'intérêt pour le « nu » et pour la lumière est encore plus visible. Vers les années 1985, l'artiste intensifie également la présence de corps masculins et de corps féminins. Ces derniers se livrent à la vie et s'imposent. La toile, « *Il n'ose pas trop y croire* » (cf.Schlos.II-10) de 1988, présente la moitié du corps d'un jeune homme, près de lui, on découvre une jeune fille en culotte. Les deux protagonistes sont allongés sur l'herbe. On constate que dans cette toile il n'y a plus ce côté pudique des personnages. La nudité de la jeune fille s'épanouit devant l'œil du spectateur devenu voyeur. Dans certaines toiles, les visages apparaissent. La petite fille du tableau « *C'est mieux sans* » (cf.Schlos.II-11) de 1990, ouvre son œil légèrement, comme si elle jouait à cache à cache avec le regardeur. Le soleil se mirant sur son bras, et, les vêtements de sa mère, ainsi que les jeux d'ombre, sont la preuve de l'importance que leur accorde l'artiste. L'environnement de ses personnages devient encore plus narratif et se rapproche d'autant plus de la réalité. Pourtant la toile « *Tout es faux* » (cf.Schlos.II-12) de 1990 est illusionniste. Schlosser a réalisé une mise en scène à nouveau. Tout est préparé. Les instruments et les objets extérieurs sont la continuité de la toile et l'inscrivent in situ.

¹⁵ Id., Ibid.

¹⁶ Exit n°12/13, ib.

Quant aux tableaux posés sur les murs ils permettent de comprendre que cette femme est peinte. Le monde imaginaire côtoie le monde réel, mais lequel des deux est faux ? Sans doute n'est-ce pas là qu'il faut chercher une réponse. Alain Jouffroy¹⁷ s'attachera plutôt au fait qu'il « *fait prendre conscience de la réalité physique de son tableau* ». La peinture devient une part intégrante de sa vie comme la photographie.

Peindre les autres, les gens que l'on aime tel est le but ultime de cet artiste. La photographie contribue aux souvenirs des siens, elle les perpétue. Par leurs combinaisons, Schlosser opère sur un monde qu'il maîtrise comme il l'entend. Elle est une amie fidèle, qui l'accompagne sur les routes, les champs et au bord des plages.

*La photo me donne une multitude de documents à partir du même objet et c'est un document précis à partir d'un grand nombre qui fera passer exactement ce que je veux dire (...)*¹⁸.

La narration est bien présente dans ses toiles par l'usage des titres, qui sont le reflet des murmures ou des chuchotements de chaque personnage. Néanmoins, c'est l'allusion à la vie qui définit le mieux cette notion d'histoire. Et, on a bien compris qu'il n'y a que l'association de la peinture, de la texture du sable, et, de la photographie qui a la faculté d'œuvrer dans ce but.

b) Mark Tansey : L'association de la technique du gesso et des images d'archive à la photographie

Le travail artistique de Mark Tansey est original. L'artiste est né à en 1949 à San José aux Etats-Unis. Il vit et travaille à New York. Sa méthode picturale oscille entre l'aquarelle et le travail au doigt du tableau. Il peint à l'huile sur une toile qui est enduite de gesso, sorte de plâtre. Tout blanc visible sur la toile est le fond du gesso. Il applique ensuite une couche de pigment monochrome qui l'applique sur la surface. Le côté tactile de sa méthode l'intéresse en particulier. Le blanc n'est pas opaque bien au contraire sa peinture est fluide, il y a un jeu de transparence avec la couleur. En deux heures les figures humaines sont réalisées. Après trois heures, il arrive à créer une atmosphère et des effets de perspective. Après cinq heures, le raclement et le frottement deviennent possibles. Enfin, vient le processus de séchage. Il lui arrive de retoucher, quelques ajustements subtils peuvent être faits : les zones sombres peuvent

¹⁷ Jouffroy (Alain), *ibid.*

¹⁸ Exit n° 12/13, *ibid.*

être vitrées ou colorées voir gravées ou détaillées presque chirurgicalement. L'élaboration du tableau demande une improvisation maximale. La technique de frottage de Tansey¹⁹ s'inspire de l'artiste Max Ernst :

La technique de frottage de Max Ernst a été très influente, dans la mesure où j'ai été attiré par son usage d'une variété d'outils et par la notion d'impression en creux ou de raclement pour accomplir l'image (...).

