



Roland Truc *Le Cri*

UN INSTRUMENT D'ANCRAGE CONTEMPORAIN : DE LA PERSISTANCE DE L'ÉCRITURE DE LA NARRATIVITÉ AVEC QUELQUES EXEMPLES DE NOUVEAUX ACTEURS NARRATIFS

Leïla CADET

L'expression de la narrativité a toujours été un puissant outil sémantique. Celle-ci a constitué un leitmotiv pour le groupe de la Figuration Narrative¹, mais on ne peut aucunement la réduire strictement à ce groupe, qui, bien évidemment, en a fait son *modus operandi*. Cet article se donne pour projet d'attester de la pérennité de cette préoccupation en montrant quelques exemples des nouveaux acteurs narratifs, bien qu'il ne s'agisse en rien d'une étude aux prétentions de complétude ou d'exhaustivité.

Il convient d'abord de définir ce que nous entendons par narrativité. Le terme de narration désigne le récit détaillé d'une suite de faits, donc l'expression « d'un art qui, sans le dire explicitement, fait une place dominante à la temporalisation »²; nous verrons dans cet exposé que cette dernière apparaît selon diverses formes.

De plus, afin d'octroyer à ce travail une plus grande cohérence, nous avons choisi de nous intéresser à des artistes totalement impliqués dans leur contemporanéité et ses problématiques, c'est-à-dire dans la société de consommation et le monde de la finance dont les enjeux nous semblent aussi imprévisibles, donc potentiellement dangereux, qu'absurdes.

Prenons, pour commencer, l'œuvre de Roland Truc, *Le Cri*³, datée de 2012, ouvertement mémorielle vu qu'elle propose une citation manifeste de la toile homonyme d'Edward Munch de 1893. Le tableau de Roland Truc re-

1. Le groupe de peintres de la Figuration narrative, dont le point commun le plus évident est la réintroduction du concept de durée au sein de l'espace pictural, vit le jour et fut théorisé en 1964 lors de l'exposition *Mythologies Quotidiennes* à l'initiative du critique Gérard Gassiot-Talabot. Il s'agissait alors de catégoriser les multiples formes que pouvait adopter la narrativité en peinture. Celle-ci fut immédiatement critique pour ces derniers.

2. Gérard Gassiot-Talabot « De la Figuration narrative à la Figuration critique », in *Face à l'Histoire*, Paris, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Flammarion/Centre Pompidou éd., 1996/1997, p.358.

3. Roland Truc *Le Cri*, acrylique sur toile, 73x116, 2012.

prend la structure de la toile d'origine, qui est réactualisée par l'adjonction de divers motifs faisant clairement référence à la période contemporaine. Cette réactualisation est d'emblée mise en lumière par l'introduction de l'autoportrait de l'artiste dont le visage remplace la figure paniquée du personnage de Munch dans une attitude similaire : *ipso facto* le lien temporel apparaît, et la narration, par un jeu de transpositions, voit le jour. De fait, la rambarde sur laquelle se trouve le protagoniste est « envahie » par une succession de produits de consommation courante, tels le ketchup, le coca-cola, la tomato soup (il s'agit bien sûr d'un évident clin d'œil à Warhol), les friandises sucrées et vitaminées ou encore les hamburgers dont l'un saigne. Cette pléthore d'éléments alimentaires issus de la culture américaine marque le contrôle exercé par nos voisins d'Outre-Atlantique, qui aujourd'hui, par l'entremise du système libéral, dirigent l'économie mondiale, contrôlent symbolisés par le Mickey souriant qui tient la terre dans une main et qui est figuré en hauteur tel un soleil, comme surplombant la scène. La position culminante de ce Mickey n'est par ailleurs pas sans rappeler « les représentations du Christ tout-puissant (appelé Christ Pantocrator) dans les églises byzantines au Moyen-âge »⁴. En effet, remplaçant les desseins divins pour la survie des Hommes, le capitalisme est censé prendre en charge les intérêts des populations. Mais ce dernier n'est pas d'essence « extra naturelle » et se trouve dirigé par des hommes, soulignant ainsi toute la faillibilité du système et la naissance de dysfonctionnements nous ayant conduits aux égarements inadmissibles que nous connaissons actuellement. Cette situation est mise en avant plastiquement par la figuration d'un « monde qui tourne en dépit du bon sens »⁵ représenté par des émissions de fumées toxiques se dégageant d'une centrale nucléaire construite à l'envers (en « négatif ») et posée sur une banquise (laquelle, comme nous l'apprécions chaque jour, est vouée à disparaître). En dessous, le drapeau américain, symbole de la richesse mondiale, est en partie brûlé et semble « grignoté » par les fumées de la centrale. La narration globale de cette œuvre s'inscrit dans un espace urbain à l'architecture américaine et est « survolée » par un engin technologique immobile non identifiable : s'agit-il d'une invitation au voyage ou d'une réelle évasion dans un autre monde dont les recherches spatiales internationales seraient le symptôme ? Afin de clore cette très riche séquence narrative et en guise de point d'orgue en bas à droite tout au bout de la rambarde, le visage de l'oncle Sam, pareil à celui utilisé pour le re-

