ASSOCIATION INTERNATIONALE

DES

CRITIQUES D'ART

-:-:-

17è Assemblée Générale

PARIS

-:-:-

Dimanche 3 Octobre 1965

21 heures

-:-:-

ASSOCIATION INTERNATIONALE

DES

CRITIQUES D'ART

-:-:-

17è Assemblée Générale

PARIS

-:-:-

Dimanche 3 Octobre 1965

21 heures

-:-:-

Colloque international sur les nouvelles tendances de l'Art contemporain

-:-:-

M. LASSAIGNE : Mes chers confrères, avant de céder la parole à nos amis, je voulais vous dire que j'ai reçu un message extrêmement amical et affectueux de Madame Fierens, que nous avions invitée à participer à nos réunions et qui, malheureusement, n'est pas encore rentrée à Paris. Mais elle m'écrit qu'elle est de tout coeur avec nous et qu'elle est profondément touchée que nous ayons pensé à elle.

Vous vous rappelez tous le souvenir qu'a laissé notre premier Président et je crois que nous pouvons, de

tout coeur, adresser à notre tour un message affectueux à Madame Fierens.

Je laisse maintenant la parole à nos amis.

M. J.C. LAMBERT : Mesdames, mes chers confrères. Voici maintenant trois jours que nous nous réunissons, que nous parlons, que nous votons, que nous nous promenons, que nous déjeûnons aussi ensemble. Et tout cela se passe dans la concorde la plus parfaite.

Evidemment, cet état de choses ne peut pas durer éternellement et c'est pourquoi nous nous trouvons ici ce soir, pour discuter des différentes tendances de l'Art contemporain. Les points de vue sont nombreux. Aussi, nous avons pensé que le plus simple, pour clarifier la situation, si tant est qu'elle puisse l'être, était de demander à cinq de nos jeunes confrères de présenter un point de vue très précis et qui leur est propre afin que les positions soient nettement tranchées et que l'on puisse, à partir de cela, s'exprimer, disons, dans toutes les directions et, surtout, en toute indépendance.

Sont donc réunis autour de cette table : Gérard Gassiot-Talabot, Guy Habasque, Alain Jouffroy, Pierre Restany - du moins par écrit, car il se trouve actuellement à Montévideo, mais j'ai reçu une communication de lui que je vous lirai - et Michel Troche.

Je vais tout de suite passer la parole à Gérard

Gassiot-Talabot, c'est le premier par ordre alphabétique. Vous savez qu'entre autres choses, outre ses publications, outre ses articles, c'est lui qui vient d'organiser cette exposition que vous avez pu voir, j'espère, sur la peinture narrative et que nous avons vernie il y a quelques jours. C'est donc, je pense, en fonction de sa toute dernière prise de position qu'il va pouvoir nous parler.

Je lui passe tout de suite le micro.

M. GASSIOT-TALABOT :

(Lecture de l'exposé)

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Je crois que l'ordre le plus logique est de donner la parole à la suite aux cinq conférenciers, plutôt que de procéder à un débat après chaque conférence.

Jevais donc passer la parole à Guy Habasque dont vous connaissez les travaux critiques accompagnant la Renaissance et la permanence d'un certain art constructiviste et plus précisément, même, de l'art cinétique - son livre sur Scheffer, par exemple - et, bien sûr, il a quelque chose à nous dire sur ce que l'on appelle dans bien des pays et un peu partout dans le monde maintenant, l'Op' Art.

M. HABASQUE :

(Lecture de l'exposé)

M. J.C. LAMBERT : Je vais maintenant passer la parole à Alain Jouffroy. Vous savez qu'Alain Jouffroy occupe, dans la critique d'Art, une place particulière, qu'il manifeste d'une façon précise dans son récent ouvrage "Une révolution du regard". Il représente beaucoup plus qu'une tendance, un certain état d'esprit, et, le mieux, c'est de lui passer la parole.

M. A. JOUFFROY : J'ai beaucoup hésité à accepter l'honneur que l'on me fait en me demandant de prendre la parole ici. J'ai hésité d'autant plus que je n'ai pas de point de vue esthétique absolûment rigoureux en face de la création des artistes contemporains. Je n'ai absolûment aucune exclusive à l'égard des démarches créatrices, quelles qu'elles soient. Je crois que la grande conquête et la principale conquête des artistes d'aujourd'hui est la liberté totale de contenu et de forme. Les classifications, les recherches, disons, d'une structure commune aux artistes les plus différents aident, évidemment, à la compréhension globale du développement de l'Art. Mais elles n'aident pas, à mon avis, à la compréhension de l'individu, à l'idée des recherches qui me semble la plus importante et la plus significative.

Je sais que j'ai un point de vue, à cet égard, que l'on peut taxer de totalement rétrograde. Je crois, en effet, à l'individu. Je suis un Européen, un de ces

Européens épouvantables, que l'on maudit, un de ces attardés du romantisme sur lesquels, bien entendu, tout le monde est d'accord pour déclarer l'abolition définitive de certains principes subjectifs, disons.

Une des raisons pour lesquelles j'ai accepté tout de même de parler, c'est qu'il y a des problèmes particuliers qui se posent aux artistes d'aujourd'hui, aux artistes en particulier à Paris et en Europe. Je crois avoir été l'un des premiers critiques d'Art, sinon le premier, à défendre les artistes américains de la génération de Rauchenberg. J'ai pris l'initiative de défendre ces artistes au moment où beaucoup de critiques et beaucoup d'artistes européens doutaient encore de l'importance de ces recherches.

Et puis je suis allé à New-York, j'ai visité New-York, j'ai rencontré tous les artistes dont je ne connaissais que les oeuvres. J'ai rencontré des marchands, c'est inévitable. J'ai rencontré des critiques, c'est aussi inévitable. Et mon point de vue a changé. L'admiration sans réserve que je vouais à Rauchenberg et à Jasper Jones, par exemple, pour ne pas parler de Lichtestein ni de Wharrol, s'est nuancée. On me dira : vous vous étiez donc trompé. Non, je ne crois pas m'être trompé sur l'importance de la démarche de ces artistes qui me semble extrêmement significative et qui s'enracine

tout de même au niveau de l'expérimentation actuelle de l'information, c'est-à-dire que ces artistes ont, pour la première fois, fait face à un matériel nouveau qui est celui de la perception de l'image condition sur tous les plans.

Gassiot-Talabot a tout à fait raison de parler de l'influence du cinéma, par exemple. On pourrait y ajouter, bien entendu, les bandes dessinées, etc...

Je crois que ces artistes font une oeuvre extrêmement importante, extrêmement significative et, quelle que soit leur orientation actuelle, je continuerai de les défendre.

Mais sur ces problèmes, disons esthétiques et moraux, se greffe un problème social et se greffe aussi un problème particulièrement virulent et nocif qui est celui de la nationalité. Jusqu'à mon voyage en Amérique, je n'avais aucune notion claire d'être un Français ; c'est-à-dire que je me suis découvert français à New-York. Chaque fois que je discutais avec des artistes dans mon mauvais anglais ou dans leur mauvais français, je me voyais accusé d'être européen et, surtout, d'être français, c'est-à-dire que chaque fois que je n'étais pas d'accord avec eux, ils trouvaient que la nationalité servait d'obstacle à la compréhension.

Je n'avais jamais rencontré ce problème ni avec

des Italiens, ni avec des Allemands, ni avec des Anglais. Et je l'ai rencontré avecdes Américains, ceux-là mêmes dont j'admirais le travail. Là résidait le principal paradoxe : j'étais d'accord avec ce mouvent, j'en voyais la nécessité, l'urgence et, brusquement, les termes mêmes de mon accord étaient suspects du fait que j'étais européen pour parler de cet Art, et que donc, en tant qu'Européen, je ne pouvais saisir la vérité, la complexité nationale de ces oeuvres.