Pour Tansey²⁰, l'idée que tout outil peut être utilisé pour peindre, pour enlever ou pour appuyer la surface l'importe :

J'utilise tout et n'importe quoi, du papier chiffonné au kleenex, des brosses au bois sculpté pour lacérer ou tamponner. Le jeu dans un sens est d'inventer ou de trouver un outil qui a une résonance tactile avec l'objet (...).

Dans un premier temps, il effectue des collages qui épousent la forme de l'image. Il choisit des photographies de revues géographiques ou mécaniques, des éléments d'archives en portfolio, des citations d'œuvres répertoriées ou des croquis. Il peut compléter par des dessins, par ses propres photographies, des photos de vidéo, des notes ou du texte. Il met le tout sur un mur et procède à des améliorations, des altérations ou des additions. Là, il²¹ se pose des questions :

Quel est le problème de base ? Quels systèmes entrent en collision ? Quels genres d'époques sont en conflit ? Dans quelle sorte de crise les personnages sont-ils ? Comment les personnages réagissent avec la langue ?

La toile *Bricoleurs'daughter* (cf.Tan.II-1) de 1987 est d'ailleurs un collage. Mark Tansey a fait de nombreuses combinaisons en graphite, encre, photocopie et huile. Dans chaque croquis, il ajoute un élément différent à la scène, il commence par le fond, crée la lumière rajoute le personnage par la suite. Avec les couleurs sombres, on plonge dans une scène à la fois surréaliste et pleine de vérité. La jeune fille est comme irréaliste en raison du traitement de l'éclairage. Tout a notamment l'apparence de la gravure. Cependant, le moindre détail est rendu avec minutie. Le spectateur rentre alors facilement dans le tableau. Il pourrait même s'imaginer une histoire.

¹⁹ Danto (Arthur Coleman), *Mark Tansey: visions and revisions*, New York: H.N. Abrams, 1992. Extrait de Notes and Comments: Interview Mark Tansey and Christopher Sweet, 23 juillet au 26 juillet 1991. Traduction Personnelle.

²⁰ Id., Ibid.

²¹ Id., Ibid.

Arthur Coleman Danto²² précise que :

L'artiste a « commencé avec la composition simple (peinture en trois dimensions) il a acquis progressivement une profondeur spirituelle qui rend son travail étrangement expressif (...).

Expressive, est l'attitude de cette jeune femme qui semble bouger, on imagine ses mouvements, on les sent. L'artiste a étudié la position des bras de telle sorte qu'ils miment une gestuelle. Cette jeune fille est photogénique et photographique. Dans un second temps, il utilise une machine à photocopier avec une image d'archive pour varier le processus de l'image. Il s'explique²³ :

La plupart de mon travail exige de travailler avec des images sur le papier et de manière fondamentale avec l'image d'archive. Le photocopieur me permet d'apporter l'image physiquement et conceptuellement (...).

Ses images sont littéralement liées à leurs sources, certaines fois c'est le contraire. Il opère des changements d'échelle. En général, il conserve les illustrations d'origine :

Il y a aussi une notion d'interdiction dans le fait de découper ou de modifier l'image, qui est compréhensible aussi par le respect du livre et de son auteur²⁴.

La particularité de ses grandes toiles est qu'elles sont monochromes. Arthur Coleman Danto²⁵ dira qu'« elles paraissent démodées » et qu'« elles ressemblent à des rotogravures ». L'artiste au début éprouva de l'attirance pour le monochrome en noir et blanc car, dira-t-il²⁶ :

Tout ce que j'ai aimé était dedans, de la reproduction de Michel-Ange à l'illustration scientifique aux photos de magazine. Parce que cette syntaxe simple a été partagée par art, fiction et réalité photographique.

Et d'ajouter²⁷ :

(...) L'image pourrait travailler comme une forme hybride équidistant entre la fonction de peindre illustration et la photographie.

²² Danto (Arthur Coleman), *Mark Tansey: visions and revisions*, New York: H.N. Abrams, 1992.
Traduction Personnelle.

²³ Id., Ibid.

²⁴ Ib.

²⁵ Danto (Arthur Coleman), *Mark Tansey: visions and revisions*, New York: H.N. Abrams, 1992.

