

Fernand Teyssier



La figure et les choses
Figur und Gegenstand

 Galerie
Kaléidoscope



Fernand Teyssier

**La figure et les choses
Figur und Gegenstand**



La figure et les choses **4**

Œuvres exposées **15**

Éléments biographiques **56**

Deutsch **58**

La figure et les choses



« Je ressens le néant des choses autant que leur beauté »¹. Si l'on s'interroge sur ce qui a conduit Fernand Teyssier à devenir artiste et qui a animé ses vingt-sept années de création, ces quelques mots, formulés dans l'un de ses carnets peu avant son décès, offrent un début de réponse.

Le goût pour la contemplation des choses de la nature, ainsi que l'émotion poétique se révèlent en lui très tôt. Enfant, il se passionne en particulier pour les insectes qu'il observe, dessine et collecte avec minutie. Il fera don par la suite de certaines de ses découvertes au Museum national d'Histoire naturelle.

Puis, à travers son art, il accordera un rôle clé aux objets naturels, vivants ou non (oiseaux, légumes, fleurs, plumes, cailloux...). Refusant la hiérarchie des sujets, il s'intéressera à ce que Klee appelait les « petites choses » pour mieux les grandir, comme dans sa toile à la sauterelle.

Sans titre
1965, huile sur deux toiles,
17,5 × 65 cm
et 81,5 × 65 cm.

Cette attention à l'égard des relations que nous avons avec les choses² le conduira à intégrer sans difficulté dans son œuvre l'objet artificiel, extrait du quotidien, et à en exploiter la charge expressive.

Mais Fernand Teyssier est aussi un enfant de la guerre, radicalement allergique au militarisme, et préoccupé par le destin des êtres humains dans un monde moderne marqué par l'envahissement des objets et la « frénésie d'avoir »³.

Aussi la figure, les corps, l'existence humaine, se trouvent-ils au cœur de son travail artistique, en permanence tiraillé entre deux tendances.

Si la gaité du pop, l'humour, la volonté d'exorciser l'idée de mort et la quête d'une communion entre les êtres, entre nous et les choses, forment le trait le plus caractéristique de sa démarche ; son œuvre se place simultanément sous les auspices de la tristesse et de l'impuissance devant ce qu'il nomme « compartimentabilité des êtres et des choses »⁴.

Ce ressenti vaut non seulement pour son regard d'artiste sur ce qui l'entoure, mais aussi pour son propre vécu. Il mettra fin à ses jours en 1988, à l'âge de 50 ans.

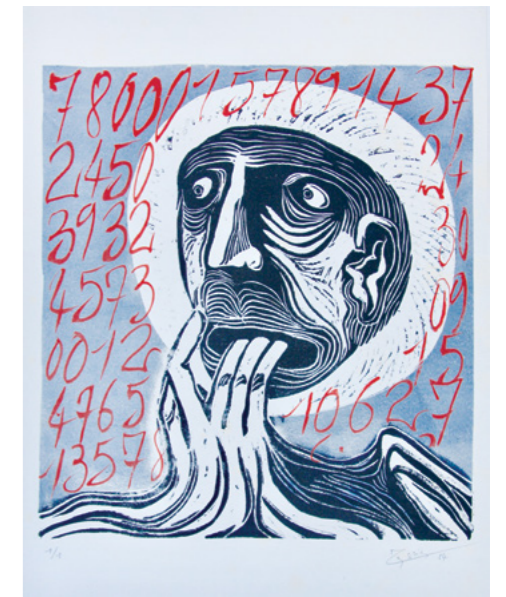
Copenhague, 1947

Fernand Teyssier est né en 1937 à Paris dans un milieu modeste. Durant la Seconde guerre mondiale, il vit avec l'absence de son père, fait prisonnier par les allemands en raison de son origine canadienne. Les rapports avec sa mère, qui prend très vite l'habitude de lui couper systématiquement la parole, le conduiront à s'intéresser à d'autres modes d'expression.

C'est vers l'âge de 10 ans, que naît sa vocation artistique dans un contexte plutôt étonnant. En effet, en 1946-1947, dans le cadre d'une opération danoise de secours aux enfants français, organisée en collaboration avec la Croix rouge, il est repéré pour des soucis de santé et emmené à Copenhague. Les Hansen, sa famille d'accueil, amateurs et collectionneurs d'art, notamment d'art Inuit, l'emmènent dans les musées.

Parallèlement, il subit un traitement pénible, après que les médecins lui aient diagnostiqué un ver solitaire de plusieurs mètres de long confortablement installé dans ses intestins.

De ces expériences singulières émergeront des sources d'inspiration qui irrigueront durablement sa création.



La lune angoissée
1964, linogravure,
29 × 26 cm.

Compagnonnage franco-allemand



À la fin des années 1950, il réussit le concours de l'École des Beaux-Arts de Paris, mais écœuré par un bizutage sévère, il n'y reste pas. Il entreprend donc de peindre et de dessiner de façon autodidacte, dans une veine expressionniste, avant de fréquenter les cours de la Grande Chaumière et d'être initié à la gravure avec Jean Delpech.

En 1961, ayant tenté d'y échapper, Fernand Teyssier est astreint à un service militaire à caractère disciplinaire en Allemagne, à Friedrichshafen près de Constance. Il vit très mal cette période, qui se terminera par un ordre de départ en Algérie, et une tentative de suicide pour s'y soustraire.

Paradoxalement et heureusement, cette période est aussi celle des lectures fondatrices et des rencontres déterminantes.

S'étant lié d'amitié, avant son départ en Allemagne, plus facilement avec des poètes qu'avec des peintres, il illustre le recueil *Ménagerie quotidienne*⁵ d'Alain Lance et collabore à la revue *Action poétique* dirigée par Henri Deluy. Tous sont alors influencés par Philippe Soupault, co-fondateur et figure marquante du surréalisme.

Dans sa correspondance à Alain Lance, envoyée de Friedrichshafen, Fernand Teyssier s'enthousiasme pour Apollinaire, évoque avec ferveur *Aden Arabie*⁶ de Paul Nizan, fait part de son émerveillement devant la simplicité des dessins de Paul Klee.

De retour en France, il rencontre et épouse Vanda Dürrbach, qui lui apportera un précieux soutien sur la durée.

Entretemps, à Constance, il a fait connaissance avec l'artiste allemande Ulrike Ottinger. Elle lui organise, dans son atelier-galerie, ses premières expositions personnelles (1961 et 1963) et leur relation artistique sera féconde. Ulrike Ottinger vivra plusieurs années à Paris⁷. Et Fernand Teyssier exposera régulièrement en Allemagne, grâce à elle, jusqu'en 1973 (Brême, Constance, Berlin, Lörrach), souvent rejoint par ses amis poètes.

À travers ce compagnonnage franco-allemand, Fernand Teyssier se distingue des autres artistes de la scène française.

Etude pour un écrasement cérébral
1964, huile sur toile,
100 x 81 cm.

5 Dans *La rue tourne*, recueil collectif préfacé par Philippe Soupault, Le Terrain Vague, Paris, 1961.

6 « Les objets jouent dans les existences humaines un rôle aussi important que les hommes », Paul Nizan dans *Aden Arabie*.

7 Voir le documentaire réalisé par Ulrike Ottinger

en 2019, *Paris Calligrammes*, portrait en images du Paris des années 1960 à travers les souvenirs de l'artiste, dont ceux relatifs à Fernand Teyssier. Devenue cinéaste, Ulrike Ottinger a reçu la caméra de la Berlinale en 2020 pour l'ensemble de sa carrière.

Copenhague, 1965

La singularité de son parcours tient aussi à son lien renouvelé avec le Danemark. En 1965, toujours en contact avec la famille Hansen, il bénéficie d'une importante exposition personnelle à Den Frie Udstilling⁸ de Copenhague.

L'ensemble d'œuvres présentées (pp. 17 à 22, et 25) met en scène un macabre jeu de figuration / défiguration qui entremêle questions de sociétés et vécu personnel de l'artiste.

Sur des fonds d'un rouge très danois, les corps sont morcelés ; les bouches sont bâillonnées ; les membres se font pièces de viande⁹ ; les entrailles deviennent visibles ; les os prennent leur autonomie ; un vrai charivari de bras, têtes, jambes, fesses et mains.

Cette violence n'est alors pas si rare chez les artistes, que ce soit en matière de peinture, ou de performance avec leur propre corps, à l'instar des Actionnistes viennois. Dans son ouvrage *L'ordre sauvage*, l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac a bien saisi cette « inflation des signes de violence dans l'art des années 1950-1960 un peu partout dans le monde industriel au moment même où l'on voudrait s'attacher à l'érosion des souvenirs de guerre, aux reconstructions, à la foi retrouvée dans le progrès et dans la société de consommation naissante » en la rapprochant des nouvelles peurs de l'Occident : « la guerre froide, les guerres coloniales, la guerre des sexes, les dérèglements économiques, la machinisation, la déshumanisation, l'ennui »¹⁰.

Chez Fernand Teyssier, le thème clé du corps fragmenté s'inscrit alors dans la lignée de l'art fantastique de Jérôme Bosch. On pense aussi bien sûr aux artistes surréalistes et dada, de Man Ray à Magritte en passant par Raoul Hausmann et Hans Bellmer.

Il partage effectivement avec les surréalistes un sentiment de révolte qui se nourrit autant de la nausée face aux horreurs de la guerre et de l'inquiétude de ne jamais en sortir, que du désir de se donner des perspectives mobilisatrices.

Il se saisit aussi de certains de leurs procédés, notamment dans leur usage des objets fabriqués par l'homme, et s'affirme comme un héritier de leur humour, de leur goût pour la chose érotique, et de leur foi dans la force de l'imagination.

En 1965, le retour de l'objet commun dans l'art est un phénomène international. Fernand Teyssier en fait progressivement un acteur clé de ses œuvres, en lui appliquant au moins deux des méthodes que Jean-Clarence Lambert analysera quatre années plus tard dans son article « Le parti pris des choses »¹¹.

La dramatisation est une de ces méthodes. L'objet – scie, vis, écrou, pince, dentier – devient un protagoniste menaçant.

La mise en énigme en est une autre. Dans le fil de la pratique surréaliste, l'objet banal nous interroge et agit en tant que révélateur poétique. Fernand Teyssier crée des situations de juxtapo-

8 Premier établissement au monde fondé par des artistes, en 1891, et devenu depuis Den Frie Centre of Contemporary Art.

9 *Rose(s) – Sept peintres de 1960 à nos jours – La Couleur comme construction culturelle*, avec la contribution de Michel Pastoureau, Galerie Kaléidoscope, Paris 2020.

10 Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, Paris, 2004.

11 Jean-Clarence Lambert, « Le parti pris des objets », *Opus International*, n°10-11, 1969.

sition mystérieuse (violence sur les corps VS visages apaisés) qui font surgir chez le spectateur un sentiment d'« inquiétante étrangeté »¹².

L'artiste commence ainsi à se donner les moyens de passer « du quotidien au poétique, du trivial au mythique, du réel à l'onirique, du conscient à l'inconscient »¹³.

Certes, à ce moment de son parcours, sa peinture, encore marquée par un expressionnisme figuratif et chargée du poids de l'inquiétude et de la souffrance, fait parfois penser à celle de Bacon. Mais le rôle particulier des objets du quotidien, les références aux « USA », sa pratique de l'aplat et du collage, son goût de la facétie, le font déjà pencher vers une atmosphère clairement « pop » qu'il déploiera sans réserve à partir de l'année suivante.

L'énergie joyeuse du « Pop »

Chez bon nombre d'artistes de l'époque, le recours à l'esthétique « pop » détend l'atmosphère de leurs œuvres.

