



1968 : La Critique d'art, la politique et le pouvoir

Antje Kramer Mallordy

► To cite this version:

Antje Kramer Mallordy. 1968 : La Critique d'art, la politique et le pouvoir. Séminaire de recherche Art contemporain du programme PRISME,, Sep 2017, Rennes, France. , pp.190, 2018. hal-01945791

HAL Id: hal-01945791

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01945791>

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



1968 : LA CRITIQUE D'ART, LA POLITIQUE ET LE POUVOIR



Programme de recherche PRISME
SÉMINAIRE ART CONTEMPORAIN
SEPTEMBRE 2017 - AVRIL 2018

Master recherche Histoire et critique des arts
Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art

1968 : LA CRITIQUE D'ART, LA POLITIQUE ET LE POUVOIR

Programme de recherche PRISME
SÉMINAIRE ART CONTEMPORAIN
SEPTEMBRE 2017 - AVRIL 2018

Master recherche Histoire et critique des arts
Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art

SOMMAIRE

Antje Kramer-Mallordy, <i>Introduction</i>	p.7
I. CHRONIQUES DES CRISES INSTITUTIONNELLES	
1. Paul Christophe, <i>André Malraux vu par Pierre Cabanne 1959 - 1967</i>	p.13
La secousse de « L'affaire Langlois »	
2. Céline Géraud, <i>La « grande crise de l'architecture » selon Michel Ragon</i>	p.29
3. Marion Rouger, <i>Fermer ou réinventer le musée ?</i>	p.37
II. MAI 68 - L'ENGAGEMENT CRITIQUE MIS À L'ÉPREUVE	
1. Iseult Cahen-Patron, <i>« La mort de l'art » - entre revendications et réalités du statut de l'art, du critique d'art et de l'artiste</i>	p.53
Les décès en 68 : Herbert Read, Marcel Duchamp et Will Grohmann	
2. Yohan Gianeri, <i>Les couleurs de l'engagement de Pierre Restany</i>	p.63
3. Etienne Schira, <i>L'iconographie 68 au travers des affiches : La valeur de l'image face aux artistes et à la critique</i>	p.75
La critique par l'image de Roman Cieslewicz	
4. Élise Louedec, <i>Du reportage à l'histoire : l'écriture critique dans Opus International</i>	p.89
Les Chroniques de l'art vivant : une naissance éditoriale en 1968	
III. LES BIENNALES - LIEUX DE CONTESTATIONS ET DE REVENDICATIONS	
1. Margaux Tangre, <i>La Biennale de Venise en 1968 : « E morta la Biennale ? »</i>	p.107
« Americana » ou la plus jeune <i>documenta</i> de tous les temps	
2. Félix Drouet, <i>Danuvius 68, « la première biennale des jeunes artistes Est-Ouest »</i>	p.123
3. Marion Glédel, <i>La VI^e Biennale de Paris, recherche d'un nouvel élan face aux critiques et aux contestations</i>	p.133
Le boycott de la X ^e Biennale de São Paulo	
IV. « LETTRES DE PRAGUE » - DES RÉSEAUX CRITIQUES TRANSNATIONAUX	
1. Juliane Debeusscher, <i>Dialogues engagés au travers du rideau de fer : Raoul - Jean Moulin et Jindřich Chalupecký</i>	p.149
La Nuit du 20 au 21 août 1968 : la répression du Printemps de Prague vécue par le critique d'art Jiří Padrta	
2. Anne Sophie Berisset, <i>L'expulsion contestée de Julio Le Parc, partisan de la « guérilla culturelle »</i>	p.171
3. Antje Kramer-Mallordy, <i>La 20^e Assemblée générale de l'AICA à Bordeaux, entre solidarité et conflits</i>	p.181

4009
PREST.XS.ZT.26/112

Pour rendre l'art bourgeois définitivement
inculpable
rendons-nous nous-mêmes collectivement
inculpables

(P.R. "Le Livre rouge de la révolution picturale", Ed. Apollinaire Milan 1968, p. 65)

Antje Kramer-Mallordy

1968 et la critique d'art Une question de perspective



Pierre Restany,
« Pour rendre l'art
bourgeois... », extrait
manuscrit du *Livre rouge
de la révolution picturale*,
1968, fonds Restany
[PREST.XSIT 26 (112)].

« À mes yeux, l'histoire la plus objective, la plus respectueuse
des faits aura toujours la beauté mystérieuse d'un roman¹. »

Alain Jouffroy

Au printemps 2018, les amphithéâtres des universités françaises ont une nouvelle fois été des réceptacles de la contestation estudiantine, conférant aux événements commémoratifs dédiés à Mai 68 – l'anniversaire oblige ! – un effet d'écho inattendu. Cependant, fidèle à notre époque qui prône une politique de l'éclatement néolibéral à l'opposé du « rassemblement » et de la « centralisation », la cohésion sociale plus large n'a pas été au rendez-vous, de sorte que l'imagerie et les discours de 1968 n'ont finalement pas quitté les salles de musées, ni les étalages des libraires. Si la plupart de ces retours sur l'histoire se sont concentrés sur le Mai français², prenant souvent le tour d'hommages au parfum nostalgique, ils ont fait la part belle aux affiches et aux photographies, devenues depuis longtemps les icônes d'une mythologie romantique des barricades qui font la joie des collectionneurs. En revanche, replacer les événements dans une chronologie et une géographie plus vastes semble être demeurée une affaire étrangère³.

L'année 1968 témoigne pourtant d'une condensation vertigineuse de « moments historiques » internationaux : « 56 pays, dont 22 pays européens, sont secoués par des protestations, bouleversements, voire par des révolutions⁴ ». Les images se superposent : les affrontements sanglants au Viêt-Nam, les assassinats de Martin Luther King et de Robert Kennedy, le drame humanitaire au Biafra, les marches de protestation en Pologne, les pavés lancés à Paris, l'attentat contre Rudi Dutschke, les chars dans les rues de Prague... Sur le plan artistique et culturel, l'année est inaugurée sur les notes révolutionnaires du Congrès culturel de la Havane, tandis que la Biennale de Venise et la documenta se muent en scènes parallèles de la contestation, dont les derniers soubresauts sont discutés lors de la vingtième Assemblée générale de l'AICA International à Bordeaux⁵. Par rapport à ce dernier événement, Pierre Restany note notamment dans son manuscrit *Livre blanc – Objet blanc* en automne 1968 :

1. Alain Jouffroy,
« L'aventure 1967/68-1978 »,
Opus International, n°66-67,
printemps 1978, p. 14.

2. Voir à ce titre la programmation des manifestations organisées pour l'année 2018 par plusieurs institutions parisiennes partenaires autour d'expositions, de rencontres et de débats en hommage à Mai 68 (<http://www.soixantehuit.fr/>).

3. L'exposition *Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen*, sous la direction d'Andreas Beutin et Eckhart Gillen, et dont le catalogue constitue un outil documentaire précieux, propose une approche internationale de la création, inscrivant les événements de l'année 1968 dans une chronologie longue allant de 1958 à 1972. Exposition au Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aix-la-Chapelle, 20 avril-19 août 2018 (pour le catalogue : Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2018).

4. Andreas Beutin et Eckhart J. Gillen, « Vorwort und Dank », *ibid.*, p. 10.

5. La 20^e Assemblée générale de l'AICA International sera l'objet du colloque, organisé par Richard Leeman, *68/18 Situation de la critique d'art*, les 6 et 7 décembre 2018 à l'université Bordeaux Montaigne.

« Menacé d'être privé d'art, le critique s'inquiète. [...] Le président de la section française [de l'AICA] a accueilli ses collègues en les exhortant à ne pas jouer aux anciens combattants. Admonestation fort utile, qui souleva un tollé général. En pleine mutation du phénomène esthétique, où en est la critique d'art aujourd'hui, ou plutôt, si l'on veut, où en sont les critiques⁶ ? »

Face à l'omniprésence de la fièvre révolutionnaire, suscitant répressions et violences, le monde de l'art s'agite à son tour, afin de devenir un terrain de lutte qui dépasse de loin le périphérique parisien, réussissant même à percer des trous dans le Rideau de fer. Partageant certains des modes opératoires des mouvements contestataires, artistes et critiques multiplient leurs déclarations, démissions, tracts, réunions, actions et œuvres dans la rue, qui se dressent tous contre les pouvoirs étatiques et leurs institutions jugées sclérosées. Mai 68 apparaît alors comme « un moment de cristallisation des désirs⁷ », devant apporter la concrétisation des utopies sociopolitiques d'un monde nouveau qui avaient déjà été préparées au long cours par les avant-gardes. Comme le montrent les documents ici rassemblés, les appels prolifèrent pour abolir l'art en tant qu'instrument bourgeois asservi au pouvoir, pour réformer en profondeur l'enseignement des Beaux-arts et de l'architecture et pour en finir avec les musées, ces « cimetières⁸ » d'une culture dépassée depuis longtemps.

Mais cette euphorie d'un départ vers tous les possibles ne peut se comprendre pleinement sans tenir compte du revers de la répression et du retour à l'ordre imposés par les pouvoirs dominants, et dont l'invasion tchécoslovaque par les forces armées du Pacte de Varsovie en août 1968 devient le symbole tragique. Ni l'insurrection de Budapest en 1956, ni la construction du Mur de Berlin en 1961, ni même l'écrasement violent de la révolte étudiante polonaise en mars 1968⁹ n'avaient su provoquer une telle vague d'indignation et de solidarité internationale que l'on retrouve dans des missives et articles échangés de part et d'autre de l'Europe. Sans doute a-t-il fallu passer par l'expérience effervescente de Mai pour que les milieux intellectuels occidentaux se sentent directement visés par ce déchirement des idéaux révolutionnaires sur fond communiste.

En choisissant la critique d'art comme porte d'entrée, il s'agit de rendre la parole à ceux qui ont contribué à forger cette histoire : une histoire plurielle, nourrie bien plus souvent par l'adversité que par l'unisson solidaire des causes communes, comme le rappelle déjà Michel Ragon quelques semaines après les événements tumultueux du mois de mai : « Bien sûr, les critiques d'art furent contestés encore plus violemment que les artistes, pendant la Révolution de Mai. Encore plus, parce qu'ils ne l'étaient pas seulement par les étudiants qui contestaient les artistes, mais aussi par les artistes contestés par les étudiants¹⁰. »

En retraçant modestement quelques-uns de ces chapitres de 1968, forcément partiels, conditionnés par l'état des archives, on assiste du premier rang aux processus d'historisation d'événements politiques par le prisme de la critique d'art, portée par l'engagement qui constitue l'essence même de la figure de l'intellectuel en ces années-là. Sortie ainsi de son enfermement statique entre action et réaction, entre création et réception, la critique (entendue à la fois comme discours et réseau d'individus) se dévoile alors comme un terrain d'étude passionnant, plus d'une fois inédit, qui permet d'examiner sa *réactivité* – fidèle à sa mission étymologique de « passer au crible » –, sa *capacité d'intervenir* dans l'espace public et sa *force prospective* au sein d'une société en crise. Sur le ton d'un examen de conscience, Alain Jouffroy écrira dix ans plus tard :

« Je n'en suis pas davantage “responsable” que je ne suis “coupable” d'avoir suivi certaines idées, certains conseils, subi certaines contagions, partagé certaines colères, ou certains enthousiasmes. Il fallait faire mai 68. Il fallait sans doute connaître son ratage. Il fallait sombrer dans le désespoir de juin. Il fallait aussi en sortir. Et surtout, sous aucun prétexte, ne céder à cette maladie de la volonté qui s'appelle le fatalisme. Le nécessaire n'est pas le fatal¹¹. »

Si l'expérience 68 est souvent considérée comme une rupture, représentant pour nombre d'intellectuels un sévère moment de remise en question individuelle, elle ne sera pas moins suivie par tant d'autres, car, comme le constate Hans Magnus Enzensberger, un autre témoin de 1968, « le tumulte n'en finit jamais. Il a seulement lieu ailleurs, à Mogadiscio, à Damas, à Lagos ou à Kiev, partout où nous avons la chance de ne pas vivre. C'est seulement une question de perspective¹² ».

« La révolte des étudiants et des artistes a souligné le rôle du critique engagé au sein du mouvement contestataire. Le véritable engagement critique ne consiste pas à obéir aux mots d'ordre de tel ou tel parti, voire de tel ou tel groupuscule, mais de se conduire en homme libre et d'assumer ses responsabilités individuelles dans le contexte confus et passionnel de l'action collective. En agissant ainsi on risque fort de se trouver isolé à contre-courant ou en proie aux attaques des révolutionnaires professionnels qui ont une fois pour toutes confisqué la révolution à leur profit. Qu'importe ! »

Pierre Restany, manuscrit *Livre blanc – Objet blanc*, automne 1968

6. Pierre Restany, manuscrit *Livre blanc – Objet blanc*, chapitre « Où en est la critique d'art aujourd'hui ? », 1968, fonds Restany [PREST. XSIT26 (124)]. Voir le document reproduit p. 70.

7. Jean-Louis Pradel, « 68-78 », *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, p. 10.

8. Pierre Restany, « Une Autre Bastille à abattre ; le musée d'art moderne », *Combat*, 18 mai 1968, fonds Restany [FR ACA PREST ECR PUB 005 (3 / 5)]. Voir le document reproduit p. 36.

9. Parmi les rares réactions éditoriales, la revue *Opus international* publie un « Spécial Pologne » (n°6, avril 1968), mais qui a déjà été préparé en amont des événements.

10. Michel Ragon, « L'artiste et la société », dans Collectif, *Art et contestation : Témoins et témoignages. Actualité*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 35.

11. Alain Jouffroy, « L'aventure 1967/68-1978 », *op. cit.*, p. 14.

12. Hans Magnus Enzensberger, *Tumulte*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2018, p. 236.

I. CHRONIQUES DES CRISES INSTITUTIONNELLES



Paul Christophe

Malraux vu par Pierre Cabanne (1959 - 1967)

Dès le premier survol de l'abondante collection de coupures de presse confectionnée par Pierre Cabanne, c'est à l'évidence peu dire que le critique d'art a suivi de près les actions qu'André Malraux menait en tant que ministre des Affaires culturelles depuis sa création sous la Cinquième République en 1959. Si cette collection permet de dresser un portrait évolutif du ministre, elle permet aussi de poser la question de la logique archivistique employée par le critique, offrant une représentation singulière – pourrait-on la qualifier d'intime ? – d'un engagement personnel. L'ensemble révèle d'abord une certaine virulence, mais permet aussi d'entrevoir les mouvements politiques autour d'un milieu culturel alors empli d'espoir pour accéder à une modernité qui semble difficile à atteindre. En cela les compilations de Pierre Cabanne fournissent un état des lieux complexe d'une France culturelle se morcelant irrémédiablement, constituant un feuilleton prémonitoire de la crise émancipatoire à venir.

Cabanne, archiviste des feuillets ministériels : le dessin du pouvoir

Selon le critique, auteur habitué des pages de *Combat*, *Arts* et *Cimaise*, le ministère est alors peuplé de réactionnaires, de sclérosés du sérail de l'Institut et d'austères fonctionnaires, opposés aux figures de proue de la création progressiste. Dans un dossier qu'il intitule lui-même « Hommes de Malraux », Cabanne nous présente Jacques Jaujard, directeur des Arts et des Lettres depuis la Libération et secrétaire général du ministre. Un article traitant de son départ en 1967 le décrit comme « s'occup[ant] essentiellement à défendre dans l'ombre cette “mafia des habits verts” et des prix de Rome qui défigure le pays avec des monuments hideux et qui se distribue généreusement tous les crédits¹ ». Jaujard aurait ainsi toujours à cœur de placer ses hommes aux postes prestigieux, comme le précise un autre article de 1966 :

Coupures de presse issues des dossiers « Malraux » du fonds Pierre Cabanne [PCABA THEPOL002 4-4].

1. « La mafia des habits verts », coupure de presse non signée, annotée « Départ Jaujard », datée du 3 mai 1967, fonds Cabanne. Tous les documents cités dans cet article proviennent du même fonds.

« Mais Jacques Jaujard est, nous l'avons dit, de l'Institut. Lorsque Balthus fut nommé par Malraux à la direction de la Villa Médicis à Rome, le candidat de Jaujard était Yves Brayer, lui-même membre de l'Académie et peintre inexistant [...]. Ce n'est pas par hasard, non plus, si, à la veille de se retirer pour une cure de repos, Malraux a dû nommer à la direction de la musique le très conservateur Marcel Landowski, fils d'un sculpteur tristement célèbre pour ses monuments aux morts mais qui fut, lui aussi, de l'Institut. Parle-t-on de nommer un administrateur à la Comédie-Française : c'est le nom de Jean-Jacques Gautier, le critique le plus nul, le plus obtusément réactionnaire et le plus inculte, qu'on met en avant². »

2. Patrick Lorient,
« Les absents ont toujours tort », coupure annotée
« Malraux Jaujard », datée
1966 [FR ACA PCABA
THE POL 002 (chem. 2)].



↑
Jean-Jacques Servan - Schreiber, « Malraux et la grandeur », *L'Express*, coupure de presse sans date (détail), fonds Cabanne [PCABA THEPOL002 4-4].

Aussi Malraux est-il en difficulté dans sa gouvernance, et s'il ne peut pas compter sur le soutien de ses collègues du gouvernement, enclins à l'« indifférence, voire l'inimitié³ », il peut toujours s'appuyer, au moins jusqu'en 1966 sur le duo formé par Gaëtan Picon, successeur de Jaujard à la direction générale des Arts et des Lettres, et Emile Biasini, directeur de l'action culturelle. Proche depuis longue date de Malraux, Picon, nommé en 1959, fait de son érudition et de sa renommée en tant que critique littéraire et artistique des atouts pour se départir d'une certaine prudence. À l'heure du bilan, cette prudence est considérée comme « une forme de démission et d'anémie en ces domaines, il s'efforça de tourner l'attention des services vers les activités les plus significatives et les plus actuelles. Le grand Prix national des arts prit sous son impulsion un intérêt nouveau et fut attribué à des artistes comme Bissière, Jacques Villon, Beaudin, Zadkine, et, l'an passé, Giacometti⁴. »

Directeur diplomate, portant l'innovation culturelle comme *leitmotiv* de ses projets de réformes (ouverture du répertoire de la Comédie Française, projet de création

d'un nouveau musée d'art moderne etc.), Picon est assisté par Emile Biasini, instigateur des Maisons de la Culture, action principale à mettre au crédit du ministère, et par la suite intermédiaire de confiance dans leur gestion. En se séparant de ces person-nages, Malraux perd une première fois le contact avec une frange importante d'un milieu culturel alors organisé de manière presque embryonnaire et qui craint l'orphelinat. « Il n'est pas question de faire du culte de la personnalité, mais nous craignons que le départ de Biasini ne favorise une centralisation étatiste à laquelle lui et moi sommes hostiles⁵ », déclare ainsi Gabriel Monnet, directeur de la Comédie à la Maison de la Culture de Bourges.

Acteurs de terrain plutôt que comptables cooptés, les départs de Picon et Biasini en 1966 sont le fruit de la nomination par Malraux de Marcel Landowski à la direction de la musique, en lieu et place de Pierre Boulez, chef d'orchestre alors en pleine ascension et de surcroît commissionné par



Patrick Lorient,
« Le départ de Gaëtan Picon », *Le Nouvel Observateur*, coupure datée de septembre 1966, fonds Cabanne [PCABA THEPOL002 2-4].

3. Ibid.

4. « La démission de M. Gaëtan Picon : sept années au service des arts et des lettres », coupure non signée, datée du 8 août 1966 [FR ACA PCABA THE POL 002 (chem. 2)].

5. « L'affaire Biasini », coupure non signée, datée de 1966 [FR ACA PCABA THE POL 002 (chem. 2)].

Gaëtan Picon pour la rédaction d'un projet de réforme de l'action musicale en France. L'intrigue politicienne instiguée par Jaujard pour son poulain Landowski, sans que Picon ne soit consulté ni même informé, précipite le départ de ce dernier, entraînant celui de Biasini dans son sillage. Pierre Cabanne a conservé plusieurs coupures supplémentaires, dont une lettre ouverte de Boulez à Malraux, empreinte de ressentiment⁶, un état des lieux du conflit dans la scène musicale par Maurice Fleuret, et enfin un papier de Patrick Lorient se faisant analyste stratégique en clôturant ainsi une chronique :

« En se séparant de Gaëtan Picon qui est depuis trente ans l'ami de tout ce qui compte dans le monde artistique et littéraire, Malraux risque de se couper de la fraction la plus intéressante des créateurs que lui, l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle, se devait de défendre contre la conspiration toujours renouvelée des médiocres. Dommage⁷! »

Archives d'un échec: le bilan à l'aube de Mai 68

Si Malraux est sévèrement critiqué pour la faiblesse gestionnaire de son cabinet politique en 1966-67, les coupures rassemblées par Cabanne insistent sur les incriminations du ministre et de ses propres décisions. En 1965, Philippe Vernet dépeint ainsi les dangers de la doctrine de Malraux quant à la gestion de l'État de la popularisation des arts, au détriment de l'initiative privée. Il rappelle ainsi :

« Sans l'idée de propriété, l'architecture gothique n'existerait pas. La peinture moderne est née dans les livres d'heures, généralement destinés à un grand personnage et où il n'est pas possible de suivre collectivement les offices. [...] Présenter la Joconde dans la caravane du Tour de France ne serait pas plus raisonnable que d'accrocher des Corot et des Chardin dans le réfectoire des usines Renault⁸. »

Le constat dressé ici par Vernet est corroboré dans la petite compilation de témoignages que Michel Ragon relaye dans un article nommé « Nous sommes un pays sous-développé⁹ ». Il y cite notamment le point de vue alarmant d'Albert Chatelet, conservateur en chef du Musée de Lille :

« L'idée d'un enseignement de l'art dans les écoles a été abandonnée par le Ministère de l'Éducation nationale. On est effrayé de l'ignorance des étudiants de facultés en ce qui concerne l'histoire de l'art. Le retard des musées français dans la présentation des œuvres est considérable. Les moyens de diffusion dont disposent les musées sont archaïques. Seuls le Louvre et le musée de Lyon disposent en France d'un service

éducatif. Au niveau de la province, la critique d'art est insuffisante. Il n'existe pas un seul critique d'art dans les cinq journaux paraissant à Lille¹⁰. »

Ni idées, ni stratégies de renouvellement : Malraux voit plombée son orientation gouvernementale. Présentée comme un cache-misère voulant occulter par des annonces budgétaires son manque de discernement dans l'établissement des priorités d'action, elle est en pratique renvoyée à une arrière-garde culturelle que Mai contribuera à combattre. Francis Spar synthétise ainsi ce décalage entre « anciens et modernes » du second XX^e siècle, commentant les résultats du quatrième plan de modernisation et d'équipement peu de tant avant le vote du cinquième :

« Alors pourquoi serait-on pessimiste ? Parce que les commissions de travail ont été obligées de constater unanimement la carence de l'État en ce qui concerne l'enseignement artistique et le goût pour la création artistique en France. [...] De 1962 à 1965, à peine trente millions de francs ont été engagés pour l'enseignement artistique alors que les budgets en avaient accordé dix fois plus et le Plan préconisé cinquante fois plus¹¹. »

10. *Ibid.*

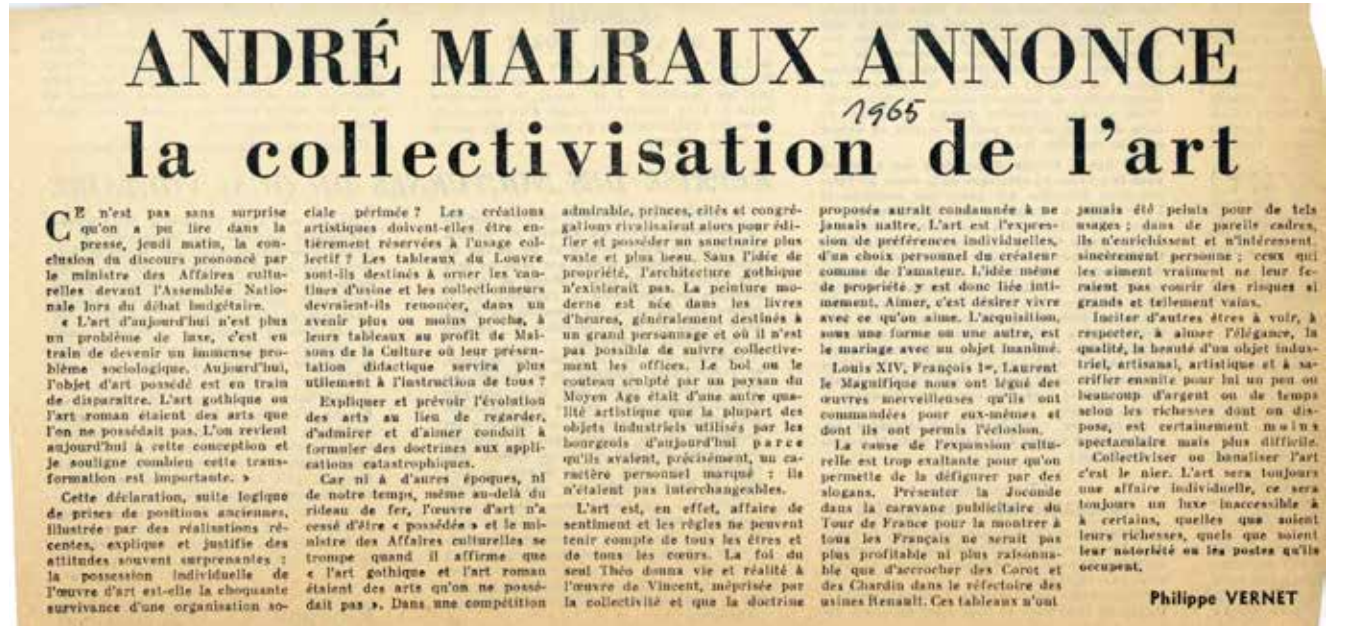
11. Francis Spar, « Lettre d'information – Espoir et désespoir du V^e plan », daté de 1966-79, annoté « V^e PLAN » [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 4)].

6. Pierre Boulez, « Pourquoi je dis non à Malraux », *Le Nouvel Observateur*, 25 mai 1966 [FR ACA PCABA THEPOL002 (chem. 4)].

7. Patrick Lorient, « Le départ de Gaëtan Picon », *Le Nouvel Observateur*, coupure de presse datée de septembre 1966 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 2)].

8. Philippe VERNET, « André Malraux annonce la collectivisation de l'art », coupure datée de 1965 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 4)].

9. Michel Ragon, « Nous sommes un pays sous-développé », coupure datée de 1966 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 4)].



