

JÉRÔME DUWA

Le pop art dans le miroir du surréalisme (1959-1965)

Y a-t-il un moment pop du surréalisme historique? La présence d'une notice sur le pop art dans le *Dictionnaire de poche du Surréalisme* de José Pierre nous incite à soulever la question.

Pop art. Aux U.S.A., la réaction contre le « surréalisme abstrait » se fera sous le signe de Dada avec Rauschenberg et Jasper Johns vers 1955. Mais le pop art proprement dit provient avant tout des « ready-mades » de Duchamp et de l'œuvre de Magritte, ces deux exemples semblant autoriser l'artiste à prendre pour modèles les objets les plus quotidiens et à adopter la facture la plus impersonnelle (Lichtenstein, Warhol). Wesselmann cependant manifeste spectaculairement un érotisme infantile, Segal peuple les villes américaines de fantômes de plâtre, Jim Dine accumule les gags-citations. De tous les artistes Pop, les plus proches du surréalisme sont James Rosenquist, dont la vision synthétique de la réalité est souvent riche d'implications poétiques, et Claes Oldenburg, dont les objets démesurés et aberrants prolongent jusque sur la place publique les suggestions de Salvador Dalí et de Domínguez¹.

Lorsqu'il écrit ces lignes pour un ouvrage destiné au grand public en 1973², José Pierre observe le pop art depuis dix ans déjà avec la lunette d'approche du surréalisme.

E.R.O.S. et Rauschenberg

Rétrospectivement, on peut même considérer la VIII^e Exposition internationale du surréalisme comme un prélude aux connivences futures entre le pop et le surréalisme. Cette exposition sur le thème de l'érotisme, qui s'est tenue à la galerie Daniel Cordier du 15 décembre 1959 au 29 février 1960, présentait pour la première fois deux œuvres d'artistes américains encore méconnus en France: *The Bed* de Robert Rauschenberg et *Large Target*

1. José Pierre, *Le Surréalisme*, « Dictionnaire de poche », Paris, Fernand Hazan, 1973.

2. En 1975, il publie, toujours chez Hazan, un dictionnaire de poche entièrement consacré au pop art.

Construction de Jasper Johns³, datant toutes deux de 1955. Les organisateurs de la manifestation, André Breton et Marcel Duchamp, étaient assistés pour l'occasion de José Pierre qui était entré en contact avec le groupe en juillet 1952. Pour l'œil des années cinquante, celui de Breton et de ses amis, familiarisé puis déçu par un certain automatisme lyrique ou tachiste, la *combine painting* de Rauschenberg restituait peut-être toute sa provocation⁴ au style abstrait, en régénérant sur grand format l'art de l'assemblage.

La place réservée à l'œuvre de Rauschenberg donne à penser qu'elle était jugée comme tout à fait importante. L'un des clichés photographiques d'E.R.O.S.⁵, celui dû à Henri Glaeser, montre distinctement *The Bed* dans l'axe de circulation de la deuxième salle de la galerie – une salle aux allures de caverne où résonnaient des soupirs amoureux et dont le sol était recouvert de sable, les parois tendues de velours vert, l'air parfumé. À côté de *The Bed* se trouvait *L'Objet invisible*, la sculpture de Giacometti qui occupe le narrateur de *L'Amour fou*, et, non loin de là, *La Fleur de paradis* de Molinier, d'une hybridité que Breton avait qualifiée de « damnable ».

C'est par Duchamp, évidemment à même de suggérer quels artistes new-yorkais pouvaient être associés à l'exposition⁶, que les œuvres des deux « néo-dadas » avaient été signalées. Dans son introduction aux exposants, André Breton indiquait lui-même que : « Les organisateurs se réservent, en outre, la possibilité de faire appel à un petit nombre d'artistes non surréalistes dont l'œuvre, cependant, s'inscrit dans le dessein général de l'exposition⁷. » Ce ne sont sans doute pas ses qualités d'agresseur de l'expressionnisme abstrait ou d'avant-gardiste⁸ qui conduisirent Breton et Duchamp à

3. Contrairement à l'œuvre de Rauschenberg, sans doute plus spectaculaire, celle de Johns n'a, semble-t-il, pas suscité de vives réactions de la part du public ou des surréalistes. Plus tard, en 1964, José Pierre ne cache pas son agacement : « [...] parmi les choses que l'on devrait désormais impitoyablement écarter des grandes manifestations artistiques, il faudrait, à côté des drapeaux de Jasper Johns, mettre le "Groupe de recherches d'art visuel de Paris" tout entier. C'est dur, je le sais, mais il est des sacrifices nécessaires – car qui sait si l'on pourra se maîtriser la prochaine fois ? » (« La peinture continue », *Combat-Art*, n° 112, 2 novembre 1964.)

4. Dans un long article de *Combat-Art* intitulé « Où va l'art abstrait ? » (5 juin 1961), José Pierre écrit à propos de Rauschenberg : « On se souvient encore du "Lit" qu'il avait montré lors de l'Exposition internationale du Surréalisme de décembre 1959 : l'un des objets les plus provocants de cette manifestation. »

5. Exposition internationale du Surréalisme.

6. Voir José Pierre, *André Breton et la Peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 314.

7. André Breton, « Introduction à l'Exposition internationale du surréalisme », dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Folio-essais, 2002, p. 493.