²⁶ Id., Ibid.

²⁷ Id., Ibid.

Il est vrai que regarder une toile de Mark Tansey c'est comme y retrouver les mêmes sensations que lorsque l'on se retrouve face à une photographie. L'image est « réalité ». Seules les couleurs sélectionnées par l'artiste ramènent dans le domaine pictural et dans celui de l'illusion. *Action Painting II* (cf.Tan.II-2) de 1984, est représentative de l'univers rocambolesque de Tansey. La fusée bleue figée à l'arrière plan paraît fausse, sa rigidité ne laisse pas douter cependant qu'elle soit peinte. Ce qui frappe ce sont les personnages, plantés dans ce drôle de décor. A l'air libre, ils peignent l'envol de cette fusée. Le maître et ses élèves représentent cet événement. Pourquoi une telle image ? L'imagination de l'artiste paraît débordante. En fait, il montre que cette fusée paralysée, est aussi paralysée dans la toile qu'ont peint les élèves, que dans le lieu même où elle va décoller. Plus de logique. Mark Tansey pense que pour faire que l'art soit possible, il faut avant tout réaliser que toute relation est impossible. C'est pourquoi dans ses toiles ils mélangent tout, un style descriptif qui renvoie au réel, et, des bribes d'éléments. Ce n'est pas un hasard si Danto²⁸ dit qu' « *il fait des tableaux de tableaux* ». Pour l'œuvre *Triumph of New York School* (cf.Tan.II-3) de 1984, il s'inspira d'une photographie officielle qui laisse perplexe. On y voit sur un fond monochrome rouge, deux troupes qui signent un pacte. Toutefois, les uniformes sont français et américains respectivement. De plus, il n'a jamais existé de triomphe des Américains vis-à-vis des troupes Françaises car ces nations ne se sont jamais confrontées l'une à l'autre. On constate que les Américains portent l'uniforme vintage de la seconde guerre mondiale alors que ceux des Français datent de la première guerre mondiale. Tansey dans l'utilisation des uniformes militaires fait alors une métaphore, « *comme si le concept de l'avant-garde fut d'être restituée à son idiome militaire originelle, après avoir été une métaphore pour la pointe artistique* » dira Danto²⁹. Les images de Tansey ont alors un point commun, elles appartiennent à toutes les époques. Elles n'ont pas forcément un lien, elles s'expriment seules.

L'artiste s'inspire de textes de philosophes. Il insère des mots, de la même façon que Jacques Monory dans la toile, *Derrida Querries de Man* (cf.Tan.II-4) de 1990. Deux hommes dansent sur un rocher. Si on est attentif, au premier plan, se mêlent des écritures à la végétation, semblables à des marques. Pour cette peinture, il s'inspira d'une image :

²⁸ Id., Ibid

²⁹ Id., Ibid.

Je me suis basé sur l'illustration célèbre de Sidney Paget de Sherlock Holmes et du Docteur Moriarty dans « *Combat at Reichenbach Falls* »³⁰.

Images illustrées et photographies sont donc la base du travail de Mark Tansey. Cette peinture monochromatique est vraiment troublante en raison de l'utilisation de couleurs criardes qui campent les protagonistes dans un décor irréel. Néanmoins, la technique précise de l'artiste renvoie à une peinture réaliste. Pourtant, Mark Tansey³¹ dément appartenir à cette école :

(...) *Je ne fais pas des images de choses qui existent réellement dans le monde. Les narrations n'ont jamais réellement lieu.*

Il pose des interrogations sur l'image et son exploitation. Il tente de découvrir la limite entre la réalité et l'image :

*Je pense à l'image peinte comme à un résumé du problème que nous faisons face à « la réalité ». La question à se poser au problème, est, quelle réalité ? Est-ce la réalité représentée dans une image peinte, ou la réalité de l'image plane, ou la réalité multidimensionnelle qui existe à travers le spectateur et l'artiste ?*³²