Philippe VERNET, « André Malraux annonce la collectivisation de l'art », coupure datée de 1965, fonds Cabanne [FR ACA PCABA THEPOL 002 4-4].

LA CONDITION MINISTÉRIELLE

par Guy DUMUR

oct 60

* Qu'on le veuille ou non, tout se passe comme si André Malraux, membre du gouvernement, approuvait ou, tout au moins, couvrait les singulières mesures prises récemment contre des écrivains, des cinéastes, des comédiens, etc. Guy Dumur rafraîchit la mémoire de l'auteur de La Condition humaine.

Il y a moins d'un an, la Compagnie Renaud-Barrault donnait sa première représentation au Théâtre de l'Odéon, rebaptisé Théâtre de France, en présence du gouvernement un grand complet et des personnes les plus décorées de Paris. Dans la loge qui faisait face à celle du général de Gaulle, André Malraux, ministre des Affaires culturelles, ne pouvait cacher sa satisfaction à la pensée que cette représentation de *Tête d'Or*, première pièce de Paul Claudel, qui avait attendu plus de soixante ans pour être jouée, était son œuvre. Très pâle, Malraux ressemblait à Bonaparte, Premier Consul. Son visage et son corps, habituellement fébriles, paraissaient apaisés. Plus ministre que nature, il promenait son regard sombre dans une salle où régnait un ennui à petite poile. De tous ces officiels, sans doute était-il le seul à comprendre ce drame de la puissance et de la vanité de la puissance, écrit par un jeune homme de vingt ans, tout inspiré de Rimbaud.

Cette séance mémorable ne pourrait plus avoir lieu. Ni André Masson, le décorateur, ni Alain Cuny, qui paraissait, ce soir-là, n'avoir vécu que pour jouer *Tête d'Or*, ni Laurent Terzieff, ni Pierre Boulez, qui dirigeait la musique d'Höfner, qu'il avait orchestrée, ne pourraient plus paraître sur la scène de l'Odéon. Ils ont été interdits.

A cause de son passé

On sait pourquoi : on sait comment. Je ne puis croire, comme l'ont annoncé les journaux, qu'André Malraux se soit associé à ces mesures. Je ne puis croire qu'il pense, comme le Premier ministre, que ces écrivains et ces artistes n'ont agi que poussés par la soif de la publicité, ni qu'ils sont « une petite équipe de rêveurs ». Je ne puis croire qu'il accepte sans broncher que les « intellectuels » soient injuriés dans les discours officiels, que ce terme même soit devenu une injure. J'irai plus loin : je ne puis croire qu'André Malraux, s'il ne les approuve pas, ne se sente responsable des signataires de ce manifeste...

Pourquoi Malraux et non pas tel ou tel ministre ? Chacun connaît la réponse : à cause de son passé. Non pas son passé de combattant des Brigades internationales, de Résistant ou de militant gaulliste, mais celui de son œuvre, toujours là, toujours présente, dont la signification, si complexe soit-elle, ne peut être éludée. Ses romans, ne l'oublions pas, demeurent parmi les très rares œuvres de l'avant-guerre, qui éclairent le présent. Les jeunes gens qui les lisent aujourd'hui peuvent, à chaque page, y trouver des raisons de révolte, qui les amèneront à signer des manifestes, et les conduiront, entre deux gendarmes, devant les tribunaux. Lorsque Francis Jeanson créa, aux éditions du Seuil, sa collection des « Écrivains de toujours », André Malraux fut un des tout premiers auteurs à y être étudié...

Peu d'écrivains sont aussi actuels, a-t-il dit. Mais pour des raisons contraires à la politique du gouvernement actuel. La guerre d'Algérie à nos portes ressuscite, dans les rangs du F.L.N., les combats des *Compagnons* et de la *Condition humaine*. Les portraits de terroristes tels que Hong (« *Il est peu d'adversaires* », disait de lui Garine, que je comprends mieux que lui »), que Tchek, pourraient être ceux des fellaghas. Les prisons et les tortures, les luttes révolutionnaires contre le colonialisme, le pouvoir militaire et le fascisme, tout exalte, dans les principaux romans de Malraux, la lutte des opprimés pour leur liberté et leur di-

gnité. Les marxistes — Trotsky en tête — ont pu lui reprocher sa conception trop romantique, trop nietzschéenne de la Révolution, comme on peut lui reprocher, au nom de je ne sais quel réalisme, d'avoir imposé à son univers romanesque une vision nihiliste. (« *Je ne crois pas vrai* », écrivait Malraux en marge du livre que lui consacrait Gaëtan Picon (1), que le romancier doit créer des personnages : il doit créer un monde cohérent et particulier, comme tout autre artiste. ») Il n'empêche que ce monde « cohérent et particulier » est celui de l'aventure (« *L'aventurier [...] est opposé à la société dans la mesure où celle-ci est la*

préférence servir Enver Pachia, après avoir quitté le front russe où viennent d'être expérimentés les premiers gaz asphyxiants... Il n'est pas un personnage auquel Malraux accorde sa préférence qui ne choisisse, pour des raisons individuelles ou politiques, ses amis et ses ennemis, dans une action qui ne coïncide jamais avec les morales ou les gouvernements auxquels nous sommes obligés de nous soumettre.

Cependant, cette lutte va toujours dans le même sens. Un écrivain aujourd'hui poursuivi, Maurice Blanchot, l'avait noté : « *Que (Malraux) ne crée rien d'autre que son univers, soit, mais le mouvement de cet univers intérieur*

les débuts de son œuvre, Malraux s'est efforcé de créer, selon ses propres mots, « un type de héros en qui s'unissent la culture, la lucidité et l'aptitude à l'action ». Il affirme dans le dernier roman qu'il ait écrit (*Les Noyers de l'Altenburg*) : « *Je sais maintenant qu'un intellectuel n'est pas seulement celui à qui les livres sont nécessaires, mais tout homme dont une idée, si élémentaire soit-elle, engage et ordonne la vie.* »

Quel membre du conseil des ministres lirait aujourd'hui sans frémir les pages de *L'Espoir*, qui ont trait à l'attitude d'Unamuno devant qui le général Milan d'Astray s'était écrié : « A bas l'intelligence. Vive la mort » ? Ces pages où Malraux parle de l'opposition d'Unamuno, d'abord franquiste, contre



ANDRÉ MALRAUX EN 1934 AUX CÔTES D'HENRI BARBUSSE
« L'homme n'est pas ce qu'il cache, il est ce qu'il fait »

A.F.P.

forme de la vie ; il s'oppose moins à ses conventions rationnelles qu'à sa nature ») (2) et celui de la Révolution, c'est-à-dire les manifestations les plus violentes de la révolte individuelle et collective.

Toujours dans le même sens

S'il ne s'agissait que de romans... Mais Malraux n'est pas Simonon. Aucun commentateur ne s'y est trompé : André Malraux a conçu son œuvre de telle sorte que l'on est obligé de confondre les luttes et les interrogations de ses personnages avec les siennes. C'est de sa propre légende que son œuvre tire son pouvoir de fascination. C'est André Malraux que cherche le lecteur à travers Claude Vannoc ou Perken, Garine ou Kyo, Gisors, Magoin ou Vincent Berger. A une exception près, il a vécu dans les mêmes lieux, combattu pour les mêmes causes. Lui-même autant que ses personnages créés à sa ressemblance idéale (« héroïcisée ») nous engageant à agir, à mettre en question les formes de vie et les injustices qu'ils ont combattues dans des circonstances communes.

C'est pour se trouver eux-mêmes, mais aussi pour accéder aux formes les plus imprenables de la liberté, que Garine déserte en 1915 de la Légion étrangère : il ne veut pas être un « nettoyeur de franchises », que le vieux Gisors est chassé de l'Université où il enseigne, que l'Italien Scali se bat contre ses compatriotes engagés en bloc du côté de Franco, que Vincent Berger — sorte d'anti-Lawrence —

coïncide avec celui de l'histoire et, de la sorte, il crée aussi l'histoire, c'est-à-dire le sens de l'histoire. » Les angoisses métaphysiques, les réflexions sur la vie et la mort, la hantise d'un héroïsme toujours obscur et de la souffrance imposée par les hommes ne peuvent faire oublier que Malraux et ses personnages ont lié leur destin à des Révolutions contre le fascisme. C'est contre Tchang Kai-Shek que luttent les personnages de *La Condition humaine*, contre Franco, ceux de *L'Espoir*. « *En combattant avec les républicains et les communistes espagnols* », écrivait-il encore, en 1953 (3), *nous défendons des valeurs que nous tenons (que je tiens) pour universelles.* » Et il faut beaucoup de mauvaise foi pour ne pas voir la place qu'occupent, dans les deux livres que je viens de citer, la misère du peuple chinois, celle du peuple espagnol et les systèmes qui les oppriment...

Est-il utile enfin de rappeler, en une période où quelques-uns des meilleurs écrivains de ce temps ont à rendre compte de leur pensée et de leur action devant la police, à l'heure où le premier ministre et une presse servile vouent les « intellectuels » à la vindicte publique, que l'œuvre d'André Malraux, de la *Tentation de l'Occident* aux *Voix du Silence*, autant par sa structure que par les personnages réels ou semi-imaginaires qu'elle met en scène, veut être la démonstration permanente de la primauté de « l'intellectuel » et de l'artiste dans le monde. Mieux encore : leur pouvoir créateur doit se confondre avec leur action. Dès

Franco, de Thomas Mann contre Hitler, de Gide contre Staline, de Ferrero contre Mussolini et qui se terminent par la phrase fameuse : « *Transformer en conscience une expérience aussi large que possible.* »

On ne pourra plus croire à l'œuvre passée de Malraux si son attitude actuelle la renie. Les décisions arbitraires qui ont frappé les écrivains et les artistes peuvent être le fait de ministres professionnels égarés par la peur ou par la haine : elles ne peuvent être assumées par l'auteur de *La Condition humaine*. Il paraît inconcevable qu'un écrivain comme lui ne veuille défendre des hommes qu'il a puissamment contribué à former. Sa présence dans un gouvernement qui est entré en guerre contre ses propres disciples n'a plus de raison d'être. S'il ne peut exprimer clairement les raisons d'une attitude dont l'ambiguïté ne peut servir d'autre cause que l'attrait d'un pouvoir illusoire, qu'il démissionne. Qu'il rejoigne ces opposants qui sont plus près de Malraux que Malraux ne l'est de lui-même.

Qu'il ne nous oblige pas à croire que c'est en vain qu'il écrivait, à dix ans de distance : « *Un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il a fait, de ce qu'il peut faire* » (4), et ceci, qui dans une perspective actuelle est encore plus grave : « *L'homme n'est pas ce qu'il cache, il est ce qu'il fait* » (5).

G. D.

(1) Malraux par lui-même (Ed. du Seuil).

(2) et (3) Du même ouvrage.

(4) *La Condition humaine*.

(5) *Les Noyers de l'Altenburg*.

Les critiques se font ainsi légion quand s'esquissent les premiers constats. Or, dès 1960, Guy Dumur a diagnostiqué les premières erreurs structurelles et prédit à Malraux le sac de nœuds dans la résolution duquel il s'engageait, à sa perte, si l'on croit l'auteur :

« On ne pourra plus croire à l'œuvre de Malraux si son attitude actuelle la renie. Les décisions arbitraires qui ont frappé les écrivains et les artistes peuvent être le fait de ministres professionnels égarés par la peur ou par la haine : elles ne peuvent être assumées pas l'auteur de La condition humaine. Il paraît inconcevable qu'un écrivain comme lui ne veuille défendre des hommes qu'il a puissamment contribué à former¹². »

Il termine son article prémonitoire sur une injonction lancée comme une bouée de sauvetage qui anticipe de près de huit ans l'appel que Michel Ragon lancera au ministre sur un ton similaire au moment des événements de Mai¹³ :

« S'il ne peut exprimer clairement les raisons d'une attitude dont l'ambiguïté ne peut servir d'autre cause que l'attrait d'un pouvoir illusoire, qu'il démissionne. Qu'il rejoigne ces opposants qui sont plus près de Malraux que Malraux ne l'est lui-même¹⁴. »

12. Guy Dumur, « La condition ministérielle », *France Observateur*, 13 octobre 1960 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 4)].

13. Nous faisons allusion à l'article de Michel Ragon, « Malraux, rejoignez-nous », *Combat*, lundi 20 mai 1968. Voir p. 108 dans le présent volume.

14. Guy Dumur, « La condition ministérielle », *op.cit.*

15. Pierre Cabanne, « La France condamnera-t-elle à mort les collectionneurs ? », *Arts*, 12-27 octobre 1965 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 3)].

16. Pierre Cabanne, « Devant l'assemblée nationale : Malraux cache par des mots le néant de sa politique », *Arts*, novembre 1964 [FR ACA PCABA THEPOL 002 (chem. 4)].

17. Pierre Cabanne, « Le scandale de Cézanne », *Arts*, Novembre 1964 et « M. Subes déshonore Paris », mars 1968 [FR ACA PCABA THEPOL 002].



Guy Dumur, « La condition ministérielle », *France Observateur*, 13 octobre 1960, fonds Cabanne [FR ACA PCABA THE POL002 4-4].

Derant l'Assemblée Nationale

NOV 64

Malraux cache par des mots le néant de sa politique

ARTS : « en cette semaine deux tribunes à sa mesure : l'Assemblée Nationale et le « Journal officiel ». Le procès de la politique du ministère des Affaires culturelles a été fait par les rapporteurs du budget de ce département, MM. Jeart et Marcelet, tel que nous l'établissons depuis trois ans, avec l'aide de nos enquêtes et de nos articles accompagnés de citations. C'est ainsi que l'article « Paris terminus des expositions » a fait l'objet d'un paragraphe spécial du rapport de M. Marcelet ; les cris d'alarme que nous ne cessons de lancer, les insuffisances ou les erreurs que nous déplorons, les sottises ou les abus que nous dénonçons, tout comme l'indifférence officielle à l'égard des jeunes artistes, ont été cités (voir le « Journal officiel » du 8 novembre, pages 5044 à 5072) le plus terrible réquisitoire. Il n'a fait apparaître le désordre, l'anachronisme, l'incapacité ou l'impuissance d'un ministère dont les coups de bluff cachent le néant.

Ces coups de bluff, ce fut la toute la riposte de M. Malraux. Écartant par ces brillantes ironies, de langage, qu'on lire d'autre part et qui lui sont propres, les vrais véritables problèmes qui sont ceux des hommes et des œuvres de notre temps, il n'a voulu montrer que les seules réalisations ou il eût voulu venir ce qu'il appelle notre prestige. Le rassemblement des fautes de Paris, le creusement des fossés du Louvre, l'installation des Maillol aux Tuileries, la sauvegarde des quais de la Seine, la protection des quartiers anciens ou d'innombrables contemporains, la restauration des fresques de Fontainebleau, le déguisement des Invalides, qu'est-ce que c'est ? Des mesures utiles, nécessaires, que n'importe quel ministre aurait prises comme d'autres du même ordre l'ont été dans le passé, ou la grande politique, dit grand ministère des Affaires culturelles sous la tutelle de M. André Malraux ? Que faites-vous, monsieur le ministre, qui avec une si haute et une si noble conception de l'État moderne, c'est-à-dire, avec-vous proclamé à la Chambre : « Un État axé sur l'efficacité et la justice sociale » pour les jeunes artistes ? Pardon, l'onbilité, qu'ils sont pauvres et qu'ils ne vous intéressent pas. Vous avez eu pourtant un aigle en leur faveur en aidant à la

mise sur pied — si laborieuse — de la Sécurité Sociale, mais pourquoi vous êtes-vous en obligé de faire cette plaisanterie déplacée sur le « droit à l'aspirine » ? Et pourquoi se vanter de la création de 300 ateliers-logements d'artistes quand vous savez pertinemment qu'il faut être riche, très riche, pour les acquérir ? Quant au 1 % qu'avez-vous dit ? « Nous faisons appel à des artistes reconnus qui font fonction de chefs d'atelier et s'entourent de jeunes artistes, de sorte que les sommes obtenues au titre de ce 1 % non seulement sont distribuées mais couvrent à des résultats suffisamment éblouissants pour ne pas être inutiles, à Riccio ! Mais où ? Comment ? Avec qui ? Et quels sont ces résultats suffisamment éblouissants à que vous nous cachez ?

Enseignement désuet, crédits ridicules

L'enseignement artistique va à vau-l'eau. Prenez-moi. Voici ce que déclare M. Jeart, rapporteur : « Cet enseignement se caractérise par un anachronisme, une confusion dans la répartition des compétences à laquelle il est temps de mettre un terme. » C'était l'avis de M. Gaston Piron, directeur général des Arts et Lettres, après l'enquête que je fis moi-même en 1960. Depuis rien n'a, hélas, changé. Qu'a répondu M. Malraux à une pertinente intervention de M. Fréville, député-maire de Rennes, concernant l'enseignement artistique et la doctrine du ministère dans ce domaine ? Bien. Ou plutôt si : une boutade assaisonnée d'une citation de Flaubert et cette réplique, ahurissante : « Je voudrais que l'on me montre le malin capable de me dire ce qu'est l'enseignement de l'art ». Voilà comment parle le ministre chargé de cette question capitale en plein Parlement qui a cru bon d'y répondre, lui-même dans le « Journal officiel », par des « sourires ».

Rien sur le chiffre ridicule des crédits affectés à l'achat d'œuvres d'artistes vivants : 9 millions d'A.F. ! Rien sur ce qui intéresse le travail et l'avenir des jeunes : peints, sculpteurs, architectes, artisans pour lesquels M. Jeart lance un « cri d'alarme. Rien, sinon cette pirouette : « Je ne dis pas que ce que nous aurons sera tout à fait ce que nous au-



André Malraux. Né en 1901, Délégué du Kuomintang en Chine, inculpé de déprédation et de transfert illicite d'œuvres d'art. Commande l'aviation de l'Espagne républicaine. Colonel du maquis. L'un des plus grands écrivains français. Ministre des Affaires culturelles. Orientaliste, archéologue, antifasciste avant de Goulle, gaulliste depuis.

rière souhaité, mais en tout cas ce sera plus que ce qui a été fait avant nous à quelque époque que ce soit. » Tout cela est rotièrement faux et, de plus, ce n'est pas très aimable pour les hauts fonctionnaires de son ministère que M. Malraux a hérités de ses prédécesseurs. Il y a des milliers d'artistes qui se souviennent de celui qui, avec l'appui de ses ministres successifs, a fait pour eux plus que de fera, en ses longues années de règne, M. Malraux, il s'appelait Pierre Goulle.

Un nouveau statut pour les Arts Déco

Pourtant le bilan de la politique (P) de M. le ministre des Affaires Culturelles contient un fait positif issu d'une pensée profonde qui sera la super-grande réalisation de 1963 : un jardin à la française sur l'esplanade des Invalides. Idée charmante, poétique même, et qui nous séduira enfin sur ce qu'est la culture pour M. Malraux : celle des fleurs. Il n'a pas été question à la Chambre du nouveau statut du Musée des Arts Décoratifs qui doit être renouvelé l'an prochain. On sait que M. Michel Faïe, conservateur en chef de ce musée, avait été suspendu, en juillet dernier, par les soins du président de l'Union Centrale, M. Claudius-Petit ; depuis, le bureau de M. Faïe est fermé à clé et on lui même son courrier personnel ; mais le ministre s'est amplement refusé à entériner la décision du président. Le 4 novembre dernier le Conseil de l'Union Centrale qui comprend, outre les membres de l'Association, des personnalités telles que M. Chatelet, directeur des Musées de France, Jean Adhemar, Pierre Verlet, Jean Cassou, etc. a fait de même, et cette histoire à laquelle M. Claudius-Petit avait donné une publicité incongrue semble terminée, du moins

sur le plan administratif. Reste le Musée et son nouveau statut. Le projet le plus sérieusement envisagé pour l'instant semble être le suivant : le Musée, dont seules les collections sont nationales, deviendrait propriété de l'État, les salles d'expositions restant dévolues à l'Union Centrale et c'est sur ce dernier point que l'on jase. Est-il vrai qu'un marchand très connu de la rive gauche et un courtier naturalisé belge, mais mieux connu à Beyrouth, seraient « intéressés » à cette initiative ? Est-il vrai que de gros capitaux bancaires, éventuellement utilisables pour certaines campagnes électorales, seraient avertis à la disposition des manifestations organisées dans les salles d'exposition du Musée ? Est-il vrai que d'importants collectionneurs, ayant participé à la fois avec les « organisateurs » et les plus haut et des personnalités gouvernementales à un échelon très élevé, pourraient trouver dans ce séduisant projet le moyen d'assurer une « circulation » plus aisée des tableaux en leur possession que, d'ailleurs, on a déjà vu arriver aux Arts Décoratifs ? Est-il vrai que ces tableaux portant du fait de cette participation, l'étiquette « Musée des Arts Décoratifs - Palais du Louvre » voient du fait de ce glorieux label, leur prix monter sensiblement à l'étranger ? Surtout s'ils sont dus aux poulains de ces « organisateurs ».

Un dynamisme à préserver

Les membres de l'Union Centrale sont des hommes sages, d'une bonneté indiscutable, d'une intelligence et la droiture ont fait leurs preuves. Il est impossible qu'ils se prêtent à une telle machination qui mettrait les salles d'exposition de la rue de Rivoli aux mains de spéculateurs internationaux. Si les statuts centennaires de l'Union Centrale ont besoin d'être réunis, il est souhaitable que le Musée et les salles d'exposition gardent leur liberté et leur dynamisme d'organisme privé. Il est inutile de rappeler que quelques-unes des plus belles expositions de ces dernières années y ont été organisées.

Pierre CABANNE

Les perles du ministre

- Sur la diminution du nombre d'expositions : « Il y a des gens qui trouvent que les tableaux français sortent trop quand ceux qui ne devraient pas sortir ne sortent plus. »
- Sur « Paris terminus des expositions » : « Nous ne pouvons pas toujours être ceux qui commencent. »
- Sur la conservation et la restauration des monuments anciens : « Il n'est pas raisonnable de dire que vous avez des droits dans la mesure où le monument va tomber sur la tête des gens. »
- Sur la Sécurité sociale : « Faire en sorte que 1.000 artistes cessent d'être des parias et de n'avoir (sic) même pas droit à

- l'aspirine, ce n'est pas si mal et je serais heureux que nous obtenions ensemble ce résultat. »
- Sur les Maisons de la Culture : « Lorsque les gens sont las d'être café, ils descendent dans la rue ; lorsqu'ils sont las de la salle, ils remontent au café. Il fallait enfin comprendre que, pour la culture, aucune Sorbonne... ne peut remplir le rôle de la Maison de la Culture qui apporte l'admiration et l'amour. »
- Sur les vols dans les églises : « Il s'agit en ce moment d'un phénomène européen et ses causes... nous désarment passablement. »
- Sur l'enseignement artistique en réponse à une question de M. Fréville, député-maire de Rennes :

- « Vous déclarez qu'il n'y a pas de politique de l'enseignement artistique ; vous avez raison M. Fréville. Si vous désirez que je vous en donne la raison, nous le ferons seuls, car c'est extrêmement long... Je voudrais qu'en me montre le malin capable de dire ce qu'est l'enseignement de l'art. »
- Sur n'importe quel : « Pour n'importe quel Péruvien ou n'importe quel Bolivien, il y a quelques choses d'obscur dans ce que fut Victor Hugo, quelque chose qui n'est pas son idéologie, mais qui est beaucoup plus profond et qui s'appelle la générosité du monde. » (Discours de M. Malraux à la Chambre lors de la discussion du budget des Affaires culturelles, 7 novembre 1964, « J.O. », pp. 4991 à 5005.)



Pierre Cabanne, « Devant l'Assemblée nationale : Malraux cache par les mots le néant de sa politique », Arts, novembre 1964, fonds Cabanne [FR ACA PCABA THE POL002 3-4].

La secousse de « l'affaire Langlois »

Si Mai 68 en France a connu différents moments-clef, « l'affaire Langlois », du nom du directeur déchu de la Cinémathèque française, peut être vue comme l'un des déclencheurs de la mise en mouvement du monde culturel, annonciatrice des événements virulents à venir. En février 1968 a eu lieu une réunion du Conseil d'administration de la Cinémathèque qui a enteriné le changement au sein de la direction artistique et technique. Henri Langlois est alors limogé, au prétexte d'une mauvaise gestion des affaires de l'institution qu'il a contribué à fonder et à laquelle il a donné sa place dans le réseau international du cinéma. Ayant œuvré depuis 1936 à la vivacité du cinéma français, ancré dans son temps, Langlois est un infatigable chercheur d'images, parcourant le monde pour sauvegarder d'anciens films, collectant dans les greniers et les caves, les puces et les poubelles pour intégrer le cinéma au registre des arts vivants.

C'est donc dès le mois de février que les premiers remous apparaissent. Le gouvernement dont fait partie Malraux semble une fois de plus déconnecté du monde de la culture, de sorte que cinéastes, écrivains, plasticiens et critiques manifestent pour la première fois côte-à-côte pour exprimer leur solidarité avec l'ancien directeur de la Cinémathèque. Comme le rappelle Pierre Restany dans un article-manifeste dans la revue *Planète*, cette affaire

a ouvert la voie à une culture au service d'un pouvoir « qui a fait mine de s'intéresser à l'art actuel, [et pour lequel] il est normal qu'artistes, marchands, critiques et collectionneurs accomplissent tous les sacrifices sans autre contrepartie que la bénédiction administrative¹ ». Alors que Langlois finit par réintégrer son poste en avril 1968, cette marche arrière de Malraux ne pourra pas pour autant arrêter l'avalanche de la contestation généralisée des semaines suivantes.

Paul Christophe
et Hama Saley Moumouni



← Caricature d'André Malraux par Razy, *Le Nouvel Observateur*, 29 avril 1969, p.40. [FR ACA PCABA THE POL003 2-3].

1. Pierre Restany, « Je vote la grève de la culture contre l'État », *Planète*, n° 40, mai-juin 1968, p.161.



↑ Pierre Restany, « Je vote la grève de la culture contre l'État », *Planète*, n°40, mai-juin 1968, p.161-165 (ici p.161), fonds Cabanne [FR ACA PCABA THE POL003 1-3].

LA DERNIERE CHANCE DE NOTRE CULTURE: LA GREVE TOTALE CONTRE L'ETAT.

Tandis que s'écroule, dans la médiocrité des compromis et la brutalité des faits du prince, le mythe culturel du gaullisme, les opposants de tous bords ont beau jeu de ricaner.

