

chroniques de  
**l'art  
vivant**

N°34 / NOVEMBRE 1972. PRIX 4F.



# Périodique mensuel n°34

NOVEMBRE 1972

10 rue Treilhard Paris 8 Tél. 522-13-19 le N° : France F 4  
USA \$ 1.50

Direction : Aimé Maeght

Rédaction en chef : Jean Clair  
Rédaction en chef technique : Carmen Martinez  
Rédaction :  
Adrien Maeght  
Maria Lluisa Borrás, Lise Brunel, Daniel Caux,  
Alain Clerval, Hella Guth, Gilbert Lascault, Irmeline Lebeer,  
Dominique Noguez, Sevim Riedinger, Philippe du Vignal  
Maquette : Jacques Jouffroy  
Secrétariat : Lina Nahmias  
Documentation : Sophie Perrot  
Diffusion : Philippe Lehembre  
Abonnements : Brigitte Wilhelm  
Imprimerie Arte 13 rue Daguerre 75 Paris 14

## Sommaire

- p 2 Calendrier international
- p 4 Editorial
- p 5 **PIERRE TAL COAT**
  - p 5 Entretien avec Tal Coat
  - p 7 Les Poèmes de Tal Coat
- p 8 **BARNETT NEWMAN**
- p 12 Visite à Jiří Kolár  
Actualités internationales
- p 14 **CHRISTO**
- p 17 Actualités internationales
- p 18 Viva Viva : l'underground new-yorkais aujourd'hui
- p 21 A paraître : **Pol Bury** : "L'Art à bicyclette  
et la Révolution à cheval"
  
- p 22 Cinéma : Deux, trois choses sur **Le Dictateur**  
En un clin d'œil...
- p 23 Théâtre : **Le Performance Group** : "Commune"
- p 24 **BOB WILSON** : "OUVERTURE"  
A propos du "Songe d'une nuit d'été"
- p 25 "Les Neurasthéniques"
  
- p 26 Danse : **Merce Cunningham**
  
- p 28 Musique : **XENAKIS** : "Dominer la technologie de  
notre époque..."
- p 30 **Luis de Pablo**
  
- p 31 **Palazuelo**
- p 32 gravure de Palazuelo

Couverture : Le Multigravitational Group sous la verrière du Grand Palais  
Photo André Morain.

Les manuscrits adressés à l'Art Vivant et non insérés ne sont pas retournés.

Les opinions émises par les collaborateurs de l'Art Vivant n'engagent que leur propre responsabilité.

Au sommaire du prochain numéro :  
Le Musée d'art contemporain, mort ou mutation ?

<input type="checkbox"/> Abonnement	<i>chroniques de</i> <b>l'art vivant</b>
<input type="checkbox"/> Réabonnement	
ci-joint le règlement à l'ordre des CHRONIQUES DE L'ART VIVANT par	
<input type="checkbox"/> chèque bancaire	
<input type="checkbox"/> mandat	
<input type="checkbox"/> C.C.P. Paris 25433-79	
Nom _____	
Adresse complète _____	
<b>Prix des abonnements</b>	
France et France Outre-Mer _____	35 F \$ 7.00
Europe _____	45 F \$ 9.00
Par avion	
Europe _____	62 F \$ 12.50
Amériques _____	95 F \$ 19.50
Proche-Orient _____	73 F \$ 15.00
Moyen-Orient _____	95 F \$ 19.50
Extrême-Orient et Australie _____	111 F \$ 22.50
Afrique du Nord _____	62 F \$ 12.50
Afrique Equatoriale _____	73 F \$ 15.00
Par bateau	
Etranger _____	45 F \$ 9.00

Né en 1915 à Graz, en Autriche, Max Hölzer est un poète et un écrivain dont l'œuvre — comme *Nigredo*, parue en 1962 et *Gesicht ohne Gesicht* (Visage sans visage) en 1968 — demeure en France encore presque inconnue, bien qu'elle ait débutée sous les auspices du surréalisme et qu'Hölzer ait été, pour l'Allemagne, le traducteur de Georges Bataille. Il s'est, par la suite, montré influencé par la tradition hermétique et cabalistique. Actuellement il travaille sur l'œuvre du grand poète portugais Fernando Pessoa. Max Hölzer a longtemps vécu à Madrid et connaît intimement l'œuvre de Palazuelo. A l'occasion de son exposition\*, il a écrit un texte dont nous présentons ici la traduction de quelques extraits. Dans ce texte, il considère "l'existence d'un art qui se propose aujourd'hui d'atteindre à l'unité de son être. (Cette unité pouvant même devenir, pour l'art, un thème fondamental.)"

\*Galerie Maeght, Zürich, octobre — novembre.

# PALAZUELO

"Dans beaucoup d'images, se retrouve, plus ou moins centrée, la figure d'un polygone : que celui-ci soit fermé sur lui-même ou s'ouvre et s'imbrique par endroits dans d'autres structures il constitue dans tous les cas le centre à partir duquel les autres figures se développent suivant des angles, créent des intersections et se circonscrivent. L'ensemble de cette construction de figures parentes peut cependant être lu selon une démarche inverse : dans ce cas, c'est la figure centrale qui se construit, soit par une concentration rigoureuse, soit selon une variation inventive de formes à partir des éléments de l'image. Et nous pouvons établir, en partant de nombreuses recherches comparatives, que dans le cas même des images qui semblent ne pas comporter de polygone central, ou qui ne le laissent apparaître que de façon allusive, on peut cependant déceler les mêmes lois latentes et variables qui suscitent ce polygone virtuel. En lui, nous devons reconnaître, sous une forme condensée, l'énergie du germe.