Mark Tansey est sans doute le peintre sur lequel il est le plus difficile de parler faute de renseignements. Cependant, étudier son travail apporte de nouveaux points. Le fait de préparer ses toiles aussi longuement avec autant de hargne est la preuve de son attachement au traitement pictural. Quant aux images, elles sont de sources diverses et c'est là leur point fort. A travers les différents exemples, on a pu constater que les photographies ou illustrations ne sont pas prises au hasard. Derrière, se cachent moins explicitement que chez les autres peintres étudiés, la position d'un artiste. Il défend l'art de Magritte et aime son art du paradoxe, ses calembours d'image. *Action Painting* pourrait s'avérer être une problématique à son questionnement. Qu'est-ce qu'est réel, cette fusée dans un champ ou celle qui est représentée ? La représentation étant identique. Notre œil voit une fusée immobile mais n'est-ce pas un trompe-l'œil ? Le peintre titille notre perception de la vie, de notre quotidien. Le choix de la photographie de sa part est intéressant car elle exprime des choses réelles, mais lui, il la détourne et préfère la combiner pour ne plus saisir de logique. Elle devient métaphorique et appartient d'une certaine manière à son imaginaire. Il ne faut pas croire que son style figuratif soit hermétique, bien au contraire l'artiste puise dans sa bibliothèque

³⁰ Id., Ibid.

³¹ Danto (Arthur Coleman), *Mark Tansey: visions and revisions*, op.cit.p.41.

³² Id., Ibid.

personnelle toutes ces images en rapport dès fois avec des événements historiques. Photographie, illustration et peintures partent dans un long voyage de significations. Sans doute est-ce l'image illustrée ou photographiée, photocopiée, qui donne envie de contempler ces grandes toiles. Elles dégagent un tel lien avec le passé qu'elles permettent de redécouvrir l'Histoire.

c) Giangiacomo Spadari : L'exploitation de l'image solaire photographique

Giangiacomo Spadari, peintre italien, est engagé politiquement. Il est né en 1938 dans la République de San Marino et meurt en 1998. Il s'interroge sur les événements de son époque. Il participa avec d'autres artistes Italiens à de nombreuses manifestations. Au début des années 60, une forte idéologie et une forte individualité, apparaissent dans son art. Sa thématique se révèle dans l'évocation de mythes du spectacle surtout du théâtre, du cinéma et de la chanson. Il mélange alors images artistiques et images photographiques. Il se crée un répertoire de photographies qui lui serviront « *d'auxiliaire documentaire- mais en même temps pour voir ce que l'œil ne peut réussir à percevoir* », pour reprendre les mots de Silvia Pegoraro³³. Il suivra l'influence des artistes du Pop Art Anglais. Milan sera sa ville de prédilection et d'action. Il va défendre certaines causes vers 1966. L'actualité s'immisce en 1968 au fur et à mesure dans ses toiles.

Le peintre s'exprime de la manière suivante³⁴ :

Il y a une phase première, qu'on peut faire remonter en 1968 dans laquelle je voulais analyser des « choses » de la politique que je connaissais. Le rapport avec les événements était dirigé. (...) Il s'agissait d'une prise de conscience que je croyais importante de décrire.

Et d'ajouter :

(...) L'effort que j'ai fait au cours de ces années a été de refuser une création individuelle exclusivement. Je tâchais de fonder une réflexion sur les suggestions provenant de certains mouvements politiques. Il n'est pas naïf de penser que 1968 ait été un moment d'explosion et de multiplication politique et culturelle³⁵.

³³ Baratella(Paolo), Mariani (Umberto), Spadari (Giangiacomo), Pegoraro (Silvia), *Opere recenti: percorsi nel mito: quattro artisti a Milano: Baratella, De Filippi, Mariani, Spadari*, Electa, Milan, 1998. Extrait du texte de Silvia Pegoraro: « *I percorsi nel mito di Paolo Baratella, Fernando De Filippi, Umberto Mariani e Giangiacomo Spadari : dai "miti d'oggi" ai miti della memoria e dell' origine.* » Traduction Personnelle.

³⁴ Id., Ibid. Extrait du même texte de Silvia Pegoraro, mais du paragraphe : « *All interno e attraverso l'attualità* ».

³⁵ Id., Ibid. Même paragraphe.

