

Le passage des années 1950 aux années 1960 marque un tournant radical dans l'histoire de l'art à un double point de vue : l'orthodoxie de l'abstraction, qui avait dominé le « style international » des deux côtés de l'Atlantique dans les années 1950, est évincée par un réalisme nouveau, de formes diverses ; et New York ravit à Paris sa place de capitale internationale de l'art moderne. Le 27 octobre 1960, dans l'appartement d'Yves Klein, un groupe d'artistes se donne le nom de « Nouveaux Réalistes » – ce sera le dernier mouvement d'avant-garde venu de Paris qui atteindra une certaine réputation internationale.¹ Toutefois la référence au réalisme n'est guère évidente dans les œuvres de ses membres, ni même le moindre dénominateur commun de style : les monochromes bleus de Klein, les machines de Tinguely, les compressions de César, les affiches lacérées de Hains et Villeglé, par exemple, semblent bien loin les uns des autres. Et l'on saisira sans doute mieux la cohésion du groupe, théorisée par Pierre Restany, si l'on s'en tient à un rapport concret² et direct avec les moyens de création utilisés – des matériaux banals, des objets trouvés, employés comme tels – plutôt qu'à la peinture comme le voudrait la référence au réalisme. C'est sa rencontre avec les œuvres de Robert Rauschenberg et de Jasper Johns, les deux précurseurs du Pop Art américain, lors de leurs premières expositions en Europe sous l'étiquette « Néo-Dada », qui avait confirmé l'intuition de Restany et nourri son concept.

Jean Larcade, le propriétaire de la Galerie Rive Droite – la galerie de Karel Appel à Paris –, avait remarqué les deux Américains et montré une exposition personnelle de Johns l'année précédente, en 1959.³ Et en juin 1961 Restany organisait dans la même galerie l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, juxtaposant les Nouveaux Réalistes français aux Américains, dont Rauschenberg et Johns.⁴ Sidney Janis, le galeriste newyorkais de la New York School des années 1950, fut impressionné et proposa à Restany de reprendre son exposition l'année suivante à New York. Mais lorsque *New Realists* y fut inauguré en novembre 1962, sa composition avait sensiblement changé ! À travers une série d'expositions orchestrées par Leo Castelli dans diverses galeries, une nouvelle génération d'artistes américains avait surgi, dont des graphistes comme James Rosenquist et Andy Warhol, lançant un nouveau *trend* bientôt baptisé « Pop Art ». L'exposition chez Sidney Janis s'en était augmentée, et lorsque Restany la visita, il comprit immédiatement l'inégalité de la confrontation : trois mètres de Warhol, deux mètres de Lichtenstein, quatre mètres de Rosenquist, et cela dans le style lisse, efficace et séducteur de la publicité. Dans ce contexte, les assemblages miteux et plutôt petits des artistes européens, inspirés par Schwitters, n'avaient aucune chance. Se sentant trahis eux aussi, les artistes américains plus âgés de la galerie, comme Philip Guston, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb ou Mark Rothko, quittèrent en bloc celui qui les avait rendus fameux.⁵

Tel est le contexte des collages d'Appel dont il est question ici, contexte qui a dû, il est permis de le supposer, les inspirer en partie – voir les fragments de papier encollés, souvent déchirés, rappelant les lacérations d'affiches de François Dufrêne, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé (cf. ill. 01, p. 52 et p. 14). Cette association, loin des tiroirs de l'histoire de l'art, pourrait être perçue comme volontariste dans la mesure où Appel vient de CoBrA, l'un des groupes d'avant-garde des années 1950 dont les Nouveaux Réalistes voulaient justement se différencier. Néanmoins, sa présence dans l'une des deux expositions historiques qui ont fait la percée en Europe du Nouveau Réalisme et du Pop-Art, *Nieuwe Realisten*, conçue par Wim Beeren au Gemeentemuseum de La Haye en été 1964,⁶