Quand je me trouve devant un tableau de Picasso, j'avoue oublier, la plupart du temps, qu'il s'agit d'un Espagnol. Quand je me trouve devant un tableau de Kandinsky, ce qui m'intéresse d'abord, c'est Kandinsky et non pas la Russie. Avec les Américains, il semble que, pour comprendre, pour se mettre au niveau des oeuvres, il faut d'abord prendre conscience qu'il s'agit d'oeuvres américaines.

Ce phénomène est nouveau, à mon avis. Bien entendu, il y a eu des cas de chauvinisme en France tout aussi exécrables. Ils ont été fréquents, notamment au début de la carrière de Picasso. Il a été, très longtemps, traité de métèque par la critique réactionnaire. En Amérique, c'est la critique d'avant-garde qui a un point de vue nationaliste, c'est-à-dire que la notion même d'avant-garde qui, pour moi, dans mon romantisme dépassé, était

synonyme d'internationalisme, devenait la traduction d'une expérience nationale.

Puis il y a une autre histoire dont j'aimerais parler tout de même. Je sais que c'est un peu gênant, mais je crois qu'il faut exposer publiquement des difficultés qui sont celles des artistes avant d'être celles des critiques d'Art.

Il y a eu les exclusives faites par les marchands américains de New-York à l'encontre des artistes européens. Il y a eu les manoeuvres faites par certains marchands américains pour obtenir des prix. Il y a eu la présence colossale de l'argent dans les investissements, dans la publicité. Il y a eu le cas des artistes européens qui allaient à New-York et qui voyaient leurs oeuvres susciter des réserves du seul fait qu'elles venaient d'Europe. A moins que l'artiste ne s'installe et ne se déclare prêt à devenir américain lui-même, ce que quelques-uns ont fait. Et il y a eu, enfin, l'attitude des critiques d'Art américains qui, aux dernières nouvelles, ont refusé de venir siéger ici-même, pour le compte de l'A.I.C.A. Le cas de Pierre Schneider, qui est à mes côtés, qui est américain, mais qui s'exprime principalement en français, qui a publié de nombreux livres en français, est d'autant plus remarquable qu'il est exceptionnel. Je crois d'ailleurs savoir que le point de vue de Pierre Schneider est

assez différent de celui de la critique dite officielle de New-York. A moins que je ne me trompe. Mais je crois qu'il ne souscrit pas entièrement à cette nouvelle tendance new-yorkaise, loin de là.

Je crois qu'il est nécessaire - cela a l'air anachronique, mais je crois que c'est tout de même urgent - de poser le problème des nationalités en Art et je crois qu'il faudrait même songer à essayer de régler ce problème. Dans les manifestations internationales que l'on organise, il est devenu habituel de fragmenter la production artistique mondiale en sections nationales, c'est-à-dire que quand on visite une biennale, quand on visite une triennale - mais surtout les biennales, d'ailleurs - on a le drapeau français mis dans la tête avant d'entrer dans une salle et c'est à travers ce drapeau français que l'on va juger de la qualité d'une oeuvre. Avant d'entrer dans un pavillon américain, on a encore plus fort, bien entendu, aujourd'hui le drapeau américain en tête. Etc, etc... Et l'on juge les individus en fonction de leur drapeau.

(Protestations)

Je vois que je soulève des critiques. Je ne demande pas mieux que de discuter.

M. LASSAIGNE : C'est dans cet esprit qu'on a évité, à la Biennale de Paris, de mettre le nom du pays en tête de chaque salle. On a simplement indiqué la na-

tionalité de l'artiste sur chaque étiquette, car on nous a reproché de ne pas informer suffisamment le public. C'est pour ne pas marquer de différence entre pays, et que les artistes soient groupés comme ils le souhaitaient, qu'on n'a pas mis d'étiquette par pays.

M. JOUFFROY : Je crois que c'est une habitude surranée et dangereuse, franchement. Je crois qu'il s'agit, aujourd'hui, de juger de la qualité des oeuvres indépendamment des pays où se trouvent les artistes. Et ceci d'autant plus que les artistes, du fait de la communication, du fait des échanges continuels qui se font par l'entremise des revues, par l'entremise des voyages de plus en plus aisés, n'ont plus d'attaches exclusivement nationales dans leur expression. Que, donc, il est tout à fait étrange de juger Binghelli suisse ou français du fait qu'il est né en Suisse ou qu'il habite Paris puisqu'aujourd'hui même certains critiques américains le considèrent comme artiste américain parce qu'il travaille aussi en Amérique.

Donc, cette multinationalité de l'artiste moderne devrait être traduite dans les faits au moment où sa production est exposée au public. Or, que voit-on ? On voit les pays découvrir, quelquefois avec vingt ans de retard, que Binghelli - je dis Binghelli pour citer un exemple - est suisse ... ou qu'il est autrichien, ou qu'il

est japonais. On va découvrir, bien entendu, que beaucoup d'artistes parisiens, par exemple, viennent de tous les pays du monde. Mais il n'a pas encore été revendiqué que M. Oltenburg, pour les critiques américains, puisse figurer dans le pavillon suédois dans les Biennales.

C'est là où il y a quelque chose d'anachronique. Cet anachronisme paraît d'autant plus dangereux qu'encore une fois l'expression du sentiment nationaliste devient, quelquefois, insupportable et que la présentation nationale, dans les limites nationales, des oeuvres ne fait que contribuer à cette exaspération.

C'est pourquoi je crois que l'on pourrait songer à une sorte de Comité de défense antinational dans l'Art. Ce Comité de défense pourrait s'appeler Comité de défense antinationaliste de l'Art, et je crois qu'on pourrait, en tout cas, en discuter.

Certains esprits ne se sentent pas forcément liés par leur pays. Ils ont une chance - je crois que c'est une chance - de ne pas être entièrement liés par le fait qu'on est français. Je crois, d'ailleurs, que c'est la qualité, la fonction de l'artiste que de dépasser les frontières nationales. Il n'y a qu'à songer, disons, à Van Gogh, disons à Picasso, pour montrer que le pays d'origine n'est pas la seule limite, le seul cadre dans lequel il faut envisager, au vingtième siècle,

une production artistique. Ce qui était valable, peut-être, au quatorzième siècle, ne l'est certainement pas au vingtième.

Autre question dont j'aurais voulu parler : c'est le problème de l'intégration des Arts, problème qui est extrêmement important du fait que beaucoup d'artistes qui se sentent coupés de la société dont ils vivent, qui ont souffert du manque de communication, du manque de compréhension, ont la nostalgie de la participation. Le grand mot, aujourd'hui, c'est la participation, la communication. Pour résoudre ce problème angoissant de la communication, certains artistes ont pensé que l'Art devait être subordonné soit à des fins d'illustration sociale et de défense d'intérêts nationaux, soit à des fins urbaines, disons d'agrément et de confort pour le bien-être social. Alors, nous avons vu toutes sortes de formules. La peinture va entrer dans le cadre d'une architecture, ainsi que la sculpture. Tout va disparaître au sein d'un énorme plan d'ensemble urbain dans lequel les artistes auront évidemment des rôles d'autant plus remarqués qu'ils seront liés à des ensembles officiels comme des monuments, des usines, et autres choses.

