

bimestriel
janv.-fév. 74
3,50 FF
38, quai louis blériot
75016 paris

ARTSVUS

ART BOURGEOIS

ART

REVOLUTIONNAIRE

existe-t-il aujourd'hui
un art politique ?
l'art possède-t-il un mode « d'agir »
qui lui est propre ?

Art bourgeois

Désignation vague. A éliminer, son emploi usuel et péjoratif. Le bouquet peint trônant sur la cheminée n'a pas signification de classe ou d'idéologie, seulement d'habitude ou d'inculture. Reste une forme historique-esthétique illustrant une façon d'être. L'un et l'autre à un siècle de distance, deux exemples :

— Chardin, artisan-bourgeois, peintre de la petite bourgeoisie. Sa manière est laborieuse, lente; minutieuse; l'en-

vironnement quotidien sert de modèle : la femme en robe prune à raies vertes, les enfants, la vaisselle, les meubles, la pipe, la brioche... Sous-entendus, le soin et l'importance accordés aux objets, la nécessité de l'économie et du labeur domestique. Art ménager.

— Ingres, épris de purisme, peintre de la grande bourgeoisie. Aussi précis, minutieux, obstiné que son prédécesseur; multipliant dessins préparatoires et esquisses, jusqu'à satisfaction. Tra-

instituto

ART BOURGEOIS

ART

REVOLUTIONNAIRE

vaillour acharné, intelligent, autoritaire, rigoureux, « se ruant à l'assaut de la forme comme le notaire ou le banquier à l'assaut de l'argent »; même manière d'être et de penser que son modèle; d'où la perfection de ses sublimes caricatures.

A travers ces deux exemples se conçoit un art bourgeois. Correspondances esthétiques: l'ordre, l'harmonie, l'équilibre, la finition; un certain classicisme. Correspondance éthique: le sérieux, la conscience professionnelle, le goût du travail, la reconnaissance des contraintes; le principe pragmatique du devoir d'économie ou de commerce, générateur d'argent.

Mais ce matérialisme se trouve corrigé par l'idée que le gain sert l'individu en lui permettant d'être autonome et en assurant sa dignité. Le désir de jouir et de consommer est au second plan. L'égoïsme est transcendé par une espérance de libération et de valorisation du Moi. Art individualiste célébrant le triomphe subjectif de la conquête de l'autonomie.

Cette esthétique-éthique bourgeoise se retrouve-t-elle dans l'art contemporain ?

Historiquement le Système est issu de ce même esprit d'indépendance qui, déviant en esprit d'entreprise, a tracé les plans de l'ère industrielle. L'expansion économique et technique a eu comme conséquence de mettre une majorité à l'abri des besoins. Les qualités nécessaires à la défense du Moi, devenues moins utiles, le désir de profit ne s'est plus assorti de ses contraintes équilibrantes: sens de l'effort et de la responsabilité; principes religieux et sexuels.

— Donc un concept bourgeois doublement modifié et par le phénomène matériel d'opulence et par le phénomène spirituel de ternissement; l'un et l'autre ne représentant qu'aspects particuliers du mouvement antagonique général inflation-dévalorisation qu'a engendré l'emballlement économique et technique.

— Donc un type bourgeois dégénéré, façonné par la loi du nombre et uniformisé au point qu'il n'y ait plus de différence qualitative entre les participants du Système: les plus humbles dirigés quasiment identifiables aux plus hauts dirigeants, ensemble animés du même matérialisme pragmatique. Pompidou vend un lot de canons, Dupont réclame une augmentation. Pompidou saccage un lieu historique, Dupont satisfait y fait rouler sa voiture ou s'y approprie un clapier. Pompidou expose les camemberts de Spoerri, Dupont renifle mais ne pipe mot. Rien ne scandalise Dupont. Il manque de réaction, ce qui le différencie de son homologue hyperscandalisable du siècle passé.

Mutation gênante: il n'y a plus de public, religieux, politique ou artistique. Dans l'après-midi M^{me} Dupont amènera sa fille chez le gynécologue pour lui faire prescrire la pilule, au Louvre pour qu'elle connaisse M. Bertin et la Joconde, dans une galerie de la rive gauche pour qu'elle apprenne de Gina Pane à conceptualiser ses états menstruels. A la place de l'appétit critique culturel, une boulimie culturelle (autre aspect de l'antagonisme inflation-dévalorisation); à la place de « l'amateur éclairé » ou de « l'honnête homme », un bétail culturel que son amorphie entraîne à la facilité, à la gratuité, au schéma fasciste ou nihiliste.

