



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2013

Revisiting the Gilded Age / Littérature et philosophie

Roy Lichtenstein : dernier classique, premier postmoderne ?

Rétrospective Roy Lichtenstein au Centre Georges Pompidou (3 juillet - 4 novembre 2013)

Mathilde Arrivé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6341>

DOI : 10.4000/transatlantica.6341

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Mathilde Arrivé, « Roy Lichtenstein : dernier classique, premier postmoderne ? », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6341> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6341>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Roy Lichtenstein : dernier classique, premier postmoderne ?

Rétrospective Roy Lichtenstein au Centre Georges Pompidou (3 juillet - 4 novembre 2013)

Mathilde Arrivé

« I would be more of a Classical artist than a Romantic »¹.
Roy Lichtenstein

- 1 Le Centre Pompidou offre jusqu'au 4 novembre 2013 une vaste rétrospective — la première à Paris depuis 30 ans² — rassemblant plus d'une centaine d'œuvres de Roy Lichtenstein (1923-1997) dans un parcours chrono-thématique déployé sur dix salles³. On y retrouve les grandes tensions fondatrices de son travail — entre main et machine, figuration et abstraction, emprunt et création, rupture et tradition, hommage et iconoclasme, vernaculaire américain et canon européen. Cette exposition, entièrement bilingue, fait suite à la rétrospective organisée en 2012 par le Art Institute of Chicago, qui voyagea à la National Gallery of Art de Washington D.C., puis à la Tate Modern de Londres au début de l'année 2013⁴.
- 2 En visitant l'exposition du Centre Pompidou, on pourra aussi se souvenir de l'exposition « Roy Lichtenstein : Évolution » organisée en 2007 à la Pinacothèque, qui avait choisi d'envisager certaines œuvres choisies du peintre dans une perspective génétique, en s'intéressant aux « différentes étapes du procédé de création de l'artiste », allant « de l'élaboration des croquis, dessins, collages et maquettes jusqu'à l'engendrement ultime incarné par les peintures et les sculptures »⁵. Cette exposition était un évènement, puisque la plupart des œuvres exposées — et en particulier les sources, supports et autres documents préparatoires — n'avaient jamais été montrées en France. Cette exposition était aussi un évènement muséographique, car elle confirmait l'entrée au musée des études, esquisses, croquis et prototypes réalisés en amont de l'œuvre finale. Longtemps relégués à la préhistoire de l'œuvre et archivés à l'usage des seuls experts, ces documents occupent désormais une place de plus en plus importante dans les expositions grand public.

Une rétrospective en forme de redécouverte

- 3 En marge de ces dossiers génétiques et cette plongée verticale dans l'épaisseur d'une iconographie et de sa construction, le Centre Pompidou a choisi une autre forme de parcours visuel, plus diachronique dans son organisation⁶, mais aussi plus englobant et ambitieux (bien que moins innovant) dans son projet. L'exposition se veut en effet une « redécouverte » de l'œuvre de Lichtenstein, trop souvent associée, selon la commissaire Camille Morineau, à une imagerie inspirée des *comics*, qui pourtant disparaît de ses toiles dès 1966 (*Album*, 2). En marge des *Whaam !* et autres *Drowning Girls*, l'exposition met ainsi en présence des toiles et des objets moins connus, souvent inédits, issus de collections particulières. Le but est de proposer un nouveau regard sur le peintre, envisagé à la fois comme un héritier du classicisme et un précurseur du postmodernisme – bref, comme un artiste complexe dont l'identité artistique dépasse le cadre du mouvement Pop. En illustrant abondamment les inspirations européennes de Lichtenstein, les organisateurs souhaitent très certainement œuvrer à « dévulgariser » l'œuvre d'un artiste encore souvent jugé *kitsch*.
- 4 Quoi qu'il en soit, le pari de renouveler les regards sur l'œuvre de Lichtenstein est gagné, tant le spectateur est frappé par la richesse des travaux présentés. La diversité s'affiche tout d'abord dans la multiplicité des matériaux et supports utilisés par l'artiste : lithographie, crayon de couleur sur papier, acrylique ou huile sur toile, gravure sur bois, mais aussi sérigraphie sur plastique, magna sur plexiglas, bois peint, bronze peint, porcelaine sur acier, sculpture en céramique, en marbre et laiton, en aluminium et plexiglas. L'exposition fait voisiner librement peintures et sculptures, signalant ainsi les expérimentations intermédiaires de Lichtenstein et le continuum graphique qu'il établit entre le bi- et le tri-dimensionnel, conçus tous deux dans leur matérialité d'objets.
- 5 Mais si la part belle est faite aux différents matériaux et supports, les organisateurs ont choisi de mettre avant tout l'accent sur la richesse iconographique de l'œuvre plutôt que sur les techniques du peintre, si bien que le pochoir ou le chevalet rotatif – pourtant si singuliers et si centraux dans le travail de Lichtenstein – ne sont guère intégrés à l'exposition, au grand dam d'un public pourtant désireux de les comprendre⁷.