Je crois que, là, il y'a aussi un danger énorme : c'est qu'encore une fois on oublie, dans toutes ces questions, à mon avis en tout cas, que l'art moderne a un

fondement individuel, que ce sont des révoltes individuelles à l'égard de la société qui ont expliqué la découverte de formes originales et personnelles dans le monde de l'Art. Cette intégration des formes découvertes par l'individu au niveau de la société par des planificateurs, par des ensembliers : on dit grands ensembles, on dit bien-être commun, on dit toutes sortes de choses de ce genre, dans lesquelles je reconnais ne rien comprendre tant la contradiction me paraît évidente entre le contenu individuel des oeuvres, la recherche individuelle des êtres et cette espèce d'intégration qui, à mon avis, ne traduit qu'une démission et qu'une peur vis-à-vis de la solitude.

Il est évident que les artistes ont de plus en plus la crainte de se voir oubliés par la société, que l'argent représente une force d'autant plus fascinante qu'elle se traduit par une intégration dans la société. Encore une fois, l'Amérique, ici encore, nous montre l'exemple dans la rapidité de l'intégration. La seule avant-garde, au fond, d'après-guerre qui ait été reconnue immédiatement au bout de quatre ans et qui fasse partie déjà de la haute société américaine, c'est tout de même en Amérique qu'elle a surgi. Et c'est assez dangereux.

Je crois que l'avantage de l'Europe, dans ce domaine, sur l'Amérique, c'est la lenteur, c'est la dif-

ficulté. Le handicap que représentent ces difficultés et cette lenteur constitue, précisément, l'alignement de la recherche et empêche, en tout cas, une trop rapide sclérose dans la découverte de formules originales.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : C'est maintenant, selon l'ordre alphabétique, le tour de Pierre Restany. Il nous a envoyé une communication manuscrite que je vais essayer de vous lire aussi bien que possible.

(Lecture de la communication)

Maintenant, je vais passer la parole à notre camarade Michel Troche qui, comme vous le savez, a joué un grand rôle dans l'organisation de ce Salon de la Jeune Peinture où bien des choses ont cristallisé et qui a été, cette année et l'année dernière, une manifestation particulièrement remarquée.

M. TROCHE :

(Lecture de l'exposé)

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Voici donc cinq prises de position qui, à mon sens, n'épuisent pas le sujet, de loin pas, et je crois que, maintenant, il serait bon de commencer la discussion générale. Plusieurs personnes se sont déjà inscrites, mais l'une d'elles est près de nous et je crois que le plus simple c'est de lui donner

donner la parole. Je veux parler de Pierre Schneider, dont vous connaissez les chroniques dans "L'Express". Je lui cède la parole.

M. SCHNEIDER : Je m'excuse de ce que ces quelques remarques auront de faites à l'emporte-pièce.

J'ai presque scrupule, après ce qui a été dit des marchands et de l'Amérique, de raconter une petite histoire qui s'est passée récemment, lors d'une exposition Gauguin dans une grande galerie new-yorkaise. L'exposition venait de se terminer, lorsqu'une très riche personne a téléphoné au directeur de cette galerie en demandant à acquérir un certain tableau. On lui a dit que ce tableau n'était malheureusement pas à vendre et que, d'ailleurs, on en avait de plus beaux. Il a insisté à tel point que, finalement, le directeur de la galerie lui a demandé : "Pourquoi voulez-vous celui-ci ?" "Parce que c'est le tableau qui est dans la devanture.

Voilà ce qui me paraît très précisément une raison extérieure à l'Art. Vous avez ri, mais je crois que vous avez tort de rire, car nous sommes en train de faire la même chose et nous avons trop tendance à nous attacher, non pas à l'oeuvre, mais à des catégories et à des aspects qui n'ont absolûment rien à faire avec l'Art ou qui ne l'ont que d'une certaine façon. Il semble que nous soyons pris, ces temps-ci, par une véritable

folie dominatrice, par ce qu'on pourrait appeler une véritable conspiration de la parole. S'il était de bon ton de dire, il y a quelques années, que l'on exprimait trop l'individu - je sais que c'est ce que l'on disait à propos de l'abstraction qui passait son temps à exprimer son être personnel - on peut dire qu'aujourd'hui on communique trop.

Pour ma part, je propose l'arrêt général des biennales parce qu'il est évident que la communication est aujourd'hui spontanée et que l'uniformité qui se marque dans ce genre de réunions ...

(Applaudissements)

prouve qu'en tout cas les jeunes et les vieux - puisque j'en suis un - n'ont absolûment rien à y apprendre, qu'une telle manifestation vient toujours, ou presque toujours, après l'information par la revue, par la galerie ou par l'information des groupes.

Il est évident qu'aujourd'hui, nous ne nous donnons même plus la peine de regarder une oeuvre individuelle. Je n'ai entendu parler que des Anglais. On m'a dit : "Avez-vous vu la section allemande ?" On m'a dit : "ce qui est intéressant, ce sont les travaux d'équipe." On n'entend plus parler de l'individu. Il est évident que ceci vient d'une chose très simple : c'est que le singulier, l'un, fait partie du domaine de l'expérience et que

le deux ou plus fait partie de la sociologie, de l'économie.

Lorsque le Président de notre propre Assemblée m'a semblé dire, il y a quelques jours, que ce qui nous manquait, pour nous donner un véritable statut de personne adulte dans la société, c'était une terminologie bien établie, il me semble qu'il tombe dans la même mode, en ce sens que je crois que nous avons tendance, de moins en moins, à nous défier de nos catégories. Elles devraient être des serviteurs qui nous font entrer dans la maison et qui, dès que le maître, c'est-à-dire l'oeuvre, se trouve devant nous, s'effacent comme des morceaux de sucre qui fondent dans l'oeuvre, comme le morceau de sucre fond dans la tasse de café. Ou encore, si vous voulez, comme ces machines auto-destructrices de (.?.).

Malheureusement, nous sommes en train de redurcir nos catégories plutôt que de les ramollir ou de leur permettre d'exploser. Ceci me semble refléter une certaine panique et une certaine tendance que je retrouve, non seulement dans la critique, mais également dans l'Art en question, l'Art dont il vient d'être question ce soir et aussi celui que nous voyons depuis quelques années. D'une manière générale, je dirai que c'est la substitution du contexte au texte, que c'est la substitution de motivations extérieures, de signes extérieurs de richesse à

ce qui pourrait être l'être même du tableau, ou de la sculpture.

Pourquoi ? Là-dessus, j'ai peut-être une très fragmentaire proposition à faire.

Autrefois, l'oeuvre d'art était une conversion d'un fragment de temps, un événement, ou d'une tranche de mythologie ou d'un élément du dogme, dans l'espace. A partir d'un certain moment de l'espace, ce processus a été renversé. Je veux dire que l'on s'est mis à convertir l'espace en temps. Je pense que ce moment est à situer très précisément au moment de la naissance de la conscience extérieure, vers le début du dix-huitième siècle, qui est celui aussi du début de la révolution industrielle. L'oeuvre où cela se voit pour la première fois, c'est celle de Watteau. Si vous songez à un tableau comme "L'embarquement pour Cythère", il ne s'agit pas là de plusieurs personnages illustrant différents moments de l'amour, mais véritablement d'un même couple parcourant toute la succession des phases de l'amour. Ce tableau, pourrait-on dire, c'est la maîtresse rhabillée par ses galants. Car, en fait, c'est déjà un véritable tableau futuriste, c'est Duchamp. Et c'est précisément ce processus qui, chez Duchamp, est devenu totalement absolu. C'est chez Duchamp que le temps ou le contexte a complètement expulsé de l'oeuvre ce que, sans le définir plus

avant - et vous me pardonnerez - l'on pourrait appeler l'espace.