Lors de cette année, son œuvre apparaît linéaire, il reste assez cohérent dans les choix de ses sujets qui sont en relation avec l'histoire, la culture et la société. La photographie est alors la base principale de son travail, la « donnée » essentielle, mot emprunté à Antonello Negri³⁶. Il utilise des couleurs vives, qui, dégagent une forte lumière. Dans les tableaux intitulés, una *Rabbia* (cf.Spad.II-1) de 1968 et la *Linea* (cf.Spad.II-2) de 1969, le rouge est expressif et donne toute son intensité chromatique à la composition, il caractérise la colère et le désir de révolte des protagonistes et d'une civilisation en guerre. Spadari emploie des images issues du domaine journalistique ou cinématographique pour cette série. On peut alors parler d'œuvres engagées, les photographies étant issues du contexte de l'époque, et, mettant l'accent sur la condition de l'individu avec l'histoire et la politique. En 1971, il se tourne vers l'imagerie de propagande. Il profite à cette époque de l'émergence des médias de masse et il prend conscience d'une réalité sociologique. A la différence de la Figuration Narrative cependant, l'artiste va s'attacher plutôt à la suggestion des images qui vont lui permettre son action critique. Il ne s'attache pas particulièrement au côté narratif. Les images vont permettre une prise de conscience. Dans l'exposition « *La Rosa e il Leone* » de 1972, en mémoire à la mort de Rosa Luxemburg et Léon Trotski, il utilise des images d'archive jointes à des productions graphiques des avants-gardes Soviétiques et des photomontages Allemands ; comme dans la toile intitulée *Potemkyne* de 1972 (cf.Spad.II-3), en référence au film d'Eisentsein : *Le Cuirassé Potemkine*, et *By the law* de 1972 (cf.Spad.II-4). Même traitement pour le tableau, *L'ordine regna a Berlino* (cf.Spad.II-5) de 1972. A propos de cette exposition, l'artiste déclara³⁷ :

La proposition contenue dans mes tableaux des personnages de Trotski et de Rosa Luxemburg m'a fait réfléchir sur l'autonomie des instruments linguistiques et sur l'histoire culturelle des images politiques. Si on compare avec mon travail précédent, j'ai abandonné une définition déterminée de style qui consistait à choisir une image prise par la chronique, à travers la photographie (...). Maintenant, je me trouve à réaliser un tableau avec une complexité de citations et de données non homogènes mais qui de toute façon s'encastrent les unes dans les autres (...) jusqu'à la détermination d'une image globale.

Photographies et photogrammes cinématographiques seront alors les seuls outils du langage expressif de l'artiste. Ils seront en quelque sorte des « armes » que le peintre

³⁶ Id., Ibid. Extrait du texte de Antonello Negri : « *Quattro pittori intorno al 1968* ». Traduction personnelle.

³⁷ Id., Ibid.op.cit.p.46. Cf. note 112.

va organiser à sa guise pour appuyer son argumentation, mais pas des « armes politiques », l'artiste³⁸ dément cette idée.

(...) Mon travail est un travail sur un thème donné, une série de faits, une série de notion et d'analyses (...). Je dirais brièvement que ce sont des essais sur des sujets politiques, mais je ne crois en aucune façon que mon travail puisse apporter une contribution à la lutte de la classe ouvrière pour sa libération. (...).

De son imagerie ne se dégage point de compassion, bien au contraire, elle est virulente. Les protagonistes crient ou montrent le point. Leurs visages sont durs et fiers jamais résignés lors de cette guerre et de cet affrontement politique.

Lors de ces années 1970, il choisit l'usage de l'image solarisée, les valeurs de la photographie sont inversées en raison de la lumière restée allumée au moment du développement. Man Ray utilisa ce procédé en 1929 et il l'appliqua à des nus et des photographies. L'artiste³⁹ explique sa décision d'employer ce procédé :

La première fois que j'ai vu des images solarisées c'était sur des revues cubaines. Je me suis demandé pour quel motif avait été adoptée une telle technique ; la chose me frappa et je m'informais sur le coût. (...) . (...) J'ai découvert que l'image solarisée, imprimée au trait, à une structure d'image d'une spécialité propre. Structure, exactement comme sont dans le corps humain les os qui soutiennent tout le corps (...). (...) L'image ainsi privée de détails a en soi toutes les qualités, toute la force nécessaire pour se montrer dans son évidence. En deux mots solariser ne signifie pas rien de la réalité mais au contraire mettre en évidence les éléments protagonistes.

