AICA.J004

AICA

TEL-AVIV, ISRAEL – JUILLET 1963

VIIIè CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART

ACTES DU CONGRES

SEANCE INAUGURALE DU VIIIe CONGRES DE L'A.I.C.A.

Table Présidentielle (de gauche à droite) : MM. Romero-Brest, Pedrosa, Grohmann, Sweeney, Abba Eban (Vice-Président du Conseil), Gamzu, Namir (Maire de Tel-Aviv), Mme Gille-Delafon, MM. Argan, Jaffé, Lassaigne, Delevoy.

DELEGUES AU VIIIe CONGRES DE L'A.I.C.A.
Séance Inaugurale — Théâtre National Habima, Tel-Aviv, 16 Juillet 1963

ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
N° 56230
Cote AICA. J004

AICA

VIIIe
Congrès International des Critiques D'art

■

הקונגרס הבינלאומי השמיני
של
מבקרי אמנות

■

VIIIth
International Congress of Art Critics

BUREAU DU CONGRES : MUSEE DE TEL-AVIV, 6, RUE TARSAT,
CONGRESS OFFICE : MUSEUM OF TEL-AVIV, 6, TARSAT ST.

VIIIe CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART

ISRAEL — JUILLET 1963

COMITE D'ORGANISATION

Dr. Michael Landau
Directeur Général du "Mifal Hapais" — Trésorier.

Dr. Meir Vardi
Représentant des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Etrangères.

M. Aharon Z. Propès
Directeur du Département des Manifestations Artistiques à l'Office National du Tourisme.

M. Abba Elhanani
Président du Département des Arts Plastiques, Conseil National pour la Culture et l'Art.

Dr. Joseph Melkman
Directeur du Département de la Culture au Ministère de l'Education et de la Culture

Mme Simone Gille-Delafon
Secrétaire Générale de l'AICA.

Dr. Haim Gamzu
Président de la Section Israélienne de l'AICA.

Afin de donner une idée fidèle de l'atmosphère des débats, il nous a semblé opportun de rédiger au minimum les interventions enregistrées des délégués ; nous osons donc espérer que le rythme, le style personnel de chacun des orateurs auront ainsi été sauvegardés.

SEANCE INAUGURALE

Théâtre National "Habima", Tel-Aviv, Israel

16 Juillet 1963 — 11 heures

Président de Séance :

M. Haim GAMZU — Président de la Section israélienne

Discours de :

M. James Johnson SWEENEY — Président de l'AICA

M. Abba EBAN — Vice-Président du Conseil

M. Mordechai NAMIR — Maire de Tel-Aviv

M. Arieh SHARON — Architecte, représentant de l'A.I.A.

M.H. GAMZU : Mon cher Président Sweeney, Président Grohmann, mes chers Vice-Présidents,

Je ne veux pas faire de discours, je vous ai présentés à notre public qui vous a acclamés, qui connaît vos noms et votre oeuvre. Le fait même de votre présence parmi nous est un grand honneur pour Israel. Le fait même que parmi ceux qui ne sont pas à cette table se trouvent des collègues qui connaissent parfaitement leur métier, des critiques d'art avérés et des camarades travaillant avec nous depuis de longues années, ce fait est un gage de succès pour notre Congrès, le VIIIème Congrès International des Critiques d'Art. Je demande maintenant au Président Sweeney de prendre la parole.

Président SWEENEY : Your Excellency Mr. Abba Eban, your Excellency Mr. Mordehai Namir, Président Gamzu, Excellencies, Colleagues of the AICA, Ladies and Gentlemen,

It seems hard to believe that 15 years have passed since that June in Paris when many of us here today met for the first time as a body which was to become the Inter-

national Association of Art Critics. But when we look back over those 15 years, we realize how much in a subtle indirect way has grown out of that inaugural session, how much the international relations in general in the art field have derived from what happened at that first meeting. A group of formerly isolated writers with parochial prejudices, with a tendency to close their eyes to qualities in the arts of other people and other periods, on account of their unfamiliarity, has become a group eager to seek and to explore constantly fresh fields. This transmutation is the ideal objective. We, as critics, all aim at an art writing, the awakening of new appetites, the encouragement of a liberal point of view toward non-familiar expression when that expression has found a response among those whose opinion, we feel, deserves respect. We, of the AICA, have had the privilege of being introduced to the art of three continents, the art of three millennia, we have seen stratifications of culture illustrated by the masterpieces of each stage, we have explored the old world of Europe as well as the new world of Europe which is our more immediate concern. We have peeped into the Near-East and strayed into the jungles of Yuccatan and even those of Athens, Manhattan, Paris, Oxford, Amsterdam, Basel, Dublin, Zurich, Naples...

I have often been asked, after a Congress or a General Assembly of the AICA "what has your meeting accomplished ? What does the AICA contribute ?" It is simple in my opinion : what the AICA does is to bring about a better understanding ; what it should do is to bring about a better understanding among confrères, a fuller understanding of one another's point of view. This is of great value and fundamentally the only value of AICA, something we of the AICA in particular must never lose sight of for some minor reason.

Now, for the next ten days, thanks to the industry and hospitality of our colleague and President of the Israeli Section of the AICA, Mr. Haim Gamzu, we are to have the privilege of making the acquaintance of one of the oldest cultures so near to our own roots in probably the most progressive new nation, Israel. This is an opportunity we have been looking forward to over the past three years, I recall the eagerness with which Dr. Gamzu's early inquiries regarding the Association's interest in such a meeting were met. We all recall our cable from Mexico last autumn, when there was a suggestion that in view of an unavoidable structural delay, we might not care to carry on our projected visit. We all also recall the sentiment with which Mr. Gamzu's reply welcoming our Congress here this year was received those last days in Mexico.

Your Excellencies, Mr. Abba Eban, Mr. Mordehai Namir and President Gamzu, we are most appreciative of your presence here this morning. It is a great privilege and honour to be received here in your country. As I have said, it represents today for us, the re-marriage of the past with the present, which is the source and essence of health for and in a work of art. We look forward to seeing this re-marriage eloquently illustrated over these next ten days. This is something we have looked forward to, because as I have said, ever since President Gamzu first hinted that you might receive us, this is something that all present will, I know, recall as a milestone in our Association's history. Here, in your country, we will have the opportunity to touch the ground that has so many links with the great expressions of western paintings and sculptures of the past, and at the same time, to look into the future, side by side, with you ; in other words to enjoy a lesson of how to live fully and how to live healthfully in the spirit and in

the flesh. Your Excellencies and President Gamzu, let me thank you in advance on behalf of all the members of the AICA and their friends here present for the hospitality and enrichment which the programme you have prepared for us promises for this visit of ours to Israel so auspiciously begun here, this morning. Your Excellencies, President Gamzu, je vous remercie.

M. H. GAMZU : Mesdames et Messieurs, Excellence, je n'ai pas besoin de vous présenter le Vice-Président du Conseil, l'ami des Arts, l'homme qui nous a secondés depuis la première minute pour mener à bien l'organisation de ce Congrès et qui nous a pris sous son patronage alors qu'il était encore, il y a trois semaines, Ministre de l'Education et de la Culture, M. Abba Eban.

M. ABBA EBAN : Je vous remercie, Monsieur le Président, de vos paroles sincères et affectueuses. Le gouvernement d'Israel se félicite de la présence de cette Conférence sur son sol national. La communauté artistique de notre pays s'inspirera, j'en suis sûr, des contacts qu'elle prendra avec tant d'éminents représentants du mouvement artistique contemporain. Notre peuple, à travers son histoire, parfois sombre et glorieuse, n'a jamais hésité à accorder à l'esprit une place de tout premier rang dans l'échelle des valeurs humaines. C'est pourquoi nous cherchons, à l'époque de notre renouveau, la grandeur qui existe là où la quantité et la matière sont transcendées par la qualité et l'esprit. Soyez donc assurés, Mesdames et Messieurs, que vous vous trouvez parmi ceux qui reconnaissent la force indestructible de l'esprit créateur de l'homme. Soyez les bienvenus.

Ladies and gentlemen, it was my function, as Chairman of the Council for Art and Culture, to invite this conference to convene in Israel, under the initiative and efforts of Dr. Gamzu. Since then the Israeli democracy has demonstrated its capacity to bring about marked changes in political and personal fortune. And that is why I am here no longer ex officio, in the line of duty, but in a spirit of voluntary, disinterested, extra-curricula affection. Delegates to the Conference, you are assembled here amongst a people and in a country which have sent far-reaching waves into the ocean of world history. The military strategists, the economists, the politicians, all those who deal with the substance of material power, might find Israel too small to merit universal attention. Yet a nation can be small in geography and great in history. There is a realm of greatness to be found in those domains in which quantity and matter are transcended by quality and spirit. These higher spheres of human action are religion and science and art. History proves that in the world of spirit, of knowledge and of beauty, men may find an immortality which never attaches to their material achievements, to their battles, buildings, cities and markets. For century after century, the mind of the Hebrew people, formed and fashioned here, has pondered on the central problems of existence, searching for an answer to the mystery of nature and for a unifying explanation of the life of men. The quests are unending, no sooner is one horizon reached, than another opens up before our gaze. But it may be that the pursuit of religious and scientific truth and of aesthetic perfection is the end in itself and the ultimate vindication of historic progress. The classical Hebrew heritage consists primarily, as you know, of religious and literary culture. First there is a unique view of history, describing the human journey in its constant progress and ascent, under the direction of human choice. And second there

is a body of splendid and passionate writing which has influenced more people for a greater range of time than has any other literary or artistic legacy in the history of men and ideas. On the other hand, there is little direct influence of ancient Hebrew culture on the plastic arts, on painting and sculpture and architecture. Archaeology reveals that ancient Israel was less austere and ascetic in its artistic expression than it is fashionable to believe. But the Hebrew legacy does not stand here on the same level with those of Greece, Persia, and the Far-East.

Modern Israel, however, does not need to accept this limitation as permanently binding. It is much too early to determine where the accent of our contribution will lie. In one sense, all nations have much in common, but perhaps it is precisely that which each nation holds uniquely and distinctively to itself which constitutes its most vital contribution to the universal treasure-house. At any rate, artistic efforts, experimentation and expression are intense and serious in Israel. If I were to comment on the quality of our Israeli art, I should be violating your sovereignty as critics. In this respect, I am only an art lover and, in recent years, this has not always been an easy thing to be. The artist has two functions : that of creator and that of interpreter. As interpreter, he translates complex experience into directly communicable forms, and thus he is able to express what would, otherwise, be unexpressed, he bears witness to the variety of the world and its significance, to its wonder and beauty and also to its horror, because the business of art is not beauty but truth, and not always is truth beautiful. The artist's witness may be by way of affirmation or protest, but his function, even when he is not conscious of it, is to interpret the world to man and man to himself. On the other hand, as creator, he provides experiences of stimulus and perception, sometimes an enlargement of experience itself. In a humane society and in a free society, art therefore has a great role : to bear witness to the richness of existence, to affirm values in concrete and effective form.

And finally there can be little doubt that many developments of art in the past few years have reflected or expressed the nihilism of the postwar age, the fragmentation of life between frustration and hope, its intellectual chaos, its moral disillusionment. But art does not need only to express a culture. It may also transform it. It can act both as a liberating and an integrative force in the developing human society. Criticism, without falling into the error of social direction of art, can yet remind an artist of his regenerative role. Art need not be a mirror held up to society, and that alone. The artist can fashion and influence and shape the image and not merely reflect it. To assist him in his quest he has the accumulated lessons of artistic history. As André Malraux has pointed out, today, for the first time in history, the whole sum of past art is available for present enjoyment. Artists can build on past techniques or react against them and search for a new one.

There is much confusion of purpose and chaos of form in the art of our age. But it is, I think, an exhilarating epoch in artistic experience, free from dogma, adventurous in spirit, experimental, youthful, in short it is a period in which an artist should rejoice to be alive and in which even the critic cannot completely suppress his joy.

M. H. GAMZU : Je remercie M. le Vice-Président du Conseil qui doit regretter d'avoir quitté son poste de Ministre de l'Education et de la Culture, puisqu'il fait notre

métier de si brillante manière. Je donne la parole à M. Mordehai Namir, Maire de Tel-Aviv, qui depuis de longues années montre son intérêt aux artistes et aux arts et se dépense sans compter afin d'embellir notre ville. Monsieur Namir s'il vous plaît.

M. M. NAMIR : M. Le Vice-Président du Conseil, M. Gamzu, Messieurs les Délégués, Mesdames, Messieurs,

Depuis quelques années se tiennent souvent dans notre petit pays, et particulièrement dans la ville de Tel-Aviv, différents Congrès internationaux. Cependant c'est un grand privilège pour nous que de pouvoir accueillir aujourd'hui dans notre cité le 8ème Congrès International des Critiques d'Art, et je vous adresse de tout coeur nos plus chaleureux souhaits de bienvenue.

Je ne suis pas versé dans les problèmes que le Congrès se propose d'étudier (cela n'est d'ailleurs pas de mon ressort) mais je suis persuadé que la plus vive attention sera prêtée aux interventions des délégués, érudits en matière d'art et de critique de l'art.

Je félicite les organisateurs du Congrès de leur heureuse initiative d'inclure dans l'ordre du jour un thème qui nous touche particulièrement : la pensée juive, facteur d'universalité dans l'art.

Le peuple juif dispersé a toujours contribué de son mieux à la culture et à l'art des pays qu'il habitait. L'art qui surgit et prospère ici en Israel est parfois abstrait, universel dans sa forme et son essence, mais c'est tout de même un art national israélien qui s'incorpore dignement à la mosaïque bigarrée de la culture des peuples et de leur création artistique.

C'est pourquoi tous les fervents de l'art et de la culture en Israel suivront avec le plus grand intérêt les conférences et les débats de ce Congrès. Je suis persuadé que ce sera pour nous une excellente occasion d'enrichir notre vie culturelle et artistique.

La Municipalité de Tel-Aviv, les habitants de la ville et moi-même vous renouvelons nos meilleurs voeux pour que le 8ème Congrès International des Critiques d'Art soit une parfaite réussite.

M. H. GAMZU : Je me fais certainement votre interprète en remerciant de tout coeur M. le Maire de ses voeux chaleureux. Je passe maintenant la parole à M. Arieh Sharon qui représente l'Association Internationale des Architectes.

M. A. SHARON : M. Le Vice-Président du Conseil, M. le Maire, M. le Dr. Gamzu, Mesdames, Messieurs.

J'ai éprouvé une grande joie en recevant, il y a quelques jours, une lettre de l'Association Internationale des Architectes, dans laquelle on me demandait de la représenter au 8ème Congrès de l'AICA et c'est un honneur pour moi que de vous transmettre ses voeux les plus cordiaux.

Il va de soi que nos problèmes, à nous architectes, sont différents de ceux des beaux arts qui sont indépendants de tout facteur physique, matériel, monétaire ou temporel. En effet, les architectes travaillent et créent en prenant en considération les nécessités et les exigences de la vie quotidienne, exigences découlant des facteurs économiques, sociaux et artistiques. Il nous faut satisfaire à la fois aux exigences actuelles et tenir compte des conceptions de l'ensemble social et artistique de l'avenir. Et ce

problème est des plus importants surtout dans un pays neuf. Vous verrez par vous-mêmes non seulement nos immeubles mais aussi nos villages collectifs et les quartiers neufs de nos villes. Vos remarques constructives seront accueillies avec grand intérêt et nous sommes heureux que ce Congrès nous permette ainsi de profiter de votre compétence.

Je vous souhaite à nouveau la bienvenue au nom de l'Association Internationale des Architectes et en celui des architectes israéliens tout particulièrement.

M. GAMZU : Chers amis, je me permets de remercier en votre nom M. Sharon pour les voeux sincères qu'il vient d'exprimer.

Nous allons avoir un programme varié, élections présidentielles, conférences et débats d'ordre esthétique, six jours de tourisme où, tout en communiant avec les lieux saints et les sites historiques, vous découvrirez aussi le nouvel Israel, l'Israel moderne. Je nous souhaite une campagne électorale digne de notre noble profession. Je souhaite que nos débats soient d'un niveau intellectuel élevé et qu'au cours de nos visites, dans nos villes et villages, vous voyiez ce qu'une poignée d'hommes et de femmes et une jeunesse enthousiaste ont pu faire d'une terre longtemps abandonnée. C'est notre volonté de survie, jointe à une haute notion de justice sociale qui font de notre vie entière un message profondément humain.

Dès aujourd'hui vous êtes témoins de notre oeuvre et de notre temps, et j'espère que vos expectations ne seront pas déçues. Qu'il me soit enfin permis de remercier Son Excellence M. Abba Eban d'avoir bien voulu acorder son patronage au Congrès, de nous avoir aidés moralement et matériellement à le réaliser ; M. Mordehai Namir, Maire de Tel Aviv-Yaffo, grand ami des arts et des artistes, qui nous a cordialement secondés dans tous nos efforts ; M. Rehavam Amir, qui, en sa qualité de Ministre d'Israel en Pologne a pris l'initiative d'inviter l'AICA, au nom de notre gouvernement, à tenir ce Congrès en Israel. Je tiens à remercier tout spécialement le Dr. Michael Landau qui a bien voulu assumer la tâche ardue de Trésorier de ce Congrès ; Monsieur Avida et M. Vardi, représentants des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Etrangères ; M. Teddy Kollek, Directeur du Cabinet de la Présidence du Conseil et M. Aharon Propes, de l'Office national du Tourisme ; M. Abba Elhanani, Président du Département des Arts plastiques au Conseil pour la Culture et pour les Arts ; M. le Dr. Melkman, Directeur du Département de la Culture au Ministère de l'Education Nationale et Mme Gille Delafon, Secrétaire Générale de l'AICA à Paris.

Je tiens à remercier tous les ambassadeurs ici présents qui nous ont aidés à organiser ce Congrès en s'adressant aux Relations Culturelles de leur pays respectif pour que les délégués viennent en nombre aussi élevé que possible.

Et maintenant, nous terminerons cette cérémonie avec le désir de faire du bon travail. Nous commencerons aujourd'hui même par le travail administratif ce qui, bien qu'indispensable, est peut-être moins passionnant que le travail intellectuel. La journée de demain sera consacrée à notre premier thème et après-demain nous discuterons du deuxième. Nous ferons ensuite des excursions dans différentes villes et sites historiques d'Israel. Vous verrez et jugerez également les oeuvres de nos peintres et sculpteurs qui ont été réunies en des expositions organisées spécialement à votre intention.

Chers amis, je vous remercie d'être venus à cette séance inaugurale et nous souhaite à tous du bon travail.

THEME I

LA PENSEE JUIVE, FACTEUR D'UNIVERSALITE DANS L'ART

Rapporteur Général : M. Hans L.C. JAFFE

Conférences :

M. Ygael YADIN : "Les Découvertes de la Mission Archéologique de Judée"

M. Mikhael AVI-YONAH : "La Conquête du Judaïsme Talmudique par l'Art Juif"

Interventions :

M. J. P. HODIN

M. Georges BOUDAILLE

M. Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA

M. Charles S. SPENCER

M. Gulio Carlo ARGAN

Mme Myriam TAL

M. Gabriel TALPIR

G. C. ARGAN — Les travaux du Congrès vont maintenant commencer et nous allons étudier le premier thème "La pensée juive, facteur d'universalité dans l'art". Je remercie infiniment le Professeur Yadin qui vient nous parler de ses très intéressantes et très importantes recherches, offrant ainsi une base historique à la discussion qui suivra. Je prie Jaffé, en tant que chef de groupe, de prendre la présidence de la séance.

H.L.C. JAFFE — En abordant le premier thème de notre Congrès, j'aimerais bien vous demander d'avoir en mémoire que le sujet de nos débats touche de très près le miracle dont nous sommes témoins ici en Israel, le miracle de la continuité. Que nous soyons parmi un peuple qui, après presque vingt siècles, habite de nouveau la patrie de ses ancêtres, ce fait déjà touche au miracle. Mais ce n'est pas seulement l'existence d'un peuple juif, après trente siècles, qui est un miracle ; le fait que les juifs d'aujourd'hui continuent la tradition, la foi, l'héritage de leurs aïeux des temps bibliques, c'est la un événement unique, inoui dans l'histoire de l'humanité. J'aimerais vous citer une page de Chateaubriand, écrite en 1811 :

"Entrez dans les demeures de ce peule et vous le trouverez dans une misère atroce, vous le verrez faisant lire un livre mystérieux à ses enfants qui, à leur tour, le feront lire aux leurs. Ce qu'il a fait il y a cinq mille ans, ce peuple le fait aujourd'hui. Dix-sept fois il a été témoin de la destruction de Jérusalem et rien ne peut l'empêcher de diriger son regard vers Sion. Les Perses, les Grecs, les Romains ont disparu de la terre mais ce petit peuple vit encore parmi les ruines de sa patrie. Si quelque chose parmi les peuples porte la marque du miracle, nous croyons que ce caractère se retrouve ici." N'oublions pas que depuis cette page qu'écrivit Chateaubriand, le peuple juif a réussi à se bâtir une patrie sur cette terre même, que, depuis 1948, il y a sur cette terre biblique l'Etat d'Israel et que la tradition véritable du Judaïsme y subsiste. Une tradition trois fois millénaire, héritée de père en fils et portée (je dis portée et non pas en possession) portée donc par les petits-fils du peuple biblique, c'est un miracle historique. Et à base de quoi ? A base de mémoire, d'un souvenir acharné, d'une conscience ardente : "Avant que je ne t'oublie, Jérusalem, que ma main droite m'oublie !", dit le 137ème psaume, et cette mémoire, ce refus d'oubli caractérisent l'histoire des Juifs. Car l'histoire, pour la tradition juive, n'est pas une chronique, un

enchaînement de faits, mais une tâche qui remonte à la naissance même du peuple au mont Sinaï. Les formes des objets du culte, la Thorah, La Ménorah, etc. sont immuables et seulement influencées dans leurs décorations par les cultures parmi lesquelles les Juifs de la Diaspora, du Gallouth, ont vécu. Puisque à la mémoire, au sens de la tradition se relie l'excpectation, la vision d'un avenir messianique, les formes artistiques de l'art juif ne sont qu'une référence à ce message hautement spirituel.

Avant de donner la parole au premier rapporteur, à l'éminent archéologue israélien, le Professeur Yadin, avant donc d'aborder nos débats, permettez-moi de vous citer quelques lignes du premier historien du peuple juif, Heinrich Graetz : "Les débuts d'un peuple qui trouve son origine dans des temps immémoriaux et qui a la ténacité de vivre encore seront racontés ici ; depuis qu'il est apparu sur la scène de l'histoire, il y a plus de trois mille ans, il ne veut pas en disparaître. Ce peuple est en même temps vieux et jeune. Les lignes d'un âge très ancien ne se laissent pas effacer et pourtant ses traits sont aussi jeunes et frais que s'il était né de nos jours. Si une tribu pareille vivait encore dans un coin éloigné de notre terre, elle mériterait l'attention de la science Mais ce peuple, le peuple hébreu ou israélien, n'a pas vécu son histoire dans une solitude protégée, loin du monde. Il a toujours été précipité dans le maelstrom de l'histoire, il a lutté et souffert, il a été bousculé et bouleversé pendant les trois mille ans de son existence, il porte les blessures de l'histoire et a mérité la couronne des martyrs, et il vit encore. Et pourtant, il a contribué par des choses essentielles à l'histoire de l'humanité."

Sur la base de ces parole, nous allons étudier la contribution juive à l'universalité de l'art et j'ai le plaisir de passer la parole à une série d'éminents conférenciers israéliens et autres. J'aimerais bien commencer, avec les hommages de tous nos confrères, par donner la parole au Professeur Yadin.

Y. YADIN — Je vais vous parler des "Découvertes de la Mission Archéologique de Judée". Il y a quelques mois, des savants travaillant en Jordanie signalaient l'existence de documents contemporains de Bar Kochba provenant d'une source inconnue. En fait, un rapport digne de foi nous laissait entendre que ces documents avaient été découverts par des Bédouins dans une grotte du Nahal Tseelim, au nord de Massada, en territoire israélien.

Aussitôt, la direction de la Société d'Exploration d'Israel décidait d'envoyer une équipe dans cette région pour voir s'il restait quelque chose après le pillage des nomades. Dirigée par le docteur Aharoni, l'équipe découvrit effectivement les traces du passage des Bédouins dans quelques-unes des grottes. Dans une petite cavité, elle recueillit même deux fragments de phylactères couverts d'écriture, ainsi que de petits fragments en grec et en araméen.

Peu de temps après, le chef d'état-major me fit appeler et me dit qu'il devenait possible d'organiser une exploration d'envergure et de se livrer à des recherches systématiques. M. Aviram, le secrétaire honoraire de la Société, M. Aharoni et moi-même, nous nous mîmes à l'oeuvre pour élaborer un plan d'action. Une fois reçue l'approbation du ministre de la Défense, nous tînmes un grand nombre de réunions avec le chef d'Etat-major, le commandant de la région du sud et les officiers d'état-major. Tout cela ressemblait à la préparation d'une opération militaire, très ardue et complexe,

l'ennemi étant cette fois le désert. Nous fixâmes la date de l'expédition au 23 mars 1960. Nous comptions rester sur le terrain pendant deux semaines, pour en repartir quelques jours avant la Pâque. L'armée nous fournirait des éclaireurs d'élite, des unités de techniciens et d'agents de liaison, ainsi que tout l'équipement. Aux militaires devaient s'ajouter des étudiants et un nombre égal de membres de kibboutz. Lors d'une réunion présidée par le professeur Mazar, les chefs des différents groupes furent choisis : MM. Avigad, Aharoni, Bardon et moi-même. Chacune des quatre équipes dépendrait d'un organisme général, mais mènerait ses travaux indépendamment. La région fut divisée en quatre bandes, allant du sud au nord. La section qui me revint fut la zone D : le Nahal Arugot auprès d'Ein Guédi et la partie nord du Nahal Hever.

Après une période prolongée de sécheresse, arriva le 23 mars. La pluie tombait à verse. Mais, à Beersheba, le ciel finit par s'éclaircir et nous tînmes une assemblée générale avant le départ. L'équipement fut chargé sur des camions distribués à l'avance aux diverses équipes, étant donné que nous devions nous séparer en route pour rejoindre nos camps respectifs.

A la différence d'autres expéditions archéologiques, où la partie administrative retombe sur les épaules du chef de l'expédition, nous pouvions nous permettre de nous concentrer uniquement sur notre tâche : l'armée s'était chargée du rete.

A notre arrivée aux canyons, nous fûmes brusquement assaillis par une pluie torrentielle, sans précédent dans cette région. Après sept heures d'une route épuisante, nous atteignîmes enfin notre camp. Surprise agéable : les tentes étaient déjà plantées, la cuisine marchait et le commandant des éclaireurs nous accueillis chaleureusement.

Nous nous levâmes à 5 h. 30 le lendemain matin ; à 7 heures, nous nous mettions au travail. Le camp fut divisé en cinq groupes. Michna Livne, spécialiste des fouilles de grottes, fut chargé de l'attaque contre la grande grotte du Nahal Never, Il était assisté d'un officier de marine, expert en noeuds et en échelles de corde. Trois autres équipes se dirigèrent vers l'est, dans la direction de la falaise qui surplombait la mer Morte. entre Nahal Arugot et Nahal Hever. Munis de photographies, ils devaient s'assurer que les ouvertures visibles sur le film étaient bien des entrées de grottes. Je me chargeais de la dernière équipe et me mis en route vers la falaise sud du Nahal Arugot, où nous avions repéré du haut de l'hélicoptère une grotte que nous avions surnommée la grotte du vautour à cause du nid placé à son entrée. Tout le problème était d'y descendre. Aucun membre de notre groupe n'avait l'expérience de grotte semblable. Après une journée d'efforts pleine de danger, il devint évident que la grotte du vautour ne contenait rien.

Une fois de retour au camp, quelque peu abattus, nous apprimes des nouvelles encourageantes de l'équipe qui avait fouillé la grande grotte du Nahal Hever. David Ussishkin, le chef de cette équipe, me raconta comment un membre du kibboutz Lahavot Haviva, Pinhas Prutzky, avait découvert, au fond de la grotte, un dépôt d'ossements.

L'ouverture était complètement cachée par un amas de pierres et on ne pouvait passer qu'en rampant dans une fente étroite. Prutzky entra seul et se faufila dans la fissure. Soudain, il aperçut quelque chose qui lui fit dresser les cheveux sur la tête. Le long d'une paroi de cette salle, qui mesurait plusieurs mètres de long et 2 mètres de large, s'entassaient des paniers débordant de crânes. Dans le coin le plus éloigné, de

grandes nattes recouvraient des ossements humains. Entre les nattes et les os étaient éparpillés de nombreux fragments d'étoffes de couleur.

C'était un spectacle macabre. Prutzky avait devant les yeux les restes des combattants de Bar Kochba qu'on avait ensevelis de cette manière étrange. Ils avaient sans doute trouvé la mort d'une manière mystérieuse et leurs ossements avaient été plus tard rassemblés. Il est possible que par la suite on n'arriva pas à distinguer les différents squelettes, aussi avait-on entassé séparément les crânes et les os. Comment ces combattants étaient-ils morts ? Nous l'ignorons. Peut-être de famine, car les soldats romains les assiégeaient du sommet de la falaise. Grâce à l'extrême sécheresse de la grotte, les étoffes étaient en excellent état de conservation ainsi que les paniers et les nattes.

Plusieurs jours passèrent sans apporter d'autres trouvailles. Quelques équipes continuaient à fouiller les crevasses de la zone.

Ce fut un étudiant en archéologie, Menahem Magen, que nous avions surnommé le ministre de l'éclairage, car il s'était chargé de maintenir en état nos lampes, qui nous apporta le premier un faible écho de Bar Kochba. Menahem était sorti d'une grotte pour respirer un peu. Avant de remonter par l'échelle de corde, il aperçut une pièce de monnaie sur le sol. Cet objet minuscule nous rendit courage. Sur une face on apercevait un palmier et l'inscription Shimon. Sur l'autre se trouvait une grappe de raisins et les mots "leherut yerushalayim : pour la libération de Jérusalem". Il était évident que cette pièce avait roulé jusqu'au pied de la grotte après être tombée de la main d'un des combattants de Bar Kochba, tandis qu'il grimpait jusqu'à la grotte. Nous décidâmes de prospecter à fond le petit vestibule bien qu'il eût été déjà fouillé par des Bédouins et par une précédente expédition israélienne en 1953. Peu après, nous tombions sur une flèche presque intacte : sa pointe de métal triangulaire était encore fichée dans un bout de bois. C'était une des dernières flèches des soldats de Bar Kochba dans cette grotte et elle n'avait jamais servi...

Le dimanche suivant nous nous mîmes au travail dans la même grotte, où entre temps, j'avais fait installer l'électricité. La plupart des membres de l'expédition concentrèrent leurs efforts sur la première salle. Après une heure de travail, j'entendis un cri poussé par un des membres du kibboutz surnommé le rouquin.

— Yigael, viens voir ce que j'ai trouvé.

Je lui répondis :

— Garde ce cri-là pour quand tu auras trouvé le manuscrit.

Le rouquin ne répondit pas, mais s'approcha de moi et me montra, sur la paume tremblante de sa main, un fragment de manuscrit. Il s'agissait d'un petit fragment en peau d'animal, mais de qualité inférieure à celle du parchemin. L'écriture ressemblait à celle de tous les manuscrits découverts jusque là, mais elle était merveilleusement claire et pouvait être lue sur-le-champ. Je me mis à lire : "Yagur Be'ohalekha" et ensuite : "Tamim Pfoel Tzedek". Le rouquin lança aussitôt : "Les Psaumes !", et Menahem ajouta : "Psaume 15".

L'écriture permettait de faire remonter ce manuscrit à environ 60-70 ans avant la révolte de Bar Kochba, en d'autres termes, à la seconde moitié du premier siècle après J.-C. Il est probable que le reste du manuscrit avait été emporté par les Bédouins. Dans la liste des documents et des fragments publiés en Jordanie par M. l'abbé Milik,

se trouvent des documents provenant d'une source inconnue, des fragments du Livre des Psaumes (chap. 7 à 31). Il est possible que ces fragments et celui que nous avons découvert aient fait partie du même manuscrit. On peut facilement imaginer notre émotion. Enfin, un fragment en hébreu du Livre des Livres : le plus heureux de tous était le rouquin.

Vers midi, dans une cavité qui mesurait 80 × 80 cm, Yoram trouva un objet en peau (plus tard nous nous aperçumes qu'il s'agissait d'une outre en peau de chèvre). L'objet était déchiré au milieu et tous les efforts de Yoram pour le faire remonter à la surface avaient été infructueux. La fente était trop étroite. Nous enlevâmes donc le contenu. On fit descendre des paniers vides et Yoram se mit en devoir de les remplir.