4. Leïla Cadet *La réappropriation de l'héritage artistique occidental par les artistes de la Figuration narrative : la citation comme instrument critique*, Lille, ANRT éd., 2010, p.264.

5. Correspondance électronique avec Roland Truc, janvier 2013.

crutement des GI's, ne paraît plus nous dire, comme originellement, « I want you » mais plutôt « un jour je vous aurai, vous ».

Nous aurons donc bien compris que l'usage de la narration sert ici un projet de réflexion sans compromis sur la situation contemporaine et son devenir, ainsi que sur la place de l'humain, grâce à la coexistence, dans le même espace, de multiples scènes dont la liaison évidente semble être la peur du personnage artiste, « emporté par le flux du progrès »⁶.

Nous aurons admis qu'ici la responsabilité de l'emballement de la société de consommation qui peu ou prou nous régite, est largement assimilée à l'illusoire main mise commerciale américaine. Cependant, celle-ci semble aujourd'hui « menacée » par des voisins très gourmands.

Prenons, à présent, l'œuvre de Valmigot, intitulée *Hasard objectif : spéculations*⁷ dont le titre nous oriente quant à la signification. En effet, il paraît paradoxal d'accoler le nom hasard, signifiant cause imprévisible attribuée à des événements fortuits ou inexplicables, à l'adjectif objectif : de fait, l'intitulé nous renvoie *ipso facto* au thème surréaliste du « hasard objectif » cher à André Breton, exploré dès 1927 dans l'ouvrage *Nadja*⁸, thème qui adoptera ce nom en 1932 avec le livre *Les vases communicants*⁹. Le hasard joue un rôle tel qu'il influe sur nombre d'événements, lesquels s'imposent à nous sans que nous n'y prêtions d'abord attention, et forment « certains enchaînements qui passent de loin notre entendement »¹⁰, paraissant ainsi le donné fluctuant et incertain du réel. Ce qui pouvait passer pour le fait du hasard devient « objectif ». Ainsi, dans *Nadja*, l'auteur réconcilie la vie réelle avec le rêve : au hasard de longues promenades dans les rues, chaque événement, dont ils sont tous les deux témoins, est poussé, à l'aide du pouvoir de l'inconscient, au-delà des apparences¹¹.

Nous notons donc déjà une marque, apparaissant en filigrane, de narrativité puisque l'allusion à André Breton constitue une jonction temporelle flagrante.

Cette toile, ayant comme fond en ton sur ton des graphiques financiers

6. Gilbert Brownstone *Erro*, Ivry, coll. Bibliopus, Georges Fall éd., 1972, p.18. L'auteur analyse ici la même reprise de l'œuvre d'E.Munch, opérée par Erro en 1967.