Le mythe s'instaure dans l'art de Spadari, mythe de la mémoire et de l'origine, mythe de la photographie. Silvia Pegoraro⁴⁰ dira qu' « *il décrit la métamorphose de l'histoire au mythe, de manière piquante, incisive, en refusant une imagerie douceuse* ». La photographie qui fut la base de son travail dès la moitié des années 1960 par la solarisation, est devenue le « *spectre de la réalité* » pour reprendre à nouveau les mots de Pegoraro⁴¹. En 1991, l'artiste peint le cycle des *Sept péchés capitaux*, se focalisant sur la vision du quotidien et l'allégorie. La *Officina* (cf.Spada.II-6) de 1992 et *Underground* (cf.Spada.II-7) de 1993, sont des toiles de cette série. Le tableau est traité autrement, les couleurs semblent comme saturées, les contours moins précis. Les

³⁸ *La Rosa e il leone: Venti opera di Giangiacomo Spadari sull' assassinio di Rosa Luxemburg e Leone Trotsky*, Milano: Galleria Schwarz, 1972.

G.Spadari répondait à la question de Schwarz: « *Quelle peut-être la contribution de l'artiste à la lutte pour l'émancipation de la classe ouvrière ?* ».

³⁹ Id., Ibid. G.Spadari répondait à la question : « *Pourquoi il solarise les photographies qu'il projette ?* ».

⁴⁰ Ibidem, op.cit.p.46, paragraphe de Silvia Pegoraro : « *Giangiacomo Spadari Frammenti d'immagini : mito della fotografia e fotografia del mito*. Traduction personnelle.

⁴¹ Id., Ibid.

personnages s'enfoncent dans une légère pénombre. Comme la vieille dame qui se fond avec le mur de la pièce. Spadari capture un moment solennel avec un regard contemplatif. On est loin de l'image politique ; l'artiste dévoile des êtres, il y a plus d'humanité qui se dégage de ces intérieurs. Fragments d'images et d'une vie, la couleur crée une atmosphère chromatique troublante. Pegoraro⁴² parle d' « *intensité fiévreuse, vibration brûlante de la lumière* », les contrastes colorés éblouissent la vieille dame et la font sortir de son ombre, quant au personnage de *Underground*, ils mettent en valeur ses outils de travail et son mode de vie. Interaction de la peinture et de la photographie, cette dernière prend vie à travers des fragments par le choix du montage et du remontage et grâce à la peinture. Cette dernière qui :

*(...) Fonctionne comme intensification de l'énergie de la couleur et de la ligne comme accroissement d'une tension de l'imaginaire vers le territoire du mythe : les mythes du spectacle, du sport, du cinéma, de l'art et de la littérature (...)*⁴³.

Giangiaco Spadari est un narrateur car, ses images en liaison avec la peinture sont extraites de différents moments de l'Histoire, de différents endroits et événements. Elles ne sont que leurs traces. La photographie permet le témoignage comme n'importe quel média de l'époque. Cette cohésion artistique dépeint la réalité ou un « simulacre » de la réalité. L'intérêt de l'art de Spadari réside dans le fait qu'il rejoint tous les artistes précédents par son usage d'une peinture d'actualité. Ainsi, la photographie employée seule, ou avec des photogrammes est modernisée et redynamisée.

d) Gianni Bertini : Le Mec-Art et l'association de la peinture Gestuelle à la photographie

Un autre italien a accordé une place prééminente à la photographie, il se nomme Gianni Bertini. Né à Pise en 1922, il y fait ses études et obtient un doctorat de Maths. En 1947, il est peintre abstrait, trois ans plus tard il emploie la tache. En 1951, il participe à la première manifestation de l'Art Informel en Italie. Puis, en 1952 à Paris, il s'impose comme l'un des meilleurs peintres de l'Action Painting. Il est le promoteur du Mec Art (Mechanical Art ou peinture mécanique), mouvement qui apparut en 1963 dont les membres sont Alain Jacquet, Bury, Rotella... Ils utilisent divers procédés

⁴² Id., Ibid.