Le problème est d'une gravité extrême, et l'affaire Langlois nous en fait brusquement réaliser l'ampleur. Henri Langlois, créateur de la Cinémathèque, muséologue n°1 du cinéma mondial, est privé d'un poste qui est en même temps sa raison de vivre. Au profit de qui? D'un "administrateur", Pierre Barbin. Les motifs de son élimination? "Insuffisances de gestion". Peu importe la qualification, qu'en ne discute pas, d'ailleurs. Ce qui compte, c'est l'efficacité administrative. La Culture est une Administration comme une autre: il faut des technocrates aux postes-clés. Ainsi M. Pierre Moinot plus conseiller-maître qu'écrivain remplace-t-il à la Direction des Arts & Lettres M. Gaëtan Picon qui avait le tort d'être plus homme de lettres que bureaucrate. Ainsi impose-t-on à Paris, à travers le projet de Marien pour les Halles, le visage de sa propre aliénation. L'oukase administratif l'ayant dépossédé de son identité, Paris ne s'appartient plus.

Le théâtre, la musique, la radio ou la télévision ne sont pas mieux traités que le cinéma, les Halles ou la Défense. Dans le domaine des Beaux-Arts la situation est dramatiquement ambiguë. Un Service de la Création Artistique a été mis en place par M. Malraux afin de coordonner la vie de l'art. Le jargon administratif rejoint ainsi la réalité des faits: il s'agit bien d'administratif de la création, dans le sens stalinien et jdanovien du terme! Pourquoi s'étonner dès lors du voyage triomphal d'André Malraux à Moscou, de son flirt politico-administratif avec Mme Fourtseva, l'anachronisme proposée à la défense et à l'illustration du réalisme socialiste?

Non seulement la technocratie gaulliste ne respecte pas la culture mais la machine administrative s'est mise à dévorer ce secteur avec la complicité inconditionnelle de l'une de nos plus belles intelligences. André Malraux ministre joue les fous du roi, il assassine sa pure gloire d'aventurier individualiste et d'homme libre.

La machine accomplit sa sombre besogne au nom du principe sacro-saint de l'efficacité. Comment agissent les inspecteurs généraux de la Création Artistique dans leur entreprise de technocratisation de l'art? La Vème République avait hérité de la IVème une administration des Beaux-Arts sol rosée et

-2-

végétative, des musées fourre-tout, des conservateurs "horlogers de l'histoire". Des crédits ridiculement faibles, un personnel totalement inadapté à ses vraies fonctions. Cette double carence en hommes et en moyens matériels avait abouti au complet divorce de la vie officielle et de la vie réelle des arts. Paris, capitale mondiale de l'art moderne, vivait au rythme exclusif de l'initiative privée.

C'est en dehors de l'Etat, de son sillage, de son action que se déroulait le processus d'élaboration de l'art nouveau. L'école de Paris était un phénomène totalement étranger aux musées nationaux et aux bureaux administratifs. La situation était sans doute regrettable, elle avait au moins le mérite d'être claire. Son aspect inadmissiblement paradoxal est apparu aux yeux de tous avec la crise de 1960. Crise de l'art abstrait qui a coïncidé avec une crise profonde du marché de la peinture. Quand tout a commencé à aller mal, on s'est aperçu que l'Etat avait failli à la première de ses tâches, la coordination de la culture et la promotion de l'art vivant: tout un travail désintéressé que les galeries privées assumaient bénévolement dans l'euphorie des vaches grasses et des gains faciles.

Après la crise, les choses n'étaient plus les mêmes. Les Inspecteurs de la Création, M. Anthonioz en tête, décidèrent de faire peau neuve et d'amorcer un "new-look" culturel. Pour isoler M. Dorival, directeur du Musée National d'Art Moderne et le cantonner dans de strictes fonctions de "conservation", la Création d'un Centre National d'Art Contemporain fut décidée. En attendant d'occuper le futur Musée du XXème siècle, dont les plans exécutés par Le Corbusier à la veille de sa mort traînent dans les limbes des dossiers officiels, le CNAC affirmait sa vocation promotionnelle: organiser des expositions d'art contemporain, assurer la diffusion de l'art vivant en France et à l'étranger. Les premières réalisations - tant sur le plan des achats d'oeuvres contemporaines, des commandes de décoration ou d'architecture que des expositions publiques - ont suffi à réduire à néant les espoirs suscités par l'initiative ministérielle. Le CNAC, malgré ses hommes nouveaux, est retombé d'emblée dans la vaine et incapable prétention des organismes qui l'ont précédé: panachage des choix, compromis, demies mesures, chèvre et chou, mi-figue, mi-raisin. A Montréal on a réalisé en véritable tout-à-l'égout pictural. A la Nouvelle-Delhi on récupère les laissés pour compte de l'informel nuagiste. En Amérique du Nord

-3-

on prévoit une exposition itinérante groupant les gloires de l'Ecole de Paris de...1945.

La Ville de Paris a suivi le mouvement. Elle s'est octroyée une charte d'action artistique rédigée il y a deux ans par le nouveau sous-directeur des Beaux-Arts, M. Debidour. Entre autres réalisations et objectifs, la création d'une section d'Animation-Recherche-Confrontation au Musée Municipal d'Art Moderne figurait en première place. L'ARC devait être l'organisme promoteur de l'action artistique parisienne. Faute de crédits, de moyens matériels et humains, l'ARC est un nouveau-né qui vivote péniblement, à mi-chemin entre le scoutisme et le système D, comme un super patronage laïque de mairie de banlieue. Là encore les espoirs à peine éveillés, ont été déçus.

Mais l'administration veille. Elle entend retirer le bénéfice moral de ses "efforts", de sa bonne volonté théorique. Le prix du marché, c'est la fin du divorce entre l'art vivant et l'art officiel, l'installation de l'état au sein de la création. L'Etat nouvelle manière entend s'insinuer dans tous les secteurs de l'avant-garde, obtenir les plus brillants concours, les collaborations les plus spontanées en pratiquant la politique du sourire et des belles promesses. En un mot l'Etat entend s'annexer le dynamisme et l'énergie des initiatives privées sans rien donner en échange. Depuis que l'Etat a fait mine de s'intéresser à l'art actuel, il est normal qu'artistes, marchands, critiques et collectionneurs accomplissent tous les sacrifices sans autre contre-partie que la bénédiction administrative. Les nouveaux Inspecteurs de la Création trouvent normal que les galeries ~~maient~~ organisent à leur place des expositions entières livrées à destination "franco de port et d'emballage"; ils trouvent normal que les collectionneurs soient privés de leurs tableaux pour de longues périodes, pratiquement à leurs risques et périls; ils trouvent normal que les jeunes artistes donnent leurs oeuvres à un Etat qui n'a rien fait pour eux. Enfin, et c'est là où nous, critiques d'art, sommes directement concernés, ils n'hésitent pas à s'adresser à nous pour établir leurs programmes d'expositions, pour organiser leurs cycles de conférences, pour combler les nombreuses lacunes de leur information: les nouveaux fonctionnaires du sourire nous réquisitionnent et nous assignent le rôle de conseillers techniques bénévoles. En cas de réussite ils en retireront toute la gloire, en cas d'échec ils se retrancheront derrière l'imprudence des avis.

-4-

Voilà un abus de confiance doublé d'un abus de pouvoir. Si encore cette exploitation des compétences servait à quelque chose! Elle ne sert qu'à assurer la survie difficile et tremblotante de cette façade du sourire administratif qui ne cache que du vide et du mou.

Nous avons été, quelques amis et moi, les premiers à être dupes de ce new-look. Notre colère est à la mesure de nos espoirs déçus. Aucune collaboration n'est possible avec la buretotechnocratie de l'art. Artistes, marchands, critiques et collectionneurs doivent méditer l'exemple tout récent des cinéastes et des réalisateurs. Ils doivent décréter la grève générale de la culture, paralysant ainsi l'action hypocrite de l'Etat et bloquant toute collaboration entre le secteur privé et l'administration. L'Etat, rendu à sa poussière organique, aura enfin perdu la face et ce n'est que justice. Ce sont des hommes libres qui assureront la libre diffusion des formes et des idées, aux lieux et places de ces tristes parodies du paternalisme que sont les maisons de la culture à la sauce Malraux.

1968 peut devenir l'année-charnière d'un regain de la liberté: plus de collaboration avec l'Etat-Sourire et ses pantins-technocrates, ses conservateurs, ses inspecteurs, ses commissaires. L'administration de la création repose sur un postulat essentiel: la passivité des intellectuels et des artistes. Notre passivité a des bornes. Démasquons, partout où nous sommes, l'emprise dégradante d'une bureaucratie qui n'a d'autre fin que de survivre à elle-même. A l'heure des faux-sourires et des faux-semblants, ne soyons pas dupes de la main tendue: le coup de poing n'est pas loin. La grève morale de la culture contre l'Etat est la première prise de conscience d'un nouvel humanisme révolutionnaire. La révolution ne connaît pas de frontières. L'échec généralisé de la bureaucratie dans sa tentative d'annexion de la culture sonnera le glas de tous les impérialismes de la pensée. La grève révolutionnaire des esprits libres ouvrira la voie de la Seconde Renaissance. Telle set notre dernière chance et nous devons la saisir. Non à l'étatisme culturel d'André Malraux, à ses maisons, à ses pompes et à ses oeuvres! Non à ses hommes de main! Non à l'insidieuse neutralisation de nos libertés d'agir, de créer, de penser et de voir!

Pierre RESTANY

ARCHITECTURE

De l'architecture considérée comme un acte politique

En juillet 1964, deux architectes : **Marcel Lods** et **André Hermant**, un ingénieur : **Trezzini**, démissionnaient avec éclat de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts dont ils dirigeaient un atelier depuis 1948. Pourquoi? L'enseignement qu'ils tentaient de donner à leurs élèves était en contradiction absolue avec la « doctrine » de l'école. L'École des Beaux-Arts restait indissolublement liée à l'Institut. Pendant près de vingt ans Marcel Lods avait adressé d'innombrables lettres de protestations et de suggestions au directeur de l'École des Beaux-Arts demeurées sans réponse. La réforme de l'enseignement de l'architecture restait un projet vague malgré les protestations de plus en plus véhémentes des élèves. **Raymond Lopez** et quelques-uns des meilleurs architectes français contemporains avaient mis au point une nouvelle école d'architecture, mais leur projet fut enterré par l'État. D'autres architectes, comme **Paul Herbé** et **Écochard**, sans parler bien sûr de **Le Corbusier**, dénoncèrent à maintes reprises le scandale d'une profession et d'un enseignement passésistes alors que l'acte de bâtir aurait dû être placé dans la liste des réformes d'urgence. C'est pour pallier un enseignement ridicule, pour réunir quelques-uns des architectes et autres personnes préoccupées de l'environ-

nement urbain, pour affirmer que l'architecture et l'urbanisme ne pouvaient être que des actes politiques et qu'il fallait socialiser « le temps, l'espace et l'art », que nous fondâmes le GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) en 1965.

Tout ceci pour dire que l'idée de condamner à mort l'École des Beaux-Arts, l'Ordre des Architectes, le Prix de Rome et l'Institut, de démontrer l'impossibilité de dissocier urbanisme et politique, de contester l'idée même que se font la majorité des architectes, des promoteurs et de l'administration, aussi bien de l'architecture que de l'urbanisme, ne date pas d'hier, que nous avons été quelques-uns à les formuler avec force. Mais on nous prenait alors pour des farfelus ou des utopistes. Les « événements de mai » 1968 ont redonné à ces idées un extraordinaire développement. Ce que nous annoncions depuis des années est arrivé : les étudiants et, à leur suite, un nombre important d'architectes, sont passés de la contestation à la révolte.

Une sérieuse contestation

Le 15 mai, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts était occupée par ses étudiants. Les élèves architectes formaient une commission pour la « déféodalisation de la profession » et la réforme de l'enseignement de l'architecture. Dès les premiers jours, un noyau d'architectes (**Grandval**, **Bossu**, **Schein**, **Kopp**, **Andraut** et **Parat**, **Chemetoff**, **Biro** et **Fernier**, **Marot** et **Tremblot**, etc.), ainsi que des jeunes enseignants et des sociologues, participèrent aux travaux des étudiants. L'École des Beaux-

Arts avait soudainement perdu son esprit « beaux-arts » au profit d'une très sérieuse contestation. Le dialogue entre étudiants et architectes fut souvent très dur. Ayant pris une position de refus contre l'Ordre des Architectes, les étudiants exigèrent des architectes présents qu'ils occupent les bureaux de l'Ordre, rue Portalis. Il y eut alors dans la nuit du 20 au 21 mai une grande séance d'autocritique présidée par **René Sarger**, l'architecte ingénieur dont nous avons souvent parlé¹. Après avoir déchiré symboliquement leurs cartes de membres de l'Ordre, une délégation de quatre-vingts architectes se rendit rue Portalis et occupa les bureaux de l'Ordre à 22 heures 30 après être entrée par la fenêtre. Un comité d'occupation provisoire fut formé. Et ce n'est sans doute pas par hasard que parmi les dix membres de ce Comité, nous retrouvons des hommes qui ont souvent été le sujet de nos chroniques : **Kopp**², **Sarger**, **Fernier** (membre très actif du GIAP), **Nicolas** et **Molle** (anciens Grands Massiers des Beaux-Arts), etc. Les architectes occupant les locaux informèrent **M. Querrien**, directeur de l'architecture au cabinet **Malraux**, de cet état de fait. Le 22 mai, une assemblée générale réunie à l'École des Beaux-Arts fonda le « Mouvement du 22 mai » qui reprenait les bases idéologiques du « mouvement du 15 mai » des étudiants. Emportés par le grand mouvement de contestation, les architectes français qui avaient pris l'habitude d'être en retard de plusieurs guerres sur les événements, n'avaient plus cette fois-ci qu'une semaine de retard sur la Révolution.

¹ Notamment dans *Planète* 23, juil.-août 65.

La « grande crise de l'architecture » selon Michel Ragon

Dès la fin des années 1950, Michel Ragon se consacre, au côté des arts visuels, à l'histoire de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles¹ et à la critique d'architecture dont il défend le caractère éminemment social. Dans le contexte libertaire et réformateur de l'année 1968, son positionnement va prendre une place importante dans les réflexions et les actions autour de la remise en question de la conception de l'architecture et de l'urbanisme, mais aussi du fonctionnement de nombreuses institutions comme celles de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et de l'Ordre des Architectes.

Dans un article intitulé « De l'architecture considérée comme un acte politique », publié dans la revue *Planète* en septembre 1968, il revient ainsi sur la chronologie antérieure de ses prises de position sur l'enseignement. Il l'introduit par l'événement survenu au sein de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en 1964 lorsque deux architectes-enseignants, Marcel Lods et André Hermant, et l'ingénieur Henri Trezzini démissionnent de leur poste pour incompatibilité entre leur enseignement et la « doctrine² » de l'école. Si les étudiants sont déjà avides de changements, c'est plus largement tout un corps de métier qui s'interroge : « [d]'autres architectes, comme Paul Herbé et Michel Écochard, sans parler bien sûr de Le Corbusier, dénoncèrent à maintes reprises le scandale d'une profession et d'un enseignement passésistes alors que l'acte de bâtir aurait dû être placé dans la liste des réformes d'urgence³ ».

Ragon, en réaction à cette inertie constatée et désireux de promouvoir une architecture pensée comme un acte politique en vue de socialiser « le temps, l'espace et l'art⁴ », fonde l'année suivante le GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) avec Yona Friedman, Paul Maymont, Walter Jonas, Ionel Schein, Georges Patrix, et Nicolas Schöffer. Le groupe a pour objectif de servir de pont entre les chercheurs de tous les pays pour une redéfinition radicale de la ville⁵. En 1963, l'ouvrage *Où vivrons-nous demain ?*⁶ avait déjà posé les bases d'une posture militante du critique pour une architecture prospective, « déplor[ant] que dans les années 1960, on commence seulement à construire l'architecture

1. Parmi ses premiers ouvrages consacrés à l'architecture, Michel Ragon, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958. Voir aussi Hélène Janniére et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture, actes du colloque*, Paris, INHA, 3-5 juin 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

2. Michel Ragon, « De l'architecture considérée comme un acte politique », *Le Nouveau Planète*, n°1, septembre-octobre 1968, p.101.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Nous renvoyons ici à l'exposition consacrée à Michel Ragon, sous le commissariat de Marie-Ange Brayer, Emmanuelle Chiappone-Pirou et Aurélien Vernant, intitulée *Villes visionnaires, hommage à Michel Ragon aux Turbulences FRAC Centre*, du 19 septembre 2014 au 22 février 2015.

6. Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Robert Laffont, 1963.

Cette semaine de retard leur valait pourtant un déluge d'injures de la part des étudiants auxquels ils auraient néanmoins pu rétorquer que ces derniers n'étaient entrés dans la contestation que près de deux mois après les étudiants sociologues de Nanterre et deux semaines après ceux de la Sorbonne.

Sept cents signatures

Le 29 mai, les syndicats d'architectes se réunissaient à l'Institut d'Art et d'Archéologie, rue Michelet, et la réunion qui avait été organisée dans l'intention de noyauter la contestation par les structures syndicales en place devait tourner à l'avantage des contestataires grâce notamment à une intervention de Michel Éco-

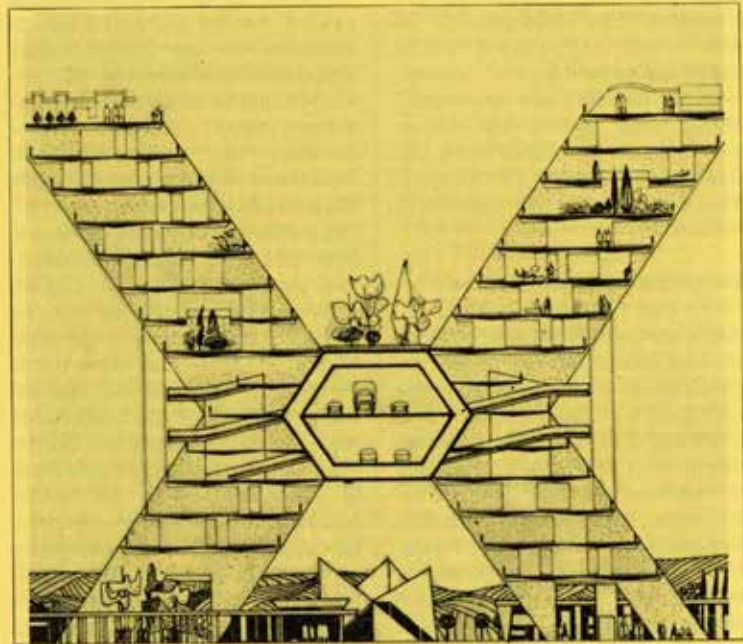
chard. Sept cents signatures furent alors déposées pour la liquidation de l'Ordre des Architectes.

Le 31 mai, le vent avait déjà tourné. J'ai assisté alors à une assemblée à l'Institut d'Art et d'Archéologie où les contestataires, à la tribune, étaient violemment pris à partie par la salle. Il n'était plus question de dissoudre l'Ordre, mais d'assurer l'ordre. Il n'était plus question de laisser « l'imagination prendre le pouvoir », mais de s'assurer que le pouvoir allait prendre l'imagination et lui tordre le cou. Faute de pouvoir assigner les 700 membres de l'Ordre qui demandaient sa dissolution, le Conseil de l'Ordre des Architectes fit comparaître en justice les six

occupants des bureaux de l'Ordre. Au mépris de la loi, la police interdit l'accès à l'audience dite publique. « Pauvre Ordre des Architectes, s'exclama M^{rs} Isard, l'un des cinq défenseurs des architectes occupants, qui croit retrouver sa légalité en retrouvant sa secrétaire et sa machine à écrire ! » Le juge estima qu'il ne voyait pas urgence à faire expulser les occupants et, au début juillet, l'occupation des bureaux de l'Ordre continuait encore jour et nuit, bien que le téléphone et l'électricité eussent été coupés. On en était arrivé à réunir 1 600 signatures pour l'abolition de l'Ordre. Sur 8 000 inscrits. Mais parmi les 1 600 on comptait des architectes aussi prestigieux que Zehrfuss, Badani, Dufau, Wogenscky, Candilis, Balladur, Arretche, Arsène Henry, Pingusson, Grandval. Une forte action se déclenchait aussi en province où toutes les écoles régionales d'architecture étaient occupées. Néanmoins, l'Association des Grands Prix de Rome d'Architecture n'hésitait pas à braver le ridicule en affirmant dans une proclamation publique que les Prix de Rome représentent « l'incontestable élite de la profession ».

Réformer la profession

Que va-t-il advenir maintenant de cette tentative de « révolution culturelle » en ce qui concerne l'architecture ? L'État semble refuser que l'École des Beaux-Arts soit incorporée à l'Université. L'Ordre des Architectes dégage sa responsabilité des non-réformes en affirmant que l'État en est le premier responsable. N'ayant jamais affiché une grande sympathie pour l'Ordre des Architectes résultat d'une ordonnance



La Ville-en-X, de Biro et Fernier.

↑
Michel Ragon, « De l'architecture considérée comme un acte politique », *Le Nouveau Planète*, n°1, sept.-oct. 1968, p.102, fonds Restany [PREST-PER].

“moderne” des années 1920, ignorant les possibilités de la technologie et les moyens de communication transformant radicalement l'environnement⁷». Militant pour un urbanisme réformé, une architecture à la fois contemporaine et tournée vers le futur, délestée du poids du passé, Ragon trouve naturellement un écho dans les revendications de Mai 68, comme il le rapporte dans ces lignes :

« [L']idée de condamner à mort l'École des Beaux-arts, l'Ordre des Architectes, le Prix de Rome et l'Institut, de démontrer l'impossibilité de dissocier urbanisme et politique, de contester l'idée même que se font la majorité des architectes, des promoteurs et de l'administration, aussi bien de l'architecture que de l'urbanisme, ne date pas d'hier, que nous avons été quelques-uns à les formuler avec force. Mais on nous prenait alors pour des farfelus ou des utopistes. Les “événements de mai” 1968 ont redonné à ces idées un extraordinaire développement. Ce que nous annoncions depuis des années est arrivé : les étudiants et, à leur suite, un nombre important d'architectes, sont passés de la contestation à la révolte⁸. »

Le mois de mai sera jalonné d'occupations, d'assemblées au sein de l'École nationale des Beaux-arts, où les élèves architectes réclameront en masse une réforme de l'enseignement de l'architecture, « [à] l'époque, il semble que tout le monde ait été en accord sur un point : l'anachronisme de l'enseignement traditionnel de l'architecture⁹ ». Ils seront relayés par des architectes tels qu'Anatole Kopp, Auguste Bossu, Michel Andrault et Pierre Parat. Selon les contestataires, cette réforme devait passer par la dissolution de l'Ordre des Architectes. À son tour, Ragon, alors à la tête de la section française de l'AICA, rebaptisée en Syndicat des critiques d'art, rédige un communiqué de presse qui paraîtra le lendemain dans les colonnes du *Monde*. Solidaire avec l'action de Pierre Restany de proclamer le 22 mai la fermeture du Musée national d'Art moderne, considéré alors comme un musée poussiéreux et inutile, les signataires du communiqué revendiquent en outre que soit dissoute l'École nationale des Beaux-Arts « dont l'inutilité est évidente » et réclament « la suppression de l'Ordre des architectes, fondé sous Pétain¹⁰ ».

Dans le même temps, à la suite d'une assemblée générale le « Mouvement du 22 mai » voit le jour, en écho et sur les mêmes fondements idéologiques que le « Mouvement du 15 mai ». S'en suivra une réunion du syndicat des architectes le 25 mai qui rassemblera sept cent signatures en vue de révoquer l'Ordre des Architectes. Cependant, comme le rapporte Michel Ragon, moins d'une semaine après : « le vent avait déjà tourné. J'ai assisté alors à une assemblée à l'Institut d'Art et d'Archéologie où les contestataires, [...] étaient violemment pris à partie par la salle. Il n'était plus question de dissoudre l'Ordre, mais d'assurer l'ordre. Il n'était plus question de laisser “l'imagination prendre le pouvoir”,

7. Hélène Jannière, « Michel Ragon : la critique d'architecture, de la synthèse des arts au GIAP », *Critique d'art*, [en ligne], 29, printemps 2007, mis en ligne le 02 février 2012, URL : <http://journals.openedition.org/critique-dart/937>.

8. Michel Ragon, « De l'architecture considérée comme un acte politique », *op.cit.*, p.101.

9. Philippe Sers, « Réforme de l'architecture », *Chroniques de l'art vivant*, n°4, septembre-octobre 1969, p.9. Pour la chronologie détaillée des événements, voir aussi Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005.

10. « Communiqué du Syndicat des critiques d'art », *Le Monde*, 23 mai 1968. Le communiqué fut signé par Michel Ragon (président), Georges Boudaille (vice-président), Jean-Clarence Lambert (secrétaire général), Pierre Restany, Hélène Parmelin et Michel Seuphor.



↑
Michel Ragon, « De l'architecture considérée comme un acte politique », *Le Nouveau Planète*, n°1, sept.-oct. 1968, p.103, fonds Restany [PREST-PER].

mais de s'assurer que le pouvoir allait prendre l'imagination et lui tordre le cou¹¹. » Ragon s'interroge sur le devenir et l'impact de cette révolution culturelle et sur l'avenir de l'Ordre dans ces phrases :

« N'ayant jamais affiché une grande sympathie pour l'Ordre des Architectes résultat d'une ordonnance du gouvernement de Vichy le 31 décembre 1940, l'État gaulliste semblerait envisager avec une certaine satisfaction la disparition de l'Ordre au profit d'une Association nationale des Constructeurs, placée à un échelon européen, avec des compartiments bien définis. [...] Nous en arrivions bien loin du mouvement de contestation qui concluait avec raison que si l'architecture n'a pas besoin de l'Ordre des Architectes, il faut le détruire et que si la société n'a pas besoin des architectes, il faut les supprimer. Avant de réformer l'enseignement de l'architecture, il est en effet encore plus urgent de réformer la profession d'architectes¹². »

L'Ordre des Architectes, initialement créé par une loi promulguée le 31 décembre 1940 par le Régime de Vichy, sera réactualisée en 1977¹³ et existe toujours cinquante ans après. À la suite de 1968, André Malraux, afin d'apaiser la contestation politique et de rompre avec l'académisme, procède à une réforme en séparant l'architecture des autres disciplines. Cette décision se concrétise dans la création d'unités pédagogiques d'architecture (UPA) sur l'ensemble du territoire qui deviendront à terme les Écoles d'architecture, puis le réseau des Écoles nationales supérieures d'architecture (ENSA) en 2005.

Pour Ragon, l'année 1968, est un souffle dans lequel il entrevoit des possibilités de réformes importantes, mais aussi des initiatives encourageantes dont il salue l'esprit de dynamisme et de novation, comme par exemple dans l'article « La prospective architecturale à Bruxelles¹⁴ ». Dans un autre article¹⁵ intitulé : « une idée pleine de promesses : la structure gonflable », consacré à l'exposition organisée par la revue *Utopie* et présentée au Musée d'Art moderne dans le cadre de l'ARC, il évoque avec emphase une éventuelle utilisation généralisée des structures gonflables.