Dernier point: le comportement des artistes face à un tel public. Ils n'ont apparemment pas éprouvé un besoin de réaction; plutôt complices et consentants dans l'ensemble. Pourquoi le phénomène de ternissement qui a corrodé la classe bourgeoise, aurait-il épargné sa fraction créatrice ?

Appliqué à un échantillon professionnel représentatif, l'analyse de la vie d'artiste ne permet pas de conclure qu'elle soit moins comptabilisatrice, revendicatrice, télévisonnaire et automatisée que celle du moyen « petit blanc ». Commerce des beaux-arts, bazars de nouveautés, favorisant les engouements, devançant les modes, s'essouffant à multiplier les variations, simplifications ou démolitions; gadgets ou académismes; l'artiste, un intellectuel bricoleur, plus attaché à l'idée qu'au « faire », préférant suggérer transformer, utiliser, corriger, effacer, détruire que créer.

Ingres 74 n'existe pas; s'il existait il ne trouverait pas d'amateurs. L'art bourgeois aujourd'hui, un sujet de science-fiction.

Art révolutionnaire

A l'opposé des concepts bourgeois: la recherche de l'harmonie ou de la beauté vue comme une illusion culturelle ou un sybaritisme; au lieu de la célébration subjective, l'exaltation collective; la société fait l'homme et non l'inverse. Pourquoi l'art se livrerait-il à un exercice de défense et d'illustration de l'individu ? Il a mieux à faire: changer la société. L'art révolutionnaire se caractérise par une volonté d'action sociale, politique et culturelle. 1° Agir sur ce qui est, ce qui se voit, l'apparence de choses environnantes. C'est l'art dans la rue; mais celui-ci n'est qu'un artifice de cache-misère: badigeonner les murs, ériger des statues aux carrefours, ne font pas la cité radieuse. Les plus beaux villages se sont construits sans les artistes. La qualité de leur environnement réside dans l'équilibre entre les contraintes matérielles d'un état donné de la nature et de l'état d'esprit avec lequel les hommes d'un groupe et d'une épo-

que donnés ont envisagé ces contraintes; affaire de qualité spirituelle plus que technique. L'action de l'artiste est ici comparable à celle de la dame patronnesse face au vieillard ou au miséreux : manifestation ponctuelle d'assistance, au coup par coup; bonne action, mais pas action; boyscoutisme, se retrouvant à peine déguisés dans les pratiques du happening.

2° *Agir* sur la nature du Système, sur sa politique.

— Une conscience révolutionnaire est-elle exprimable par l'intermédiaire d'une image donnée à voir? Performance rarissime dans l'histoire de l'art. C'est la contre-performance classique de Courbet qui vient d'abord à l'esprit; à moins que ce ne soit — en raisonnant par l'absurde — les toiles de la liberté guidant le peuple ou de la Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi droit-venues du dandysme aristocratique. L'œuvre arbore des couleurs politiques sans offrir pour autant de correspondance avec une réelle conscience de classe; inversement, cette dernière s'avère inapte à une création politique.

Ce qui amène à distinguer entre l'inspiration véhiculant des pulsions érotico-poétiques et la raison manipulant des idées; l'une est constitutionnelle, l'autre acquise. Lorsque l'artiste se fait l'écho d'un message idéologique, il retransmet une acquisition obéissant à des lois étrangères à celles de la création; forme d'académisme, de pompéisme.

— Autre façon de poser la question : la peinture politique a-t-elle force de conviction ?

L'union des contraires paraît ici irréalisable. Ou bien l'image est un académisme transposé à partir d'un schéma acquis — réalisme soviétique et autres images de propagande — ou bien elle est esthétiquement vécue en fonction d'un drame individuel, avant tout œuvre d'art — Guernica — et Guernica récupérée, glorifiée par le musée franquiste, est la preuve de l'impossible activité subversive de cette image.

Au-delà du fait de création individuelle, le dilemme de l'art révolutionnaire s'aggrave du fait d'intelligence collective. Si le public possède une conscience politique aigüe, il méprisera une expression idéologique caricaturale; s'il est médiocrement conscient il restera incapable d'assimiler une forme esthétique révolutionnaire. Dès les débuts du communisme en Russie, le pouvoir a été conduit — et à son corps défendant — à faire l'apologie d'un art de tradition, parce que le peuple avait jugé incompréhensibles et inadmissibles les œuvres éminemment novatrices des pionniers de l'abstraction.

Lorsque l'œuvre révolutionnaire de-

vient œuvre d'art, elle n'est plus comprise de ceux à qui elle était censée s'adresser; lorsqu'elle se force à l'évidence idéologique, elle perd ses qualités d'œuvre d'art.

3° *Agir* sur la qualité existentielle ?