A notre grande surprise, les paniers se remplirent petit à petit de grandes pelotes de laine de couleur, enveloppées dans une toile, et d'écheveaux de laine de couleurs différentes. Puis vinrent des rangées de grains, une cuiller en os, des grains de métal et un fuseau. Dans une niche se trouvaient plusieurs grandes pièces d'étoffe et quelques paquets. Chacun des paquets contenait des objets différents : un bloc de sel, du poivre, des coquillages. Nous avions devant nous les petit trésors d'une femme qu'on avait cachés intentionnellement au plus profond de la grotte Puis Yoram me tendit un petit paquet attaché par des cordelettes. Je n'en crus pas mes yeux : c'était une collection de papyrus. Entre les papyrus, je distinguai des plaquettes de bois minces couvertes d'inscriptions. Le fait que la liasse de papyrus ait été découverte en même temps que des objets féminins me fit penser que nous avions en mains des documents appartenant à la propriétaire de ces objets.

La liasse de papyrus fut déposée avec précaution dans une boîte contenant de la laine. Le mystère des papyrus devrait attendre notre retour à Jérusalem à la fin de la semaine.

C'est à la tombée de la nuit que nous atteignîmes cette ville, épuisés, poudreux, mais pleins d'espoir.

Le lendemain matin, je me levai tard. Mon premier geste fut d'appeler au téléphone le professeur Biberkraut. N'obtenant pas de réponse, j'ouvris la boîte pour m'assurer que le paquet était arrivé intact. Je remarquai qu'il y avait quatre plaquettes de bois, deux complètement séparées, deux autres attachées par les bords. Au bas de l'une des plaquettes, on pouvait facilement lire des lettres à l'encre, écrites dans une écriture cursive qui apparaît dans les documents contemporains de Bar Kochba découverts en Jordanie. Je me mis à copier les lettres l'une après l'autre sur une feuille de papier. Je crus rêver quand je lus "Shimon Bar Koséba, hannasi al Yisrael" (Simon Bar Koséba, prince d'Israel). Je me précipitai pour annoncer la nouvelle à ma femme, puis j'allai rendre visite à mon collègue le professeur Avigad, l'un des plus grand spécialistes de l'épigraphe hébraïque. Il les étudia pendant quelques minutes, puis me regarda, les yeux pleins d'une lueur joyeuse. Nous nous embrassâmes sans mot dire. Je ne pus me retenir d'aller trouver le professeur Mazar. Son émotion fut extrême. Malheureusement le professeur Biberkraut qui devait dérouler et photographier les documents ne pouvait faire le travail à l'instant même.

En attendant, je réussis à déchiffrer presque complètement les inscriptions des plaquettes. Leur dimension était de 17,5 cm × 7,5 cm. Elles étaient recouvertes de

deux colonnes d'écriture. Neuf lignes étaient conservées sur la colonne de droite, et huit sur celle de gauche. L'inscription était très claire, sauf à quelques endroits où les noeuds de bois avaient empêché l'absorption de l'encre. C'était la première fois que l'on découvrait en Israel des inscriptions sur du bois datant de cette période, bien que le procédé eut été très répandu dans l'Orient Ancien, en raison du prix élevé du papyrus.

L'existence de quelques lignes floues m'empêcha à ce moment de déchiffrer complètement l'inscription. Mais le sens était suffisamment clair : il s'agissait d'un ordre donné par Simon Bar Koséba, adressé à Yonathan et à Massabala, leur enjoignant de confisquer le froment appartenant à un certain Tahnun Bar Ishmael et de le lui expédier à lui Bar Kochba, sous bonne escorte. Il les menaçait de punition si son ordre n'était pas exécuté. Les deux hommes devaient ensuite traiter avec des habitants de la ville de Teqoa dans le désert de Juda pour une affaire de réparation de maison. Cette injonction était elle aussi suivie d'un avertissement au cas où l'ordre ne serait pas exécuté.

La troisième mission est la plus intéressante. Les deux hommes ont l'ordre d'arrêter un certain Yeshua Bar Tadmoraya et de l'amener à Bar Kochba sous bonne escorte. Bar Kochba ajoute qu'ils ne doivent pas oublier d'enlever son épée au prisonnier. La lettre est signée Shmuel Bar Ami. Comme la signature est d'une écriture différente de celle du corps de la lettre, nous pouvons supposer que le signataire n'était pas le scribe mais servait plutôt de secrétaire à Bar Kochba.

Après les fêtes de la Pâque, le professeur Biberkraut et sa femme se mirent au travail sur les papyrus. Les quatre premiers papyrus ouverts par Biberkraut étaient encore des lettres de Bar Kochba. Malheureusement, le premier d'entre eux avait déjà servi. Le texte primitif avait été effacé avec une éponge humide, mais certaines des lettres apparaissaient ; néanmoins, une partie substantielle de la lettre put être déchiffrée.

Le troisième de ces papyrus, de 8 cm × 12 cm. était couvert d'une belle écriture, différente des autres. Simon y ordonne à Yonathan Bar Ba'aya de faire tout ce qu'Elisha lui demandera. Qui était cet Elisha ? Nous ne le savons pas encore. Nous ignorons également la nature de l'ordre que Yonathan devait exécuter. Simon n'entre pas dans les détails, peut-être parce que l'affaire était secrète. En tout cas, cette lettre nous apprend de quelle manière Bar Kochba transmettait ses ordres. Ceux-ci étaient remarquables par leur simplicité, le ton direct et la brièveté.

La deuxième lettre était écrite en grec, sur un papyrus de 9 cm. × 24 cm. Elle n'émane pas de Bar Kochba mais elle est adressée aux deux mêmes personnages : Yonathan et Massabala. Elle est en cours de déchiffrement.

Le quatrième papyrus est dans un mauvais état de conservation.

La deuxième série de documents déroulés par le professeur Biberkraut quelques jours plus tard comprenait trois autres lettres... La première était écrite en grec. Elle est intéressante car elle nous donne pour la première fois l'orthographe grecque de Bar Koséba : Kosiba. La seconde lettre est aussi mal conservée que la première. La troisième a un intérêt particulier : elle porte treize lignes d'écriture et deux de signatures. Simon y ordonne à Yonathan et à Massabala de percevoir les revenus de la propriété d'un certain Elazar Bar Hittah. Elle s'achève par ces mots : "Simon Bar Yehuda a écrit ceci". L'écriture de cette signature étant différente de celle du texte, il est évident qu'un secrétaire a ici encore dicté la lettre à un scribe. Comme pour la plaquette de bois,

cette lettre est écrite à la première personne comme si elle était de la main de Bar Kochba en personne.

L'un des documents est d'une importance particulière. Simon écrit de nouveau à Yonathan et à Massabala pour leur ordonner de récolter le blé d'hiver dans les région placées sous leur juridiction. Il semble bien, d'après le texte, que le blé n'était pas complètement mûr. L'armée devait avoir un besoin urgent de ravitaillement.

Il est probable que ces lettres ont été écrites avant la fuite de Yonathan et de Massabala vers les grottes, c'est-à-dire à une époque où Bar Kochba était encore à la tête d'une armée. Les deux hommes gouvernaient une région où se trouvaient des champs de blé. Cette supposition est renforcée par les documents découverts en Jordanie parlant de vente de maisons et de champs. On peut supposer que lorsqu'ils se refugièrent dans les grottes, ils apportèrent avec eux les documents contenant les lettres de leur chef, Simon Bar Kochba, prince d'Israel.

Il y a quelques jours, le professeur Biberkraut terminait le délicat déroulement de tous les documents et nous pûmes constater que nous avions encore cinq missives devant nous, toutes des lettres de Bar Kochba.

L'importance de ces nouvelles lettres ne réside pas seulement dans le nombre (treize, sans compter les deux missives en grec dont une a également été envoyée par Bar Kochba), mais aussi dans leur contenu et leur vocabulaire. Nous avons obtenu une réponse à la question qui nous obsédait depuis le début : où vivaient donc Yonathan et Massabala, avant de fuir vers les cavernes, au moment où ils reçurent les missives de Bar Kochba ? Commençons par la lettre la plus importante, pour terminer par la plus pittoresque.

L'intérêt principal de ce texte réside dans le fait qu'il nous permet d'établir, pour la première fois, quel était l'endroit où habitaient Yonathan et Massabala au moment où ils reçurent la missive. Cela, nous l'avons appris en déchiffrant les deux premières lignes :

"De Siméon Bar Koséba aux hommes d'Ein Guédi, à Massabala et à Yonathan Bar Baaya, salut."

Maintenant nous sommes à même de comprendre certains faits mystérieux. Dans sa lettre sur bois, Bar Kochba parle, entre autres, des hommes de Téqoa et exprime son mécontentement à leur égard. Dans cette lettre, il ordonne à Yonathan et à Massabala de les lui envoyer. Il dit également que le territoire placé sous les ordres de Yonathan et de Massabala et dont le centre est à Ein Guédi, s'étend jusqu'à Téqoa dans le désert de Judée. Les ordres se rapportant à la récolte et à la propriété terrienne d'Eleazar Bar Hita sont à present faciles à comprendre si nous les mettons en rapport avec l'oasis d'Ein Guédi, riche en champs fertiles et en vergers. A ce sujet, la dernière lettre dont il sera question plus loin nous apprendra encore des faits importants.

Nous comprenons maintenant à partir de quel point les restes des combattants se groupèrent dans les cavernes après la répression de la révolte. La caverne de Nahal Hever, où les lettres furent découvertes, se trouve à 6 kilomètres à vol d'oiseau d'Ein Guédi et, en raison du terrain très accidenté, il faut deux à trois heures de marche pour parcourir cette distance. Il est donc tout à fait naturel que les guerriers qui se trouvaient dans ce secteur se soient réfugiés, en premier lieu dans les cavernes du désert de Judée et que chacun d'entre eux ait choisi la caverne la plus proche de l'endroit où

il se trouvait. En outre, nous savons maintenant qu'Ein Guédi constituait un important centre de ravitaillement pour l'armée de Bar Kochba, parce que la ville était riche en produits agricoles et, comme nous allons le voir plus loin, elle constituait un centre commercial à proximté de la mer Morte.

Bar Kochba n'avait pas toujours à se féliciter des activités de Yonathan et de Massabala ; cela nous l'avons déjà appris de la lettre sur bois. Mais la présente lettre nous en informe d'une manière dramatique :

"Vous êtes confortablement installés, vous mangez et vous buvez en vous servant des biens de la maison d'Israel et en ne vous souciant nullement du sort de vos frères."

Ces remarques frappent par leur simplicité brutale et nous mettent directement en relation avec la guerre de Bar Kochba.

Yonathan, Massabala et leurs hommes se trouvent à l'arrière, dans l'oasis d'Ein Guédi, où il y a abondance de fruits et de nourriture et ils ne prennent pas la peine de ravitailler en quantités nécessaires leurs frères qui combattent. Le reste de cette lettre — je ne l'ai pas encore entièrement déchiffrée en raison de son mauvais état de conservation — présente également un intérêt extraordinaire. En effet, Bar Kochba y donne l'ordre à Yonathan et à Massabala de s'occuper de la cargaison d'un bateau qui a jeté l'ancre dans leur port, (un bateau qui se trouve chez vous, dans votre port). Ein Guédi était donc un important port d'approvisionnement, où se trouvait concentrée la production agricole en provenance des régions situées au sud et à l'est de la mer Morte, comme ce fut le cas avant et après la période de Bar Kochba. Ein Guédi, l'un des bastions militaires et économiques de Bar Kochba, a sans doute été fortifié par lui, si nous admettons que la forteresse découverte il y a quelques années par le professeur Mazar à Tell Guren a été construite par le chef des insurgés juifs.

L'un des documents qui ont été ouverts en premier lieu se trouvait, comme nous l'avons déjà dit, en mauvais état de conservation et il a été difficile de le déchiffrer. Mais la mention d'Ein Guédi m'a permis finalement de déchiffrer la fin de la première ligne de la lettre ainsi que plusieurs autres mots. Cette lettre est également adressée à Yonathan (sans doute aussi à Massabala) et aux autres hommes d'Ein Guédi.

Deux autres messages endommagés ouverts avec le premier lot, commencent l'un par les mots : "Siméon Bar..." ; et l'autre par : "A Yonathan...". Ils sont rédigés en hébreu. Nous avons donc pu établir que parmi les quinze lettres qui composent le lot, quatre étaient écrites en hébreu, neuf en araméen et deux en grec. Ces détails sont extrêmement intéressants puisqu'ils nous informent sur les langues en usage dans la correspondance militaire de Bar Kochba et de ses subordonnés.

La lettre sur bois nous avait déjà appris que les gens de Téqoa n'avaient pas respecté les ordres de Bar Kochba. Dans une autre lettre, ouverte en dernier lieu, il est de nouveau question des gens de Téqoa. Bar Kochba y ordonne à Yonathan et à Massabala d'envoyer les gens de Téqoa, de les mobiliser sur la base d'un ordre spécial. Cette lettre, comme celle sur bois, se termine par une menace : "Si vous ne les envoyez pas... vous serez punis."

Téqoa, situé à environ 18 kilomètres au sud de Jérusalem, en bordure du désert, avait de tous temps été un centre militaire et agricole important. Ce lieu est souvent mentionné dans les Ecritures : les riches de Téqoa refusèrent de verser leur part pour la reconstruction des remparts de Jérusalem à l'époque de Néhémie (3, 5).

On parle également de Téqoa dans la description des combats des Asmonéens et dans les textes se rapportant à la première révolte. C'est de cet endroit que Bar Giora attaqua la forteresse toute proche de l'Herodium.

Le fait que Téqoa soit mentionné deux fois, dans les messages adressés à Yonathan et à Massabala, nous permet de conclure que le secteur placé sous leur contrôle s'étendait depuis Ein Guédi à l'Est jusqu'à Tèqoa à l'Ouest, et comprenait donc le secteur central du désert de Judée et la côte de la mer Morte.

Parmi les "nouvelles" lettres, l'une des plus intéressantes est un message impressionnant écrit sur un grand papyrus 22 × 9 centimètres dont la partie supérieure contient dix lignes. La lettre débute ainsi : "Siméon Bar Koséba à Yonathan Bar Baayan et à Massabala..." L'écriture est très belle, mais certains passages sont difficiles à déchiffrer car le papyrus est troué en plusieurs endroits. Dans la première partie du message, Bar Kochba ordonne entre autres à Yonathan et à Massabala de prendre un homme du nom de Tirasias, fils de Tinunus et de l'amener avec eux, car "nous avons besoin de lui". Il est possible que cet homme soit un Gentil du groupe de Gentils ayant collaboré avec les soldats de Bar Kochba comme nous l'apprend l'historien Dion Cassius. Sur la révolte de Bar Kochba, Dion Cassius nous apprend en effet que "de nombreux étrangers attirés par l'appât du butin éventuel firent cause commune avec les soldats de Bar Kochba".

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans cette lettre — du moins pour le moment, — c'est que Bar Kochba y mentionne à la fin un homme du nom de "notre maître Botniya Bar Misah". Le fait que cet homme, qui n'est pas mentionné dans les Sources, se voie attribuer par Bar Kochba le titre "notre maître", est extrêmement intéressant et nous occupera encore dans nos recherches ultérieures. Le nom de Botniya peut être considéré comme identique au nom Botnit, tel que nous le trouvons dans le texte de la Mishna : "Aba Chaoul Ben Botnit". Le nom Misah nous est lui aussi bien connu par les Sources ; c'est le nom de plusieurs Tanaim de l'époque en question.

Le visage du professeur Biberkraut s'illumina et on pouvait lire dans son regard une profonde satisfaction lorsqu'il me montra le dernier papyrus qu'il avait ouvert. Ce papyrus était presque intact, 23 centimètres de large sur 6 centimètres de haut, et contenait cinq lignes écrites en largeur. L'encre était si bien conservée qu'on avait l'impression que le texte avait été écrit la veille. L'écriture n'était pas très belle mais le texte avait été rédigé d'une main sûre. Je me mis à lire : "Siméon..." et je m'apprêtais à continuer selon la formule habituelle : "à Yonathan, etc.". Mais, cette fois-ci, une surprise m'attendait. L'apostrophe continuait ainsi : "à Yehouda Bar Menaché". Que venait faire une missive adressée à cet homme dans cette collection de lettres envoyées à Yonathan et à Massabala ? Nous ne tardâmes pas à résoudre cette énigme. Je continuai à lire et je m'aperçus que j'avais devant moi l'une des lettres les plus intéressantes et les plus réjouissantes du lot. L'adresse de Yehouda Bar Menaché était : "Qiryath Arevaya". Voici le contenu de cette lettre :

"Siméon, à Yehouda Bar Ménaché, à Qiryath Arevaya. Je t'ai envoyé deux ânes, afin que tu envoies avec eux deux hommes à Yonathan Bar Baayan et à Massabala pour qu'ils les chargent de Loulavim et d'Etroguim et les envoient après à ton camp. Toi, de ton côté, envoie d'autres (hommes) afin qu'ils te tressent des feuilles de saule et de myrte... et envoie-les au camp."

La missive continue par quelques mots que nous n'avons pas encore déchiffré et se termine comme à l'ordinaire par la formule : "Que la paix soit avec toi", ou "salut". La première question qui se pose est de savoir où habitait Yehouda Bar Menaché. Etant donné que Yonathan habitait Ein Guédi et Bar Kochba dans les environs de Jérusalem, on peut supposer que Qiryath Arevaya se trouvait entre ces deux endroits. Le nom "Quiryath Arevaya" n'existe plus dans cette orthographe, mais il nous semble qu'on peut l'identifier sans hésitation, conformément à la propostion du professeur Mazar, avec "Birath Areva de Beth-Lehem".

Feu le professeur Klein a déjà proposé, il y a longtemps, d'identifier ces deux endroits avec Khirbet el Bira et Khirbet Gharib qui se trouvent à proximité des citernes du roi Salomon, au sud de Bethléem et non loin du village fertile riche en sources et en vergers : Artass. Toute cette région se trouve effectivement sur le chemin qui conduit de Jérusalem et de Bétar à Ein Guédi.

Nous comprenons maintenant pourquoi cette lettre se trouvait parmi les missives adressées à Yonathan et Massabala. Yehouda Bar Ménaché avait envoyé à Yonathan et à Massabala les ânes et les hommes demandés. Ces derniers étaient porteurs de la lettre de Siméon Bar Kochba comme pièce justificative. Ils la rendirent à Yonathan et Massabala qui l'ont gardée. Très certainement, cette lettre avait été écrite à l'approche de la fête de Souccoth, afin d'approvisionner les soldats du camp de Bar Kochba en "objets rituels" nécessaires pour la célébration de la fête.

Il est intéressant de noter que Bar Kochba se vit obligé d'envoyer deux de ses propres ânes pour le transport de ces objets, fait qui permet de nous rendre compte à quel point les moyens de transport à la disposition de ses subordonnés étaient rares.

Maintenant que nous savons que Yonathan et Massabala se trouvaient dans l'oasis fertile d'Ein Guédi et que Yehouda Bar Ménaché était installé dans les environs de Artass, endroit riche en sources et vergers, nous comprenons très bien le sens de la lettre qui nous apprend également que Bar Kochba lui-même se trouvait dans un camp quelque part dans les environs de Jérusalem.

La collection de lettres a été découverte dans la caverne de Nahal Hever il y a quelques mois. Le déchiffrement ne fait que commencer et lorsqu'il sera achevé les savants, philologues, historiens, géographes, etc. pourront en tirer de nouvelles connaissances sur l'époque de Bar Kochba, époque qui vient seulement d'être tirée du domaine de la légende. Mais nous pouvons déjà dire aujourd'hui que ces documents n'ont pas seulement une valeur sentimentale et nationale par le fait qu'ils constituent les premiers témoignages découverts en Israel se rapportant à l'une des figures les plus héroïques et les plus tragiques de l'histoire du peuple juif, mais ils présentent également un véritable intérêt scientifique par le fait qu'ils nous informent sur une période importante de l'histoire de notre peuple. Chaque détail, et même les noms d'endroits et de personnages, permettra de reconstituer le tableau de l'époque et d'établir comment la guerre avait été menée par Bar Kochba, comment fonctionnait le ravitaillement et comment était exercé le pouvoir durant la courte guerre contre l'empire romain.

H.L.C. JAFFE — Je me fais certainement le porte-parole de toute l'assistance en remerciant le Professeur Yadin de sa communication qui nous a mis dans l'ambiance passionnante de ses recherches. Et maintenant je me fais un plaisir de passer la parole au

Professor Avi-Yonah qui vous parler de "La Conquête du Judaïsme Talmudique par l'Art Grec."

M. AVI-YONAH — Pour l'art juif, le problème de la polarisation entre l'universalisme et le nationalisme n'est pas un problème nouveau. Il se posait avec toute sa force déjà au temps de la lutte entre cette culture à l'échelle mondiale que fut l'hellénisme et les tendances spirituelles et culturelles qui formaient le patrimoine judaïque — lutte qui dura tout un millénaire, depuis la campagne d'Alexandre en 332 av. J.-C. jusqu'à la conquête arabe vers 640 de l'ère chrétienne.

L'hellénisme représente, peut-être pour la première fois dans l'histoire, la création voulue d'une culture universelle, et pose déjà au quatrième siècle avant J.C. le problème d'une civilisation mondiale s'opposant à des cultures locales. Il y avait bien eu de grands conquérants en Orient avant Alexandre, mais ils avaient tous ce trait commun : ils gouvernaient par la force sans essayer de faire accepter leur culture par les vaincus. Certes, la force ne manquait pas à Alexandre ni à ses diadoques. Mais la vraie supériorité de l'hellénisme se montra dans la faculté d'accueillir sous les ailes de la civilisation dominante tous ceux qui étaient prêts à faire preuve d'„âme grecque", sans tenir compte de leur origine raciale ou ethnique. C'est ainsi que fut posé un principe nouveau : l'absorption par l'assimilation culturelle.

On comprend à présent pourquoi la civilisation hellénique conquit si vite toutes les côtes orientales de la Méditerranée. Les Philistins se sont hellénisés au point de perdre leur identité nationale ; les Phéniciens ont troqué leur Melcart contre Hercule et les Syriens leur Haddad et Atargatis contre Zeus et Aphrodite. Il est vrai que la fusion gréco-orientale fut facilitée par un fond métaphysique commun, un panthéisme où la nature dans ses mille manifestations était investie d'autant d'êtres divins et où il n'y avait pas de séparation étanche entre un dieu et un autre, ni d'ailleurs entre les dieux et les hommes : Jupiter descendait sur terre et Hercule montait à l'Olympe.

Face à cette conception métaphysique se dressait, dans les temps qui ont suivi l'exil babylonien, le dualisme absolu de la pensée juive, où le Créateur et son oeuvre paraissent entièrement séparés, l'un agissant sur l'autre, mais sans action réciproque. Il est évident que cette conception n'admettait pas le genre de syncrétisme qui favorisa l'évolution de l'hellénisme oriental.

Il est pourant vrai que la conquête de l'Orient par l'hellénisme mit la nomocratie juive à dure épreuve. Jusque là, on n'avait eu affaire qu'à des déités grotesques ou monstrueuses de l'Ancient Orient, à une littérature religieuse d'une fadeur peu attrayante, à un art figé dans des conventions qui donnaient lieu à une répétition sans fin de formules arides.

Le défi à la tradition juive qu'apporta l'hellénisme fut beaucoup plus redoutable : un Olympe peuplé d'hommes et de femmes idéalisés, un art évolué au cours de plusieurs siècles et qui, ayant passé de la phase archaïque à la phase classique, était arrivé à une connaissance parfaite de l'anatomie et savait la reproduire dans ses chefs-d'oeuvre. La littérature grecque était vaste, humaine, originale et brillante ; les sports étaient investis de dignité religieuse et avaient pour but l'équilibre et la santé physique et spirituelle.

La réaction juive au péril hellénique ne fut pas uniforme. Dans les milieux juifs d'Alexandrie et de toute la Diaspora, on élabora des solutions de compromis.

On traduisit la Bible en grec pour la faire connaître au monde hellénisé ; on adapta l'histoire sacrée au goût grec en la transformant en contes, en drames et en épopées, et on les orna d'illustrations où le contenu juif recevait la forme de scènes mythologiques communes à tous les Grecs. Par contre, les milieux sacerdotaux, groupés autour du Temple de Jérusalem, étaient beacoup plus sévères à l'égard des influences grecques. Le sort des prêtres dépendait évidemment de la continuation de la tradition ancestrale ; aussi essayaient-ils de suivre l'étroit chemin du Seigneur sans écarts ni à gauche ni à droite. Mais leur situation fut pénible : les tentations étaient multiples et le premier pas sur la voie de l'accommodement avec l'hellénisme pouvait mener graduellement à la perdition totale. On ne pouvait plus se fier à l'avenir ; les jeunes prêtres même commençaient à fléchir : ils s'exerçaient dans le gymnase à la manière des Grecs et — comble d'horreur — arboraient le petasos, chapeau à larges bords !

Dans le domaine de l'art, la bataille faisait rage autour de ce qui était le haut fait des Grecs — la représentation du corps humain. Aux peuples de l'Orient, habitués à la manière stylisée de représenter l'homme de l'art égyptien ou mésopotamien, la facilité avec laquelle les artistes grecs produisaient des images qui semblaient vivre et remuer, parut miraculeuse. En Judée, toute la force de la théocratie fut dirigée contre les images d'êtres vivants.

Les images furent détruites partout où elles se trouvaient. Quand la révolte contre Rome éclata à Tibériade, les premiers objets de la fureur populaire furent les images dans le palais du roi Agrippas II "contraires à la Loi" avec un L majuscule. Même les puissants empereurs romains se gardaient bien de provoquer la fureur iconoclaste d'un peuple facile à émeuter : les légions traversant la Judée reçurent l'ordre d'ôter de leurs drapeaux les aigles et autres images. L'iconoclasme fut même projeté dans le passé : Joseph, pourtant imbu de la civilisation gréco-romaine et qui écrivait en grec, reprochait néanmoins au roi Salomon d'avoir mis des images d'animaux dans son Temple, bien que Salomon ait reçu du Très Haut l'ordre de le faire.

L'archéologie nous montre les résultats de cet esprit anti-iconique dans les deux premiers siècles qui précèdent et suivent le début de l'ère chrétienne. Les rois de la maison d'Hérode, bien que vassaux de Rome, n'érigeaient de statues que derrière le huis-clos de leurs palais. On s'imagine qu'ils goûtaient le fruit défendu de l'art représentatif avec encore plus de plaisir qu'on ne goûte aujourd'hui dans certains pays l'art abstrait en privé. Mais en public la tenue des rois hérodiens étaient impeccable — aucune image d'être vivant sur leurs monnaies frappées en Judée, pas même l'effigie de l'empereur. Rien que des dessins géométriques ou floraux dans l'ornement architectural de leurs temples, de leurs palais, leurs forteresses et leurs mausolées. De même l'aristocratie juive choisissait le décor de ses sarcophages chez les Palmyréens et les Nabatéens, eux aussi vassaux orientaux de Rome. Les gens du peuple, tenus rigoureusement par les scribes et les Pharisées dans la voie étroite du Seigneur, s'abstenaient même de cet ornement modeste et préféraient les simples motifs géométriques ou des plantes stylisées qu'il est presque impossible de reconna.tre des formes botaniques. Bref, si nous n'étudions que l'art juif au début de l'ère chrétienne, il nous sera difficile de donner tort à ceux qui nient au judaïsme rabbinique tout droit à un art.

Il est pourtant dangereux dans l'histoire de l'art de prétendre à des vérités absolues, positives ou négatives. Le judaïsme rabbinique n'a jamais été une école philo-

sophique ou théologique agissant seulement dans le beau monde métaphysique — *chimaera bombinans in vacuo.* C'était au contraire, à toutes les époques, une théorie liée à une pratique, faite par les hommes et pour les hommes — avec toutes les hésitations et les compromis que cela compte. On dit fort justement que "les jacobins ministres n'étaient pas des ministres jacobins". De même, quand les rabbins étaient dans l'opposition contre Hérode, sa cour, l'aristocratie saducéenne et les grands prêtres, ils étaient intransigeants ; de plus, quand les zélotes luttaient à main armée contre Rome, le rigorisme religieux était une sorte de devoir national. Quand les guerriers de Bar-Kosiba, dit Bar-Kochba, s'emparaient de cruches en bronze ornées de faces humaines, ils les défiguraient à coups d'épée.

Mais les désastres qui résultèrent des deux guerres contre Rome apprirent aux survivants qu'il fallait vivre tant bien que mal dans l'ambiance gréco-romaine et en paix avec elle. Par un paradoxe remarquable de l'histoire, ce furent les milieux juifs opposés à la guerre avec Rome qui périrent au lendemain de cette guerre. Le roi, les nobles, les grands prêtres avaient perdu leurs fonctions et avaient cessé de jouer un rôle quelconque dans la vie du peuple. Les seuls héritiers du pouvoir étaient les rabbins. Il leur fallait tenir compte de la réalité politique économique et sociale dans laquelle vivait le troupeau dont ils étaient les pasteurs. Or, dans les grandes villes du pays, les artisans juifs vivaient côte à côte avec leurs concurrents païens. Fallait-il, oui ou non, acepter des commandes d'objets ornés d'images d'êtres vivants — même si l'on savait qu'ils devaient servir au culte des idoles ? Les rabbins adoptaient un compromis : la permission était donnée aux artisans juifs d'exécuter ces objets, à condition de ne pas les adorer. Et n'oublions pas que la documentation juridique dont nous disposons ne présente que le côté légaliste de la vie. Il y avait beaucoup de Juifs laïques qui n'étaient pas tout-à-fait soumis aux rabbins ; et ces derniers étaient sans doute obligés de fermer souvent les yeux, lorsqu'un homme riche introduisait dans sa maison des objets d'art défendus ; et n'oublions pas non plus le désir éternel des femmes de s'orner et tant pis pour les défenses rabbiniques !

Enfin, l'évolution historique du monde romain favorisa l'érosion de l'attitude monolitique des rabbins envers l'art figuratif. Le fond de l'opposition à cet art fut la crainte de l'idolâtrie. Or, la religion traditionnelle gréco-romaine déclinait rapidement au deuxième et troisième siècle. Elle a été remplacée par un mélange de croyances mi-philosophiques, mi-mystiques, le culte du Soleil invincible, les mystères de Mithras, le culte d'Isis, le gnosticisme. En même temps, le vrai héritier du monde païen, le Christianisme, avançait lentement mais sûrement. Les rabbins ne tardaient pas à reconnaître qu'il était de moins en moins probable qu'on adorât des statues, à deux grandes exceptions près : le culte des dieux mystiques, surtout d'Isis et de son fils Harpocrate, et le culte des empereurs déifiés. Le danger d'idolâtrie étant réel dans ces deux cas, on continua à sévir contre les statues tenant un sceptre, un oiseau (l'aigle impérial) ou un globe (c'est ainsi que nous reconnaissons l'image d'un empereur) et contre celles d'une mère avec un enfant (Isis et son fils). Pour le reste, les dieux et les déesses n'étaient regardés que comme ornements, surtout en dehors des temples. Aussi le patriarche Gamaliel se baigna-t-il tranquillement à Acre aux pieds d'une statue d'Aphrodite, disant : "C'est elle qui est venue chez moi et non pas moi chez elle." On était surtout tolérant pour les bas-reliefs et les dessins peints ou en mosaïque : l'absence de la troisième dimension

rendait moins palpable la reproduction abhorrée de l'oeuvre du Créateur. Les textes rabbiniques confirment qu'aux temps de R. Johanan (1ère moitié du troisième siècle) il fut permis de peindre des figures sur les murs. Un peu plus tard, on permit des mosaïques figuratives. On admit même que le Temple fût pavé de mosaïques à images, pourvu que celles-ci ne soient pas adorées.

Une manière très répandue de jouir des agréments de l'art grec sans tomber dans le péché était de ré-employer des sarcophages païens. On n'hésitait pas même devant des thèmes aussi audacieux que Leda et son cygne. On trouve dans les catacombes juives à Beth Shéarim des fragments de sarcophages avec des scènes mythologiques, par exemple, le combat des Amazones et des Grecs. De l'adaptation, on passait à l'imitation. A Beth Shéarim, on représentait sur les sarcophages faits sur place des symboles païens alors vides de tout sens : des masques, un aigle. Des victoires tenant une couronne et une rame de palmier sont représentées à Caphernaum sur la frise de la synagogue, avec des symboles magiques (le "sceau de Salomon" et le "bouclier de David"), et des symboles de fertilité (dattiers et vignes). A Chorazin, dans une autre synagogue, on alla plus loin : la frise est ornée d'images d'Hercule, d'un Centaure, d'une tête de Méduse et de scènes bachiques de vendanges.