8. Que Rauschenberg ne se situe aisément dans aucune des rubriques schématiques de l'art, c'est assez évident : « Rauschenberg n'a cessé, écrit José Pierre, de manifester son adhésion profonde à cet Expressionnisme Abstrait, qu'il avait plus que n'importe qui travaillé à ruiner, et son peu d'affection pour le pop art proprement dit, dont il avait tant fait pour hâter l'avènement » (*Le Pop art*, Dictionnaire de poche, Fernand Hazan, 1975). Rauschenberg a d'ailleurs lui-même été très explicite sur ce que représentait à ses yeux l'avant-garde : « Le mot "avant-garde", c'est de la bouse de taureau » (Entretien avec André Parinaud, *Arts*, n° 802, Paris, 10 mai 1961).

accueillir Rauschenberg – ces questions ayant de fortes chances de « se résorber dans une fumée de problèmes techniques⁹ ». La place qu'ils donnèrent à son œuvre dans la mise en scène générale de l'exposition tenait à ce qu'elle pouvait être située sur ce « théâtre d'incitations et de prohibitions¹⁰ » de l'érotisme voilé.

Revenant bien plus tard sur son appréciation de Rauschenberg et de ses *combine-paintings* qu'il compare avec *Tu m'* (1918) de Marcel Duchamp, José Pierre se montre très sévère, en s'attachant à la dimension exclusivement technique de l'œuvre, ce qu'E.R.O.S. tentait de mettre à distance: « Et lorsque Rauschenberg, trente-cinq ans plus tard environ, avancera la formule des "combine paintings", il se contentera de se rendre confortables les contradictions de *Tu m'*, mais sans faire avancer le problème d'un millimètre¹¹... »

Il reste que l'exposition de 1959-1960 va durablement valider le critère de l'érotisme en tant qu'élément crucial d'un jugement de goût d'esprit résolument anti-kantien¹². Ce critère va largement déterminer les appréciations de José Pierre – qui s'attachera de manière croissante à tout ce qui touche la peinture – et ses enthousiasmes devant la diversité des œuvres pop. C'est peut-être aussi pourquoi les œuvres de Rauschenberg ou de Johns, dont l'érotisme n'est qu'occasionnel, ne bénéficieront pas d'un intérêt au long cours.

Toutefois, en 1961 encore, alors que la galerie Daniel Cordier organise la première exposition parisienne de l'artiste, José Pierre entend marquer clairement la différence entre les simulateurs d'agression néo-dada, à savoir certains Nouveaux Réalistes, et Robert Rauschenberg dont il exalte la belle nonchalance – laquelle transparait aussi dans « sa passionnante réponse aux questions d'une insondable bêtise qui lui sont posées par M. André Parinaud¹³ ». On comprend que des formules comme « Je désire intégrer à ma toile n'importe quels objets de la vie » ou « l'humour, c'est peut-être l'objectivité de la vue » ainsi qu'une position paradoxalement critique par rapport à Dada puissent être de nature à séduire un surréaliste cherchant dans l'art vivant les moyens d'échapper efficacement au dilemme peu stimulant de la scène artistique d'alors, « la géométrie ou la boue? » c'est-à-dire Vasarely ou Mathieu.

9. André Breton, « Introduction à l'Exposition internationale du surréalisme », *op. cit.*

10. *Ibid.*

11. José Pierre, *André Breton et la Peinture*, *op. cit.*, p. 164. Rauschenberg aurait pu faire à José Pierre la même réponse que celle qu'il avait donnée à André Parinaud: « A.P. Faites-vous autre chose que continuer Dada? R.R. Comme je continue aussi la tradition figurative, c'est inévitable. L'erreur, c'est d'isoler la peinture, c'est de la classer » (*Arts*, n° 802, *op. cit.*).

12. Si la morale kantienne est loin d'être mésestimée par les surréalistes (voir, *infra*, le tract « Tir de barrage » de 1960), c'est Hegel et Freud qui sont les grands éclairés dans le domaine esthétique, où le beau n'est décidément pas objet d'une satisfaction désintéressée.

13. José Pierre, « Où va l'art abstrait? », *Combat-Art*, 5 juin 1961.

Pilgrim (1960) retient particulièrement l'attention de José Pierre et de la critique en général¹⁴. Si une modeste chaise tourne le dos à la toile, c'est, explique José Pierre, que « la peinture n'est pas un objet de contemplation, la peinture doit être vécue » : un dépassement de l'*action-painting* est en jeu, ainsi qu'une mise à l'écart durable du fauteuil de Matisse¹⁵.

La promotion de l'œuvre de Rauschenberg va être assurée à Paris par la galerie Ileana Sonnabend qui ouvre ses portes en 1962 et lui consacre une exposition en 1963. Mais l'année suivante, malgré l'absence de commentateurs, l'attribution à Rauschenberg du Premier prix de peinture de la Biennale de Venise, n'a sûrement guère recueilli l'assentiment des surréalistes – en décembre 1964, à l'occasion de l'habile refus par Sartre du prix Nobel, ils rappelaient « qu'il est toujours allé de soi [...] qu'un Prix doit être repoussé. Sans ce geste élémentaire, la liberté créatrice se corrompt et la facilité mercantile est à portée de plume ». Ils citaient à titre d'exemples les récents refus de Bissière et Jorn, et en guise de contre-exemple Max Ernst (1954). On peut donc admettre qu'aux yeux des surréalistes, l'œuvre consacrée de Rauschenberg relevait de ces « attentats à la pudeur » dont le « spectacle glaçant » a définitivement été dénoncé par Julien Gracq¹⁶.