— La peinture peut-elle être par exemple instrument de libération physiologique ? Elle le fut sans doute plus qu'elle ne l'est. Ses voiles enlevés à la vierge, que restait-il à faire ? Strip-tease jusqu'à la beauté nue; et après ? L'érotisme; mais rejoignant alors la dynamique du Système qui n'a pas apporté seulement des changements matériels, physiologiques aussi, en créant ces machines hyperdésirantes, hyperjouissantes, en proie à la perversité et à la violence. Lorsque l'art subversif s'emploie à pervertir et violenter ce qui reste de l'ordre passé, il se fait complice et allié du Système; il va à l'encontre de son propos.

— La peinture peut-elle être instrument de libération spirituelle ? Ici aussi même phénomène d'inversion de réaction. Les différentes formes esthétiques se heurtent à l'aréflexie du bétail culturel qui entérine tous changements; comme le nouveau-né suivant des yeux la mouche qui passe, sans sortir de sa torpeur; chaque transformation esthétique réduite à n'être qu'un élément de distraction passagère.

Finalement, la seule manière de surprendre ce public serait de lui présenter une œuvre difficile, laborieuse, qui ne se laisse pas saisir dès l'abord; là il crie à la provocation. Renversement de situation dans la bataille de l'art. L'avant-garde complice et défaitiste est passée à l'ennemie et c'est l'arrière-garde qui va se retrouver en première ligne; c'est ainsi que la critique à pu parler d'avant-garde à propos d'un Miro ou d'un Hosiasson.

L'esprit esthétique subversif s'est donc laissé gagner par le mal de langueur et de dégénérescence auquel ont résisté certaines vertus bourgeoises anachroniques que leur vigueur rend aujourd'hui subversives. Ce qui tendrait à prouver qu'il n'y a pas plus d'art révolutionnaire qu'il n'y a d'art bourgeois; l'art n'est pas un concept politique, seulement spirituel avec ce que cela comporte d'inqualifiable.

Non-art

Si l'art s'est jusqu'ici avéré non agissant, peut-on le transformer pour le rendre agissant ?

Ce ne sont pas les avatars qui ont manqué à la forme esthétique dès lors qu'on lui a reproché de masquer et dénaturer la réalité en obéissant aux règles du classicisme conservateur, harmonie, proportion, ordre, équilibre, progressivement remplacées par celles de la disharmonie, de la disproportion, du désordre, du déséquilibre. On a ainsi pu voir au fil de l'histoire de l'art de nouvelles formes a priori inesthéti-

ques devenir finalement des entités esthétiques reconnues; sans toutefois qu'on ait pu parvenir à établir qu'elles aient acquis un quelconque pouvoir d'agir; ce qui a entraîné à poursuivre la recherche d'autres combinaisons. De manipulations en manipulations — simplifications, destructions, amputations, greffes — on en est venu à l'idée de l'abolition de la forme esthétique.

Il se trouve malheureusement que cette mort est aussi celle de l'art. La forme esthétique constitue en effet la relation entre le sujet et l'environnement; relation sublimante ou désublimante, mais invariablement présente, dès la naissance nous établissons avec le monde une communication tridimensionnelle : signifiant - signifié - référent. L'image est une forme interprétée, interposée entre la chose et le sujet, rattachant ce sujet aux choses. Sa retranscription est donc forcément subjective. Il s'agit pour l'artiste de garder la trace d'une conversation qu'il a engagée dans un langage émotionnel avec quelqu'un ou quelque chose; il faut qu'à ce fait de sensibilité individuelle il donne forme, qu'il en fasse œuvre durable. C'est ce qui définit l'œuvre d'art; création individuelle et s'appliquant comme l'a dit Maritain au « faire », non à « l'agir ».

L'œuvre n'est pas destinée à agir; sa finalité se situe dans le concept parfaitement inhumain de la réussite esthétique, de l'art pour l'art. Elle ne reprend pied dans l'humanité que par la façon dont elle s'opère, dont elle est « faite ». Œuvre d'homme, portant l'empreinte d'un homme et dont la forme esthétique rapporte la relation établie entre cet homme et son environnement; phénomène de résonance et de sensibilité; lutte solitaire avec la matière et soi-même; pas avec des idées; il s'agit là d'une tentative de libération individuelle (le chef-d'œuvre étant une évasion réussie), à la limite d'une auto-psychothérapie nécessitant réflexion, isolement, ascèse. D'où chez de nombreux artistes la tentation de se retirer. Les révolutionnaires condamnent le « retraitement »; trahison, démission. En réalité, il est la seule forme actuelle de contestation possible et efficace. Face à la masse domestiquée soumise et satisfaite, face au rouleau compresseur du Système, il manifeste la volonté rare et partout combattue de demeurer indépendant quant à la façon de penser et de sentir; en somme une transposition de la revendication bourgeoise d'autonomie matérielle en une revendication d'autonomie spirituelle. Revendication aujourd'hui la moins tolérable, donc la plus révolutionnaire. L'art n'est fait que de cette affirmation d'autonomie et n'agit qu'indirectement, en tant qu'exemple contagieux d'une évasion individuelle réussie.