On peut parfaitement imaginer le propriétaire du porte-bouteilles de Duchamp engageant une jeune personne venant de Bretagne pour lui faire sa cuisine, s'absentant quelques instants, revenant, ne retrouvant plus son porte-bouteilles. Il s'affole, lui demande ce qui est arrivé. Elle lui dit : "Nous avons déjà un porte-bouteilles, je l'ai porté au dépôtoir municipal." Affolé, il y court. Le dépôtoir est plein de porte-bouteilles et il ne reconnaît plus le Duchamp.

Je crois que Duchamp ne s'insurgerait pas, parce que ce qu'il cherche à faire c'est précisément prouver par son geste qu'il n'y a rien à faire en Art. Pourquoi le fait-il ? C'est parce qu'il se trouve tout simplement au terme d'une évolution que l'on pourrait appeler de théologie négative. A mesure que le temps s'accélérait, à mesure que chaque école en remplaçait une autre, que les tendances se succédaient, il était de moins en moins facile de prendre pour des valeurs absolues ce qui n'était, en somme, que la manifestation d'un monde partiel. Car, à chaque fois, la peinture que l'on croyait associée avec telle couleur ou telle forme ou telle technique niait ces techniques, ces formes, ces couleurs, et n'en restait pas moins exactement peinture comme auparavant.

C'est ainsi que, petit à petit, on a éliminé presque toutes les catégories. De même qu'en théologie négative on ne peut pas dire ce que Dieu est, mais on peut dire ce qu'il n'est pas. L'abstraction - et je crois que c'est son mérite et c'est pourquoi elle a si brutalement marqué toute l'histoire de l'Art - est le procédé qui, précisément, a éliminé la dernière catégorie. Il ne restait plus rien et c'est ce rien, représenté au moment du Fauvisme et des premiers abstraits par Duchamp, c'est ce rien qui, une fois encore, vers 1956 ou 57, a affolé un grand nombre d'artistes qui ont essayé de réagir contre lui. Réagir, d'une part, comme l'a fait Duchamp, c'est-à-dire en essayant de montrer que l'Art devait être entier dans tout, c'est-à-dire journalisme - on se souvient que Rauchenberg a parlé de reportage - c'est-à-dire narration, c'est-à-dire, encore, éléments du quotidien sans aucune transposition, c'est-à-dire tel que le temps nous le fournit, soit par la photographie, par l'image non digérée, non repensée.

D'où vient cette attitude ? Je crois qu'elle vient du fait que ce rien auquel la peinture avait été réduite par la tradition, par certains abstraits, était par eux considérée comme un néant. Or, en peinture, je pense que le rien c'est tout simplement l'espace. Et, si l'on me permet d'employer ce mot sans plus le définir

ici, je voudrais dire ceci : c'est que le point commun entre certains des artistes tels que Wharrol, Lichtenstein et, d'autre part, certains de ceux que l'on a appelés des artistes dualistes, comme Stella, comme Indiana et bien d'autres, est précisément le refus de l'espace.

Dans les deux cas, ce qui intervient entre la naissance de l'image dans l'esprit et ce qui se passe sur la toile, c'est-à-dire la traversée de l'espace physique, la traversée de tout ce qui pourrait modifier et altérer l'image telle qu'elle est née dans l'esprit de l'artiste, cette altération ne se fait plus. Il ne s'agit plus d'un voyage ; il s'agit, plus exactement, d'une projection, exactement comme, au cinéma, l'image naît dans l'esprit de son créateur, est rojetée telle quelle sur un écran et n'est en rien modifiée par sa traversée de l'espace. Je pense que, et chez les abstraits du genre géométrique, qui parlent de sentimentalité quand il s'agit de matière, et chez les artistes socialisants pour qui il s'agit d'une forme de subjectivisme rattaché, sans aucun doute, à des préjugés bourgeois, dans les deux cas il s'agit tout simplement d'un refus de l'espace.

Or, il faut se souvenir de ceci : c'est que je ne sais pas, pour ma part, dans le tableau de Goya représentant la fameuse fusillade, si je suis pour les fusillés ou pour les fusillants. Quelque chose s'est passé, cet

événement, qui a été nécessaire, a été précipité par quelque chose que, pour ma part, aucune terminologie ne résoudra dans l'espace, et c'est l'espace qui nous le rend et qui nous le rend curieusement indifférent. Lorsqu'en revanche je vois un Marine américain, représenté sans aucun effort de transformation spaciale, je le regarde exactement comme un journal que j'ai vu hier, c'est-à-dire qu'il ne me semble pas s'imposer.

Je ne veux pas dire, par là, qu'il s'agit de nier le temps, de nier la circonstance. Je pense que quiconque n'a pas, à un moment de son existence, vécu avec son temps et créé dans son temps, ne pourra même pas entrer dans ce domaine que j'appelle l'espace. Mettons que le temps, que le présent, que la circonstance, ce sont un peu, en quelque sorte, les bandelettes qui font voir l'homme invisible, mais elles ne le remplacent pas, car il me semble que ce qu'on trouve à travers le temps c'est bien autre chose que le temps. Il suffit de passer à l'exemple du Matisse des papiers découpés ou au Bonnard de la dernière époque pour voir que la progression se fait d'une tout autre manière que dans la succession temporelle. Elle se fait dans le temps à un moment puisque quelque chose se passe, puisqu'on arrive sur un autre plan : c'est un peu comme si les aiguilles de la montre historique coïncidaient, à un certain moment, avec un certain temps

intérieur, qu'à ce midi qui est celui de la présence et du présent, on passait de l'un à l'autre.

A ce sujet, je me rappelle un petit échange entre Alice et la Reine à travers le miroir. Alice dit : "Dans mon pays, il faut courir terriblement, terriblement vite pour arriver quelque part." Et la Reine répond : "En voilà un pays ! Dans mon pays, il faut courir aussi vite que quelqu'un comme toi peut le faire pour rester sur place."

Je crois qu'à partir d'un certain moment, on avance sur place et que ce culte du temps, comme, par ailleurs, le culte de la jeunesse, est une chose particulièrement désagréable parce qu'il détourne l'attention de ce qui est l'essentiel qui est tout simplement de rejoindre, à travers le temps, quelque chose qui n'est plus tout à fait le temps. Nul ne l'a mieux senti que quelqu'un qui a très bien utilisé le temps : c'est André Breton. Au moment de l'exposition rétrospective du surréalisme, il y a quelques années, il a protesté en disant que le surréalisme ne se prêtait pas aux rétrospectives, mais uniquement aux manifestations. Il a parfaitement raison dans la mesure où un Art est un Art de contexte, il ne saurait supporter l'épreuve de l'espace. C'est un peu comme si vous voyiez les instruments du (.?.) pendant la séance (.?.). Pendant, c'est le feu de l'action. Après, ce

sont les cendres. Lorsque je parle d'espace, je parle d'une action inclue, en quelque sorte, dans l'oeuvre, qui n'est pas seulement l'action du temps.

Et je voudrais simplement insister, pour finir, sur l'importance de cette présence derrière toutes les étiquettes et derrière tous les prétextes que la peinture, à chaque moment de son histoire, doit prendre. Je trouve que ce n'est pas à l'artiste de le faire. Il le fait spontanément et sans que nous le prions de s'expliquer là-dessus. Je trouve qu'il est même assez dangereux et inquiétant de voir à quel point l'artiste est conscient de ce qu'il fait dans ce domaine aujourd'hui.