Certains en font une revendication explicite, à l'instar de Martial Raysse qui raconte : « La tristesse humaine était à la mode et Buffet du dernier chic avec ses figures tragiques et ses cernes sous les yeux, je voulais exalter le monde moderne, l'optimisme et le soleil »¹⁴.

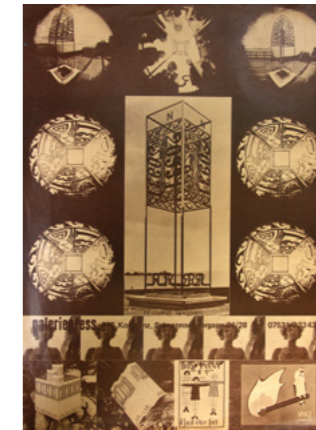
Pour d'autres, le pop agit comme antidote tout en renouvelant les modalités de représentation de la violence

Dans le travail de Fernand Teyssier de 1966 à 1971, il y a cohabitation entre la joie de participer à un bouleversement esthétique et la volonté de faire face aux réalités politiques et sociales ; entre la jubilation à s'exprimer de façon colorée, ludique et la détermination à témoigner et à donner à penser.

Ces « années pop »¹⁵ sont pour lui l'occasion de mettre en œuvre successivement plusieurs pratiques : peinture à l'acrylique et dessins avec tampon ; collages et assemblages sur papier ; fabrication d'objets en trois dimensions. Il privilégie des techniques, des sujets et des matériaux alors considérés comme plus compréhensibles et plus accessibles, car plus populaires et plus proches de la vie quotidienne des gens.



Sans titre (ou Mr. Ammoniaque)
1967, acrylique sur toile,
90 x 53 cm.



Affiche de l'exposition
Collages
galeriePress avec également
des œuvres de Lourdes
Castro, Jim Dine, David
Hockney, R.B. Kitaj, Peter
Klasen etc.
1970, Constance, RFA.

Affiche de *Les Multiples*
exposition collective à la
galeriePress, organisée par
Ulrike Ottinger avec Lourdes
Castro et Peter Klasen,
1970, Constance, RFA.

Les peintures sont faites d'aplats aux contours nets et de couleurs vives. Et les compositions sont souvent très dynamiques. Ce personnage poursuivi par une charge de « 22 » policiers explose une vitre avec fulgurance (p. 29). Cet autre homme, assailli par les dinosaures (p. 30), est capté en plein mouvement, dans un saisissant « arrêt sur image ».

Ses œuvres sont le fruit de combinaisons d'images empruntées à la bande-dessinée, au photojournalisme, au cinéma, à la publicité ainsi qu'à de vieux journaux du début du 20^e siècle. L'artiste juxtapose des images de super héros et de personnages historiques, de pin-up et de bombardiers, d'astronautes et de G.I., de stars et de femmes anonymes, entremêlées à un vocabulaire symbolique que l'artiste conservera par la suite : la vis, la main, les chaînes et les menottes.

Il prélève également dans le réel des objets ordinaires et en fait des personnages à part entière des « histoires » ou des rebus qu'il compose, non seulement sous forme de photographie de cet objet, mais aussi à travers sa présence effective. Parmi les matériaux utilisés dans les collages, se trouvent ainsi un vrai porte-clés ; des tranches de charcuterie sous vide ; des étiquettes de produits alimentaires ; des emballages ; un oiseau mort ; des mikados ; des plumes ; une tétine ; un morceau de cagette ; un fragment de tulle...

Et il n'hésite à piocher quelques tampons dans la trousse de sa fille Serpentine, âgée de cinq ans, pour instaurer une ambiance familière et légère (pp. 32, 33 et 35).

Un surprenant dialogue entre culture de masse et art du passé est également établi, comme dans la toile avec deux pin-ups et madone (p. 31), ou dans cette réinterprétation, de type film noir, du tableau *La Mort de Marat* de Jacques-Louis David (p. 27).

Toutes ces collisions et ces effets de contrastes – entre drôlerie et violence, entre le familier et la menace, entre la publicité et le reportage de guerre « livre en spectacle la société du spectacle ». Comme le résume Michel Gauthier en s'inspirant des thèses de Guy Debord, les œuvres de la figuration pop en France et partout dans le monde « font bien plus que révéler l'abondance des images, elles donnent à comprendre que ce sont elles qui dorénavant gouvernent et informent notre rapport au monde. La société postmoderne a substitué le spectacle à l'expérience »¹⁶.

¹² Traduction en français du titre d'un essai de Freud, *Das Unheimliche*, paru en 1919.

¹³ Jean-Claire Lambert, op.cit.

¹⁴ Cité par Catherine Grenier, « Martial Raysse ou

le Dernier peintre » dans *Martial Raysse*, éditions du Centre Pompidou, 2014.

¹⁵ Titre d'une exposition organisée en 2001 par le Centre Pompidou.

¹⁶ Michel Gauthier, « L'ambivalence des images. Notes sur la figuration pop », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l'art, 2017.



Figuration politique et Figuration « narrative »

De fait, le grand carambolage ainsi créé est parfois quelque peu elliptique. Comme l'écrit un journaliste allemand, à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie Werkstatt de Brême en 1967 : « Fernand Teyssier obtient des relations qui semblent être moins des déroulements temporels de la pensée mais communiquent plutôt une foule d'impressions sur le mode associatif. Ce qui finit par donner forme à un énigmatique univers du quotidien et de la consommation, abordé d'un œil sceptique »¹⁷.

Cependant, si ce descriptif convient bien à certaines œuvres, il ne tient pas compte d'une autre partie du travail de Fernand Teyssier, présentant un propos explicitement politique, parfois symbolisé par des objets tels que l'allumette.

Horreurs des guerres coloniales et de la famine ; militarisme et répression policière ; emprisonnement et barbarie des exécutions de masse ; réduction de la femme à un objet sexuel ou à son rôle maternel : autant de thèmes abordés par des œuvres qui dénoncent tant « les faits politiques eux-mêmes que leur réduction à l'état d'image de consommation courante, nourrissant le flux iconographique de la société contemporaine »¹⁸.

Cette intention critique, de même que les aspects techniques et formels décrits ci-dessus, rattachent clairement Fernand Teyssier au courant baptisé « Figuration narrative » par Gérard Gassiot-Talabot en 1965. Et d'aucuns, à l'instar de Renaud Faroux, le considèrent comme « un chaînon manquant du Pop français »¹⁹.

À l'époque, et encore longtemps après les années 1960, des observateurs et des analystes français, ainsi que des artistes directement concernés, se sont attachés à bien distinguer cette nouvelle figuration dite « narrative » du « pop » anglo-américain.

Le décryptage a été minutieux afin de dégager une spécificité parisienne autour des notions de récit, de durée, et de découpage des œuvres en séquences spatiales et temporelles. Il a aussi été reproché au « pop-art » d'être moins politisé.

L'enjeu n'était pas anodin, puisque qu'il s'agissait de déterminer si la France abritait un « pôle de résistance au pop-art triomphant »²⁰ ; ou au contraire si la défaite de la place parisienne était complète, la peinture française étant réduite



Affiche de l'exposition avec Ulrike Ottinger et Pieter Dieckrich à Der Asta, Universität Konstanz, 1968, Constance, RFA.

Affiche de l'exposition avec Jacques Grinberg, Louis Quilici et Mao To Lai, galerie Claude Levin, 1969, Paris.



Vivez tranquille 1968, sérigraphie sur vinyle, 62 x 69 cm.

L'accident c.1967-1968, acrylique sur toile, 73 x 54 cm.

à un rôle d'imitation « d'un groupe artistique qui représentait la nouvelle hégémonie américaine mondiale »²¹.

On notera que des discussions similaires avaient lieu ailleurs en Europe. En atteste l'article allemand déjà cité et qui considère Fernand Teyssier comme un « parodiste du pop-art » usant « d'éléments qui, formulés avec les moyens du pop-art, se retournent parfois contre lui »²².

Avec le temps, par-delà les sensibilités nationalistes, l'idée que la figuration narrative n'était après tout que la version française d'un phénomène international s'est peu à peu imposée.

En tout état de cause, Fernand Teyssier a été en phase avec l'engagement politique croissant des artistes de sa génération et tout particulièrement avec les peintres ayant pris en main le Salon de la Jeune Peinture pour en faire « un instrument de lutte idéologique »²³ (Gilles Aillaud, Gérard Tisserand, Michel Parré, Eduardo Arroyo, Henri Cueco, Pierre Buraglio). En 1965, il se joint à l'action collective décidée par le comité d'organisation « Hommage au vert ». En 1966, il est membre du jury.

Mais il est en fait peu enclin à œuvrer au sein d'un groupement d'artistes. Et ses amitiés se nouent hors de la sphère parisienne de Jeune Peinture. Ce qui ne facilitera pas la reconnaissance de son travail tant à l'époque que par la suite.

À la fin de la décennie, Ulrike Ottinger retourne en Allemagne, et Fernand Teyssier fait des aller-retours pour y exposer. À Paris, il fréquente des peintres qui n'adhéreront jamais à l'esthétique pop à l'instar de Jacques Grinberg et de Mao To Lai. C'est avec eux qu'il expose à la galerie Claude Levin en 1969.

¹⁷ E.H., « Ein Parodist der Pop-Art », *Weser Kurier*, 11 février 1967.

¹⁸ Jean-Paul Ameline, « Figures et fictions. La contribution de la Figuration narrative des années 1960-1970 en Europe », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l'art, 2017.

¹⁹ Renaud Faroux, « Fernand Teyssier : Un chaînon manquant

du Pop français », dans *Fernand Teyssier, Le Bal batailleur II*, œuvres de 1966 à 1970, Galerie du Centre, 2016.

²⁰ Jean-Paul Ameline, « Aux sources de la figuration narrative », dans (dir.) Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac, *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, Coédition RMN éditions / Centre Pompidou, Paris, 2008.

²¹ Annabelle Ténèze, « L'arrivée du Pop art à Paris », dans *Pop art : icons that matter : collection du Whitney Museum of American art*, Fonds Mercator, Culturespaces, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2017.

²² E.H., op.cit.

²³ *Bulletin de la Jeune Peinture*, n°3, mars 1969.

Quoi qu'il en soit, dans la France de l'après 68, le rêve d'une peinture figurative agissante et de combat va progressivement s'estomper, accompagné de l'étiollement des pratiques de création d'œuvres collectives, et de la relégation des salons. Tandis que la concurrence de nouveaux courants internationaux se confirme – art conceptuel, art minimal, hyperréalisme – les artistes de la Figuration narrative reprennent individuellement leur recherche personnelle.

Au milieu de ce climat, Fernand Teyssier amorce un tournant tant dans son travail que dans son parcours de vie. Le virage qu'il prend n'est pas facile à négocier, comme semble l'annoncer sa toile prémonitrice de 1969 *L'accident*. Il débouchera néanmoins sur un foisonnement de formes et d'idées nouvelles.

En 1972, il part au Pérou. Puis, les quelques années suivantes, il effectue de longs séjours en Asie du Sud Est. Il sera incarcéré en 1977 à la prison de la Santé pour une affaire liée à sa consommation d'opiacés.

A la recherche d'un équilibre

Au cours des années 1970 et jusqu'à la fin de sa vie, le style de Fernand Teyssier connaît plusieurs mutations essentielles tant dans le dessin, que dans la couleur et la composition.

Pour présenter cette nouvelle période de sa production, il pourra compter sur le compagnonnage de la galerie L'Œil de Bœuf créée en 1973 par Cérés Franco. Et il s'emploiera à multiplier les collaborations avec une variété de partenaires à Paris et en région, tout en participant ponctuellement aux salons Figuration critique, Comparaisons et Salon de Mai.