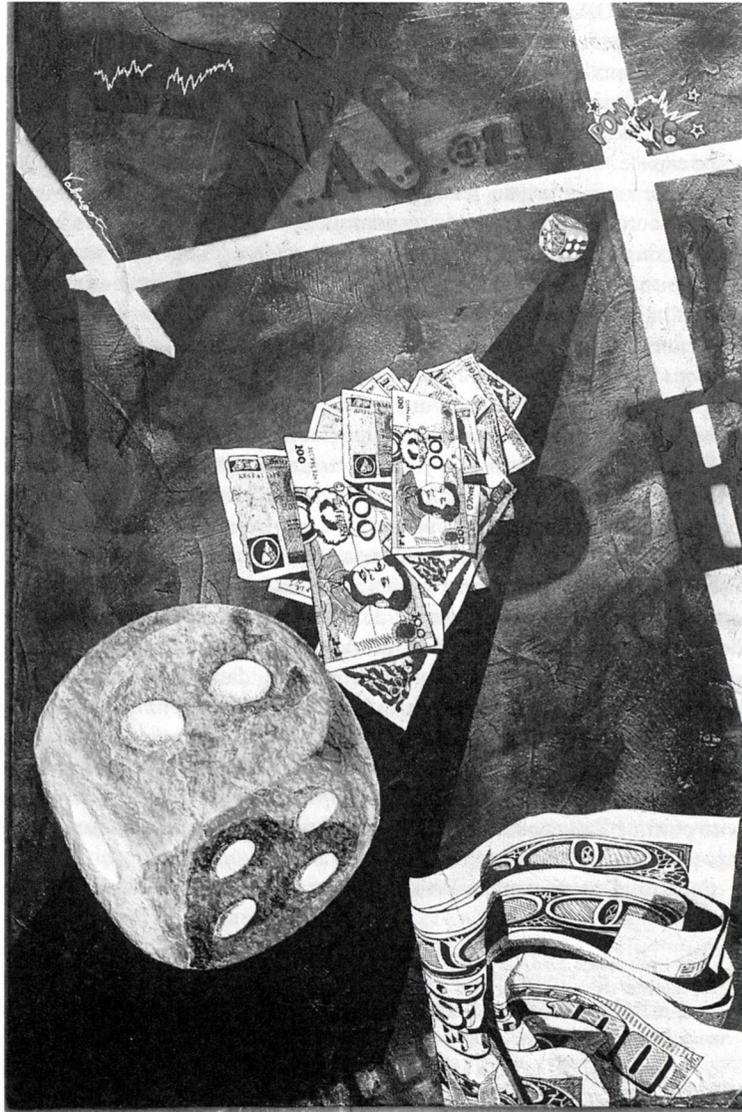
7. Valmigot, *Hasard objectif / Spéculation*, techniques mixtes, 100x70cm, mai 2012.

8. André Breton *Nadja*, Paris, coll. Folio n°73, Gallimard éd., 1976 (1ère éd.1927).

9. André Breton *Les Vases communicants*, Paris, coll. Folio Essais n°287, Gallimard éd., 1996 (1ère éd.1932).

10. André Breton *Nadja*, o.c., p.20.

11. Ce concept de hasard objectif n'est pas sans nous rappeler la notion de synchronicité dans la psychologie analytique développée par Carl Jung aux environs de 1952. Celle-ci est l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit.



Valmigot, *Hasard objectif / Spéculation*

du CAC 40, figure au premier plan un dé à jouer ? ici encore est fait référence au hasard ? portant sur ses faces, outre les chiffres habituels (nous ne voyons que les numéros un, deux et quatre), l'image du continent américain. Dans le haut du tableau, en guise de pendant, un autre dé, plus petit, où se détache un personnage récurrent dans l'œuvre de Valmigot, un homme qui lit son journal que l'artiste qualifie de « transmetteur neuronal », semble lancé par un pseudo héros de comics symbolisant la culture américaine. Au centre de la composition est apposé un amas de billets de banque divers (nous entrevoyons des lettres en alphabet cyrillique, donc grecs ou russes), tas surmonté par des yens très reconnaissables. Toujours comme une réponse tacite, une liasse de dollars froissés prend place dans le coin bas droit de l'œuvre : ainsi les échanges économiques longtemps dominés par les Etats-Unis représentés par les dollars, voient l'émergence de nouveaux acteurs tels la Chine par exemple (image des yens). Le personnage de comics tente un ultime lancer de dé solitaire, preuve que la « main » du pouvoir économique est en train de changer. Mais changement ou pas, ne joue-t-on pas aux dés sans en mesurer les conséquences sur notre planète (représentée sur le dé), et donc évidemment sur l'Homme (le lecteur figuré sur le dé du haut) donc sur nos vies ?