P. Boissier.

FRILAY

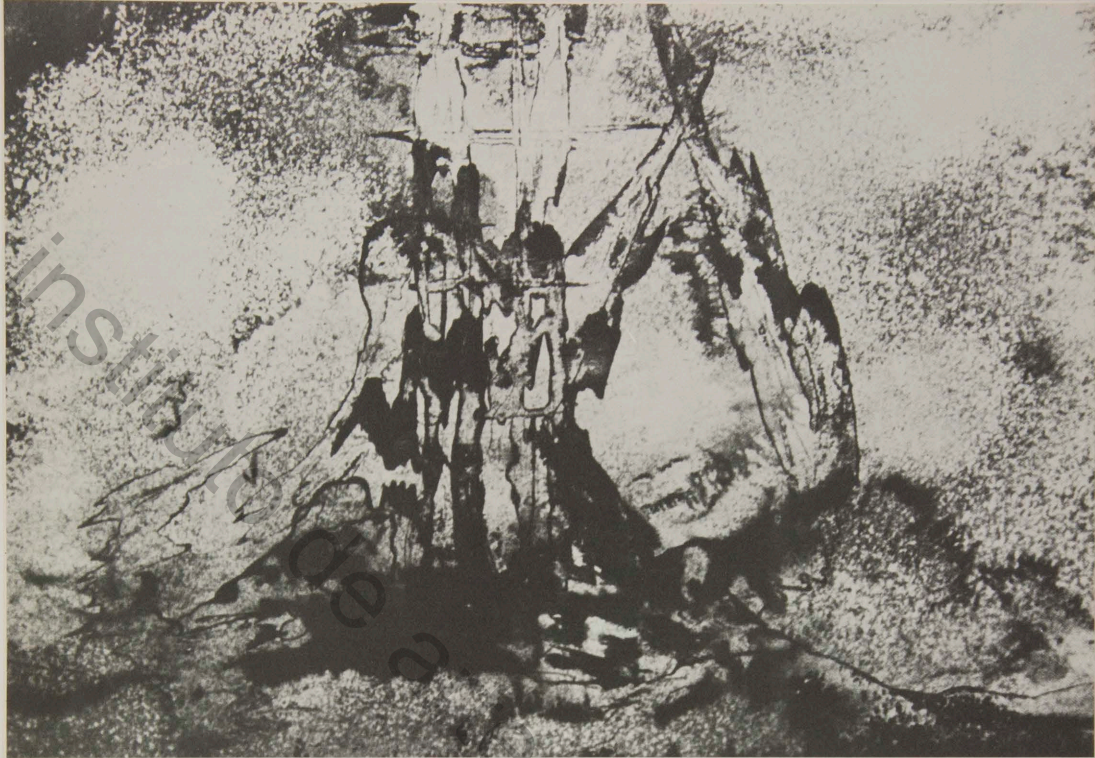
La peinture de Pierre Frilay est une aventure dans la mesure même où elle propose une vision, la représentation d'un univers tout intérieur, à la fois d'essence éminemment spirituelle et de portée émotionnelle très intense. Chacun de ses tableaux figure une sorte de paysage mental élaboré dans le creuset d'une investigation secrète, éclairé tout aussitôt d'une lumière que l'on pourrait dire « noire » en se référant au soleil des alchimistes. Tout y est plongé dans une certaine qualité de transparence, au point de ne livrer de prime abord que spectres, chrysalides, traces, échos et passages, comme si rien encore ne se trouvait en état d'exister. L'ectoplasme ainsi déchiffré ne tarde guère à se dévoiler en tant que signe occulte relié à un ensemble, à un véritable « cosmos » de nature évanescence et fait de précipitations, cristallisations, nébuleuses et autres constellations magnifiantes. L'approche alors devient plus aisée; car si elle ne saurait en aucun cas découler de quelque pratique ou style pictural traditionnel, au moins rejoint-elle in extremis une attitude plus exercée de l'œil — appréciation sensible des rapports forme-couleur, densité et clarté, proportions et structures. Mais l'art de Pierre Frilay ne se réfère que par « coïncidence » à ces critères, c'est-à-dire que par réflexion accidentelle et annexe sur les problèmes de l'image au sens le plus noble, le plus pur aussi de la création. Car, au fond, ni sa formation, ni sa culture, ni même l'étonnante maîtrise du matériau et du langage n'expliquent que ses peintures déportent si loin — au-delà d'une simple esthétique et conventionnelle de toute façon —, le centre d'intérêt, le lieu de fascination d'ordre visuel. En réalité, il s'agit plutôt d'une opération (ou expérience, si ce mot ne contenait ses propres limites) de connaissance, d'exorcisme et de piège face à des versants cachés de l'homme et que lui, le médium ingénu, le « scrutateur » appliqué, s'efforce de capter, de révéler sur son papier et avec l'encre dont il se sert comme d'un catalyseur.