Fidèle à la peinture figurative, il ne bénéficiera cependant pas du phénomène de « retour à la figuration » propre aux années 1980. Le mouvement de la Figuration libre s'impose alors, comme le raconte Amélie Adamo, « au prix de l'occultation injustifiée » de ces peintres « nés pour l'essentiel dans les années 1930 » et qui avaient été les premiers « à opérer dès le milieu des années 1960 une reconstruction de la figure humaine avec les moyens de la peinture »²⁴.

Dans ce contexte, la vie et la création de Fernand Teyssier suivent un mouvement de balancier entre construction et fragmentation, entre espoir et angoisse de mort.

Entre 1972 et 1977, il reprend un intense travail sur papier à l'encre, au pastel et au crayon. Il conserve alors une relation particulière au « système des objets²⁵ », tout en recherchant désormais un art plus sensible et plus intimiste. En témoigne le titre de son exposition personnelle de 1980, *Natures intérieures*²⁶, fruits d'un « voyage que l'on fait au-dedans de soi »²⁷. En l'occurrence, ce voyage constitue surtout pour lui une expérience de fragmentation : « Ma tête cherche en vain l'ouverture vers les autres, mais des murs me fractionnent l'univers »²⁸.



L'alouette
1986, huile sur toile
46 × 38 cm.

Monsieur HO
1986, huile sur toile,
65 × 43 cm.

Pour assumer ce vécu, le peintre se bat, au cours de la décennie suivante avec les armes du jeu et de l'humour. Il se joue notamment de la notion de fragmentation en mettant à nu les composants de l'objet tableau. Il le sectionne et le découpe, puis rassemble les morceaux et procède à une recomposition. Tandis que la toile dite *Quatre Seins* (p. 48) bénéficie ainsi de deux magnifiques coutures, le *Footballeur du ciel* (p. 55) naît de l'assemblage de quatre petits châssis.

Dans la lutte menée contre le morcellement, la construction devient le maître-mot. Le processus s'opère sur un mode de plus en plus en plus géométrique qui flirte parfois avec l'abstraction. Il comporte aussi une évidente réflexion sur le pouvoir des couleurs en termes de tensions internes.

Il n'est pas anodin de voir l'artiste porter en 1987 une attention renouvelée sur l'œuvre d'Albert Gleizes dont il admire la « rigueur des formes » et « la subtilité des tons »²⁹.

Toutefois, la recherche cruciale d'un équilibre ne repose pas que sur des solutions formelles. Elle croise chez Fernand Teyssier un intérêt de toujours pour les questions d'osmose et d'harmonie entre les êtres et ce qui les entoure. Aussi la présence des choses animées ou inanimées, au plus près de la figure humaine, et même fusionnée à cette figure³⁰, reste-elle jusqu'à la fin une constante de son œuvre.

Les objets avaient tenu parfois le rôle d'une menace dans ses œuvres des années 1960. Ils sont désormais des acteurs plutôt rassurants. Leur place dans la peinture de Fernand Teyssier peut parfois faire songer à certaines toiles que Jean Hélion exécute à la même époque. Cependant, si ce dernier s'inquiète des phénomènes de « do-

²⁴ Amélie Adamo, *Une histoire de la peinture des années 1980 en France*, Klincksieck, 2010.

²⁵ Titre du premier ouvrage du sociologue français Jean Baudrillard, publié en 1968.

²⁶ En 1980, galerie L'Œil de Bœuf.

²⁷ Lettre envoyée de la prison de la Santé à son épouse Vanda en 1977.

²⁸ Carnets de 1983-1988, Archives Fernand Teyssier.

²⁹ Carnet de note de 1987, archives Fernand Teyssier.

³⁰ Voir combinaison avec oiseau p. 50, et combinaison avec samovar, p.63 du catalogue ROSE(S), op.cit.



mestication » et de « standardisation »³¹ des êtres accompagnés par le pouvoir accru des objets, Fernand Teyssier semble vouloir croire en une possible communion. En écho à Francis Ponge³², il prend le « parti » des choses modestes : timbre, cafetière, escargot, abeille...

Dans son univers empreint d'onirisme, hommes et animaux font souvent corps (cf. pp. 50 et 51). On pense parfois à l'art Inuit, pétri d'animisme, que l'artiste a découvert au Danemark dès l'âge de 10 ans. On y repense encore devant ses étonnantes peintures sur cuir tendues sur cerceau, telles de grands attrape-rêves.

Cependant, plus que l'art des peuples du grand nord, Fernand Teyssier n'a cessé de regarder la peinture des maîtres anciens (Dürer, Da Vinci, Arcimboldo, Goya, Le Nain) ou modernes (Van Gogh, Jawlensky, Klee, Picasso), et de l'intégrer dans ses œuvres sous forme de « citations » explicites et fertiles, ou de « réminiscence » plus ou moins conscientes.

Le *Footballeur du ciel* (p.55), qui s'inscrit dans cet héritage tout en proposant une version inédite de la figure du Christ en croix, embrasse d'une certaine façon la globalité de l'œuvre de Fernand Teyssier aussi bien que sa manière d'être au monde.

Partant d'une image qui représente de façon universelle la souffrance humaine, et donc dans une certaine mesure la sienne, l'artiste organise à travers sa composition la coexistence entre l'homme et les choses simples, qui ne sont « ni mortes, ni mineures, ni innocentes »³³. Il associe ainsi l'expérience suprême à celle, banale, du quotidien. Torchon de cuisine, humble chaussette, vulgaire ballon, vigoureuse petite plante, short à élastique, les choses sont présentées une et à une, et non pas sous la forme d'un déferlement chaotique vers le néant. Leur présence, silencieuse et tranquille, désamorce la violence de la situation. Objets et corps humain sont traités picturalement à égalité. Et le tout est nimbé de l'indéfectible humour de l'artiste. Ultime tentative pour tromper la mort.

Marie Deniau

*Le trou dans la foule
et l'homme absent*

1981, assemblage de deux
huiles sur toile, 146 × 114 cm
et 19 × 15 cm.

³¹ Pour en finir avec la nature morte, op.cit.

³² Dont il ne découvre le recueil *Le parti pris des choses* qu'après 1980.

³³ Pour en finir avec la nature morte, op.cit.



Sans titre
1965, huile et acrylique sur toile,
130 × 100 cm.



Sans titre
1964, huile sur toile,
81 x 65 cm.



Profil 1
1964, huile sur toile,
61 x 38 cm.



Etude pour un acte audible
1964, huile sur toile,
80 x 63 cm.



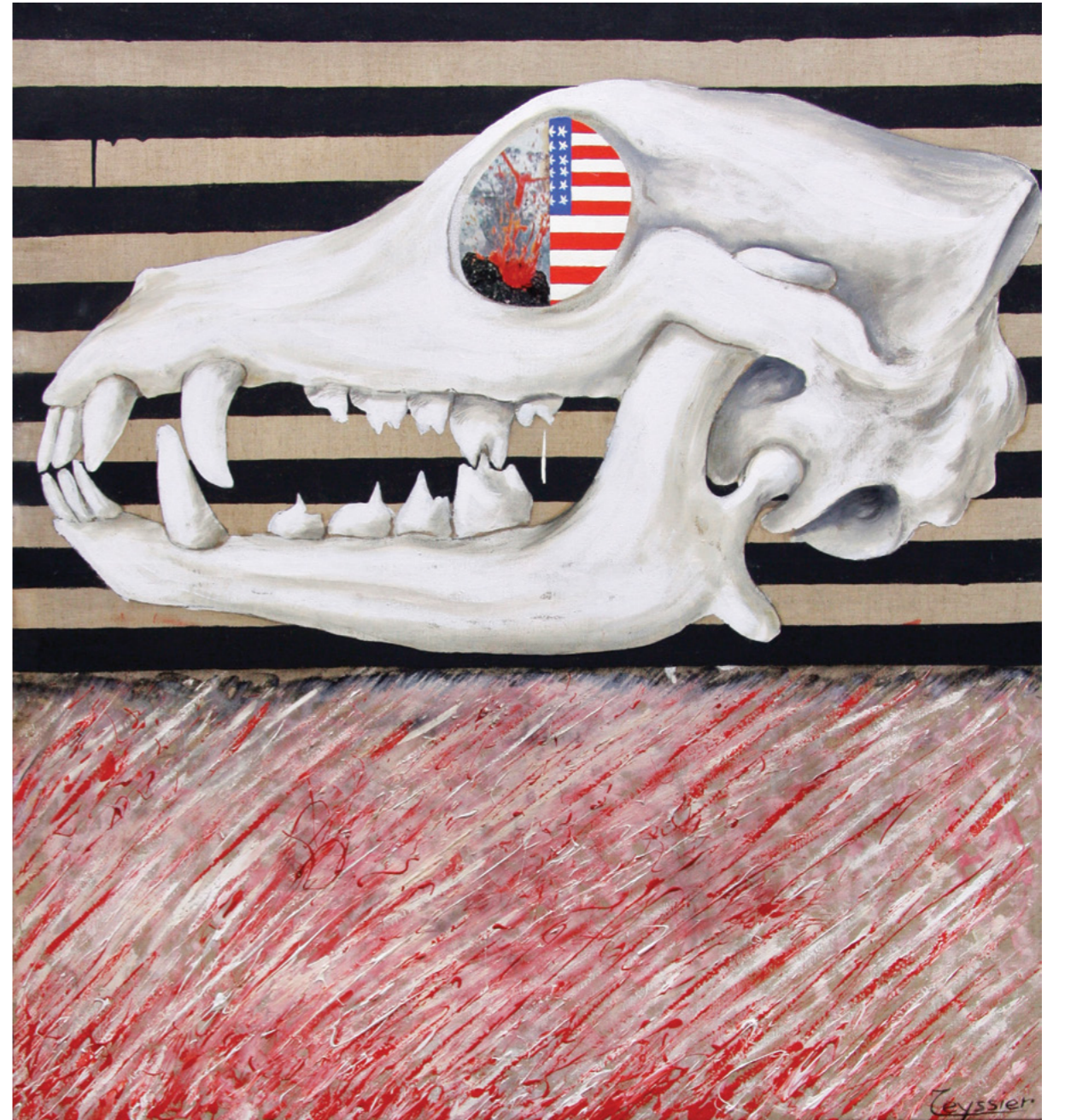
Sans titre
1964-1965, huile sur toile,
33 x 41 cm.