Il faut maintenant admettre que le rabbinisme lui-même avait capitulé devant les appâts de l'art grec. Il est vrai que ce n'était pas l'art classique, ni même classicisant, qui régnait jusqu'au deuxième siècle ; l'art de la basse époque romaine est fortement pénétré d'influences orientales. Là où l'art contemporain fleurissait encore avec le plus de vigueur, c'était dans les pavements en mosaïque. Nous en avons un exemple splendide dans le Zodiaque tout récemment découvert de la synagogue de Hamath, près de Tibériade. Don d'un groupe de bienfaiteurs dont le chef était un certain Trephos, et fait en toute probabilité par un artiste d'Antioche, il nous montre mieux que nulle autre oeuvre d'art comment les chefs de la communauté eux-mêmes s'étaient libérés de la crainte des images. Sans hésiter, ils faisaient siéger la beauté de Japhet dans les tentes de Sem.

L'adaptation d'éléments tirés du répertoire de l'art grec à la décoration des lieux du culte juif prouve encore autre chose : c'est que le judaïsme se sentait alors très fort ; ayant survécu à deux guerres terribles contre un ennemi puissant, les dirigeants du peuple juif voyaient le monde gréco-romain hostile crouler autour d'eux. Celui qui est fort, peut être généreux. C'est ainsi que les autorités rabbiniques, tellement rigoristes dans les siècles difficiles de la lutte contre Hellas et contre Rome, pouvaient adopter une attitude libérale quand le danger semblait passé. On vit alors, pendant quelque temps, une floraison de l'art figuratif chez les Juifs. Bientôt un autre ennemi devait les engager dans une lutte non moins âpre et le rigorisme religieux surgit à nouveau.

Aujourd'hui, la renaissance juive en Israel nous permet d'espérer que le renouveau de la vie nationale et le sentiment de sécurité spirituelle et matérielle amèneront encore une fois un réveil artistique dans notre pays.

H.L.C. JAFFE — En notre nom à tous je remercie le Professeur Avi-Yonah de son analyse magistrale du processus d'assimilation de l'Art Grec par le Judaïsme Talmudique. M. Avi-Yonah nous a montré avec autant d'autorité que de savoir comment le Judaïsme Talmudique a réussi la réconciliation avec l'Art Grec sans transgresser de manière flagrante les interdits mosaïques. Et je passe la parole à notre cher collègue Hodin.

J.P. HODIN—It might me a bit tiring to read another paper after two such excellent lectures which have offered us so many new insights into the problem of Jewish art; it might perhaps be better to say a few modest words on the theme which was chosen for our discussion here "La pensée Juive, facteur d'universalité dans l'art". Now, this title, I think lends itself to various interpretations. I could have spoken, say, on energies and figures and ideas, taken from the Old Testament, expressed in famous words at different epochs of European art, I could have also spoken on "La Pensée Juive", the Jewish Thought, translated into a figurative idiom, as it appears in the work of leading contemporary artists like Lipchitz in sculpture or Chagall in painting. But I prefer to interpret the term, the concept of universality in connection with Jewish art because, when I studied the question it struck me as of particular interest and, in fact, of particular significance.

Everybody knows that there is no continuity in the history of Jewish art and it seems that, in all histories of Jewish art, the historian has found himself in a dilemna; he has even doubted the existence of Jewish art. Some thought it might be better to speak only about Jewish artists, and the fact remains that no clear conclusion was reached in a problem which actually cannot be solved. Now, I thought it might be more interesting perhaps to deal with Jewish art in a wider sense which transcends the national or the racial aspect. The history of Jewish works of art has proved that there were epochs in which Jewish artists worked in a larger cultural units, as, for instance, in phoenician times, so that we can avoid the dilemna of speaking of Jewish art in the narrow context of the problem style which is primarily our concern and which is problematic. However, when we envisage a larger cultural unit in which Jewish artists have worked as, for instance, the time of the Phoenicians, when we speak of the style in which the Temple of Salomon was built, or if we take the hellenistic time we will find that Jewish art fits very well, into this wider concept, and the same applies to our modern times. The modern movement is not a national movement, the modern movement is a wide, universal movement and as the whole development — economical, technological, scientific, — of our age tends towards these greater units, we will find that the concept of the Chinese wall definitely represents the opposite of the concept of the Jet plane, symbol of our age. Therefore, I think that the dilemna could be solved in discussing Jewish art in the context of a larger concept.

I have tried to work out a few criteria determining whether the work of a Jewish artist is a Jewish work of art and I have set down the strictest definition which if applied to other art, say, to French art, would cause some works of Delacroix to be considered as not French. Well, these criteria which I have noted on my paper are:

1) that a Jewish work of art must come from a Jewish artist
2) that its subject matter must be Jewish
3) that it must be produced in a congruous Jewish milieu
4) that it must have some stylistic element of a tradition which shows a distinctly Jewish character.

Now, I find this formula completely impossible to work with and I think that Jewish style as such should be considered as a variation of the styles in use in those larger cultural units in which the Jewish artists worked. Even today, for instance, if you take the most Jewish of artists, like Chagall, you will find that stylistically he is very

much dependent on, very much linked with the stylistic development which characterises the Ecole de Paris and however strong the Jewish element in it is, it can't be cut away from early Cubism or from other forms of art in which he works.

Therefore, I would like to say, in conclusion, that no modern people has been able to preserve a national style of its own in art. There are characteristics however, variations due to race, climate and tradition, And this, I think, is applicable to Jewish art too.

H.L.C. JAFFE — we thank our colleague Hodin which has shown us how we have to approach the problem, making a distinction between Jewish work of art and a work of art produced by a Jewish artist, which is, after all, one of the essential things we have to think of while we talk here about Jewish thought as a factor of universality in art. I would like to continue now with a more immediate aspect of our theme... Je voudrais passer maintenant la parole à notre confrère Boudaille qui a établi un questionnaire.

G. BOUDAILLE — Le thème du Congrès étant "La pensée juive, facteur d'universalité dans l'art", nous avons eu l'idée comme contribution de la Section française aux travaux du Congrès, d'étudier comment les artistes israéliens de Paris conçoivent cette universalité. Tout artiste étant, plus ou moins, le produit d'un pays, d'une société, d'une époque, nous avons établi un questionnaire qui tient compte des divers facteurs qui modifient le style et l'inspiration d'une oeuvre plastique. Notre questionnaire s'est donc composé de quatre questions : la première demandait aux artistes interrogés de préciser dans quelle mesure ils se sentent liés dans leur inspiration à leur pays natal, ce pays natal étant d'ailleurs divers : il se trouve que parmi les artistes interrogés, la majorité est née hors d'Israël. Beaucoup d'entre eux travaillent ou ont travaillé de nombreuses années à Paris et l'influence de Paris, de l'école du même nom, se manifeste généralement dans leur oeuvre par une épuration et une internationalisation de leur style. C'est donc l'influence de l'Ecole de Paris qui est le deuxième point de notre question. La troisième question les incitait à préciser, puisqu'ils ont tous choisi la nationalité israélienne, dans quelle mesure ce choix et leur appartenance au nouvel état israélien se répercutent dans leur oeuvre et leurs préoccupations artistiques. Enfin, faisant la synthèse de ces trois facteurs, notre quatrième question portait sur leur effort vers une universalité. Il semble en effet intéressant de savoir si ces artistes sont préoccupés par une volonté d'universalité et, dans l'affirmative, comment elle se manifeste dans leur oeuvre.

Nous avons adressé ce questionnaire à 91 artistes israéliens résidant à Paris, dont nous avons pu obtenir la liste grâce à l'obligeance des services de l'Ambassade d'Israel à Paris, et nous l'avons complétée grâce à nos relations personnelles. Quatre questionnaires seulement n'ont pas touché leurs destinataires et sur les 87 artistes qui ont reçu le questionnaire 38 nous ont adressé une réponse, au moins partielle. Je ne vous citerai pas, bien entendu, ces 38 réponses qui risqueraient de prolonger la séance exagérément. Nous ne prétendons pas établir des conclusions définitives mais tout simplement présenter des témoignages qui pourront servir de base à un débat ultérieur. Parmi les textes que nous avons reçus, nous avons trouvé, évidemment, un certain nombre de banalités, de lieux communs, mais aussi beaucoup d'idées originales, plus ou moins bien exprimées, mais dont beaucoup mériteraient un développement et dont je vais essayer de vous

donner un rapide panorama. Le dossier, d'ailleurs, est à la disposition de tous ceux de mes confrères qui désireraient le consulter.

Je commencerai donc par ce qui concerne *le pays natal et l'influence de celui-ci dans leur oeuvre et dans leur inspiration.*

Il faut constater, comme je vous le disais précédemment, que la plupart des artistes sont nés hors d'Israel. D'autre part, ils n'ont vécu en général dans leur pays natal que les premières années de leur vie et ils l'ont quitté dans des circonstances souvent dramatiques. Aussi, selon un processus psychologique facilement compréhensible, ils se sont, pour la plupart, efforcés d'effacer de leur mémoire des souvenirs peu agréables. Par contre, ceux qui sont nés en Israel attachent une grande importance à leur pays natal et écrivent des lignes souvent fort émouvantes, comme vous allez le voir. Je prends, en ce qui concerne le pays natal, l'exemple de Géoula Dagan qui est née en Israel ; voici ce qu'elle écrit :

"La moindre des choses pour un artiste est la coïncidence de sa conscience avec le monde. On ne peut être un artiste sans témoigner au moins de la présence de son sol natal dans son oeuvre. Le dialogue entre l'être et son pays natal devient dans la chair de mon esprit, la présence du monde en moi. Née à Jérusalem, je suis ses roches, ses terres ocre-rose, ses collines arides, je suis debout sur une hauteur, regardant, à travers un désert blanc de calcaire, droit dans le soleil qui se lève derrière la Mer Morte. Je suis ce paysage aride, rapeux, déchiré, je suis cette étendue sauvage, désertique et pierreuse, je suis cette terre sans horizon."

Voici la réponse de Shamay Haber qui, lui, prend une position tout à fait différente, comme vous allez le voir :

"Le mot inspiration n'existe pas pour un créateur de formes. Ce n'est pas par son inspiration qu'on est lié mais par un sentiment naturel. Le geste naît d'un rapport avec le pays dans lequel on a été élevé et découvert le monde. L'influence que j'ai subie devait être un sentimentalisme juif, polonais, sous-chagallien. Mais il s'est transformé et il est devenu une esthétique dure, vierge et nue."

Voyez ce que dit Nina Mayo :

"Pour moi, Israel est une puissance occulte, ce n'est pas un pays natal, c'est un endroit, une limite, un symbole, une sorte de communication, communication avec un centre auquel je participe. Là réside l'absolu, Dieu ou le Tout. Mon travail n'est pas seulement tributaire ou inspiré par cet absolu. Mon travail se veut entièrement en mouvement, dans l'enceinte de ce mouvement extrême ou entièrement immobile, dans cette immobilité éternellement puissante. Je suis une partie de ce tout et, plus complètement se fait l'union, plus forte est l'oeuvre."

L'influence de l'Ecole de Paris est reconnue par la grande majorité des artistes interrogés, à quelques rares exceptions près. Certains lui attribuent même un rôle considérable. Mais il est curieux de remarquer que cette influence ne constitue que rarement un apport positif à leur oeuvre, sur le plan de l'inspiration. L'apport de Paris se situe essentiellement sur le plan esthétique. Vivre à Paris aide ces artistes à prendre conscience de leur personnalité et surtout à se former un language pictural personnel et original. Cette influence s'exerce de deux façons : il y a, d'une part, l'exemple de certains grands maîtres ou chefs de file, d'autre part, la leçon qu'il est facile de tirer de la multiplicité

des expositions et qui permet aux artistes les plus intelligents de voir, non pas ce qu'il faut faire, mais ce qu'il ne faut pas faire.

L'extraordinaire activité et même l'agitation esthétique, mais aussi commerciale dont les galeries parisiennes sont le cadre et même l'occasion provoquent, comme vous allez le voir, des réflexions assez pessimistes de la part de certains artistes. Voici, par exemple, ce que dit Madame Hannah Ben-Dor :

"Cette influence (elle parle de l'influence de l'Ecole de Paris) est extrême dans le sens de l'assimilation des valeurs et non pas dans le sens de l'imitation. C'est par manque de valeur qu'on imite."

Voici ce que dit Braunstein :

"L'Ecole de Paris m'influence par voie détournée. Son manque de but hautement humain, son penchant pour le commercial, le facile, l'excentrique, m'ont fait réfléchir et prendre des résolutions sur ce qui est à prendre et à laisser de cette école. D'ailleurs, depuis que j'habite Paris, je ne suis jamais allé proposer mes peintures aux galeries. Je suis reconnaissant à la France de m'avoir ouvert les portes vers d'autres courants artistiques, de m'avoir permis de connaître les derniers travaux sur la science des couleurs et leur influence psycho-physique, de m'avoir enrichi dans la connaissance des gens d'une grande valeur humaine et spirituelle. Il n'y a que la France pour comprendre l'absurdité de l'art actuel et pour lui préparer d'autres bases. Car les autres pays, dans la plupart des cas, essaient de copier et arrivent à faire de la mauvaise école de Paris, chacun dans son coin."

Voici ce que dit Milstein :

"Paris est la Terre Sainte des peintres actuels : on rêve de Paris comme un bon Chrétien rêve de Nazareth. Toutes ces ombres célèbres, flânant encore sur Paris ! Je ne crois pas qu'il y ait aujourd'hui un peintre que Paris n'ait pas influencé d'une façon ou d'une autre."

Israel (Je passe au troisième point) joue un grand rôle dans la pensée et les conceptions de la grande majorité des artistes qui ont bien voulu nous répondre. Il n'y a ici nulle flatterie de ma part à l'égard de nos hôtes, croyez-le bien, c'est pure objectivité, vous allez le voir d'ailleurs à la lecture d'autres réponses. Comme nous l'avons vu, la plupart des artistes sont nés en Europe centrale ou ailleurs. Ils ont donc choisi, délibérément, d'appartenir à l'Etat d'Israel et ils sont par ailleurs très conscients du fait d'être juifs. Israel vit dans leurs oeuvres sous des apparences fort diverses. Il s'agit tantôt de réminiscences du paysage, tantôt de choses plus abstraites, il s'agit d'une lumière, de chaleur, de couleur, tantôt, mais c'est très rare, il y a des allusions à la Bible.

De Michael Aram :

"A l'arrivée des Nazis, j'ai quitté Berlin, je me suis installé à Tel Aviv. Quelque temps avant, j'avais voulu aller à Paris, aussi sur les conseils de mon grand ami Fritz Stal. Mais les Nazis étaient déjà en marche et le coeur déchiré, pleurant dans le train Berlin-Marseille, j'ai traversé la France sans même pouvoir visiter Paris. A l'époque, la Palestine m'a fasciné par deux côtés : le côté juif, moderne, constructif, organisateur, (la pensée sioniste était héréditaire dans ma famille) mais j'étaits aussi attiré par la partie arabe, par cette vie d'une autre époque, presque du temps de la Bible, et j'ai visité leurs monuments d'art comme la Mosquée d'Omar à Jérusalem.

Je me suis marié avec la grande danseuse Paula Padani, notre situation financière était satisfaisante, mais quand Paris a été libéré ma femme et moi nous avons su qu'en dépit de notre renommée et notre situation, nous allions aller à Paris. J'admire Israel, mais mon devoir est de faire ma peinture et de sortir de ma clandestinité".

De Baram, qui est assez original dans son genre :

Je ne saisis pas clairement cette question : appartenance à Israel comme Etat ou comme notion spirituelle ? S'il s'agit d'une notion spirituelle, mon oeuvre — de sa tendance à l'effacement individuel, vers le dépassement d'un soi quelconque,, vers un sentiment, une sensation de permanence et par conséquent de sérénité — révèle et se rapport à Israel."

La réponse de Hannah Bendov à propos de l'influence d'Israel :

"En rien, puisqu'une tradition de peinture n'existe pas encore en Israel. Les bons peintres demeurant en Israel suivent tous une tendance ou une autre de l'Ecole de Paris."

Voici la réponse de Ephraim Berg :

"En exécutant une peinture quelconque, je ne me pose jamais comme but de témoigner de quelque chose. Il se peut que, ma peinture achevée, je trouve des éléments picturaux qui présentent des réminiscences du paysage d'Israel, des routes que j'ai parcourues durant des années. En ce sens, il est probable que ma peinture devient sans préméditation un reflet de la réalité israélienne. Par contre, en agissant différemment, je tomberais dans un illustrationisme qui ne me satisferait guère artistiquement."

Voici la réponse de Fima :

"En m'installant en Israel, (je précise que Fima est né en Chine) je suis passé dans un autre univers, surtout différent par le rythme de vie, la lumière, la mentalité. Le changement profond a créé une crise chez moi dans les premières années, avant mon adaptation à la vie et à l'ambiance nouvelles. Puis, je me suis lié à Israel par son paysage que je connais et qui est très varié sur une surface restreinte et par certains aspects de la vie israélienne. Les circonstances de ma vie privée y contribuèrent aussi. J'ai longtemps travaillé, tout en peignant, dans les déserts du Néguev et les monts de Judée, surveillant la construction de villes et de villages pour immigrants. La transposition de la lumière des collines, des rocs et du désert est entrée dans mes tableaux. Dans ma dernière période, les souvenirs et la nostalgie de la Chine se sont unis à mes impressions et à mon expérience puisée en Israel."

Je voudrais vous lire encore, en ce qui concerne Israel, la réponse de Selinger :

"Je crois que mon oeuvre témoigne de mon appartenance à Israel par mon style taillé directement dans la pierre dure, le granite. On peut y trouver les traces du jeu de la lumière et du paysage d'Israel. Elle y appartient aussi par certains sujets qui sont tirés de la Bible."

Voici, enfin, pour finir sur ce troisième point, la réponse de Tamir :

"En plus de l'influence spirituelle de mon pays et de sa tradition, il y a la matière. Il me semble que les coloris, même la pâte que j'utilise, sont spécifiques à l'atmosphère particulière de notre pays. Les coloris se rapprochent de ceux de la terre, la pâte était déjà présente dans les fresques d'antan."

Nous en arrivons maintenant à cette *question d'universalité*. Alors que les trois premiers points de notre question, comme vous avez pu le voir, ont appelé par leur

précision des réponses concrètes et également précises, nous permettant d'en tirer dans le fond des conclusions positives, la quatrième, cette grande question d'universalité a été traitée par tous les artistes sans exception et a suscité chez la plupart un flot, disons le mot, de considérations souvent très abstraites qui vont parfois jusqu'à l'incohérence. C'est dire que, sur ce point, nous avons obtenu des réponses assez décevantes, mais aussi quelques-unes des plus passionnantes. Il est curieux de constater (il est vrai qu'il s'agit de peintres, pas de philosophes ni de critiques d'art) que pour eux l'universalité se manifeste avant tout dans leur style et non pas dans leur inspiration, encore que ce soit parfois dans les thèmes, les sujets choisis, mais c'est très rare. Beaucoup de réponses, vous allez le voir, consistent à dire d'une façon qui me semble un peu naïve "je suis universel parce que je suis abstrait et que la peinture abstraite est un langage universel". Pourtant, beaucoup sont préoccupés de faire de leur oeuvre un moyen de communication entre les hommes et la plupart de leurs réponses témoignent vraiment d'un sens de l'humain et d'une volonté d'humanisme.

La volonté d'universalité dans l'inspiration naît de la conscience d'appartenir, non pas à l'Etat d'Israel qui pourrait être en tout cas la base d'un nationalisme comparable à tous les autres, mais dans la conscience d'appartenir au peuple juif, au peuple qui a donné la Bible, à l'histoire de l'humanité.

Voici ce que dit, notamment, Aika par exemple :

"Ma peinture tend à l'universalité dans la mesure où le fait toute peinture abstraite. Cette universalité est bien entendu un humanisme puisqu'elle est faite par l'homme pour la jouissance de l'homme."

Arikha:

"La peinture est l'activité la plus universelle que je connaisse. Chaque pays qui voudra créer une peinture nationale sera comme un peintre particulier qui voudrait créer une peinture nationale. Je ne crois pas que la prière que faisait Van Eyck avant de se mettre au travail ait pu contenir une phrase comme celle-ci : Mon Dieu, laisse-moi devenir un Maître flamand, bourguignon ou gantois. Mais peut-être a-t-il dit : Dieu laisse-moi réussir une bonne Eve. Dieu, je t'en prie, laisse-moi réussir un bon rouge, un bon jaune, un bon bleu, Dieu fais que mon dessin soit impeccable. Chaque action constructive pour la vie tend à l'universalité. La terre où l'on vit nous forme, bien sûr, mais justement, nous sommes en train de découvrir cette terre.

La réponse de Baram :

"Humainement, je veux, je désire, je songe à toucher les humains, les toucher dans ce qu'ils ont, dans ce que nous avons de muet. Ma peinture n'étant ni passée, ni actuelle, ni d'avenir, n'étant ni géographique, ni culinaire, ni fleur-bleue, ni charnelle, ni pour carte d'identité artistique, mais tout simplement abstraite, je me vois bien obligé de la considérer universelle. L'universalité est un humanisme, elle ne peut être que cela. Une définition de l'universalité ? Articuler un dénominateur commun entre les humains, entre tous les humains passés, présents ou futurs, n'importe où et n'importe comment. L'universalité d'un artise ainsi que son humanisme, dépend de la grandeur de son talent et non pas de ses aspirations. Or, ce talent est à juger par les autres, non par l'artiste lui-même."

Cette notion d'universalité prend des aspects très différents chez les divers artistes que nous avons consultés. Une réponse qui est, je crois, la seule du genre, c'est celle

de Boussani, c'est le seul, autant que je me souvienne, qui fasse allusion à la Bible :

"La pensée juive n'a jamais été abstraite ; la Bible prouve que le judaïsme a été toujours réel, et encore plus réel que les autres religions. Elle a touché l'humanité par chaque moment et mouvement de chaque minute de la vie réelle de chaque jour. L'homme joue le rôle le plus important de la vie. Si nous sommes heureux, c'est à cause d'un homme, et si nous sommes malheureux, c'est aussi à cause d'un homme, jamais à cause de quelque chose d'autre. L'homme joue le rôle le plus grand et le plus important dans la vie de l'homme, l'homme est dieu lui-même, notre devoir c'est de lui montrer, chacun à sa façon artistique, comment il se sent."

Réponse de Braunstein :

"Peut-on estimer l'universalité et l'humanisme de son oeuvre propre ? Pour ma part, j'essaie de prendre mes responsabilité vis-à-vis du public. Une grande partie des peintres actuels distillent dans leurs tableaux leurs complexes, leurs angoisses et leur écoeurement, à qui mieux mieux. Comme il n'existe pas de contrôle sur la peinture on ne peut pas lui faire de procès semblable au procès thalidomide et lui reprocher de former des monstres et des dégénérés, chose pourtant évidente.

A notre époque, peindre n'importe comment, par caprice personnel, commercial ou autre, démontre un manque de maturité. Votre compatriote Teilhard de Chardin n'a-t-il pas dit "tout ce qui monte, converge". Le travail pour l'évolution est le point de touche pour tous les humains de bonne volonté, d'où qu'ils viennent. Les problèmes matériels et techniques de la peinture ne peuvent plus remplacer les problèmes moraux et spirituels et il n'y a qu'à Paris qu'on puisse se rendre compte que l'art, au point où il se trouve, a un besoin urgent, non pas de techniciens ou de théoriciens, mais d'hommes."

La réponse de David Caftori est également assez curieuse :

"Je pense que l'universalité est un humanisme, dans la mesure où elle exprime des problèmes communs dans le monde. De même que dans un jardin il y a des fleurs de couleurs et de parfums différents, de même on trouve dans la peinture des nuances différentes. Mais il y a des hommes qui n'ont ni vue ni odorat et d'autres qui ont ces sens plus développés et le besoin de les exprimer. Un des buts de la peinture est d'accroître le goût universel et d'élever le niveau de la culture et de la sensibilité de tous les hommes."

La réponse de Géoula Dagan :

"Mon universalisme est celui d'une géologie qui épouse le ciel. Ce n'est pas l'humanisme qui lie l'homme à l'homme, mais celui qui lie l'homme au monde, car le premier est une sorte de sécurité qui empêche la certitude ; la sécurité est un confort qui permet la fabrication, la certitude est une foi qui conduit à l'oeuvre. Je pars du lieu où l'homme a sacrifié son fils pour l'amour de Dieu, où Dieu a sacrifié son fils pour l'amour de l'homme."

Réponse de Fima (voyez, il y a une part de métaphysique, souvent, dans certaines réponses), voici donc la réponse de Fima :

"La peinture est pour moi un langage universel. L'art véritable doit être valable partout et toujours. Cela ne signifie pas qu'il est acceptable à tous, cette restriction est évidente, mais la bonne peinture donne au spectateur aussi une satisfaction d'ordre spirituel et si l'homme reçoit, d'une peinture de qualité, une satisfaction spirituelle,

on peut y voir de l'humanisme au sens le plus large du terme. Le côté universel est automatiquement lié aux grands courants de l'histoire de l'art. A un moment, naissent certains mouvements à un endroit défini. A l'heure actuelle, cet élan ne correspond plus à un pays donné, étant donné qu'on a des liasses d'informations sur tout ce qui se fait de par le monde. Le créateur n'est plus influencé par des progrès limités, mais par l'esprit. Les Canadiens, les Sud-Américains, travaillent désormais dans la même voie que moi."

Réponse de quelqu'un que je n'ai pas encore cité, Neuhaus :

"Dans un sens symbolique, la symétrie que j'emploie dans mes oeuvres est un signe primordial de l'universalisme, la symétrie exprimant l'aspiration à la stabilité, à la paix et à l'équilibre psycho-physique. Par les signes qui vont d'une rigueur géométrique jusqu'à une impulsion spontanée, j'exprime le désir de laisser libre cours à tous les états naturels del 'être et de rester cependant fidèle à un principe pré-établi qui est celui de la symétrie."

Réponse de Yehuda Neiman, réponse non-confirmiste également :

"Dans la mesure où je prends part au mouvement d'avant-garde de l'Ecole de Paris, ma peinture est universelle. Cette universalité se manifeste en ce sens que je ne suis pas lié au folklore israélien. Tout ce qui est universel est humain, la peinture n'a pas de frontière."

Voici la réponse de Scheps, un jeune sculpteur né à Bâle, qui dit :

"...Reste l'universalité de l'art. Celle-ci se nourrit à toutes les sources y compris, sans doute, la pensée juive. Pour ma part, j'envisage l'art comme une forme de la connaissance, la soeur de la science, comme une interrogation fondamentale et inquiète de l'homme sur ses rapports avec l'univers."

Voici une réponse encore de Hannah Shannon :

"Pour moi, il devient de plus en plus évident que plus nous sommes libres, plus nous sommes juifs, et plus nous sommes juifs, plus nous sommes heureux. Un homme d'état a exprimé cette idée sous une autre forme, il a défini récemment "l'Europe des patries" et parlé de ce volapük comme langue universelle. Si ces deux comparaisons voient juste, on peut comprendre que dans ce passé, notre Bible n'est devenue universelle que parce que d'abord spécifiquement juive à tous points de vue, de forme et d'expression. On peut donc croire que c'est en revenant à notre pensée et à notre langue que nous pourrons devenir de nouveau des facteurs d'universalité."

Je voudrais terminer sur une réponse touchante qui est celle de Zahavit Yacobi, qui est un charmant peintre naïf, qui dit :

"Cette question d'universalité ne me concerne plus. Moi, je fais de la peinture. C'est aux critiques d'art de la juger et de déterminer si elle est universelle ou non. Je pense, toutefois, que toute peinture quelle qu'elle soit, est universelle, puisqu'elle s'adresse à tous les hommes."

Et je voudrais terminer là-dessus, en laissant Monsieur Jaffé, s'il le désire, poursuivre le débat, pour ne pas prolonger cette séance.

H.L.C. JAFFE — Merci à notre confrère Boudaille, non seulement d'avoir mené une enquête qui nous a conduits sur le terrain de l'art de notre époque et en même temps de l'art israélien et celui en même temps de l'Ecole de Paris, mais de nous avoir fourni, et je crois que c'est là le point culminant de votre enquête, un certain nombre de mots

clés qui nous donneront la possibilité de discuter après, puisqu'il a donné par exemple la notion de ce paysage d'Israel, paysage que la plupart d'entre nous n'ont pas encore vu, mais que nous verrons d'ici deux jours. Voilà donc une possibilité de s'approcher de l'idée d'Israel. L'autre est l'idée du symbole. On voit comment différents peintres se sont approchés de cette idée et votre enquête, mon cher confrère, nous a donné un nombre de notions, de mots-clés, sur lesquels on peut développer le débat. Je passe maintenant la parole à M. Crespo de la Serna.

J. J. CRESPO DE LA SERNA — En parlant de la pensée juive et de l'extraordinaire apport du peuple juif à l'évolution de l'histoire de la civilisation humaine, on ne doit pas s'en tenir uniquement aux phénomènes artistiques. L'art dans le monde serait donc une conséquence, une implication de ce qui essentiellement constitue le noyau de cette contribution, c'est-à-dire la pensée philosophique, religieuse instituée en méthode de vie, pensée pragmatique et raison d'être de la conduite et du destin d'un peuple très perspicace, éminemment spirituel dans ses méditations.

En raison de ces contingences spéciales d'un peuple inquiet et rêveur ayant une évidente tendance aux choses mystiques et éprouvant le désir d'ajuster sa propre conduite aux choses divines, la pensée juive créa la spéculation magique sur la problématique du futur, centra le phénomène vital en une seule direction et découvrit un destin humain commun d'où provient très certainement sa mission messianique d'universalité. L'impulsion que donnèrent les prophètes, principaux conducteurs du peuple hébreu, fut d'un contenu profondément philosophique et raisonné, contenu devenu un principe religieux appliqué tant à l'individu qu'à tout le clan commun et non seulement au clan commun mais à toute l'humanité. La découverte d'un Dieu unique représenta un pas immense dans l'approximation scientifique vers des concepts logiques sur le phénomène de la vie.

Ce monothéisme qu'on voit de même chez Socrate et Aristote est un des facteurs essentiels non seulement de la religion chrétienne, mais aussi des diverses interprétations de type philosophique pur qui se sont développées au cours de l'histoire du monde, y compris celles des penseurs islamiques comme Averroès, beaucoup de préceptes moraux de santé collective et même le bouddhisme. Je me permets de rappeler tous ces faits bien connus afin de souligner que l'art est l'une des manifestations humaines qui a nécessairement subi l'influence de ce phénomène historique. Rechercher un accent nettement juif dans toute réalisation de l'art universel serait une tâche très ardue car les pensées, les symboles et les faits en relation avec l'art sont en réalité déjà transformés par d'autres courants et concepts ; mais il y a des indices et de claires interprétations du phénomène juif dans la culture générale du monde. La littérature, la musique, les arts plastiques ont des thèmes, des paraphrases, des transpositions du peuple hébreu et, surtout, il y a des livres imprégnés des prémices, des déductions, des lois de la pensée et de la vie du peuple hébreu.

Cette valeur essentiellement culturelle qui nous est familière mise à part, on pourrait mettre en relief l'aspect linguistique, de ces livres hébreux notamment. Il n'y a pas de doute qu'à part les expressions vivantes de la vie, les découvertes et les inventions des meilleurs hommes hébreux, ce langage, tel qu'il est construit et formé, a un caractère hautement esthétique. Ces livres sont des monuments du savoir et de la poésie universelle.

Leur prodigieuse énergie du clan, leur clairvoyance ancestrale ont toujours permis

aux Juifs de s'adapter à d'autres climats, tant géographiques que moraux. Semant leurs idées dans les milieux où ils vécurent, les autres peuples assimilèrent leurs concepts et leur style, transformant parfois ce qui leur était étranger. Une véritable osmose mutuelle s'est ainsi accomplie ; elle surprend parfois car on retrouve des noyaux de la pensée juive dans des oeuvres courantes.