En revanche, nous autres critiques, je crois que lorsque nous nous en tenons avec autant de complaisance à ces catégories qui sont bien séduisantes, je dois le dire, nous sommes un peu en-deçà de ce que nous devrions être. Car, en fait, dans chaque mouvement, il y a eu ceux qui n'étaient que ce mouvement et il y a eu ceux qui s'en sont servi tout en étant autre chose. C'est comme si, au moment où il faisait partie d'un groupe ou d'une époque, un double travaillait dans l'oeuvre. Et c'est ce double qu'il importe de remarquer. Si nous avons quelque chose à faire, nous autres, c'est à souhaiter que nous obtenions, que nous ayions le don de double-vue et non pas le don de classifier.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Il y a plusieurs personnes qui ont fait connaître leur désir d'apporter leur point de vue à la discussion. Est-ce qu'il y en a d'autres qui souhaitent parler ?

La politesse veut que l'on commence par les dames. Parmi ces dames, se trouve Mlle Ambrosic, qui est conservateur au Musée de Belgrade.

Mlle AMBROSIC : Je me trouve un peu gênée de parler après tous ces brillants discours. J'avais imaginé cette discussion un peu autrement et c'est pour cela que j'avais demandé la parole.

Je voudrais surtout vous demander quelque chose parce que votre action en faveur d'un antinationalisme m'intéresse énormément. Mais j'ai l'impression de ne pas vous avoir très bien compris.

Est-ce que cette qualité tellement précieuse que l'art contemporain a apportée à la qualité de l'internationalisme, si vous voulez, est-ce que vous ne la comprenez pas comme un système, si on peut dire, des éléments nationaux qui soient dans un langage international ? Est-ce que cet internationalisme dans l'Art vous le voyez sans apport des nations dont chaque nation, si vous voulez, est très consciente. Vous aussi vous êtes français avant tout. Et quand vous écrivez, vous êtes un écrivain français qui écrit, mais qui écrit avec une prétention que

votre oeuvre ait une valeur internationale.

Alors, je ne serai pas tellement contre le nationalisme dans l'Art s'il est compris comme un apport, si vous voulez, même individuel, parce qu'au fond chaque nation apporte quelque chose qui lui est spécifique. Je crois qu'on ne peut pas le nier, ou le temps n'est pas venu de le nier. Je crois qu'on perdrait en le niant et si on fait, disons, la guerre aux nations.

Au contraire, je suis absolûment d'accord avec vous lorsque vous parlez du point de vue des critiques américains et je crois que ce que vous venez de nous dire était absolûment objectif. Je crois que leur point de vue n'est pas seulement injuste, mais quelque chose qui est ni intelligent, ni cultivé. Je ne comprends pas comment ils ont pu mener des discussions pareilles, voulant juger votre compréhension ou votre non-compréhension parce que vous n'étiez pas américain ou que vous étiez français. C'est bête.

(Applaudissements)

Je m'excuse, mais je donne mon opinion. Quelquefois, pour comprendre certains éléments dans une oeuvre artistique, on dit : c'est un élément slave, c'est un élément arabe, sans penser que c'est quelque chose qui diminue cette valeur internationale. Je crois qu'il n'y a pas, aujourd'hui, des artistes qui soient très grands

dans le cadre national sans être vraiment aussi d'une valeur internationale. Le temps des grandeurs nationales est périmé. Si les artistes existent seulement dans leur nation, c'est ou la faute de la politique qui ne leur permet pas de sortir ou alors c'est parce que, vraiment, ils ne sont pas des valeurs. Je suis sûre que vous pouvez absolûment juger des valeur américaines comme vous pouvez juger des valeurs yougoslaves et comme chacun de nous s'imagine pouvoir à peu près juger de la valeur artistique de l'oeuvre si l'oeuvre provient de son pays ou d'un autre pays, peut-être même mieux d'un autre pays.

Mais le fait qu'à la Biennale qui se tient en ce moment à Paris il n'y ait pas d'étiquettes m'a gênée et pas seulement moi. J'en ai parlé avec plusieurs collègues. On avait l'habitude de voir écrit "Yougoslavie", "Tchécoslovaquie", "Norvège". Non pas parce qu'on a voulu former des catégories spéciales, différentes pour la Norvège ou la Tchécoslovaquie.

Mais il y a un élément complexe. Vous savez bien que cette Biennale est organisée par le choix qui est fait par les différents commissaires provenant de différents pays. Or, c'est très intéressant de savoir ce qu'un collègue ou plusieurs collègues d'un pays considèrent comme valeurs dignes d'être présentées à une assemblée internationale. Alors, si vous niez cette carte

qui dit "Yougoslavie" ou "France", et si vous mélangez toutes les oeuvres, vous perdez l'élément de jugement esthétique qui est très intéressant parce qu'il y a une certaine différence de sensibilité, si vous voulez, des valeurs car tous les pays n'évoluent pas de la même façon. C'est logique, parce qu'il y a mille influences.

D'ailleurs, maintenant, devant ce que les Roumains ont envoyé, nous sommes tous très étonnés. Je ne dis pas si c'est bien ou pas. Je veux dire que c'est très intéressant par rapport à ce qu'on avait vu avant. Quelque chose bouge, quelque chose se passe là-bas, qu'on n'avait pas vu avant.

Alors, c'est très intéressant de voir ce qu'il se passe parce que si on dit tout simplement international, cela veut dire qu'on peut croire que, dans tous les pays, cela se passe à peu près parallèlement. Non. Les voies sont absolûment différentes car les obstacles sont aussi différents et les tendances sont aussi différentes. Ce qui est beau c'est que l'oeuvre d'art, quand elle est vraiment une oeuvre d'art, a une valeur internationale. Mais je pense que les chemins qu'il faut parcourir pour arriver là sont très différents. Et c'est pour cela que je ne serais pas contre cette carte qui dirait : ce sont les Tchèques ici et, là, ce sont les Yougoslaves.

Naturellement, cela ne veut pas dire que le

commissaire a toujours choisi le meilleur ou que c'est vraiment le miroir exact de ce qui se passe. Mais je crois qu'étant très internationaliste, je soignerais encore un certain temps ce qui est la nation et ce qui est l'élément spécifique de cette nation qu'on peut sentir dans une oeuvre internationale tout en disant : c'est slave ou c'est français.

(Applaudissements)

M. JOUFFROY : Je voulais dire deux mots à Mademoiselle Ambrosic. Il n'est pas question de nier que l'apport national puisse continuer à entrer dans la composition d'une oeuvre d'art. Il est question de lutter contre le nationalisme et le chauvinisme. Ce sont deux questions distinctes.

Quand j'ai parlé de l'attitude de certains critiques, de certains marchands américains à l'égard de l'Europe, j'ai fait allusion à un problème précis et grave qui est la coupure artificielle que l'on tend à établir entre deux grands continents : l'Europe et l'Amérique. Cette coupure me semble injustifiée et elle est d'autant plus pénible, encore une fois, qu'elle est établie et fortifiée par des marchands et des critiques qui se présentent comme les défenseurs d'un art d'avant-garde. Et je trouve qu'il y a une contradiction totale entre les objectifs de l'avant-garde, telle qu'elle s'est déroulée

depuis cinquante ans, qui tend à faire éclater les frontières depuis la Russie des futuristes et l'Italie des futuristes jusqu'au cubisme franco-espagnol, il y a une espèce de division, d'éclatement des nations qui s'est produit depuis le début du siècle et je trouve que c'est un processus régressif, aujourd'hui, que de se replier à l'intérieur des nations.