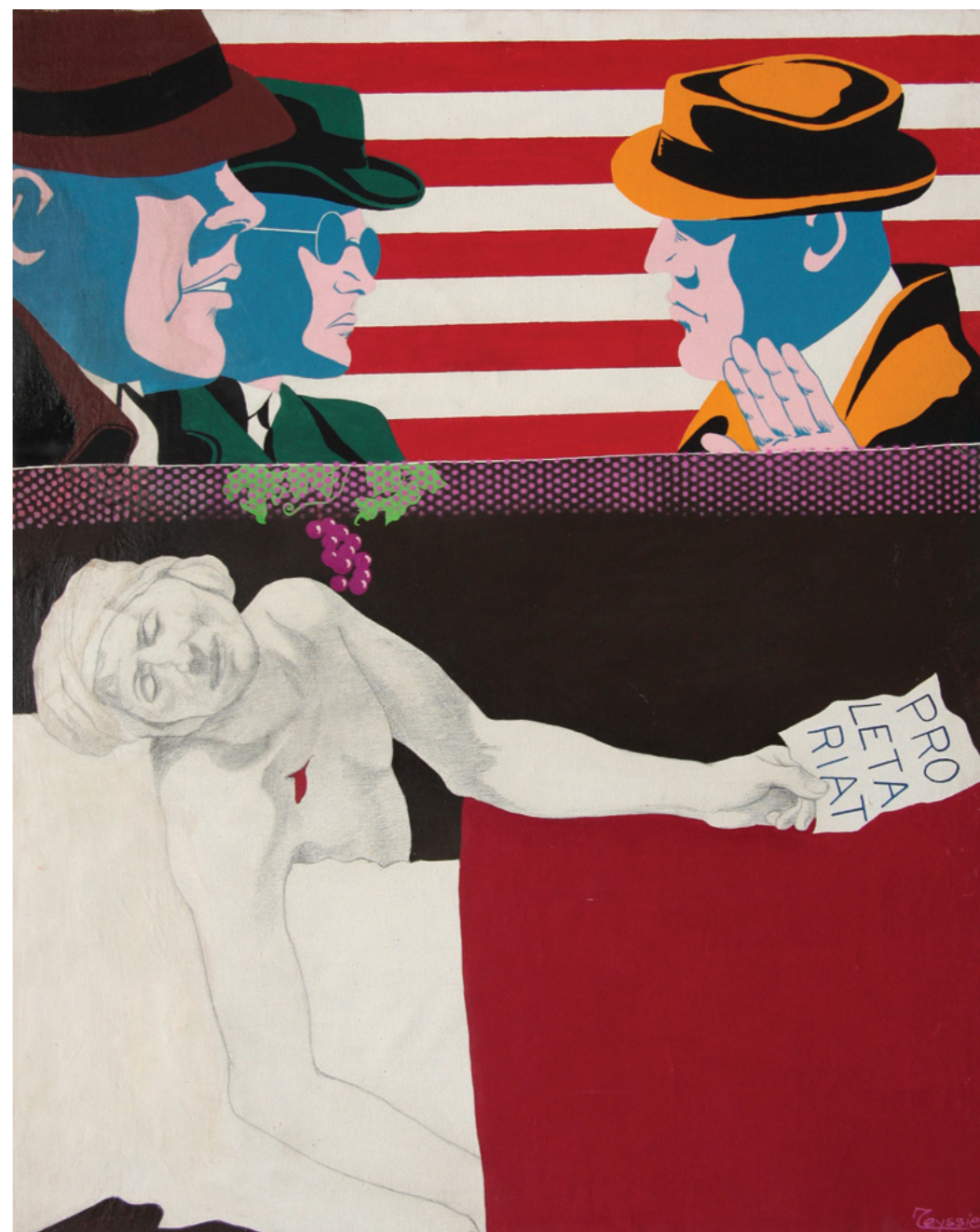
USA, attention
1965, huile sur isorel,
55 x 45 cm.



La disparition heureuse
1968, acrylique, encre, collage
et tampon sur papier,
87 x 56 cm.



Etude pour chien
1965, huile sur toile,
98 x 95 cm.



La mort de marat
1966-1967, mine de plomb
et acrylique sur toile,
100 x 81 cm.



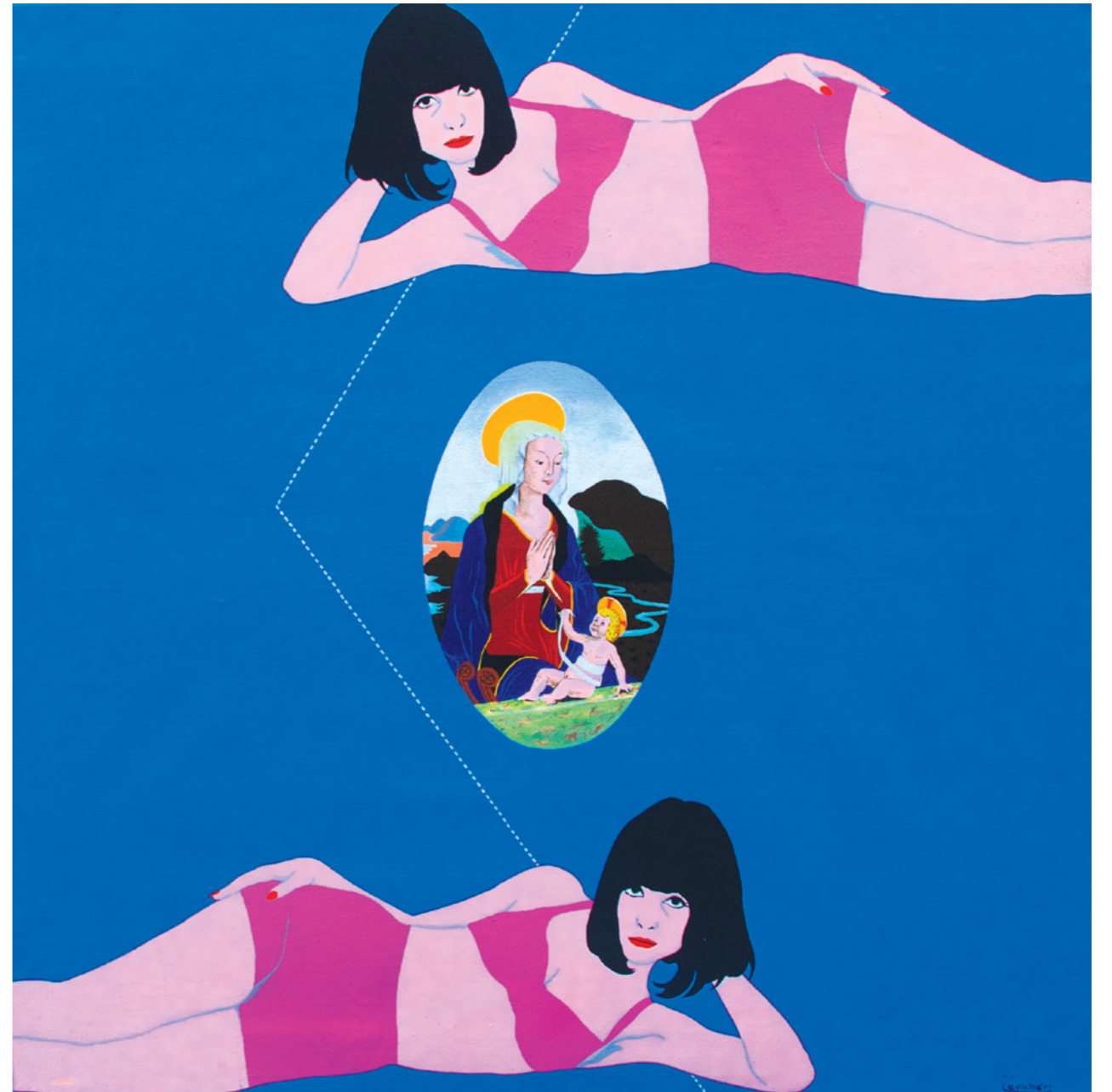
Sans titre (ou 22...22...)
c.1967-1968, acrylique sur toile,
38 x 60 cm.



La vitre brisée
1968, acrylique sur toile,
150 x 150 cm.



Sans titre
1967-1968, acrylique sur toile,
92 x 73 cm.



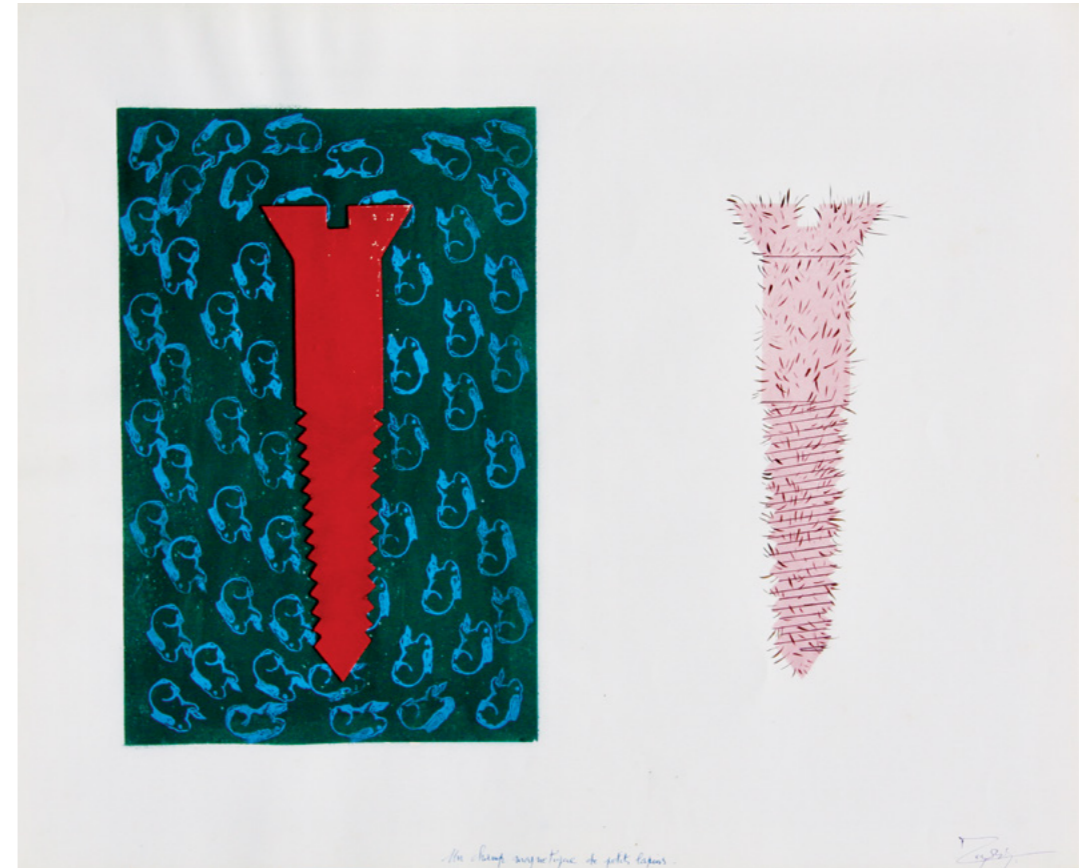
Sans titre
(ou *Deux pin-ups à la madone*)
1966-1967, acrylique sur toile,
100 x 100 cm.



Sans titre
1968, peinture, collage et tampon sur papier,
46 x 56 cm.



Sans titre
1968-1969, acrylique, collage
et tampons sur papier,
48 x 70 cm.



Un champ magnétique de petits lapins
1968, peinture, collage et tampon sur papier,
46 x 56 cm.



Sans titre
(ou *Chien mitrailleur*)
1968, acrylique et collage sur papier,
63 x 42 cm.



Sans titre
1967-1968, acrylique sur toile,
100 x 81 cm.



Sans titre
 1970, collage sur papier avec photo issue
 d'un magazine, morceau de boîte de métal,
 quatre-vingt-seize allumettes, peinture
 et dessin transféré, 65 × 50 cm.



Sans titre
 1970, collage sur papier avec photos issues
 de magazines, deux ailes d'oiseau, morceau
 de tissu imprimé léopard, trois mikados en bois,
 sept têtes d'enfants en chromolithographie,
 peinture à sérigraphie, 50 × 65 cm.