Alors que l'année 1969 voyait s'éteindre deux des plus grandes figures de l'architecture moderne, Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe¹⁶, il publie « La grande crise de l'architecture¹⁷ » dans la revue *La Rue*. Les perspectives semblent s'être de nouveau obscurcies quant à l'enseignement dispensé aux élèves d'architecture :

« Le fait que la plupart des “chercheurs”, las d'attendre des promoteurs, se tournent vers l'enseignement, ne me satisfait guère. L'enseignement risque de devenir la voie de garage de la recherche. Et la recherche

11. Michel Ragon, « De l'architecture considérée comme un acte politique », *op.cit.*, p.102.
12. *Ibid.*, p.103.
13. Loi n°77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture.
14. Michel Ragon, « La prospective architecturale à Bruxelles », *Le Nouveau Planète*, n°3, décembre 1968- janvier 1969, p.99-100.
15. Michel Ragon, « Une idée pleine de promesses : la structure gonflable », *Planète*, n°40, mai-juin 1968, p.169-170.
16. Walter Gropius, né le 18 mai 1883 à Berlin, décède le 5 juillet 1969 à Boston, et Ludwig Mies Van der Rohe, né le 27 mars 1886 à Aix-la-Chapelle en Allemagne, décède le 17 août 1969 à Chicago.
17. Michel Ragon, « La grande crise de l'architecture », *La Rue*, n°6, hiver 1969, p.45-51.

se satisfait d'être théorie. Dans la perspective d'une réforme de l'enseignement, on voit la plupart des architectes prospectifs s'engouffrer actuellement dans les couloirs des écoles¹⁸. »

Marqué par un certain désenchantement au retour des utopies déchues, l'auteur déplore aussi le manque de renouvellement de l'architecture elle-même, « toujours aussi massive, toujours aussi "boîte"¹⁹ ». Mais l'article se conclut sur une prophétie qui trahit un regard empreint de la technophilie des années 1960, porté par un critique convaincu, militant et que l'on qualifierait volontiers de téméraire : « Quoi que l'on fasse pour l'empêcher, pour l'entraver, la révolution architecturale s'accomplira. Si les hommes ne sont pas capables de l'assumer, les machines s'en chargeront²⁰. »

18. Ibid., p.47.

19. Ibid., p.51.

20. Ibid.

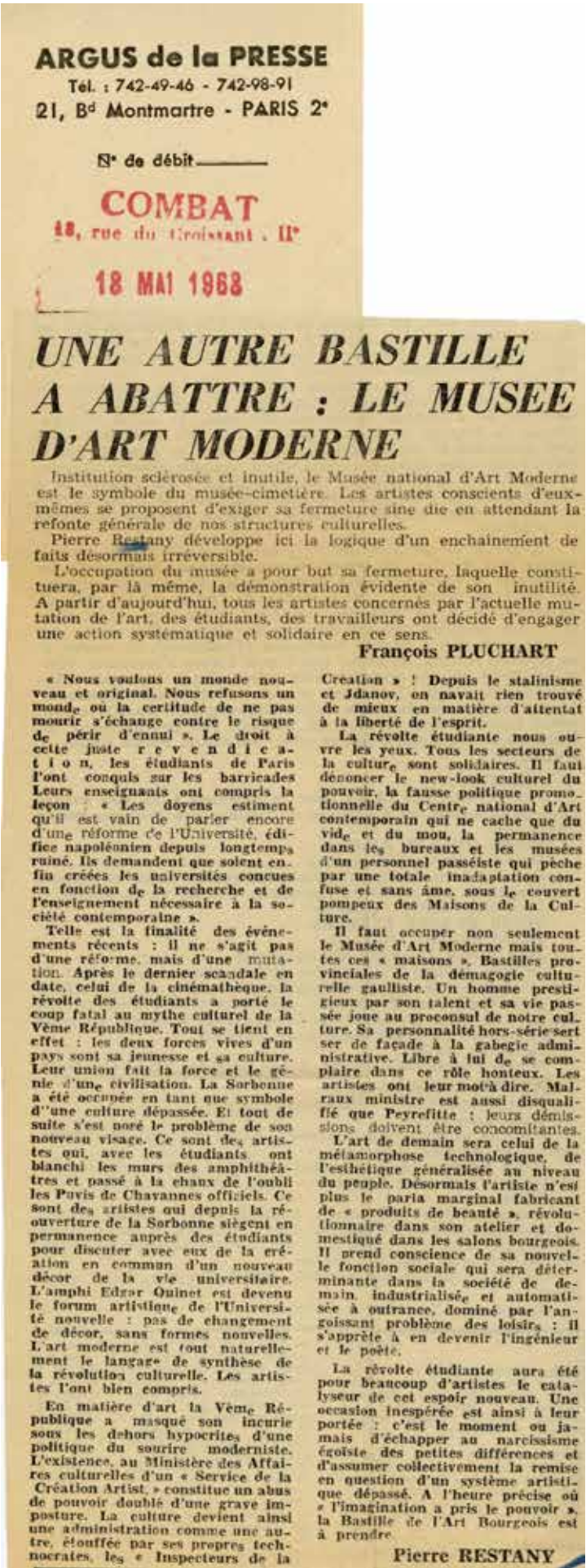
REFORME DE L'ARCHITECTURE

Mai 68 a plus été qu'une simple révolution de vocabulaire. Aux Beaux Arts tout au moins. A l'époque, il semble que tout le monde ait été en accord sur un point : l'anachronisme de l'enseignement traditionnel de l'architecture. Etudiants et professeurs se sont réunis pour tenter d'élaborer des solutions. Mais curieusement, toutes les attentions se sont concentrées sur la recherche d'une pédagogie nouvelle. Fallait-il maintenir les "esquisses", les projets "longs" et "courts", etc... ? On a repensé l'intégration des sciences annexes à l'architecture et on a cherché à réformer l'enseignement du dessin.

Et lorsque, quelques mois plus tard, furent affichés les programmes



→
Philippe Sers,
« La réforme de l'architecture » (détail), *Chroniques de l'Art vivant*, n°4,
sept.-oct. 1969, p.9, fonds
Restany [PREST-PER].



Marion Rouger

Fermer ou réinventer le musée ?

« L'inutilité flagrante du Musée National d'Art Moderne a été sanctionnée par un geste de fermeture dont la valeur symbolique s'impose de soi¹. »

1. Pierre Restany, « Le réalisme des lendemains », *Combat*, 1^{er} juin 1968.

2. Pierre Restany, « Je vote la grève de la culture contre l'État », *Planète*, n°40, mai-juin 1968, p.161-163.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. *Combat*, *Le Journal de Paris* fut un quotidien français créé en décembre 1941 comme organe de presse de la Résistance. Le but de cette publication était d'offrir un lieu d'expression libre. Lors des événements de Mai 68, de nombreux intellectuels, tels que Jacques-Arnaud Penet, y écrivent des articles pour communiquer leurs idées et propositions pour l'avenir. Le dernier numéro parut en août 1974.

6. François Pluchart, Pierre Restany, « Une autre Bastille à abattre : le Musée d'Art Moderne », *Combat*, 18 mai 1968.

7. Ibid. Lors de la manifestation devant le MNAM, déjà fermé par précaution par l'équipe du musée, l'acte de fermeture est symbolisé par un écriteau apposé sur les portes « Fermeture pour cause d'inutilité ». Voir à ce propos aussi l'article d'Annabelle Tenèze, « Art et contestation : Pierre Restany et Mai 68 », dans Richard Leeman (dir.), *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, actes de colloque, INHA, 30 novembre et 1^{er} décembre 2006, Paris, Les éditions des Cendres/INHA, 2009, p.141-156.

Les événements de contestation contre les politiques artistiques et culturelles françaises en 1968 ont été le reflet d'un manque d'implication de l'État dans la promotion de l'art de cette époque. D'après les écrits de Pierre Restany, Paris, capitale déchue de l'art moderne, ne s'est pas assez engagée auprès des artistes et de leurs productions originales pour les faire connaître du grand public, particulièrement dans les institutions muséales. La diffusion de ces nouvelles expérimentations dans le monde de l'art s'est répandue grâce aux actions privées des galeries : « C'est en dehors de l'Etat, de son sillage, de son action que se déroulait le processus d'élaboration de l'art nouveau². »

Malgré une certaine prise de conscience par l'État dans les années 1960, comme en témoigne la création en 1967 du Centre National d'Art Contemporain (CNAC), dont les missions étaient d'organiser « des expositions d'art contemporain [et d']assurer la diffusion de l'art vivant en France et à l'étranger³ », cette initiative, trop isolée, n'a pas su convaincre la communauté artistique. Au même moment, l'État décidait également de s'arroger les œuvres de ses artistes modernes et de laisser aux galeries et aux critiques d'art le soin de créer un renouveau de la scène française dans le monde de l'art, sans réel retour⁴. Ce manque d'investissement des politiques françaises devient l'une des cibles lors des manifestations de Mai 68.

C'est au sein du journal *Combat*⁵ que les opinions et revendications, en faveur d'un changement en profondeur des institutions étatiques culturelles et artistiques, sont publiées. Le 18 mai 1968, un article percutant paraît : « Une autre Bastille à abattre : le Musée d'Art Moderne », signé par Pierre Restany et introduit par François Pluchart. Le but est explicite, le Musée national d'Art moderne (MNAM), devenu une « institution sclérosée⁶ », dans laquelle les artistes exposés appartiennent au passé, doit être fermé « pour cause d'inutilité⁷ ».



Pierre Restany, « Une Autre Bastille à abattre ; le musée d'art moderne », *Combat*, 18 mai 1968, fonds Restany [RF ACA PREST ECR PUB 005 (3/5)].



Pierre Restany, « Le réalisme des lendemains », *Combat*, 1^{er} juin 1968, fonds Restany [RF ACA PREST ECR PUB 005 (3/5)].

Cette action regroupa une centaine d'artistes et de critiques d'art et fit suite à la prise du théâtre de l'Odéon peu avant. Ces agissements, portés à l'encontre d'institutions publiques, ont révélé une crise profonde au sein du monde culturel et artistique français.

Dans l'appel du 18 mai 1968, les deux critiques d'art dénoncent des musées figés dans le passé qui ne s'intéressent pas à l'art vivant, de sorte que Pluchart n'hésite pas à parler d'un « musée-cimetière⁸ ». La culture, devenue une administration étatique comme les autres, est alors régie par des « technocrates⁹ » ne jugeant pas intéressantes les nouvelles formes et recherches artistiques. L'art contemporain n'est plus une priorité, le but est le bon fonctionnement des lieux et non pas la découverte de l'inédit dans le monde de l'art. Cet article est l'un des premiers écrits qui livre un constat alarmant des insuffisances de la part des politiques françaises relatives aux musées¹⁰. Dans autre article paru quelques semaines plus tard¹¹, Restany expliqua une nouvelle fois les manques et les incompétences de l'État concernant la culture et énonça des propositions pour remédier rapidement à cette situation :

« Aménagement muséographique moderne, politique financière tendant à promouvoir le système des fondations culturelles, organisations de la recherche expérimentale : voilà trois séries de mesures dont l'urgence devrait sauter aux yeux. »

Selon lui, ces quelques solutions permettraient une mutation des musées, s'accompagnant également de la mise en avant des artistes contemporains, avec l'appui de la jeunesse. Selon le critique, la culture en France devait se lancer dans un renouveau grâce à l'action conjointe des étudiants et des artistes. En s'appropriant les événements que les étudiants avaient lancés dans les universités et les Écoles des Beaux-arts, les artistes devraient à leur tour repenser les valeurs qu'ils désirent transmettre à travers leurs œuvres, voire leur statut même d'artiste en lien avec la société :

« Le pire ennemi de l'artiste c'est le conformisme des valeurs établies, l'esthétique dogmatique, la sclérose des genres traditionnels ; en un mot l'ordre culturel, cet ordre culturel que l'étudiant de 1968 entend précisément renier en bloc¹². »

La fermeture du MNAM fut, par conséquent, un acte de revendication fort, suivie par d'autres appels qui ont tous manifesté le besoin immédiat de changer les politiques culturelles et artistiques françaises.

En décembre 1969, le nouveau Président Georges Pompidou a annoncé la création d'un nouveau centre consacré à l'art contemporain à Paris. Comme le rappelle

8 François Pluchart, Pierre Restany, « Une autre Bastille à abattre : le Musée d'Art Moderne », *op.cit.*

9. Pierre Restany, « Je vote la grève de la culture contre l'État », *op.cit.*, p.161.

10. Quelques jours après l'acte symbolique de la fermeture du MNAM, François Pluchart a explicité les diverses réactions survenues dans son article « Les hyènes du musée d'art moderne » (*Combat*, 27 mai 1968). Plusieurs intellectuels ont apporté leur soutien à l'action, tels que Michel Ragon, François Mathey (conservateur en chef du musée des Arts décoratifs), Gaston Diehl (chargé de mission aux Affaires culturelles) et Jean Cassou (directeur du MNAM jusqu'en 1965).

11. Pierre Restany, « Le réalisme des lendemains », *op.cit.*

12. Pierre Restany, « Le réalisme des lendemains », *op.cit.*

10

Arts

LES HYENES DU MUSEE D'ART MODERNE

par François PLUCHART

La Révolution est une entité, surtout lorsqu'il s'agit d'une révolution culturelle comme celle que nous sommes en train de vivre. En 1968, ce furent les travailleurs qui s'affrontèrent au pouvoir, en 1968, ce sont les étudiants qui ont réveillé la France de la dernière chance, mais les deux révolutions restent fondamentalement l'expression d'une même volonté de vivre. C'est en pleine conscience de l'unicité du phénomène révolutionnaire que, porteurs d'une action de 12 années, Pierre Restany décida la fermeture du musée d'Art moderne, geste dont la signification ne peut être mise en doute et qui restera l'un des seuls faits positifs accomplis depuis la guerre en faveur d'une culture authentiquement démocratique. Je fus son complice, dès le premier instant. La violence et la diversité des réactions qui ont succédé à cette fermeture ont suffi à montrer l'ampleur du problème.

Dans l'intervalle de temps compris entre notre décision et l'exécution de l'acte, se produisit un événement important : la prise du théâtre de l'Odéon, autre symbole d'une culture périmée. Cet acte interrompant chronologiquement avant le nôtre risquait d'en dévaloriser la pureté originelle. Certains artistes ralliés à notre projet ne trouveront rapidement en proie à un trouble de conscience. Devaient-ils retirer un acte déjà accompli pour le théâtre, devaient-ils mettre notre culture en occupation sur le plan très précis de la peinture quand c'est tout notre système qui est mis en cause. La lâcheté de la C.G.T. répondit pour beaucoup à la question, et ce furent plusieurs centaines d'artistes qui se retirèrent devant le musée pour établir le constat de son inutilité, ce furent plusieurs centaines d'artistes qui démissionnèrent de leur certitude que toute action révolutionnaire justifie le moyen par la fin et que, dans l'état de pourrissement actuel, tout moyen s'élève très au-dessus de l'incurie du Pouvoir.

LE THE CHEZ LES VEUVE

Les réactions enregistrées devant le musée montrent que la signification du geste est restée incomprise par beaucoup, en particulier par deux seconds respectivement représentés par Raoul Jean Moulin, conseiller municipal communiste de Clithion, sous-Marxisme qui reprocha aux manifestants leur attitude en affirmant que « tout musée est lié » et par Julien Alvard, rédacteur contractuel au ministère du Travail délégué au service de la création, qui accusa les participants d'être des « militants du pop-art, style officiel de la Cinquième République ». Si la première attitude peut se comprendre, bien qu'elle se méprenne totalement sur la signification d'un geste qui s'attaque aux racines du mal, la seconde est particulièrement ridicule, surtout lorsqu'elle émane d'un personnage comme Julien Alvard, obscur fonctionnaire d'un ministère mêlé de près ou de loin à l'organisation d'expositions qui nous font honte et défenseur d'une peinture qui a maintenant fait la preuve de son inactualité. Être taxés du nom du pop-art relève de la bouffonnerie ou, au même temps, d'une volonté confusionniste qui étouffe de la part d'un homme qui, ayant manifesté fois témoin de l'insigne et de culture, ne fait autre chose que jouer le jeu du système dont il utilise les armes. C'est surtout inacceptable totalement l'histoire artistique des dix dernières années. Le pop-art est une expression typiquement américaine qui a certes influencé quelques artistes européens

mais qui, à cause des différences de civilisations, de niveau de vie et d'environnement urbain n'a pas trouvé d'attachés véritablement profonds en France. Il est l'homologue, à l'échelle américaine, du réalisme européen dont les maîtres restent ignorés de notre ministre des Affaires culturelles. L'œuvre de son promoteur, le plus important peintre du second après-guerre, Yves Klein (mort en 1962, à l'âge de 34 ans) n'a jusqu'à maintenant bénéficié d'aucune faveur officielle alors que les plus grands musées du monde se disputent ses toiles et l'honneur de présenter une rétrospective de son œuvre. Mais n'est-il pas plus aisé d'englober dans un terme dont la signification n'est pas européenne une accusation contre les véritables promoteurs de l'art actuel, ses créateurs comme ses défenseurs ? De surcroît le pop-art n'a jamais bénéficié, en France, du moindre appui officiel, sans doute pour cause de nationalité américaine.

L'écho rencontré dans différents milieux suffit à montrer combien la fermeture du musée d'Art moderne répondait à un besoin informulé. Ce geste a permis aux artistes, aux critiques et aux amateurs de structurer leur action. Simultanément, Michel Ragon, président du syndicat des critiques d'art, écrit un texte publié dans *Combat* par lequel il demandait à Malthus de redevenir Malthus. Soudainement encore, il se désolidarisa publiquement du Pouvoir en rédigeant un communiqué qui, outre les signatures de membres du syndicat qu'il préside, recueillit celles des personnalités telles que F. Mathy, Conservateur en chef du musée des Arts décoratifs (ceci musée parisiens à avoir quelque peu entrepris la contestation au milieu de notre désert culturel), Françoise Choay, chargée de mission au Centre national de la recherche scientifique, Gaston Diehl, chargé de mission aux Affaires culturelles, P. Gaudibert, conservateur au musée municipal d'Art moderne, Jean Cassou, ancien conservateur en chef du musée d'Art moderne et professeur à l'École nationale des hautes études. Le caractère officiel de ces personnalités constitue la meilleure démonstration de l'inefficacité de notre politique culturelle en même temps qu'il témoigne combien toute action artistique, démocratique et promotionnelle est devenue impossible sous le règne d'un certain révolutionnaire devenu ministre pour ravalier des façades et cautionner un conservateur en chef du musée national d'Art moderne, dont l'action principale consiste à prendre le thé chez les veuves de peintres.

LE DETONATEUR DU RENOUVEAU

La fermeture du musée d'Art moderne a agi comme un détonateur donnant naissance, au cours d'une réunion à l'Institut d'Art et d'Archéologie, à la création d'un groupe d'Art plastique qui restreint l'action de contestation des artistes installés en permanence dans l'atelier Brianchon de l'école des Beaux-arts. Animé par Pierre Gaudibert et Michel Troche, ce comité a pris le relais du mouvement spontané de la Sorbonne originellement nommé par Georges Patria, et Durigand. Il faut regretter que ce ne soient pas les artistes eux-mêmes qui conduisent leur action, mais un sociologue, Durigand, un designer, Georges Patria, un conservateur du musée, Pierre Gaudibert, un critique d'art et de surcroît président du Salon de la jeune peinture, Michel Troche. Dès le début, ce groupe d'action d'Art plastique a été plus ou moins paralysé par la démagogie des médiocres. Il a cependant manifesté son action positive par des gestes théoriques relatifs à l'établissement d'un nouveau circuit des œuvres d'art et par l'édition d'affiches révolutionnaires sur les premières œuvres de l'école des Beaux-arts. Enfin, ce comité a élaboré un certain nombre de motions concernant principalement le retrait des œuvres du Salon de Mai et la mise en œuvre d'un boycott des galeries. Ces deux gestes ont, quoiqu'il en soit, été d'effet. Bernard Dufour, avait adressé quelques jours plus tôt à André Malraux un télégramme par lequel il lui faisait savoir qu'il se refusait dorénavant à participer à toute manifestation officielle quelle qu'elle soit. Le double de ce télégramme fut communiqué à chacun des membres du Comité du Salon de Mai dont certains participèrent aux débats du Comité d'action artistique. Bernard Dufour n'obtint aucune réponse de ses collègues, cependant qu'une trentaine de jeunes participants au Salon de Mai décidait de retirer leurs œuvres. L'entrée du musée leur fut refusée. Ce même groupe d'action d'Art plastique a décidé d'investir le C.N.A.C. (Centre National d'Art Contemporain) dont la création est aussi récente que l'orientation est indécise. Ce geste vient un peu tard.

NON AUX STRUCTURES ACTUELLES

Tirailé qu'il est entre les revendications politiciennes et la maladresse politique, ce Comité d'action d'Art plastique a donc jusqu'à maintenant une activité disparate qui relève parfois de la poésie, telle cette motion de boycott des galeries aussitôt mise en application. Intimidée, la galerie Sonnabend a immédiatement fermé ses portes, les vitrines de la galerie Claude Bernard ont été barbouillées, tandis que les manifestants se présentant devant la galerie Alexandre Jolas n'obtinrent aucun résultat de leur tentative d'intimidation. Ce geste réactionnaire et dont on reconnaît aisément l'orientation politique, puisque dirigé contre trois galeries parmi les plus actuelles ne saurait absolument rien résoudre. Il met d'une certaine manière la charge avant les bœufs car, en l'absence de toute politique culturelle, seules les initiatives de quelques galeries permettent que l'œuvre des créateurs ne soit pas complètement inconnue de la totalité du public français. C'est tout le système culturel qui est à remettre en question, et le système culturel actuel, c'est l'impuissance de Malraux, c'est la Cinquième République tout entière dans ses pompes et dans ses œuvres. Ce sont toutes les manifestations culturelles de l'Etat qu'il faut nier globalement, toutes celles qui correspondent à une culture essentiellement passiviste, à une culture en chambre froide. Des dizaines de lecteurs venus à pied à notre journal nous porter la témoignage de leur solidarité au geste de fermeture du musée d'Art moderne les ayons pas trompés. Nous tiendrons compte de leurs suggestions comme nous publierons leurs témoignages dans la mesure du possible.

Quelle que soit l'orientation des débats à l'Odéon, à la Sorbonne, aux Beaux-arts et dans les différents comités d'action culturelle, la société devra renouveler de la Révolution. En quinze jours de combats et de barricades, des milliers d'étudiants et de travailleurs intellectuels et manuels ont sacrifié leur jeunesse. Combés par la C.G.T. et les partis, ils ont apporté à conduire sous la bûche, la bataille générale de la Cinquième République leur servira longtemps d'exemple. Nous passons aujourd'hui de la discussion courtoise à l'action directe.

13. Compte-rendu du colloque de l'AICA, Options, conceptions d'un Musée d'art moderne, Paris, 14 septembre 1972, n. p., fonds AICA International [FRACA AICA BIB IMP010], consultable en ligne.

URL : http://www.archives-delacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA72-Compte-rendu_Colloque.pdf

14. Ibid.

un compte-rendu de colloque, organisé en 1972 par l'AICA France, « [c]ette décision prend une singulière valeur au moment même où la notion traditionnelle de l'art et même celle de la culture semblent mises en question¹³. » Revendiquant une approche clairement pluridisciplinaire, le « centre Beaubourg » allait comporter, outre des salles d'expositions consacrées à l'art vivant et à la collection du MNAM, des bibliothèques publique et de recherche, un cinéma et des salles de spectacle. Avec ce projet, qui fut inauguré en janvier 1977, l'État a proposé, bien que tardivement, une réponse aux contestations des politiques culturelles et artistiques de Mai 68 :

« Regroupant en son sein toutes les manifestations artistiques du moment, le Centre Beaubourg apparaîtra comme un lien entre le passé et l'avenir, entre l'histoire que l'on écrit et l'histoire que l'ont fait¹⁴. »

TRIBUNE

Ce qu'il faut, ce n'est pas la décoration mais l'irritation de notre environnement banal. Le 20e siècle n'a pas encore sa Tour Eiffel.

LE RÔLE DU MUSÉE

par WERNER HOFMANN

Werner Hofmann, 41 ans, a pris les fonctions de Directeur de la Kunsthalle de Hambourg depuis quelques semaines. Son expérience muséographique est déjà considérable : il a été de 1960 à 69 le Directeur, et pratiquement le fondateur du Musée du XX^e siècle à Vienne, dont il a fait l'un des lieux importants de l'art "moderne" en Europe. Les réflexions qu'il propose sur "le rôle du musée" n'ont donc rien de "théoriques" : elles s'appuient sur une expérience vécue et constituent sans doute une sorte de préface à son activité future.

se désolidariser de l'architecture. Ainsi sur le plan politique on proclame l'égalité pour tous. Autonomes jusqu'à la disponibilité totale, la peinture et la sculpture exigent la confrontation avec le public anonyme donc démocratique et ont besoin d'un endroit qui les valorise en les abritant définitivement. Pourtant les rapports mutuels entre les artistes et les musées sont l'histoire de deux partenaires qui se sont souvent querelés. Evénement comme justification du Musée la somme de tradition que le Louvre mettait à la disposition de Glazounoff, c'est oublier que le traditionnelisme est la cause du gouffre entre les arts "modernes" et la société bien pensante. D'où ce conflit ?

Depuis la fin du XVIII^e siècle, les arts s'engagent sur une voie à l'égard des valeurs qui toutes échappent aux règles établies auparavant. Les artistes se mettent du beau idéal, ils se questionnent sur leur fonction sociale, bref, ils doutent de l'institutionnalité de leur profession. Au lieu de se faire l'écho réfléchi de cette transgression des valeurs, le Musée porte parole du pouvoir, s'en exclut. Il refuse Delacroix comme il refuse les Impressionnistes. Il se veut institution sacro-sainte, il insiste sur la pérennité des valeurs du passé et n'accepte que ceux parmi les contemporains qui suivent fidèlement les préceptes établis ; d'où l'opposition latente entre l'artiste et celui qui se croit son supérieur, qu'il assume le rôle du juge, de l'avocat ou du procureur.