On a parlé de poétique, d'intime illustration des domaines feutrés du double, de gravure en registre sourd et fondu, à propos de la peinture de Pierre Frilay. Ceci n'est vrai qu'au stade d'ébauche ou de « finition »; entre il y a fulgurance et presque dictature d'une apparition; il y a traversée pathétique et cruelle d'un no man's land livide peuplé seulement d'appels et d'intuitions, de résurgences, de résonances appartenant à l'univers des ombres et des fœtus, d'avant la naissance et d'après la mort. Continuité lisible d'un courant de pensée auquel appartiennent en effet des poètes (Hölderlin, Jarry, Nerval, Blake), mais dont l'exemple d'aucun d'eux ne pourrait vraiment rendre compte à sa place.

L'écriture picturale de Pierre Frilay se situe aux frontières d'une surréalité immédiatement fusible au contact d'un regard lucide, et d'un idéalisme, d'un symbolisme « non-figuratif » au premier degré de conscience. Enfance, démons, prémonitions et identifications, monstres et éléments les plus originels s'y confrontent harmonieusement, engendrent une « musique des sphères » un concert de chambre forte. Oui, ici, le tableau est clos, se referme plus exactement mais sur le spectateur qui joue le jeu fondamental de l'art, à savoir : non en jouir passivement et superficiellement, mais s'y intégrer corps et âme jusqu'à ce silence, ce vide neuf et régénérateur qu'est encore capable de créer toute œuvre habitée.

Pierre Frilay peut marcher avec l'enfance de cet art-là, s'entourer des panoplies héritées de la mémoire ou de l'aspiration romantiques, passer par les affres et les turbulences de la vie quotidienne, il reste que son « reliquaire » contient les ferments d'une implacable *voyance* au niveau du creux du nœud crucial de l'être, à la fois Bête et Dieu, homme et femme, germe et poussière. Il serait étrange qu'après tant de siècles d'attraction, d'orientation inspirée vers le mystère, une des clés les plus magiques n'ouvre le *coffre* si pieusement remis à jour.

André Almuro.



QUATRE QUESTIONS A TROIS ARTISTES

Q. 1° La contestation ou la condamnation de l'art a-t-elle une influence sur votre travail ou votre condition d'artiste ?

Q. 2° Allons-nous, à votre avis, vers l'abolition de l'art ?

— si oui : quel emploi assignez-vous aux facultés de création artistique ?

— si non : quelles métamorphoses imaginez-vous que puisse encore connaître notre héritage culturel ?

Q. 3° Estimez-vous périmées ou néfastes les institutions secrétées par l'activité artistique (musées, galeries, revues, etc...) et leurs animateurs (conservateurs, marchands, critiques, etc...)?

Q. 4° Bref, les choses étant ce qu'elles sont, quelle est, pour vous, la signification de votre œuvre ?

Kerbour

R. 1° Certainement. L'artiste, bien qu'il soit souvent très individualiste, subit l'environnement, le milieu. Et cela d'autant plus profondément qu'il est plus réceptif, plus sensible, donc plus artiste. Hausser les épaules, être indifférent à tout ce qui se dit ou s'écrit aujourd'hui est une attitude qui ne peut être longtemps soutenue.

J'étais trop jeune dans les années de l'immédiat après-guerre, mais je me souviens des années 50-55, lorsque je pigeais dans une chambre minuscule. Il y avait à ce moment-là, un goût profond de l'art. Les galeries étaient prospères et la place de l'art dans les hebdomadaires et les quotidiens était importante. Les revues spécialisées étaient fort bien faites, comme « Art d'aujourd'hui » ou l'« Œil » (qui est devenue maintenant une revue d'anti-quinaires). Bref, il y avait un souffle, une passion, qui pour n'être pas encore saisis par la grande masse, étaient un perpétuel soutien pour l'artiste.

Il vaut mieux le dire tout net; il est en réalité très pénible de travailler dans l'indifférence ou la moquerie. A force de parler de la mort de l'art, ou d'anti-art, on crée inmanquablement un climat. Cet anti-art est devenu un spectacle. Comme il l'était au XIX^e siècle dans les salons d'art pompier (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on essaie en ce moment de réhabiliter l'art pompier). Dans certains hebdomadaires de grande consommation, comme « L'Express », l'art est rangé dans la rubrique « spectacles », ce qui est significatif.