semble jouer en faveur de cette interprétation. L'exposition fut reprise au Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne, où le directeur, Werner Hofmann, devant le succès foudroyant du nouveau style américain en Europe, la rebaptisa *Pop etc.* Elle alla ensuite à l'Akademie der Künste de Berlin, où son titre fut une nouvelle fois changé en *Neue Realisten & Pop Art* et où, ce qui peut étonner aujourd'hui, la couverture du catalogue fut ornée d'un diptyque d'Appel de 1963 : *Melancholic Gangster and Another One* (ill. 02, p. 52).⁷ Ce diptyque fait partie d'un ensemble de peintures du début des années 1960, qui se distingue par l'inclusion d'objets kitsch – jouets en plastique surtout. Bien que l'utilisation d'objets trouvés ne fût pas une nouveauté pour Appel, le choix ostensible du kitsch rapproche ces œuvres du Nouveau Réalisme : on pense, par exemple, à certaines constructions picturales de Martial Raysse (fig. 03, p. 52). Seules quelques-unes des œuvres de cet ensemble relativement restreint ont été conservées dans leur état original. La dernière apparition du diptyque date d'une vente aux enchères chez Sotheby's à New York en 2010. *Woman with Flowers no. 1* (fig. 04, p. 52) appartient à la Phillips Collection de Washington et *Woman with Flowers no. 4* (fig. 05, p. 52) au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Les objets se sont souvent détachés des toiles, et c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles Appel cessa de les utiliser. Il retravailla en peinture, plus traditionnellement cette fois, quelques-uns des assemblages dont ils étaient tombés (ill. 06–09, p. 52).

À la dernière étape de l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, sous le titre *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc...*, Appel et avec lui Willem de Kooning, autre frontalier entre abstraction et figuration, avaient disparu⁸ – comme si les avatars de l'exposition au fil de son voyage n'avaient cessé de refléter la concurrence entre les variétés européenne et américaine du nouveau réalisme, dont la dernière avait finalement vaincu.

Karel Appel, né en 1921, comptait parmi les plus jeunes des artistes associés aux années 1950 lorsqu'il réussit sa percée internationale depuis sa base parisienne. Qu'il n'y soit pas parvenu en tant qu'artiste CoBrA – le groupe s'étant déjà dissout en 1951, trois ans après sa création – mais dans la nébuleuse du critique d'art, impresario et commissaire d'expositions Michel Tapié, inventeur du terme « Informel », passe souvent inaperçu. Au cours des années 1950 à Paris, dans diverses galeries et l'atelier du photographe de mode Paul Facchetti, Tapié organisa une série d'expositions internationales d'importance, dont une exposition Pollock, l'exposition de groupe historique *Un art autre*, à laquelle participa Appel, ainsi qu'une exposition consacrée à ce dernier. En outre, Tapié établit le contact entre Appel et Martha Jackson, qui lui offrit en 1954, dans sa galerie de New York, sa première exposition personnelle aux États-Unis. C'est lui, encore, qui l'introduisit auprès de maints autres galeristes, gens de musées et collectionneurs privés.

Restany lui aussi rencontra Appel dans les années 1950, puisqu'il l'invita en été 1955 à participer à son exposition *Le Poème Objet* à la galerie de Beaune à Paris, qui réunissait des peintres et des poètes.⁹ Et il resta en contact avec lui au-delà de sa grande entrée en scène avec les Nouveaux Réalistes. En témoigne *Street Art, Le Second Souffle de Karel Appel*, sa publication de 1982 aux Éditions Galilée à Paris.¹⁰ Élevé à Casablanca, ayant fait ses études en Italie et en Irlande, Restany parlait plusieurs langues et entretenait des contacts internationaux – qualités plutôt rares dans le milieu de l'art parisien, que partageaient Tapié et Appel. Cela leur facilita la constitution d'un réseau international – y compris en Allemagne pour Restany, avec des peintres de Düsseldorf au milieu des années 1950 déjà, et, en 1956, pour l'exposition *Cinq Abstraits Rhénans* à l'Atelier Facchetti, dont il fut l'intermédiaire. Il rencontra peu après Alfred Schmela, galeriste de Düsseldorf qui allait devenir décisif pour le succès des Nouveaux Réalistes en Allemagne.¹¹