⁴³ Id., Ibid.

photographiques comme le clichage direct sur toile, papier ou plaque métallique émulsionnée ainsi que l'impression sérigraphique puis le report de trames. Ils se rapprochent des techniques de Warhol ou Rauschenberg. Pour Bertini, le processus du report photographique est une invention capitale. Anne tronche⁴⁴ dira, à propos de cette technique : « *une méthode pour transformer la toile en écran où travailler les rushes du quotidien* ». Gianni Bertini confronte des images de guerre, de buildings, d'automobiles ou d'avions à des clichés de pin up. Il manipule l'image. Les photographies sont mêlées à la gestualité de la peinture. Pierre Restany l'intègre à « Espace imaginaire », il signe alors le manifeste du Mec-Art. Dans les années 1960, il réalise sa première peinture sur toile sensibilisée. C'est le recours à l'image et à sa sérialité et sa fragmentation dans l'espace de la toile, qui, le classeront parmi les peintres de la Figuration Narrative. Il participera à l'exposition « *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* » organisée par Gérald Gassiot-Talabot. Il réalisa *Ulisse i predenti* (cf.Bert.II-1) en 1964 pour l'exposition des « *Mythologies Quotidiennes* » où il effectue des combinaisons d'images avec un tracé large et expressif caractérisant sa peinture. Il en est de même pour l'œuvre *Sempre Completo per Antiope* (cf.Bert.II-2) de 1961, où la presse s'unifie avec le domaine pictural et gestuel.

Bertini est de prime abord un peintre abstrait, avec sa série « *Les Cris* » de 1948-1949, il peint des œuvres sur divers supports et il y inscrit des lettres. Par la suite, il laisse place à la narration, dix années plus tard. Il utilise des photos de presse, effectue des collages de journaux pour sa composition et y ajoute sa gestuelle picturale colorée. C'est en 1962, lors de la manifestation du *Pays Réel* à la galerie J à Paris qu'il opte « *pour la structuration sociologique de l'image* » selon les propos de Pierre Restany⁴⁵. La technique de l'artiste sera alors le report photographique sur sérigraphie, base du Mec-Art. La trame d'une photographie est reportée sur un support de soie et on imprime le cliché après encrage sur papier ou tissu. En 1964, il décide de photographier ces montages et de les reporter sur toile, il agira de la sorte jusqu'en 1976 où il réalise des impressions multiples sur plastique thermoformé.

La toile intitulée *la Motorizzata* (cf.Bert.II-3) de 1975 est un exemple de Mec-Art sur toile. La composition est originale et amusante. Une femme en moto est associée à l'image d'une voiture de course. On sait que ce type d'association est caractéristique de la peinture de l'artiste. Il donne une image sensuelle et moderne de la jeune femme. Les couleurs flash donnent à la toile un côté bande dessinée. Le fait d'avoir placé la

⁴⁴ Bertini: *rétrospective 1948-1984*, 2 octobre-10 novembre 1984, Centre national des arts plastiques, Paris, 1984. Extrait du texte de Anne tronche : « *Bertini et la critique* ».

⁴⁵ Id., Ibid. Extrait du paragraphe de Pierre Restany : « *Du Pays Réel au Mec Art* », Paris, avril, 1982.

voiture de biais, et la jeune femme en gros plan verticalement, donne une impression de vitesse pour le bolide et de stabilité pour la demoiselle. On est vraiment proche du Pop Art dans cette imagerie. *Sotto il parasole* (cf.Bert.II-4) de 1973 est une peinture sur toile émulsionnée. Le côté rétro de la toile séduit le spectateur. Les jeunes femmes bleutées renvoient à cet esprit Pop Art, ainsi que l'emploi du jaune vif. Le fond jaune et le parasol bicolore renflouent l'effet kitchissime de cette image. La trace de la gestualité est pourtant moins visible mais la touche picturale employée pour les couleurs contribue à donner un élan de vivacité à la composition. Elle est un élément de graphisme pur, comme on le voit avec le traitement des robes des jeunes filles. Restany⁴⁶ dit en fait que :

La gestuelle sera organiquement intégrée au champ visuel et (...) elle aura tendance à se dissoudre dans le fond de l'image, un peu à la manière d'un camouflage.

De plus, il⁴⁷ ajoute que « *la photographie devient l'élément clé de la synthèse unitaire de l'image* ». Avec le cliché il n'y a plus d'effet de contraste, de différence de matière entre les collages et les parties peintes. Au contraire, il a un langage qui lui est propre, il devient autonome. Restany⁴⁸ va affirmer que « *la dynamique du geste devient un élément de composition de l'ambiance, un facteur d'animation de la mise en pages* ». La photographie chez lui est « *structurante* »⁴⁹.