José Pierre et le pop art: le témoignage de l'objet

Pour faire barrage à la vénalité, le « précaire » et le « périssable » ont quelque efficacité, du moins pendant un temps, « parce qu'ils sont à rebours de toute une civilisation qui ne vise que le durable, sinon l'éternel »¹⁷. C'est ainsi que José Pierre commente le grand « autodafé » de Marta Minujin dans le premier d'une série d'articles (publiés successivement le 1^{er} juillet, le 7 octobre et le 9 décembre 1963) qu'il consacre au pop art. Sans que ce lien soit d'aucune manière fondé, il est notable que les assemblages que brûle Marta Minujin en juin 1963 soient composés de matelas, alors même que la valeur marchande du *Lit* de Rauschenberg s'envole¹⁸.

14. Alfred Pacquement, « La première exposition Rauschenberg à Paris, galerie Daniel Cordier, mai 1961 », dans *Paris-New York*, Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1977.

15. « Ce que je rêve, écrit Matisse dans ses *Notes d'un peintre*, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral [...] quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques » (*La Grande Revue*, 25 décembre 1908).

16. Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.

17. José Pierre, « POP! POP! POP! D'une esthétique des lieux communs », *Combat-Art*, n° 102, 1^{er} juillet 1963.

18. Signalons qu'à partir de 1967, après avoir diffusé le pop art à Buenos Aires, Marta Minujin s'est rapprochée de « l'aile technologique du pop art, proche de l'E.A.T. de Robert Rauschenberg et Billy Klüver » (José Pierre, *Le Pop art*, op. cit.).

L'affirmation d'une exigence morale dans un monde de l'art de plus en plus soumis à une logique de la représentation – monde dont José Pierre ne se prive pas de désigner les acteurs principaux: Dalí, Mathieu et Klein, mort en 1962 – apparaît dès l'ouverture de cet article qui salue le pop art¹⁹. La « cérémonie » orchestrée par Marta Minujin n'a « pas un but publicitaire », elle a plutôt une « vertu rédemptrice », magique, ajouterais-je. Elle se déroule sans autres spectateurs que des amis qui deviennent acteurs en la circonstance. Marta Minujin explique que ces matelas sont la « projection de ses propres cauchemars » dont la douloureuse extériorisation a fini par exiger une destruction qui, cependant, a épargné l'œuvre, une « forteresse-labyrinthe taillée dans du matelas ».

Loin de l'exaltation joyeuse et étourdie de la société de consommation, José Pierre fait un portrait du pop art sur fond de « destruction planétaire » et de « considérations apocalyptiques », dont « l'extrême platitude », précise-t-il, ne lui échappe pas. Avec le pop, l'art semble entrer dans une phase conjuratoire qui marque, d'une manière oblique, l'intrusion de l'histoire, généralement tenue à distance par les pratiques de la peinture abstraite. Encore plus explicitement liée à la crise politique, l'exigence conjuratoire inspirait déjà fin 1962 « Pour conjurer l'esprit de catastrophe », une série de manifestations organisées à la galerie Raymond Cordier par Jean-Jacques Lebel²⁰. « Catastrophe », le *happening* organisé dans ce contexte²¹, était présenté comme un « exorcisme collectif » rendu urgent par « le chantage, la guerre des nerfs, du sexe, de l'œil et du ventre, la coercition du Père Noël Nucléaire, la terreur tricolore, la misère et son exploitation culturelle, la misère physique et son exploitation politique, l'Art Moderne à genoux devant Wall Street, la Commune de Paris oubliée au profit d'une École de crétinisation de même nom²² ».

Du film de 1963 qui rejoue « Catastrophe » dans le Studio de cinéma de Boulogne, on retient souvent la scène où deux jeunes femmes portant respectivement un masque de Kennedy et de Khrouchtchev s'immergent à demi nues dans une baignoire remplie de sang. Quoique Marta Minujin se soit associée à Jean-Jacques Lebel lors d'une exposition collective à la galerie Raymond Cordier²³, il est fort vraisemblable que toutes les précautions de présentation prises par José Pierre dans son article visent aussi à la distinguer

19. Il y aurait quelque inconséquence à employer le lexique situationniste dans une étude sur les surréalistes, bien que, semble-t-il, ici tout l'appelle.

20. Jean-Jacques Lebel (1936) signe en novembre 1956 le tract *Hongrie, soleil levant*, qui est le point de départ de ses trois années d'activité au sein du groupe surréaliste.

21. Outre Jean-Jacques Lebel, Daniel Pommereulle, François Dufrêne et Erro, notamment, participent à ce *happening*.

22. Jean-Jacques Lebel, Affiche de l'exposition « Pour en finir avec l'esprit de catastrophe », Galerie Raymond Cordier, Paris, 1962, dans *Retour d'exil*, Galerie 1900 / 2000, Paris, 1988.