Si « l'intelligentzia » se jette aujourd'hui sur l'anti-art, c'est qu'en réalité cet anti-art ressort avant tout du domaine d'une sociologie ou d'un journalisme à la mode. L'art véritable est fait de silence. Or, il n'y a rien de plus étranger à certains « intellectuels » ou prétendus tels que cette fondamentale discrétion. La vraie peinture est un défi aux mots et « l'intellectuel » se grise de mots. La vraie peinture a donc tou-

jours été jugée comme l'ennemie par ceux qui ont l'orgueil insensé de faire profession de « penser ». Il est en conséquence normal que l'on cherche à exorciser un art qui dérange par sa seule présence.

C'est pourquoi l'artiste est aujourd'hui contraint de vivre dans une grande solitude. C'est une solitude qui peut être à certains égards enrichissante. Mais il faut se méfier de cette fausse griserie de « l'artiste incompris ». C'est en réalité une défense plus ou moins mythique. Elle n'apporte rien. Ce qui est clair, c'est que le fait d'être reconnu et aimé est un facteur de création pour l'artiste. Peindre est un acte qui demande beaucoup d'énergie; cette énergie l'artiste ne peut pas la puiser éternellement dans une vie marginale.

R. 2° La crise actuelle peut faire penser en effet que l'on va vers l'abolition de l'art. Personnellement je ne crois pas que l'art puisse mourir. Aujourd'hui, le spectacle, sous forme de multiples gadgets, tend à remplacer l'art. Mais c'est un « art » qui est au niveau de la mode; et il n'est rien de plus périssable que la mode. Depuis une dizaine d'années, je vais régulièrement voir la Biennale de Venise. Dans les années 60, l'art gadgétisé cohabitait avec l'art véritable; puis le gadget a envahi la Biennale; au demeurant, souvent de bons gadgets, amusants. Mais comme cet étalage est difficilement renouvelable, la dernière Biennale n'était même plus drôle. Au contraire, d'une grande monotonie et finalement d'une grande tristesse.

galerie regards

40, rue de l'Université

75007 Paris

Téléphone : 548.96.12

du 5 au 28 février

cinq artistes exposent
leurs œuvres sur papier
de petits et moyens formats :

Pierre Frilay

Jean Huguet

Jean Kerbour

Jean-Jacques Saigne

Muriel Sinclair

C'est pourquoi je pense que l'art véritable n'est pas mort. Comment va-t-il évoluer ? Il m'est naturellement impossible de le dire. Personne ne peut être prophète en ce domaine. Mais il me semble que, pas plus que l'homme ne peut vivre sans dimension spirituelle (on a tué Dieu et l'Eglise, et il y a aujourd'hui un retour des forces spirituelles sous des formes diverses), l'homme ne peut pas vivre sans contact avec l'art.

R. 3^e Les musées sont bien entendu plus nécessaires que jamais. Encore faut-il les rendre accessibles à tout le monde. Et pour cela il convient sans doute de les désacraliser. Les critiques et les marchands actuels sont en partie responsables de la crise. Mais une fois que la mode du gadget en tout genre sera éteinte, critiques et marchands pourront sans doute retrouver leur vraie fonction, qui est de découvrir et de faire aimer l'art. Ce n'est plus seulement un propos idéaliste. Faire découvrir et faire aimer l'art a été et peut redevenir extrêmement rentable sur le plan commercial.

R. 4^e C'est la question à laquelle je répondrai le plus brièvement. J'ai toujours été poussé à m'exprimer. Je continue. Le fait de peindre est un combat permanent. Et un risque perpétuel. Alors plongé dans l'incompréhension et l'indifférence actuelle, il vient parfois la tentation de désert. On se dit : « à quoi bon ? ». Et puis on se reprend et on continue. Sans raison apparente. Sans déraison non plus. Parce qu'il le faut sans doute.

Quand le peintre a terminé son travail, quand il a fait ce qu'il a pu, il a en quelque sorte rempli son « contrat » avec lui-même. Ce qui vient après ne lui appartient plus.

Hundertwasser

R. 1^{er} Pas du tout, j'ai pitié de ceux qui se sont laissés influencer par une contestation collective, dogmatique et à la mode, tout comme jadis le fascisme et qui se sont égarés comme des poulains perdus.

R. 2^o Non, sinon quelle métamorphose imaginer que puisse encore connaître notre héritage culturel ? Vers la création réelle sans dogmatisme, par exemple, par une méditation végétale, « végétative ».