"A notre époque, toute chose est grosse de son opposé". Sous l'apparence d'une boutade, ce mot de Marx (mort en 1883) signale l'ambiguïté compliquée d'une époque qui vit à l'engrenage du jour le jour. Partage entre l'affirmation et la contestation, la révolte et sa parodie, chaque manifestation, chaque prise de position vise l'empire personnel que Marxisme, Porty a constaté sur le plan politique. "On ne peut pas être antisocialiste, on ne peut pas être communiste." (Humanisme et terreur, 1947). Allier liberté et responsabilité sur le plan intellectuel, c'est refuser les synthèses rapides, c'est vivre avec le dilemme, c'est sans cesse risquer la négation de la négation.

Le Musée (d'Art) n'échappe guère à cette règle. La crise, proclamée à voix haute, reflète les difficultés qu'éprouve cette institution à saisir sa propre dialectique. Est-il d'ailleurs ou n'a-t-il même pas encore compris sa véritable raison d'être ? Le Musée ne peut agir sans se mettre en question, et il ne peut se mettre en question sans se réinventer. Le musée que l'on appelle "crise du Musée" découle de l'incompatibilité entre le rôle du musée et celui de l'artiste. Si nous ne voulons pas nous perdre dans la préhistoire et les antécédents de cette institution, la conception moderne du Musée - lieu public où les arts sont accessibles à tous - commence au moment même où la peinture de cheval et la sculpture

nouveau synonyme avec celle qui, admise dans le Musée, reçoit ainsi ses titres de noblesse. On pourrait même dire que l'œuvre d'art n'a plus d'autre définition que celle confiée par l'autorité de l'espace muséal. Y pénètre une fois, même la réalité brute devient susceptible d'appartenir à cette catégorie d'activités humaines que nous nous obligeons à appeler "Art" et qui nous échappent souvent si nous n'avons pas l'enlèvement du Musée. A vrai dire, le transfert d'une corde ou d'un tas de feuilles ne définit rien, il désigne seulement. Nous assistons donc à une série de manifestations qui proclament l'élargissement du service muséal, sans pourtant produire à cette "ouverture", cette transgression des frontières matérielles que l'on souhaite tant. Tous ceux qui se veulent destructeurs de la sacralité muséale s'y abritent contre l'indifférence ou l'animosité de la réalité réelle.

Cette hospitalité, même dépourvue de toute précondition, ampute les arts plus qu'elle ne les vitalise. Absorbée par la possibilité d'être muséalisée, l'artiste conçoit ses idées sur l'échelle du musée.

Mon point de vue est celui d'un muséologue qui voit le musée de plus en plus dépeuplé par les recherches actuelles et qui, sans s'en étonner, y voit justifiée une thèse qu'il soutient depuis longtemps : tant qu'historien d'art. La fin de la prédominance de la peinture de cheval ouvre une période d'interprétation de toutes les catégories, une nouvelle "choix" à laquelle contribuent peinture, sculpture et architecture. Cette interprétation s'étend sur le terrain de la réalité première aussi bien que sur celui de la production industrielle. Nous avons vu nos Musées sur la merveilleuse évolution de la peinture (d'Art) à laquelle y est un peu parent pour le sans y admettre à pied égal tous les éléments d'imagination visuelle qui constituent dans leur ensemble les recherches morphologiques : les Musées des Arts Décoratifs témoignent d'une séparation des pouvoirs qui, depuis l'Art Nouveau et de Séoul, n'a plus aucune signification. De même il est impossible de documenter Dada et le Surrealisme dans les strictes limites de la peinture et de la sculpture.

Voici comment je conçois le rôle du Musée dans la démonstration de ce processus d'ouverture dans toutes les directions.

Je distingue trois aspects :

1) Le Musée doit d'abord expliquer l'histoire de cette interprétation de



Né à Vienne 18, Hofmann fait des études d'histoire de l'art à Vienne et Paris, rédige une thèse sur l'œuvre de Delacroix et devient de 1960 à 69 assistant à l'Albertine de Vienne. En 1967 il est "Visiting lecturer" au Barnard College de New York. De 1967 à 69 il écrit plusieurs ouvrages et fait du journalisme en "Free Press" à Paris. A partir de 1969 il est Directeur du Musée du XX^e siècle et en 1964 il devient "Guest professor" à Berkeley.



Hambourg : la Kunsthalle en 1868



Saint-Paul : la Fondation Maeght par J.-L. Seret

Photos Kunsthalle de Hambourg, Johannes Zapp



« La crise, proclamée à voix haute, reflète les difficultés qu'éprouve cette institution à saisir sa propre dialectique. Est-il dépassé ou n'a-t-il même pas encore compris sa véritable raison d'être ? Le Musée ne peut agir sans se mettre en question, et il ne peut se mettre en question sans se réinventer. Le malaise que l'on appelle "crise du Musée" découle de l'incompatibilité entre le rôle du témoin et celui de l'arbitre. »

Werner Hofmann, 1969

Compte-rendu du colloque de l'AICA, *Options, conceptions d'un Musée d'art moderne*, Paris, 14 septembre 1972, n. p., fonds AICA International [FR ACA AICA BIB IMP010].



OPTIONS, CONCEPTIONS D'UN MUSÉE D'ART MODERNE

ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
N° 56251
Cote AICA.5012

Ce colloque a eu lieu à l'Etablissement Public du Centre Beaubourg le jeudi 14 septembre 1972 à 14 heures 30.

Les membres de l'Aica ont été reçus fort aimablement par M. Robert Bordaz, Président de cet Etablissement ainsi que par MM. Loste, chargé de mission, Jean Leymarie, conservateur en chef du Musée National d'art moderne, Blaise Gautier, directeur du Centre National d'art contemporain, Piano et Rogers, architectes du projet, F. Lombard et P. O'Bryne du Service de la programmation générale, J.-P. Seguin, conservateur en chef de la Bibliothèque Nationale, Bidaine, chargé des relations Publiques et G. Viatte, inspecteur des Beaux-Arts.

L'historique du Centre Beaubourg est tout d'abord retracé :

Il a été décidé le 11 décembre 1969 d'édifier au coeur de Paris, non loin des Halles, sur le plateau Beaubourg, un centre consacré à l'art contemporain ainsi qu'une grande bibliothèque publique touchant tous les domaines de la connaissance. Cette décision prend une singulière valeur au moment même où la notion traditionnelle de l'Art et même celle de la Culture semblent mises en question, et où le rôle éminent de Paris dans la création artistique, après avoir été contesté, au lendemain de la guerre s'affirme de plus en plus depuis une dizaine d'années. Il ne s'agit pas de dresser un bilan, si prestigieux soit-il, ni de faire un pari sur l'avenir, mais d'affirmer à travers sa richesse et même ses contradictions que la création sous toutes ses formes sensibles est devenue le langage le plus immédiat, le plus total de notre époque. C'est, en effet, une grande originalité que la conjonction en un même lieu du livre, des arts plastiques, de l'architecture, de la musique, du cinéma et de la création industrielle que la culture n'a pas encore annexée comme témoignage d'art.

Cette conjonction doit permettre de faire saisir au grand public qu'en dépit des apparences de liberté qu'affecte la création, l'autonomie, la hiérarchie des expressions de l'art sont fictives et qu'il existe entre les formes actuelles et les rapports de production dans la société, un lien profond.

La réalisation de ce dessein permettra, selon le vœu du Président de la République, en accord avec le Conseil de Paris, de doter notre capitale d'un ensemble architectural et urbain qui marquera notre époque et dont l'économie répondra à celle du programme.

LES ACTIVITES DU FUTUR CENTRE

- Une bibliothèque de lecture publique. D'un type nouveau en France, elle cumulera les avantages d'une encyclopédie et d'une

anthologie. Un million de volumes couvrant toutes les disciplines ainsi qu'une importante documentation iconographique seront directement accessibles au public. Les ouvrages seront constamment remis à jour en fonction des progrès de la connaissance et de l'actualité : les techniques les plus modernes (informatique, microfilms, microfiches, etc...) y seront utilisées.

- Une salle d'actualité rattachée à la bibliothèque est orientée vers les prestations et l'audition des documents les plus récents. Elle permettra de consulter en libre accès journaux et livres ; d'écouter disques et bandes magnétiques. Elle accueillera de petites expositions concernant la photographie, l'estampe contemporaine et les principaux thèmes de l'actualité.

- Un musée d'art moderne et contemporain constitué par les collections actuellement installées au Musée National d'art moderne sur la colline de Chaillot. La qualité exceptionnelle de ses collections devrait en faire l'un des musées les plus fréquentés du monde quand elles seront présentées dans des conditions dignes d'elles.

La flexibilité de ses structures en fera un musée dynamique dont la présentation et les collections se renouvelleront constamment.

- Un musée de la création industrielle donnera un aperçu général des formes utilitaires dans la mesure où elles préfigurent la création industrielle contemporaine, ainsi qu'un aperçu de l'architecture moderne grâce à des photos, des documents graphiques et des maquettes.

- Une galerie expérimentale de l'art contemporain donnera à travers des expositions et des manifestations, une information constamment renouvelée des activités artistiques les plus variées à Paris et dans le monde.

- Des galeries d'expositions temporaires permettront d'organiser plusieurs grandes expositions simultanément. Constamment renouvelées, parfois spectaculaires souvent internationales, elles seront très variées et par leur contenu et leur étendue.

- Une galerie permanente de la création industrielle, ouverte directement sur la rue, attirera un très large public qui y trouvera une sélection d'objets constamment renouvelés faisant le point de la création industrielle dans tous ses domaines d'application.

La galerie est complétée par une documentation qui recense tous les articles de qualité dans le domaine du produit industriel.

- Un ensemble de salles de spectacles et de réunions sera mis à la disposition des artistes, des chercheurs, des professionnels et du public. Le secteur des manifestations et rencontres concernera aussi bien les arts plastiques que le film, la musique et la chorégraphie.

- Un centre de recherches acoustiques permettra aux spécialistes de considérer de nouveaux moyens de production sonore, d'explorer le champ encore extrêmement neuf de l'ordinateur et de voir comment tous les moyens nouveaux ainsi explorés peuvent être transmis.

- Une documentation spécialisée sur les arts plastiques et la création industrielle du XX^{ème} siècle rassemblera à une échelle internationale informations et documents, correspondant aux oeuvres et aux actions présentées et réalisées dans le centre ; elle sera à la fois instrument de connaissance et d'étude et instrument de liaison.

- En outre, toutes les commodités nécessaires à la vie du centre seront offertes au public : accueil assurant l'orientation du visiteur et la liaison entre les différents lieux d'activités du centre et l'environnement, espace où les parents pourront laisser leurs enfants jouer sous surveillance, cafétéria et restaurant, parkings pour les voitures et pour les autocars. Le centre sera ouvert jusqu'à 22 heures pour la plupart des activités et parfois très tard pour certaines manifestations particulières permettant ainsi au public de venir s'y délasser et s'y informer.

UN CONCOURS INTERNATIONAL D'IDEES

Pour permettre la réalisation de ce vaste dessein, il a été lancé au début de l'année 1971 un concours international d'idées - 681 projets furent déposés.

La proposition des architectes Renzo Piano, Richard Rogers et Giamfranco Franchini obtient le premier prix.

La particularité de ce projet est de limiter l'occupation du bâtiment à la moitié du plateau Beaubourg permettant ainsi de créer sur le reste du terrain une vaste esplanade sur laquelle pourront s'exercer toutes sortes d'activités complémentaires à la vie du Centre, mais à caractère épisodique et spontané.

L'originalité de cette esplanade par rapport au quartier environnant est accentuée par sa position en contrebas (- 3, 20m par rapport au niveau de la rue).

Ainsi, cet espace permet d'avoir assez de recul pour voir le Centre. En fait, le bâtiment est conçu de telle manière que la façade du bâtiment soit le prolongement de la place. Très ouverte sur l'extérieur, elle est en effet constituée d'une superposition de promenades qui sont le prolongement et l'aboutissement de circulations extérieures (ascenseurs et escalators). Elle contribuera à l'animation de la place, aux mouvements du public et aux informations, images ou spectacles qui y seront présentés ou projetés.

Le bâtiment repose sur des piliers dégageant la surface du sol. L'intérieur est souple, lumineux, franc. Aucun obstacle ne viendra rompre l'équilibre des surfaces. Les futurs utilisateurs auront à leur disposition des espaces totalement libres pouvant

aller jusqu'à 8 000 m².

D'une architecture audacieuse, singulièrement contemporaine, ce bâtiment d'une hauteur de 42m, d'une longueur de 169m et de 50m de largeur, doit s'intégrer dans le paysage traditionnel et historique de Paris.

Regroupant en son sein toutes les manifestations artistiques du moment, le Centre Beaubourg apparaîtra comme un lien entre le passé et l'avenir, entre l'histoire que l'on écrit et l'histoire que l'on fait.

A la suite de cet exposé, une discussion s'étant établie, quelques extraits ont pu être recueillis.

M. Berger, Président de l'Aica, pose la question suivante : "Dans quelle mesure les utilisateurs apprécient-ils l'instrument qui leur est donné par ce nouveau complexe, dans les conditions actuelles de l'évolution de l'art et peut-être, pour employer un terme un peu banal, de l'éclatement social que nous connaissons ?"

M. Seguin souligne que la bibliothèque qui s'installera au Centre Beaubourg est programmée depuis 1860 "au moment où Labrousse faisait la grande salle de la bibliothèque nationale et où il ouvrait, en marge de cette salle, une autre salle entièrement publique et reposant sur un choix. Ce que nous faisons, c'est l'équivalent de la grande bibliothèque centrale parisienne tel qu'il en existe dans beaucoup de villes de métropole, anglosaxonnes ou scandinaves par exemple".

D'autre part, M. Seguin précise que c'est en 1967 que l'Education Nationale accepta le principe et les formes de la nouvelle bibliothèque ; principe et formes qui étaient déjà esquissés sur un plan fonctionnel : "c'est donc un projet qui pré-existait au projet du Centre Beaubourg".

Enfin, pour répondre plus directement à la question, M. Seguin considère que le bâtiment, proposé par les architectes, MM. Piano & Rogers, donne des satisfactions supérieures, sur certains points, à d'autres projets pour une nouvelle bibliothèque : "sur le plan de l'architecture nous avons trouvé la réponse au problème que nous avions posé sans que cela dénature notre projet".

M. Leymarie insiste sur son problème majeur qui est d'opérer le transfert du contenu actuel du musée d'Art Moderne à Beaubourg. Il espère surtout que la venue du musée à Beaubourg permettra la réorganisation générale du patrimoine artistique de Paris.

M. Gautier : "... L'idée de regrouper en un même lieu à Paris -non pas dans un sens de monopole et indépendamment de la crise du lieu culturel- les musées répond, sur le plan le plus concret de l'arrivée des oeuvres, de l'organisation des expositions, à des besoins plusieurs fois exprimés ...". Ce qui apparaît également très important pour M. Gautier, c'est le regroupement des recherches et des études. "Beaubourg sera un instrument de travail national et international ... c'est une mise à la disposition".

M. Mathey : "On dit que l'art est quotidien, c'est peut-être abusif mais ce que je sais bien c'est que tout ce qui est quotidien est matière d'art... qu'est-ce qui est plus quotidien que ce qu'on appelle communément le design... il me plaît de penser que les casseroles (c'est une image) ont autant d'intérêt -et peut-être plus à certains égards- que les sculptures, que les peintures que l'on admire..."

Il était édifiant que ces objets humbles mais indispensables ne prennent pas leur place exacte à côté de la création officielle ou dite officielle consacrée ou traditionnellement officielle et consacrée. Le design n'est pas français il est international, il fallait naturaliser le design chez nous ; nous avons commencé avec le C.C.I. mais c'est véritablement à Beaubourg, qu'il devrait prendre sa juste place et sa vraie mesure... Le C.C.I. proposera au public la sélection, supposée exemplaire, de tout ce qui se fabrique et de tout ce qui s'utilise dans le domaine industriel et "esthétique" ... Il importe de convertir et de sensibiliser les fabricants et industriels français... Beaubourg doit amener les industriels à cette conversion..."

Question : "Le terme "ouvert à tout" a été souvent prononcé. Est-ce-que cette fonction passive d'être ouvert à tous les visiteurs et à tous les côtés de l'art suffit aux utilisateurs ? Ou faut-il faire autre chose : réaliser la fonction d'attraction ?".

M. Mathey fait remarquer que l'architecture du bâtiment de MM. Piano & Rogers est souple, ouverte. "C'est dans la mesure où l'on tient ce programme que l'on arrivera à autre chose que le musée traditionnel qui, par nature, risque de bloquer les activités".

M. Gautier : "... Beaubourg ne doit pas être conçu comme un palais, un château". Il doit, avec les possibilités techniques nouvelles, permettre des échanges avec le public.

"Il ne faut pas trop céder au mot attraction ... Il faut un équilibre entre toutes les séductions de l'attraction et ses nécessités - séductions parfois dangereuses ...".

M. Renzo Piano souligne la volonté de donner au Centre Beaubourg une architecture heureuse :

"Ce ne sera pas un bâtiment fermé, triste, avec un manque de transparence. Ce sera un bâtiment très riche d'espaces verts, de terrasses, d'attractions physiques dans le sens très objectif du mot".

A la suite de cette réponse une question quant à l'esprit dans lequel ont été conçus ces espaces est posée à M. Piano.

Pour l'architecture lauréat il faut distinguer deux types d'espaces.

-Le premier, la Piazza, qui présentera deux sortes d'activités :
L'une dépendant du Centre, des activités non-programmées : expositions à l'air libre, spectacles temporaires.

L'autre s'attachant aux activités normales de détente pour les personnes qui vivent à Paris.

-Le second étant constitué par les espaces verts sur le bâtiment lui-même. Ces derniers pourraient permettre la relation entre des activités internes (expositions - lecture - restaurant) et des espaces détente.

Question : Comment envisagez-vous le problème de documentation ?

M. Viatte répond : "Parallèlement à la bibliothèque, en complément du C.N.A.C. et du Musée d'Art Moderne, on étudie un service de documentation sur l'art moderne et contemporain qui devrait bénéficier de la qualité des équipements qui nous sont offerts à Beaubourg, des recherches sur l'automatisation documentaire de M. Seguin et de l'équipe d'informaticiens de Beaubourg... Cette documentation a pour base et pour premier support deux actions :

- 1) - La bibliothèque du Musée National d'Art Moderne.
- 2) - La documentation du C.N.A.C. qui s'attache à constituer les dossiers documentaires sur les artistes vivants en regroupant tout le matériel qui échappe à l'édition (manifeste...). Dans ce domaine, on attend beaucoup des réflexions de l'Aica. Elles peuvent nous soutenir dans l'action locale parisienne et faciliter des échanges internationaux qui sont le fondement de notre action actuelle".

II. MAI 68

L'ENGAGEMENT CRITIQUE MIS À L'ÉPREUVE

II L'ABOLITION DE L'ART

1

UNE RÉVISION MODERNE DU SACRÉ

- 1) Une révision moderne du sacré, [1964-66] (Juin 1963)
- 2) Lichtenstein (Nov. 1963)
- 3) Andy Warhol (1966)
- 4) Phillip Martin et l'illumination (Oct 1967)
- 5) "Hors phéres" (Juin Juillet 1961)
- 6) La Question S. (Essai sur la mort)

Iseult Cahen-Patron

« La mort de l'art »

Entre revendications et réalités du statut de l'art, du critique d'art et de l'artiste

Dans ces instants d'intenses contestations qu'incarnent les manifestations de Mai 68 et avec une même verve revendicative, Alain Jouffroy et Michel Ragon décrètent la « mort de l'art », comme l'avaient fait, plus d'un siècle avant eux, Nietzsche et Hegel. Ces derniers, dans un XIX^e siècle en pleine mutation, avaient émis ce postulat funèbre en lien avec une conjoncture sociale et religieuse particulière. En 1835, dans *l'Esthétique ou philosophie de l'art*, Hegel fait le diagnostic d'une crise artistique contemporaine où disparaît progressivement la conception de l'œuvre comme manifestation d'un contenu sacré. Cette crise s'ancre dans une situation sociale bouleversée par l'apparition d'iconographies allant progressivement vers le profane. Ce qu'il nomme « la mort de l'art » apparaît, par conséquent, comme la disparition d'une certaine conception de l'art.

En 1968, le réemploi de ce vocabulaire abolitionniste vis-à-vis de la création artistique progresse et s'enrichit indéniablement de l'expansion des idéaux révolutionnaires proclamés par les classes ouvrières et estudiantines. La révolte citoyenne et la mise en crise de la définition traditionnelle de l'art semblent être une constellation propice pour assassiner l'art ou, du moins, l'idée que l'on s'en fait alors. Face à cette possibilité de redéfinir les enjeux, les rôles et les acteurs de l'art dans la société, les mots d'Alain Jouffroy, de Pierre Restany ou encore de Michel Ragon abondent dans ce nouveau combat visant à raviver l'espérance en l'art chez les plus sceptiques. Conscients du réemploi de la « phraséologie romantique¹ », Jouffroy et Ragon vont donner à cette mort de l'art – qui apparaît plutôt comme l'abolition d'une conception – une fonction première dans ce moment de tous les possibles.

Plus qu'évoquée, le rôle de l'art et de l'artiste tend à être redéfini. La contestation socio-politique et le renouveau culturel étant les mots d'ordre de ces mois 68, le statut du critique d'art se voit, lui aussi, examiné dans les débats et les écrits. Alain Jouffroy, impliqué dans la lutte et critique d'art lui-même, écrit à cette période de manière féconde. Son article « Que faire de l'art : de l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire² ? » témoigne de ses convictions : il qualifie les intellectuels engagés le grand débat autour de Mai « d'ouvriers du changement »



Alain Jouffroy, feuille manuscrite préparatoire pour son ouvrage *L'Abolition de l'art*, plan du chapitre II, fonds Jouffroy [AJOUF – Dossier 6-2005].

1. Pierre Restany écrit ainsi : « L'abolition de l'art est un mythe de la phraséologie romantique ». Pierre Restany, « Pourquoi l'art ? », *Planète*, n°41, juillet-août 1968, p.158.

2. Alain Jouffroy, « Que faire de l'art : de l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire ? » dans Collectif, *Art et contestation : Témoins et témoignages Actualité*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p.175-202.

et « d'ingénieurs du possible³ ». Il soutient l'idée qu'en cette période charnière, « les notions et les valeurs culturelles les plus couramment admises : l'expression ("l'expressivité"), les structures (l'intégration aux systèmes) et l'art lui-même (la culture officielle)⁴ » doivent être révisés. Usant d'un vocabulaire emprunt de révolte vis-à-vis des institutions culturelles en place, il n'hésite pas à critiquer André Malraux et sa conception de l'œuvre d'art, qui a précipité l'art dans sa tombe⁵.

Restany soutient cette même opinion lorsqu'il écrit : « Cet "art de musée" vaut ce que vaut son emballage, c'est-à-dire, le délabrement du Musée Municipal d'Art Moderne est éloquent ! [...] L'art du futur n'est évidemment pas celui des musées⁶ [...] ». L'État, par le biais des instances culturelles, apparaît comme le « danger [qui] tue toute création nouvelle, parce qu'il condamne les hommes à s'adapter au monde en jugulant leur liberté et en faisant taire leur voix profonde⁷ », danger qui peut être contourné grâce à l'abolition de l'art. Dans l'écriture de Jouffroy apparaît à foison l'idée d'un rassemblement, d'une gestualité de la manifestation en supplément de l'idée de cohésion des classes face à un gouvernement imposant sa vision de l'art. La mort de l'art est perçue ici comme la fin d'une façon de penser l'objet d'art, sa théorisation (impliquant une remise en cause de l'histoire de l'art) et l'emprise du marché. L'auteur prime la reconnexion entre art et industrie ; entre les artistes, les critiques, les ouvriers et tous les autres travailleurs afin de mettre à mal les prétendues « valeurs morales, esthétiques et marchandes » de l'œuvre d'art et d'offrir à la production artistique un « espace vibrant », une « vraie vie ». L'ensemble de ces idées est rassemblé dans l'ouvrage qu'il publie en 1968 : *L'abolition de l'art*⁸. Affirmant ce parallèle lexical avec le XIX^e siècle, Jouffroy écrit :

« La "mort" de l'œuvre d'art comme le fut celle de Dieu, est une *chance* : elle ouvre tous les possibles en nous libérant d'une hantise de spécialisation séparatrice. [...] Nous pouvons maintenant commencer à discuter des choses réelles – d'objets, de formes, d'intentions et d'influences réelles⁹ ».

Dans son article, Jouffroy évoque moins le statut du critique que celui de l'artiste, bien qu'ils fassent partie de ces « producteurs intellectuels » qui se rassemblent pour créer un « nouveau système de communication », arrachant à l'État son monopole et son autorité.

C'est le critique d'art Michel Ragon qui développe de façon plus spécifique la situation des critiques, qui sont eux-mêmes accusés d'appartenir à cet art d'État en perdition. Michel Ragon réagit à ces reproches en soulignant la prévoyance des critiques concernant la crise actuelle :

3. « Les producteurs intellectuels, ceux qui travaillent à la transformation radicale de l'idéologie, transformation théorique, sémantique et conceptuelle sans laquelle le langage de la révolution future nuirait à la précision et à l'efficacité mêmes de sa tactique et de sa stratégie, sont devenus à cet égard les ouvriers du changement, les ingénieurs du possible. » *Ibid.*, p.176.

4. *Ibid.*

5. « Ce tombeau a été nommé "musée imaginaire", et ce n'est certes pas par hasard, puisqu'il s'agit du cercueil que l'un de ces morts-vivants a construit à l'intérieur de sa propre pensée et où il se borne depuis vingt ans à répéter l'oraison et la célébration funèbres de toutes les valeurs qu'il prétend vouloir "défendre". » *Ibid.*, p.180.

6. Pierre Restany, dans Collectif, *Art et contestation...*, *op.cit.*, p.156-157.

7. Alain Jouffroy, « Que faire de l'art : de l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire ? », *op.cit.*, p.177.

8. Alain Jouffroy, *L'Abolition de l'art*, Genève, C. Givaudan, 1968, 41 p.

9. Alain Jouffroy, « Que faire de l'art : de l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire ? », *op.cit.*, p.180.