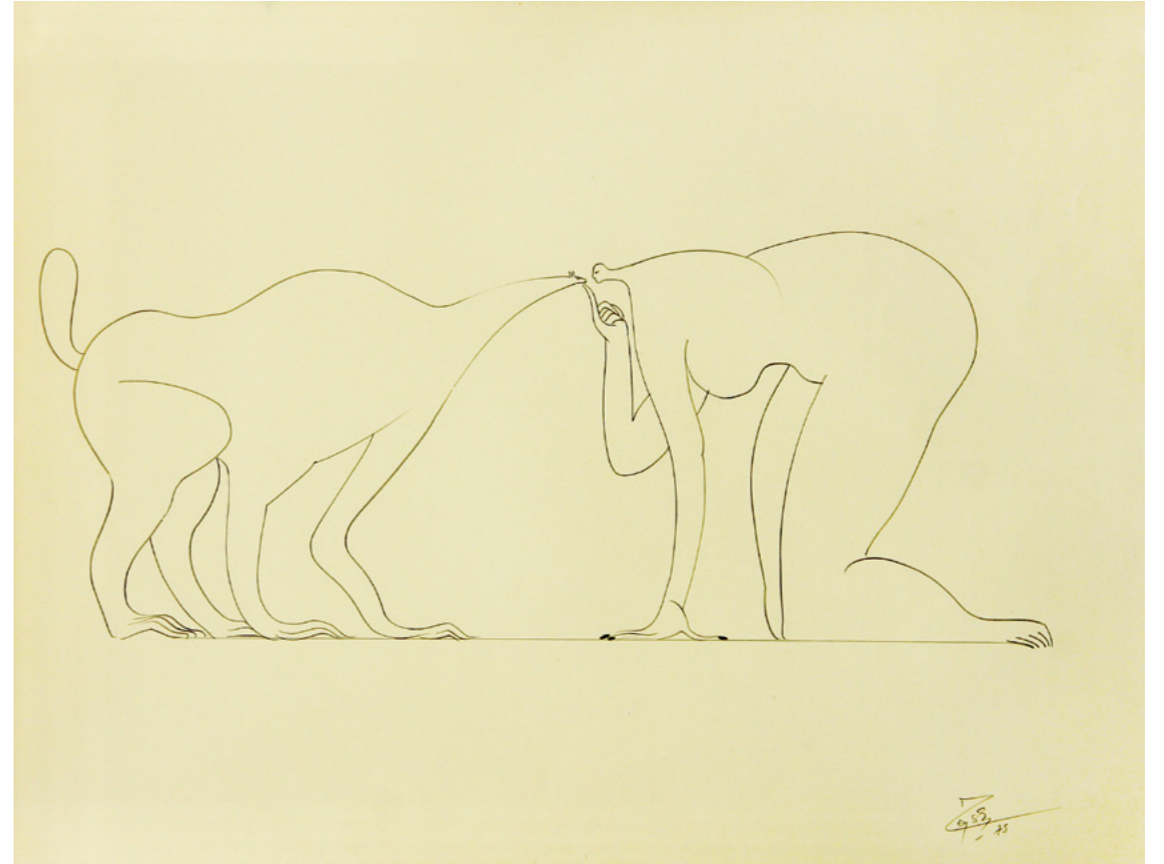
Sans titre
1971, collage sur papier avec photos issues de magazines, papiers déchirés, plumes, couture au fil de coton et ruban rouge de boîte de Vache qui rit, bague à cigare et dessin à la craie, 50 x 65 cm.



Sans titre
 1970, collage sur papier avec photos issues de magazines, papiers déchirés, filet de fruits et son étiquette, paquet de cigarettes, emballage de bonbon, étiquette de soupe en boîte, pièce de 1/2 penny irlandais, bandeaux d'écorce de bouleau, et dessin au crayon, 50 × 65 cm.



L'homme qui pleure
 1976, crayon et collage sur papier, 50 × 65 cm.



Sans titre
1975, crayon sur papier,
50 x 65 cm.



La mort plane sur les lotus
1977, crayon sur papier,
32 × 24 cm.



La danse sur le sens interdit
1977, crayon sur papier,
32 × 24 cm.



Les quatre seins
1985, huile sur trois toiles cousues,
69 x 52 cm.



Sans titre
1979, crayon sur papier,
77 x 56 cm.



Sans titre
1976, lithographie,
32,5 × 42,5 cm.



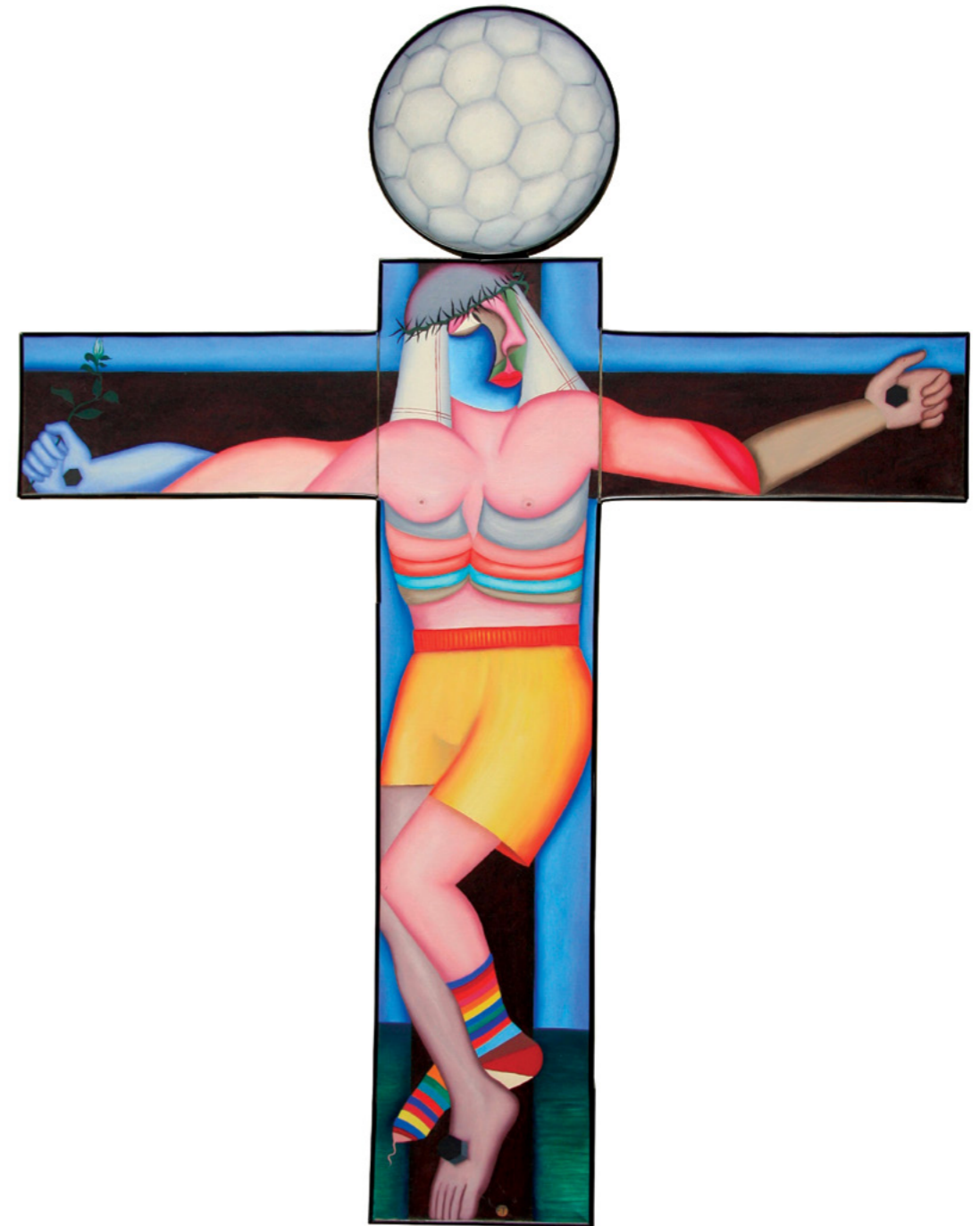
Les éléphants
1984, huile sur toile,
146 × 114 cm.



L'homme qui rit et qui saute à la corde
 1983, huile sur toile collée sur carton,
 65 x 50 cm.



*Deux totems gardés par le chien
 et le jaguar pour un homme désespéré*
 1983, huile sur toile,
 162 x 130 cm.



Le footballeur du ciel
1980, huile sur quatre toiles assemblées,
118 x 92 cm.



Éléments biographiques

1937

Naissance à Paris.

1946-47

Séjourne à Copenhague/Danemark dans le cadre d'une opération de secours aux enfants français. Les Hansen, sa famille d'accueil, amateurs et collectionneurs d'art, notamment d'art Inuit, l'emmènent dans les musées.

1960-1965

Service militaire disciplinaire à Friedrichshafen en Allemagne.

A Constance, RFA, rencontre Ulrike Ottinger, avec qui il noue une amitié féconde.

Deux expositions personnelles à la galerie Uli's Atelier, Constance, RFA.

Illustration du recueil de poésies d'Alain Lance *Ménagerie quotidienne* dans *La rue tourne*, préfacé par Philippe Soupault.

Salons de la jeune peinture (1963, 1964, 1965), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Mariage avec Vanda Dürrbach et naissance de sa fille Serpentine.

Exposition personnelle de gravures, sous le parrainage de Jean Delpech, à la galerie des Peintres Graveurs, dirigée par Jacques Frapier.

Biennale de Paris de 1965, sections peinture et gravure, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Exposition personnelle à la Den Frie Udstilling de Copenhague, Danemark.

1966-1971

Salons de la Jeune peinture (jusqu'en 1970). Membre du jury en 1966.

Dans l'atelier de Jacques Grinberg vers 1968.

Exposition personnelle de peintures à la galerie Werkstatt, février 1967, Brême, RFA.

Exposition collective à la galerie Regio, août 1967, Lörrach, RFA.

Pax 67, exposition collective à la galerie Werkstatt, septembre 1967, Brême, RFA.

Exposition collective de peintures à la galerie Werkstatt, décembre 1967, Brême, RFA.

Exposition collective de peintures à Der Asta, Universität Konstanz, avec Peter Diederichs et Ulrike Ottinger, 1968, Constance, RFA.

Biennale de l'estampe de Bâle en 1968 et 1970, Suisse.

En 1969, exposition collective de peintures à la galerie Claude Levin, dirigée par Georges Detais, avec Jacques Grinberg, Louis Quilici et Mao To Lai.

En 1970, *Les Multiples*, exposition collective de sérigraphies à la galerie Press, organisée par Ulrike Ottinger avec Lourdes Castro et Peter Klasen, Constance, RFA.

Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui de 1971, Pavillon Baltard, Paris.

Le Bal Batailleur, exposition personnelle de collages, galerie L'Œil Ecoute, Paris.

En 1971, exposition personnelle de collages, galerie Press organisée par Ulrike Ottinger, avec également des œuvres de Lourdes Castro, Jim Dine, David Hockney, R.B. Kitaj, Peter Klasen, Constance, RFA.

1972-1979

Jusqu'en 1977, long voyage au Pérou puis séjours réguliers au Laos. Se remet au dessin et rapporte de nombreux carnets de voyages.

En 1973, *La Partie Civile*, exposition personnelle de collages, Maison de la Culture d'Amiens.

Amorce d'un nouveau compagnonnage avec la galerie L'Œil de Bœuf, tout juste créée par Cérés Franco : expositions collectives en 1973, 1976, et 1977.

En 1977, exposition personnelle à la galerie L'Œil de Bœuf. Publication avec Alain Lance de *Poesicalbum* (en RDA) et de *Zeit-Gedichte* (en RFA). Incarcération durant plusieurs mois à la prison de la Santé.

Expositions collectives au Centre Culturel Jacques Prévert de Paris (1978) et à la Halle des Expositions d'Ivry (1979).

1980-1988

Expositions personnelles à la galerie L'Œil de Bœuf, en 1980, *Les natures intérieures*, puis en 1984 et 1987.

Expositions collectives à la galerie L'Œil de Bœuf : *Danaé ou la pluie d'or* (1980) ; *La fête aux timbres* (1981) ; *Et vogue la galère* (1985).

Salon Figuration Critique en 1981 et 1985.

Salon Comparaisons en 1982, 1984 et 1986.