Appel rencontra très tôt aussi le sculpteur César, un autre membre fondateur des Nouveaux Réalistes, avec qui il exposa à la Galerie Rive Droite en 1955.¹² Comme Appel, César était né en 1921 – les autres membres du groupe étaient leurs cadets de cinq à dix ans – et les sculptures en ferraille de ses débuts témoignent d’une attitude artistique voisine de celle d’Appel. Celui-ci fit deux portraits de César – un dessin en 1955 et une peinture en 1956 (ill. 10–11, p. 52–53). À l’occasion de son exposition personnelle au Stedelijk Museum fin 1955, il tenta même de convaincre Willem Sandberg, le directeur, de montrer César dans le même temps – sans succès, Sandberg ayant déjà programmé une exposition de sculptures de fer du Danois Robert Jacobson.¹³

Donc, depuis le milieu des années 1950, Appel circulait dans les mêmes réseaux que Restany et César, mais lorsqu’en 1960 furent fondés Les Nouveaux Réalistes, il n’en était pas. Et l’été 1961, alors qu’à la Galerie Rive Droite, la galerie parisienne de Larcade, était présentée l’exposition de Restany *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Appel peignait sur des racines d’oliviers un corps unique d’œuvres très particulières (*L’Homme hibou no. 1*, Musée d’Art Moderne de Paris, ill. 12, p. 53), dans un domaine proche de Nice appartenant au même Larcade, l’Abbaye de Roseland. Le fait qu’Appel n’ait pas rejoint les Nouveaux Réalistes est probablement dû, en partie, à son âge – Restany était son cadet de presque dix ans – mais surtout au fait qu’après être passé de CoBrA à la Nouvelle École de Paris, il était déjà un artiste de réputation internationale. Qu’il figurât avec de Kooning dans l’exposition itinérante des Nouveaux Réalistes, faisant même la couverture du catalogue de Berlin, s’explique probablement par le fait que, tout en appartenant au courant des années 1950, il n’était pas purement abstrait: lorsque l’on veut lancer un nouveau mouvement, l’inclusion de quelques précurseurs assure la crédibilité de l’entreprise. De fait, c’est autour de 1960 qu’Appel fit l’expérience de l’abstraction libre: la phase la plus abstraite de toute sa carrière fut déclenchée par sa première visite à New York en 1957, à l’occasion de sa deuxième exposition chez Martha Jackson. Il rencontra alors des peintres abstraits de la New York School et, bien sûr, de Kooning. Cette phase s’acheva en 1961 avec le tournage du film de Jan Vrijman, *De werkelijkheid van Karel Appel (La réalité de Karel Appel)*, qui le montre comme un peintre «actionniste» abstrait (ill. 13, p. 53) – un peu comme le film de Hans Namuth, dix ans auparavant, montrait Jackson Pollock au travail.¹⁴ Il ne s’agissait pas ici, cependant, d’une rupture radicale, mais plutôt d’une expérience inspirée par ses rencontres avec des artistes new-yorkais.

Par ailleurs, le rôle surprenant d’Appel dans la trajectoire européenne des Nouveaux Réalistes s’explique par son ouverture d’esprit face aux trouvailles d’artistes plus jeunes que lui. «Appel le dit et le proclame: il hait la répétition, l’*habitus* kantien, il cherche constamment dans son art et dans sa vie, à remettre en question tout ce qui constitue la routine du présent, la routine de l’imaginaire.»¹⁵ Ainsi Restany résume-t-il un motif caractéristique de la personnalité vitale et artistique d’Appel: afin de se garder de toute sorte d’habitude, il cherche constamment, depuis ses débuts, l’interaction avec ce que lui offre son environnement sensible. Ce peut être des dessins d’enfants ou de malades mentaux, des œuvres d’autres artistes, mais aussi des objets trouvés, ou les réalités intrinsèques des moyens artistiques qu’il emploie, même les plus classiques: la peinture et la toile. Le choix d’Appel dans une situation concrète ne se fait évidemment pas par hasard: il est guidé par son cadre de références, d’où le fait que le résultat porte toujours et avant tout les caractéristiques de sa main. Le fait que les objets kitsch dans *Melancholic Gangster and Another One* soient surtout des jouets, par exemple, est probablement une mémoire des racines de la période CoBrA, lorsque les dessins d’enfants étaient ses sources d’ins-

piration (*Vragende kinderen no. 1*, 1950, ill. 14, p. 53; *Kind met speelgoed*, 1952, ill. 15, p. 53).