« Toutes les superstructures peuvent être détruites : nulle police, nulle armée ne pourront jamais les protéger contre un mouvement de contestation globale dont le point d'application se situe à l'articulation de l'idéologie et du pouvoir. Car c'est en s'attaquant au point le plus faible de ce pouvoir – son idéologie – qu'on peut faire exploser la mythologie de sa fatalité, de sa "nécessité inévitable". La révolution de mai n'est que l'avant-propos d'une révolution copernicienne de la société, qui changera l'organisation verticale de la production industrielle et culturelle en organisation horizontale [...]. »

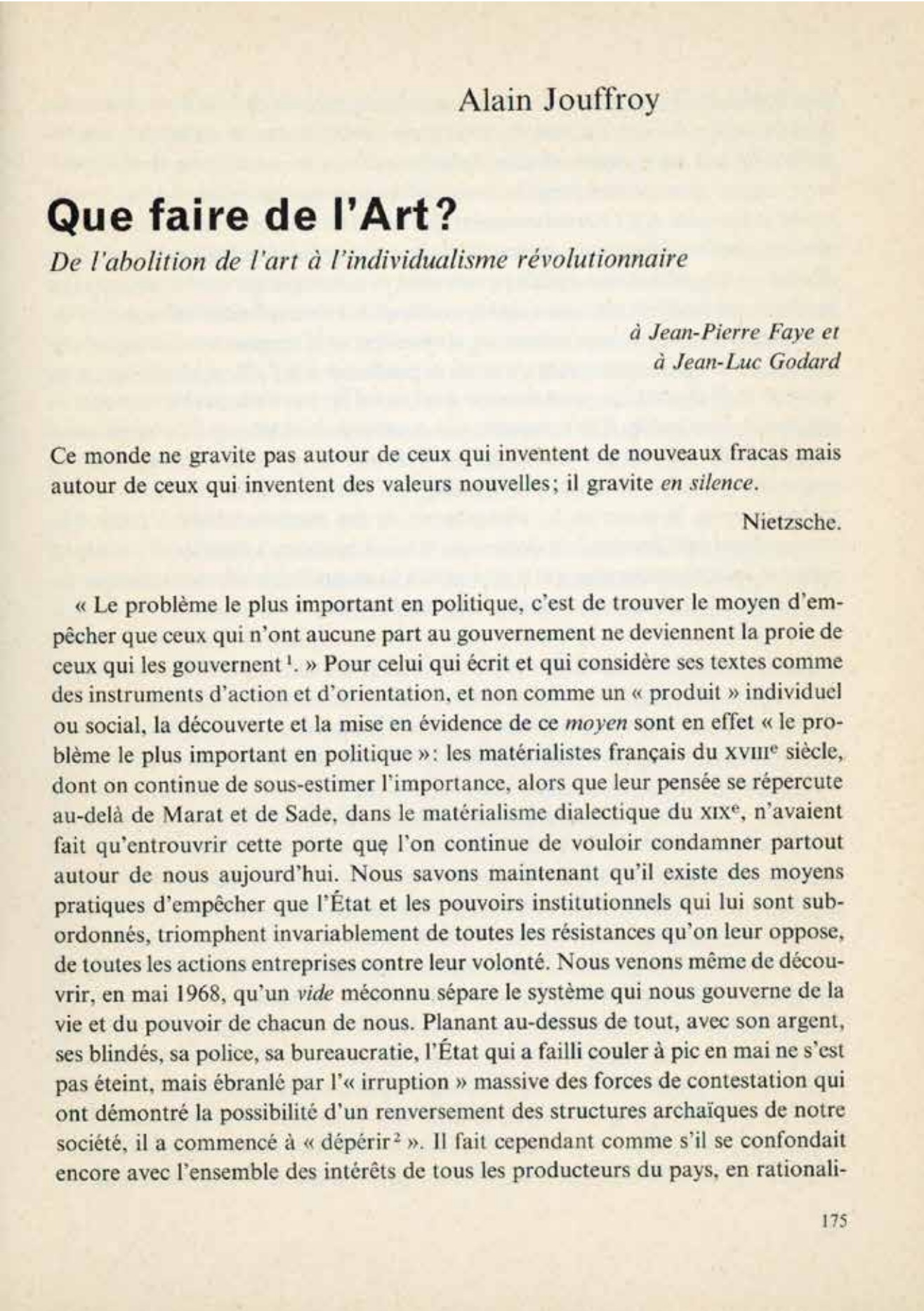
Alain Jouffroy, 1968

« Bien sûr, les critiques d'art furent contestés encore plus violemment que les artistes, pendant la Révolution de Mai. Encore plus, parce qu'ils ne l'étaient pas seulement par les étudiants qui contestaient les artistes, mais aussi par les artistes contestés par les étudiants. Pourtant – mais quels sont les artistes et les étudiants qui le savaient – à l'Assemblée Générale de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) qui se tenait à Venise en 1964, la question de la mort de l'art avait été abordée sans réserve. Non seulement les grands critiques d'art internationaux réunis à Venise s'inquiétaient de voir le commerce risquer de détruire l'art au profit de modes artistiques aussi éphémères que rentables [...], mais encore ils émettaient l'opinion que l'art, dans son acception habituelle, était peut-être appelé à disparaître, qu'il n'était pas sûr que l'homme de demain ait encore besoin d'art¹⁰ ».

Ainsi, les contestations de Mai donnent lieu à ces nouveaux débats, que Jouffroy qualifie de « brèches » (conservant un lien lexical avec la réalité des mouvements de révolte et de la répression policière), dans lesquelles il est nécessaire de s'engouffrer pour réinventer la société et l'art futurs. Face à cette mort d'un art, le critique se joint à la réformation d'une discipline en devenir dans « l'espace planétaire ». Au vu de cette dernière idée, la mission de l'AICA apparaît, implicitement, réaffirmée.

10. Michel Ragon, « L'artiste la société. Refus ou intégration », dans Collectif, *Art et contestation...*, op.cit., p.35.

Alain Jouffroy, « Que faire de l'art ? De l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire », *Art et Contestation : Témoins et témoignages Actualité*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p.175-177, fonds Otto Hahn [OHAHN.J034].



sant le plus qu'il le peut le fonctionnement des moyens de production, et il maintient le mythe de son autorité en colmatant stratégiquement toutes les brèches pratiquées par les révolutionnaires dans l'organisation institutionnelle de la culture, où se joue précisément le sort des cadres qui devraient servir à son perfectionnement et à son renforcement. En fait, il ne se confond avec rien d'autre que son pouvoir financier et bureaucratique, et nous ne céderions qu'à sa propre illusion en lui prêtant une réalité permanente et collective qui lui fait défaut. Les producteurs intellectuels, ceux qui travaillent à la transformation radicale de l'idéologie, transformation théorique, sémantique et conceptuelle sans laquelle le langage de la révolution future nuirait à la précision et à l'efficacité mêmes de sa tactique et de sa stratégie, sont devenus à cet égard les ouvriers du changement, les ingénieurs du possible. S'ils renoncent à la poursuite de ce travail, l'idéologie technocratique du pouvoir parviendra sans trop de heurts à s'imposer comme la seule conception « réaliste » susceptible de rallier, de l'extrême gauche à l'extrême droite parlementaires, la majorité des compétences et des responsabilités. L'échec très grave subi en juin dernier doit donc nous servir à parfaire, à clarifier, à mettre en pratique les idées nouvelles qui s'opposent à la centralisation bureaucratique du pouvoir et à la hiérarchie verticale de toutes les valeurs.

Dans la perspective théorique particulière où je me suis moi-même situé depuis « L'Anti-Procès » de 1960, où j'ai contesté avec une cinquantaine de peintres et d'écrivains la morale et la justice autoritaires d'État, depuis que j'ai lié mon combat d'écrivain marginal au front commun des intellectuels anti-impérialistes, depuis que j'ai systématisé mes idées dans « les Objecteurs », « l'Abolition de l'Art » et « l'Actualisme », depuis que j'ai été amené à me définir par rapport à un individualisme révolutionnaire dont l'urgence et la nouveauté reflètent les contradictions spécifiques de la lutte révolutionnaire dans tous les pays industriels qui n'ont pas encore fait leur révolution, comme dans ceux où la révolution a été trahie, j'ai commencé à mettre en question les notions et les valeurs culturelles les plus couramment admises : l'expression (l'« expressivité »), les structures (l'intégration aux systèmes) et l'art lui-même (la culture officielle). La révolution du regard dont je parle depuis huit ans, et qui tend à renverser le pouvoir de l'« artiste créateur » au bénéfice de tous les « regardeurs », cette révolution mentale que Marcel Duchamp et l'orientation de quelques peintres, poètes et cinéastes m'ont aidé à rendre plus apparente et plus décisive que l'« originalité » des œuvres d'art proprement dites, l'heure est maintenant venue d'en tirer les conséquences pratiques. Car je suis persuadé qu'en changeant de langage, en favorisant les glisse-

ments de sens, en refusant de jouer le jeu de la normalité culturelle, nous nous changerons nous-mêmes, et nous serons bientôt conduits à trouver les méthodes d'organisation et de combat qui sont nécessaires à la propagation des idées révolutionnaires dans les domaines où elles peuvent exercer une action réelle.

Toutes les superstructures peuvent être détruites : nulle police, nulle armée ne pourront jamais les protéger contre un mouvement de contestation globale dont le point d'application se situe à l'articulation de l'idéologie et du pouvoir. Car c'est en s'attaquant au point le plus faible de ce pouvoir – son idéologie – qu'on peut faire exploser la mythologie de sa fatalité, de sa « nécessité inévitable ». La révolution de mai n'est que l'avant-propos d'une révolution copernicienne de la société, qui changera l'organisation verticale de la production industrielle et culturelle en organisation horizontale : le nouveau regardeur ne perçoit pas la « beauté » comme la couronne d'un monde de laideurs, ne perçoit pas la vérité comme le sommet d'une connaissance qui commence en bas par l'erreur, ne conçoit pas la perfection comme l'aboutissement d'une recherche dont tous les premiers pas ne seraient que des balbutiements, il embrasse l'ensemble des contradictions comme un mouvement et comme une lutte qui ne peuvent s'achever d'aucune manière nulle part. Le danger que représente en permanence l'existence de l'État au-dessus de la vie de tous les hommes, c'est le même danger que fait courir à chacun l'idéologie de la base et du sommet, l'idéologie des règles fixes et de l'ordre hiérarchique selon laquelle les innovations n'ont de chance d'action que dans la mesure où elles ne modifient pas ces règles et cette hiérarchie. Ce danger tue toute création véritable, parce qu'il condamne les hommes à s'adapter au monde en jugulant leur liberté et en faisant taire leur voix profonde.

Si nous continuons de faire en sorte que rien d'essentiel ne saurait être changé dans les règles du jeu social, si nous nous plions sans cesse devant les autorités qui déterminent d'en haut l'orientation de notre travail, les conditions économiques de la production et de la consommation, si nous nous résignons à céder la part inconnue de nous-mêmes à une volonté rationnelle de réduction et de planification étatiques, jamais une révolution sociale, violente ou non, ne pourra entamer le processus d'un changement réel de la vie. L'homme sera toujours le bœuf de labour dans le sillon d'un travail borné, monotone et lourd. Mais si nous prenons au contraire conscience que nous sommes tous des producteurs, et que c'est de nous, et de nous seuls que dépendent le sens et la fonction de tout ce que nous produisons, que notre intervention n'est pas remplaçable, que notre respon-

Décès de trois grandes figures de l'histoire de l'art : Marcel Duchamp, Herbert Read et Will Grohmann

En parallèle des questionnements autour d'une mort métaphorique de l'œuvre d'art, le monde de la culture et de la critique est endeuillé, en cette même année 1968, par trois décès : celui de Will Grohmann (le 6 mai 1968), de Herbert Read (le 12 juin 1968) et de Marcel Duchamp (le 2 octobre 1968). Les hommages se multiplient dans les publications journalistiques commémorant leurs diverses actions et contributions à l'histoire culturelle non seulement de leur pays mais également internationale. De manière significative, le premier numéro des *Chroniques de l'art vivant* paru en novembre 1968 affiche un portrait du maître de l'infamie (cf. p.103). Avec ces disparitions, les confrères et consœurs, jeunes ou moins jeunes, de Read, Duchamp et Grohmann manifestent le sentiment de perdre à la fois des figures emblématiques de leur discipline, mais aussi de voir s'éteindre une génération de critiques et d'artistes. Tristesse et appréhension pour l'avenir transparaissent alors dans les diverses commémorations qui leur sont faites.

C'est ainsi que, lors de la 20^e Assemblée générale de l'AICA en septembre 1968 à Bordeaux, le Suisse René Berger salue « l'éclaireur », « le pionnier » Will Grohmann : « quand on se rappelle que c'est en 1924 et 1925 que Grohmann commence à parler de Kirchner,

en 1929 qu'il parle de Klee dans les "Cahiers d'art", en 1930 de Kandinsky, en 1931 de Baumeister, il y a près d'un demi-siècle, alors que, permettez-moi de le dire, la plupart des critiques, et c'est naturel, ignoraient encore l'existence de ces artistes¹ ». Quant à l'hommage à Herbert Read par l'Italien Giulio Carlo Argan, il résonne davantage en rapport au climat d'incertitude des événements contemporains : « Nos problèmes à nous, chers confrères, sont encore plus graves ; le futur de l'art encore plus douteux ; la destinée du monde encore plus obscure. Si un maître et un ami tel que Herbert Read a lutté en héros pour garder son optimisme du siècle des lumières, nous n'avons plus, hélas, d'optimisme à garder. [L]a lutte, Herbert Read l'avait très bien comprise, ce n'est pas la lutte d'une idée contre une autre idée ; c'est la lutte de la veille contre le sommeil, du courage contre la peur, de la clarté contre le cauchemar². »

Isoult Cahen-Patron

Giulio Carlo Argan, « Hommage à Herbert Read », et René Berger, « Hommage à Will Grohmann », *Les Lettres françaises*, 25 septembre 1968, p.26, coupure de presse, fonds AICA International [FR ACA AICA THE CON022 07/03].



La séance inaugurale fut essentiellement consacrée à l'éloge funèbre de deux des plus éminents membres de l'A.I.C.A. Décédés au cours de l'année, Herbert Read et Will Grohmann, par Giulio Carlo Argan et René Berger. « Les Lettres Françaises » n'ont pu que signaler la dis-

parition de ces deux grands spécialistes de l'art. C'est pourquoi nous saisissons l'opportunité de leur rendre hommage et de signaler leur apport à la compréhension de l'art en publiant les textes qui suivent.

Hommage à Herbert Read

PAR G.-C. ARGAN

Si HERBERT READ était un de ces rares philosophes de l'art qui n'aiment pas les formules abstraites et dont les théories sont enracinées dans l'expérience directe, personnelle, passionnément vécue de l'art vivant de leur temps. Il était persuadé que l'art est la conscience nécessaire de tout système culturel, ancien ou moderne. L'art n'étant que l'activité ou, pour mieux dire, la technique organisée qui réalise l'expérience esthétique ; s'il n'y avait pas d'art il n'y aurait pas d'expérience esthétique de la réalité. L'équilibre intérieur des individus et de la société humaine en serait dangereusement troublée. Sa thèse était claire, limpide. L'expérience esthétique a une valeur primaire, fondamentale, irremplaçable : c'est l'expérience par laquelle l'individu dès sa naissance, s'intègre à son milieu, se place dans le monde, réalise une harmonie profonde avec la nature et la société. Si on veut que la société soit un agrégat solide de personnes il faut que l'expérience esthétique, en tant qu'expérience individuelle, soit utilisée sur le plan collectif, social. Toute d'expérience esthétique, il n'y aurait pas de société, mais une masse humaine sans forme ni structure. C'est l'art qui transpose l'expérience esthétique en activité productrice, c'est l'art qui garantit la fonction de l'individu dans la collectivité, c'est l'art qui assure la survie des valeurs dans un monde de chaos. Dans l'art, l'expérience esthétique se lie à une activité concrète et utile ; sans l'art il n'y aurait pas, au niveau de la communauté, d'expérience esthétique, car celle-ci est refoulée, chez les individus, par la nécessité même de vivre dans une collectivité.

Mais, si l'on enlève l'expérience esthétique, on enlève en même temps le lien vital entre l'homme et son milieu ; il n'y aura plus d'harmonie, plus de joie dans l'existence ; le travail n'aura plus aucun caractère créateur, et sans l'art créateur, les forces contraires et brutales de la violence et de la destruction n'auront plus de frein. Ce sera la guerre ; pire encore que la guerre, ce sera le triomphe de la volonté de puissance, du réalisme politique, des régimes totalitaires.

Ne croyant pas à la valeur des idées abstraites, il a posé avant tout le problème de l'origine et de la nécessité de l'expérience esthétique de la réalité et, après, celui de la signification de l'activité artistique, de ses rapports avec les autres activités humaines, de sa condition objective dans le contexte culturel d'aujourd'hui. Il a travaillé suivant un programme, *Education through art*, paru en 1933, c'est le résultat d'une longue recherche. Pendant des années, il a rassemblé, analysé, classé, sélectionné une quantité énorme de documents de l'activité graphique et plastique des enfants. Il visait à établir le caractère originaire de l'expérience artistique et les causes par lesquelles cette expérience, à partir d'un certain âge, perd sa fraîcheur, se fane, s'efface, disparaît. Il ne tombe pas dans l'équivoque, si facile à l'époque, de croire que l'enfant est un artiste et que les grands artistes ce sont de grands enfants. Il sait très bien qu'on n'arrête pas la marche de la culture et que ce serait fol de vouloir reconduire l'humanité au degré de la connaissance magique ou mythique des primitifs. Quand même l'expérience esthétique, en tant qu'expérience in-

dividuelle tout à fait authentique, c'est une expérience que la société doit utiliser par le moyen de l'art. Ayant établi, dans l'art, le caractère d'activité de l'expérience esthétique, il fallait d'abord poser le problème d'une psychologie et ensuite, d'une sociologie de l'art.

En 1931 Read avait exposé, dans *The meaning of art*, sa théorie de la transformation, par l'art, de l'expérience esthétique en activité productrice et créatrice ; en 1933, dans *Art Now* il se propose de construire la théorie et, en même temps, l'histoire de l'art moderne. Il trace deux grandes lignes : d'un côté l'art qui puise ses racines dans le domaine nouveau de la psychologie de l'individu, c'est-à-dire le Surréalisme ; de l'autre, l'art qui se rattache à la science, à la technologie, à la rationalité la plus pure, c'est-à-dire le Constructivisme, l'architecture fonctionnelle, le design industriel, l'individu et société, psychologie et sociologie ; voici les deux grands thèmes de la moderne science de l'art. *Art and Industry* paru en 1934, c'est l'étude rigoureuse du rapport entre production et création. Ici Read se rattache directement à la tradition anglaise de Ruskin et de Morris : il cherche la possibilité de retrouver, entre la technique de son art et la technique de la production industrielle, la solidarité qui liait, dans le passé, les grands maîtres de l'art aux artisans. La relation n'est pas impossible : on l'avait trouvée, dans le siècle passé, dans la manufacture anglaise de Wedgwood, qu'on peut bien considérer comme un modèle d'évolution naturelle du vieil artisanat à la moderne industrie ; on l'a retrouvée à nos jours, et d'une manière bien plus scientifique, dans le *Bauhaus* de Walter Gropius. Mais lorsqu'il écrit ces pages sur le *Bauhaus*, le *Bauhaus* venait d'être fermé par Hitler ; voici quel était, malheureusement, le rapport véritable entre l'art et la politique. En 1937 il pose le grand problème : *Art and Society*. L'art n'est pas changé par la société, il la change en changeant, par l'évolution naturelle de sa science et de ses techniques, ses procédés et ses valeurs. L'art n'a rien à faire avec la politique, bien sûr ; mais c'est là, au juste, sa politique ; la politique de la non-politique, écrira-t-il plus tard, en 1943, lorsque la politique des politiciens avait découvert son véritable visage, la guerre. C'est ici que Read rencontre un autre grand esprit européen, Thomas Mann, et que son travail de critique d'art prend la valeur d'un programme valable sur le plan le plus vaste de la culture, de l'intelligence européenne, désormais engagée dans la lutte.

Ce n'était pas seulement un conflit d'opinions ; c'était la lutte pour certaines valeurs qu'on voulait démolir, effacer pour toujours. Voici pourquoi Read, philosophe de l'art, est devenu un critique militant. Picasso, Matisse, Moore sont des grands maîtres classiques, bien entendu ; mais ils sont aussi des forces actives et mobilisées. Ils ne sont pas contre l'histoire, comme l'affirme le public bourgeois. Ils sont dans l'histoire justement parce qu'ils sont contre la tradition des écoles des beaux-arts ; ils sont les créateurs d'une nouvelle science de l'art, d'une nouvelle pédagogie fondée sur la sensibilité au lieu que sur la raideur des règles. Car le danger c'est la raideur des règles, dans l'art comme dans la vie sociale.

Voici pourquoi Herbert Read, bien

que toujours ouvert vers les jeunes, ne pouvait pas regarder sans une certaine inquiétude les mouvements d'après-guerre. Est-ce que les jeunes, en refusant Picasso ou Matisse en même temps que les règles des écoles, n'allaient pas devenir les instruments d'une société soi-disant moderne, mais en même temps liée aux nouveaux mythes de la technologie et de la production de masse ? C'est encore la crainte du moraliste qui lui a dicté ce document touchant, qui est la lettre à un jeune peintre et qu'on peut considérer comme son testament spirituel.

Nos problèmes à nous, chers confrères, sont encore plus graves ; le futur de l'art encore plus douteux ; la destinée du monde encore plus

obscur. Si un maître et un ami tel que Herbert Read a lutté en héros pour garder son optimisme du siècle des lumières, nous n'avons plus, hélas, d'optimisme à garder. Si la société qu'on appelle opulente prend la place de la société historique ou des valeurs, il n'y aura plus de problème ; l'art refusé ne pourra que refuser la société qui le refuse. Mais n'oublions pas l'enseignement fondamental de notre grand ami disparu : dans une culture qui lutte, l'art et la critique ce sont des forces qui doivent être engagées dans la lutte. Et la lutte, Herbert Read l'avait très bien comprise, ce n'est pas la lutte d'une idée contre une autre idée ; c'est la lutte de la veille contre le sommeil, du courage contre la peur, de la clarté contre le cauchemar.

Hommage à Will Grohmann

PAR RENE BERGER

RIEN de plus troublant qu'une vie — surtout quand elle fut aussi longue et féconde que celle de Will Grohmann — que celle qui succède au mouvement de la mort. Rien de plus troublant qu'une biographie, quand l'abondance, en dépit des adversités — car elles ne furent pas ménagées à Will Grohmann — quand l'abondance même risque, en quelque sorte, d'occuper l'originalité profonde ; avec Will Grohmann, c'est un aspect nouveau de la critique qui se révèle.

Les premières lignes de force se situent, si je ne me trompe, à Leipzig, au moment où il se met à l'étude du sanscrit, témoignant par là, non seulement de son intérêt à l'Orient, mais aussi de sa volonté d'échapper à l'ethnocentrisme occidental. Ce qui confirme son besoin d'avoir accès simultanément à plusieurs cultures, puisant aussi bien à la source germanique qu'à la source française. Ce qui confirme encore son besoin d'accéder simultanément à des disciplines diverses en multipliant les expériences : le voici étudiant l'histoire, l'archéologie, la littérature, la philosophie, comme si déjà se profilait l'attente d'une connaissance interdisciplinaire. Ce pressentiment de la « modernité » se manifeste très tôt dans son désir de vivre au contact de l'événement et dans l'option qui suit ses études à l'université.

Will Grohmann eût pu — et l'Allemagne s'y prêtait, les Allemands qui sont là ne m'en voudront pas — suivre la carrière universitaire qui aboutit à l'« ordinarium », à la figure du professeur qui trône en majesté au-dessus des volées d'étudiants. Cédant à l'inquiétude, qui est celle même de son âme, il renonce à cette carrière type pour affronter le risque. Cette option fondamentale, Werner Haffmann, dans l'hommage qu'il rendait à Will Grohmann, la définissait ainsi : *So wurde natürlich kein Wissenschaftler aus ihm, kein Professor, kein Präsident, kein Doyen — obgleich er das auch alles ist. Es wurde ein Pfadfinder aus ihm der mit seinem Zeigestock aus voran auf das wies, was im Gegenwärtigen an Kunst vor sich ging. Je traduis librement : Ni scientifique, ni professeur, ni président, ni doyen — bien qu'il fut tout cela ; mais éclaireur, chercheur de pistes qui découvrait celle de l'art en train de se faire. N'est-ce pas l'éclaireur qu'il faut saluer, le pionnier, quand on se rappelle que c'est en 1924 et 1925 que Grohmann commence à parler de Kirchner, en 1929 qu'il parle de Klee dans les « Cahiers d'art », en 1930 de Kandinsky, en 1931 de Baumeister. Il y a près d'un demi-siècle, alors que, permettez-moi de le dire, la plupart des critiques, et c'est naturel, ignoraient encore l'existence de ces artistes ? Quant au public.*

L'art qui naît trouve en lui l'un de ses observateurs les plus vigilants.

Après la guerre aussi bien : Werner, Winckler, Ulmann, Camaro, les abstraits, les tachistes. On sait la foi qu'avait Grohmann dans la découverte et les polémiques auxquelles certains l'entraînaient.

Il y avait aussi en lui — et ceci mérite d'être éclairé — non pas l'historien de l'art traditionnel, mais l'homme de réflexion sur l'art. Et peut-être l'originalité de cet apport n'est-elle pas immédiatement évidente. C'est dans ces deux ouvrages consacrés l'un à Klee, l'autre à Kandinsky, qu'elle apparaît le mieux. Il semble d'abord que nous ayons affaire à des biographies méticuleuses, mais, à y réfléchir, on constate qu'avec Grohmann la biographie retrouve ses lettres de noblesse ; il en fait, non pas un genre en soi, mais la relation des événements qui permet de situer l'œuvre, non de s'y substituer.

De même, dans ces monographies monumentales, se marque le souci d'amorcer une réflexion critique qui se défend, même si elle est rigoureuse, d'occuper l'œuvre par un écran de concepts.