Nous percevons avec netteté la constitution de ce développement ou inversement de cette concentration dans l'image ; mais pour en avoir une connaissance *vécue*, plus profonde, nous ne pouvons nous passer d'une autre composante, que le simple fait de s'attarder devant une œuvre d'art, ou même une attention plus grande aux éléments constitutifs de l'image, ne livre pas. Le plaisir que nous prenons aux apparences de l'image ne nous le fait pas découvrir. Quand nous établissons avec l'image un rapport du type de ceux que nous avons avec le monde réel, nous ne pouvons pas connaître au niveau du *vécu* son *origine*, sa pure possibilité, car celle-ci n'est pas perceptible sans que simultanément l'on sorte de l'image : l'origine de l'image n'est pas lisible de façon permanente dans l'œuvre, comme un élément qu'elle exprimerait. Aucun élément existentiel, aucune analyse existentielle ne peut la faire apparaître.

Aucune différence — distanciation — dans l'identité de nous-mêmes et celle de l'œuvre ne peut nous en donner conscience. C'est seulement en retrouvant au niveau de l'expérience *vécue* cette origine de l'image, que l'on peut connaître l'œuvre et sa dimension réelle. C'est seulement quand la pénétration dans l'œuvre permet à chaque instant un retour à la conscience de sa possibilité originelle, que l'on peut l'embrasser. Et cela se produit en même temps que la récurrence de la perception de soi-même, que la conscience de sa propre sensibilité. Il faut toujours activer d'abord cette possibilité de dépasser l'image. De là cette référence que nous faisons à cette distance objectivable et radicale qu'il faut établir et qui rend possible la représentation aiguë de la figuration et de la trans-figuration. La transfiguration est l'unité pour laquelle l'œuvre existe. Sans elle nous n'avons que l'illusion de sa connaissance intime.

La distinction entre le noyau central, tel qu'il peut apparaître à l'œil ou à l'intuition, et la structure extérieure de l'image ne peut donc être que provisoire ; elle nous a conduit à une dualité de principe qui a mis en valeur la présence d'un polygone. L'énergie du germe, le point central du développement sont partout présents et perceptibles. Cette dualité, qui n'est que le dédoublement d'une unité profonde de l'image, concerne le champ entier de sa structure. Elle oscille, comme notre acte de connaissance, entre sa simple existence apparente et le principe génétique valorisant. Le noyau central dans son caractère abstrait n'a d'existence qu'en tant que symbole renvoyant à l'origine de l'œuvre. Tandis que la dualité dont nous parlions est initiale et finale. Elle crée et garantit l'unité de l'image (comme la conscience de notre pure possibilité signifie l'unité du sujet qui considère cette conscience même.)

L'unité peut, quand nous nous présentons libres ou "vides" devant l'image, être une perception immédiate qui procure un bonheur instantané et à travers laquelle l'image "vit" pour nous. Elle est une harmonie qui déborde et entraîne celui qui regarde l'image même s'il ignore que c'est lui-même qui crée et active cette perception. L'art que nous considérons n'appelle pas une objectivation transcendante : il doit être constamment actualisé au niveau d'un *vécu*, et dans l'immanence de l'universalité et du concret.

Son unité ne se situe pas au niveau de la composition visible, aussi nécessaire soit-il de mettre cette construction en évidence. Car celle-ci est "évocatrice" de l'unité immatérielle et transfigurative de l'image, elle l'"incarne" par son harmonie et sa beauté visibles. Son principe est aussi peu objectivable que notre pure possibilité au niveau de notre conscience. De là que ce n'est pas seulement l'artiste, mais aussi celui qui sait regarder l'image, qui peuvent participer à cette unité originelle de l'œuvre.

Tournons-nous vers le "Tout" de l'image visible, nous pouvons alors le croire construit d'éléments très simples. Laissant provisoirement de côté le problème de la couleur, ce "Tout" serait les moyens de son "écriture" ou de sa "géométrie", si nous avons le droit d'isoler les moyens dans ce que nous voyons. Le fait même que ces éléments ne soient pas de l'ordre des moyens implique qu'ils ne puissent pas produire ce tout par leur seule combinaison.

L'art nous procure, face à notre science contemporaine, les prémisses d'une connaissance plus large. De fait, la science n'est qu'un savoir naïf : quoi qu'elle en dise, deux points ne sont pas liés entre eux par une ligne, ni deux lignes par une surface, ni des surfaces par un espace. Leurs "dimensions" n'en sont pas changées. Qu'est-ce alors qui crée cette continuité que nous percevons ? Prenons l'exemple de l'art abstrait. Tandis que celui-ci est passé de la représentation des objets à la représentation de leur genèse (et de leur propre production), il a fait entrer la surface et l'espace eux-mêmes dans cette genèse et favorise un état de conscience qui dépasse l'individualité de l'objet dans l'espace, pour atteindre l'espace spirituel.(...)"