Les Juifs ont réussi dans tous les domaines de l'histoire mondiale et il faut insister sur ce phénomène. Ils ont réussi dans leur compétition avec les autres peuples, ils ont fait preuve à travers l'histoire d'originalité dans leurs méthodes et dans leur découvertes en dépit des conflits raciaux et de l'intolérance religieuse. Ils occupent donc une place de choix dans l'histoire universelle de la culture et les grands artistes juifs ont exercé la plus grande influence sur l'art actuel, spécialement en Europe et surtout à Paris. Les manifestations principales de leur génie se trouvent naturellement dans la liturgie, dans les narrations populaires, dans les péripéties, les vicissitudes et les triomphes de leur histoire. Il nous faut également penser aux quelques symboles préservés jusqu'à nos jours tel le chandelier à sept branches et quelques autres objets rituels, oeuvres d'artisans juifs. Puis les Juifs se mettent à peindre des fresques dans leurs synagogues et dans les catacombes. Les excavations modernes ont découvert des stèles, des tombeaux de pierre ; les fresques de Dura Europos sont une chose admirable par leur ingénuité, leur sens religieux, l'adoption d'un caractère formel et symbolique qui correspond clairement à l'époque où elles furent peintes. Les livres de prières ont des miniatures semblables à celles des livres d'heures, les Hagadas ont des thèmes bibliques qui ressemblent à ce qui se faisait alors dans le monde occidental.

Waldemar George nous révèle une manifestation très originale de leur folklore : la peinture naïve, la gaucherie du dessin et les couleurs vives des enseignes et écriteaux de leurs boutiques. Surgi surtout en Pologne, cet art prend pour thèmes les coutumes en général ou bien annonce les marchandises vendues dans les boutiques, livres, pain, fruits, poisson. Ce sont de magnifiques natures mortes d'un réalisme naturaliste que l'on retrouvera plus tard. Lorsque les Juifs commencent à sortir des ghettos, lorsqu'il leur devient possible de se mêler à d'autres communautés ou tout au moins d'être tolérés par elles, ils se sentent libres de créer comme tous les artistes et adoptent intuitivement le langage universel. N'étant pas différents des autres artistes du monde ils se mesurent à eux et vont parfois plus loin dans leurs réalisations que ceux qu'ils imitent. Certains seront plus tard complètement identifiés aux représentants de l'art universel de leur temps, d'autres conservent peut-être encore les traits de leurs traditions et de leur croyance. La plupart, toutefois, sont des figures internationales dans l'histoire de l'art et il est vraiment difficile de les estimer comme représentants exclusifs d'un art essentiellement juif. Ce qui apparaît surtout chez les artistes juifs, c'est leur merveilleuse aptitude pour les transportations et les métastases des réalisations artistiques des autres peuples dans le domaine de l'art.

Les artistes juifs que nous connaissons et qui ont eu du succès dans le monde occidental — principalement au cours de la seconde moitié du 19ème siècle et au 20ème — ont pris part à un mouvement, l'améliorant parfois, exerçant une grande influence sur son développement, le dirigeant même ou l'animant. Venus s'installer à Paris ou dans d'autres capitales européennes, ce sont des étrangers qui s'assimilent à

des lieux différents de leur pays d'origine, ils créent des oeuvres d'art juives influencées par leur nouveau milieu et influencent à leur tour ce milieu par leur style. Voilà la vraie mécanique des influences mutuelles qui sont inévitables quand les différents milieux convergent et arrivent à un contact très intime.

C'est donc au sein de divers mouvements artistiques que se sont développées les principaux artistes juifs. Leurs réalisations ont vu le jour au cours d'un processus mondial d'évolution qu'ils ont su assimiler pour leur propre développement artistique. Dans les climats propices ils ont eu un succès énorme et ont atteint les sommets dans l'histoire de l'art, ce sont de grands maîtres.

Les thèmes, c'est-à-dire les thèmes juifs, n'ont pas été ce qui a distingué la plupart de ces artistes. Ils les ont développés, bien sûr, mais ce n'est pas l'essentiel de leur art.

Comme on le voit, la pensée juive en tant que facteur civilisateur a beaucoup d'aspects et exige une exégèse plus approfondie que cette analyse. Le progrès du monde ne peut s'expliquer sans donner à cette circonstance la place qui lui est due. Il faut prendre en considération la pensée et l'histoire juives, comme on tient compte des vieilles cultures gréco-latine, arabe, etc. Il n'y a pas le moindre doute que nous sommes porteurs d'une immense dette de gratitude envers tous ceux qui ont édifié, qui ont développé la culture juive à travers les siècles, car cette culture a exercé une grande influence dans la configuration fondamentale de la culture universelle. Dans les domaines de la science, de la philosophie, de la poésie, de la littérature religieuse et laïque, de la musique, du théâtre, les Juifs ont fait entendre leur voix ; quant aux grands artistes juifs modernes, ils appartiennent de par leur extraordinaire adaptation et transformation à l'esprit universel de notre temps. Et sous ce dernier aspect, leur présence dans le monde de l'art est d'une importance qui sort du commun.

H.L.C. JAFFE — Je tiens à remercier notre ami Crespo de la Serna de sa conférence dans laquelle il nous a donné quelques points fixes, il a attiré notre attention surtout sur le fait du Livre, le Livre base de la pensée juive, il a élargi le champ de nos débats en y introduisant la littérature, la musique, la science comme contribution, comme facteur de l'activité de la pensée juive. Et il nous a parlé de l'histoire, de l'histoire de ce peuple juif qui compte certainement dans le développement de ce que nous avons appelé ici la pensée, la contribution juive. Il nous a amenés à cette idée de transformation qui est une idée essentielle dans nos débats d'aujourd'hui sur le facteur d'universalité et je le remercie bien sincèrement de nous avoir apporté ce mot-là, puisque nous allons enchaîner sur cette idée qui est essentielle. Merci donc, Crespo, au nom de tout l'auditoire et maintenant, j'aimerais passer la parole à notre collègue Charles Spencer de Londres.

C. S. SPENCER — Ladies and Gentlemen, I am rather anxious that we get back if possible to the subject of this discussion which, if I interpret correctly, is Jewish thought as a factor of universalism in art. I must admit that we can have a longer debate on the meaning of that title than on the title, because I don't really know what it means. But I am going to try, to my own satisfaction, and I hope perhaps to yours, to try and examine this idea of universalism in Jewish thought and whether it could possibly, and I doubt it, have any effect on art. I think, for instance, you could have a more proper

debate if, instead of saying Jewish thought, you had said Greek thought, or primitive thought, or pagan thought, because it seems to me that Jewish thought, if by that is meant religious, spiritual thought, is in fact anti-art. In relation to Jewish thought, art is paganism and the artist is a pagan, and the artist is trying to usurp the creative rights of God. And it seems to me that this is quite the opposite of the idea of the artist, and the idea of art as an interpretation of life is very much opposed to Jewish thought. And indeed, I think you can go further in this theory, and I may be quite wrong, that Christianity is in fact the marriage between Judaism and Paganism in art, and in fact that is what Christianity to some extent is. So I think that the whole basis of this discussion is very interesting, but opens enormously wide doors that not only we will have difficulty in entering but it will be impossible for us to close this afternoon. Won't you go back even a little further, won't you try and understand how it was that out of this very narrow strip of land, there arose Judaism, Christianity, Mahometism, and how it is that out of the whole of Europe, out of Western civilisation which I think in contrast to this ancient civilisation, might be interpreted as clever and cruel rather than spiritual, how it is that out of western civilisation, here came no deep, basic universal idea which has sustained mankind, why is it that Europe has always had to lean on this little strip of land for its basic universal ideas ?

The point I am trying to get at is also to take into account the use of the word nationalism which is often taken as a kind of dirty word in art. We all seem to think that universality is important but the national qualities are something you should be ashamed of ; I would like to suggest that there is no such thing as universal qualities unless they spring from national qualities. Just the same, there is no such thing as universal art, in fact I would suggest we beware of the artist, of the thinker, who thinks he is going to give us the answers to universal problems. I would rather say that he tries to give us the answers to his own problems and perhaps, if he searches deep enough, if he thinks hard enough, if he feels strong enough, what will emerge will be an answer which will in some way help us all and the world in its need to find answers. So, nationalism, it seems to me, is very very important in the consideration of art, and I would say that there is something peculiar to this part of the world, something peculiar to the landscape of this part of the world, the sun, the light, the way of life it imposes or imposed in biblical times which produced an idea of the relationship of men with the world, or with nature, or with God, or whatever you want to call it, which has struck roots in the whole of mankind. Now, this idea didn't arise because anybody in the tribe that consisted of Hebrews sat down and said "let us write the Bible" "let us write philosophy" ; what they did, they solved their problems, they solved the problems whereby they, as individuals, in a tribe, in a group, and later on in a country, had to live. And the Bible, as you know, is not merely a succession of poetic and philosophic ideas, it is also a succession of practical solutions to practical problems, what in fact you do in a tribe when the legal problem arises or what you do in a family when somebody dies and the woman has to be married again and so on. It's both things, it's from the solution of practical problems that certain poetic and philosophic ideas evolve. Now, that is how the Bible was created, that is how what is called Jewish thought was in fact the outcome of centuries, of solution to the problems of a nation living in a particular climate and a particular way, to some extent dictated by that climate and later on also dictated

by the very thoughts produced by that climate, because the Jews then introduced rules of behaviour which were related to the practical problems and which imposed on the practical problems these philosophic ideas.

Now, in all this, as you know, the plastic arts play practically no part. The artistic creation of the Jews, their thoughts, were the result of a practical solution and the artistic creation was, of course, the Bible and I might say it's not beside the point, the Bible was a portable work of art, it wasn't a great building, it wasn't a great city or Egyptian building, because the civilisation was not stable enough to permit such an expression, and besides the religious and spiritual ideas of a nation did not need an expression in these forms; in fact it was anti the paganism of art, it was anti the God-likeness of the artist. So, in point of fact, if you take the philosophical, the poetic ideas of the Jews and Jewish thoughts and see how they affected the whole of European life in combination with, in a marriage with Hellenic thought, then you might come in a very diluted kind of way, to how Jewish thought affected art, and I don't see any other way.

The last gentleman gave us a long string of eminent Jewish artists. As a Jew it's always a source of pleasure to me if somebody tells me how clever my brothers and sisters are, and for that, I thank you. But really, on the question of Jewish thought, I don't think it has any bearing, except in this sense. You take Chagall: Chagall's works, it seems to me, have been Chagall, wherever he painted and wherever he worked. I don't personally think that l'Ecole de Paris made the slightest difference. It's true that the fusion of some personal quality and stylistic experiment or stylistic opportunities may help a man express his ideas. They can't create the ideas, they can't create men.

Chagall was created in Vitebsk and what was created in Vitebsk, what was created nationally, so to speak, wasn't a Jewish land of course but it was a national creation in the sense of the way of life, the Jewish thought behind the way of life. Soutine seems to me another example, but Soutine, Chagall and others of that kind were of course not directly related to what I imagine is meant by Jewish thought here, that is Jewish thought, Jewish philosophy as created in the Bible. Because they came from a milieu, they came from a country, they came from a way of life not only thousands of years different from biblical Jewish life in this country, but thousands of years of thought years away from what biblical Jewish life was like. They came from a life which has been affected by thousands of years of rabbinical discussion, which has no relationship to this land which has originally produced the Bible. In a sense, it doesn't matter, because whatever the conditions in which a man is created and whichever style he works in, providing that ther is something that is worthwhile expressing, it will produce a work of art which is important to us as individuals and may well affect the whole development of the world.

But I am bringing this up because I think there is some relationship that is worth considering in terms of what is happening now in Israel. The Jews who live in Israel today are back, so to speak, not just to this country, and they are not just back to a home, but they are back to the physical conditions to some extent which produced the Bible. They are back to the climate, they are back to the light, they are back to the landscape, they are back also to some conditions of way of life. I mean, for instance, I, as a Jew who live in England, I am English to the extent for instance that I carry

my umbrella, and the carrying of my umbrella is related to what Gainsborough or Constable or Turner painted, in fact is related to the means they had to use to express their ideas about men and mankind. Well, nobody in Israel would ever use the means that Gainsborough and Constable used because they are not living in the conditions which require that kind of interpretation of nature or of life. In other words, if you go down to the Negev and you see some of the sculptures in the symposium, or you go to Jerusalem and you see the Yad va Shem building, or you look at the works of a very large number of artists, you see that these are works of art which are not just the expression of a man, they are the expression of a society, of a civilisation, the expression of a man in relation to the country in which he lives, in relation to the landscape as well as in relation to the thought. So, I don't think one should ever discard the importance of nationality, I mean, if something universal arises and it only arises in very few cases, and I don't think for instance it arose in all the cases of the Jewish names we heard before, because some of them are, it seems to me, quite second grade artists ; it doesn't mean to say they are not fine human beings and they haven't tried, but the people who achieved this universality are rare, and the achievement of it is one of the great mysteries which we, the art critics, can't solve.

H.L.G. JAFFE — Merci à Spencer et, puisque notre cher Président est de retour, j'aimerais bien qu'il nous parle, puisqu'il s'est inscrit au nombre des contributeurs.

G. C. ARGAN — Mon intervention serait un peu une réponse au discours de M. Spencer. Qu'est-ce qu'on entend par Universalisme ? Il est bien clair que personne ne peut concevoir un universalisme comme une réalité éternelle en dehors de l'histoire. Mais chaque époque a son universalisme, c'est-à-dire que dans chaque époque le monde, l'humanité cherche à penser soi-même comme une totalité et comme une totalité réelle, historique, qualifiée. Et alors, il faut se demander de quel universalisme on parle. Quels sont les composants de cette idée d'universalisme dont nous parlons ? Je crois qu'il faut concevoir l'universalisme d'un point de vue dialectique, c'est-à-dire, chaque époque considère comme universelle la réalité ; elle voit se résoudre des contradictions ou des difficultés historique et appelle universelle justement la manière dont ces difficultés ou ces contradictions peuvent se résoudre dans une unité.

Dans notre travail d'historien d'art, nous sommes toujours habitués à considérer l'art comme le développement de l'art classique. Qu'est-ce que c'est, l'art classique ? C'est un art capable de tout exprimer, de tout traduire dans les formes sans rien cacher, sans laisser de domaines obscurs, sans laisser la possibilité même, l'espoir, l'aspiration d'une impossibilité de s'exprimer. Nous pensons à l'art comme expression absolue. Mais, maintenant, avec l'expérience phénoménologique qu'on a faite de l'art, nous savons bien qu'il y a, même dans l'activité des artistes, presque toujours deux éléments. L'assurance de celui qui se croit capable de tout exprimer, de tout traduire dans une forme et le doute, l'angoisse, la terreur peut-être, de celui qui a peur de n'être pas capable de le faire. Et cet élément, c'est-à-dire le doute de ne pouvoir jamais s'exprimer totalement, c'est quand même une composante très importante de l'art et nous le savons très bien, car lorsque nous parlons d'art romantique, nous parlons évidemment d'un art qui n'est absolument pas sûr de sa force et de sa totalité d'expression, d'un art qui

laisse expressément en marge des choses qui ne sont pas dites, qui ne sont pas exprimées. Je crois qu'on peut trouver, dans l'histoire de la pensée juive, l'une des sources, peut-être la grande source de ce côté de l'art, ce côté non classique de l'art, ce côté au fond d'une volonté d'art avec le doute de la forme ou la méfiance de la forme. Et, si je considère les développements de l'histoire de l'art jusqu'aujourd'hui, je crois que les éléments d'une pensée juive peuvent se retrouver à des époques assez reculées. Pour ne pas aller trop loin, je commencerai par la Renaissance.

Voilà une période que tout le monde considère comme étant une période absolument classique. Eh bien, dans l'art classique de la Renaissance, il y a tout un côté très important qu'on pourrait appeler hermétique et tout le monde le connaît. Ce côté hermétique commence vers la moitié du quinzième siècle, c'est-à-dire au moment où la pensée de l'orient, la pensée juive aussi, arrive en occident avec les discussions du Concile de Ferrare d'abord et, après, de Florence en 1439. Et c'est alors que la pensée juive entre dans la culture figurative européenne, dans la culture figurative classique avec le néo-platonisme florentin et les caractères hermétiques du néo-platonisme florentin. C'est justement à ce moment-là que les néo-platoniciens et pour les artistes, Botticelli, qui était le plus grand néo-platonicien, affirment que le christianisme est seulement la forme historique d'une religion éternelle et l'ancien Testament, la Bible, est la grande source de la connaissance, de la science, et que les grandes figures de l'ancien Testament, les grandes figures de la Bible, les grandes figures de l'histoire juive comme de l'histoire romaine, ce sont en quelque façon les préfigurations des autres qui viendront après. Et c'est justement en 1482 que Botticelli dans la Chapelle Sixtine s'écrie "Chose !" dans le Vatican ; il cherchait vraiment à imposer au christianisme officiel son christianisme néo-platonicien, c'est justement en 1482 que Botticelli dans la Chapelle Sixtine peint l'histoire de Moïse comme le parallèle de l'histoire du Christ, c'est-à-dire Moïse comme un Christ éternel, comme un Christ qui était avant la réalité historique du Christ. Et c'est par Botticelli que cet élément d'un côté allégorique, symbolique, hermétique même avec le sentiment du doute, entre dans l'art de l'occident. Et on pourrait apporter d'autres exemples ; Durer, Giorgione avec son néo-platonisme vénitien qui est sans doute une découverte avec des conséquences incroyables, et, tout de suite après, l'anti-iconisme de la Réforme religieuse en Europe, pour ne pas aller plus loin, pour ne pas arriver à Rembrandt et à ses rapports avec Spinoza et surtout avec les savants juifs hollandais, et la nouvelle idée de l'histoire que la peinture de Rembrandt donne au monde. Quelle est cette idée de l'histoire ? Ce n'est plus l'histoire comme science absolue, ce n'est plus l'histoire comme exemple auquel on peut toujours se référer, mais c'est au contraire le sentiment de l'histoire comme doute éternel, comme quelque chose d'énigmatique, comme quelque chose qui doit être expliqué et qui a des explications illimitées dans le monde.

Dans les causeries de M. Yadin et de M. Avi-Yonah j'ai entendu des choses qui m'ont énormément intéressé. M. Yadin nous a parlé de cette découverte de l'origine de certaines valeurs décoratives de l'art occidental dans l'art juif, il nous a parlé de ces motifs qui sont comme le passage d'une lettre alphabétique à une forme. M. Avi-Yonah nous a entretenus de ce que signifiait l'hellénisme avec sa plénitude de forme dans la culture, de son choc contre la culture juive. Eh bien, il est assez facile de se rappeler un aniconisme — je vous demande pardon mais chez nous on dit aniconisme et non pas

anticonisme et c'est peut-être plus juste avec cet alpha privatif — c'est presque un lieu commun de dire que l'art absrait a son origine dans l'aniconisme religieux et alors, naturellement, dans l'aniconisme religieux juif.

Mais il faut chercher comment cet aniconisme juif s'est exprimé. On l'a vu ce matin, il s'est exprimé dans une civilisation, on pourrait bien dire, la décoration, l'ornementation, de ces problèmes dont Allouis Rigle avait justement cherché la source dans l'orient. Qu'est-ce que ça veut dire, ce goût de l'ornementation qui fait que la stylisation bysantine est anticipée au moins de trois siècles dans la décoration juive ? Celà signifie que dans le peuple juif, la décoration était admise, mais non la représentation de Dieu. Et puisque la représentation de n'importe quelle image du monde extérieur a une valeur en tant qu'on suppose que ce monde a été créé par Dieu et qu'on représentant cette image, on représente aussi indirectement Dieu, il est évident que cet art sans représentation, cet art de décoration, c'est au fond un art d'action, un art qu'on pourrait dire rituel, un art-prière, et celà se comprend bien si l'on pense au caractère qui a été plusieurs fois expliqué ici, je n'y reviendrai pas, au caractère de la religion juive, de la conception juive de Dieu : Monothéisme contre polythéisme classique.

Mais il y a encore plus que celà. Aujourd'hui, la pensée juive, c'est-à-dire l'enseignement de la Bible, nous est arrivée surtout par la pensée de Kierkegaard. Et si je me rappelle l'interprétation de la Bible que donne Kierkegaard, je trouve le lien entre cet art juif ancien et l'art moderne. Qu'était cette décoration, sinon un hommage, pas une représentation, mais un hommage qu'on rendait à Dieu, une prière qu'on faisait avec le ciseau dans la pierre au lieu de la faire dans le Temple, mais qui était quand même une opération religieuse. Mais quand on peut prendre une position pareille vis-à-vis de Dieu, lorsqu'on croit que Dieu est présent, que Dieu est tout près de l'individu, Dieu n'est pas une réalité sociale comme en Grèce, où chaque Dieu est un peu le chef d'une corporation, n'est-ce pas, où chaque Dieu a son domaine bien clair, bien défini. Mais Dieu dans la religion juive est une présence continue qui sollicite l'existence morale, qui pose les problèmes, qui est lui-même un problème. Et alors, voilà que l'on peut bien dire qu'il y a là deux sources, deux grandes sources de l'art, comme aujourd'hui nous pouvons le concevoir : l'une est la source classique, la source de Dieu objectivé, de Dieu qu'on représente d'abord dans la nature, et après dans l'art qui représente la nature. D'autre part, il y a Dieu qui n'a pas de forme définie, qui est vraiment toujours la cause d'un problème, la cause d'une angoisse envers soi-même, envers les autres. Et si on réfléchit à ces deux sources, voilà que, peut-être, l'héritage, la pensée juive qui n'a jamais été effacée de n'importe quel peuple, dans n'importe quelle histoire de l'Europe occidentale — car les Juifs ont été toujours présents chez chaque peuple et présents comme un problème, comme un problème religieux surtout — et voilà quel héritage la pensée juive peut vraiment expliquer ce qui, dans toute l'histoire de l'art, mais avec plus de conscience aujourd'hui, est l'écho, non l'expression, non la forme de l'art. Si aujourd'hui l'esthétique moderne refuse, comme elle le refuse, d'identifier l'art et la représentation de la réalité, mais non seulement l'art et la forme, mais non seulement l'art et l'expression, si aujourd'hui l'art moderne cherche la valeur des signes, cherche des valeurs sémantiques qui ne sont pas des représentations objectives, on le doit, je pense, non seulement à l'héritage de la pensée juive, non seulement à l'art que les Juifs ont fait (ce n'est pas grand chose comme réalité) mais on le doit à la présence

continuelle du problème religieux juif, à la présence des Juifs en tant que représentants d'une religion non officielle, d'une religion individuelle parmi nos communautés chrétiennes, et je crois que, aujourd'hui, l'expérience de l'art moderne, l'art plus avancé, nous donne la clé pour comprendre cet héritage, nous a donné même, comme les savants qui ont parlé ce matin l'ont montré, la clé pour trouver des choses qui étaient là et dont on ne s'était jamais aperçu.

H. L. C. JAFFE — Chers Collègues, vous avez déjà, d'une manière bien éloquente, remercié par vos applaudissements notre cher Président de ces explications qu'il nous a données avec son érudition habituelle. Je lui suis particulièrement reconnaissant d'avoir attiré notre attention sur ce grand point d'interrogation qu'est la conception du monothéisme juif et le fait de la présence juive dans l'histoire des peuples européens, point d'interrogation constant et confrontation directe avec des normes données par la loi juive qui est devenue dans chaque génération une confrontation qui incite au doute, à l'angoisse, à la question, cette question qui est une des caractéristiques, je ne dirai pas de la spiritualité, mais en tout cas de la mentalité juive. Voilà un des points d'appui de notre discussion qui va, hélàs, bientôt se terminer. J'aimerais encore donner la parole à deux membres de la Section israélienne ; je commence par Mme Miriam Tal.

Mme M. TAL — Je ne solliciterai votre attention que pour quelques minutes. C'est à l'époque où la Bible a imposé à l'occident une mentalité qui, au fond, n'était pas du tout la sienne que la pensée juive était surtout un facteur d'universalité. Quant aux époques plus récentes, il s'agit surtout de définir ce qu'un art juif pourrait être ce qui, comme nous l'avons vu, est extrêmement difficile et il vaudrait peut-être mieux se contenter d'une définition pragmatique en disant que l'art juif est avant tout un art fait par des Juifs, puisque l'art véritable contient à la fois un miroir du moi individuel et un miroir du moi collectif, que ce soit conscient ou non. La civilisation juive, particulière, autochtone, a toujours été une civilisation religieuse et la laïcisation croissante, qui coïncide avec la floraison de l'art juif du vingtième siècle, pose de très profonds et de très nombreux problèmes. Il est cependant un fait qui est indéniable : les grands peintres juifs dans les années 20 et 30 surtout, Modigliani, Soutine, Chagall encore aujourd'hui, d'autres encore, ont défendu l'être humain dans la peinture à une époque qui a vu la déshumanisation croissante de la peinture, et c'est un fait que parmi les pères de l'abstraction on trouve très peu de Juifs, mais on en trouve beaucoup parmi ceux qui ont essayé de sauver l'être humain et, justement, l'être humain en tant qu'être qui combat, qui souffre, qui est torturé, dans la peinture et la sculpture. En Israel, un phénomène inverse s'est produit et les meilleurs de nos peintres, sans abandonner tout à fait les attaches humaines, ont viré vers une déshumanisation de la peinture, tout en s'attachant profondément, même en faisant de la peinture abstraite, au paysage de ce pays. Il faudrait enfin dire qu'il y a un courant d'esprit et de style qui va de la mosaïque de Beth Alpha, des fresques de Dura Europos, aux grands peintres juifs du vingtième siècle et qui a toujours constitué un contre-courant à la déshumanisation, qui n'est pas non plus une invention de notre siècle. Et, évidemment, c'est aujourd'hui que le problème de l'apport juif, de l'esprit juif dans l'art se pose avec une vigueur renouvelée et je

crois que ce sont les grandes personnalités de l'art qui, en écoutant leur moi collectif, finiront par imposer leur style à ce que l'on pourrait appeler une peinture juive.

H.L.C. JAFFE — Merci de nous avoir introduits dans le problème, dans l'antinomie de la culture juive en Israel et au dehors, c'est une question que le temps résoudra. Avant de résumer je voudrais encore donner la parole à M. Talpir.

G. TALPIR — Forgive me if I speak a slightly hesitating English, this language is not as familiar to me as I would have liked. I would like however to make a modest contribution to the discussions of this Congress of Art Critics from abroad and from Israel, concerning the role of the Jewish spirit in universal art creation. My point of view is that of a writer who is rooted in the specific culture of his people.

I want to say that the Jewish people has a great art, a great tradition of art, and art in our life did not begun in recent centuries only. In recent generations, outstanding Jewish creators, liberating themselves from the passivity of thousands of years, have displayed a new spiritual and mental activity which has brought a rich harvest not only to our people but to the entire world. They brought with them through the sheer force of their personality the message of Jewish spirit, for it was an inseparable part of their soul and of their experience.

Now that the Wandering Jew has come home, he is renewing here his spirit and his creativity. I want to emphasize that the art of various nations in various countries is in fact and in spite of international trends — which to a certain extent erase the identity of any particular nation — regional art, up to a point. Every nation is the bearer of its own human vision and its own spiritual mission and expresses them in terms of colour and plastic form, in conformity with its social and national experience. I believe that the Jewish artist, and particularly here in this country, is able to create new plastic values rooted in the general atmosphere of our time, but also in the experience of his own nation that has graven upon its soul the old and forever new vision of Israel's Prophets.

Coming back to life on the fields and in the cities of this country, my people will give plastic expression to the deep human experience that brought forth the stiff-necked and rebel characteristics of our nation, discovering the poetry of new colour patterns and forms, that will express the authentic spirit of the people and also the universality that has indeed marked this people's creativity throughout the ages.

H.L.C. JAFFE — Mes chers confrères, mon cher Président, il faut donc conclure, il faut donc résumer. Nous avons formulé le thème de nos débats avec prudence, nous l'avons défini comme la Pensée juive, facteur de l'universalité dans l'art. Nous n'avons donc pas l'intention de parler uniquement de la contribution des Juifs à l'art, aux arts plastiques. Certes, cette contribution a existé et existe encore. Il y a la contribution éminente de l'art juif dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'iconographie biblique dont nous a parlé le professeur Avi-Yonah et, pendant tout le Moyen-Age, la tradition d'origine Hispano-arabe, des orfèvres, des brodeurs, des forgerons d'art. Ce sont des noms de famille, surtout dans les pays germaniques, qui nous rappellent ces traditions remontant à des siècles en arrière, des noms comme Goldschmidt ou comme Holsticker, etc., sont

des noms de famille traditionnellement juives. Et, certainement, depuis la grande révolution française et donc depuis l'installation des Juifs dans l'égalité des droits civils dans les pays de l'Europe, il y a aussi une contribution juive à la peinture, aux arts plastiques du Vieux Monde. Mais je me suis toujours demandé si c'était vraiment une contribution juive, si ce ne serait pas plutôt une contribution d'individus juifs. De grands peintres, comme Camille Pissaro, comme Joseph Israels, comme Max Lieberman sont, dans leurs oeuvres, des artistes français, hollandais, allemands et je ne vois rien d'essentiellement juif dans l'aspect qu'ils ont donné au domaine de la peinture. A mon avis, la contribution juive réside dans quelque chose d'autre et nous avons eu raison de définir notre thème, comme nous l'avons fait, la pensée juive, facteur d'universalité de l'art. Ce n'est donc pas dans le domaine des formes qu'il nous faut chercher des contributions essentiellement juives, mais dans celui de l'esprit. Le fait essentiel de la tradition juive, de cet héritage plusieurs fois millénaire qui est si étroitement lié au premier Commandement, fut d'avoir spiritualisé le visible. Ce peuple avait, depuis le début de sa vocation historique, jeté l'anathème sur la représentation des apparences de la nature.

L'idole, l'incarnation d'une religion anthropo-centrique des peuples méditerranéens, fut l'abomination et l'aberration suprêmes, depuis le Veau d'Or jusqu'à cette statue qui fut érigée au début de la deuxième insurrection du peuple juif contre les Romains. Au contraire, le centre du Temple de Salomon fut l'Arc de l'Alliance qui comprenait la parole de Dieu. A mon avis, et malgré les preuves incontestables d'une activité artistique et picturale des Juifs à travers tous les siècles, le noyau de la tradition juive ne se trouve pas dans le fait d'un art plastique mais dans la spiritualisation des formes, ne se trouve donc jamais dans le simulacre mais dans l'image, non pas dans le dédoublement des formes, mais dans le fait des signes d'un langage plastique qui confère au spectateur un message hautement spirituel, le message de cette pensée juive qui refuse la chronologie, qui renie l'histoire puisque l'histoire n'est pas une chronique, mais une tâche. Vous pouvez en trouver les preuves dans certaines Hagadoth du Moyen-Age où, par exemple, le Pharaon d'Egypte est assimilé à l'Empereur allemand qui a persécuté les Juifs comme le Pharaon au temps biblique. Et, de nouveau, à mon avis personnel, cette spiritualité presque iconoclaste est certainement anti-naturaliste, la tradition juive est la raison même d'une certaine renaissance de la contribution juive dans notre siècle. Chagall, Soutine, Lipchitz qui ont été nommés ici, pour ne citer que trois noms, en seront témoins. L'art de notre siècle a cherché la même voie. "Das geistige in der Kunst" de Kandinsky nous a montré le même chemin, le chemin qui mène au delà du visible. Tout l'art de notre siècle cherche l'image et répudie le simulacre. Nous sommes témoins et plus que témoins de développements de nos jours qui ressemblent aux événements plastiques des premiers siècles de l'ère chrétienne, fortement influencés par la pensée juive. Nous le verrons ces jours-ci quand nous irons contempler les vitraux de Chagall à Jérusalem. C'est l'usage fait de l'image comme métaphore. Là, et non seulement là, mais dans la plupart des oeuvres d'art de notre époque, la signification de l'image transcende la forme. La forme devient signe, devient parole qui se réfère à un contenu d'au-delà. Et je vous citerai même une branche de l'art abstrait où l'abstraction est devenue une métaphore d'un contenu transcendant, l'abstraction fortement influencée par l'Ancien Testament, à travers le calvinisme de Mondrian et de ses amis, c'est un art presque rituel ; l'harmonie absolue qui est le contenu de ces tableaux ne peut jamais

être représentée par des formes de la nature, donc par des simulacres, elle ne peut être exprimée que par les signes métaphoriques de l'abstraction, comme dans l'oeuvre de Spinoza. Cette tendance spiritualiste de notre époque est donc appuyée, corroborée par cette tradition millénaire de la pensée juive, qui est d'un coup redevenue actuelle. Je ne saurais vous donner d'exemple plus éloquent que la lettre écrite par votre grand peintre Mordehai Ardon lors de son exposition au Stedelijk Museum. Je vous en cite quelques lignes seulement :

"Quelque chose d'inconvenant s'est passé sur ma palette, quelque chose de drôle, grimpé dans le groupe des cadmium, des ultra-marins et des irridiens. C'était Jérusalem, un sacre au-dessus de sa tête. Qu'est-ce que Jérusalem a à faire parmi les cadmium clairs, comment est-ce qu'on peut la gratter de la palette ? Quelquefois, peut-être, on peut la chasser derrière des noirs d'ivoire. Mais enfin, demain, elle sera de nouveau là parmi les cadmium. Voilà le problème. Pendant des milliers d'années, Jérusalem a fulminé contre Athènes, Athènes la radieuse, l'olympienne, l'Athènes de Dionysos. Comme j'admire Athènes ! Divin et léger, Matisse s'y promène, la douce Méditerranée se pose sur ses toiles au parfum de matin. A ces moments, Jérusalem se cache loin, loin derrière le noir. Mais il n'y a pas moyen de s'en défaire. Toujours cette drôle de Jérusalem a des ordres à donner : vous ferez ! vous ne ferez pas ! Comme un pivert noir, Jérusalem frappe votre écorce : vous, vous, vous et l'orphelin, vous et la veuve, vous et les gens en détresse, vous et les opprimés. Jamais on n'est seul, comme si la vie ne pouvait être vécue sans ce vous et comme si l'être vivant ne se manifestait qu'en conjonction avec ce vous. Voilà le problème, ce vous ne joue plus aucun rôle, dans l'art moderne."