Dans la série « *l'Abbaco* » de 1976, la gestualité disparaît, et n'est présente que dans le dessin des vêtements et des tissus. Bertini utilise alors des toiles célèbres du seizième siècle et du dix septième siècle pour dénoncer le monde contemporain. On voit alors des madones qui portent des enfants blessés dans leurs bras. Derrière eux, se profile un paysage de guerre. Anne Tronche⁵⁰ dira que « *Bertini mène avec courage une réflexion politique* ». Il est vrai que dans ses toiles on y retrouve le même engagement que Giangiacomo Spadari. Toutefois, Bertini conserve le traitement des couleurs, de tonalités plus glaciales qui mettent en relief les protagonistes du tableau, comme dans les toiles, *La Coréenne* (cf.Bert.II-5) de 1976 et *Scène de rue* (cf.Bert.II-6) de 1977. Dans la première, le paysage ancien est juxtaposé à cette image à demi contemporaine d'une femme portant dans ses bras un nouveau né. La confrontation des deux époques choque, les représentations ne s'harmonisent pas. Cependant, la femme vêtue en madone fait écho au style humoristique de l'artiste. Il est vrai que cette

⁴⁶ Id., Ibid. Ibidem.

⁴⁷ Id., Ibid. Ibidem.

⁴⁸ Id., Ibid. Ibidem.

⁴⁹ Id., Ibid. Ibidem.

⁵⁰ Id., Ibid. op.cit.p.50.

image, par l'aspect digne de cette femme, invite le spectateur à partager ses sentiments. Dans la seconde toile, le chaos total règne. Bertini rend compte d'un climat social et politique déchu. Les personnages au premier plan, attirent l'attention par le vide qui les sépare des autres protagonistes. A dominante bleue, de cette œuvre on ne retient que la tache rouge, du sang dans la main de l'homme. Ce passage à une imagerie Pop et à cette peinture plus « engagée » montre à nouveau que les artistes de la Figuration Narrative se sentent concernés par les faits marquants de leur société.

A propos de cette série, Pierre Restany⁵¹ donne son avis :

Abbaco est l'aboutissement d'un processus évolutif qui débouche sur un « esprit » de la peinture.

Et d'ajouter⁵² :

De l'emploi d'une technique photographique à la définition d'un style pictural, tel est l'itinéraire bertinien.

Au sujet de l'usage de la photographie, l'artiste⁵³ s'en explique :

Je continue à considérer le moyen photographique comme le moyen le plus expressif de nos jours. Le problème est (...) de développer le report photographique en obtenant de grands résultats. En effet, en l'utilisant comme une sinopia, j'ai obtenu des tableaux, alors que je réalisais peut-être avant seulement des images contemporaines.

Il répliqua aussi que le report photographique est une invention aussi capitale que fut celle de la peinture à l'huile par les frères Van Eyck :

On connaît la réflexion de Renoir qui disait : « Si le père Tanguy ne nous avait pas donné des couleurs en tubes, l'Impressionnisme ne serait pas né. ». Aujourd'hui va naître une nouvelle peinture grâce la photographie⁵⁴.

Cette dernière phrase résume bien l'œuvre de Bertini. Il a tout exploré, parti de l'abstraction il s'intéresse à un nouveau médium qui est pour lui l'essence même de la peinture. Son parcours semble logique : abstraction et figuration, peinture et photographie. L'outil c'est cette dernière, conscient qu'elle n'est pas aussi précise que

⁵¹ Id., Ibid. Extrait du paragraphe de Pierre Restany : « *Abbaco : la grande peinture en pleine vague post-moderne* ».

⁵² Ibidem.

⁵³ Ib. Interview de Bertini avec Trini.

⁵⁴ Id. Extrait du paragraphe de Jean-Jacques Lévêque : « *Bertini est-il le Picabia du Pop Art ?* », Hebdomadaire des Beaux-Arts, juin 1965.

la peinture, il l'emploie à sa guise et elle permettra la réalisation d'une toile. Loin de la peinture plus agressive de Spadari, Bertini exploite tout simplement un médium, certes, pour s'exprimer mais pour faire évoluer son art.