1982, *La femme et l'imaginaire*, exposition collective à la galerie Guiot-Marcel Bernheim.

Salon de Mai en 1985, 1986 et 1987.

Expositions personnelles *Le bestiaire* à la galerie Troy de Paris (1985), et *Entomologie* à la galerie TOA de Rouen (1987).

Diverses expositions collectives à Paris et en région, dont *Les Éléphants sont parmi nous* au Musée de Dieppe en 1987, avec Gilles Aillaud, Jürg Kreienbühl, Olivier O. Olivier, Antonio Segui, Hugh Weiss.

Met fin à ses jours en mars 1988.

Expositions posthumes

1988, Hommage à Fernand Teyssier au Salon de Mai, et rétrospective à la Mairie du V^e arrondissement de Paris.

2012, *Première étape*, exposition personnelle à la galerie de La Halle St Pierre.

2013, *Collection Cérés Franco – Acte I – Les imagiers de l'imaginaire*, Musée des Beaux-arts de Carcassonne.

Expositions collectives à La Coopérative – Musée Cérés Franco, Montolieu : *En Grand Format* (2015) ; *L'internationale des visionnaires* (2017) ; *Les croqueurs d'Etoiles* (2019) ; *Les voleurs de feu* (2021).

2016, *Vivez Tranquille*, exposition rétrospective à la galerie du Montparnasse, Paris ; puis *Le Bal Batailleur II*, exposition personnelle des œuvres de la période pop à la galerie du Centre, Paris.

2017, expositions collectives au Musée d'Art Contemporain de Novi Sad (Serbie) : *40 ans de Passion*, carte Blanche à la galerie du Centre, dirigée par Alain Matarasso, avec notamment Peter Saul, Emmanuel Proweller, Gérard Guyomard, Derek Boshier, Antony Donaldson ; puis à Paris à la galerie du Centre *Paris – Novi Sad, L'Exposition Jumelle*.

2019, exposition monographique, en compagnie des sculptures de Chahab, Centre d'art contemporain Château Lescombes d'Eysines.

2020, *Rose(s) – Sept peintres de 1960 à nos jours – La couleur comme construction culturelle* à la galerie Kaléidoscope.

Deutsch

Fernand Teyssier Figur und Gegenstand

„Ich nehme die Nichtigkeit der Dinge ebenso wahr, wie ihre Schönheit“.¹ Wer sich fragt, warum Fernand Teyssier Künstler wurde und was über 27 Jahre lang der Motor seines Schaffens war, für den ist dieser Satz, den er kurz vor seinem Tod in eines seiner Notizbücher schrieb, der Anfang einer Antwort.

Seine Vorliebe für die Naturbetrachtung und sein Sinn für Poesie zeigten sich schon sehr früh. Als Kind interessierte er sich vor allem für Insekten, die er mit großer Begeisterung und Sorgfalt beobachtete, zeichnete und sammelte. Einige seiner Entdeckungen hat er später dem Pariser Naturkundemuseum vermacht.

In der Folge wird er belebten und unbelebten Gegenständen aus der Natur (Vögeln, Gemüse, Blumen, Federn, Kieselsteinen...) eine Schlüsselrolle in seiner Kunst geben. Er lehnte die Hierarchie der Bildthemen ab und interessierte sich für das, was Klee als „kleine Dinge“ bezeichnete, um sie groß erscheinen zu lassen, wie auf dem Gemälde mit der Heuschrecke (S. 4).

Seine Aufmerksamkeit galt unseren Beziehungen zu den Dingen und das erlaubte es ihm, auch industriell hergestellte Alltagsgegenstände problemlos in seine Arbeit zu integrieren und ihre Ausdruckskraft für sich zu nützen.²

Aber Fernand Teyssier ist auch ein Kind des Krieges, das extrem allergisch auf den Militarismus reagiert und sich mit dem Schicksal der Menschen in der modernen Welt auseinandersetzt, das von der Überflutung mit Dingen und dem „Rausch des Habens“³ geprägt ist.

Daher stehen die Figur, der Körper und die menschliche Existenz im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit, die sich

ständig zwischen zwei Extremen hin- und herbewegt: Die fröhliche Leichtigkeit des Pop, der Humor, der Wunsch, den Gedanken des Todes zu überwinden und die Suche nach einer Gemeinschaft aller Wesen und Dinge, stellt ein charakteristisches Merkmal seines Schaffens dar. Gleichzeitig steht seine Arbeit unter dem Vorzeichen von Trauer und Ohnmacht angesichts dessen, was er als die „Kompartimentierbarkeit von Wesen und Dingen“⁴ bezeichnet.

Dieses Gefühl prägte nicht nur seine Sicht als Künstler auf die Welt, sondern auch sein Leben, dem er 1988 mit 50 Jahren selbst ein Ende setzte.

Kopenhagen, 1947

Fernand Teyssier wurde 1937 in Paris in einfachen Verhältnissen geboren. Während des Zweiten Weltkriegs musste er mit der Abwesenheit seines Vaters leben, der wegen seiner kanadischen Herkunft in deutscher Gefangenschaft war. Die Beziehung zu seiner Mutter, die sich angewöhnt hatte, ihm systematisch das Wort abzuschneiden, brachte ihn dazu, sich für andere Ausdrucksmöglichkeiten zu interessieren.

Im Alter von etwa 10 Jahren kam seine künstlerische Ader unter recht erstaunlichen Umständen zum Vorschein. 1946–1947 fiel er im Rahmen einer dänischen Hilfsaktion für französische Kinder, die in Zusammenarbeit mit dem Roten Kreuz organisiert wurde, wegen gesundheitlicher Probleme auf und wurde nach Kopenhagen geschickt. Die Hansens, seine Gastfamilie, waren Kunstliebhaber und -sammler, insbesondere der Inuit-Kunst, und nahmen ihn mit ins Museum.

Gleichzeitig musste er sich einer schmerzhaften Behandlung unterziehen, nachdem Ärzte bei ihm einen mehrere Meter langen Bandwurm diagnostiziert hatten, der es sich in seinem Darm bequem gemacht hatte.

Diese außergewöhnlichen Erfahrungen liefern Inspirationsquellen, die sein künstlerisches Schaffen nachhaltig beeinflussten.

Deutsch-französische Freundschaft

Ende der 1950er Jahre bestand er zwar die Aufnahmeprüfung an der Pariser Kunsthochschule, blieb aber nicht dort, weil er von den Schikanen des Aufnahmeituals angewidert

war. Er brachte sich selbst das Malen und Zeichnen in expressionistischer Manier bei. Später besuchte er die Kurse an der Grande Chaumière und wurde von Jean Delpech in die Kunst der Druckgrafik eingeführt.

Nach einem Fluchtversuch wurde Fernand Teyssier 1961 in Deutschland, in Friedrichshafen bei Konstanz, zum Militärdienst zwangsverpflichtet. Es war eine schwere Zeit, an deren Ende der Einsatzbefehl in Algerien stand und ein Selbstmordversuch, um das zu verhindern.

Paradoxerweise und glücklicherweise war es auch eine Zeit prägender Lektüre und entscheidender Begegnungen.

Nachdem er sich vor seiner Abreise nach Deutschland eher mit Dichtern als mit Malern angefreundet hatte, illustrierte er den Sammelband *Ménagerie quotidienne* von Alain Lance und arbeitete an der von Henri Deluy herausgegebenen Zeitschrift *Action poétique* mit.⁵ Alle waren sie damals von Philippe Soupault, Mitbegründer und prägende Figur des Surrealismus, beeinflusst.

In seinem vom Friedrichshafen aus geführten Briefwechsel mit Alain Lance schwärmt Fernand Teyssier von Apollinaire, spricht mit Begeisterung von Paul Nizan’s *Aden Arabie*, und äußert sein Erstaunen über die Schlichtheit der Zeichnungen von Paul Klee.⁶

Zurück in Frankreich lernte er Vanda Dürrbach kennen und heiratete sie. Von ihr sollte er im Laufe der Jahre wertvolle Unterstützung bekommen.

In der Zwischenzeit hatte er in Konstanz die deutsche Künstlerin Ulrike Ottinger kennengelernt. Sie organisierte in ihrer Atelier-Galerie seine ersten Einzelausstellungen (1961 und 1963) und der künstlerische Austausch zwischen den beiden sollte sehr fruchtbar werden. Ulrike Ottinger wird später nach Paris kommen und mehrere Jahre dort leben.⁷ Und Fernand Teyssier wird dank ihr bis 1971 regelmäßig in Deutschland ausstellen (Bremen, Konstanz, Berlin, Lörrach), oft zusammen mit seinen Dichterfreunden.

Diese deutsch-französische Freundschaft unterscheidet Fernand Teyssier von anderen Künstlern der französischen Szene.

Kopenhagen, 1965

Eine weitere Besonderheit seines Werdegangs ist die wieder aufgenommene Verbindung zu Dänemark. Im Jahr 1965 hatte er eine wichtige Einzelausstellung in Den Frie Udstilling⁸ in Kopenhagen, wobei er immer noch mit der Familie Hansen in Kontakt stand.

Die hier gezeigte Werkgruppe (S. 17 bis 22 und 25) inszeniert ein makaberes Spiel aus Figuration und Defiguration, in dem Fragen von gesellschaftlicher Relevanz und persönliche Erfahrungen des Künstlers miteinander verflochten sind.

Auf Bildhintergründen in einem sehr dänischen Rot werden Körper zerstückelt; die Münder sind geknebelt; die Gliedmaßen bloße Fleischstücke⁹; die Eingeweide werden sichtbar; die Knochen verselbstständigen sich; ein einziges Wirrwarr aus Armen, Köpfen, Beinen, Hinterteilen und Händen.

Diese Form von Gewalt ist zur damaligen Zeit bei Künstlern gar nicht so selten, sei es in der Malerei oder in der Performance mit dem eigenen Körper nach dem Vorbild der Wiener Aktionisten. Die Kunsthistorikerin Laurence Bertrand Dorléac hat das in ihrem Buch *L’ordre sauvage* zusammengefasst und von einer „Inflation von Zeichen der Gewalt in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre“ gesprochen, die „fast überall in der industriellen Welt zu einem Zeitpunkt, an dem man sich auf die Erosion der Kriegserinnerungen, den Wiederaufbau, den wiedergefundenen Glauben an den Fortschritt und die aufkommende Konsumgesellschaft konzentrieren wollte“ zu beobachten ist und mit den neuen Ängsten des Westens, „dem Kalten Krieg, den Kolonialkriegen, dem Geschlechterkampf, dem wirtschaftlichen Wandel, der Maschinisierung, der Enthumanisierung und der Langeweile“¹⁰ in Verbindung gebracht werden kann.

Das zentrale Thema des fragmentierten Körpers steht bei Fernand Teyssier auch in der Tradition der fantastischen Kunst von Hieronymus Bosch. Natürlich kann man auch an die Künstler des Surrealismus und Dadaismus, von Man Ray über Raoul Hausmann und Hans Bellmer bis hin zu Magritte denken.

Mit den Surrealisten verband ihn auch der Geist der Revolte, der sich sowohl aus dem Ekel angesichts der Schrecken des Krieges und der Sorge, nie darüber hinwegzukommen, als auch aus dem Wunsch nach einer neuen Perspektive des Aufbruchs speiste.

Er griff auch einige Verfahren der Surrealisten auf, insbesondere den Einsatz industriell hergestellter Gegenstände und erwies sich als Erbe ihres Humors, ihrer Vorliebe für Erotik und ihres Glaubens an die Macht der Fantasie.