23. Cette exposition de « Tableaux-Happenings » (juin 1963) regroupait, autour de Lebel et Minujin, Filiou, Gabriel, Pommereulle, Williams et Erro.

du type d'activités déployées par Jean-Jacques Lebel, activités qui avaient fait l'objet d'une « mise au point »²⁴ du groupe surréaliste en 1960, à laquelle le premier *Anti-Procès* de Lebel et Jouffroy répondait. Les surréalistes associés au mouvement *Phases* avaient fermement pris leurs distances avec les activités et les propos de Jean-Jacques Lebel, au risque de donner des gages à une réputation par trop rigoriste. À leurs yeux, Jean-Jacques Lebel entretenait « la plus totale confusion des valeurs », par surcroît « soigneusement commandée par un arrivisme impressionnant »²⁵. Comment expliquer cette condamnation de confusionnisme ? On peut faire l'hypothèse que ce sont les noces du militantisme politique et de l'art, l'application de l'art à des fins immédiates, qui entraînent en contradiction avec une volonté affirmée – au moins depuis *Position politique du surréalisme* (1935) de Breton, *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) de Breton et Trotsky et *Le Déshonneur des poètes* (1945) de Péret – de maintenir ces deux domaines à une distance respectueuse.

La définition que José Pierre propose du pop art en 1963 met essentiellement en évidence sa volonté, hautement morale²⁶, d'aller à contre-courant de l'histoire : « Le pop art, c'est, délibérément, un art qui se détourne des valeurs culturelles habituelles et renonce même à se concevoir comme susceptible de survivre à l'instant qui l'a vu naître. » Cette définition, d'un idéalisme assumé, José Pierre entend d'abord en faire une arme de guerre à l'encontre de certains Nouveaux Réalistes, ceux qui méritent précisément cette appellation et qui semblent reprendre les mots que Baudelaire déjà destinait à leurs lointains ancêtres : « Nous n'avons pas d'imagination, et nous décrétons que personne n'en aura²⁷. » Sont nommément visés Arman, Spoerri, Rayssé, Hains, Villeglé, Rotella et Christo, thuriféraires des « aspects les plus dégradants du quotidien », que José Pierre met sur le même plan que « les pires excès littéraires du populisme à la Céline »²⁸.

24. Voir José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris, Eric Losfeld, 1982, t. II, p. 194-197.

25. *Ibid.*

26. Le tract « Tir de barrage », largement dû à Gérard Legrand, répond à l'*Anti-Procès* et réaffirme le principe éthique qui est au cœur du surréalisme, en montrant les graves insuffisances d'une position anarchisante disqualifiant sans distinction tout jugement moral. Le nom de Kant est cité en face de celui de Kropotkine.

27. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 321.

28. José Pierre, « POP!POP!POP! D'une esthétique des lieux communs II », *Combat-Art*, n° 103, 7 octobre 1963. Notons que, deux ans plus tard, l'appréciation de José Pierre sur le travail de Martial Rayssé deviendra tout à fait positive. (Cf. « Pour une déclaration sur le droit à l'insoumission dans la peinture contemporaine », *Combat-Art*, n° 118, 25 juin 1965.) Signalons aussi une évolution du jugement de José Pierre à propos des affichistes, une fois passée la période dont nous parlons ici plus précisément. D'abord sceptique quant à la nouveauté de leur cueillette urbaine – il n'y voyait, par rapport à Léo

Dufrène, pour cause d'ascétisme raffiné, Klein, par « nihilisme spectaculaire », Tinguely, en vertu de son « démon de la possession mécanique », et surtout Niki de Saint Phalle²⁹, en raison du « lyrisme véhément » de ses « assemblages mystic-sadiques », échappent toutefois à ce verdict. Si les Nouveaux Réalistes avaient la tentation d'abriter derrière la figure tutélaire de Duchamp leur passivité élevée en méthode créatrice, José Pierre réduit par avance à néant leurs objections en rappelant que le *ready-made* transforme la signification de l'objet. Il y a une confusion, préjudiciable pour les premiers, si on ne fait pas la différence entre l'esthétique des lieux communs qui est celle du pop art et l'esthétique simpliste des « entrepôts » et « dépotoirs » que développent les Nouveaux Réalistes, préoccupés de la seule « imitation du réel ».

L'enjeu est celui du statut conféré à l'objet industrialisé dans l'art et José Pierre n'hésite pas à affirmer que cette survenue est « un événement capital³⁰ » qui demande à être pensé. Il se souvient peut-être à cet égard des deux notes sur l'objet, d'esprit à la fois duchampien et hégélien, que Jean Schuster publie successivement dans *Bief* (n° 12) et dans *La Brèche* (n° 3)³¹. La première note qui date de 1960, cherche à redonner sa liberté à l'objet qu'un examen par trop superficiel pourrait juger entièrement soumis à l'esprit: « L'esprit investit l'objet, mais l'objet garde son secret et c'est lui qui donne sa couleur à l'esprit et le décrypte. » L'objet ruse avec l'esprit trop sûr de sa victoire en s'affirmant scientifique; il se prête mais jamais ne se donne totalement. Ainsi, « l'objet est en posture ironique à l'égard de l'esprit ». L'objet trouve son libérateur en la personne du poète qui ne s'en tient pas au « monde dit réel, celui de l'homme triomphalement paré des dépouilles de l'objet », mais sait voir et nommer ce qui, dans l'objet, surmonte toutes les démonstrations de maîtrise de l'homme.