Il y a un très grand danger, aujourd'hui, à juger des oeuvres d'art en fonction des nations et je crois que, ce danger, il faut le signaler. Et il faut être très attentif à ne pas interpréter l'oeuvre d'un artiste en fonction d'une politique nationale. Et c'est d'autant plus grave que les artistes eux-mêmes, devant le phénomène d'un chauvinisme comme celui de l'Amérique, réagissent comme des chauvins et qu'au chauvinisme américain peut répondre un chauvinisme français qui est tout aussi ridicule et dépassé.

C'est pourquoi je crois qu'il serait bon qu'un Comité de défense antinationaliste se forme. Je sais que c'est un projet parfaitement utopique, que tout le monde va me dire : "Vous avez raison", mais que personne ne va bouger le petit doigt pour faire ce Comité. Je le sais pertinemment. Mais cela serait une bonne solution et ce Comité pourrait faire une oeuvre utile pour essayer d'abattre ces barrières que l'on tend à dresser entre les artiste

alors que les artistes devraient être les premiers à s'entendre et à se comprendre, avant les hommes politiques.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Je vais passer maintenant la parole à Charles Estienne.

M.C. ESTIENNE : Je crois que je vais parler sur un terrain qui est extrêmement bien déblayé, à tous points de vue, que ce soit pour ou contre le sens de mon propos.

En réalité, quand Guy Habasque a parlé des nouvelles conquêtes de l'Art par l'Art cinétique, en réalité, il procédait à une définition nouvelle de l'objet de l'Art, c'est-à-dire purement et simplement l'objet, que ce soit un panneau de signalisation, ou un paquet de tabac, ou une femme nue, ou un bouquet de fleurs.

Je crois que nous voici arrivés, puisqu'il nous faut prendre un point de repère historique, à un moment qui est l'équivalent, en sens contraire, d'un moment qu'on pourrait situer vers 1920, au moment des premiers manifestes du surréalisme. André Breton disait - je le cite de mémoire, mais le sens y est - disait (première phrase) : "La fin du monde extérieur est attendue d'un moment à l'autre." La seconde phrase est celle-ci : "Le nouvel objet sera intérieur ou ne sera pas." Or, il me semble que, pour avoir une idée très exacte de la situation

actuelle, quels que soient les goûts et les dégoûts qu'on puisse avoir - les goûts intimes et les dégoûts publics - on peut renverser les deux phrases d'André Breton. Et, pourtant, je ne suis pas surréaliste. Actuellement, c'est très simple : la fin du monde intérieur, et c'est évident, est attendue d'un moment à l'autre. Et, parmi les gens qui l'annoncent, il y en a un certain nombre de ceux qui sont assis à ce tapis vert. D'autre part, il est absolûment évident - et on nous le dit preuves en mains, que le nouvel objet sera extérieur ou pas.

(Applaudissements)

C'est le genre de vérités historiques qu'il est bon, de temps en temps, non pas d'asséner, mais de constater.

J'ai toujours eu un grand goût pour l'Art moderne, c'est-à-dire pour les objets dérivés de l'Art moderne. Je possède une petite maison en Bretagne, dans un endroit tout à fait isolé. Je suis très content de la beauté de l'isolateur électrique au coin de ma chaumière à toit d'ardoise. Je trouve ça très beau. Et, pour moi, ça vaut toutes les sculptures du genre de ... - je ne veux pas citer de noms - parce que c'est de la sculpture fonctionnelle, et qui vibre en plus : j'entends.

En réalité, quand on nous parle de cette conception nouvelle de l'objet, on dit que c'est nouveau. Je

m'excuse : c'est une conception un peu vieillotte. C'est une conception qui remonte au positivisme. Chacun sait que le positivisme identifiait la réalité à son apparence. On sait depuis très longtemps - et même depuis récemment : voir Michel Butor - que la réalité n'est pas son apparence, que la réalité est peut-être le subjectivisme qui a donné raison à l'abstraction lyrique, mais qu'elle n'est pas subjective. La réalité, on s'aperçoit qu'elle est transubjective. Et cette découverte a été faite par des disciples de Gabriel Marcel. Et cela peut mettre des tas de gens d'accord. Ce n'est pas une formule mi-chair mi-poisson. C'est la réalité du simple bon sens.

Pour parler plus rapidement, pour ne pas trop occuper ce micro, il faut parler de la situation actuelle. Derrière tout ceci, ce que je vois personnellement c'est cette vieille idée que, si ce n'est pas la réalité, c'est l'apparence de la réalité, ce qu'on appelle le réalisme d'imitation. C'est l'ennemi mortel de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Je crois qu'il serait temps de prendre, ici, la lutte car c'est le réalisme d'imitation qui commence à se profiler d'une manière inquiétante. Il est installé, il est partout, il est sous la table, il nous regarde, il parle peut-être : je n'en sais rien. Je suis peut-être un réaliste, moi aussi, sans le savoir ! Mais simplement, la vieille bête réaliste, comme toutes

les vieilles bêtes, a trouvé ceci pour se défaire de cette marque ridicule de l'apparence : l'apparence-choc. Je suis l'apparence-choc ! Là-dessus, adressez-vous aux spécialistes de Rauchenberg. Je suis l'apparence-choc ! Parce qu'on n'imagine pas qu'un art puisse se passer d'une telle réputation. Alors on dit : "Je suis encore apparence, mais mon apparence est une chose tellement violente qu'elle remet tout en cause."

Malheureusement, elle remet en cause quoi ? Absolûment pas en cause les bases profondes de la société dans laquelle nous avons l'honneur ou le déshonneur de vivre. Je dis que l'art-choc de Rauchenberg, par exemple, ne remet absolûment pas en cause les bases fondamentales de la Société. Le nouveau réalisme ne les remet pas en cause non plus.

Quant à l'Optical Art, naturellement, je ferai la grâce à Guy Habasque de ne pas le confondre avec l'Art cinétique, que constate-t-on ? Qu'il fait l'objet d'un numéro spécial de la revue "Elle" et, on me l'a apporté récemment, d'un numéro spécial de la revue "Vingt ans". Vous voyez que cet Art se porte extrêmement bien et que du temps de Van Gogh et des premiers manifestes, on n'aboutissait pas aussi vite que cela dans les revues de mode.

Pourquoi aboutit-on aussi vite dans les revues de mode ? Parce que ce n'est pas ce que, nous autres,

romantiques, nous appelons de l'Art.

(Applaudissements)

Peut-être, pour passer à la seconde partie de mon propos, serait-il temps de revenir à ce que l'on appelle l'Art, par rapport aux néo-philistins qui fleurissent aujourd'hui. Et, mon Dieu, ils n'ont pas besoin d'être des croulants. Ils sont aussi des J 3. Il n'y a qu'à aller faire un petit tour, comme je l'ai fait cet après-midi, à notre chère et déjà vieille Biennale des jeunes artistes parisiens et autres. Vraiment, c'est là que le philistin, à mon avis, s'étale et sous l'espèce la plus grave, la plus innocente, la plus naïve : c'est le philistin que l'on appelle moderne qui fleurit comme un champignon de couche.

Finalement, on disait, de mon temps, que tous les Chinois se ressemblaient. Hélas, on sait que ce n'est pas absolûment vrai. Ca va le devenir, sans doute. Mais de mon temps, tout de même, l'Art moderne ne se ressemblait pas. Même l'épicier du coin distinguait Matisse de Picasso. Mais, maintenant, tout cela marche ensemble et les gars de moins de trente-cinq ans qui exposent là-bas, eh bien, ils se ressemblent tous. Et, pourtant, ce ne sont pas des Chinois ! Ce sont simplement tous les artistes de tous les pays et de toutes les nations du monde. C'est tout de même un certain résultat. On me dira que le

nationalisme en prend un sacré coup. Je dirai que ce n'est pas le nationalisme. C'est le nationalisme de l'homme individuel, ce qui est tout à fait différent.