« L'art comme sujet »⁸ : l'intericonique à l'œuvre

- 6 Au gré de la centaine d'œuvres présentées, le sentiment de profusion des sujets et des supports est contrebalancé par quelques invariants stylistiques qui donnent à l'exposition et à l'œuvre de Lichtenstein toute sa cohérence. Il s'agit d'une part de la quasi-invariabilité de la gamme chromatique – celle, somme toute réduite, inspirée de la quadrichromie de la bande-dessinée⁹ – et de la persistance entêtante du point (le point *ben-day*) d'autre part, axe imperturbable de la grammaire graphique du peintre.
- 7 Mais il est un autre invariant dans l'œuvre de Lichtenstein qui sert de fil rouge à l'exposition : il s'agit du dialogue intericonique, qui parcourt son œuvre de bout en bout. Si le grand public est familier de la parenté de ses toiles avec les images issues de la culture visuelle populaire (en particulier la publicité et la bande-dessinée), il l'est moins des ses filiations avec les grands modernes européens. L'exposition révèle que

Lichtenstein puise chez Joan Miró, Paul Klee et Georges Braque au début de sa carrière, puis chez Pablo Picasso (*Still Life after Picasso*, 1964), Fernand Léger (*Trompe l'œil with Léger Head and Paintbrush*, 1973), Henri Matisse (*Still Life with Goldfish*), Piet Mondrian (*Non-objective*, 1964), Constantin Brancusi (*Sleeping Muse*, 1964), mais aussi chez Max Ernest, Van Gogh et Dalí. Et cette liste n'est pas exhaustive.

- 8 Chez Lichtenstein, l'emprunt est toujours affiché et assumé, opéré dans un geste souvent ludique et puissamment iconoclaste, en particulier lorsque des motifs tels que les poissons de Matisse, la guitare de Picasso ou les rectangles de Mondrian sont littéralement « digérés » par l'artiste — exagérés, passés au crible d'une trame de points et cerclés d'une épaisse ligne noire. L'artiste refuse pourtant de définir son travail dans les termes de la parodie, et préfère l'idée de réinterprétation, dont l'ironie procède du décalage entre le motif et la manière (« the contradiction between what I'm portraying and how I'm portraying it », 20). En parcourant l'exposition, on décèle chez l'artiste un amour des images, qui vire parfois à la dévoration. En témoignent ses *composition books*¹⁰ dans lesquels Lichtenstein, peintre iconophage, consignait des images. Ces cahiers d'écoliers (dont on pourrait regretter qu'un facsimilé ne soit pas présenté dans l'exposition) fonctionnaient comme de véritables réserves et matrices iconographiques, d'où allaient émerger des synthèses ou combinaisons originales.
- 9 Si l'on sait que Lichtenstein fut inspiré par l'art amérindien, chinois ou japonais, l'exposition met principalement l'accent sur ses filiations européennes, en illustrant ses dialogues avec les avant-gardes : impressionnisme (*Rouen Cathedral*, 1969), cubisme, surréalisme, futurisme (*The Red Horseman*, 1974), purisme (*Purist Painting with Bottles*, 1975), vorticisme, et même art déco, qu'il revisite dans ses « Entablatures » (*Entablements*). Ce système de référence, assez élitiste et très euro-centré, ne manque pas de surprendre chez un artiste américain dit Pop, qui n'aurait alors de populaire que le nom. Mais quel était le projet réel de Lichtenstein : démocratiser et américaniser le canon européen ? Requalifier le vernaculaire américain ? Ou bien mettre à bas ces différences ? L'exposition ne le dit pas.
- 10 L'accent mis sur la filiation européenne occulte partiellement un autre pan du travail de Lichtenstein, à savoir ses liens avec son propre pays. Avant sa rencontre décisive avec Kaprow en 1960, on sait pourtant que Lichtenstein « travaille sur le folklore américain et le Far West, traités dans un style naïf et inspiré du cubisme, de Miró et Klee » (*Album*, 54), et on pourra regretter que certaines de ces œuvres de jeunesse n'aient pas été incluses dans l'exposition. De même, les liens entre les travaux du peintre et l'actualité politique, militaire ou diplomatique des États-Unis ne sont pas explicités. L'exposition, entièrement dédiée à l'univers iconographique de Lichtenstein, n'intègre aucun cadrage historique ou contextuel.