La deuxième note, de 1962, est encore plus clairement imprégnée de dialectique que la première. Elle met d'abord en évidence une double illusion: l'illusion réaliste qui consiste à croire en l'objet tel qu'on le perçoit et,

Malet préconisant déjà le décollage en 1935, qu'un pur « constat sociologique » (*Le Surréalisme*, « Dictionnaire de poche », *op. cit.*) –, il reconnaît ensuite en Jacques Villeglé le *lacérateur* « le plus préoccupé de l'aspect *ready-made* de cette activité », en même temps que le plus sensible aux raffinements colorés et typographiques (voir *Le Pop art*, « Dictionnaire de poche », *op. cit.*, et Jacques Villeglé, « De la manifestation spontanée », *Pleine Marge*, n° 3, mai 1986).

29. En 1967, inaugurant un cycle d'expositions du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris qui donnait carte blanche aux critiques, José Pierre obtint la participation de Niki de Saint-Phalle aux côtés de peintres plus ou moins liés à l'histoire présente ou ancienne du groupe surréaliste: Barbieri, Camacho, Lesage, Matta, Silberman, Télémaque, Toyen, Ursula, Wölfli. La manifestation était placée sous le signe de « La fureur poétique ».

30. José Pierre, « Longue vie au "Pop"! », *Combat-Art*, n° 105, 9 décembre 1963.

31. Jean Schuster, « Notes sur l'objet », repris dans *Archives 57 / 68. Batailles pour le surréalisme*, Paris, Eric Losfeld, 1969.

symétriquement, l'illusion poétique qui consiste à croire en l'objet tel qu'on le recrée par l'imagination. Ces deux illusions voilent la souveraine extériorité de l'objet et le « vide » qui nous en sépare. Étant donné ce vide, « tous les jeux sont permis », poétiques, philosophiques: jeux de dupes. En effet, « l'esprit est le maître de l'objet, rigoureusement comme le maître est le maître de l'esclave. » Le résultat est, semble-t-il, une impasse. Soit l'objet, dont la mort est désirée, cesse aussi de « signifier le triomphe de l'esprit » ; soit, dans le cas où l'esprit « a accordé merci à l'objet », l'analyse, la méditation, la réflexion ou l'illumination à quoi il le soumet volontiers reviennent aussi à le réduire. Schuster en conclut que dans ce cas également l'objet « ne saurait témoigner ». Or, faire des objets « d'irrécusables témoins³² », comme l'écrit José Pierre, paraît assez correctement désigner l'opération du pop art, qui trouve en Konrad Klapheck, dans les machines qu'il peint depuis 1955, un de ses pionniers de l'ombre. « Le maître, l'esprit n'ont pas de destin. L'esclave, l'objet, oui », écrivait encore Schuster dans la seconde de ses notes. Le pop art semble être un moment du procès de déploiement de ce destin.

À la lumière de la méditation de Jean Schuster, on saisit ce qui peut motiver philosophiquement le rejet de la posture réaliste devant l'objet. La dimension révolutionnaire, au sens politique, de ses deux notes sur l'objet peut aussi expliquer pourquoi José Pierre glisse perfidement de l'esthétique au politique par l'expression assassine de « Nouveau réalisme socialiste »³³. Par ailleurs, on comprend que le parti-pris contraire recouvre également un malentendu si l'objet n'est pas en quelque sorte laissé à lui-même et présenté en même temps que le vide qui nous en sépare. C'est à cette condition que l'objet conteste le monde humain tel qu'il est, parce qu'il révèle aux yeux du regardeur-esclave la liberté que ce dernier a aliénée.

« Imitation », « conjuration » ou encore, comme on le voit maintenant, « contestation » du quotidien par l'entremise de l'objet manufacturé – les voies de l'objet qu'empruntent les pratiques artistiques sont diverses. La voie que José Pierre qualifiera en 1965 de romantique³⁴ est celle que frayent dès 1931 les *Objets à fonctionnement symbolique* de Dalí et Breton³⁵.

32. José Pierre, « Konrad Klapheck ou les objets accusateurs », 1960, dans *L'Abécédaire*, Paris, Eric Losfeld, 1971. C'est en juillet 1960, par l'intermédiaire de Karl-Otto Götz, que José Pierre découvre Klapheck dans son atelier de Düsseldorf.

33. Voir José Pierre, « POP!POP!POP! D'une esthétique des lieux communs II », *op. cit.*

34. José Pierre écrit qu'« avec Martial Raysse triomphent tumultueusement, dans des œuvres d'une délicieuse maladresse et d'un mauvais goût voluptueux, les affirmations d'un romantisme aussi moderne que passionné » (« Pour une déclaration sur le droit à l'insoumission dans la peinture contemporaine », *Combat-Art, op. cit.*).

35. On peut faire l'hypothèse qu'indépendamment de l'allusion au détournement par Breton d'une bande dessinée (*Tragic à la manière des « comics »*, de 1943), la référence presque ésotérique aux *Objets à fonctionnement symbolique* s'adresse tout particulièrement aux membres récalcitrants du groupe surréaliste.

Dans le contexte des années soixante, ces objets conservent un pouvoir inspirant que José Pierre met en rapport avec la frange d'artistes pop qui occupe, d'une manière ou d'une autre, le front de la contestation et qui a sa préférence. En 1963, outre Rauschenberg, il distingue tout particulièrement parmi eux Rosenquist, Télémaque, Fahlström, même s'il commente aussi avec intérêt Lichtenstein, Wesselmann, Beynon ou Klasen. En 1965, Jacques Monory, Martial Raysse et Daniel Smerk s'ajoutent à la liste de ces artistes qui utilisent les moyens du pop sans se contenter d'une « acceptation matérialiste du monde ».