Ce que je vous ai lu de cette magnifique lettre d'un grand peintre dont nous allons voir l'exposition à Jérusalem ne veut dire que cela : les formes ne peuvent que servir à un langage qui confère un contenu spirituel au prochain, au "vous" de cette lettre, avec qui on se trouve à toute heure confronté. J'ai beaucoup pensé à cette lettre que je connais presque par coeur, ces derniers jours, avant de venir au Congrès. Il se trouvait que dans cette même journée à Amsterdam, le prix Erasmus fut décerné au grand philosophe et sage israélien qu'est Martin Buber. Pendant une session solennelle à l'université, il nous a parlé de sa conception de la vie en dialogue, de sa conception même de la religion qu'il a si profondément exprimée dans ses "Reden Uber Das Judentum", de ses relations avec Dieu à qui on peut parler à la deuxième personne, le Tu. Voilà de nouveau la lettre d'Ardon, voilà de nouveau ce message spirituel du judaïsme, de cet héritage juif qui ne se soucie que très peu des formes, qui répudie le simulacre et qui transforme en signes, en langage, les formes de la nature visible, afin de communiquer de cette manière un message hautement spirituel à chacun des prochains, à tous les "vous" qui prêtent l'oreille.

THEME II

"LA CREATION ARTISTIQUE DANS LA TECHNOLOGIE MODERNE, INTEGRATION ET CONFLITS"

Président de Session : M. Mario PEDROSA

Rapporteur Général : M. Giulio C. ARGAN

Interventions :

M. Jorge ROMERO-BREST

M. Alexandre CIRICI-PELLICER

M. Dimitri FATOUROS

M. Cevad MEMDUH ALTAR

M. Adnan TURANI

M. Robert L. DELEVOY

M. Pierre RESTANY

H. GAMZU — Mes chers Collègues, avec la permission du Président, je voudrais lire une dépêche qui vient d'arriver de la part du Président de l'Etat d'Israel : "Toutes mes félicitations pour votre élection aux fonctions de vice-président de l'AICA. Je regrette de n'avoir reçu votre invitation que le lendemain de la séance d'inauguration, me trouvant en vacances. S'il n'est pas trop tard, je vous prie de transmettre mes meilleurs voeux de succès à vos collègues, les délégués au Congrès, et mes remerciements d'avoir choisi Israel comme lieu de votre rencontre.

De tout coeur,

Zalman Chazar
Président de l'Etat d'Israel"

G.C. ARGAN — Cher Dr. Gamzu, au nom de tous les confrères de l'AICA, je vous prie de bien vouloir exprimer à M. le Président de la République et au Gouvernment d'Israel notre reconnaissance et notre appréciation pour l'admirable accueil qui nous a été fait et pour la cordialité de cette communication qui nous a été envoyée.

Mesdames, Messieurs, la séance est ouverte et nous allons développer le thème de la deuxième session du Congrès : "La création artistique dans la technologie moderne, intégration et conflits."

Il est bien clair qu'on ne peut pas distinguer nettement entre intégration et conflits, car il est bien évident que les conflits sont des conflits avant d'arriver à une intégration. Je pense qu'il vaut mieux ne pas morceler la discussion et je prie Pedrosa de bien vouloir diriger en tant que chef du groupe de travail, cette session du Congrès. Merci Pedrosa.

M. PEDROSA — Je voudrais dire quelques mots avant de passer la parole aux divers rapporteurs inscrits.

Nous nous sommes mis d'accord pour examiner le problème de la création artistique dans la technologie moderne sans division superficielle entre conflits et intégration. Comme notre cher Président l'a déjà dit, le conflit n'est que le cheminement vers une intégration, et dès qu'une intégration est réalisée eh bien, on repart vers un conflit, puisqu'il ne peut y avoir d'intégration permanente.

Le problème de la technologie moderne, c'est le problème de l'ambiance culturelle et spirituelle de notre civilisation et, dans ce sens, cette technologie moderne pose le problème de la création artistique dans un milieu tout à fait nouveau. Avant de parler de la technologie même, il faut, je crois, poser la question de la création artistique d'une façon très large. La technologie moderne a permis la production en masse, la production en série, c'est la série qui a fait sauter, tout moins dans l'économie du marché, la vieille tradition manuelle et artisanale dont l'art est né. L'artiste créateur ne se distinguait pas alors du maître-artisan. A partir de la Renaissance, à partir de la montée de la bourgeoisie, l'artiste-créateur s'est dégagé peu à peu de la vieille carcasse d'artisan-travailleur, travaillant pour l'industrie, et est devenu producteur de quelque chose de nouveau, c'est-à-dire des Beaux-Arts, l'oeuvre d'art est devenue un objet nouveau pour les besoins nouveaux d'une clientèle nouvelle, les élites de la bourgeoisie ascendante. Et pour satisfaire à ce que Marx et par la suite Adam Smith ont dit à propos de ces nouvelles élites qui n'ont plus de participation à la production elle-même, et qui sont devenues dominantes, il apparait alors que ces élites ont pensé à chercher une consommation érudite. Mais le producteur de cette oeuvre d'art peut être assimilé à un travailleur productif, s'il travaille pour le marché, s'il travaille pour lui, il reste dans le circuit de la production directe en quelque sorte, comme un travailleur asiatique ou médiéval, propriétaire de ses moyens de production, dans une ambiance prolongée d'une société capitaliste d'où il tombe nécessairement dans la catégorie de producteurs improductifs. La première définition, très radicale, vient d'Adam Smith à l'époque où la bourgeoisie était révolutionnaire.

Ce travail productif était caractérisé seulement par le travail basé sur les valeurs d'usage pour le marché ; pour déterminer si un travail est productif ou non, on ne doit pas chercher dans la détermination du contenu de ce travail, de son utilité spéciale ou particulière, la valeur d'usage, à travers laquelle cette détermination peut se faire représenter. Le même genre de travail peut être considéré comm productif ou improductif. Par exemple, Milton qui a écrit le Paradis Perdu était un travailleur improductif ; par contre, l'écrivain qui fournit un travail de fabrique pour son éditeur est un travailleur productif. Milton a produit son Paradis Perdu de la même manière que le ver à soie produit de la soie, disait Marx alors. Cela peut être une propriété, un privilège de sa nature. Il a vendu plus tard le produit pour 5 livres. Mais le prolétaire littéraire de la littérature prolétarienne de Leipzig qui, sous les ordres de son éditeur, fabrique des livres comme des manuels d'économie, est un travailleur productif, car sa production est dès le commencement subordonnée et consommée et il n'a qu'à trouver sa valorisation. De même que le chanteur qui chante pour son propre compte est un travailleur improductif, mais la chanteuse qui est engagée par un imprésario qui la fait chanter pour de l'argent fait un travail productif. Dans les conditions sociales de notre société, toute activité, même la plus désintéressée, tend à être absorbée par le circuit du travail productif. La société hautement industrialisée devient de plus en plus consommatrice et bientôt la formidable productivité de l'industrie moderne nécessite une technique de plus en plus déchaînée, pour la pure consommation, c'est-à-dire pour les sociétés de haute consommation. Vous voyez le phénomène dans toute son ampleur aux Etats-Unis. Le produit industriel, le dessin industriel, pour prouver que le retour à l'artisanat, ambiance naturelle de toute création artistique dans toutes les époques jusqu'aujourd'hui,

est sans avenir, perd de plus en plus ses rapports avec la forme en soi, avec l'art en somme, pour n'être qu'un programme au total beaucoup plus rapproché du travail des ingénieurs que des artistes. Ce qui reste d'ordre non purement technique, scientifique, ce sont les appendices extérieurs pour les nécessités de prestige social de la consommation. Ainsi, l'auto n'est pas un objet en soi reposant sur sa propre identité, mais un produit de remplacement, elle n'a qu'une existence immédiate extérieure à sa nature spécifique, qu'une existence relative. Ce n'est donc plus un objet, avec les caractéristiques fondamentales de l'oeuvre d'un travailleur humain, c'est tout au plus une commodité au sens français du mot. Parallèlement, le phénomène du styling est une résultante de la nécessité de la consommation des masses, de la haute consommation. L'oeuvre d'art pour sa part est chaque jour attirée davantage par la source fatale au marché. Elle ne peut être soumise, sinon en reniant sa propre nature d'être. L'oeuvre d'art n'est pas consommable, dans son essence, elle n'est pas une commodité au sens français, mais elle peut dans certaines conditions sociales, être soumise et transformée en une "commodity" au sens anglais, en une marchandise. L'ancienne production artisanale permettait que le trait principal de son produit fût l'individualité dans la pérennité, que ses qualités fondamentales se propagent et de cela naissait le style. Aujourd'hui, une oeuvre d'art n'a plus la possibilité de créer le style de son époque, et elle n'a plus les propriétés artisanales de pérennité, de similitude, nécessaires à la création d'un style, d'une forme de la volonté collective, sur-personnelle qu'on appelle le style. Et c'est cela qui fait l'ambiance sociale de la création artistique de notre époque.

La technologie n'a pas seulement des rapports avec le domaine scientifique de la nature, mais socialement elle a des techniques gouvernées, des techniques de propagande, des techniques de publicité qui enveloppent le style ; la création artistique dans un milieu tout-à-fait artificiel est contraire à l'esprit même de la création artistique et cela, je crois, c'est le grand conflit du milieu social dans lequel nous nous trouvons et qui pose le problème fondamental de la raison d'être de l'art à notre époque.

Je ne veux plus abuser de votre temps avec mes considérations. Je vais d'abord passer la parole à notre cher Président qui, comme rapporteur principal, va poser le problème de la création artistique dans la technologie moderne sous un angle théorique très large et très profond.

G. C. ARGAN — Je crois qu'il faut d'abord poser le problème général en termes très clairs. Les problèmes qui concernent les rapports entre l'art et les techniques contemporaines sont très graves pour la destinée de l'art et aussi pour la destinée des techniques contemporaines et de la société contemporaine.

Je crois qu'il faut partir d'une considération très simple. Il est clair que les techniques de l'industrie sont un type d'opération qui vise à produire des valeurs. Evidemment, l'art aussi, est un type d'opération qui vise à produire des valeurs. Puisqu'il est évident que les deux types d'opération, l'industrie et l'art, sont différents, il y a deux possibilités : 1) Industrie et art visent à produire le même type de valeurs. 2) Industrie et art visent à produire des types de valeurs différentes.

Si on accepte la première hypothèse, c'est-à-dire, industrie et arts sont deux types d'opération, de comportement différents qui visent à produire le même type de valeurs, alors, il est clair qu'il y a une lutte entre deux conceptions d'opérations humaines d'un

côté, l'opération telle qu'elle est définie par les techniques industrielles, de l'autre côté, l'opération telle qu'elle est définie par les techniques des artistes.

Si on considère au contraire l'autre hypothèse que l'art et l'industrie visent à donner à la société, à produire des valeurs différentes, le problème évidemment est d'établir quel est le rapport dans la société, dans la réalité historique entre ces deux types de valeurs. Pour envisager la possibilité d'une solution, je crois qu'il faut d'abord se demander s'il est possible de réduire les valeurs en une valeur, c'est-à-dire s'il est possible de réduire tous les types de valeurs dont la société fait son existence quotidienne, à un seul type de valeur ; ou bien, si cette réduction n'est pas possible et s'il y a des valeurs différentes et même contradictoires dans la même situation historique. Personnellement je pense qu'il est toujours possible d'obtenir une réduction des valeurs à une valeur.

L'histoire de la civilisation telle que nous la connaissons nous donne des exemples continus de cette réduction. Nous ne connaissons pas encore de civilisation qui ne pose pas le problème de la valeur absolue. Dans l'idée de Dieu, par exemple, ou sur le plan philosophique, dans l'idée tout court, dans le concept. Si une réduction des valeurs, de toutes les valeurs, à une seule valeur absolue est possible, alors je crois qu'il est clair que les deux différents types d'opérations sont deux solutions différentes qu'on donne au même problème et qu'il faut étudier quel est le rapport entre les deux types d'opérations pour voir s'il est possible d'arriver à une unité non pas spécifique, mais méthodologique. Nous vivons dans une civilisation, à une période historique qui a le culte de la spécialisation. Nous sommes persuadés que toute recherche rigoureuse est impossible en dehors d'une spécialisation, mais lorsqu'on cherche à arriver à une extrême spécialisation c'est alors, justement, qu'on doit chercher une unité profonde entre les spécialisations, une unité de rythme méthodologique dans tous les types différents d'opérations, dans tous les types différents de comportement.

Pour chercher un cadre systématique au problème, je crois qu'on pourrait accepter, comme hypothèse de travail, que la technique industrielle est un type de comportement collectif, tandis que la technique artistique serait un type de comportement ou d'opérations individuels. Ce schéma est fondé sur la simple constatation d'une situation objective. L'antithèse est entre l'idée d'une opération suivant un projet et l'idée d'une opération sans projet, mais on peut affirmer qu'à l'origine de la production industrielle, il n'y a pas d'initiative ni même d'idéation individuelle. Et peut-on affirmer que la production artistique de son côté n'a pas un but social et au fond collectif ? On ne peut nier que l'architecture moderne est un phénomène esthétique, bien que l'opération qui le produise soit d'un point de vue méthodologique du même type que l'opération industrielle. L'antithèse entre le comportement collectif et le comportemen individuel ne donne pas une antithèse entre un comportement ou une opération esthétique et un comportement ou une opération non esthétique. Même la question de l'intentionalité ne donne pas un criterium de discrimination. Il y a des objets industriels qui sont produits par une intentionalié esthétique très claire tandis qu'il y a des peintures et des sculptures, pour rappeler les techniques traditionnelles, des peintures et des sculptures qui sont produites sans intentionalité esthétique déclarée. On peut en conclure que la société de notre temps n'est pas tout-à-fait persuadée de la valeur de ses techniques sur le plan moral, ou qu'au moins, elle a des doutes sur le mode d'organisation et

d'emploi de ces techniques ; on trouve des phénomènes esthétiques soit dans le courant des développements des techniques industrielles, soit dans les courants qui s'opposent à la technocracie actuelle. Encore, si l'antithèse de l'art et de l'industrie pouvait se réduire à l'antithèse individuelle et collective, le rapport entre les deux serait à peu près le même qu'entre psychologie et sociologie. Mais on a dit que l'art a toujours un but social et qu'il vise à exercer son influence sur le même horizon où s'exerce l'influence des techniques industrielles. On peut donc suggérer cette interprétation probable sur laquelle je me réserve, si notre président de session voudra bien le permettre, de revenir plus tard après les discussions. Voilà le problème que je pose et sur lequel je voudrai peut-être reprendre la parole.

1) Toute activité artistique est, aujourd'hui, en contradiction dialectique avec la technique de la production industrielle et sa tendance à se poser comme type absolu de comportement, même sur le plan moral. 2) Cette contradiction peut s'exprimer comme un effort visant à rectifier le procédé de la production industrielle et à fixer des limites à la valeur morale des techniques ; ou comme le refus total de toute implication morale des techniques et la proposition d'une technique contraire, c'est-à-dire d'une technique ayant un caractère créateur et visant à produire des valeurs de qualité opposées aux valeurs de quantité de l'économie industrielle, 3) En tout cas, l'activité artistique à n'importe quel niveau a pour but d'empêcher la réduction mécanique de l'individu à la collectivité ou, et c'est la même chose, de la psychologie à la sociologie.

Voici donc les problèmes qui se posent :

1) l'activité artistique à tous ses niveaux vise-t-elle à changer l'organisation actuelle de la production industrielle en proposant de nouvelles techniques ou en délivrant les techniques de la production du conditionnement que leur imposent les systèmes d'exploitation capitaliste ?

2) La nouvelle technique que les artistes souhaitent et qu'ils cherchent à obtenir par l'intégration de la finalité esthétique à tous les procédés de la production industrielle serait-elle seulement une technique moralisée ou bien une technique de structure différente ?

3) Si la technique que l'on vise à introduire dans le domaine de la production est une technique tout-à-fait différente de l'actuelle, quels sont ses caractères ?

4) Etant donné que le rapport entre qualité et quantité ne peut pas être une opposition radicale mais seulement une relation dialectique, quel est le nouveau rapport qualité-quantité proposé par les artistes modernes ?

Voilà quatre problèmes que je propose à la discussion, en rappelant seulement qu'on peut très facilement réduire ce problème du rapport qualité-quantité, l'identifier au problème du rapport individu-collectivité, individu-masse, et qu'alors le problème du rapport entre l'art et l'industrie ne serait qu'un cas particulier d'un bien plus grand et plus grave problème historique ; c'est-à-dire le problème tel qu'il se pose aujourd'hui du rapport entre l'individu et la société, l'unité et la masse, non seulement dans la production, mais aussi dans l'organisation sociale et politique contemporaine.

M. PEDROSA — L'exposé théorique d'Argan pose la question que nous allons discuter aujourd'hui d'une façon très vaste, très profonde et qui englobe tous les côtés de ce très complexe problème, le problème de la destinée de l'art et de la société contem-

poraine. Il distingue les deux types d'opérations fondamentales, les deux hypothèses, celle de la réduction de toutes les valeurs à une valeur et celle qu'il y a des différences fondamentales entre les types de valeurs. Il croit qu'on peut réduire tous les types de valeurs à une seule valeur et il cherche, il nous dit qu'il y a des exemples de cette réduction dans toutes les civilisations historiques. Il étudie ensuite les rapports entre les deux types d'opérations, une unité méthodologique, une unité qui n'est pas spécifique et il passe ensuite au fait qu'aujourd'hui nous sommes à l'époque de la spécialisation de tout mais il faut, lorsque les spécialisations se développent jusqu'au bout, il faut trouver et on trouve une unité de tous les types d'organisation. Ensuite il envisage le problème de la technique industrielle collective, technique du comportement artistique individuel et il montre, par exemple, l'opposition, l'antithèse de la création suivant un projet, comme le dessin industriel dans l'opération industrielle, et d'une opération sans projet qui est typique de la création artistique. Et il nous propose enfin, dans une formule saisissante, des thèses qu'on peut non seulement débattre ici, mais étudier ensuite.

Lorsqu'il pose le problème soulevé par les artistes modernes, il veut, je crois, comprendre dans cette catégorie d'artistes modernes les esthéticiens, les philosophes qui abordent le problème. Comme je ne veux et ne peux répondre tout de suite à ces questions, j'aime mieux vous donner la parole et qu'on en débatte ensuite ; nous allons maintenant entendre les autres rapporteurs qui ont chacun des choses très importantes à nous dire. Ensuite je donnerai de nouveau la parole à Argan pour qu'il réponde à ses questions.

H. GAMZU — Mon cher Pedrosa, ne serait-il pas préférable de discuter dès maintenant le rapport que vient de nous présenter M. Argan ? Chacun des rapporteurs envisageant les problèmes sous un angle différent il vaut mieux, je crois, discuter de leur point de vue séparément. De plus, les idées de M. Argan sont d'une telle richesse, d'une telle complexité qu'afin d'éviter la confusion il serait préférable de ne pas attendre, pour en discuter, la fin de tous les rapports.

M. PEDROSA — Je regrette de ne pouvoir donner satisfaction à notre cher confrère Gamzu car il y a d'autres rapporteurs, d'autres problèmes à poser sur la grande question. Il faut d'abord que les rapporteurs qui se sont préparés pour la discussion aient l'occasion de présenter leurs vues. Et puis, la confusion, c'est très bien la confusion pour commencer à débattre et à débrouiller les questions données. Je donne donc la parole à notre cher ami Romero-Brest.

J. ROMERO BREST — Chers collègues, comme je savais que Argan et Pedrosa s'occuperaient des thèmes proposés sous l'angle sociologique et surtout d'un point de ve général, comme Argan vient de le faire magistralement, j'ai cru qu'il me resterait la possibilité d'envisager le problème d'un point de vue particulier, prévu peut-être à propos de ce que l'on peut entendre par création artistique. J'ai vu que Pédrosa et Argan ont parlé de la création artistique en général, sans beaucoup s'occuper de distinctions qui sont je crois très importantes. Et à ce propos, je vais dans leur sens, à la même finalité. A mon avis, les sculptures occupent une place intermédiaire, de sorte que

la solution dépend de l'art considéré. Si nous prenons le thème de la création artistique dans la technologie moderne, du point de vue architecture, je crois que la solution sera très différente de celle du point de vue de la peinture. Par exemple, et pour me référer d'avance à une des idées de notre cher Président à propos de la valeur, je fais remarquer que s'il est vrai que toutes les valeurs peuvent se réduire à la valeur, dans le cas de la peinture surtout nous devons faire une différenciation. C'est-à-dire qu'une oeuvre picturale a une valeur du point de vue sociologique mais je ne suis pas tout-à-fait sûr que cette valeur constitue vraiment son essence. Je crois qu'une oeuvre picturale surtout (je parle de la peinture et non des autres arts, parce que je crois qu'il faut faire la différence), je crois qu'une oeuvre picturale peut avoir de la valeur, mais ce n'est pas une valeur.

La différence que je me permets de signaler entre les oeuvres de l'architecture et de la peinture est dûe à ce que l'architecture est toujours fonctionnelle, je parle de la fonction du point de vue pratique ; l'architecture existe dans l'espace réel, tandis que les oeuvres de la peinture ne sont pas fonctionnelles dans le même sens pratique, elles existent dans un espace imaginaire. Je crois que ce problème de l'existence des oeuvres dans l'espace réel et dans un espace imaginaire, est important. Evidemment, ce n'est pas le point de vue de nos amis Pedrosa et Argan. Ils ont pris, n'est-ce pas, le point de vue sociologique et je préfère prendre un point de vue ontologique. Et à mon avis, c'est pour cela que l'architecture est comme l'ordre général du cosmos. L'architecture est un art qui crée une grande structure dans laquelle règnent des lois. Il y a l'écorce, il y a les fondements. Je crois que c'est à cause de cela que l'architecture a pu souvent être confondue avec une science, et encore peut-on dire que l'architecture, ce n'est pas seulement un art, c'est aussi une science, c'est-à-dire qu'il y a une science de l'architecture, et s'il y a des sciences, c'est parce qu'il y a des lois. Alors que l'art de la peinture est comme l'écho individuel du cosmos.

C'est pour cela qu'on n'a jamais pu fonder une science de la peinture, de la même façon qu'il y a une science de l'architecture. Et pour donner un exemple de cette thèse, je poserai la question la plus importante, c'est-à-dire la reproduction en série dont Argan et Pedrosa ont parlé ; la reproduction en série qu'exige la technologie moderne, que ce soit pour le fait de la reproduction en série d'accord avec un même modèle qui demeure pourtant identique, ou que ce soit pour faire ressortir la relation entre les modèles qui se suivent, bien souvent sans solution de continuité appréciable. Je crois qe s'il n'y a pas de répétition de modèles, il n'y a pas de création en série. S'il s'agit d'un modèle architectonique, rien n'empêche de supposer le maintien d'un caractère artistique de pièces reproduites en série. Parce que ce passage dont Argan vient de parler, ce passage de la qualité à la quantité dans lequel se situent les relations entre ces pièces avec le modèle, fait l'essence même de l'architecture. Il est évident que cette essence de l'architecture n'est pas semblable à celle de l'industrie. Il y a un type de problèmes qu'à mon avis nous devons débattre, c'est la façon dont le modèle peut se répéter dans la création architectonique et la façon dont le modèle peut se répéter dans l'industrie. D'abord selon les matériaux employés et surtout selon les formes obtenues en partant de ces matériaux. Je parle de l'architecture, n'est-ce pas. Parce que les matériaux et les formes architectoniques sont susceptibles de rationalisation, et puis si c'est l'artiste, c'est-à-dire l'architecte qui fait le projet de l'oeuvre, ce sont d'autres personnes

qui ne sont pas des artistes qui la réalisent. Dans le domaine de l'architecture, l'artiste n'est pas concrètement le créateur de son oeuvre. La création architectonique, à mon avis, est une création typiquement intellectuelle. Beaucoup d'hommes, peut-être des artisans, qui n'ont rien à voir avec la totalité de l'oeuvre réalisée, font vraiment oeuvre d'architecture. Si au contraire il s'agit de modèles picturaux, il n'est pas possible de maintenir le caractère artistique de pièces reproduites en série. L'essence de la peinture, à mon avis, n'admet pas le passage de la qualité à la quantité : 1) parce que les matériaux qu'on emploie et les formes qu'on obtient ne peuvent être rationalisés. 2) parce que l'artiste même, c'est-à-dire le peintre, est celui qui trace le plan de l'oeuvre et celui qui la réalise. De ce point de vue je crois que nous ne pouvons pas oublier, en parlant de la création artistique dans la technologie moderne, cette différence qui est essentielle à mon avis. Le peintre, c'est un artiste qui réalise l'oeuvre de ses propres mains. il n'y a pas de répétition possible. Il est vrai qu'en architecture la répétition n'est pas absolue mais je dirai immédiatement ce que je pense à propos de ce problème. Si nous parlons peinture, je répète qu'il ne faut pas oublier l'importance de la fabrication même de l'oeuvre qui est faite par le peintre, à moins qu'on n'écarte, dans la contemplation, le lien expressif, individuel, de la forme et qu'on mette l'accent sur le lien communicatif, c'est-à-dire social, que sont ses formes répétées. Il nous faut supposer que dans la création artistique en technologie moderne il y a une antinomie de caractère ontologique, suivant que les formes se rapportent à l'espace ou au temps. Tout ce qui se réfère au style, à la quantité et à la communication — trois thèmes avec lesquels s'établissait auparavant l'antinomie et qui, en un certain sens, sont des synonymes — représente un problème très à la mode, surtout dans certaines tendances de l'art contemporain ; l'art concret en particulier est en relation avec les manières spatiales, non seulement afin d'organiser la vie mais aussi la connaissance du monde. Inversement, tout ce qui se réfère à la qualité et à l'expression, termes opposés aux précédents, est en relation avec les manières temporelles d'organiser la vie et la connaissance du monde. On peut mettre l'accent soit du point de vue de la création spatiale soit sur le problème temporel. Je parle du temps non pas dans le sens traditionnel, ni du point de vue bergsonien ou heideggerien mais du temps dans le sens de l'origine même de toute expression et de toute vie. Et c'est à propos de cette opposition, de cette antinomie que je me permets de souligner l'importance des mouvements picturaux, spécialement des derniers mouvements picturaux tels l'informalisme, le nouveau dada, la néo-figuration peut-être également, car c'est à cause de ces mouvements artistiques de notre époque que nous avons commencé à très bien comprendre ce qu'est la peinture et non seulement la peinture actuelle : connaissance du monde.

Je crois que grâce à cette nouvelle initiation à la peinture, à la nouvelle peinture, je comprends la peinture d'avant d'une façon différente. Et c'est de ce point de vue que le problème de la contemplation est fondamental. Mais si nous commençons à parler de la contemplation nous nous éloignerons beaucoup du thème proposé.

M. PEDROSA — Je remercie très chaleureusement notre ami Romero-Brest de son intervention caractérisée par une sagesse disons méthodologique, très typique de sa manière de penser, car il nous a dit lui-même qu'il allait traiter le problème d'une manière particulière et non pas d'une façon globale comme le rapporteur chef de notre séance,

notre cher confrère Argan, l'a fait. Il fait la différenciation entre ce problème dans l'architecture et dans la peinture. Il croit que la différence n'est pas d'ordre sociologique mais d'ordre ontologique et nous invite à réfléchir sur le concept espace, espace imaginaire dans la peinture et espace réel dans l'architecture. Et puis, sur le problème de la reproduction en série il parle très pertinement du problème de modèles uniques et de la répétition des modèles, pour passer ensuite à une définition de la création artistique. L'oeuvre architectonique peut être faite en morceaux, par une équipe, sans avoir en vue la totalité de l'oeuvre architectonique accomplie, tandis que pour la peinture c'est une question individuelle. Et puis il pose le problème de la contemplation comme essence de cela. L'attitude essentielle de ce point de vue, le point de vue de la contemplation. Et comme nous parlons de contemplation du point de vue artistique, je voudrais aussi rappeler qu'aujourd'hui, plus qu'à toutes les époques passées, nous voulons que la contemplation soit au moins chargée de participation et il y a toute une tendance de l'art contemporain qui invite le spectateur à sortir de sa passivité contemplative pour participer à l'oeuvre même. Que ce soit juste ou non, je ne sais. La question de valeur ne se pose pas, c'est un problème de notre temps, de la sensibilité de notre temps, une des exigences de toute une famille d'artistes de notre époque. Je passe maintenant la parole à Cirici-Pellicer, notre confrère et ami d'Espagne, dont tout le monde connaît déjà l'oeuvre considérable.

A. CIRICI-PELLICER — Chers confrères, je vais parler d'une façon schématique ; je crois qu'il faut économiser le temps et qu'il est bon de tâcher de dire les choses le plus clairement possible.

Je pense que l'activité artistique c'est essentiellement la fabrication de deux sortes d'objets : les objets constructifs fonctionnels et les moyens de communication visuels. Dans les deux cas, je distingue trois composantes, une composante naturelle ou directe, une composante réflexe, une composante fictive.

Dans la composante naturelle, je vois d'abord la fonction à remplir, ensuite les matériaux dont on dispose à un moment et à un endroit donnés, l'outillage dont on dispose et, à la fin, le rapport humain de production. Ce dernier point qui est très important, parce que souvent on dispose de matériaux et d'outillages, mais on ne les utilise pas parce qu'il y a d'autres raisons, des prix, des salaires, etc., qui modifient l'utilisation des matériaux et des procédés.

Il y a une composante réflexe faite de l'ambiance, du paysage, de la société, de l'héritage culturel, de la tradition, du répertoire de formes qui sont dans la mentalité et cela se manifeste souvent à travers l'exigence ou l'interdiction du public, ce qu'on appelle dans l'économie du marché la demande du marché.

Dans la composante illusoire, je vois l'intention des intermédiaires, la déformation idéologique du public et un phénomène d'aliénation qui se produit lorsqu'une forme d'art est employée à quelque chose qui ne correspond ni à sa fonction, ni à son language. Alors, cela devient une sorte d'attrappe, de piège.

Nous avons discuté hier la composante réflexe national, universel. Ce sont des choses qui changent sur la terre : il y a des composantes différentes d'un endroit à un autre endroit. Le témoignage des peintres israéliens de Paris que nous avons entendu est un bon exemple. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, ce n'est pas cette partie, c'est surtout

la composante naturelle. Si nous regardons un ensemble de faits, les matériaux, l'outillage, le rapport humain de production, il nous semble évident que tout conflit ne peut venir que des rapports humains du travail. Même le facteur d'illusion énoncé, intention des intermédiaires, déformation idéologique du public, repose sur des rapports humains de production. Dans la production médiévale des objets artistiques, l'art correspond exactement au système de production de l'artisanat. Art et artisanat, c'était la même chose, et cela se voit aux mots ; dans toutes nos langues il y a un seul mot pour distinguer cette activité. Il y avait, en effet, un équilibre entre les matériaux, l'outillage et les rapports de production. En conséquence, il y avait un équilibre entre les formes, le langage artistique lui-même et la technologie. Le premier conflit moderne est dû, à mon avis, à une provocation délibérée de l'élément illusoire. Les intermédiaires ont été les pontifes de la contre-réforme, quand ils ont voulu donner au temple l'illusion d'être le paradis ; ce fut également le cas de la monarchie française, quand les artistes voulurent mettre le roi à la place du soleil. Il y a eu surtout une sorte de pacte féodal entre l'artiste qui s'est mis au service de l'Etat ou de la papauté pour faire sa publicité, et l'Etat qui, en échange, a rendu service à l'artiste en le séparant des autres travailleurs artisans et en faisant de lui un privilégié. Alors, ce qui est survenu, c'est un conflit humain, une illusion, ce n'était pas encore un conflit technologique, c'était un conflit entre l'art et l'homme, parce qu'on trichait vis-à-vis de l'homme, on ne trichait pas encore vis-à-vis de la technologie. Vain mensonge social, l'idée même de nos arts a été ajoutée alors à la catégorie des arts libéraux, les séparant des autres activités artistiques reléguées au rang du travail manuel dont elles partagent l'indignité.