Si l’on considère, sur cette toile de fond, le groupe d’œuvres auquel est dédiée la présente publication, on peut constater, malgré toutes sortes d’analogies avec les Nouveaux Réalistes, de notables différences. *Figures*, qui date de l’année de la fondation du mouvement et que j’évoquais plus haut par rapport aux lacérations de Dufrêne, Hains ou Villeglé, montre des interventions de l’artiste, bien que minimales, qui créent une image suggérée par les fragments d’affiches lacérées. Les «lacérateurs» Nouveaux Réalistes, eux, étaient plutôt partisans de l’idée du «Ready-Made» de Duchamp, selon laquelle un objet trouvé ou sélectionné peut être montré tel quel, sans aucune intervention créative. On ne retrouvera la proximité de *Figures* avec les lacérations que dans le collage *Two Heads* de 1964 (ill. p. 121), bien qu’ici aussi la suppression d’éléments arrachés soit comblée par l’encollage d’autres éléments, qui accentuent l’impression de deux visages. Les autres collages sont plutôt assemblés à la manière des avant-gardistes classiques – Raoul Hausmann, Hannah Höch ou Kurt Schwitters –, utilisant des fragments d’images, découpés ou arrachés. Chez Appel il ne s’agit pas seulement d’objets trouvés imprimés, mais aussi de bouts de papier aux taches de couleur abstraites, apparemment ramassés sur le sol de l’atelier, provenant peut-être du papier étalé pour le protéger. Lorsqu’il s’agit d’images imprimées, elles témoignent de l’atmosphère de libération sexuelle des années 1960 – comparables de ce point de vue avec les collages de Richard Hamilton. La plus grande partie des œuvres de cette série se démarque cependant par la différence fondamentale d’Appel avec les Nouveaux Réalistes: elles sont fortement remaniées par le dessin ou la peinture.

Travaillant sur ces collages, comme dans toutes ses interactions avec la réalité sensible, Appel découvrait des images. Il en sélectionna quelques-unes afin de les transférer dans sa technique principale, la peinture. Ainsi peut-on identifier parmi ces œuvres quelques exemples transformés plus tard en huiles sur toile (ill. 16, p. 53, p. 87; ill. 17, p. 53, p. 97; ill. 18, p. 53, p. 34). Bien que quelques-uns de ces collages trouvent en partie leur inspiration dans l’avant-garde du début des années 1960, ils portent avant tout les caractéristiques stylistiques d’Appel. Désormais, comme ses compagnons de lutte des années 1950, il n’appartenait plus à l’avant-garde. Mais il vécut suffisamment longtemps pour voir la fin de toutes les avant-gardes et le retour à la peinture dans les années 1980 – et savourer de maintes façons ce retour.

1 Jean-Paul Améline/Nathalie Ernoul/Franz W.Kaiser: «1951–1960», in Franz-W. Kaiser (ed.): *Parijs. Stad van de moderne kunst*, cat. exp. Gemeentemuseum Den Haag, Anvers/La Haye 2011, p. 199.

2 Excepté peut-être dans le cas d’Yves Klein.

3 Catherine Dossin: «To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art», in *ARTL@S BULLETIN*, vol. 3, n°1, printemps 2014, p. 91; <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/8/> [31/03/2021]

4 Les artistes français étaient Arman, César, Raymond Hains, Yves Klein, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, les Américains Lee Bontecou, Chryssa, Richard Chamberlain, Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Richard Stankiewicz. Le catalogue de l’exposition est disponible: <https://mouvementsruevisconti.com/documents/659-restany-pierre-rive-droite.html> [31.03.2021].

5 Catherine Dossin: *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s*, Londres/New York 2017, p. 75, 160 et suiv. James E. B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago/Londres 1993, p. 427–429.

6 À La Haye du 23 juin au 30 août 1964 (Haags Gemeentearchief, DSK/Haags Gemeentemuseum 1951–1998, BNR. 515, Inv. Nr. 1304). L’autre exposition, *Amerikansk Pop Kunst*, fut organisée par Pontus Hultén en février de la même année à Stockholm. Edy de Wilde, nouveau directeur du Stedelijk Museum, la fit venir à Amsterdam, contrairement à ses préférences personnelles, en compétition avec La Haye. Voir Hayden Herrera: «Postwar American Art in Europe», in Rudolf Herman Fuchs (ed.): *Views from Abroad. European Perspectives on American Art 1*, New York 1995, p. 46, note 18.