R. 3^o Non pas du tout. Musées, marchands, critiques, ont tous un rôle positif. La misère commence là où ces institutions libres n'existent pas, comme en Russie par exemple, d'où les artistes foutent le camp. Ces institutions même mauvaises sont toujours très positives. Un mauvais pain est toujours très positif face à pas de pain du tout.

R. 4^o Apporter un peu de paradis, c'est à dire montrer que nous vivons déjà dans le paradis ? Ce que nous ne savons pas !

Germain

R. 1^o Aucune, ou presque, sur mon travail ; mais évidemment le constat de l'incroyable confusion intellectuelle qui domine actuellement le monde de l'art et la réflexion sur l'art, n'est pas sans alimenter certains états négatifs que tout artiste connaît dans le cours

de son travail... Cette contestation ou cette condamnation a par contre une influence notable sur la condition d'artiste dans la mesure où l'éclairage actuel se porte surtout sur les productions de l'art « contemporain » au détriment de l'art « moderne » réputé « dépassé ».

R. 2^o L'éventualité de l'abolition de l'art équivaut, pour moi, à admettre la disparition de l'homme en tant qu'animal-culturel ; mais si « on » abolissait l'art comme activité non rationnelle, socialement inutile, néfaste et donc interdite, je crois que cette fonction surgirait de l'inconscient et s'incorporerait dans toutes sortes d'objets, de situations où elle s'exprimerait dans un « underground », authentique cette fois.

Mais cette hypothèse est évidemment un peu délirante... ! En fait, en cas « d'abolition de l'art », ce besoin, cette pulsion culturelle se ferait jour partout où le besoin social s'en manifesterait.

Sans abolition de l'art par contre, il n'est pas plus possible de prévoir les nouveaux modes de manifestation de l'art que de prévoir les transformations de la civilisation humaine. Personnellement, je pense que la culture devra, pour survivre et progresser, opérer une sorte de retour apparent aux origines (voir les tentatives, naïves, de contreculture, hippies et autres), à certains éléments traditionnels séparés de leur contexte de pensée magique. Bref, la grande révolution culturelle à venir pourra apparaître comme réactionnaire selon nos schémas modernistes actuels. Mais elle ne le sera pas et il paraît probable que l'art personnel, de la personne, retrouvera la possibilité de langage et de communication reconnue, qu'une sorte d'ivresse, nécessaire, d'ailleurs, avait pour un temps mise en marge.

R. 3^o Elles sont « périmées et néfastes » dans la mesure où, involontairement, elles orientent arbitrairement ou fortifient le marché de l'art par la garantie officielle, commerciale ou « intellectuelle » qu'elles fournissent aux objets artistiques. Mais elles existent et sont inséparables des innombrables maux que la société actuelle suscite. Là encore, il serait naïvement utopique de croire à leur suppression radicale sans une transformation fondamentale de la société et de sa mentalité. Par contre, limiter, neutraliser leur « nuisance » serait possible par la loi.

R. 4^o Ici, je suis tenté de répondre abruptement que si je connaissais la signification de mon œuvre, je ne l'aurais pas même commencée. Toutefois, on peut dire qu'elle est, en même temps, refus du monde et de moi, et louange à une unité espérée du monde et de moi.

ARTSVUS

38, quai Louis-Blériot - 75016
Tél. : 224 63 04

Abonnement simple

1 an/6 numéros/20 francs

Abonnement de soutien

1 an/6 numéros/60 francs

Directeur de la Publication

Didier Cazejust

Imprimé en France

par Goulhot - 93100 Montreuil

Dépôt légal 1^{er} trimestre 1974

galerie farber

5, rue Ravenstein

1000 Bruxelles

Téléphone : 13.03.88

du 17 janvier

au 16 février

Jacques Soisson

du 27 février

au 26 mars

Francis Herth

ARTSVUS

Parmi les multiples questions qui relèvent de l'activité artistique de nos jours, il en est une qui ne semble guère avoir sollicité l'attention. Il ne s'agit pourtant pas là de quelque singularité ou de quelque bizarrerie, loin de là. Peut-être est-ce, plus simplement, que son examen s'inscrit davantage dans le champ de compétence du sociologue ou du psychologue que dans celui du critique ou de l'historien d'art. Cette question, la voici : pourquoi tant d'artistes, non contents du plein exercice de leur art, apparaissent si souvent sollicités par des domaines de pensée-action étrangers à celui-ci ?

D'emblée, une précision pour écarter tout malentendu. Il ne s'agit pas ici de l'interrogation, banale aujourd'hui, sur « les rapports entre l'art et... » (suivent par exemple : la technique, la science, la linguistique, etc.). De tels rapports, en principe du moins, postulent une égalité de parole entre des partenaires venus d'horizons dissemblables. Or ici, précisément, rien de tel. L'artiste, plutôt que porte-parole de son art, se résoud à soumettre celui-ci aux instances d'une autre discipline.