Le conflit qui nous occupe aujourd'hui, c'est le conflit de la révolution industrielle qui est survenu plus tard. On s'est trouvé avec une autre contradiction : il y avait de nouveaux matériaux, un nouvel outillage, mais pas de formes nouvelles. A la place de ces formes nouvelles, il y avait l'imitation, le faux, c'était la fonte qui imitait la forge, l'imprimé qui imitait la tapisserie, le verre moulé qu imitait le soufflé, etc. La bourgeoisie de la première révolution industrielle a cherché à faire des imitations bon marché, parce que son but c'était l'exploitation du public et du travailleur et ce qu'on cherchait, c'était de se faire un prestige emprunté aux vieux prestiges de l'aristocratie. C'est pour cela qu'est né le faux ancien, le faux luxe, les faux ancêtres. C'est cela, au fond, l'art romantique, entendu comme un décor de la vie, d'une vie conçue comme du théâtre. Pour deux raisons, pour justifier les privilèges, pour augmenter les bénéfices. Voilà l'origine, à mon avis, du conflit entre l'art et la technologie.

Le 19ème siècle a mis dans le dictionnaire le mot "artiste" pour consacrer en fait ce conflit. Et alors, le mot artiste a pris cette signification qu'il a encore aujourd'hui pour beaucoup de personnes : un faiseur d'objets éloigné de la technologie, ou d'objets non productifs. De cela est née l'idée de l'art pour l'art, la définition de la beauté comme forme désintéressée. Lorsque Ruskin se demande ce qui est plus beau de Birmingham ou de Florence, il a raison d'être scandalisé. Il aurait pu dire : qu'est-ce qui est plus beau, l'exploitation ou le travail personnel ? ou bien il aurait pu dire encore, qu'est-ce qui est plus beau, une technologie faussée ou un équilibre entre la technologie et les formes artistiques ? William Morris, avec les meilleures intentions du monde, a cherché un retour à la vérité, un équilibre avec la technologie. Il n'a pu concevoir cela qu'en regardant le passé et en revenant à l'artisanat. Mais l'artisanat n'était plus la vérité,

l'artisanat était une technologie dépassée. Contradiction : ce qui devait être plus humain est seulement plus cher. L'écrasant prestige du passé italien avec l'énorme tentation du pastiche — du faux le plus énorme du monde, le monument à Victor-Emmanuel par exemple — peut-être est-il la cause de ce que les Italiens, les premiers aient vu dans le futurisme, les valeurs plastiques des machines, et pensé à l'incorporation de l'idée cinétique dans l'art, idée née et développée avec le monde industriel. Le plus grand des mérites de Gropius, à mon avis, c'est d'avoir abandonné le chemin artisanal et d'avoir compris que la solution de la contradiction est dans un accord entre la plastique et la technologie industrielle. Vous connaissez tous l'intention de l'architecture rationnelle qui est d'imiter les machines ; cela ne voulait pas dire une imitation, cela voulait dire orienter l'architecture vers l'utilisation de la nouvelle technologie. C'est là le sens de la machine à vivre de le Corbusier, avec sa normalisation et son emploi systématique de nouveaux matériaux.

Aussi je situe ailleurs l'effort du groupe "De Stijl" pour arriver à l'intégration, des arts. L'idée même de la chromoplastique, Mondrian l'a décrite. Dans ce courant je vois une tendance à faire disparaître la frontière entre les arts dits décoratifs et les beaux arts. En réalité cela a amené l'unification de la technologie, cette unification qui ne pouvait être faite que sous le signe de l'industrie. Les essais qu'on a faits après ont été souvent décevants. Il y a eu de grands succès, mais si nous regardons l'application des formes de Mondrian ou de Van Doesburg à l'architecture, des formes de Arp ou de Moore au mobilier, la création de meubles par Breuer, par Saarinen, nous voyons des choses très réussies, mais souvent des choses qui manquent d'authenticité. "L'Industrial Design" a une volonté de concevoir dans la technologie industrielle, de réaliser non pas des versions d'oeuvres d'art, mais des originaux en série. Souvent le défaut qu'ont ces créations, c'est qu'on imite industriellement les formes de la peinture ou de la sculpture, sans tenir compte du changement de technique. C'est le défaut surtout du dessin industriel européen. Il y a un autre défaut, le défaut du dessin industriel tel que l'a conçu Raymond Loewy quand il a voulu se baser, non sur l'art mais, comme dit très bien Francastel, sur le succès de l'art, en cherchant à employer pour la production des objets les formes qui ont du succès dans la demande du marché. Il y a des années qu'on parle de l'intégration des arts, d'architecture industrialisée, d'industrial design, mais une conception totale de l'art équilibrée sur la technologie actuelle, comme celle de l'artisanat qui existait au Moyen-Age n'est pas faite dans l'ensemble. Pourquoi ? En grande partie les intermédiaires dans le cycle économique sont la cause de ces problèmes ; l'industriel fait la commande pour vendre suivant le goût du public déformé par une comédie sociale compétitive. D'autre part, dans d'autres endroits, c'est l'institution publique qui commande l'oeuvre pour se créer une image prestigieuse et non pas une image réelle. A notre avis les causes de la durée du conflit sont : l'orgueil académique et social du privilège des artistes appelés purs. Eux, ils s'attachent aux techniques artisanales, comme les aristocrates s'attachent aux châteaux ou aux chevaux qui appartiennent à des époques révolues, mais qui sont devenus des signes de situations proéminentes. Deuxièmement, ils ont tendance en raison du même orgueil académique, à refuser le travail en équipe. Puisque le défaut est dans le rapport humain de la production, la solution doit s'attaquer à ces rapports. Alors, je pense qu'il faut une correcte révision de l'activité artistique, dans le cycle économique de la production, pour que le problème cesse. Le système de

production se doit de mettre en marche les arts de construction, urbanisme, architecture, design, les arts de communication, graphisme, livres, publicité, cinéma, télévision, signalisation. Mais il reste encore la richesse personnelle libre, apparamment gratuite, l'exercice des facultés pures qui doivent être respectées. Souvent, elles sont incompatibles avec la technologie industrielle, il y a un travail personnel qui peut exiger l'action directe du peintre, du sculpteur. Il s'agit de quelque chose de parallèle au travail scientifique de laboratoire. C'est pour cela que l'idée qu'Oppenheimer a proposée dans un article où il suggère que l'artiste chercheur soit intégré dans les laboratoires universitaires m'a semblé très bonne. Sa place est une place parallèle à celle des chercheurs scientifiques qui souvent ont aussi l'air de travailler pour des chose inutiles. Cela permettrait d'envisager une disparition du conflit et une intégration pleine sur trois bases de technologies différentes, la technologie de la construction industrielle, la technologie de mass media de communication visuelle et la technologie de simples travaux de laboratoire.

M. PEDROSA — Je suis très reconnaissant à notre confrère Pellicer de sa brillante intervention. Il a fait,, dans un raccourci magistral, l'histoire de l'idée de la création artistique dans un milieu industriel de technologie. Il a étudié le rapport fondamental de l'art à l'économie pré-capitaliste, où il a montré que l'artiste et l'artisan faisaient partie de la même individualité, du même individu ; et puis, en changeant les rapports de production, on a créé les Beaux-Arts et depuis les Beaux-Arts jusqu'à l'orgueil académique encore actuel, c'est une constatation de l'idée de l'artiste privilégié qui refuse, entre autres choses, de travailler en équipe, et il propose, il cherche, il est optimiste, car s'il faut bien admettre et accepter les conditions posées par l'industrie et la technologie modernes, il sauve la recherche individuelle et il tend à équilibrer cette recherche artistique individuelle avec la recherche scientifique. Il évoque pour cela le nom prestigieux d'Oppenheimer, car vraiment aujourd'hui, il y a toute une tendance à montrer que cette recherche individuelle d'ordre créateur se pose tant dans le champ de la pure activité artistique — presque du caprice artistique — que dans les laboratoires et dans la recherche scientifique dans tous les domaines. La création tend à surpasser le domaine de l'art pur pour devenir une espèce d'esthétique intégrale et d'éthique, comme la caractéristique de la pensée moderne de plus en plus dominatrice des forces de la nature.

Je vais maintenant passer la parole à notre cher ami, Dimitri Fatouros, notre confrère de Grèce.

D. FATOUROS — Dans cette analyse, trop courte sans doute, schématique, nous insisterons surtout sur la relation qui semble exister entre les plus récentes formes de l'art et la technologie et, ensuite, nous essaierons de noter quelques observations plus générales de la situation de l'art dans le milieu technologique.

Depuis les trois dernières décades déjà, les sujets et les problèmes relatifs sont traités systématiquement en de nombreuses études, mais le mouvement tout à fait continue de la technologie présente chaque jour de nouvelles possibilités et de nouvelles perspectives pour l'art, mais aussi pour la vie.

A ce point, je voudrais, premièrement, sans plus insister, noter la relation qui se révèle par l'étude étymologique. Je fais appel à la connection qui existe entre technique — en Grec, cela signifie art — et techniqui, c'est-à-dire technique, ou technologie.

L'identité des deux mots, en premier lieu et puis l'origine du mot technie, art, sont très instructifs et révélateurs de la relation fondamentale de l'art et de la technologie, de technie et de techniqui. Et je me souviens du remarquable texte de Heidegger qui analyse le sujet. Je voudrais rappeler les influences et les principaux secteurs d'action de la technologie qui se réfèrent à l'art :

1) La création de nouvelles images et impressions visuelles, acoustiques et tactiles, par exemple de nouveaux objets ou une nouvelle optique que nous avons.

2) Les nouveaux moyens et matériaux.

3) Les nouvelles conditions de vie où l'on doit inclure les différenciations mécaniques ainsi que la problématique ontologique.

Ces trois domaines composent le nouveau milieu de l'homme. Les observations relatives de Heisenberg sur la structure du milieu technologique nous ont donné d'intéressants points de repère. Dans ce nouvel état de choses, dans ce nouvel état de l'homme, il est naturel que l'art prenne non seulement de nouvelles formes, mais aussi de nouvelles significations. Ces nouvelles formes nous les diviserons d'une façon très schématique, en trois secteurs : géométriques et géométrisantes, informelles et celles absolument récentes qui s'occupent de l'objet et du mouvement.

Ces formes, sans qu'elles soient le résultat de la technologie, l'art d'ailleurs n'a jamais été un simple résultat, ces formes présupposent toute la cilivisation technologique et scientifique moderne, ou bien expriment, simultanément avec la science, la même vérité multiple du monde. Spécialement aujourd'hui, dans l'opposition qui semble résulter de la modification dans la relation homme-monde, l'art agit de façon conciliatrice et rapproche l'homme du monde nouveau et vice-versa. Sous ce prisme, nous pensons que nous pouvons interprêter les différentes formes de l'art de maintenant. Nous ne nous étendrons point sur la première catégorie, les études relatives nous donnent les indices et les preuves nécessaires. Pour la seconde, nous ne ferons que signaler que ces formes, malgré leur affranchissement total du monde naturel, ont une origine naturelle fondamentale. Comme nous avons essayé de le montrer, cette origine de formes informelles n'est pas fortuite et se rattache à la relation de l'homme et du monde technologique. La forme ambigüe et ouverte de cet art ne pouvait se manifester qu'à l'époque technologique actuelle ; elle est en même temps une thèse, une négation, une recherche de l'équilibre entre l'homme et le milieu technologique, équilibre au premier niveau visuel, mais encore plus complexe. Dans la troisième catégorie, à laquelle appartiennent — je dis encore une fois, d'une façon très schématique — toutes les tendances qui s'occupent de l'objet et du mouvement, on distingue principalement l'art cinétique et l'assemblage avec toutes les tendances connexes. Dans l'art cinétique, les moyens matériels sont manifestement industriels et mécaniques. L'influence et l'importance de la technologie sont directes. On pourrait le considérer dans certaines de ses formes comme pure technologie. D'une façon plus générale, l'art cinétique est une utilisation de la technologie sans but utilitaire, immédiat, et même sans but technologique immédiat. Nous pourrions ainsi considérer qu'il paraît être en contradiction avec sa propre nature. Cette attitude prend souvent une position ironique à l'égard de la possibilité technologique.

Dans l'assemblage et les formes qui s'y rattachent, on peut distinguer, au point de vue moyens et utilisation, trois principaux traits caractéristiques : utilisation de

morceaux ou de débris d'objets industriels, utilisation d'éléments et de thèmes du milieu technologique, publicité, images, situations de cités ou plus généralement de l'environnement industriel et utilisation d'objets artisanaux, surtout de parties. Ces objets artisanaux sont tantôt réels, tantôt non. Je vous rappelle les éléments de construction de bâtiments en bois, de mobilier, etc. Dans cette catégorie, et surtout dans les deux premières, les objets sont souvent utilisés, souvent détruits et salis. L'artiste semble souvent vouloir établir entre eux une corrélation inattendue et il semble créer un nouvel espace optique, un nouvel espace visuel. Plusieurs fois, nous pouvons remarquer ici aussi une intention ironique et presque toujours un refus de leur être industriel.

On peut distinguer certains traits communs à l'art cinétique, comme à l'assemblage, qui caractérisent leurs relations avec la technologie, la fléxibilité. Il est facilement possible de retrancher de l'oeuvre ou de lui ajouter quelque chose, sans qu'elle cesse pour autant d'être une oeuvre d'art, une oeuvre d'art chaque fois nouvelle. Le rapport avec le produit industriel : dans l'art cinétique, les objets ont une forme industrielle ; dans l'assemblage, ils ont une origine industrielle ou artisanale. Cela, contrairement à l'art informel qui, comme nous l'avons déjà signalé, a une origine essentiellement naturelle.

Ces observations sur l'art cinétique et l'assemblage, mais aussi sur l'art informel, nous permettent de constater une intense présence humaine dans l'oeuvre, une résistance créatrice à la nouvelle réalité du milieu industriel et, avant tout, un principe anthropocentrique. Dans l'un et l'autre cas, c'est un effort angoissant qui parait plus intense peut-être et plus radical dans l'assemblage, l'intégration de l'homme et de la réalité nouvelle se fondant, en définitive, en un besoin ontologique ou en une fonction psychophysiologique complexe.

Quelle est la place de la peinture et de la sculpture dans cet effort organisé et vaste d'adaptation de la relation homme-homme ? A notre avis, et si nous considérons l'architecture comme l'art (et c'est ici que je ne suis pas tout-à-fait d'accord avec Monsieur Brest), si nous considérons donc l'architecture comme art de l'espace, comme art porteur des activités des objets et de force des objets et des hommes, et j'insiste spécialement sur la notion de l'espace comme vide humanisé, comme principe et sujet de l'architecture, alors la composition d'une oeuvre nouvelle : architecture plus peinture, plus sculpture, réalise un nouveau milieu, donc aussi une possible poussée d'assujettissement de la technologie à un espace humanisé. Dans l'intégration que propose cette forme, l'art prend un caractère de nécessité absolue et d'importance totale et globale, alors morale. Sous un autre aspect, l'on peut aussi considérer qu'avec cette forme, l'on révoque l'opposition et la désintégration que nous pouvons constater aujourd'hui entre le milieu et l'homme. Dans cette forme composée, l'étude systématique de la contribution et de la revendication de l'industrie et de ses applications constitue un point tout à fait critique. Il faudrait par exemple imaginer d'une façon très schématique un objet industriel nouveau qui découlerait d'un objet industriel parfait et juste, tel que nous le connaissons et l'affrontons aujourd'hui et d'un objet non-utilisable et non-fonctionnel de l'assemblage, un troisième objet, inconnu pour le moment, tout à fait différent et à un tout autre niveau, qui ne serait pas une intégration simpliste du premier au second.

Nous devons souligner que cette intégration n'a pas le sens ordinairement attribué au terme intégration ou synthèse des arts. C'est une tentative en vue de donner une

forme au côté esthétique et je préfère dire, plus justement, au côté humain, du monde technologique actuel, en accord avec une relation intérieure.

M. PEDROSA — La communication de notre confrère Fatouros nous apporte quelque chose de nouveau, c'est une tentative de nous donner un nouveau concept d'intégration où la conjonction de l'architecture, plus la peinture, plus la sculpture, dans un nouveau milieu, permet d'approcher le problème de la technologie sous un angle plus systématique et en même temps plus directement subordonné aux intentions humaines. C'est ce qu'il appelle l'espace humanisé.

Ce qui est intéressant aussi, c'est sa manière de poser le problème de l'art formel comme d'une origine naturelle et de poser à côté le problème de l'assemblage de l'art cinétique, tellement important pour la sensibilité de notre époque. L'assemblage séduit aujourd'hui un grand nombre d'artistes et d'hommes en général, car il vous invite à une recherche désintéressée où le côté personnel se manifeste dans le choix de l'assemblage, l'assemblage lui-même étant une des conditions fondamentales de la composition des objets de l'art industriel de notre époque. Nous le remercions beaucoup de son intervention et je vais maintenant donner la parole à notre ami Altar de Turquie.

C. M. ALTAR — Le changement d'influence opère une variation de sentiments et d'exécution dans l'art. Il est indéniable que la technologie moderne, qui est également un facteur d'influence, s'impose à la naissance et au développement de l'art.

Dans quelle mesure donc l'art arrive-t-il à s'accorder avec l'attention technique de l'époque dans laquelle il se trouve ? Toute influence qui est le but de la création artistique se traduisant par l'expression, chaque influence sentie et vécue s'oriente tout d'abord vers la mémoire. C'est pourquoi en art, même l'impressionisme qui présente les impressions en expressions accélérées, n'a pu se libérer de l'intermédiaire de la mémoire. Dans l'art, le passage d'une perception à une autre, nécessitant d'après l'ancienne technologie des intervalles assez espacés, quelle est la position de la création artistique par rapport à la technologie moderne qui, à notre ère, dépasse les intervalles de temps et d'espace ? Ces deux faits importants que l'on rencontre dans l'écoulement du temps doivent être naturellement recherchés avant tout dans le contraste de l'équilibre statique et de l'équilibre dynamique.

L'équilibre statique, c'est reproduire, imiter plus ou moins fidèlement la nature ou bien déformer celle-ci à l'avantage de la reproduction sous une forme de compréhension subjective. Ceci mène aux tendances différentes des créations concrètes et figuratives. Quant à l'équilibre dynamique dans l'art qui se base sur la technologie moderne, celui-ci sert d'intermédiaire à l'artiste pour se remémorer la couleur, l'ombre-lumière, la forme, le rythme, le volume d'abstraction qui changent rapidement et dont il est difficile de saisir la forme des perspectives. De temps en temps même, cet équilibre écartant la mémoire permet à l'influence et à la création de surgir en une seule synthèse. Et comment cela ne peut-il pas être puisque des successions de riches perspectives découvertes le jour il ne reste rien le soir dans la mémoire ? Dans ce cas, est-il donc possible de localiser aisément des renversements d'influences si rapides ? Ceci démontre qu'après l'oeuvre de l'équilibre statique qui prend jour plutôt par la répétition de la nature,

l'imposition du dynamisme de la technologie moderne sur la création artistique actuelle n'est que le développement naturel de l'art.

Il en est de même dans l'art du portrait où, si l'on remarque une sorte de réalisme, la construction anatomique se trouve maintes fois déformée à l'avantage de l'expression. Est-il encore possible, avec la rapidité de vie d'aujourd'hui, que le spectateur prenne goût à l'art ? Il est indubitable que l'art moderne, qui demande à l'homme de notre siècle une compréhension et une exécution dynamiques, a besoin d'artistes, de critiques d'art et d'un public cultivés qui ne peuvent être comparés à ceux des époques où l'ancienne technologie régnait. C'est seulement avec des éléments de cette formation qu'il est possible de connaître le passé et de formuler un diagnostic exact pour le présent et pour le futur. Et c'est de nouveau la pénurie d'éléments de cette condition de base, mise à jour par la technologie moderne, qui engendre les grands conflits de points de vue. Toutefois, il faut également tenir compte des différences de niveaux de culture des individus et des peuples qui vivent dans des contrées diverses. Mais, dans ce cas même, il faudrait que les individus et les peuples s'orientent plus que jamais vers l'art. Malgré l'intégration de sens et de création apportée par la technologie moderne, il faudrait que le critique d'art et même le spectateur s'efforcent autant que l'artiste à réviser ces divers conflits.

La mécanisation qui augmente constamment le rendement matériel, diminue dans la même proportion le pouvoir imaginatif de l'homme. Ce fait est un obstacle à l'indépendance de la pensée et de l'imagination, car ces deux sources sont deux facteurs qui procurent à l'art sa culture. Et l'artiste, qui nourrit tant à la source réelle qu'irréelle sa force de pensée et d'imagination, obtient ainsi le moyen d'ajouter à son art la culture requise. C'est grâce à cette fonction commune de la raison et du sentiment que l'artiste, poussé toujours du passé au futur par la technologie moderne, peut trouver le cas échéant la force qui l'orientera vers les sources de la culture. Comme en toute chose, en art aussi l'influence naît d'une sursaturation d'influences antérieures. La technologie précédente, elle, n'est pas sans tradition, c'est-à-dire sans culture. D'où l'on peut déduire que pour l'artiste, progresser continuellement ou ne pas retarder dépend uniquement de sa capacité d'équilibrer l'ancien et le nouveau. C'est pourquoi, parallèlement à l'influence et à la réalisation dynamique, il serait à souhaiter un rapprochement entre le public et l'art classique et traditionnel. Ceci démontre également que la synthèse d'équilibre obtenue par la participation de la culture au dynamisme de la technologie moderne ne peut être acquise dans l'art qu'avec le concours d'un raisonnement juste et d'une saine imagination.

M. PEDROSA — Nous remercions aussi notre collègue de Turquie, Monsieur Altar, car il a posé le problème dans l'individu, dans le spectateur, dans la contradiction fondamentale entre le conditionnement technologique moderne et le pouvoir imaginatif de l'homme. La mécanisation augmente, le pouvoir imaginatif diminue. Notre époque est à un tel point une époque de connaissance, la critique de la création est tellement développée que le pouvoir créateur a souffert de cette hypersensibilité critique de notre époque. Il nous rappelle qu'il y a un problème d'adaptation entre l'ancienne technologie, la perception de l'art ancien basée sur une technologie ancienne dont le rythme de succession était beaucoup plus lent et les espaces beaucoup plus larges ; nous sommes

entrés dans une période où il faut un énorme effort de mémoire pour se débarrasser de ce qu'on connaît et pour appréhender toutes les sensations et les expériences de l'époque moderne. Et je crois que c'est là aussi une contradiction assez importante, parce qu'elle pose le problème de la réaction de l'homme, de la perception, de la psychologie de l'homme devant la technologie moderne et, alors, le problème de l'appréciation artistique se présente d'une façon nouvelle.

Maintenant je vais passer la parole à notre confrère de Turquie, Monsieur Turani.

A. TURANI — La technologie moderne est le facteur qui donne aujourd'hui une forme au caractère de notre époque. Nous savons que l'industrie influence l'entourage social et par conséquent, les opinions philosophiques universelles, la vie humaine et la politique mondiale. Au début de ce siècle, alors que l'industrie se développait grâce à des découvertes en série et que dans le monde de la science, la division du temps constituait un problème, une tendance à morceler l'objet se fit dans les arts plastiques. Il a été possible de considérer cette tendance comme liée aux guerres économiques, aux crises et bouleversements sociaux de notre siècle et, par conséquent, à l'antipathie éveillée envers le matérialisme. L'industrie conduisit l'homme vers un manque de tranquillité interne et devint même le plus important facteur menaçant la personnalité. Ainsi l'artiste montra une réaction aux anxiétés et au perpétuel manque de paix et supprima l'objet en le morcelant dans sa peinture. L'artiste, abandonnant ce milieu, alla vivre dans la nature inviolée, ou bien alla créer un nouveau milieu opposé aux conditions fâcheuses du milieu existant comme première possibilité ; Gauguin partit pour Tahiti afin de chercher la nature inviolée et l'homme pur. Les cubistes et les impressionnistes avaient montré la première réaction en morcelant la forme de l'objet. Cela avait été suivi par des courants qui avaient montré leur inimitié envers le matérialisme, la pensée matérialiste, en refusant d'accepter comme moyen d'expression l'apparence externe de l'objet, la chassant de leurs toiles.

Autant l'industrie paraît être aujourd'hui le sauveur de la société, autant l'industrie l'entraîne vers des lendemains désespérés. L'industrie a donné une forme vile propre à ses besoins et quant à l'homme, elle l'accepte comme automate. L'homme industriel est fatigué de l'industrie. L'effet créé par cet ordre automatique est loin de la personnalité. Une production formidable est en train de changer toute la valeur et de rendre bon marché les choses de valeur. Pour cette raison, la nostalgie des oeuvres originales qui ont une personnalité et des travaux manuels est une tendance commune aux pays fortement industrialisés. Autant la production industrielle est brillante, régulière, autant l'oeuvre de l'artiste est primitive, robuste et peu raffinée. Cette contradiction est la première réaction de l'artiste contre la production machinale. En outre, autant la vie citadine est compliquée, fatigante et bruyante, autant l'architecte construit la maison sans fioritures, simple et reposante. Quand au décorateur, il décore l'intérieur de la maison d'une façon qui fait oublier le bruit et la lutte de la vie, il meuble la maison d'objets qui inspirent la tranquillité. En outre, les hommes qui fuient le bruit des villes et de l'industrie veulent vivre, pendant leurs vacances, de la façon la plus primitive, fuyant ainsi tous les avantages de la civilisation. Il y a aujourd'hui un large groupe qui trouve la civilisation très fatigante et contraire à la constitution humaine. Pour fuir l'existence

disciplinée que crée la vie industrielle, le jazz suffit et déchaîne un grand délire. Aucune époque n'a vu de plaisir se transformer si rapidement en un plaisir commun, il n'y a pas eu d'autre époque où un plaisir commun perdit si vite sa vogue. Telle est la société dans laquelle naissent les transes de l'homme de l'art.

Si nous analysons l'aspect de l'oeuvre de l'artiste de cette société, nous constatons qu'il veut vivre dans un univers qu'il a découvert lui-même. Cet univers a été rendu possible par l'abandon complet de l'objet par les artistes et leurs découvertes de mondes et de couleurs conformes à leur vie intérieure. D'ailleurs, les nouveautés des arts plastiques apparaissent lors de l'emploi de substances qui constituent la matière de l'oeuvre. Les caractères variés que tous les arts plastiques ont acquis et les découvertes tout au long du siècle ont été conçus de cette façon. Comme on le sait, l'oeuvre d'art plastique ne peut être conçue dès le commencement du travail, c'est-à-dire que la forme finale de l'oeuvre ne peut être imaginée. De là, on peut comprendre que le procédé forme la pensée de l'homme d'art. C'est également à cause de cela que les courants artistiques ne peuvent être prophétisés.

Et maintenant, passons en revue l'apparence des procédés qui tissent la pensée artistique de notre temps. Aujourd'hui, le motif naturel a été en général complètement abandonné en peinture et en sculpture. Les motifs naturels ne sont plus considérés et même si l'artiste emprunte les premiers éléments du dessin à la nature, il tend de plus en plus à les éliminer de la peinture pour ne laisser à la fin que très peu ou rien des éléments de la nature qu'il avait pris au début. Le côté le plus important du procédé est constitué par les éléments que l'artiste valorise dans sa peinture et les apparences nouvelles de couleurs et de formes qui naissent lors du travail et n'ont été vus nulle part précédemment. En réalité, les éléments de la nouvelle peinture ressemblent parfois à certaines cellules, à des choses microscopiques, à des vues de l'espace ayant une profondeur. Néanmoins, je ne crois pas qu'aucun motif en provenance de la nature vienne à l'esprit de l'artiste lorsqu'il travaille, surtout s'il s'agit d'art abstrait. Il est vrai que l'artiste n'est pas un imitateur de la nature mais travaille parallèlement à celle-ci. L'apparition de motifs qui ressemblent à la nature dans des travaux abstraits est conséquente à l'utilisation de la matière lors du procédé. Par exemple le motif profond manifestant la rapidité, les taches et les lignes ressemblant à un événement spécial, qui se révèlent dans les travaux d'artistes contemporains, se développent entièrement lors du travail. Je crois qu'en cette question également, j'exprime une opinion commune. Une particularité qui naît aujourd'hui de la matière de la peinture reçoit une considération commune partout dans le monde. Cette particularité est le fait de réserver beaucoup de place dans l'oeuvre aux valeurs structurales de la matière en élaboration. Tandis que, jusqu'au début de notre siècle, la matière de l'oeuvre d'art avait été exactement conforme aux forces et couleurs des apparences naturelles, de même le sujet était un facteur important dans la création de l'oeuvre d'art. Ainsi la peinture, en tant que couleur, était un moyen de reproduction d'un événement vécu. A cause de cela, la peinture était dans tout l'art de la Renaissance, à l'époque maniériste, dans le baroque, le rococo et l'impressionisme, un outil pour la description d'une chose constatée. Kandinsky également employait la peinture pour fixer l'orchestration psychologique de sa vie intérieure. Si l'on prête attention, l'on peut voir qu'à ces stades là, la question de la peinture en tant que matière n'était pas encore devenue un problème tandis que Soulages, Jean Dubuffet,

Bissière, tous les tachistes ou bien les peintres japonais qui se trouvent à Paris montrent les possibilités de structure de la peinture ; c'est-à-dire que la peinture est en train d'exprimer quelque chose par ses propres apparences matérielles, le matériel de la peinture s'exprime soi-même. Ainsi, l'artiste qui fuit le matérialisme finit par se trouver inévitablement en plein coeur de ce dernier. Ici, l'on peut penser que l'artiste soumet la peinture à son moi intérieur. Néanmoins, chez Jean Dubuffet le matériel se formule de soi-même, les fibres de la matière même, son apparition, les traces de l'instrument avec lequel elle a été travaillée, nous suggèrent que l'artiste attache trop son oeuvre à des possibilités techniques.

Il n'y a aucune époque dans laquelle les fibres de la matière et des traces de la modulation aient été employées si intensivement dans une oeuvre d'art. Ici l'on peut penser à la possibilité que l'art tombe dans un maniérisme de la structure de la matière mais nous sommes d'avis qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à cette question-là. Il est utile que cette structure de matière matérielle s'enrichisse et qu'un clavier de structures variées voie le jour. Car sur un tel clavier riche de structure les artistes trouveront la possibilité d'aller vers de nouvelles synthèses. De même dans l'industrie. Les structures qui naissent aujourd'hui de la modulation et des fibres de matières employées dans les arts plastiques constituent une particularité très importante des arts plastiques contemporains et spécialement de l'art de la peinture. En résumé, l'artiste d'aujourd'hui a trouvé dans l'apparence structurale de la matière l'expression de son intérieur. C'est pour cela que nous pouvons qualifier l'art de nos jours de période structurale. Il va sans dire que le fait d'attacher tant d'importance à la structure de la matière, occasionne à son tour la naissance d'une technologie de la structure.