Le débat sur le pop art dans le groupe surréaliste

Au début des années soixante, il s'en faut de beaucoup que le très vif intérêt manifesté par José Pierre et Jean Schuster pour un certain pop art soit partagé à l'intérieur du groupe surréaliste³⁶ ou sur ses marges. Ainsi, Edouard Jaguer, animateur du mouvement Phases qui collabora avec André Breton, Marcel Duchamp et José Pierre à l'exposition new-yorkaise de 1960-1961³⁷, se refusait absolument à voir dans le pop art une nouvelle émancipation esthétique; il le soupçonnait en effet d'être essentiellement un instrument de l'impérialisme culturel américain, dont la tête de pont serait la galerie Sonnabend³⁸.

Comme lors des rapprochements avec certains artistes abstraits dans les années cinquante, les positions étaient donc loin d'être unitaires. De plus, contrairement à ce qui s'était produit à l'égard de Duvillier, Loubchansky ou Degottex, Breton ne se prononçait pas de manière aussi directe dans ce débat³⁹, même si, semble-t-il, il incitait José Pierre à être d'une curiosité

36. Quand Gérard Durozoi parle d'« Insuffisance du pop art » (dans *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997), il semble mettre sur le même plan José Pierre et d'autres membres du groupe qui ont pris la parole sur ce sujet dans *La Brèche* – en particulier, Benayoun et Silbermann. Or, au contraire, José Pierre occupait une position minoritaire dans le groupe par son appréciation favorable, quoique nuancée, du pop art.

37. L'exposition qui eut lieu en 1960-1961 aux D'Arcy Galleries, avait pour titre « Surrealist Intrusion in the Enchanters Domain ». Notons simplement pour notre propos qu'une œuvre de Rauschenberg y était présentée.

38. Ce sont précisément les articles « POP! POP! POP! » qui marqueront le point de rupture entre José Pierre et Edouard Jaguer dans leur appréciation du pop art (entretien avec Edouard Jaguer, le 16 septembre 2003). Cette divergence de jugement se signale alors notamment dans leurs lectures des œuvres de Rosenquist, Klapheck ou Segal. En ce qui concerne l'opinion de Jaguer sur Klapheck, on peut se reporter à « Plan et démontage de l'ordinateur Klapheck ou les œillades d'Argus », *La Brèche* n° 3, 3 septembre 1962.

39. Lorsque Breton s'exprime sur le pop art en 1964, il en approuve la manière de cerner « les aspects les plus aberrants, les plus nocifs de la civilisation industrielle », mais il y décèle aussi de suspects accommodements. Toutefois, sa réticence s'adresse surtout à l'appel aux

artistique toujours affûtée. Il faut cependant relever que parmi les derniers textes que Breton consacra à la peinture, celui qui concerne Klapheck, assez tardif puisqu'il date de février 1965, est peut-être moins lié au débat sur le pop art que celui qui traite de Magritte dont l'œuvre ne manquait pas d'intéresser maints artistes plus ou moins proches du pop, de Rauschenberg, Johns⁴⁰ et Rosenquist à Télémaque ou Terrossian.

Il n'est pas difficile de découvrir des signes de divergence au sein du groupe, puisque José Pierre en fait état publiquement dans les colonnes de *Combat*. Dans l'article sur le pop art daté du 7 octobre 1963, il note: « Contrairement à plusieurs de mes amis, je pense que le pop n'est pas près de se voir au bout du rouleau. » Et, le 9 décembre, il mentionne l'article de Dore Ashton dans *Cimaise* et celui de Jean-Claude Silbermann dans *La Brèche* comme éléments importants dans le débat sur le conformisme ou le non-conformisme du pop.

Le numéro 5 de *La Brèche* dans lequel paraît l'article de Silbermann, comporte, par ailleurs, deux illustrations de Télémaque⁴¹ avec qui l'auteur, peintre lui aussi⁴², est en intelligence. Mais quelle est la nature du réquisitoire de Silbermann contre la peinture pop? À première vue, il ne semble pas avoir une position très différente de celle de José Pierre, puisqu'il dénonce lui aussi la mode de « l'immondice » en art, l'attrait exercé par le déchet sur des artistes qui se mettent à l'école de Dada avec le « bien-être intellectuel » en prime. Cette pratique relevant du « sous-réalisme » paraît viser les artistes Nouveaux Réalistes que José Pierre épingle dans *Combat*. Mais, quand elle met en évidence « la véritable culture de l'indifférence que les sous-réalistes entendent promouvoir », l'argumentation de Silbermann s'élargit à l'ensemble du pop. On pourrait se souvenir du mot de Rauschenberg déclarant à André Parinaud que « n'importe quel objet de la vie » avait droit de cité dans sa toile. Mais c'est là remettre en question « le principe d'errance dans ses rapports avec le hasard et la nécessité, la liberté et le destin ». Déroger à ce principe de liberté d'errance semble aller à l'encontre

« déchets et résidus », donc au Nouveau Réalisme. (Cf. « Entretien avec Guy Dumur », *Le Nouvel Observateur*, 10 décembre 1964, repris dans *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970.)

40. L'exposition Magritte à la Galerie nationale du Jeu de Paume (2003) a été l'occasion de souligner à nouveau ce lien. (Voir « Entretiens avec Daniel Abadie », *Le Monde*, 14 février 2003 et « Ceci est Magritte », *Beaux-Arts magazine*, hors-série n° 3, 2003).