1965 wurde die Rückkehr der Gegenständlichkeit in die Kunst zu einem internationalen Phänomen. Fernand Teyssier macht Gegenstände nach und nach zu Schlüsselfiguren seiner Werke, indem er mindestens zwei der Methoden anwendet, die Jean-Clarence Lambert einige Jahre später in seinem Artikel *Le parti pris des objets* analysieren wird.¹¹

¹ Notizbücher von 1983–1988, Archiv Fernand Teyssier.

² Der vorliegende Text ist stark von der Lektüre eines Buches von Laurence Bertrand Dorléac inspiriert: *Pour en finir avec la nature morte*. Gallimard, 2020

³ Der Begriff ist von Georges Perec entlehnt, in: *Les Choses*. Editions René Julliard, 1965.

⁴ Notizbücher von 1983–1988, Archiv Fernand Teyssier.

⁵ In: *La rue tourne*. Sammelband mit einem Vorwort von Philippe Soupault, Le Terrain Vague, Paris, 1961.

⁶ „Gegenstände spielen eine ebenso wichtige Rolle für die menschliche Existenz wie die Menschen“, Paul Nizan in: *Aden Arabie*.

⁷ Siehe den 2019 gedrehten Dokumentarfilm *Paris Calligrammes* von Ulrike Ottinger, ein Porträt in Bildern des Paris der 1960er Jahre anhand von Erinnerungen, u.a. in bezug auf Fernand Teyssier. Die Künstlerin und Filmemacherin Ulrike Ottinger wurde 2020 mit der Berlinale-Kamera ausgezeichnet.

⁸ Die erste Einrichtung dieser Art in der Welt, die 1891 von Künstlern gegründet wurde und seither Den Frie Center of Contemporary Art heißt.

⁹ *Rose(s) – Sept peintres de 1960 à nos jours – La Couleur comme construction culturelle*, avec la contribution de Michel Pastoureau, Galerie Kaléidoscope, Paris 2020.

¹⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *L’Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l’art des années 1950–1960*. Gallimard, Paris, 2004.

¹¹ Jean-Clarence Lambert, „Le parti pris des objets“, *Opus International*, n°10-11, 1969.

Die Dramatisierung ist eine dieser Methoden. Hier wird der Gegenstand – Säge, Schraube, Mutter, Zange, Gebiss – zu einem bedrohlichen Protagonisten. Das Erstellen von Rätseln ist eine andere. In Anlehnung an den Surrealismus wirft ein banaler Gegenstand Fragen auf und fungiert als poetische Offenbarung. Fernand Teyssier schafft Situationen eines geheimnisvollen Nebeneinanders (Gewalteinwirkung am Körper und friedlicher Gesichtsausdruck), die beim Betrachter ein Gefühl „unheimlicher Fremdheit“¹² hervorrufen.

Auf diese Weise eignet sich der Künstler Mittel an, um „vom Alltäglichen zum Poetischen, vom Trivialen zum Mythischen, vom Realen zum Traumhaften, vom Bewussten zum Unbewussten“ zu gelangen.¹³

Natürlich erinnert seine Malerei, die zu diesem Zeitpunkt seines Werdegangs noch von einem figurativen Expressionismus geprägt und durch die Sorge und das Leid des Daseins belastet ist, manchmal an Bacon. Aber durch die besondere Rolle der Alltagsgegenstände, die Anspielungen auf die USA, seine Vorliebe für die Fläche und den Einsatz der Collage, sowie seine Freude am Humor gibt er sich bereits als Vertreter der „Pop“-Ästhetik zu erkennen, die sich ab dem folgenden Jahr völlig frei entfalten kann.

Die unbeschwerte Energie des „Pop“

Der Rückgriff auf die „Pop“-Ästhetik lockert die Atmosphäre in den Werken vieler Künstler der damaligen Zeit auf.

Einige machten das sogar zu ihrem Motto und folgten dem Vorbild von Martial Raysse, der sagte: „Das menschliche Leid war in Mode mit einem schicken Aufgebot an tragischen Figuren und mit dunklen Ringen unter den Augen, ich aber wollte die moderne Welt, den Optimismus und den Sonnenschein ausgelassen feiern“¹⁴.

Für andere war die Pop-Art ein Gegenmittel und machte gleichzeitig neue Formen der Darstellung von Gewalt möglich.

In Fernand Teyssiars Arbeit von 1966 bis 1971 existieren immer zwei Welten nebeneinander: die Freude, an einem ästhetischen Umbruch teilzuhaben, und der Wunsch, sich politischen und sozialen Realitäten zu stellen; die Begeisterung, sich farbenfroh und spielerisch auszudrücken und die Entschlossenheit, Zeugnis abzulegen und Denkanstöße zu geben.

Die „Pop-Jahre“¹⁵ bieten ihm Gelegenheit, verschiedene Techniken in rascher Folge einzusetzen: Acrylmalerei und

Stempelzeichnung; Collagen und Assemblagen auf Papier; dreidimensionale Objekte. Er bevorzugte Techniken, Themen und Materialien, die damals als leicht verständlich und zugänglich galten, weil sie populär waren und etwas mit dem Alltag der Menschen zu tun hatten.

Die Gemälde bestehen aus scharf umrissenen Flächen und leuchtenden Farben. Und die Kompositionen sind oft sehr dynamisch. Eine Person wird von einer Mannschaft von 22 Polizisten verfolgt und bringt im Elan eine Glasscheibe zum Bersten (S. 29). Ein anderer Mann wird von Dinosauriern angegriffen (S. 30) und in voller Bewegung in einem packenden „Standbild“ festgehalten.

In seinen Arbeiten kombiniert Teyssier Bilder, die er aus Comics, Fotoreportagen, Kino, Werbung und alten Zeitungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts entlehnt hat. Er stellt Bilder von Superhelden und historischen Figuren, Pin-ups und Bombern, Astronauten und GIs, Stars und anonymen Frauen nebeneinander und reichert sie mit einem symbolischen Vokabular an, das er später beibehält: eine Schraube, eine Hand, Ketten und Handschellen.

Er nimmt auch gewöhnliche Gegenstände aus der Realität und macht sie zu vollwertigen Charakteren der „Geschichten“ und Bilderrätsel, die er komponiert. Dabei setzt er nicht nur Fotografien, sondern auch die Gegenstände selbst ins Bild ein. Zu den Materialien, die er in seinen Collagen verwendet gehören ein echter Schlüsselanhänger; vakuumverpackte Wurstscheiben; Lebensmitteletiketten; Verpackungen; ein toter Vogel; Mikados; Federn; ein Schnuller; der Teil einer Kiste; ein Stück Spitze...

Er zögert auch nicht, ein paar Stempel aus dem Federmäppchen seiner 5-jährigen Tochter Serpentine zu entwenden, um damit eine unbeschwerte, familiäre Atmosphäre zu erzeugen (S. 32, 33 und 35).

Außerdem kommt es in seinen Bildern zu überraschenden Dialogen zwischen Massenkultur und Kunstgeschichte, etwa auf dem Bild mit den Pin-up-girls und der Madonna (S. 31), oder in einer an die Ästhetik des Film Noir angelehnten Neuinterpretation des Gemäldes *Der Tod des Marat* von Jacques-Louis David (S. 27).

All diese Spannungen und Kontraste – zwischen Humor und Gewalt, zwischen Vertrautem und Bedrohlichem, zwischen Werbung und Kriegsberichterstattung – „machen die Gesellschaft des Spektakels selbst zum Spektakel“. So fasste es Michel Gauthier, inspiriert von Guy Debords Thesen, zusammen. Die gegenständlichen Werke der Pop-Art tun in Frankreich und auf der ganzen Welt „viel mehr, als nur eine Flut von Bildern

hervorzubringen, sie machen deutlich, dass sie es sind, die fortan unsere Beziehung zur Welt regieren und prägen. Die postmoderne Gesellschaft hat das Spektakel an die Stelle der Erfahrung gesetzt.“¹⁶

Politische Figuration und „narrative“ Figuration

Tatsächlich nimmt das auf diese Weise entstandene Durcheinander manchmal elliptische Ausmaße an. Wie ein deutscher Journalist anlässlich seiner Einzelausstellung 1967 in der Galerie Werkstatt in Bremen schrieb „erreicht Teyssier Relationen, die weniger als zeitliche Gedankenabläufe erscheinen, als vielmehr eine Fülle assoziativer Eindrücke vermitteln. Hieraus bildet sich schließlich eine hintergründig erschaute, skeptisch erlebte Alltags- und Konsumwelt.“¹⁷

Diese Beschreibung mag zwar für einige seiner Bilder sehr zutreffend sein, lässt aber einen anderen Teil von Fernand Teyssiars Werk außer Acht, der eine explizit politische Aussage hat, die manchmal durch einen einzelnen Gegenstand, z.B. ein Streichholz symbolisiert wird.

Die Schrecken der Kolonialherrschaft und der Hungersnöte; Militarismus und Polizeirepression; Inhaftierungen und barbarische Massenhinrichtungen; die Reduzierung der Frau auf ein Sexualobjekt oder auf ihre Mutterrolle: All diese Themen werden in Werken behandelt, die sowohl „die politischen Tatsachen selbst als auch ihre Reduktion auf Bilder für den täglichen Gebrauch, aus dem sich der ikonografische Fluss der zeitgenössischen Gesellschaft speist“¹⁸ anprangern.

Diese kritische Intention und die oben beschriebenen technischen und formalen Aspekte verbinden Fernand Teyssier eindeutig mit einer Kunstrichtung, die Gérald Gassiot-Talabot 1965 als „narrative“ Figuration bezeichnet hat. Andere, wie Renaud Faroux, betrachten ihn sogar als „fehlendes Glied der französischen Pop-Art“¹⁹.

Damals und noch lange nach den 1960er Jahren bemühten sich französische Beobachter und Analysten zusammen mit den betroffenen Künstlern, diese neue, als „narrativ“ bezeichnete Figuration klar vom angloamerikanischen „Pop“ zu unterscheiden.

Die Kunst wurde akribisch entschlüsselt, um eine Pariser Besonderheit rund um die Begriffe Erzählung, Dauer und die

Aufteilung der Werke in räumliche und zeitliche Sequenzen herauszuarbeiten. Der Pop-Art wurde auch vorgeworfen, weniger politisch zu sein.

Die Frage war nicht unbedeutend, ging es doch darum festzustellen, ob Frankreich einen „Pol des Widerstands gegen die triumphierende Pop-Art“ darstellte; oder ob Paris hier im Gegenteil eine komplette Niederlage erlitt und sich die französische Malerei jetzt auf die Nachahmung „einer künstlerischen Gruppe, die die neue amerikanische Welthegemonie repräsentierte“²⁰ reduzierte.

Auch in anderen Teilen Europas gab es ähnliche Diskussionen. In dem bereits zitierten deutschen Artikel wird Fernand Teyssier als „Parodist der Pop-Art“ bezeichnet und darauf hingewiesen, dass sich in seiner Arbeit „Elemente“ verbergen, „die mit den Mitteln der Pop-Art formuliert, sich bisweilen auch rückwärts gegen diese richten“²¹.

Jenseits nationalistischer Befindlichkeiten setzte sich mit der Zeit die Erkenntnis durch, dass die narrative Figuration letztlich nur die französische Version eines internationalen Phänomens ist.

Auf jeden Fall war Fernand Teyssier im Einklang mit dem wachsenden politischen Engagement der Künstler seiner Generation und insbesondere mit den Malern, die den Salon de la Jeune Peinture übernommen hatten, um ihn „zu einem Instrument des ideologischen Kampfes“ zu machen (Gilles Aillaud, Gérard Tisserand, Michel Parré, Eduardo Arroyo, Henri Cueco, Pierre Buraglio).²² 1965 schloss er sich der vom Organisationskomitee beschlossenen kollektiven Aktion „Hommage au vert“ an. 1966 war er Mitglied der Jury.