« To hide the record of my hand »

- 11 L'exposition met néanmoins en lumière le dialogue intericonique que Lichtenstein tisse avec les Expressionnistes abstraits comme Willem De Kooning (*Women*, 1981) et Jackson Pollock (*Brushstroke with Spatter*, 1966), mais aussi avec les artistes minimalistes (Kenneth Noland et Donald Judd) et Pop (Jasper Johns, Robert Rauschenberg)¹¹. L'intericonicité autorise une forme de pensée visuelle : c'est bien par son truchement que Lichtenstein énonce sur la toile son propre positionnement par rapport aux peintres et pratiques de son temps.

- 12 S'il partage avec les Expressionnistes abstraits un même goût pour le *all-over*, c'est-à-dire des compositions décentrées qui se confondent avec la surface de la toile, ainsi qu'un même désir de monumentaliser les petites choses, son travail n'en reste pas moins l'antithèse presque terme à terme du canon expressionniste abstrait. Travaillant à effacer la trace de sa main et de son pinceau, Lichtenstein pourrait être qualifié de peintre « anti-gestuel », en opposition radicale à l'« action-painting » d'un Pollock ou d'un Kline, tandis que sa gamme chromatique délibérément réduite s'oppose à la richesse des tons déployés par les *color-field painters*, tels que Mark Rothko, Barnett Newman ou Ad Reinhardt. Lichtenstein énonce ce positionnement dans sa série des *Brushstrokes*, où il s'emploie à reproduire laborieusement des coulures de peinture grossières et faussement spontanées.
- 13 Apparemment sans geste et sans expression, la peinture de Lichtenstein est un art de la surface, du contour et du point, sans texture ni matière (exception faite des jeux de lumière sur les supports plastiques qu'il utilise). Pourtant, s'il fait disparaître la trace de sa main, Lichtenstein fait apparaître ses choix et signale sa présence. Anti-romantique, sa peinture ne fait référence à aucun au-delà ou absolu esthétique — si ce n'est le jeu infini des images, de leurs intersections et de leurs incessants déplacements.
- 14 Alors que les peintres expressionnistes abstraits s'emploient à suggérer le chaos et la violence du monde moderne, Lichtenstein délimite en creux un existentialisme américain d'un nouveau genre, basé sur la création d'un environnement apparemment indifférent, importé du monde de l'industrie, où il s'agirait de représenter les affects de manière exagérée pour mieux les neutraliser, comme dans sa série dérivée des *All-American Men of War*.
- 15 Cette conquête des passions pourrait s'approcher de la démarche zen, qui l'inspire peu avant sa mort. *Landscape with Boat* (1996), point final et peut-être point d'orgue de l'exposition, signe la disparition de la ligne noire, ainsi que l'autonomisation du point. N'étant plus contenu par le trait, le point s'adoucit, dans un dégradé tonal lui aussi plus doux. Ces dernières toiles (*Landscape with Philosophers*, *Landscape with Scholar's Rock*) sont certainement un ultime pied de nez — celui de figer la poésie zen dans un geste mécanique. Mais elles témoignent aussi de l'effort, poursuivi tout au long de sa carrière, de piéger le temps, de matérialiser l'éphémère (« *make ephemeral things concrete* » selon ses propres mots), en donnant corps aux événements les plus fugaces — une explosion (*Whaam !*), un reflet (série des *Mirrors*) ou un coup de pinceau (série des *Brushstrokes*).
- 16 Dans les nus de la dernière période, le point en vient à matérialiser l'invisible : plutôt que de marquer les ombres, il se fait plus inquiétant en barrant le visage ou le corps nu des sylphides comme une balafre. En faisant ainsi voisiner deux séries potentiellement concurrentes (les paysages zen et les nus), l'exposition souligne la grande productivité rhétorique du point de Lichtenstein, capable de prendre en charge des émotions, des idées et des genres très variés.

« I would be more of a Classical artist than a Romantic »

- 17 Le tour de force de l'exposition est certainement de dresser un double portrait de Lichtenstein : celui, assez attendu, de l'artiste commercial postmoderne et celui, plus

surprenant, de l'artiste classique — l'un et l'autre partageant un même goût pour l'archétype et la généralité.

- 18 Aux idées romantiques de génie créateur, d'inspiration spontanée, d'individualité irréductible et d'originalité radicale qui furent les maîtres-mots du romantisme et de l'expressionnisme abstrait, les artistes Pop opposent le principe de duplication mécanique et d'impersonnalité. Lichtenstein se distingue des uns comme des autres en adoptant une éthique proprement *classique* du travail et de l'effort, de la minutie et de la précision, en particulier lorsqu'il s'emploie à reproduire patiemment à la main le style de l'imprimé industriel. L'exposition met en lumière le classicisme de sa démarche en soulignant son adhésion à la nomenclature des genres établis (natures-mortes, paysages, nus et portraits) et l'importance qu'il donne à l'imitation des « maîtres ».
- 19 Le miroir, thème classique (et baroque) par excellence, fait aussi l'objet d'une série présentée dans l'exposition. Là encore, Lichtenstein se place délibérément dans le sillage de la tradition classique, en se livrant à une réflexion sur les pouvoirs et limites de la mimésis et de la copie. Loin de la transparence classique, les miroirs ronds de Lichtenstein sont de véritables écrans où s'exhibent des formes abstraites, partiellement illisibles, décrochées de toute narration. Rappelant la forme d'un œil, ils ressemblent aussi à d'énormes points et, à ce titre, fonctionnent comme des modèles réduits de son propre travail. Thème classique traité à la manière postmoderne, la série des miroirs est certainement l'une des plus intéressantes de l'exposition, parce qu'elle est un lieu théorique et méta-pictural où s'articule la tension entre figuration et abstraction, copie et création, iconophilie et iconoclasme.