7 Un exemplaire de ce catalogue, avec un texte de Werner Hofmann, est préservé dans les archives de la Karel Appel Foundation à Amsterdam.

8 Un exemplaire de ce catalogue est préservé dans les archives du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

9 Un exemplaire du dépliant publié à l’occasion de cette exposition, comportant un texte de Restany, est conservé dans les archives de la Karel Appel Foundation à Amsterdam.

10 Pierre Restany: *Street Art. Le Second Souffle de Karel Appel*, Paris 1982. Trois ans plus tard un développement en anglais de ce texte est paru dans: *Karel Appel. Street Art, Ceramics, Sculptures, Wood Reliefs, Tapestries, Murals, Villa el Salvador*, New York 1985.

11 Catherine Dossin 2017, S. 58, 73.

12 Du 3 au 31 octobre 1955. Le dépliant de cette exposition, contenant un texte d’Emmanuel Looten, est conservé dans les archives de la Karel Appel Foundation.

13 Cathérine Van Houts: *Karel Appel. De biografie*, Amsterdam/Anvers 2000, p. 220. Jacobson, vivant alors à Paris, avait déjà une réputation de sculpteur de la Nouvelle École de Paris, alors que César était encore relativement inconnu. L’échange de lettres entre Appel et Sandberg à ce sujet est conservé dans les archives du Stedelijk Museum.

14 Cette phase de l’œuvre était le sujet de l’exposition *Karel Appel. Jazz 1958–1962*, organisée par Jan Hein Sassen en 2008 au Cobra Museum d’Amstelveen.

15 Cit. d’après Restany 1982, p. 14.



01 Jacques de la Villeglé, *Avenue de la Liberté (Charenton)*, 1961, paper on canvas, 159×229 cm



04 Karel Appel, *Woman with Flowers no. 1*, 1963, plastic flowers and oil on canvas, 115×90 cm



05 Karel Appel, *Woman with Flowers no. 4*, 1963, plastic flowers and oil on canvas, 115×89 cm

02 Exhibition catalog *Neue Realisten & Pop Art*, Akademie der Künste, Berlin, 1964–65, Karel Appel, *Melancholic Gangster and Another One*, 1963



03 Martial Raysse, *Simple and Quiet Painting*, 1965, oil on canvas, photograph on cardboard, and plastic, 130×195 cm



06 Karel Appel, *La famille*, 1963, first state with plastic toys, 69×98 cm



07 Karel Appel, *La famille*, 1963, collage on paper, 69×98 cm



08 Karel Appel, *Untitled*, 1963, first state with plastic toys, 70×100 cm



09 Karel Appel, *Untitled*, 1963, gouache, color crayon, and collage on paper, 70×100 cm



10 Karel Appel, *Portrait de César*, 1955, color crayon on paper, 36×27 cm



11 Karel Appel, *Portrait de César*, 1956, oil on canvas, 159×115,5 cm



12 Karel Appel, *L'homme hibou no. 1*, 1960, acrylic on olive tree stump, 157×90×52 cm



13 Film still of *De werkelijkheid van Karel Appel (The Reality of Karel Appel)* by Jan Vrijman, 1961



14 Karel Appel, *Vragende kinderen no. 1 (Questioning Children no. 1)*, 1950, wax crayon on paper, 24×32 cm



17 Karel Appel, *Couple with Dog*, 1966, oil on canvas, 190×230 cm

15 Karel Appel, *Kind met speelgoed (Child with Toy)*, 1952, oil on canvas, 116×89 cm



16 Karel Appel, *Couple*, 1965, oil on canvas, 195×260 cm



18 Karel Appel, *Man*, 1968, oil on canvas, 200×200 cm



19 Karel Appel, *Mangeur d'annonces*, 1961, gouache and collage on paper, 64×50 cm



20
Karel Appel, *Dans la matinee*, 1961, mixed media
and collage on paper, 65.1 × 49.8 cm

Mangeur d'annonces. Zwischen Materiallust und Malerei
Nadine Seligmann

57

Mangeur d'annonces: Between a Reveling in Materials and Painting
Nadine Seligmann

62

Mangeur d'annonces, entre plaisir du matériau et peinture
Nadine Seligmann

67