Er war jedoch eigentlich nicht bereit, sich einer Künstlergruppe anzuschließen. Und die meisten seiner Freundschaften entstanden außerhalb des Pariser Kreises der Jeune Peinture. Das erschwerte die öffentliche Anerkennung seiner Arbeit – damals wie heute.

Ende der 1960er Jahre kehrte Ulrike Ottinger nach Deutschland zurück, und Fernand Teyssier reiste hin und her, um dort auszustellen. In Paris verkehrte er mit Malern wie Jacques Grinberg und Mao To Lai, die sich nie der Pop-Art anschlossen. Mit ihnen stellte er 1969 in der Galerie Claude Levin aus.

In der Zeit nach 1968 verblasste in Frankreich der Traum einer aktiven und kämpferischen figurativen Malerei allmählich, es wurden kaum noch kollektive Werke geschaffen und die Salons verschwanden langsam. Während die Konkurrenz durch neue internationale Strömungen – Konzeptkunst, Minimal Art, Hyperrealismus – zunahm, wandten sich die Künstler

¹² Siehe den Essay von Sigmund Freud *Das Unheimliche*, erschienen 1919.
¹³ Jean-Clarence Lambert, op.cit.

¹⁴ Zitiert von Catherine Grenier, „Martial Raysse ou le Dernier peintre“ in: *Martial Raysse*, Editionen Centre Pompidou, 2014.

¹⁵ Titel einer 2001 vom Centre Pompidou organisierten. Ausstellung.

¹⁶ Michel Gauthier: „L’ambivalence des images. Notes sur la figuration pop“ in: Jean-Paul Ameline (dir.): *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l’art, 2017.

¹⁷ E. H.: „Ein Parodist der Pop-Art“. *Weser Kurier*, 11. Februar 1967

¹⁸ Jean-Paul Ameline: „Figures et fictions. La contribution de la Figuration narrative des années 1960-1970 en Europe“, in: Jean-Paul Ameline (dir.): *La Figuration narrative*, Fondation Gandur pour l’art, 2017.

¹⁹ Renaud Faroux: „Fernand Teyssier: Un chaînon manquant du Pop français“, in: Fernand Teyssier, *Le Bal batailleur II, œuvres de 1966 à 1970*. Galerie du Centre, 2016.

²⁰ Jean-Paul Ameline: „Aux sources de la figuration narrative“, in: Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.): *Figuration narrative. Paris 1960–1972*, Coédition RMN éditions / Centre Pompidou, Paris, 2008.

²¹ E.H., op.cit.

²² *Bulletin de la Jeune Peinture*, n°3, mars 1969.

der „narrativen“ Figuration wieder der Suche nach eigenen, individuellen Bildwelten zu.

Vor diesem Hintergrund gelangte Fernand Teyssier an einen Wendepunkt, der sich sowohl auf seine Arbeit als auch auf sein Leben auswirken sollte. Die Wende war nicht leicht zu vollziehen, was sein vorausschauendes Gemälde *L'accident (Der Unfall)*, S. 11) von 1969 bereits anzukündigen scheint. Dennoch führte sie zu einer Fülle neuer Formen und Ideen.

1972 reiste er nach Peru. In den darauffolgenden Jahren reiste er mehrmals für längere Zeit nach Südostasien. 1977 wurde er wegen eines Falls im Zusammenhang mit seinem Opiatkonsum im Gefängnis La Santé inhaftiert.

Auf der Suche nach Gleichgewicht

In den 1970er Jahren und bis zu seinem Lebensende machte Fernand Teyssiens Stil mehrere tiefgreifende Wandlungen durch, die sich sowohl auf die Zeichnung, als auch auf Farbe und Komposition auswirkten.

Um die Ergebnisse dieser neuen Schaffensperiode der Öffentlichkeit vorzustellen, konnte er auf die Unterstützung der Galerie L'Œil de Bœuf zählen, die 1973 von Cérés Franco gegründet wurde. Gleichzeitig suchte er immer neue Kollaborationen mit einer Vielzahl von Partnern in Paris und Umgebung und nahm gelegentlich an den großen Kunstaustellungen *Figuration critique*, *Comparaisons* und am *Salon de Mai* teil.

Er blieb der figurativen Malerei treu, konnte jedoch nicht von der „Rückkehr zur Gegenständlichkeit“ profitieren, die für die 1980er Jahre prägend war. Die Bewegung der freien Figuration setzte sich durch, wie Amélie Adamo berichtet, „um den Preis der ungerechtfertigten Verdrängung“ der Maler, „die hauptsächlich in den 1930er Jahren geboren wurden“ und die als erste „seit Mitte der 1960er Jahre eine Rekonstruktion der menschlichen Figur mit den Mitteln der Malerei betrieben“²³ hatten.

In diesem Kontext folgt das Leben und Schaffen von Fernand Teyssier einer Pendelbewegung zwischen Konstruktion und Fragmentierung, zwischen Hoffnung und Todesangst.

Zwischen 1972 und 1977 arbeitete er intensiv mit Tusche, Pastell und Bleistift auf Papier. Obwohl er die besondere Beziehung zum „Das System der Dinge“²⁴ beibehielt, suchte er nun nach einer sensibleren und intimeren Kunst. Der Titel

seiner Einzelausstellung von 1980, *Natures intérieures* (innere Naturen), ist Ausdruck einer „Reise, die man in sein eigenes Inneres unternimmt“.²⁵ Diese Reise war für ihn vor allem eine Erfahrung der Fragmentierung: „Mein Kopf sucht vergeblich nach einer Öffnung zu den anderen, aber für mich ist die Welt durch Mauern verbaut.“²⁶

Um sich dieser Erfahrung zu stellen, setzte der Maler im folgenden Jahrzehnt das Spiel und den Humor als Waffen ein. Er spielte insbesondere mit dem Begriff der Fragmentierung, indem er das Bild als Gegenstand in seine Einzelteile zerlegte. Er zerschnitt und zerstückelte es, dann fügte er die entstandenen Teile wieder neu zusammen. Während das Gemälde *Quatre Seins (Vier Brüste)*, S. 48) zwei saubere Nähte hat, ist der *Footballeur du ciel (Der himmlische Fußballer)*, S. 55) aus vier kleinen Leinwänden zusammengesetzt.

Im Kampf gegen die Fragmentierung wird die Konstruktion zum Schlüsselbegriff. Dieser Prozess vollzieht sich auf zunehmend geometrischen Wegen und flirtet manchmal mit der Abstraktion. Dazu kommt die offensichtliche Auseinandersetzung mit der Kraft der Farben was innere Spannungen betrifft.

Nicht umsonst setzte sich der Künstler 1987 erneut mit dem Werk von Albert Gleizes auseinander, dessen „strenge Formen“ und „subtile Töne“²⁷ er bewunderte.

Die alles entscheidende Suche nach Gleichgewicht zeigt sich jedoch nicht nur in formalen Lösungen. Fernand Teyssier interessierte sich schon immer für Fragen der Osmose und der Harmonie zwischen den Wesen und der Welt, die sie umgibt. Die Präsenz von belebten oder unbelebten Dingen, die sich der menschlichen Figur annähern oder sogar mit ihr verschmelzen, bleibt bis zuletzt eine Konstante seines Werks.²⁸

In seinen Arbeiten der 1960er Jahre hatten die Gegenstände bisweilen die Rolle einer Bedrohung gespielt. Jetzt sind sie eher beruhigende Akteure. Der Platz, den sie in der Malerei von Fernand Teyssier einnehmen, lässt manchmal an Gemälde von Jean Hélion aus der gleichen Zeit denken. Während dieser sich jedoch von den Phänomenen der „Domestizierung“ und „Standardisierung“²⁹, die mit der zunehmenden Macht der Gegenstände einhergeht, beunruhigt zeigt, scheint Fernand Teyssier an eine mögliche Gemeinschaft glauben zu wollen. Wie Francis Ponge ergriff er „Partei“ für die bescheidenen Dinge: Briefmarken, Kaffeemaschinen, Schnecken, Bienen...³⁰

In seinem von Traumwelten geprägten Universum bilden Menschen und Tiere oft eine Einheit (vgl. S. 50 und 51). Man kann an die animistische Kunst der Inuit denken, die der Künstler im Alter von 10 Jahren in Dänemark kennengelernt hat. Das gilt auch, wenn man vor seinen erstaunlichen Le-

derbildern steht, die wie große Traumfänger auf einen Reifen gespannt sind.

Mehr als die Kunst der Völker des hohen Nordens hat Fernand Teyssier jedoch immer wieder die Kunst der alten Meister (Dürer, Da Vinci, Arcimboldo, Goya, Le Nain) oder der modernen Maler (Van Gogh, Jawlensky, Klee, Picasso) studiert und sie in Form von expliziten und fruchtbaren „Zitaten“ oder mehr oder weniger bewussten „Reminiszenzen“ in seine Werke einbezogen.

Der Footballeur du ciel (Der himmlische Fußballer) reiht sich in diese Tradition ein und stellt gleichzeitig eine neue Fassung der Figur Christi am Kreuz dar. Er umfasst in gewisser Weise die Totalität des Werkes und Daseins von Fernand Teyssier.

Ausgehend von einem Bild, das auf universelle Weise das menschliche Leid darstellt und damit gewissermaßen auch sein eigenes, stellt der Künstler durch seine Komposition die Koexistenz vom Menschen und den einfachen Dingen dar, die „weder tot, noch minderjährig, noch unschuldig“³¹ sind. So verbindet er die höchste spirituelle Erfahrung mit der Banalität des Alltags. Das Küchentuch, eine bescheidene Socke, ein gewöhnlicher Ball, ein kräftiges Pflänzchen, eine kurze Hose mit Gummizug, alle Dinge werden einzeln präsentiert und nicht in Form eines chaotischen Bildersturms aus dem Nichts. In ihrer stillen und ruhigen Präsenz entschärfen sie die Brutalität der Situation. Die Gegenstände und der menschliche Körper werden malerisch gleich behandelt. Und alles ist durchdrungen vom unfehlbaren Humor des Künstlers. Ein letzter Versuch, dem Tod ein Schnippen zu schlagen.

Marie Deniau

(aus dem Französischen von Daniela Goeller)

²³ Amélie Adamo: *Une histoire de la peinture des années 1980 en France*, Klincksieck, 2010

²⁴ Erstes Buch des französischen Soziologen Jean Baudrillard, veröffentlicht 1968.

²⁵ 1980, Galerie L'Œil de Bœuf.

²⁶ Notizbücher von 1983–1988, Archiv Fernand Teyssier.

²⁷ Notizbuch von 1987, Archiv Fernand Teyssier.

²⁸ Siehe *Combinaison avec oiseau (Kombination mit Vogel)* S. 50, und *Combinaison avec samovar (Kombination mit Samowar)*, S. 63 im Katalog Rose(s), op.cit.

²⁹ *Pour en finir avec la nature morte*, op.cit.

³⁰ Den Sammelband *Le parti pris des choses* von Francis Ponge entdeckte er allerdings erst nach 1980.

³¹ *Pour en finir avec la nature morte*, op.cit.

Catalogue édité à l'occasion de l'exposition

Fernand Teyssier

La figure et les choses

Ce projet n'aurait pu avoir lieu sans l'implication ainsi que la précieuse réactivité de Serpentine Teyssier, Vanda Teyssier et Jean-Paul Merckens. Nous les en remercions vivement.

Crédits photos : Jean-Paul Merckens

Création graphique : Renata Hovorkova

Traduction vers l'allemand : Daniela Goeller

Achévé d'imprimer en France par E-Center en avril 2022.

Dépôt légal : avril 2022

ISBN : 978-2-9571133-5-4

Fernand Teyssier

La figure et les choses
Figur und Gegenstand