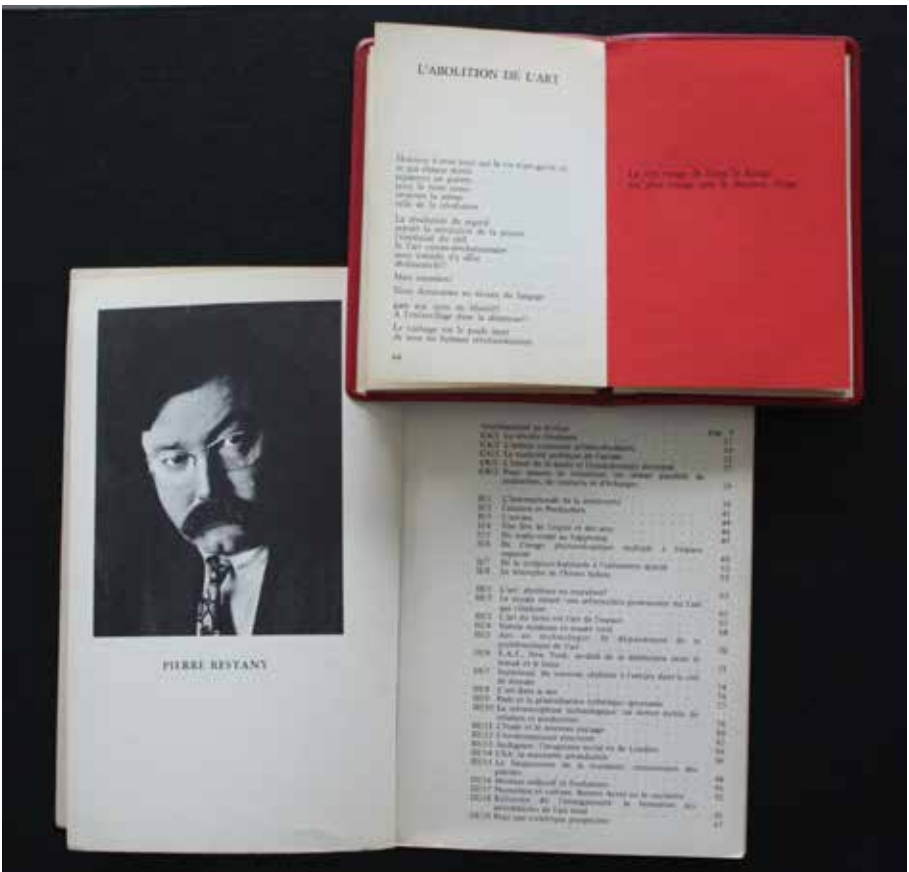
Soucieux de rendre justice aux grands artistes qu'il avait connus, Grohmann se garde d'abuser de leurs confidences ; à chaque fois qu'il en fait état, c'est avec une pudeur qui relève de l'amitié vigilante. Les citations font figure d'apartés, non d'arguments.

Cette manière de faire révèle chez Grohmann un aspect de la critique que nous devons mettre en lumière, car nous y sommes tous associés, parfois même à notre insu. Professeur, polémiste, critique, conférencier, préfacant des catalogues, écrivant des livres, homme de musée, membre de différents jurys — et l'on sait combien il faut faire de voyages, combien de fatigue et d'assurance il y a à ce genre d'exercice — à aucun moment la « quotidienneté » ne lui est à charge. C'est dans l'exercice d'occupation aussi diverses que nombreuses qu'il assume sa vocation. On a cru trop longtemps que l'histoire était le fait du « héros » (ou de l'homme politique) et de son greffier, l'historien ; aujourd'hui on découvre qu'on a plus le temps — c'est le cas de le dire — d'attendre le fameux « recul du temps ». Que nous le voulions ou non, nous voilà engagés les uns et les autres dans une création en commun. Non pas que nous ayons le droit, bien entendu, de nous arroger le titre de créateurs, qui est réservé à l'artiste, mais c'est peut-être le concept même de la création artistique qui s'éclaircit et qui nous convie à une participation d'une nouvelle nature. C'est en cela que Grohmann a, si je ne me trompe, une carrière exemplaire : hériter de Kandinsky, adepte d'un criticisme opposé à tout dogmatisme, il accomplit sa tâche au ras du quotidien, dormant à la praxis, à l'activité critique, son fondement éthique.

1. René Berger, « Hommage à Will Grohmann », *Les Lettres françaises*, 25 septembre 1968, p.26.

2. Giulio Carlo Argan, « Hommage à Herbert Read », *ibid.*

Les couleurs de l'engagement de Pierre Restany



Au mois de mai 1968, Pierre Restany assiste à la vague de contestation des milieux étudiants et y prend part. Pour lui, cet événement vient confirmer la mort de l'art classique, critiqué comme étant un art bourgeois. C'est également l'occasion pour lui de s'interroger sur les rapports sociologiques de l'art contemporain : qu'est-ce que l'art contemporain, alors que selon Michel Ragon, « l'art est mort » ? Et quelle sera la place de l'artiste contemporain après ces remises en question ?

Pour véhiculer ces idées, Restany publie plusieurs articles tout en exécutant des actions directes, comme l'appel à la fermeture du Musée National d'Art Moderne de Paris le 18 mai 1968 (cf. l'article de Marion Rouger, « Fermer ou réinventer le musée ? »). En parallèle, il travaille à la rédaction de deux écrits programmatiques à partir des idées qu'il développe grâce à ses propres expériences et au contact avec les mouvements contestataires dans le milieu de l'art. Ils se présentent sous la forme de deux ouvrages, le *Livre rouge de la révolution picturale* et *Livre blanc, objet blanc*.

Le Livre rouge, un manifeste en forme de parodie

Le *Livre rouge de la révolution picturale* prend des allures d'un manifeste qui exprime les réflexions de Pierre Restany sur les évolutions de la critique d'art et du milieu de l'art de manière succincte et sous forme d'aphorismes que l'on pourrait presque qualifier de poétiques. Le format du livre lui-même, avec sa très petite taille et sa couverture rouge, s'entend comme un jeu de référence au *Petit Livre rouge*¹ du dirigeant communiste chinois Mao Tse-Toung, alors très populaire auprès des jeunes contestataires inspirés par la Révolution culturelle chinoise. Toujours en écho aux ouvrages et guides des milieux contestataires, les phrases rassemblées par Restany ont un aspect très dogmatique, comme si le livre était un recueil de slogans révolutionnaires :

← Pierre Restany, *Le Livre rouge de la révolution picturale et Livre blanc - Objet blanc*, fonds Restany [PREST. A0455] et [PREST.A0050].

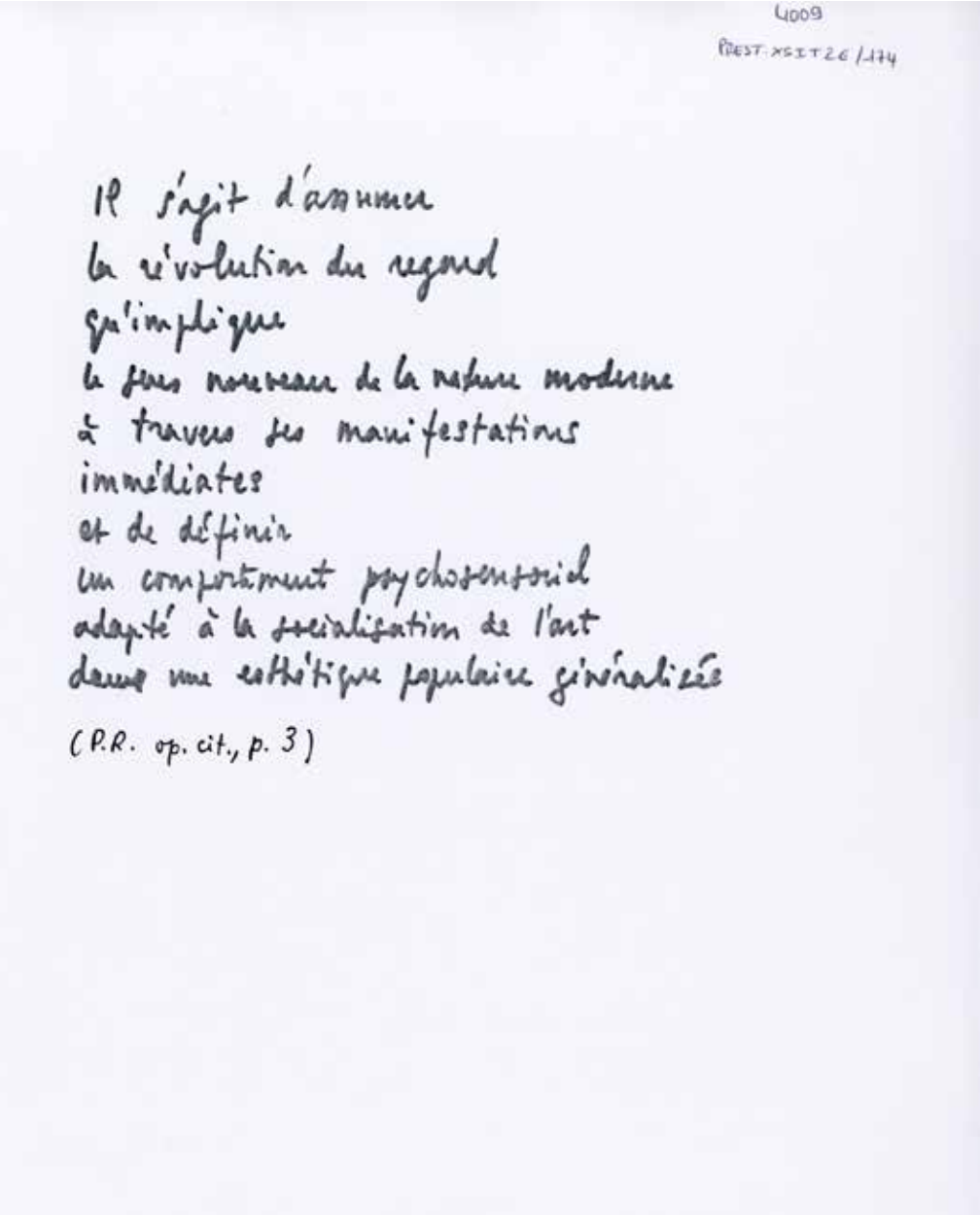
1. Mao Tse-Toung, *Les Citations du Président Mao Tse-Toung ou Les Plus Hautes Instructions*, People's Liberation Army General Political Department, Shanghai People's Press, 5 janvier 1964.

« Pour rendre l'art bourgeois définitivement irrécupérable, rendons-nous nous-même collectivement irrécupérables². »

« Il s'agit d'assumer la révolution du regard qu'implique le sens nouveau de la nature moderne à travers ses manifestations immédiates et de définir un comportement psycho-sensoriel adapté à la socialisation de l'art dans une esthétique populaire généralisée³. »

« Un art dont on peut prouver dans la nature l'existence ou la non-existence devient une chose parmi d'autres dans un univers de choses qui existent. Tout au plus peut-on affirmer que la nature moderne est le stimulant infini de notre urgence expressive. Esthétique généralisée, elle est la mère de tous les langages⁴. »

2. Pierre Restany, *Le Livre rouge de la Révolution picturale*, Milan, éditions Apollinaire, 1968, p.65.
3. *Ibid.*, p.3.
4. *Ibid.*, p.62.



→
Pierre Restany,
« Il s'agit d'assumer... »,
extrait manuscrit du *Livre rouge de la révolution picturale*, 1968, fonds Restany [PREST.XSIT26 (174)].

Le Livre blanc, une page blanche pour écrire une pratique nouvelle de l'art

Après avoir rédigé le *Livre rouge de la Révolution picturale*, le critique publie en 1969, également à Milan, le pendant plus abouti intitulé *Livre blanc – objet blanc* qui expose sa vision de la critique d'art après les changements de Mai 68. Si le *Livre rouge* expose de manière dogmatique et abrégée les observations et réflexions de Pierre Restany, constituant un résumé « à chaud », rédigé pendant les événements, le *Livre blanc* apparaît davantage comme un véritable ouvrage avec un développement et un approfondissement des théories. Pour autant, Restany se garde de le considérer comme un vrai livre, point de vue qu'il développe dans l'introduction: « Ce livre blanc est avant tout un objet blanc. Il ne se présente pas comme un livre “fini”: il n'en a ni l'ambition ni la prétention. [...] il est destiné à passer inaperçu⁵. » Et il précise: « Cet objet blanc peut s'ouvrir et se lire à n'importe quelle page. Il est fait pour être pris, abandonné, repris, jeté⁶. »

Pour Restany, c'est l'aspect fonctionnel de l'écrit qui l'emporte sur sa nature: le livre se présente comme un texte programmatique, structuré en plusieurs parties indépendantes. Son apparence simple et sans explication est une astuce de l'auteur: seules les personnes informées, et de fait appartenant au milieu de la critique d'art, sont au courant de ce qu'est cet ouvrage. Ce caractère confidentiel est souligné par un article publié en 1968, « Le livre blanc de l'art total. Pour une esthétique prospective⁷ »: dans cet article, paru dans la revue italienne *Domus*, dont Restany est l'un des proches collaborateurs, il présente la situation actuelle de l'art et son cheminement théorique pour accéder à un art moderne plus « moderne », lequel deviendra plus tard le *Livre blanc – objet blanc*. Exposant ses conclusions sur le milieu de l'art, ses échecs et son besoin de réforme, il prend en exemple l'exposition *Superlund*⁸ dont il a été le commissaire en 1967. L'ouvrage se passe cependant de la « publicité » de cet article: il vise surtout à affirmer le point de vue de son auteur; il est également conçu pour pouvoir être lu par n'importe qui et sensibiliser le public à la question de la place de l'art moderne dans la société. Il s'agit, selon les termes de Restany, d'une « bouteille à la mer⁹ ».

Bien que paru au début de l'année 1969, le *Livre blanc* est en réalité déjà en cours d'écriture en 1968. Dans cet ouvrage, Restany fait d'abord le point sur l'état du milieu de l'art, ébranlé sociologiquement après les événements de Mai 68. Il expose ensuite son projet. Cette dualité est attestée dans son « avertissement au lecteur ». La première phrase résume la nature bipartite de l'ouvrage: « Le Livre blanc tient à la fois de l'analyse des faits et de l'exposé de programme¹⁰. »

5. Pierre Restany, *Livre blanc – objet blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, avant-propos ajouté par insert, n. p.
6. *Ibid.*
7. *Domus*, n°469, décembre 1968, p.41.
8. Il s'agit de l'exposition *Superlund. Un panorama du présent. Une philosophie du futur*, organisée par Restany en 1967 à la Konsthall de Lund en Suède.
9. « A ce niveau du message, la bouteille à la mer est sans doute le moyen de communication le plus sûr. ». Pierre Restany, *Livre blanc...*, *op.cit.*, avant-propos ajouté par insert, n. p.
10. Pierre Restany, *Livre blanc...*, *op.cit.*, p.9.

RESTANY DA PARIGI:

MESSAGE POUR LISA MARIANNE CESARE RED. DOMUS + PREGIATISSIMO DOTT. RATTO:

- PRAQUE N'EXISTE PLUS. LE RIDEAU DE FER EN RETOMBANT SUR LA BOHÈME L'A EFFACÉE DE LA CARTE DU MONDE LIBRE. BIENTÔT LES HISTORIENS ET LES ARCHÉOLOGUES DU STALINISME S'ARRACHERONT DOMUS 450 : UN DOCUMENT UNIQUE.
- RESTANY COMPREND DE PLUS EN PLUS LES VERTUS DU FATALISME SENTIMENTAL. APRÈS UN MOMENT D'ABATTEMENT, SA VOCATION MESSIANIQUE A REPRIS LE DESSUS... HEUREUSEMENT, IL VIENT DE TERMINER LE LIVRE BLANC DE L'ART TOTAL: POUR UNE ESTHÉTIQUE PROSPECTIVE: L'AVENIR EST À CEUX QUI MÈNERONT À SON TERME LA SOCIALISATION DE L'ART DANS LE RESPECT DE LA LIBERTÉ INDIVIDUELLE.
- RESTANY VOUDRAIT SAVOIR QUELLE VA ÊTRE LA CONTRIBUTION DE DOMUS À LA DÉFENSE DE NOTRE LIBERTÉ DE L'ESPRIT. NOUS, LES PROPHÈTES DE L'AVENTURE INDIVIDUELLE, LES HOMMES ET LES FEMMES DE BONNE VOLONTÉ ET DE BONNE FOI, NOUS SOMMES DE PLUS EN PLUS MENACÉS. RAISON DE PLUS DE CROIRE À LA FONDAMENTALE VERTU D'UN OPTIMISME RAISONNÉ,
- CRISTO, FINALEMENT, A RÉALISÉ À CASSEL SON IMMENSE PAQUET D'AIR. LA BIENNALE DE VENISE A FAIT UN VERNISSAGE, BIS POUR COMBLER LES LACUNES DE LA CONTESTATION. DU CÔTÉ CINÉMA, LE CHAHUT A CESSÉ ET ON ACCLAME JEAN RENOIR. LE PARTI COMMUNISTE ITALIEN A SAUVÉ SA DIGNITÉ. LE PAPE A PROUVÉ QU'IL N'AIMAIT PAS LES FEMMES. DE GAULLE CROIT TOUJOURS À L'EUROPE DES PATRIES DE L'ATLANTIQUE À L'URAL. URSS ET USA VONT SE PARTAGER LE MONDE DES MÉDAILLES OLYMPIQUES À MEXICO.
- LES BIAFRAIS, QUI N'ONT RIEN À MANGER, MEURENT DE FAIM. LES VIETNAMIENS QUI MANGENT LEUR HAINE MEURENT POUR LE SOCIALISME. EN CHINE LA RÉCOLTE A ÉTÉ TRÈS BONNE: LES CHINOIS MANGERONT BIEN ET LEURS ÉTUDIANTS NE FERONT PLUS LA RÉVOLUTION CULTURELLE. STOP. P.R.

3. IX. 1968

11. Ibid.

12. *Pianeta*, n°24, septembre-octobre 1968, p.118-121. L'article paraît également au même moment dans l'édition française de la revue, Pierre Restany, « Les artistes et la contestation globale », *Le Nouveau Planète*, n°1, septembre-octobre 1968, p.103-105.

13. In *Le Nouveau Planète*, n°2, novembre-décembre 1968, p.106-107.



Pierre Restany, Pierre Restany, « Message pour Lisa Cesare Red. Domus + pregiatissimo Dott. Ratto », *Domus*, n°466, septembre 1968, fonds Restany [PREST-PER].



Pierre Restany, avant-propos extrait du manuscrit du *Livre blanc-Objet blanc*, 1968, fonds Restany [PREST.XSIT26 (99)].

Toujours dans « l'avertissement au lecteur », Restany énonce son objectif:

« [...] l'amorce d'un bilan de l'art du présent orienté vers le futur¹¹ ».

Restany a conçu son ouvrage sur la base d'une compilation de ses articles publiés en 1968. Pour exemple, la première partie, intitulée « les artistes et la contestation globale » est une copie presque conforme de son article « Gli Artisti e la contestazione globale¹² », interrogeant la place des artistes dans ce moment crucial des protestations et remises en question. Le chapitre suivant répète le même processus, puisqu'il s'agit d'un autre de ses articles « Où en est la critique d'art aujourd'hui ?¹³ »; ce dernier pose la question de la situation actuelle de la critique d'art, critiquant notamment les institutions qu'il estime dépassées et évoquant le danger pour le mouvement moderne de ne pas se renouveler.

4065

PREST.XSIT26/99

LIVRE BLANC - OBJET BLANC

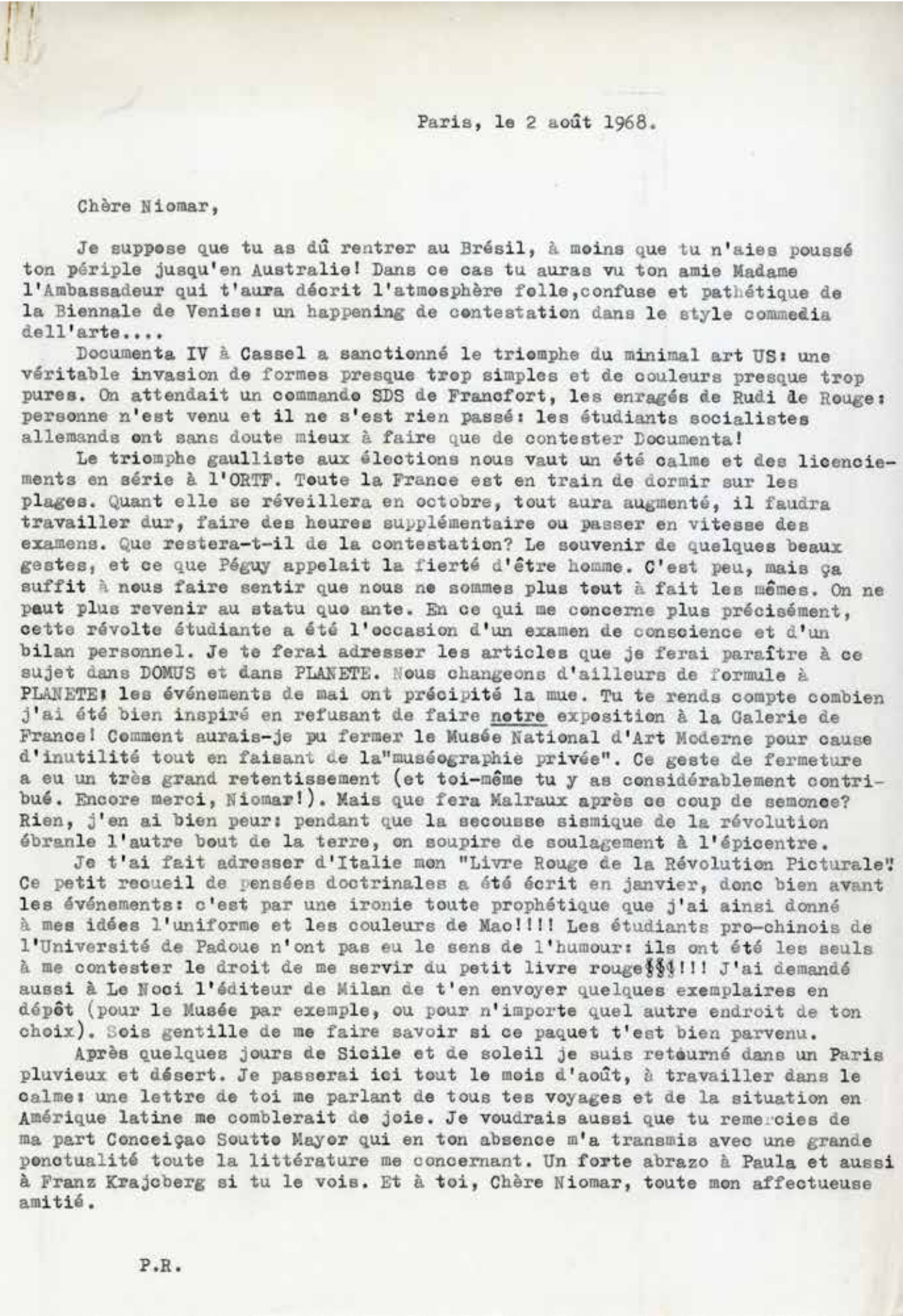
Ce livre blanc est avant tout un *objet blanc*. Il ne se présente pas comme un livre "fini": il n'a ni l'ambition ni la prétention. Dans la devanture du libraire, il est destiné à passer inaperçu: tout au plus pourrait-on le prendre pour un jeu d'échecs avant l'heure pressenti de prophétie. Ne le broutez pas, car ceux qui auront vraiment fait l'objet de la critique ou de la remarque, les thèmes, qui sont des analyses structurelles de la sociologie de l'art contemporain, sont traités en courts *progrès* précédés d'un titre typographique. L'attention continue du spectateur sur une même idée n'est jamais reprise plus d'une minute. Cet *objet blanc* peut s'ouvrir et se lire à n'importe quelle page. Il est prêt pour être pris, abandonné, repris, jeté. A cet anti-livre (selon les normes techniques et commerciales de l'édition) correspond un phénomène d'auto-diffusion: la spécialité du propos engendre la spécialité du public. A ce niveau du message, la bouteille à la mer est sans doute le moyen de communication le plus sûr. Les idées rassemblées sous cette enveloppe anonyme se diffuseront d'elles-mêmes, par la force de leur propre gravité. A l'époque des mass media, un réseau subtil et perfectionné d'information générale sensibilise la conscience collective. Cette expérience de rupture dans l'uniformité des moyens techniques de communication valait la peine d'être tentée en 1969. L'auteur et l'éditeur, en tous cas, sont convaincus de l'efficacité de la démonstration.