La structure de la matière rencontrée dans l'oeuvre d'art a commencé, d'autre part, à influencer notre monde moderne, c'est-à-dire la production de la société. La technologie de la structure qui a vu le jour avec l'oeuvre d'art se met aujourd'hui au service de l'industrie. D'ailleurs, lorsque la variété des goûts apportés par les oeuvres d'art agrandit le champ des influences, l'industrie s'attelle immédiatement à la besogne et propage le goût parmi les masses. Je suis sûr qu'il est juste de penser qu'en ce cas l'esthétique structurale engendrera une production maniériste. Mais bien entendu, l'industrie entreprendra, lorsque la société sera rassasiée d'une certaine variété de goûts, la production de nouveaux goûts. En dernier lieu, nous voyons que les artistes se réfugient dans un monde intérieur abstrait. Alors se pose la question : combien de temps l'inclination vers l'abstrait dans l'art continuera-t-elle encore ? Suivant les données fournies par l'histoire de l'art, l'art figuratif existe dans le monde depuis l'époque des dessins des grottes. Nous voyons le début de l'abstraction dans l'art à la fin du nomadisme, c'est-à-dire à l'époque où les occupations agricoles commencent. Les hommes qui, à cette époque, s'établissent sur la terre et s'occupent d'agriculture, se trouvaient confrontés à des problèmes qu'ils ne connaissent pas encore, tels que l'âme, l'esprit, la naissance, la mort, les graines, la plante qui pousse, le soleil, les saisons, etc. Face à ces inconnues l'homme réfléchit, il invente des légendes et c'est ainsi que des oeuvres abstraites sont créées pour la première fois dans l'art. Une longue période d'art figuratif recommence à partir des grandes civilisations de l'antiquité et continue jusqu'au début de notre siècle. Les nouveaux problèmes de l'espace et la série de découvertes dont on ne sait encore vers quels dangers elles entraîneront la société désorientent et bouleversent l'huma-

nité. Ces inconnues qui, encore une fois, prédisposent l'homme à l'anxiété sont la cause d'une seconde abstraction dans l'art. Quand ces inconnues deviendront-elles des connues, cela ne peut être déterminé. Et ainsi donc, l'abstraction dans l'art continuera à garder sa place tant que ces inconnues persisteront.

M. PEDROSA — Je veux remercier notre confrère Turani de sa brillante intervention. Il pose le problème carrément, d'une façon tout à fait radicale, en disant que l'artiste de notre époque n'a que deux moyens de salut : quitter ce milieu où il vit, revenant à la vie primitive qui conserve encore toute sa pureté ou, tout en vivant au sein de la société industrielle, prendre position contre les mauvais facteurs industriels. Ensuite, il parle de la matière de l'oeuvre d'art et dit que l'artiste se dirige actuellement vers une production arbitraire, un certain maniérisme de la structure de la matière — et là-dessus il bâtit des considérations très pertinentes — pour ensuite montrer qu'étant donné l'inconnu actuel et la découverte quotidienne que nous devons envisager, il y aura une seconde étape de l'art abstrait tant que les inconnues n'auront pas reçu de réponse. Et comme l'inconnu est toujours en permanence devant nous, je crois que le problème de l'art moderne, de l'art non-objectif continuera à se poser. Maintenant, la liste des rapporteurs inscrits est épuisée et je donne la parole à Delevoy qui s'est inscrit pour le débat.

R. L. DELEVOY — Mon intervention va se limiter à quatre ou cinq questions qui m'ont été inspirées par les remarquables exposés de tout à l'heure.

La première, relative au problème de la valeur qui a été interprété à plusieurs reprises dans des sens différents. Je me demande s'il ne pourrait pas être résolu, ce problème, par la diagonale de la théorie de l'information. Quelle est ou quelle serait la quantité d'informations débitée par telle ou telle oeuvre architecturale, picturale, sculpturale, musicale, etc., et ensuite, quelle est ou quelle serait la qualité des messages ainsi émis par ces différents modes d'expression. Il y aurait peut-être là un mode d'approche qui pourrait concilier les points de vue de notre ami Romero Brest et celui de notre président Argan.

Secondo, notre ami Romero Brest voit une antinomie irréductible entre la technologie moderne et la création artistique. Vous voyez en tout cas cette antinomie en fonction des catégories classiques, espace-temps, espace et temps. Mais ici encore nous pouvons nous demander si précisément aujourd'hui, à notre époque, l'antinomie en question ne pourrait pas être réduite par la tendance à fonder l'expression sur le complexe espace-temps.

Troisième question : je me demande si un moyen de nous entendre ne supposerait pas la mise en cause radicale des concepts de la notion classique romantique d'oeuvre d'art.

Quatrième question : je me demande si aujourd'hui il ne s'agirait pas aussi d'étudier, pour prolonger en quelque sorte la perspective sociologique, s'il ne s'agirait pas d'étudier en profondeur, pour résoudre le problème soulevé, d'étudier la pression du milieu technologique, la pression de l'environnement sur le comportement du créateur et, finalement, sur la sensibilité collective.

Enfin, dernière question : toutes les questions soulevées tout à l'heure se sont je crois bornées à situer le problème inscrit à l'ordre du jour dans les termes d'une société compétitive, capitaliste. Je me demande si les perspectives sont les mêmes dans une société non compétitive. Voilà les questions que je voulais poser.

M. PEDROSA — Je voudrais demander à notre confrère qui a soulevé des problèmes réellement fondamentaux à qui adresse-t-il ces question : au public, à l'assemblée, aux rapporteurs ? N'a-t-il pas lui-même de réponses à donner ?

Nous garderons ces questions pour continuer la discussion. J'invite maintenant Pierre Restany à prendre la parole.

PIERRE RESTANY — Les quelques considérations que je veux présenter seront des considérations dictées par une expérience personnelle dédiée à l'analyse systématique de certains phénomènes d'avant-garde. Ce problème de la création artistique et de la technologie je l'aborderai donc de façon systématique sur le plan de la méthode, sur le plan de la méthodologie. Le problème que nous devons nous poser avant tout, c'est de savoir si les ultimes prolongements de l'art actuel, ce qu'il est si facile d'appeler une avant-garde actuelle, n'ont pas justement à nous offrir une méthodologie nouvelle de l'acte créateur. Ce travail, je le fais avec passion depuis déjà un certain nombre d'années et j'ai recueilli un certain nombre d'expériences dont j'ai essayé de faire une théorie. Ce n'est pas ma propre théorie que je vais vous exprimer mais, si vous voulez, plutôt une sorte de résumé et de synthèse objective de certaines considérations fondamentales qui peuvent être prises comme une méthode d'analyse et de travail. Aujourd'hui on s'aperçoit, en analysant les formes les plus actuelles de l'art en formation (que ce soit ce que j'appelle le nouveau réalisme et qui est en effet une des variantes du problème de l'objet dans la peinture ou dans la création artistique de l'objet sociologique, que ce soit une nouvelle figuration qui s'inspire de techniques publicitaires bien précises et surtout mises au point en Amérique ou que ce soit une sorte de nouveau géométrique qui, lui, s'inspire de tentatives de synthèses assez complexes par rapport à une morphologie primaire), on s'aperçoit que trois courants forment la structure de l'avant-garde et de la situation présente de la création artistique. Ces trois grands courants structurels finissent par définir eux-mêmes une méthologie qui, comme esprit général, s'apparente à une notion très précise d'expression par la quantité. Aujourd'hui, la recherche artistique est dominée par cette notion d'expressions par la quantité, que ce soit dans l'accumulation des objets, dans leurs brisures, dans les compressions du métal, dans l'animation de certaines structures baroques et allogènes, dans l'utilisation des matériaux de résidu, dans la lacération et la sélection des affiches sur les murs ; on assiste là à des phénomènes d'appropriation du réel qui sont quantitatifs. Mais cette expression quantitative ne se limite pas à l'appropriation objective du réel ; dans tous les autres domaines on retrouve également cette appropriation quantitative. On la retrouve dans le phénomène de l'agrandissement publicitaire, dans le pop-art américain par exemple qui consiste à transplanter dans le domaine pictural les techniques de la publicité moderne, de la peinture publicitaire et commerciale moderne, de façon à nous créer un choc par l'image qui est véritablement un choc technique, une sorte de technique de la communication. Là aussi, il y a, par la nature même des moyens d'expression, un phénomène d'expression quantitative.

Ce panorama et cette description très rapide de l'avant-garde actuelle ont pour

but de vous montrer que sur le plan de la méthode, on peut ramener en gros les courants de recherche actuelle à deux phénomènes techniques, deux méthodologies quantitatives qui sont parallèles l'une à l'autre, ne s'excluent pas d'ailleurs et qui, dans une certaine mesure, finissent par se compléter. Ces deux méthodologies sont d'ordre quantitatif et en même temps sont directement issues de la technologie moderne. La première qui est celle du nouveau réalisme ou du pop-art américain est une méthodologie directement inspirée des techniques modernes du journalisme et du reportage social. Je me souviens, lors d'une table ronde au Musée d'art moderne de New York où je me trouvais par hasard, avoir été extrêmement frappé par une réponse de Raushenberg qui fait figure de leader en ce qui concerne le néo-dadaïsme américain. Je me souviens des réponses extrêmement significatives de Raushenberg qui disait : "dans le fond, ce qui m'intéresse, c'est de faire du bon journalisme." Et il est certain que toutes ces théories, toutes ces recherches qui tendent à intégrer l'objet dans un contexte pictural ou simplement à s'approprier l'objet, c'est-à-dire à nous faire nous redimensionner par rapport à l'objet de façon à la fois physique et spirituelle, toutes ces tentatives s'apparentent aux techniques les plus modernes du reportage social. Elles vont de la mise en page jusqu'à la recherche du sensationnel, de l'agressif, du corny. Ce que l'Américain appelle le *corny* c'est ce qui est tellement banal que cela finit par devenir significatif et par intéresser fatalement le public, parce que le public s'intéresse avant tout à une sorte de banalité qui est sienne et qui est en quelque sorte son lien organique le plus direct avec les autres.

Donc, nous avons dans l'avant-garde actuelle, une première méthodologie qui est le recours systématique aux techniques du journalisme moderne. La seconde méthodologie, qui se développe parallèlement à celle-là est issue, elle, d'une autre technique de la recherche, d'une technique plus scientifique et qui est celle du travail de groupe et de la vérification collective des hypothèses de départ. Vous savez que depuis quelques temps se développe en Europe occidentale, surtout en France et en Italie et accessoirement en Allemagne, une série de groupes de recherche. Ce sont de jeunes artistes qui travaillent collectivement et qui, partant d'une morphologie géométrique de base, essayent par ce travail collectif, par — si l'on peut dire — la vérification de certaines hypothèses de travail, de trouver une nouvelle morphologie de synthèse. Ce travail d'équipe se caractérise par une sorte de dépersonnalisation de l'oeuvre d'art qui, dans sa phase présente, dans ce que nous proposent ces artistes, est considérée comme une hypothèse de travail qui, demain, pourra être modifiée par les données d'une expérience nouvelle et ne constitue en quelque sorte qu'une fixation temporaire dans l'espace et dans le temps. Cet état d'esprit a été défini d'une façon extrêmement claire par certains de ces groupes et, notamment, par le groupe français, le groupe de recherche d'art visuel qui se déclare d'emblée pour une peinture expérimentale programmée. L'esprit de ces groupes est directement branché sur la recherche opérationnelle et sur le processus scientifique de vérification des hypothèses, l'oeuvre d'art s'apparentant au stade temporaire d'une hypothèse en cours de vérification et en cours de réalisation. Ces deux méthodologies principales me semblent dominer la recherche d'avant-garde actuelle, elles ne s'excluent pas l'une l'autre et l'on peut retrouver finalement un dénominateur commun, une sorte de complément synthétique dans ces deux méthodologies techniques.

Il est bien certain qu'aujourd'hui notre nature n'est plus une nature sentimentale, virgilienne, bucolique, à la Rousseau, mais que notre nature est devenue une nature

industrielle, publicitaire et urbaine. Nous savons très bien que la ville nous l'avons avec nous, nous l'apportons avec nous jusque dans les coins les plus reculés de la campagne et qu'aujourd'hui la vision d'un phénomene naturel est certainement une vision artificielle que nous ne pouvons véritablement apprécier qu'à travers tout un système extrêmement complexe d'inhibitions et de relais psychologiques. Notre vraie nature, c'est donc la nature de la ville, de l'industrie, de l'usine, de la rue et de la publicité. Cela vous parait un truisme puisqu'au fond nous vivons et nous macérons dans ce bain, mais en fait, cette constatation a une importance considérable. Cete nature industrielle et urbaine nous en avons conscience et nous entretenons, si l'on peut dire, des approches extrêmement différentes de celles que nous pouvions avoir avec la nature considérée comme le cosmos.

Cette nature industrielle et urbaine, c'est nous qui l'avons fabriquée, elle est le produit de nos techniques, de nos sciences, du travail collectif, elle est notre bien commun, elle est notre république. Par conséquent, nous avons vis-à-vis d'elle des liens qui n'ont aucune commune mesure avec ce qu'était le concept classique de la nature, à savoir un donné objectif qui nous dépasse et avec lequel il faut non seulement composer, mais dont la finalité est toujours d'ordre panthéiste, à savoir, l'intégration au cosmos. Il ne s'agit plus, avec la nature d'aujourd'hui, de s'intégrer au cosmos mais plutôt de s'approprier un morceau de cette nature de façon à retrouver un aspect fondamental d'expression. Et c'est là que ces techniques méthodologiques, l'une, recherche opérationnelle et l'autre, technique des plus modernes du journalisme et du reportage social, ces deux techniques prennent toute leur valeur d'efficacité. Parce qu'en fin de compte la nature aujourd'hui est devenue une source virtuelle d'expressivité généralisée, je serais tenté de reprendre, bien que le raisonnement de Caillois soit très différent du mien, l'expression commode et brillante de Roger Caillois, à savoir la notion d'esthétique généralisée. La nature aujourd'hui, pour nous, devient elle-même une projection extérieure de notre conscience, les techniques que nous employons tendant précisément par l'appropriation d'un aspect de cette nature à l'individualiser dans une oeuvre d'art.

Je pense que le problème (et en ce sens il prend un aspect très synthétique), le problème que nous devrions discuter, que je propose et à votre méditation et à votre discussion active, se situe à ce niveau, c'est-à-dire : l'utilisation d'une méthodologie technique en vue véritablement de naturer la nature, si je puis dire, puisque nous sommes au niveau de la nature qui devient naturante grâce à nous, à travers justement ce phénomène de projection extérieure de notre conscience. La méthodologie technique actuelle est un phénomène très étudié et mis au point, qui tend à réaliser cette projection extérieure de notre conscience, qui finit par susciter la nature. Et, pour moi, le phénomène est capital parce qu'il se branche sur la philosophie générale d'une part et parce qu'il légitime ce relai technologique. La technologie en ce sens est employée par l'avant-garde en tant que phénomène technique, méthode de structuration naturelle. Voilà ce que je voulais dire.

M. PEDROSA — Restany a posé le problème d'une manière concrète sur les activités d'avant-garde de l'art de notre époque. Il a réduit le problème général au problème de la création artistique d'avant-garde d'aujourd'hui et je crois que c'est très important de l'avoir fait.

J. ROMERO BREST — En réponse à Restany je voudrais demander si nous avons le droit de constituer l'esthétique actuelle seulement sur ces deux mouvements qui sont très récents. Nous ne savons pas très bien jusqu'à quel point on pourrait constituer l'art de notre époque, c'est-à-dire la recherche visuelle qui, à mon avis est un mouvement qui n'est ni pictural ni sculptural, c'est à peu près un mouvement de l'architecture, ou très proche de l'architecture. L'autre mouvement c'est le pop-art américain. Je veux aussi demander à Restany si la méthode qu'il propose n'est pas au fond une méthode positiviste. Vous parlez d'un nouveau réalisme il est vrai et je suis tout-à-fait d'accord que la nature a changé de sens, ce n'est pas le concept classique de la nature, maintenant la nature pour nous c'est la nature urbaine et industrielle ; mais il faudrait savoir si la valeur de cette peinture dérive de l'influence de la technologie ou si ces peintres recherchent dans ce réalisme nouveau, matérialiste, industriel et urbain tout autre chose, s'il ne reste pas, comme toujours, l'antécédence de l'art. Par exemple, vous avez cité Raushenberg. Il est évident qu'il y a deux ans l'exemple de Raushenberg pouvait convenir. Mais pas maintenant. Je viens de voir à Paris les dernières toiles de Raushenberg et j'ai vu qu'il a presque abandonné le pop-art, il est revenu à la peinture même, l'espace et le mouvement et finalement, je crois le temps. Je ne sais si la valeur nous devons la mesurer en comparaison avec la réalité industrielle et urbaine ou s'il ne faut pas, comme toujours, la chercher de la même façon que les grands peintres naturalistes du siècle passé, ce n'était pas une copie de la nature qu'ils faisaient, c'est-à-dire que devant la nature qu'on sait classique, devant cette nature, le peintre recherchait un autre sens à la vérité. Je crois qu'au fond, c'est toujours la même recherche, c'est-à-dire : trouver une vérité transcendante à travers ce monde réel. Je vous demande si cette méthode que vous proposez est une méthode anti-ontologique, anti-transcendante. Niez-vous la transcendance de la peinture implicite dans ces mouvements d'avant-garde ? Croyez-vous qu'on puisse changer les motifs — qui ont évidemment changé surtout dans les mouvements que vous venez de citer — ou restent-ils toujours les mêmes ?

P. RESTANY — Je vais vous répondre en deux mots. Je tâcherai de clarifier d'emblée ce que vient de dire Romero Brest et qui pose un problème intéressant. Le premier problème alors, c'est le problème de Raushenberg ; Romero Brest passant par Paris, a pu voir ses dernières oeuvres, il estime qu'elles contredisent la démarche antérieure de l'artiste, ou du moins une certaine analyse que j'aurais pu faire de Raushenberg. La technique actuelle de Raushenberg est une technique qui est véritablement inspirée des procédés de l'édition et du journalisme à grand tirage moderne. C'est ce qu'on appelle, en termes techniques industrielles, de l'édition journalistique, le "photographic report on silk screen", c'est-à-dire le report photographique sur sérigraphie qui est le procédé industriel à grand tirage employé pour reproduire les bélinogrammes et les téléphotos dans les journaux et les quotidiens illustrés. Cette technique permet évidemment beaucoup de souplesse dans la combinaison des images. Raushenberg l'emploie sur la toile et obtient ainsi une variété d'images différentes, une dimension du temps et une dimension de l'espace. Raushenberg paraît, extérieurement, revenir à la peinture et abandonner son côté baroque d'intégration de l'objet dans un contexte pictural. Mais en fait il est de plus en plus tributaire de la technologie et justement de cette technique industrielle du reportage et de l'imprimerie. Le problème qui se pose avant tout est un

problème d'analyse objective. De plus en plus, l'artiste d'aujourd'hui qui ne veut pas se contenter pour des raisons précises de spéculer sur les styles déjà établis, qui a cette espèce d'audace, peut-être d'angoisse intellectuelle qui le pousse à chercher ailleurs, cet artiste est de plus en plus envahi dans sa recherche et dans son travail par la technologie. La technologie, le relai technologique si je puis dire, est tout-à-fait intégrée à sa recherche créatrice. C'est ce phénomène qui est important, cette méthode qui devient un élément fondamental de la structuration naturelle. Je ne serais pas loin de dire que non seulement la nature est révélée à elle-même par notre conscience projetée à l'extérieur encore que cet homme qui essai de structurer la nature se révèle d'abord à lui-même à travers la méthode technologique qu'il emploie. Et c'est peut-être la technologie qui a révélé Raushenberg à lui-même, comme la technologie a révélé Yves Clay ou Armand à lui-même, comme la technologie révélera peut-être un jour parmi ces groupes qui se veulent encore anonymes dans leur travail — que ce soit le groupe N. de Padoue, ou le groupe Ouno de Rome, ou le groupe de recherche d'art visuel de Paris, — une personnalité qui se sera révélée à elle-même à travers l'utilisation de la technologie et la pratique de la technlogie. Donc, je pense qu'il faut considérer le problème à ce niveau-là. Il est bien certain que la finalité même d'une technologie est d'arriver à une qualité par l'emploi judicieux et progressif d'éléments quantitatifs. Je ne refuse donc rien de ce que vous appelez la transcendance de l'art, c'est-à-dire l'espoir d'arriver à un seuil où la qualité débouchera sur la quantité, c'est-à-dire la condition nécessaire à l'élaboration de tout langage. A ce point de vue là on pourrait déjà, en se basant sur les données d'expériences objectives, s'apercevoir qu'à travers tous les phénomènes d'expression quantitative il y a un moment, un seuil de qualité. A travers les phénomènes de sélection quantitative d'affiches lacérées se produit à un certain moment l'intervention du goût individuel. Une affiche lacérée de Rotella qui a été lacérée sur les murs de Rome et qui se base sur une matière première typographique romaine, diffère dans ses choix, dans ses options, dans ses images, de celle par exemple de l'artiste qui travaille à Paris avec d'autres méthodes et d'autres idées. On sait aussi que le fait d'accumuler, d'entasser, de compresser ou de briser des objets ne se fait pas au hasard et qu'il y a des seuils, que chaque objet, par exemple par sa morphologie de base, détermine très exactement son seuil d'éclatement, de brisure et d'entassement. Tous ces phénomènes que nous étudions tendent de plus en plus à constituer un langage. Donc, bien loin de moi de refuser à ce langage le seuil qualitatif. Nous aurons aussi, par la force des choses, au moment où la qualité prendra définitivement le dessus sur la quantité, une sorte de conformisme stylistique. Ce que je voudrais bien vous faire comprendre c'est que ce relai méthodologique est une des oscillations permanentes de l'histoire de l'art, cette nouvelle méthodologie finit simplement par nous créer, grâce à cette alliance avec un nouveau genre de la nature, la possibilité d'un art nouveau qui, dans le fond, n'a aucune prétention de rupture totale ou d'éclatement. Le phénomène expressif en soi reste toujours le même, il est donc quantitatif. Quelle est la différence entre nous, critiques d'art, et les artistes créateurs, si ce n'est uniquement ce besoin d'énergie, ce besoin d'expression, cette urgence expressive ? L'artiste est tourmenté mille fois plus que nous, simples mortels en ce sens, par l'urgence expressive ; il mobilise donc en lui les quantités d'énergie suffisantes et nécessaires à la réalisation de ce besoin d'expression. Le phénomène créateur est un phénomène énergétique constant et il est certain que les solutions

que nous lui apporterons, aussi modernes soient-elles, aboutiront toujours dans leur finalité à déboucher sur ce qu'on appelle la qualité, et c'est ce qu'Argan appelle finalement cette notion synthétique de valeur, la valeur par rapport aux valeurs individuelles ou aux valeurs séparées. Je pense comme Argan que nous avons dépassé aujourd'hui l'époque, le règne des valeurs séparées, pour véritablement nous heurter de front aux problèmes de la valeur, de la Valeur avec un grand V, qui dans le fond, est le problème de la qualité, une fois transcendé le seuil quantitatif qui est absolument nécessaire et qui dans le fond est le préambule indispensable à la question même de la qualité.

M. PEDROSA — Qui veut encore la parole ? Personne ? Je passe donc la parole à Argan.

G. C. ARGAN — Je crois qu'à la première question de Delevoy, Restany a en quelque façon répondu. Est-il possible, nous a demandé Delevoy, de trouver ou d'envisager une solution au problème de la valeur, par la théorie de l'information ? C'est-à-dire d'identifier en quelque façon la valeur avec la plus grande quantité d'informations et la qualité du message. Evidemment, ce n'est pas seulement une loi de sélection, du moins une sélection selon un procédé de réduction de valeurs à l'unité. Il est évident que ce qu'on appelle l'universalité de l'art c'est surtout une plus grande quantité et une plus grande force de synthèse d'information. Et voilà pourquoi le problème ne peut pas se poser en termes sociologiques. Car si on considère les deux lignes méthodologiques qui ont été indiquées par Restany, nous trouvons qu'il a très clairement affirmé que la courante qu'on appelle la géométrisante et qui s'exprime par un travail d'équipe, c'est surtout la vérification d'hypothèses, d'hypothèses de travail, et son procédé est au fond un procédé d'analyse opérationnelle. C'est exact ? Ce que Restany a appelé le nouveau réalisme et comprend aussi le pop-art, se serait inspiré de la technique du reportage, du journalisme et de la publicité. Ce qui revient à dire qu'il y a là une analyse non pas opérationnelle mais motivationnelle. Avec les deux procédés, l'analyse opérationnelle et l'analyse motivationnelle, on revient au problème de la technique de la production industrielle. Non seulement comme technique mécanique, mais vraiment comme technique de production dans sa totalité. Or il est bien clair que si la production industrielle de l'autre après-guerre a été une production dominée surtout par les techniciens, l'idée que les techniciens, les mécaniciens transcendantaux sont les seuls responsables ou les plus grands responsables de la production industrielle en tant que production sociale est tout-à-fait surannée. Aujourd'hui, la production industrielle a son point de départ motivationnelle, dans l'analyse motivationnelle, c'est-à-dire que la forme des objets se détermine par une analyse qui comprend toute la surface — on dit aussi de la consommation en français — c'est-à-dire toute la surface de la consommation. La production est en quelque sorte une consommation régénérée et la création de l'objet nouveau qui porte en soit non seulement le vieil objet, mais toute une tradition d'objets. C'est là un nouveau nominalisme qui porte vers la détermination continuelle d'objets, c'est-à-dire aussi des images qui constituent le panorama, le milieu, le décor du monde moderne.

Je pense que le problème à poser enfin ce serait le problème qui est en quelque sorte annoncé — mais presque toujours les prophètes annoncent les choses en termes obscurs — par le pop-art. Ce qu'on cherche c'est un art populaire, non pas un art

populaire dans le sens où généralement on parle d'art populaire mais dans un sens nouveau ; car lorsqu'on parle d'art populaire, on parle presque toujours de l'art des paysans, je ne sais pourquoi. Peut-être parce que les paysans sont dans la nature et qu'ils sont plus sensibles à l'influence des classes dirigeantes. Si on veut aujourd'hui trouver une solution à nos problèmes, il faut arriver à envisager la technique industrielle comme la technique d'un nouvel art populaire, et la production industrielle comme l'art populaire des villes, non seulement comme l'art populaire de la campagne. Ce qui revient encore à effacer, comme on cherche à le faire dans la théorie moderne de l'urbanisme, toute différence entre les milieux urbains et les milieux paysans. Je pense que ce problème de l'art populaire on ne peut pas le poser sans se rapporter de quelque façon à la pensée marxiste et sans tenir compte de toute la recherche dans le domaine de la psychologie moderne, surtout dans le domaine du mythe comme expression de l'inconscient collectif. Si on arrive un jour à mettre d'accord la phénoménologie de Husserl, la pensée psychologique de Jung, et la pensée sociologique de Marx, je crois qu'on aboutira non seulement à une période assez heureuse pour l'art mais assez heureuse pour la destinée du monde.

Si on veut, comme Delevoy le proposait, étudier en profondeur la pression du milieu sociologique sur le comportement du créateur, et la sensibilité collective, il faut ne pas considérer l'art comme un phénomène déterminé par le milieu sociologique mais comme un facteur qui détermine ou qui contribue à déterminer le milieu sociologique. D'autant plus qu'il y a en ce moment dans le monde, une inflation de l'image, de l'image visuelle sonore. Cette inflation de l'image c'est la conséquence de ce qu'on disait au début c'est-à-dire l'enrichissement du domaine de l'information ; car, non seulement le procédé rationnel, mais aussi le procédé de l'intuition, le procédé psychologique entrent en jeu comme facteurs actifs et constructifs de la réalité. Mais dans cette inflation de l'image on doit aussi voir une cause de crise réelle ou possible de l'art contemporain. C'est d'abord la crise de la forme qui est déterminée non pas tellement par l'impossibilité de la réaliser d'une façon visuelle, mais au contraire par l'urgence d'une phénoménisation ou visualisation continuelle qui porte à une saturation d'images dans le monde. Et voilà pourquoi les artistes nous apparaissent aujourd'hui surtout comme des sélecteurs d'images, comme les indicateurs d'images privilégiées qui ne sont pas seulement des signaux mais des signes et des images aussi. Car, quelle est la différence entre le signal et le signe ? Le signal nous donne seulement une indication pour le comportement pratique. C'est le feu rouge ou le feu vert sur la route qui ne nous explique rien de la structure de l'espace, il nous avertit seulement qu'on peut ou on ne peut pas passer. Tandis que le signe, c'est vraiment le signal au niveau de la communication et voilà pourquoi je pense qu'aujourd'hui les artistes sont vraiment ceux qui opèrent la transposition du presqu'illimité et toujours confus de l'information au plan de la communication. Et je crois que voilà leur fonction sur le plan social.

La dernière question de Delevoy est très délicate. Il nous a fait justement remarquer que tous nos discours se portent sur une situation historique particulière, c'est-à-dire celle d'une société compétitive ou capitaliste et il se demande si le même problème se pose de la même façon dans des sociétés non compétitives. Si on doit considérer comme sociétés non compétitives les sociétés et les régimes qu'on appelle socialistes, je crois qu'il faut se demander jusqu'à quel point ces régimes sont arrivés vraiment à

changer la structure de la société. Sont-ils arrivés à changer véritablement la dynamique de la société ou en sont-ils seulement, pour le moment, à un stade de substitution d'une classe dirigeante par une autre ? Evidemment si on considère la situation de l'URSS, il est bien clair que la science de l'Union Soviétique a atteint un degré très élevé, même comme organisation de travail. Tandis que l'art de ce même pays est malheureusement au niveau le plus bas qu'on puisse connaitre dans les arts plastiques. Je ne parle pas de la littérature et je me rapporte surtout à des déclarations assez récentes. Je peux arriver à concevoir qu'un pays qui accomplit une révolution puisse ne pas considérer comme essentiel le problème esthétique, le problème de l'art. Mais j'ai la plus grande confiance dans l'avenir de la culture, de la pensée du socialisme. J'espère que ce qui se passe dans certains pays socialistes n'est pas provisoire : la domination de classes encore bourgeoises qui imposent leurs préjugés bourgeois dans le domaine des arts ; ce sont encore les académiciens qui profitent d'une situation favorable, d'une situation qui est polarisée dans une autre direction, pour affirmer leurs principes. C'est la même chose qui arrive dans nos pays ; si la critique n'y était pas assidue dans le mouvement artistique, on pourrait être sûr que l'art le plus traditionnel, l'art des académiciens prendrait tout de suite force et retrouverait son ancien prestige. Ce qu'on attend vraiment des démocraties populaires, c'est d'étudier et de poser les problèmes de l'art populaire avec ce même esprit sans préjugés avec lequel elles sont arrivées à poser les problèmes scientifiques. Nous savons tous que si l'essor scientifique, le progrès scientifique de ces pays a été possible, c'est justement parce que certaines censures, certains obstacles qui s'opposaient au développement de la pensée scientifique par la tradition humaniste, historique et même religieuse des pays de l'occident ont été dépassés. Nous souhaitons qu'ils puissent supprimer aussi ces obstacles dans le domaine esthétique et arriver à poser selon une méthodologie rigoureuse, dont ils possèdent peut-être la formule, ces problèmes angoissants et urgents de l'art populaire moderne. Et pour conclure, je crois que le grand problème n'est pas seulement un problème esthétique, un problème d'art ; oui, évidemment, si on doit arriver à donner une valeur à ce monde d'images, si on doit arriver à considérer le monde comme un monde de réalités et non comme un monde de rêves inutiles, il est indispensable de poser un problème esthétique d'un point de vue sociologique. Mais je crois que pour arriver à poser vraiment ce problème il est nécessaire de résoudre une fois pour toutes et sur le plan général le problème du rapport entre psychologie et sociologie, deux réalités qui, en ce moment, sont encore opposées, comme si une société pouvait réaliser son unité en renonçant à l'individualité ou comme si les individus pouvaient se réaliser seulement en réduisant la société à un décor. Le problème que nous sommes obligés de considérer dans notre domaine c'est vraiment le problème plus vaste du rapport entre psychologie et sociologie. N'oublions pas que lorsqu'on parle d'art, on parle de production et lorsqu'on parle de production, on parle d'économie. Je pense donc que le problème spécifique de l'art c'est peut-être de voir dans quelles conditions, dans la situation historique actuelle, il est possible de réaliser une production individuelle ayant une valeur économique, c'est-à-dire ayant une valeur pour la collectivité ; il est bien clair que la valeur pour la collectivité ce n'est pas s'adapter aux idées de la collectivité mais aider, avec l'art, à changer les idées, les convictions. Ce que nous souhaitons tous, ce n'est pas l'art au service de la conservation ou de la révolution sociale mais la révolution dans la structure même de l'art.

SEANCE DE CLOTURE

G. C. ARGAN — Avant de commencer la séance de clôture du Congrès de l'AICA, je désire exprimer la gratitude de tous nos membres et la mienne au Président de l'Etat d'Israel, Son Excellence M. Zalman Chazar, pour l'accueil amical qui nous a été réservé et nous a tous profondément touchés. Nous avons, pendant notre séjour en Israel, rencontré tous nos collègues, nous avons eu avec eux les entretiens les plus intéressants, nous avons admiré l'architecture nouvelle de vos villes, nous avons vu plusieurs expositions que les artistes israéliens ont organisées à l'occasion de notre séjour en Israel, et je tiens à les remercier tous, et particulièrement les artistes de nous avoir montré leurs oeuvres et de nous avoir permis d'avoir avec eux des rencontres qui ont été pour nous et j'espère aussi pour eux, très intéressantes.