Des exemples ? On a l'embarras du choix. Une vingtaine de pierres disposées en cercle, un fagot de branches mortes, une chaîne d'arpenteur tirée sur un coteau, et ce sera l'« art écologique », doublé d'un commentaire axé sur quelque problème lié à l'environnement. Voit-on ailleurs un dispositif clignotant et rotatif, de la limaille de fer ou des clous distribués par un champ magnétique, ou encore du papier roussi par la lumière cohérente du laser, — non, il ne s'agit pas de travaux pratiques de physique scolaire; on est en galerie ou dans un musée d'art. Et ainsi de suite; la liste n'a pas de terme. A la limite, on se bornera à donner pour « travail artistique » un simple constat : la circulation de 9 à 10 heures sur telle avenue, le relevé de fouilles archéologiques, le compte rendu d'une expérience de laboratoire, la description d'un processus corporel, etc.

La tentation n'est pas nouvelle : de combien de sottises n'est-on redevable à des artistes ayant glosé sur la 4^e dimension, le principe d'incertitude, les logiques modernes, etc. ! Aujourd'hui, la « science » n'a plus la cote (au prix d'ailleurs d'une confusion : à quelques rares exceptions près, on attaque les applications pensant viser la recherche fondamentale); plus attirantes sont les sciences dites humaines (sociologie, psychanalyse, linguistique, etc.).

Quoi qu'il en soit, tout se passe comme si, abandonnant le champ spécifique de l'art (aussi mal délimité soit-il) présenté comme imposture bourgeoise aliénante, l'artiste place sa raison d'être sur un terrain qui n'est pas le sien, pour lequel il est mal préparé (ou pas du tout !) et sur lequel — inévitablement — il ne peut que faire figure d'amateur plus ou moins balbutiant. Schématiquement, tout se réduit à une *rupture de localisation et d'affectation* : montrer dans un lieu inaccoutumé (le musée, la galerie) et à un public inapproprié (celui des milieux de l'art/anti-art) ce qui relève de la compétence de l'ingénieur, du biologiste, de l'informaticien, de l'ethnologue, etc.

Autant d'impasses vouées à la stérilité et à l'échec ? Pas obligatoirement. Car l'inadéquation même de ces attitudes « contre nature », par les écarts et les contre-sens qu'elle entraîne, engendre parfois des « non-œuvres » où ceux-ci se trouvent, bon gré mal gré, portés au premier rang et injectent ainsi fraîcheur et fantaisie dans ce qui, autrement, aurait été document opératoire spécialisé. En somme, un *détournement de fonction*. D'où ces montages de « physique » qui débousoient le physicien ès qualité, ces relevés pseudo-sociologiques, ces « archéologies mentales » qui inquiètent le chartiste, etc. C'est le savoir « au deuxième degré » (avec toute la complaisance que celui-ci accorde à l'alibi, l'échappatoire, la médiocrité). Ne retrouve-t-on pas là, vivifié par la luxuriance des discours actuels, ce « droit à l'erreur féconde », source séculaire de tant d'œuvres maintenant admirées ?

Mais aussitôt surgit une question dont on mesure la portée : est-ce là le signe d'un épuisement irrémédiable de l'Art (aux sens usuels du terme) ? L'artiste, une fois « l'art aboli », ne serait-il plus que la doublure dansante du spécialiste-technicien, en somme son fou comme était le fou du roi qui, lui aussi, traitait de choses sérieuses, mais sans savoir, au deuxième degré ? Qu'on imagine alors la création d'une sorte de *Bauhaus* rénové où des experts qualifiés imposeraient à leur formation intellectuelle spécifique le droit (pourquoi pas le devoir ?) au « détournement de fonction » évoqué plus haut, — que resterait-il alors de l'anartiste, court-circuité sur le terrain même qu'il aura contribué à miner ? Perspective peut-être moins chimérique qu'on le pense : en matière de *design* par exemple, l'artiste *sensu stricto* n'a-t-il pas, dans les cas les meilleurs bien entendu, en quelque sorte dissous sa sensibilité-pauvre-de-savoir dans le savoir-pauvre-de-sensibilité du concepteur-technicien ?

A noter, en guise de conclusion, que ce qui précède repose, implicitement, sur la conviction que tout a été dit dans le champ de l'art-qui-n'a-pas-honte-d'être-art et que celui-ci, mythe aliénant sécrété par la classe dominante, n'a de place que sur le pilori de l'Histoire. Mais, à son tour, cette conviction, que vaut-elle ?

Serpan