41. Hervé Télémaque entre en contact avec le groupe surréaliste peu de temps après son arrivée en France en 1961, mais il ne s'y associe pas intégralement et garde une réserve qui le conduit à s'en éloigner avant la mort de Breton. Il est également lié à Alain Jouffroy comme du reste beaucoup de peintres intéressés par les renouvellements introduits par le pop art, et qui trouvent une tribune dans *Opus international*, créé en avril 1967.

42. C'est seulement depuis 1962 que Jean-Claude Silbermann aborde la peinture, alors qu'il participe aux activités du groupe depuis 1956. En 1964, Breton consacre un texte à ses enseignes: « À ce prix » (repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, 1965).

d'une affirmation fondatrice du surréalisme⁴³ et de la recherche de ce point sublime où les contraires qu'évoque Silbermann coexistent. C'est même, ajoute Silbermann, « porter atteinte à la notion même de jugement, dans son sens le plus général qui est celui du choix de ses possibilités et de ses limites ».

En revanche, cette culture de l'indifférence en art semble trouver une caution dans certaines déclarations de Duchamp qui affirme, par exemple, en 1961 que le choix des ready-mades avait pour fondement une « réaction d'indifférence visuelle⁴⁴ ». Cette « anesthésie complète » revendiquée, douteuse ou non, paraît effectivement en conformité avec son parti-pris pour l'objet manufacturé, qui le constitue en « témoin ». Mais Silbermann souligne que le non-choix du pop art recouvre encore un choix puisque le non-choix authentique n'est pas à chercher ailleurs que dans l'automatisme: « En poésie, en art, c'est de la volonté qu'“il faut” se passer de toute volonté, y compris de la volonté de ne pas vouloir. » Démasqué, le parti-pris du pop conduit à l'apparenter à l'art traditionnel, si bien que « c'est à la réaction qu'appartient ce sous-réalisme ».

Au début des années soixante, Robert Benayoun s'était rendu aux États-Unis et, dans un dialogue avec José Pierre⁴⁵, il avait témoigné de sa visite à l'exposition « The Art of Assemblage »: l'éloge de Joseph Cornell et de Robert Rauschenberg y côtoie une virulente critique d'Arman et de tous ceux qui célèbrent « l'apothéose du vrac » et de la ferraille. En juin 1964, dans un article intitulé « Où rien n'arrive » publié dans le numéro 6 de *La Brèche*, Robert Benayoun se montre nettement défavorable au pop art. Il aborde la question du *happening* et met en exergue une longue citation de Dore Ashton, dont l'article de référence paru dans *Cimaise*, avait déjà été salué pour sa rigueur par José Pierre, même s'il n'en partageait pas les conclusions, nettement défavorables au pop. Benayoun a assisté à des *happenings* de Allan Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman et peut-être de Jean-Jacques Lebel, dont le nom n'est pas même cité. Il prévient qu'il entend « définir le Pop par les *happenings* » et, comme Silbermann, il conteste le sérieux de « la révolte contre les marchands de tableaux ». Même si le *happening* ne saurait être vendu, la rentabilité d'une opération dont la « dépense intellectuelle » lui paraît minimale, ne fait à ses yeux aucun doute. Le *happening* que Kaprow a organisé à Paris en juillet 1963 dans les locaux du Bon

43. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, on peut lire: « Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté nous est laissée. À nous de ne pas en mésuser. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. »

44. Marcel Duchamp, « À propos des “ready-mades” », dans *Duchamp du signe*, Paris, Champs-Flammarion, 1994.

45. L'entretien entre Robert Benayoun et José Pierre, publié en mai 1962 dans le n° 2 de *La Brèche*, a pour titre « Alchimie de l'objet, cabotinage du déchet ».

Marché était une « maussade [...] séance de *shopping* où les rôles distribués d'avance n'offraient aucun champ au hasard, et où l'invention s'était révélée d'une pauvreté insigne ». Celui de Niki de Saint Phalle, Rauschenberg et Tinguely, *La Construction de Boston*⁴⁶, auquel il n'a pas assisté, lui paraît distiller le même ennui – qui, si l'on en croit Duchamp qui était pour sa part au nombre des spectateurs⁴⁷, est la véritable nouveauté du *happening*. Mais pour les surréalistes que l'érotisme jugé de pure provocation mis en scène par Lebel ne contribue pas non plus à revaloriser, l'ennui dont Duchamp se délecte dans les *happenings* n'est vraiment pas une raison esthétique suffisante.

Que finalement rien n'arrive dans les *happenings* confirme l'abandon de l'artiste pop à son environnement, ce « je veux être une machine » de Warhol⁴⁸ que fustige Benayoun. À ses yeux, l'exécutant assume finalement « les mécanismes les plus castrateurs de son époque », ce qui contraste avec « la véritable extériorisation de libido que suppose l'automatisme ». Cette passivité ne peut conduire les artistes pop qu'au patriotisme (Jasper Johns, Indiana), à l'exaltation même involontaire des éléments les plus fascistes de la réalité américaine (les *comics* guerriers privilégiés par Lichtenstein, les chaises électriques de Warhol) ou encore à la grossièreté pornographique (Lebel). Les deux exceptions que fait Benayoun ne sont guère surprenantes puisqu'il s'agit encore de Rauschenberg et de Rosenquist.