Je dois adresser un remerciement tout spécial à notre ami Gamzu qui est le créateur de ce Congrès. Je ne veux pas parler de l'organisation du Congrès qui a été admirable. Je sais que c'est une lourde tâche que d'organiser un Congrès international. Il a fait cela d'une manière admirable, nous avons été vraiment heureux en Israel grâce à ses prévoyances. Mais surtout je veux le remercier de nous avoir préparé pour ce Congrès une très haute atmosphère intellectuelle qui nous a permis de développer nos travaux avec une rigueur qui marque sans doute un début, une étape nouvelle dans l'histoire non seulement de notre Association mais aussi de ces manifestations officielles que sont les Congrès. Le Congrès que Gamzu a organisé pour nous n'était pas seulement une manifestation officielle, il a vraiment été une rencontre pour discuter de problèmes et nous sommes aujourd'hui capables de tirer des conclusions assez sérieuses, même sur le plan de la méthodologie de la critique générale et sur celui de la connaissance des problèmes contemporains ; ces conclusions seront publiées et resteront sans doute parmi les documents importants de notre association.

Nous avons visité plusieurs villes au cours de notre séjour et je veux prier Gamzu de bien vouloir être notre interprète et exprimer aux maires de ces villes, à leurs autorités, aux artistes et à nos confrères notre reconnaissance, notre enthousiasme pour le rythme de la vie et de la culture, pour l'esprit vraiment nouveau que montre ce pays dans sa vie quotidienne, vie qui, nous le savons tous, n'est pas toujours des plus faciles. Nous sommes surtout

frappés par la manière systématique dont les problèmes sont posés. Je suis heureux qu'en nous amenant ici, on ne nous ait pas seulement renseignés sur la situation de l'art en Israel mais aussi sur la situation générale du pays. Je remercie Gamzu de ne pas nous avoir montré seulement des tableaux, de l'architecture, mais de nous avoir considérés comme des représentants de la culture intéressés à toutes les manifestations de l'existence qui forment la culture, qui donnent son caractère à une civilisation.

Nous aurions bien voulu pouvoir poursuivre les débats que nous avons commencés ici. Ce n'est pas seulement le temps qui nous manque, c'est la grandeur des problèmes qui ont été posés qui nous empêche aujourd'hui de continuer des débats qui se poursuivraient indéfiniment avant d'arriver à une conclusion. Avant de tirer les conclusions de ce Congrès je désire seulement lire un télégramme que je viens de recevoir de Raymond Cogniat qui a été nommé président d'honneur de l'AICA pendant la séance de l'Assemblée Générale du 19 juillet et qui nous télégraphie :

"Apprends par Lassaigne votre élection à la présidence, suis heureux de vous féliciter, vous demande de transmettre à tous mes chaleureux remerciements pour mon élection présidence d'honneur. Cogniat" — et voici une lettre de notre ami Lassaigne que ses engagements ont obligé de nous quitter avant la clôture du Congrès : "Mon cher Argan, un proche voyage en Amérique du Sud m'oblige à quitter Israel avant la fin du Congrès. Je voudrais exprimer ma gratitude affectueuse à Haïm et Eva Gamzu et à toute la section israélienne pour l'accueil qu'ils nous ont réservé et pour leur foi, leur enthousiasme, leur chaleureuse amitié, qui ont régné sur nos travaux. Grâce à eux, le Congrès aura été une grande réussite et je pense qu'il marquera aussi un tournant décisif dans la vie de l'AICA. Pour cela je tiens à dire que la section française fait confiance au nouveau président et au bureau, pour la tâche de réorganisation que nous avons décidé d'entreprendre tous ensemble et dont la première étude a été confiée à Hammacher, Yaffé et Delevoy. Je trouve hautement symbolique pour notre Association que sa venue en Israel l'ait placée sous le signe de la vérité et lui fasse entrevoir aujourd'hui les lignes du nouveau départ. Chalom, Jacques Lassaigne."

Comme vous le savez, le Congrès avait deux thèmes : le premier thème, c'était La Pensée Juive, en tant que facteur d'universalité dans la culture et surtout dans l'art contemporain. Le deuxième, c'était l'art dans la technologie contemporaine.

Quelqu'un peut-être pourrait croire que le premier thème avait été choisi pour des motifs d'opportunité ; puisque l'AICA se réunissait en Israel, il était poli de s'occuper de ce problème de la pensée juive dans l'art contemporain. Mais je tiens à dire que cette politesse a été sans doute la dernière des raisons qui nous ont décidés, l'année passée à Mexico, à choisir ce thème. C'est-à-dire que nous avons tous conscience qu'un facteur très important de la culture contemporaine est presque toujours négligé. On considère toujours l'autre, c'est-à-dire la tradition classique, une tradition qu'on peut accepter comme direction générale de l'art et presque direction unique de l'art, ou bien qui peut être objet de polémique, même de refus, mais qui reste ou qui restait quand même le seul élément déterminant de la culture artistique. On pensait qu'il était presque impossible de parler d'art et de faire de l'art, sans se réclamer de la grandeur du classicisme : l'art grec, l'art romain. Et qu'en effet tous les développements que nous connaissons, au moins en Occident, dans l'histoire de la forme, sont des développements qui découlent de cette source intarissable qu'est l'esthétique du classicisme. Mais nous tous, nous sommes

toujours plus préoccupés, intéressés par un autre problème, le problème d'une difficulté vis-à-vis de l'art, du refus, pour des raisons morales ou des raisons théologiques, ontologiques, de l'art même. Et enfin, nous sommes arrivés à nous rendre compte que le refus de l'art, la négation de l'art, l'art en tant que forme, en tant que beauté, peut bien être une composante dialectique d'une conception de l'art plus grande que l'idée du mot avec la forme comme beauté. Et ce problème de conscience sur la légitimité, sur la valeur même de l'art, c'est cet élément, contraire si l'on veut, mais qui devient maintenant un élément qui aide au développement de l'art, c'est justement l'élément qu'on peut établir en se rappelant la tradition de la pensée juive. Ne parlons pas de l'art proprement dit, puisque l'on parle d'un possible refus, d'une possible négation de l'art. La composante qui nous intéresse, et d'ailleurs cela était compris dans le thème, ce n'est pas la tradition de l'art juif dans la tradition de l'art occidental, c'est la pensée juive, et c'est justement ce que nos rapporteurs ont considéré : le problème central n'est pas l'art juif mais la pensée juive par rapport à l'art de l'occident.

Les deux savants israéliens qui ont ouvert nos travaux avec deux conférences très importantes, le professeur Yadin et le professeur Avi-Yona, nous ont très bien orientés pour poser justement la question, bien que leur contribution ait été strictement scientifique. Monsieur Yadin est venu ici nous parler de fouilles qu'il a conduites pour la mission archéologique de Judée en 1960-61, fouilles qui ont permis la découverte de lettres de Bar Kochba datant de l'époque de la révolte, c'est-à-dire du deuxième siècle. En nous montrant le résultat de ces fouilles il nous a fait remarquer le fait que les figures humaines avaient été mutilées par les hommes de Bar Kochba, c'est-à-dire que ce groupe était clairement en opposition à la tradition plastique hellénistique et qu'il était lié par un devoir d'obéissance aux commandements du Pentateuque. Et alors, naturellement, il a été porté à étudier les phénomènes non figuratifs, c'est-à-dire les phénomènes de l'ornementation et des tissus, nous montrant sur une base historique très claire la relation qui existe avec les fresques de Dura Europos nous donnant ainsi une source nouvelle pour l'étude de cette histoire de l'ornementation. Et voilà que le professeur Avi-Yonah, bien que sa communication eût été tout-à-fait indépendante de la première, nous a montré une remarquable différence chronologique entre les motifs décoratifs juifs et les motifs décoratifs byzantins, c'est-à-dire que la décoration juive doit être quand même reconnue comme une des sources de l'esprit de décoration qui, de l'Orient pénètre en Occident avec les courants culturels de l'Orient. Quelqu'un pourrait objecter qu'il y avait aussi une ornementation dans l'art occidental mais ce n'est pas vrai. Il y avait une décoration mais une décoration c'est encore une représentation, c'est autre chose, une décoration c'est encore le corrolaire d'une représentation tandis que l'ornementation a une valeur rituelle, c'est-à-dire cette valeur pragmatique, presque de prière, d'hommage à Dieu ou d'hommage à la loi, à l'infini, etc., qui est typiquement oriental ; elle est, nous le savons maintenant, au moins en partie d'origine juive.

Nos rapporteurs sur ce thème ont étudié le problème des rapports de la pensée juive avec l'art, de la pensée esthétique et de l'art en Occident, avec une remarquable envergure. Je ne peux pas ici faire le résumé de tous les rapports, je voudrais seulement vous rappeler que, par exemple, Crespo de la Serna a étudié le problème de cette diaspora forcée du peuple juif, c'est-à-dire du fait que le peuple juif a apporté dans tous les pays de l'Europe ce qu'il appelle très justement leur spiritualité intégrale, et ils

ont mêlé à cela, je ne dirais pas un élément positif, quelque chose qui s'ajoutait à la tradition locale, mais quelque chose qui troublait quand même la tradition locale. Et puisque nous savons que l'histoire de l'art ne se fait jamais en étudiant l'obéissance à la tradition mais toujours en étudiant le doute et la révolte contre la tradition, voilà que cet élément juif est un élément qui doit être mesuré, évalué dans toute civilisation artistique européenne. C'est-à-dire que la pensée d'une tradition juive (ce sont les mots de Crespo de la Serna), développée dans un milieu cosmopolite, représente un facteur continu. Lorsque cet élément — que j'appellerais une réluctance à l'art, une certaine censure intérieure à l'expressivité de la forme qui est vraiment un caractère de la pensée juive — s'éclaircit, nous savons que justement cet élément négatif devient positif et il prend forme. Et voilà pourquoi nous avons plusieurs grands peintres, plusieurs grands architectes, grands sculpteurs, grands artistes modernes juifs, tandis qu'on ne peut pas dire la même chose des siècles passés. C'est vraiment comme une source qui entre à un moment donné dans la terre pour en ressortir plus loin enrichie. Et c'est vraiment le moment actuel, le moment où cette source rejaillit après son long voyage dans l'obscurité, que nous pouvons étudier, considérer non seulement cet élément dialectique ou négatif, mais aussi la révélation de ce moment négatif comme élément positif d'une esthétique plus grande, c'est-à-dire comme élément positif d'une esthétique qui ne limite pas le domaine de l'art à l'idée traditionnelle du beau.

Monsieur Hodin a étudié la nature problématique de l'art juif et, par un examen historique assez précis, il nous a montré que le style juif doit être considéré à toutes les époques comme une variation ou une partie d'une plus grande unité culturelle. Et c'est justement Monsieur Hodin qui nous a montré — avec une ampleur remarquable et sans doute en nous apportant une contribution de faits plus grande que ce que chacun de nous connaissait — l'importance de la contribution juive à l'art moderne et à la largeur de son horizon. La contribution de l'art juif ou de la pensée juive consiste en ce fait très important que l'art d'aujourd'hui n'est plus un art qui naît et se crée à l'intérieur d'une esthétique, mais au contraire c'est un art qui opère dans tout l'horizon de la spiritualité, de la pensée de l'existence. C'est un art qui n'est pas au-dessus d'une esthétique, mais qui fait lui-même l'esthétique.

Le problème d'une certaine négativité de l'art juif a été discuté, avec une certaine aigreur peut-être, par Monsieur Spencer. Il a posé le problème de l'impossibilité de parler d'une nationalité artistique juive, étant donné que la pensée juive est contraire à l'art et aux valeurs plastiques par son essence même. Mais maintenant nous savons que cet élément, cette négation d'art, c'est quelque chose que je voudrais poser sur le même plan que ce Riegl appelait au contraire la volition de l'art. La négation juive de l'art, c'est une forme de la volonté d'art, du Kunstwille de Riegl. Seulement c'est une volonté d'art qui ne reste pas dans les limites d'une esthétique acceptée, c'est quelque chose qui ouvre le domaine, l'idée même de l'art. Mais il s'agit quand même d'étudier quelle est la situation des artistes israéliens dans la situation artistique actuelle. Puisque plusieurs de ces artistes continuent à travailler en Europe, surtout à Paris, c'est-à-dire qu'ils continuent à chercher ce contact avec la culture occidentale, à poser leurs problèmes, alors il s'agissait évidemment de savoir s'ils agissaient dans un esprit d'uniformité aux idéaux de la culture artistique contemporaine ou, au contraire, par contradiction. Et pour en arriver là il était bien nécessaire de faire une constatation objective. C'est

ce qu'a fait Monsieur Boudaille par une enquête très documentée, avec un questionnaire qui a été diffusé parmi les artistes israéliens qui travaillent à Paris et dont Monsieur Boudaille nous a apporté ici le résultat qui est évidemment très intéressant. Car, justement, ces artistes nous ont montré qu'on ne peut pas parler d'une nationalité artistique juive et qu'ils sont profondément intégrés dans la culture occidentale, dans la culture mondiale, c'est-à-dire qu'ils ne représentent plus une objection de conscience contre l'art païen, mais qu'ils représentent quelque chose de réel, de vivant, une composante active dans l'art contemporain. Voilà que l'enquête de Monsieur Boudaille, bien qu'arrivant à un résultat qu'on pourrait dire négatif du point de vue d'une recherche visant à isoler la composante juive, arrive à un résultat très positif dont tout le monde le remercie puisqu'il a beaucoup travaillé pour arriver à ce résultat.

Bref, nous avons eu des interventions intéressantes, telles que celle de Madame Myriam Tal, de Monsieur Talpir, et, je crois, nous avons terminé la discussion de ce thème avec quelques résultats. C'est-à-dire :

1) Impossibilité, aujourd'hui, d'isoler un art juif dans la situation artistique contemporaine.

2) Nécessité de considérer la composante juive comme une composante active dans la situation artistique contemporaine.

3) Nécessité de considérer que cette composante qui avait été un élément dialectique est aujourd'hui intégrée et qu'on la doit à l'influence de cette pensée. Naturellement, je pense aussi à toute la tradition de cette pensée, non seulement à celle des grandes sources bibliques mais à toute la tradition que la pensée juive a eu dans la pensée européenne, et surtout dans Kierkegaard. Bien que passant par Kierkegaard, la pensée juive a contribué à briser les limites qui empêchaient le développement de l'art au-delà des frontières d'un classicisme que personne n'accepte plus comme éternel et que tout le monde considère tout simplement historique.

Quant au deuxième thème, l'art dans la technologie contemporaine, la discussion a donné des résultats concrets, positifs, puisque de cette discussion est né le dessin d'un groupe de travail chargé de faire une analyse très sérieuse des valeurs esthétiques dans la situation historique actuelle, ce qui peut aider à donner une représentation assez claire de ce problème.

Il était très facile de passer d'un déterminisme positiviste à un marxisme indirect ou à une simple constatation qu'il y a aujourd'hui comme toujours un esprit de l'époque, un style d'époque, etc. Il s'agissait au contraire de proposer le thème sur le plan psycho-sociologique, en étudiant le problème de la valeur. Et c'est justement contre cette proposition initiale que Romero Brest s'est insurgé, nous rappelant que lorsqu'on parle de valeur on pose toujours un problème ontologique. C'est une sorte de réserve qu'il a mise, très justement d'ailleurs, sur tous les développements de nos travaux et surtout c'est là quelque chose qu'il a semé et dont il entend recueillir les fruits, car ce sera justement lorsqu'on aura constaté quelle est la situation de la valeur esthétique dans la réalité historique qu'on pourra bien poser le problème ; cette valeur qu'on aura constaté, n'est-elle vraiment qu'une valeur historique qui s'efface avec le temps, ou, au contraire, est-ce une valeur permanente qui reste, bien que le temps s'écoule ? Ou, comme je suis disposé à le croire, sa valeur ontologique n'est-elle pas à rechercher dans sa valeur historique ? Et alors, peut-on poser un problème beaucoup plus vaste,

c'est-à-dire le problème de la possible valeur ontologique transcendante des valeurs historiques ? Ce qui évidemment comporte des problèmes beaucoup trop grands pour qu'on puisse les étudier dans un Congrès d'histoire de l'art : philosophes, théologiens même, pourraient parler de cela mais quand même c'est une réserve qu'il était nécessaire de faire.

Le constat de la situation actuelle a été fait avec une admirable exactitude par Monssieur Pellicer. Je tiens vraiment à le remercier de nous avoir apporté ici une contribution qu'on ne peut encore trouver rassemblée, organisée dans aucun livre et d'avoir examiné avec un esprit d'objectivité et de clarté toutes ces informations, ces notices qu'il a réunies, arrivant à la conclusion qu'il est clair qu'aujourd'hui il y a une certaine contradiction entre la valeur esthétique et les valeurs économiques ou sociales et qu'il est possible quand même d'envisager une possibilité d'intégration du facteur plastique ou visuel dans trois technologies surtout : la technologie de la construction industrielle, la technologie des mass media des communications et la technologie des laboratoires. Cette étude est strictement scientifique et c'est pourquoi elle nous a ouvert des perspectives très claires sur la situation artistique actuelle.

Il est vrai, comme nous l'a expliqué Monsieur Altar, que l'art cherche à assumer le dynamisme de la technologie moderne. Et c'est là comme l'a remarqué Monsieur Altar, qu'est la différence entre notre culture et ce qu'on pourrait appeler les cultures classiques, c'est-à-dire les cultures statiques de la représentation objective ou interprétative de la réalité. Il est bien vrai que les artistes ont été les premiers à entrevoir les désastres que peut engendrer un industrialisme foncier, une technocratie. Mais puisque la situation est telle il faut chercher à faire la clarté sur elle. Une première suggestion nous a été donnée par Monsieur Fatouros dans son rapport très perspicace dans lequel il a distingué trois catégories, trois lignes du mouvement de l'art contemporain, ou pour mieux dire de l'activité moderne dans le domaine des valeurs esthétiques :

1) la création de nouvelles images et impressions, 2) les nouveaux moyens et matériaux, 3) les nouvelles conditions de vie. Et justement, ces trois catégories engendrent les trois formes de l'art contemporain : géométrique et géométrisant — c'est-à-dire l'art cinétique — les courantes informelles et les courantes qui s'occupent de l'objet, c'est-à-dire, au fond, l'assemblage. Et il a envisagé la possibilité d'une intégration mais en refusant cette intégration du type qu'on pourrait dire pragmatique qui avait été proposée pendant l'autre après-guerre, c'est-à-dire une intégration sur un accord préalable, sur le type et la structure d'une forme unitaire en envisageant au contraire une possibilité d'intégration méthodologique, d'une intégration approuvée non pas dans les formes extérieures mais dans le rythme même de la production.

Et c'est là que Restany, dans son très brillant et pénétrant rapport nous a expliqué ce qu'on veut dire vraiment lorsqu'on parle de ces trois lignes, de ces trois directions : la direction géométrique cinétique, la direction de l'objet et l'information d'un art qu'il a appelé le reportage sociologique. Il a vraiment mis le doigt sur la plaie. Car moi-même, étant beaucoup plus âgé que Restany, je me suis aperçu que j'étais arrivé vis-à-vis de ces problèmes contemporains avec une mentalité un peu vieux-jeu, c'est-à-dire une mentalité formée dans l'autre après-guerre, fondée sur les grandes idéologies démocratiques et sociales de l'autre après-guerre. Personnellement je reste assez attaché à ces idéologies peut-être justement parce qu'elles ont tellement

souffert, et que pour elles beaucoup ont souffert et sont morts. Mais il ne faut pas considérer le problème seulement du point de vue de la technologie des techniciens, d'une technologie rationaliste, d'une technologie qui serait l'intervention d'une nouvelle classe dans une société interclassiste comme celle justement des techniciens. Il y a un tout autre domaine de production d'images. L'usine à images, au fond, n'est pas seulement l'industrie telle qu'on la considère, l'industrie qui produit des objets tels que des autos, des meubles. L'usine à images est beaucoup plus vaste, beaucoup plus large, elle comprend aujourd'hui tous les moyens d'information et de communication humaine, les journaux, la publicité, le cinéma, la radio, la télévision, etc., et c'est justement tout ce carnaval d'images, si on peut l'appeler ainsi, qui constitue le panorama du monde actuel, un panorama pour lequel Restany ne nourrit pas plus d'amour que moi-même, mais dans lequel, beaucoup plus jeune que moi, il a, et c'est son devoir, plus de confiance. Et alors, il ne nous a pas seulement expliqué qu'on ne peut parler exclusivement d'une méthodologie qui adopte les méthodes de l'analyse opérationnelle mais qu'il faut aussi considérer les procédés qui adoptent l'analyse motivationnelle. Il nous a parlé de la nature créée par l'homme à son usage et j'ai beaucoup admiré cette formule. Il est évident que dans cette nature, dans les images de cette nature, dans ces images qui constituent le spectacle quelquefois peut-être un peu trop violent de la réalité d'aujourd'hui, on doit apporter ce principe du choix. Les anciens l'ont fait presque parmi tous les aspects de la réalité, ils ont isolé ceux avec lesquels ils ont constitué la nature, la nature en tant que construction logique et rationnelle.

Mais puisque ce n'est pas une nature à imaginer mais une nature à user, voilà qu'on peut déduire que si dans le passé l'artiste opérait sur une ligne, sur une voie qui avait été préalablement dessinée par l'activité intellectuelle, aujourd'hui l'artiste doit opérer ce choix sur une voie qui a été préalablement dessinée par une persuation morale.

Et enfin, notre ami Delevoy nous a posé quatre questions très clairement formulées qui nous ont mis dans l'embarras et ce sont justement ces questions qui nous ont poussés à dire : nous en reparlerons l'année prochaine. Il nous a demandé : vous avez parlé de quantité d'information, c'est juste, mais comment passe-t-on de la quantité d'information à la qualité de message ? Cette situation que vous avez décrite, constitue-t-elle une mise en cause radicale des conceptions classiques et romantiques de l'oeuvre d'art ? Il faut enfin décider où nous sommes ; nous ne sommes ni dans l'enfer classique ni dans le paradis romantique, nous sommes hors de l'un et de l'autre. Voilà donc le problème qui se pose. Ensuite, quelle est la pression du milieu technologique sur le comportement de l'artiste créateur, sur le comportement de ceux qu'on pourrait appeler les consommateurs de l'oeuvre d'art, et sur le rapport, en tant que rapport opératif. Enfin, les conditions de la création dans la société moderne sont-elles les mêmes ou non dans les sociétés compétitives et non-compétitives ? Voilà un problème sur lequel, même en acceptant comme justes les réserves que Micko avaient faites sur certaines propositions, nous avons décidé de continuer la discussion l'année prochaine. Mais cette année on va faire un grand travail et ce sera justement l'AICA qui s'en chargera, on va faire une analyse, une enquête très claire, très exacte, sur la place des valeurs dans cette réalité qu'on appelle généralement pragmatique. Des enquêtes et des analyses pour le recueil d'informations sont assez largement accomplies aujourd'hui par les organisations industrielles. Ce sont justement les organisations industrielles ou, pour mieux dire, la technologie

contemporaine que nous avons mises en cause et même en état d'accusation. Eh bien, aujourd'hui, nous travaillons — puisqu'évidemment les critiques d'art n'ont pas les possibilités d'enquête qu'ont les grandes industries — nous travaillons aujourd'hui comme travailleraient des juges qui considéreraient seulement le témoignage de l'accusé. Il faut prendre toutes les informations qui ont été réunies et sont rassemblées continuellement par les grandes industries et qui visent seulement à nous montrer que la tecnhologie est la nouvelle morale, que la technologie est la nouvelle logique peut-être, que la technologie est la nouvelle religion. Nous travaillons sur ce nouvel élément, nous devons prendre ces éléments-là, mais les soumettre à une critique très sérieuse, les intégrer si possible. Mais surtout notre tâche devrait être d'examiner, de soumettre à une critique d'un point de vue esthétique ou, pour mieux dire, philosophique (du point de vue de l'historien de l'art, c'est-à-dire de ceux qui ont l'expérience de ce que l'art a été dans le passé) toutes ces valeurs qu'on nous propose, pour voir si vraiment ces valeurs sont en or ou seulement du plaqué-or.

L'AICA est heureuse de prendre sur elle cette tâche et de se proposer aux grandes organisations culturelles, telles que l'UNESCO par exemple, comme la seule organisation qui soit capable aujourd'hui de conduire une enquête semblable ; car notre association, comme on le disait justement à l'Assemblée n'est pas une association très homogène, c'est une association composée de personnes qui exercent des activités différentes bien qu'ayant un objet commun : le phénomène artistique, le problème de la valeur esthétique. C'est pourquoi il faut des historiens de l'art ou des critiques militants, des directeurs de musée qui s'occupent de ces problèmes de l'art contemporain. Il est évident que ce sont des problèmes qui ne trouvent pas leurs solutions seulement dans l'encadrement historique ou dans le pragmatisme de tous les jours. Il faut aborder le problème de plusieurs points de vue pour pouvoir le proposer à la culture contemporaine, non seulement comme une légitimation posthume de notre Congrès d'Israel ou comme une justification préalable de nos prochains congrès mais comme la raison de notre existence même. Merci.

Mesdames, Messieurs, je déclare clos le Congrès des Critiques d'Art en Israel. Je remercie tous les participants, je remercie encore une fois les autorités du pays et notre ami Gamzu qui nous ont reçus ici et je vous dis à tous au revoir, aux prochaines rencontres.

* * *

LISTE DES PARTICIPANTS

AU VIIIème CONGRES DE L'A.I.C.A.

ALLEMAGNE

Will GROHMANN
Président d'Honneur de l'A.I.C.A.
Président de la Section Allemande de l'A.I.C.A.
Professeur d'Histoire de l'Art, Académie des Beaux-Arts de Berlin-Ouest.

Mlle Anne-Marie ZILZ
Secrétaire de Monsieur Will Grohmann.

Hanns Theodor FLEMMING
Vice-Président de la Section Allemande de l'A.I.C.A.
Lecteur à l'Ecole des Arts et Métiers à Hambourg.

Mme Hanns Theodor FLEMMING

Gert SCHIFF
Secrétaire de la Section Allemande de l'A.I.C.A.

Carl LINFERT Radio Koeln

Hans Maria WINGLER
Directeur du "Bauhaus-Archivs" à Darmstadt.

ARGENTINE

Jorge ROMERO-BREST
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos-Aires.
Président de la Section Argentine de l'A.I.C.A.

AUTRICHE

Klaus DEMUS
Assistant à la Oesterreichischen Galerie.

BELGIQUE

Robert L. DELEVOY
Trésorier de l'A.I.C.A.
Vice-Président de la Section Belge de l'A.I.C.A.

Mme Robert L. DELEVOY
Chef du Service Educatif au Musée d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire à Bruxelles.

Mme DIVOIRE
Assistante du Service Educatif au Musée d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire à Bruxelles

BRESIL

Mario BARATA
Trésorier de la Section Brésilienne de l'A.I.C.A.
Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université "Diario de Noticies".

Mario PEDROSA
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Directeur du Musée d'Art Moderne de Sao-Paulo.

Mlle Ethelina SHAMIS
Assistante de Monsieur Mario Pedrosa,
Musée d'Art Moderne de Sao-Paulo.

COLOMBIE

Clemente AIRO
Président de la Section Colombienne de l'A.I.C.A.
Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université d'Amérique.

ESPAGNE

Alexandre CIRICI-PELLICER
Secrétaire adjoint de la Section Espagnole de l'A.I.C.A.
Directeur du Musée d'Art Contemporain, de Barcelone.
Directeur et Professeur de l'Ecole des Arts F.A.D.

Mme SOMERS
Secrétaire de Monsieur Cirici-Pellicer.

ETATS-UNIS

James Johnson SWEENEY
Président sortant de l'A.I.C.A.
Directeur du Musée des Beaux-Arts de Houston (Texas)

FRANCE

Jacques LASSAIGNE
Vice-Président de la Section Française de l'A.I.C.A.

Mme Simone GILLE DELAFON
Secrétaire Générale de l'A.I.C.A.

Mlle Gilberte MARTIN-MERY
Conservateur des Musées Classés de Bordeaux.

Georges BOUDAILLE
Rédacteur de la section artistique des "Lettres Françaises"

Mlle Françoise LEDOUX
Assistante de M. G. Boudaille

Mlle Monique RICOUR
Attaché de Presse au Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Pierre RESTANY
Critique d'Art à "Cimaise".

GRANDE-BRETAGNE

Joseph Paul HODIN
Rédacteur à la Revue Internationale d'Art Moderne "Quadrum"

Mme J. P. HODIN.

Pierre JEANNERAT
Secrétaire de la Section Britannique de l'A.I.C.A.
Critique d'Art du "Daily Mail".

Charles S. SPENCER
"Art News and Review".

GRECE

Dimitri FATOUROS
Professeur à la Faculté d'Architecture de l'Université.

Mme D. FATOUROS

IRLANDE

James WHITE
Secrétaire de la Section Irlandaise de l'A.I.C.A.
Conservateur du Musée Municipal d'Art Moderne de Dublin

ISRAEL

Haim GAMZU
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Président de la Section Israélienne de l'A.I.C.A.
Directeur du Musée de Tel-Aviv

Mme H. GAMZU

Yona Jean FISCHER
Assistant au Musée National Bezalel.

Yeshurun KESHET
Ecrivain et critique d'Art.

Arié LERNER
Rédacteur et Critique d'Art du "Davar"

Fritz SCHIFF
Directeur du Musée d'Art Moderne de la ville de Haifa.

Mlle Sarah WILKINSON
Critique d'Art au "Jerusalem Post"

Mme Miriam TAL
Critique d'Art au "Haboker"

Gabriel TALPIR
Directeur de la revue "Gazit"

ITALIE

Giulio Carlo ARGAN
Nouveau Président de l'A.I.C.A.
Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Rome

Mlle Palma BUCARELLI
Secrétaire et Présidente par interim de la Section Italienne de l'AICA.
Superintendant de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome

Guido PEROCCO
Conservateur d'Art Moderne, Venise.

Mlle Eva TEA
Professeur d'Histoire de l'Art à l'Académie des Beaux-Arts de Milan et à l'Université catholique de Milan.

Mlle Maria TEA
Professeur de peinture et de dessin

MEXIQUE

Jorge J. CRESPO DE LA SERNA
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Président de la Section Mexicaine de l'A.I.C.A. — Critique d'Art.

Pablo FERNANDEZ MARQUEZ
Professeur d'Histoire de l'Art à l'Ecole Polytechnique de Mexico.

Eusebio DAVALOS HURTADO
Directeur Général de l'Institut d'Anthropologie et d'Histoire de Mexico.

Mlle Erendira DAVALOS MURILLO

PAYS-BAS

Hans L. C. JAFFE
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Président de la Section Néerlandaise de l'A.I.C.A.
Professeur à l'Université d'Amsterdam.

Cornélius DOELMAN
Trésorier de la Section Néerlandaise de l'A.I.C.A.
Critique d'Art au "Nieuwe Rotterdamse Courant"

TCHECOSLOVAQUIE

Miroslav MICKO
Vice-Président de l'A.I.C.A.
Président de la Section Tchécoslovaque de l'A.I.C.A.
Professeur à la Faculté Pédagogique de Prague

TURQUIE

Cevad MEMDUH ALTAR
Ancien Directeur des Beaux Arts

Adnan TURANI
Professeur de Peinture à l'Institut Pédagogique Gazi à Ankara, Section peinture.

Mme A. TURANI

YOUGOSLAVIE

Lucijan MENASE
Chargé de cours à l'Université de Ljubljana

Mlle Katarina AMBROZIC
Conservateur au Musée National de Belgrade.

SECTION LIBRE

Sandor TORDAY
Secrétaire de la Section libre de l'A.I.C.A.

INDEX

Séance Inaugurale p. 3

Thème I — "La Pensée Juive, Facteur d'Universalité dans l'Art" p. 9

Thème II — "La Création Artistique dans la Technologie Moderne, Intégration et Conflits" p. 44

Séance de Clôture p. 73

Liste des Participants au Congrès p. 81

Arieli Press Ltd., Tel-Aviv

VIIIe CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART

הקונגרס הבינלאומי השמיני של מבקרי אמנות

VIIIth INTERNATIONAL CONGRESS OF ART CRITICS