J'en reviens à recouper les deux propos de Jouffroy et Pierre Schneider sur l'intégration. Ce qui paraît affreux, dans la situation actuelle, et ce contre quoi nous avons déjà commencé de protester, c'est que l'artiste tend à être un bougnoul, un bicot, un raton : il veut se faire coloniser. A une époque de décolonisation, il y a la dernière des races inférieures qui est une race si extraordinaire qu'elle veut se faire avaler par la société : c'est l'artiste. Et ce n'est pas l'artiste croulant, c'est l'artiste très jeune.

Alors, je conclus qu'il serait peut-être utile de revenir à une définition de l'Art. On s'apercevra peut-être qu'il est de temps de dire comme Mallarmé au temps des grandes batailles contre l'art de Manet - vous savez que Manet était un bourgeois, mais c'était tout de même un artiste ; moi, je lui tire mon chapeau ; mais il a été l'un des hommes les plus insultés de l'histoire de l'Art -

... inaudible ...

Vous choisirez la traduction qui vous semblera convenir le mieux à la situation actuelle. Je ne fais aucune allusion aux absents. Enfin, je regrette que Pierre Restany

ne soit pas là ; je fais allusion aux artistes qu'il défend.

Pour terminer, je pense qu'il faut peut-être ramener l'Art à sa valeur de geste tout à fait intime. Il n'y a rien à faire ; il est possible que d'être romantique ce soit une maladie honteuse. Mais je ne pense pas que le romantisme fasse partie des maladies honteuses de l'homme. S'il en fait partie, je n'hésite pas à faire de l'exhibitionnisme !

Et enfin, lorsqu'on nous dit que l'époque de l'Art-bibelot a vécu, ce qui m'inquiète, dans ce propos, ce n'est pas, mon Dieu, le goût pour un tableau qui soit fait en toile et en peinture ou tout simplement un tableau avec des pierres ou avec rien du tout, comme les balayeurs qui font des Mathieu magnifiques sur le trottoir en arrosant, ou alors, pire que ça : les chiens, par exemple. Tout ceci, c'est l'expression individuelle. Nous n'avons plus de bibelots sur nos étagères. Il apparaît que cela traduit, en profondeur, quelque chose de plus grave, c'est qu'on a honte d'être un homme individuel, l'homme intime. Il est possible que l'homme individuel soit le dernier des bibelots ou des natures mortes. De toute manière, si l'homme individuel n'est que le dernier des bibelots, eh bien nous serons quelques-uns à l'être encore.

Et ce sera ma conclusion.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Je passe la parole à Geneviève Bonnefoy

Mme BONNEFOY : Quelques mots, très brefs.

Je crois que ce que Charles Estienne a exprimé sous une forme humoristique, mais assez ferme, correspond à ce que beaucoup d'entre nous pensent. Je crois que les amis étrangers qui sont ici ont été un petit peu mis en condition, si l'on peut dire, en ce qui concerne la jeune peinture, les jeunes peintres, les jeunes critiques à travers la Biennale de Paris. Il serait tout de même dommage, pour ceux qui n'ont pas le temps de rester longtemps ici et de voir les autres manifestations, qu'ils pensent que la vie artistique à Paris se réduit actuellement à cela.

La nouvelle figuration, le Pop'Art, l'Op'Art, qui, en effet, a les honneurs de "Elle", sont des courants parfaitement estimables, mais ne permettent absolûment pas d'éliminer totalement et sans appel, comme semblent tentés de le faire quelques-uns de nos confrères, les autres formes d'expression et notamment ce qu'on appelle encore, par commodité, l'Art abstrait.

M. Habasque a parlé de révolution à la petite semaine. Je crois que c'est une révolution qui dure depuis cinquante ans et que, tout de même, cette petite semaine se prolonge.

Il y a encore, aujourd'hui, des artistes qui ont trente-six ans, disons - puisque la Biennale les élimine à partir de cet âge - quarante ans, cinquante ans, soixante ans, qui construisent une oeuvre extrêmement importante, extrêmement solide, souvent tout à fait solitaire, et je crois que ce sont peut-être ceux-là qui compteront. Je sais qu'il y a un nouveau mouvement qui est toujours intéressant dans la jeunesse. Il apporte certainement des possibilités différentes. Mais le besoin de nouveauté, le besoin de choc, le besoin de petit scandale enfin, parce que, tout de même, ce que nous montrons n'est pas tellement convaincant, ne doit pas faire oublier que l'Art est autre chose et qu'il s'élabore lentement, difficilement, et je crois que c'est cela qui compte.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : M. Baer-Lévy voudrait nous faire une communication.

M. BAER-LEVY : Je crois qu'il y a un certain malentendu et je voudrais essayer de l'élucider.

Nous nous trouvons ici au siège de l'Association Internationale des Critiques d'Art. Et je crois que l'objet de la discussion de ce soir porte sur quelque chose qui est, au fond, anti-art. Dans ce cas-là, il faudrait appeler cela la critique d'anti-Art. Et je vous donnerai tout de suite quelques exemples.

J'ai parlé avec quelques représentants des groupements de recherche visuelles. Avec des mines sophistiquées, ils m'ont dit : "nous nous distançons de l'art, nous n'avons rien à faire avec l'Art." J'ai répondu alors : "Si vous affirmez n'avoir rien à faire avec l'Art, pourquoi organisez-vous des expositions dans des galeries, avec des catalogues, des affiches, des invitations et pourquoi sollicitez-vous la critique d'Art ?" Il y a une inconséquence flagrante, et je crois qu'il faut dénoncer cette mystification.

Je voudrais dire maintenant quelques mots à M. Habasque au sujet de l'art cinétique. Il y a une imprécision. Il y a le Pop'Art, il y a l'Art cinétique. Evidemment, nous jouons sur les mots. La terminologie de l'Art moderne est encore au berceau. Il faudrait vraiment trouver de nouvelles formules et de nouveaux mots qui expriment d'une manière adéquate certaines idées. Mais utilisons conditionnellement le mot Art et la cinétique. Ce sont deux choses différentes. Je ne pense pas que l'Op'Art dans l'ensemble, soit exclusivement cinétique. Pas du tout, pas du tout.

Je suis allé, dernièrement, à New-York, où j'ai vu une exposition de Weil. La majeure partie de cette exposition portait sur un Art statique, et une petite partie était en mouvement. Et le problème de cet Art qui ne

bouge pas effectivement, mais qui suscite des associations dynamiques, c'est le problème de certains cinétiques de l'Op'Art. Parce qu'il faut se dissocier, mes chers Amis.

Le véritable problème dynamique de l'Art qui était vraiment un des postulats les plus importants des constructivistes des années 20 était de jouer - je me permets d'appeler cela des jouets - et il est très important et amusant de voir que certains représentants de la nouvelle tendance de recherche visuelle existent à New-York, à Londres et ailleurs.

Je dois vous dire que, lorsque je suis allé dernièrement à New-York pour la première fois, j'ai évidemment constaté que ces jouets, ces représentants de cet Art et de cette nouvelle recherche on les trouve sur Broadway. Ce sont ces faisceaux, ces objets illuminés qui bougent magnifiquement. Ils sont faits par des auteurs anonymes. Mais je vous assure qu'ils font une magnifique concurrence à certaines manifestations de ces objets qui ont la prétention de ne pas être de l'Art tout à fait, bien qu'étant dans les galeries d'Art, avec tout l'échaffaudage.

Je trouve que c'est une mystification sur laquelle il faudra se pencher.