« A lot of it is just plain humour » ?

- 20 Si Roy Lichtenstein est bien, comme l'écrivent les organisateurs, le « premier postmoderne » (17), il en a toutes les coquetteries. D'ailleurs, lorsqu'il a recours à l'autocitation dans sa série des *Artist's Studio* (*Artist's Studio 'Look Mickey'* de 1973), on peut craindre la consolidation d'un univers artistique complètement autarcique, que seul l'humour viendrait mettre en mouvement.
- 21 Fort d'un protocole censément neutre, dépersonnalisé, mécanisé, et d'une démolition en ordre des notions d'originalité et d'autorité (au sens d'*authorship*), Lichtenstein a su pourtant affirmer de fortes idiosyncrasies stylistiques et une puissante signature, devenue une véritable « marque déposée ». Il aura érigé l'emprunt en principe créateur tout en développant une imagerie reconnaissable entre toutes, dotée d'une grande lisibilité pour le public — qui vaut d'ailleurs à l'exposition un franc succès populaire.
- 22 Grand laboratoire intericonique, l'œuvre de Lichtenstein est tout entière basée sur le transfert, le brassage et le réemploi des codes visuels, mais aussi sur la transformation des clichés en icônes, et vice versa. S'il fait de cette réversibilité la matière même de son art, il fournit aussi le scénario de la production et de la réception de ses propres œuvres, qui oscillent entre icônes et clichés au gré des usages et des relectures, dont cette exposition restera certainement un jalon important.

BIBLIOGRAPHIE

Roy Lichtenstein, *L'exposition/The Exhibition*, Album de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2013, 60 pages.

NOTES

1. Citation de l'artiste, figurant sur l'un des murs de l'exposition.
2. « Le Centre Pompidou lui rend hommage dans un rétrospective exceptionnelle, la première en France depuis près de 30 ans ». (*Album*, quatrième de couverture)
3. « Le pop art regarde le monde » (salle 1) ; « L'agressivité de l'art commercial » (salle 2) ; « Ce que je crée, c'est la forme » (salle 3) ; « Des sujets émotionnels dans un style détaché » (salle 4) ; « Le coup de pinceau, représentation d'un grand geste » (salle 5) ; « L'art comme sujet » (salle 6) ; « Le tableau pensé comme un objet » (salle 7) ; « Un certain sentiment à propos de Matisse » (salle 8) ; « Nus : le fossé entre réalité et conventions artistiques » (salle 9) ; « Le zen version imprimée » (salle 10).
4. <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Lichtenstein>.
5. <http://www.pinacothèque.com/?id=207>.
6. La perspective chronologique est matérialisée sur le mur d'entrée de l'exposition sous la forme d'une frise horizontale qui dégage huit grandes périodes dans la trajectoire de l'artiste (1923-1947 : « Formation ; 1948-1960 : « Avant le Pop » ; 1961-1965 : « Les années Pop » ; 1966-1971 : « Art déco et beaux objets » ; 1972-1979 : « Relectures de l'histoire de l'art » ; 1980-1987 : « Coups de pinceau et abstraction » ; 1988-1992 : « Reflets et sculptures monumentales » ; 1993-1997 : Nus et paysages chinois »).
7. Seule une vidéo assez succincte offre quelques explications sur un petit écran autour duquel le public se masse avec difficulté.
8. Titre de la salle 6 de l'exposition.
9. Voir Jean-Paul Gabilliet, « Fun in Four Colors », *Transatlantica*, numéro 2005/1, 2006, <http://transatlantica.revues.org/319> (page consultée le 8 octobre 2013).
10. *Composition Book* est aussi le titre et sujet d'une toile de 1964 présentée dans la première salle de l'exposition.
11. Comme Rauschenberg, Lichtenstein emprunte et condense des formes visuelles multiples. Mais au lieu de les mettre en présence physiquement par le collage, il s'emploie à les traduire patiemment dans le langage de la peinture et au prisme de sa propre grammaire graphique : le point – sorte de maillage, tamis, toile, écran.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

MATHILDE ARRIVÉ

Université Montpellier III