Cette toile à la construction narrative complexe et plurielle marque avec force la continuité d'un dialogue entre les considérations mémorielles donc temporelles (l'appel implicite fait à André Breton) et l'engagement de l'artiste dans une narration très contemporaine et critique.

Après ces deux exemples concernant l'expression narrative, et comme nous l'avons compris, critique, en peinture, il nous semblait tout à fait regrettable de passer sous silence le médium très actuel qu'est la photographie.

Envisageons donc une œuvre photographique de Katarina Boselli intitulée *Zéro de conduite*¹². Celle-ci est une composition photographique contrecollée sur un super de deux centimètres d'épaisseur et recouvert d'une couche d'acrylique brillante. On peut y voir une petite fille morose qui tient une fourchette sur laquelle est « embrochée » la tête d'une Barbie comme à son habitude souriante (donc à l'opposé de la fillette). Après concertation avec l'artiste, nous apprenons que l'enfant, dans une posture quelque peu subversive, n'est autre que sa fille. Si la plupart des mamans aiment présenter leurs enfants raisonnables, studieux, polis, la photographe préfère une mise en scène beaucoup plus libre, décalée dans laquelle la fillette « casse » les codes traditionnels régissant l'éducation des petites filles sages. Parallèlement, la Barbie paraît être l'archétype de la femme moderne à qui

12. Boselli Katarina *Zéro de conduite*, photographie collée sur contreplaqué, 120x80 cm, 2012.



Katarina Boselli *Zéro de conduite*, photographie

l'existence dans sa totalité sourit, comme délivrée des contingences de la vie. Il est bien évident que cette dernière ne peut être qu'une vision idéalisée et quasi mythique de la femme qui doit encore, à divers niveaux et dans divers pays, se battre pour une égalité des droits. De plus, l'allusion à Barbie est, selon l'artiste elle-même, la représentation de l'exploitation des enfants (il est vrai que suite à une délocalisation du fabricant, le symbole de la femme moderne et occidentale fut produite, pour limiter les coûts et permettre de plus grands bénéfices, par des enfants en Asie). La séduisante poupée aux yeux bleus est de fait transmuée en idiome de gaspillage et de surconsommation, situation que la petite fille dénonce et condamne à la décapitation : ainsi Barbie, privée de son éternel sourire, ne correspondra plus à l'allégorie de facilité et de bonheur ayant entravé l'épanouissement d'une génération d'enfants ne pouvant que rarement égaler sa béatitude. En outre, créant un phénomène d'envie, les enfants sont transformés en purs agents de la société de consommation.

On pourrait m'objecter que cette œuvre ne déploie en rien l'arsenal habituel de l'écriture narrative. Pourtant, le caractère photographique de ce travail induit d'emblée un aspect narratif puisque, ainsi que le soulignait Roland Barthes, la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement »¹³ donc « ce qui a été » : de fait, le cliché photographique serait une espèce « d'arrêt du temps », ou plutôt une « suspension » de ce temps, réactivé par sa lecture ultérieure. De plus, en questionnant une problématique sociétale contemporaine, dont les évolutions restent à déterminer, une nouvelle irruption du temps en train de « s'écrire » apparaît.

En conséquence, nous pouvons arguer que cette œuvre photographique critique s'inscrit parfaitement dans les productions d'artistes aux comportements plus ou moins ouvertement narratifs.

Au travers de ces quelques exemples que nous espérons probants, nous avons pu entrevoir que l'usage de la narrativité persiste à être un formidable outil critique. Qu'il s'agisse d'une narration « condensée » comme chez Roland Truc, d'une narration aux vertus quasi prémonitoires concernant Valmigot ou encore d'un état social de l'évolution du monde pour Katarina Boselli, force est de constater que les interrogations de ces artistes actuels convergent vers la dénonciation d'un monde de plus en plus mercantile et de moins en moins humain.

L.C.

¹³ Roland Barthes *La chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Le Seuil éd., 2001 (1ère éd. 1980), p.15.