Je dois encore faire une petite remarque à M. Habasque. Je m'en excuse, mais je suis obligé de le

faire parce que c'est le sentiment qui me pousse.

Vous avez mentionné, parmi les précurseurs de cet Art cinétique Hans Richter que je connais très bien. Mais je connaissais très bien M. Egeling, et je pense que c'est plutôt Egeling qui était le créteur et Hans Richter vient après. Egeling est mort, il ne peut pas se défendre. Mais à cette tribune, je me permets de défendre sa paternité et son honneur.

M. Habasque, excusez-moi, je vous attaque tout le temps, mais vous avez aussi, dans l'énumération des sources de cet Art cinétique, de l'Op'Art, omis l'apport de la Pologne des années 20, qui a été capital. Il y a eu des grandes découvertes en Pologne : c'est l'unisme et la mécanofacture.

Etant donné que le Président de notre Assemblée me presse beaucoup et comme je ne suis pas un orateur patenté, je m'arrête là et je vous remercie beaucoup de votre indulgence.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : Y a-t-il une autre personne désirant prendre le micro ?

M. ALVAR : Je voulais dire que j'espère qu'on prendra note de tout ce qui a été dit ce soir et que les membres de l'A.I.C.A. qui se trouvent ici - et pas seulement les Parisiens - pourront se rendre compte qu'il n'y

a pas à Paris simplement des manifestations de réalisme socialiste ou de figuration de toute espèce.

On pourrait facilement s'imaginer qu'il n'y a qu'une sorte d'artistes, actuellement, qui travaillent ici. Ce qui est absolûment faux. Et, de ceci, on s'apercevra vraisemblablement dans quelques années, mais, pour le moment, on ne le voit pas, on ne voit que ce qui se montre, et ce qui se montre ne correspond pas à la réalité.

(Applaudissements)

M. HABASQUE : Je voulais simplement répondre, très brièvement d'ailleurs, à M. B aer-Lévy. Je lui rappellerai que j'ai dit, au début de ma communication, que je ne vous infligerai pas, ce soir, l'historique des recherches cinétiques. Et, en effet, j'ai même sauté une page de mon exposé où il était question de toutes ces choses et, notamment, de la mécanofacture.

D'autre part, je voudrais vous dire qu'il faut, je crois, séparer le bon grain de l'ivraie. La tendance cinétique, ce n'est jamais qu'un terme et, d'autre part, la question de mots n'est pas tellement gênante.

Vous avez dit, par exemple, qu'à New-York on trouvait de l'Art optique et même cinétique dans toutes les rues. Je suis entièrement de votre avis. Il suffit de monter au sommet de l'Empire States Building et on a peut-être la plus belle oeuvre américaine sous ses yeux.

Seulement, c'est un petit peu un paradoxe, parce que ce n'est pas une oeuvre d'Art voulue et consciente.

M. BAER-LEVY : Mais les autres ne prétendent pas faire une oeuvre d'Art valable.

M. HABASQUE : D'autre part, je ne voudrais pas laisser la tendance cinétique actuelle simplement rabaissée au niveau du développement de quelque chose qui a déjà été fait. Parce qu'on a dit la même chose au moment du cubisme. Je me rappelle très bien qu'en 1910- 1912, on disait que tout le cubisme était compris dans Cézanne. Il a eu son apport personnel, mais je ne crois pas que c'est pour cela qu'on peut dire qu'il a été le créateur.

M. LASSAIGNE : Mes chers Amis. Je ne voudrais tout de même pas qu'il y ait de malentendu. Quand j'ai eu l'idée de faire la séance de ce soir, je n'ai nullement songé à vous faire donner un panorama de la vie artistique à Paris depuis vingt ans, depuis cinquante ans. Je n'ai pas songé à cela. J'ai voulu demander à des jeunes confrères qui sont des partisans, qui ont pris des positions depuis un an ou deux ans ou plusieurs années, qui ont fait des expositions répondant à ces positions, de vous exposer leur point de vue. Et j'ai pensé que c'était intéressant pour vous comme information.

Je crois que nos jeunes confrères qui sont là n'ont pas déçu mon attente ni la vôtre. Ils vous ont

expliqué la position des artistes qu'ils défendent, en qui ils croient, artistes présents et à venir. Le jugement des valeurs, il est encore trop tôt pour le porter. Nous pouvons, bien entendu, juger leurs tentatives, mais je crois que, vis-à-vis de nos confrères, nous devons, au contraire, apprécier l'effort d'explication qu'ils ont fait

Nous avons tous ri beaucoup en entendant notre ami Charles Estienne asséner une série de vérités premières, ou secondaires, extrêmement habiles. Il est facile, évidemment, d'opposer à des oeuvres encore tatonnantes, encore hésitantes, dont je suis le premier, parfois, à critiquer certains appects, il est facile de leur opposer des oeuvres plus abouties. Chère Madame Bonnefoy, cette exposition des artistes de plus de trente-cinq ans, on la voit à Paris ; je vous ai même remis à tous un catalogue de cette exposition qui se tient au Musée Galliéra. Et, Dieu merci, dans les galeries que vous avez visitées, il y a, je crois, bien des choses et de tous les âges. Mais il est évident que, pendant la période où nous avons fait cette Biennale de Paris consacrée à la jeune peinture, la plupart des galeries ont essayé de vous montrer ce qui accompagnait normalement cette exposition, ce qui pouvait, justement, insister sur des aspects mal vus ou peu expliqués de cette Biennale. Mais cela n'implique absolûment pas - et je pense qu'aucun de vous n'a pu s'y tromper -

que nous pensions vous dire que Paris c'était cela et uniquement cela. Dieu merci, vous avez des yeux pour voir. Il y a assez d'expositions, il y a assez d'oeuvres - vous en verrez encore demain - qui vous permettront de vous éclairer aussi largement que possible.

Mais ce que je voulais - et je pense que c'est légitime, enfin je l'espère - c'est vous apporter des informations précises, et c'est ce qu'ont fait nos amis sur les mouvements auxquels ils sont attachés, qu'ils défendent en partisans - et c'est leur droit, et c'est leur rôle - et même si nous avons des opinions tout à fait opposées, je pense que nous devons tous les remercier de l'effort qu'ils ont fait ce soir, effort pour clarifier les choses et pour dire ce qu'ils pensaient.

(Applaudissements)

M.J.C. LAMBERT : Je crois que Michel Troche voudrait ajouter quelques mots.

M. TROCHE : On a dit que nous étions partisans. Personnellement, je n'ai pas tellement l'impression d'être partisan. Je voudrais simplement faire une critique informative. J'essaie de transmettre ce que je vois, les conversations que j'ai avec les artistes, ce que j'ai pu voir, ce que j'ai pu constater. C'est donc plutôt une critique de constat, pour l'instant, que je voudrais faire, sans oublier le rôle de liaison essentiel que nous avons

entre l'artiste et le public.

Il est évident que lorsque, comme pour le Salon de la Jeune Peinture, il y a des attaques, des insultes, on est obligé de défendre. Evidemment, si vous voulez, le simple constat a l'air d'une adhésion. Mais c'est dans la mesure où les attaques sont fausses.

Je pense que certains de mes confrères sont d'accord avec moi.

(Applaudissements)

M. J.C. LAMBERT : S'il n'y a plus d'intervention, je crois qu'on peut lever la séance. Il n'est pas de conclusion possible, sinon de répéter ce que je vous ai dit au début : c'est qu'il s'agissait de la présentation de cinq points de vue différents qui ne prétendent pas faire un panorama. Il s'agissait simplement de points de vue précis sur des expositions précises, qui sont des manifestations actuelles. Un point c'est tout.

-:-:-