José Pierre consacre d'ailleurs à ce dernier un article dans *La Brèche*⁴⁹. Rosenquist est le seul nouveau venu sur la scène de l'art parisienne qui semble recueillir un assentiment quasi général au sein du groupe. L'hommage que lui rend José Pierre s'accompagne de reproductions de deux de ses œuvres, dont l'une, *Vagues* (1962), présente des accents franchement magrittiens. Dans le texte mi-fiction mi-essai qu'il compose avec humour, José Pierre insiste sur le rôle de l'imagination, de l'émotion sexuelle à la racine de la création, du lien avec l'environnement social. Et à l'adresse du candidat qui chercherait « Comment réussir un chef-d'œuvre Pop? », il ajoute, de façon caractéristique, qu'« un mouvement de dégoût peut être salutaire ».

Ce mouvement-là s'apparente à l'aptitude que Breton décèle chez René Magritte, dans le texte qu'il lui consacre en 1964 et qui peut être lu comme un rappel du rôle d'initiateur qui a été le sien dans l'approche pop de la réalité. Se référant tour à tour à Constantin Brunner, philosophe

46. Ce *happening* a lieu en mai 1962 dans un théâtre de l'off-Broadway à New York.

47. Voir Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.

48. A ne pas confondre avec la déclaration de Klapheck: « Peintre de machines, je suis moi-même devenu une machine » (*La Brèche*, n° 7, décembre 1964). Aux yeux des surréalistes, Klapheck a su préserver la « volupté de l'imagination » (José Pierre) en proposant de la machine une « image magnifiée » (André Breton).

49. José Pierre, « Comment réussir un chef-d'œuvre Pop? », *La Brèche*, n° 6, juin 1964.

contemporain de Spinoza, et à l'article de Dore Ashton déjà cité, Breton entend défendre une modalité d'accès au monde des objets entre « réalité relative » et « réalité absolue », autrement dit « cet œil mi-fermé mi-ouvert », capable de basculer du rêve à l'état de veille en prenant appui sur les objets les plus familiers, que Magritte s'est en quelque sorte lui-même greffé. Le monde des objets communs ne mérite l'attention que dans la mesure où il a une propension merveilleuse au glissement métaphorique ou analogique. Le grand art consiste non pas à indiquer impérieusement le sens du vagabondage qu'un objet peut susciter, mais à laisser tout le champ ouvert pour le parcours du spectateur. À défaut, l'œuvre sera toujours suspecte d'une adhésion insuffisamment critique à la société, donc moralement douteuse.

Ce refus d'adhérer à la société telle qu'elle est, ce vent salubre du dégoût évoqué par José Pierre s'est peut-être déchaîné en 1965, lors de la onzième et dernière Exposition internationale du surréalisme qui était placée sous le signe de « L'écart absolu ». Il s'agissait, comme il faudrait le montrer dans le détail, d'un procès de la société de consommation qui renouvelait le style des précédentes expositions internationales puisque la prise de position idéologique y était mise au premier plan⁵⁰ – ce qui allait dans le sens de l'esprit du temps où se signalait diversement une tendance assez générale à la « politisation de l'esthétique ». Au cœur de cette exposition, il est plaisant de retrouver un matelas, dans le rôle du *Consommateur* cette fois. À côté des œuvres réalisées collectivement, à vocation illustrative comme le *Consommateur*, on peut relever, en dialogue anachronique avec le pop art, la présence d'un *Objet à fonctionnement symbolique* de Breton et, plus proche de l'esthétique pop, une peinture-objet de Télémaque intitulée *Confidence*.

Lorsque José Pierre fait parler Télémaque dans « Larguez l'étoile », texte qui retrace en sept tableaux l'histoire du surréalisme et de la peinture, c'est pour réaffirmer la dimension magique de son travail. Le septième tableau, relatif aux années soixante, met en scène le *Nécrophile* de Jean Benoît, qui s'entretient avec les artistes du groupe, censés se retrouver autour de la passion du Sergent Bertrand: alors que Gironella et Alechinsky évoquent un bal masqué au Mexique où une véritable morte s'est montrée des plus ardentes courtisanes, Télémaque intervient: « Par un sortilège du même genre, lui fait dire José Pierre, j'ai appris en Haïti à dresser des zombies pour peindre mes tableaux. » La distance qui, pour les surréalistes, fait souvent défaut aux artistes pop, trouve ici un de ses noms décisifs, l'humour.

50. Le tract « Tranchons-en », inséré dans le catalogue de l'exposition de la Galerie de l'Œil, explique que les « expositions antérieures ne révélaient que de biais, à travers leur ordonnance et les textes qui les accompagnaient, le regard renouvelé que nous portions sur "l'époque" ».

Savoir discerner entre les œuvres relevant de manière générique du pop art, tel semble être encore aujourd'hui l'enseignement de José Pierre. Loin de considérer la « fracture esthétique⁵¹ » du pop art comme un phénomène purement américain, comme on a longtemps voulu le faire croire, son goût l'a conduit vers des artistes des deux côtés de l'Atlantique. S'il s'agit de tracer une frontière d'un autre genre au sein de l'immense production du pop art, on pourra donc se doter avec profit d'un œil surréaliste pour se risquer dans ce que le Centre Pompidou désignait en 2001 comme « Les années Pop ».

Jérôme Duwa

51. L'expression est employée par le peintre Alain Jacquet dans un entretien accordé à Philippe Dagen, « Le pop n'est pas un phénomène exclusivement américain », *Le Monde*, 16 mars 2001.