Un guide international de la révolution artistique

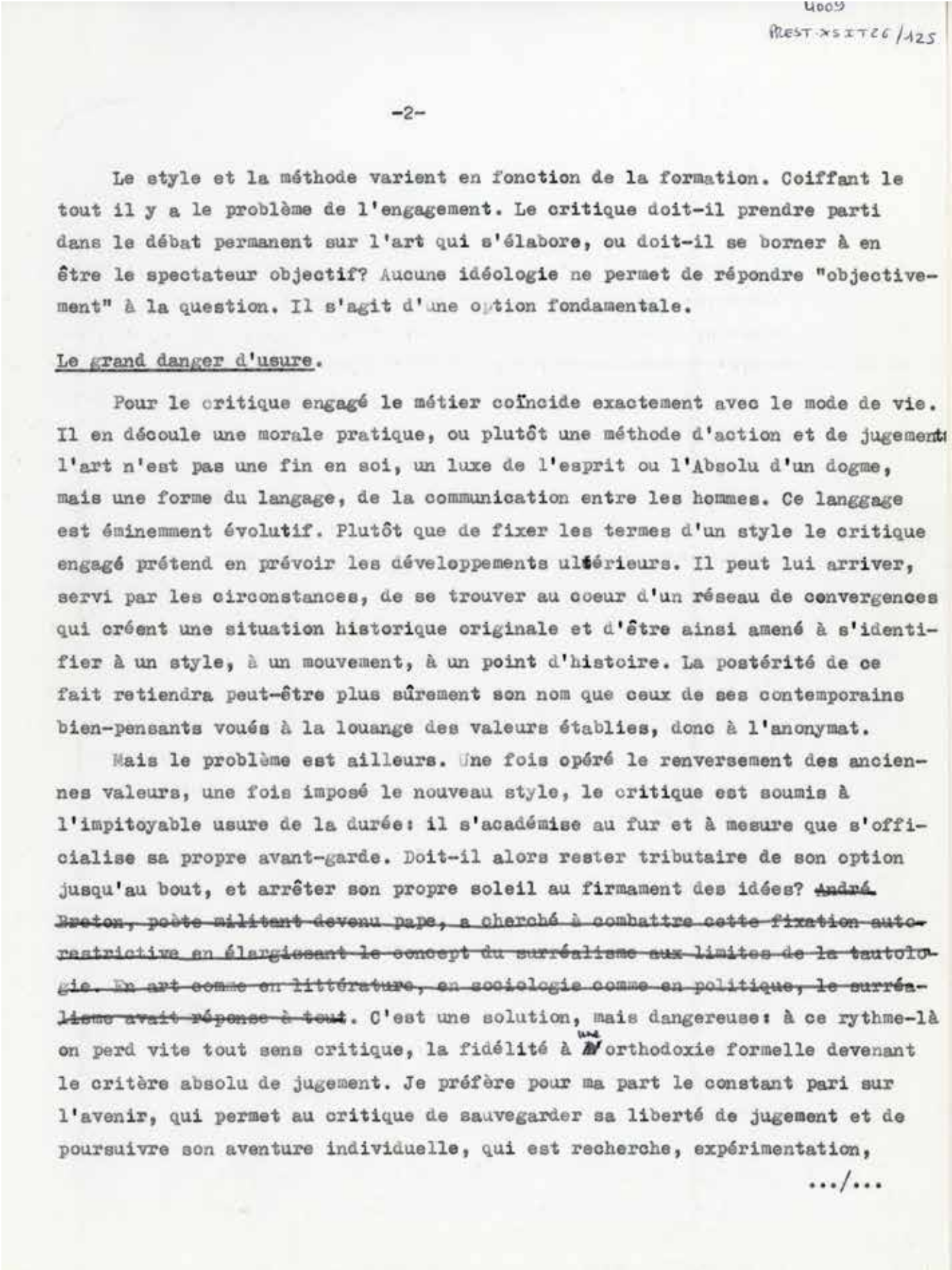
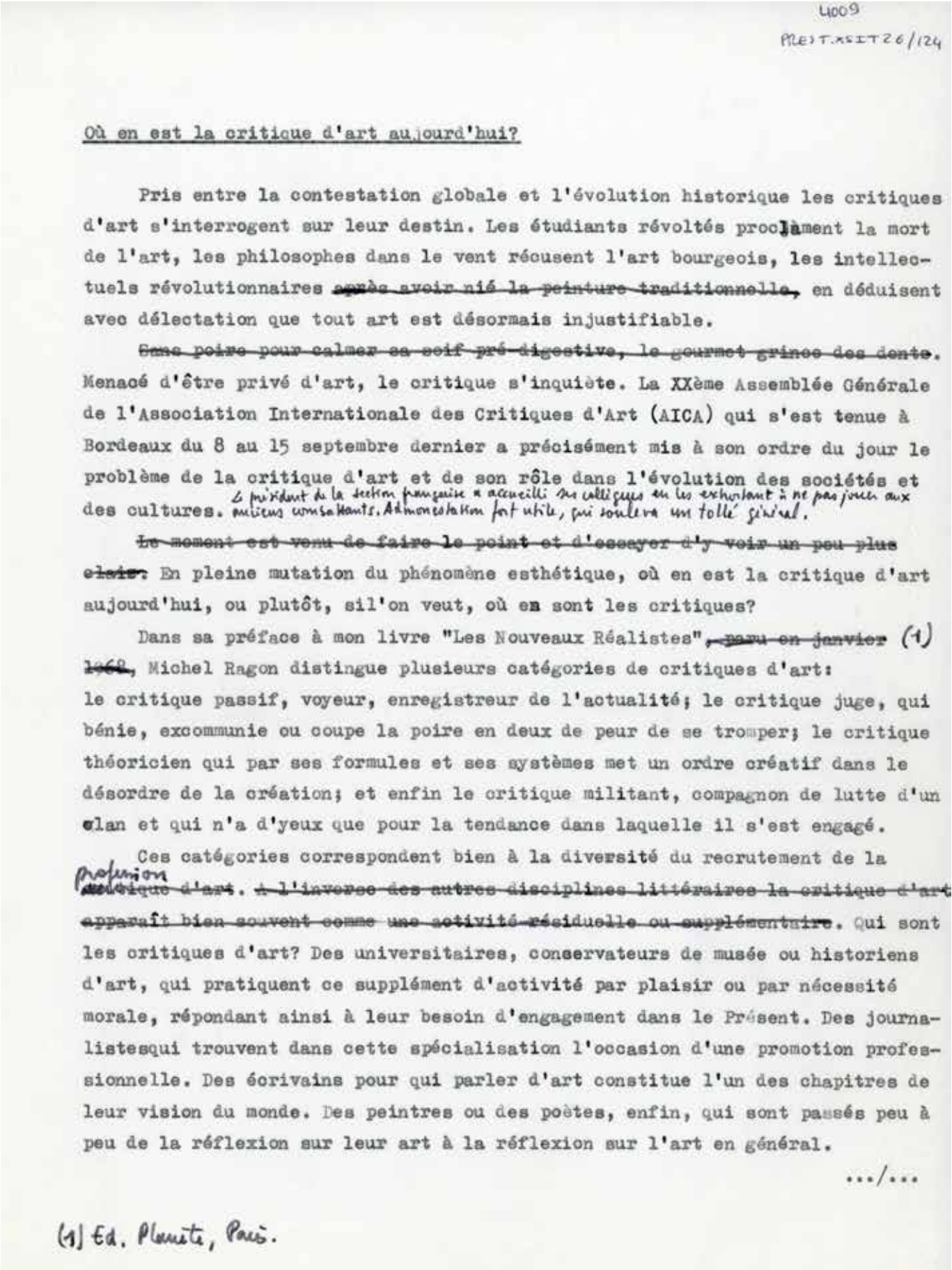
En France, la réception de ces deux opuscules auprès du milieu artistique peut sembler faible, dans la mesure où le pic de la contestation est déjà passé au moment de leur parution. En Italie cependant, pays où les deux ouvrages ont d’abord été édités, le *Livre blanc* peut prendre des allures de guide pour les revendications des artistes. En effet, le soulèvement italien ne se limite pas à la seule année 1968: il a démarré en 1967 et va se poursuivre jusque dans les années 1970, d’où son nom de «Maggio strisciante», le Mai rampant¹⁴. Restany, s’il a observé la situation italienne, particulièrement bien ancrée dans le Nord et les grandes universités de Milan, Trente et de Florence, a pu avoir un avant-goût des évènements à venir en France et de leurs dysfonctionnements; en voyant d’abord les luttes italiennes, puis celle de Mai 68 en France, il en a tiré le caractère presque universel des couleurs de ses revendications présentées dans ses livres *rouge et blanc*.

14. Voir notamment Pierre Milza, « Italie 1968 : "le mai rampant" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°11-13, 1988, p.38-41. Quant à la réception des événements français en Italie, voir Antonio Benci, « Perceptions, transpositions et mémoires du Mai français en Italie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°94, 2009/2, p.39-46.

→ Jayme Mauricio, « Restany em "rouge et blanc": o artista será o poeta do tempo livre, o engenheiro do bem estar », *Correio da Manhã*, 28 octobre 1969, fonds Restany [PREST.XSIT26/86].



→ Lettre de Pierre Restany à Niomar Bettencourt Sodré du 2 août 1968, fonds Restany [FR ACA PREST.ECR PUB005 (4/5)].



4009
REST. XSIT 26 / 126

-3-

interrogation permanentes.

Pour l'avenir, un réseau parallèle.

La révolte des étudiants et des artistes a souligné le rôle du critique engagé au sein du mouvement contestataire. Le véritable engagement critique ne consiste pas à obéir aux mots d'ordre de tel ou tel parti, voire de tel ou tel groupuscule, mais de se conduire en homme libre et d'assumer ses responsabilités individuelles dans le contexte confus et passionnel de l'action collective. En agissant ainsi on risque fort de se trouver isolé à contre-courant ou en proie aux attaques des révolutionnaires professionnels qui ont une fois pour toutes confisqué la révolution à leur profit. Qu'importe!

On doit tirer une autre leçon de ces événements contestataires, c'est la généralisation d'une responsabilité critique nouvelle. Devant la totale remise en question du circuit traditionnel de diffusion et de production de l'œuvre d'art, le critique doit repenser entièrement les termes de sa propre action: elle porte avant tout désormais sur la sociologie structurelle de la vie de l'art contemporain, bien plus que sur ses fondements esthétiques. Il s'agit là d'une option empirique qui tend à adapter les moyens au but poursuivi: ~~son engagement pratique et théorique pourrait faire l'objet d'un Atelier Planète rassemblant un certain nombre de chercheurs dans les domaines de la création, de la production et de la pensée prospective.~~

Le système des galeries privées et des musées cimetières est périmé. Nous le savons tous. Mais il ne faut pas se faire d'illusions sur la résistance des forces conservatrices: elle sera acharnée. Tant que ne sera pas mis en place un nouveau circuit de diffusion et de production axé sur le plus grand nombre, l'ancien régime continuera à justifier sa survie par l'absence de structures modernes de remplacement. Dans une période de transition qui risque d'être longue, le critique d'art doit tirer pour lui-même les conclusions de ce phénomène d'évidence: art de grande série ou art de synthèse faisant appel à de multiples dimensions expressives qui pulvérisent les cimaises traditionnelles, l'art qui s'élabore aujourd'hui est un art pour tous. Le décalage technique entre la structure traditionnelle du circuit de diffusion et l'évolution morphologique de l'art moderne ira toujours en s'accroissant. Le critique d'art

.../...

4009
REST. XSIT 26 / 127

-4-

doit faire sienne cette cause. Ce qui se traduit dans l'immédiat et dans la plupart des pays du monde par une action de revendication portant sur un aménagement muséographique moderne, sur une politique cohérente d'éducation artistique et de promotion culturelle, sur l'organisation de la recherche expérimentale.

Cette revendication ^{permanent dont combat} ~~dont Planète~~ est la tribune n'est d'ailleurs qu'un préambule. Les progrès de la technologie contemporaine et notamment la croissante flexibilité des moyens de communication permettent d'envisager, devant la carence des différents états nationaux, l'organisation d'un réseau parallèle de contacts et d'échanges, d'information et de promotion. Ces contacts qui existent, mais qui ne sont encore que l'apanage d'une avant-garde restreinte doivent être élargis à la pleine réalité de l'art d'aujourd'hui. Ainsi devant la faillite d'un circuit culturel anachronique et la croissante socialisation de l'art le critique jouera-t-il de manière effective le rôle de promoteur des idées et des formes nouvelles qui est le sien. ~~il est grand temps en ce domaine que les honnêtes volontés lucides se retrouvent au delà de leurs petites divergences et unissent leurs efforts au sein de la recherche commune.~~

Pierre RESTANY



Carelman.

Etienne Schira

L'iconographie 68 au travers des affiches : La valeur de l'image face aux artistes et à la critique

En mai 1988, *Beaux-Arts magazine* publiait dans son numéro 57 un dossier intitulé « 68 et les artistes¹ ». Vingt ans après, Alain Jouffroy revient sur les événements de Mai dans un article, en expliquant avoir vécu « un vertige surmonté ». Il y évoque les souvenirs d'une révolution manquée, quand les étudiants de Nanterre « étaient venus me voir en 1967 et me parlaient non seulement du surréalisme, de Breton, mais aussi des situationnistes, de Guy Debord et d'Olivier Mosset, de Daniel Bur+en. » et parle d'un échec pour les artistes, pour qui Mai 68 représentait, « comme Monory, la confirmation de leur pessimisme fondamental² ». L'atelier populaire de l'école des Beaux-Arts, installé dans les locaux du 13 quai Malaquais, à Paris, est pourtant présenté par le critique comme « un fleuron de mai 68³ ».



Vasco Gasquet,
*Les 500 affiches
de mai 68*, Paris,
Balland, 1978, p.4,
fonds Yann Pavie
[YPAVI].

« La police s'affiche aux Beaux-Arts. Les Beaux-Arts s'affichent dans la rue »

1. *Beaux-Arts magazine*, n°57, mai 1988, p.56-61.

2. *Ibid.*, p.59.

3. *Ibid.*, p.59.

4. Laurent Gervereau, Gérard Fromanger, « L'atelier populaire de l'ex-École des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°11-13, 1988, « Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde », numéro thématique sous la direction de Stéphane Courtois, p.184.

5. Bertrand Tillier, « Migrations de Mai-68 : de l'affiche à la bande dessinée », *Sociétés & Représentations*, 2008/2, n°26, p.239-245.

Lancé entre autres à l'initiative des membres du Salon de la Jeune Peinture, il s'y met en place dès le début des événements une immense production d'affiches. Celle-ci commence le 14 mai, avec une première lithographie tirée à trente exemplaires : « Usines, Universités, Union ». L'affiche, qui devait initialement être présentée en galerie pour y être vendue en soutien du mouvement, est finalement arrachée des mains de ses créateurs dès la sortie de l'école pour être directement collée dans la rue. « Alors nous avons compris : évidemment c'est ça l'idée, c'est à ça qu'il faut que ça serve ! Nous sommes vite remontés », en témoigne Gérard Fromanger⁴. Le temps de quelques semaines, l'affiche ne sera pas l'objet du monde de l'art, mais soutiendra la cause des manifestants. La production de l'atelier populaire s'adapte et s'engage alors dans ce contexte d'exposition bien particulier que constituent les rues barricadées du Quartier latin. « L'art est dans la rue », proclamait l'un des slogans. De fait, selon Bertrand Tillier, la « facture graphique sommaire des affiches de Mai », est révélatrice d'un « état d'esprit »

qui oriente les luttes et s'en nourrit⁵. Le souvenir de Jean-Jacques Lebel confirme cette idée :

« La rue Gay-Lussac, le matin du 11 mai à l'aube, 3.000 voitures calcinées, c'était la plus belle exposition de sculptures du siècle. Aussi bien les policiers que les manifestants étaient ébahis, presque en extase devant cette vision. Ce n'est pas un hasard que César de son côté a fait des compressions de voitures, si John Chamberlain a fait des sculptures avec des morceaux de voitures. Nous, nous avons transformé une rue en exposition⁶. »

Le 14 mai toujours, Éric Seydoux et Guy de Rougemont font entrer la technique de la sérigraphie dans l'atelier : la production explose, « de 1000 à 2000 affiches par jour » selon Alain Jouffroy. Les ateliers de l'école des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs surtout, mais aussi ceux de l'école de médecine et tous les autres ateliers de province (dans les usines en grève de Flins ou de Sochaux par exemple, mais aussi à Toulouse, Bordeaux, Caen, Montpellier, Marseille...) tournent parfois nuit et jour pour assurer la production. L'urgence invite à la rapidité dans la réalisation, aux formes simples, au discours sous forme de slogans. Peu de recherches typographiques, les affiches « ignorent les caractères d'imprimerie pour ressembler davantage au message personnel. Leur graphie s'attache à en souligner la spontanéité face à la littérature des partis habituels. Leur code les singularise⁷ », constate Laurent Gerverau. Le principe de « l'imagination au pouvoir » impose une esthétique de la révolte, une évidence dans le message manuscrit porté par l'affiche ; un style qui fait finalement écho aux affrontements qui se déroulent hors des ateliers. Aux Beaux-Arts, les thèmes des affiches sont débattus chaque jour lors d'assemblées générales : les idées et les ébauches, présentées anonymement, sont soumises directement à la critique collective des participants, avant d'être mises sous presse.

Se dessine rapidement une iconographie relativement définie, propre à cette production. Vasco Gasquet y distingue notamment, dans un ensemble de cinquante-cinq affiches⁸, deux constantes : la police et la foule. Deux camps que les ateliers populaires opposent volontiers, mais généralement présentés de façon anonyme : « Image de la force aveugle, le C.R.S n'a ni yeux (lunettes) ni visage (visière). C'est un instrument⁹ ». La foule, quant à elle, peut être symbolisée par des taches, des mains, des profils... Le motif du bâtiment d'usine est souvent repris, tout comme le sigle des soldats SS est associé aux violences policières ou pour dénoncer l'autorité du pouvoir gaulliste. De même, les logos de la poste, de la RATP ou de Citroën sont abondamment détournés et témoignent par leur unique présence des vœux d'union entre les étudiants et les ouvriers.



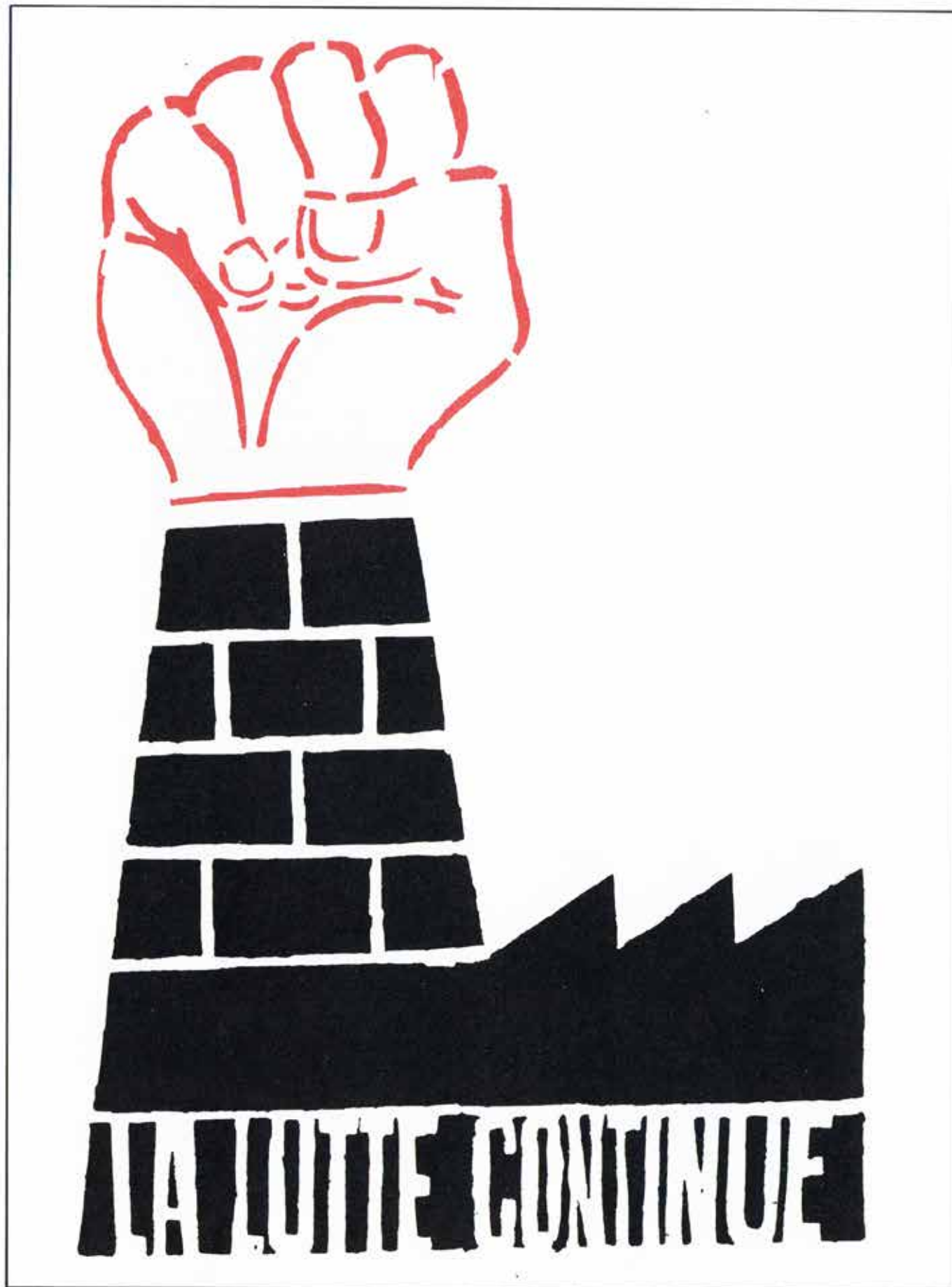
Vasco Gasquet,
Les 500 affiches de mai 68, Paris, Balland, 1978,
p.189, fonds Yann Pavie
[YPAVI].

6. *Beaux-Arts magazine*,
op.cit., p.66.

7. Laurent Gerverau,
op.cit., p.169.

8. Vasco Gasquet,
Les 500 affiches de mai 68, Paris, Balland, 1978.

9. *Ibid.*, p.5.



Noir, rouge sur fond blanc. 120 × 80. Papier Arche. Pochoir. (Existe sur fond jaune).

DBLOC.RX37/73

QUAND LA RÉVOLUTION ÉTAIT A L’AFFICHE...

On dit que, déjà, les amateurs de souvenirs se les arrachent à prix d'or. Aux Etats-Unis, celles qui ont franchi l'Atlantique dans les bagages des voyageurs se vendent 1.000 F pièce aux collectionneurs. Dans quelques années, elles atteindront aux enchères des sommes rondelettes. Et, qui sait, peut-être un jour feront-elles une entrée officielle au nom moins officiel Cabinet des estampes...

De quoi s'agit-il ? Des affiches que les événements de mai et leurs prolongements de juin ont fait fleurir sur les murs de la capitale et des villes de province. Affiches révolutionnaires et originales s'il en est, qui n'ont aucun lien de parenté avec les affiches publicitaires.

Leur valeur risque d'augmenter plus de grimper qu'aujourd'hui la source est tarie. En effet, en faisant évacuer, jeudi dernier, l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, à Paris, par les élèves en révolte qui l'occupaient en permanence, la police a,

DES ŒUVRES COLLECTIVES

Un très grand nombre de ces affiches sont d'authentiques petits chefs-d'œuvre. A la qualité du dessin s'ajoute un remarquable esprit de synthèse. Elles sont autant de coups de poing à l'estomac du passant qui doit tout de suite comprendre sans avoir à détailler ni à réfléchir. En cela, elles répondent parfaitement à la définition de l'affiche-type, telle qu'elle est enseignée

depuis des années dans les cours d'arts graphiques : « un télégramme cérébral et plastique ».

Si les plus remarquables d'entre elles sont maintenant largement connues du public qui a pu les voir particulièrement au Quartier latin ou aux abords des usines, en revanche, leurs auteurs sont toujours restés dans l'ombre.

C'est volontairement que nous avons gardé l'anonymat, nous affirmait un membre du comité d'occupation de l'Ecole des Beaux-Arts, devenue « Atelier Populaire », la veille du jour où, avec une centaine de ses camarades, il était chassé par la police et conduit au centre de tri de Beaulieu. Et il ajoutait :

Toutes les affiches qui ont été réalisées, aussi bien ici qu'à l'Ecole des Arts Décoratifs, sont des œuvres collectives, le fruit d'un travail d'équipe, et non pas des œuvres individuelles. Voilà pourquoi nous ne voulons pas et nous ne pouvons pas les signer.

Auparavant, notre inter-

locuteur nous avait expliqué comment naissait une affiche :

Les thèmes ont été choisis en fonction des événements et des diverses manifestations. Ainsi, le slogan « C.R.S. = S.S. » a été tout naturellement inspiré par la répression policière. De même, les grèves nous ont fourni de nombreuses idées, en particulier celles de l'O.R.T.F., de Renault à Flins, de Peugeot à Sochaux, de la R.A.T.P., de la S.N.C.F. et des P.T.T. Nous avons fourni des centaines d'affiches à tous les travailleurs. Gratuitement, cela va sans dire. Cela posait de gros problèmes financiers, car nos ressources étaient plutôt maigres et provenaient essentiellement de quêtes organisées par des camarades. Bien entendu, nous nous servions du matériel d'impression de l'Ecole des Beaux-Arts. Quant au papier, nous avions les pires difficultés pour en trouver. Il a fallu se résoudre à utiliser du papier d'emballage, faute de mieux.

LA CRITIQUE QUOTIDIENNE

Avec toutes les affiches qui ont vu le jour depuis le début du mois de mai, on pourrait assez facilement reconstituer l'histoire précise de la crise. On y retrouve, en effet, traduits en image et en contestation, les principaux événements de cette période troublée. L'une des toutes premières affiches ne comportait que cette question : « Qui crée pour qui ? » Elle illustrait l'inquiétude, l'incertitude de l'avenir. L'une des dernières représente le chef de l'Etat en uniforme baillonnant un jeune homme, avec ce slogan : « Sois jeune et tais-toi », allusion aux mesures d'interdiction qui ont frappé les mouvements révolutionnaires.

Entre ces deux affiches, il y en a des dizaines et des dizaines d'autres qui, toutes, ont trait à l'une des péripéties de la « révolution ». Nous vous présentons ici les plus significatives et les mieux réussies, en dehors, bien entendu, de toute considération politique ou polémique.

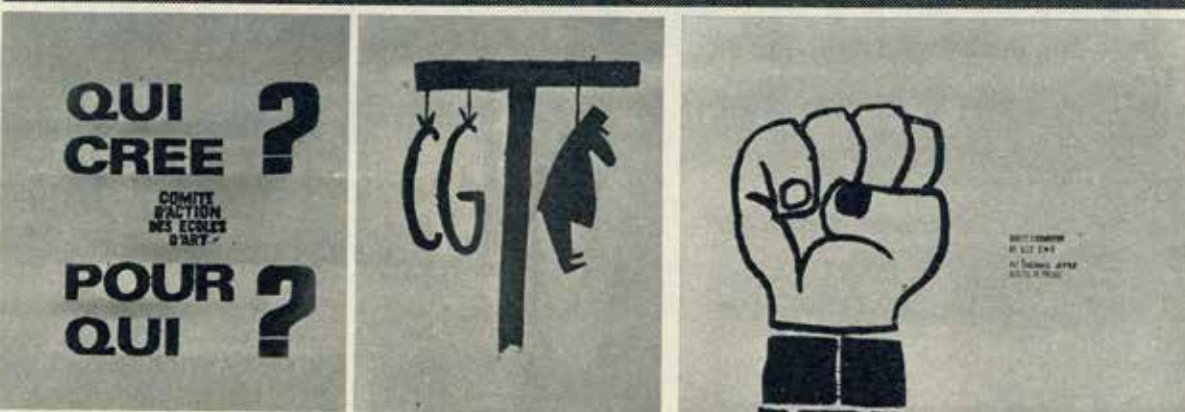
Demain ou après-demain, tous ces pamphlets en images, féroces, mordants, ironiques ou catégoriquement injurieux, s'émietteront sous l'éponge et la raclette des équipes de nettoyage. C'est pourquoi historiens, éditeurs et collectionneurs commencent à s'arracher ces souvenirs qui déjà prennent valeur de témoignages.

Marc BRUN



JUSQU'À CE QUE LA POLICE LA FASSE EVACUER, L'ECOLE DES BEAUX-ARTS, A PARIS, A ÉTÉ UN « ATELIER POPULAIRE ». Les élèves qui l'occupaient l'avaient transformée en usine à affiches, où sont nés de vrais petits chefs-d'œuvre.

QUAND LA RÉVOLUTION TIENT L’AFFICHE • QUAND LA RÉVOLUTION TIENT L’AFFICHE



La 1^{re} affiche des Beaux-Arts : elle illustre l'inquiétude face à l'avenir. Les démêlés entre la C.G.T. et le Pouvoir : un thème-choc du mois de mai.



La vague de revendications sociales, les grèves et les incidents entre les forces de l'ordre et les ouvriers de l'automobile en particulier ont inspiré, entre autres, ces quatre affiches fort éloquentes, autant de « coups de poing » visuels...



Marc Brun, « Quand la révolution était à l'affiche », coupure de presse sans date [1968], fonds Dany Bloch [DBLOC.RX37(73-74)].



↑
Marc Brun,
« Quand la révolution
était à l’affiche », coupure
de presse sans date
[1968], fonds Dany Bloch
[DBLOC.RX37(73-74)].

L'artiste Bernard Rancillac considère qu'il se développe alors « un style primaire et plutôt rétrograde qui tourna rapidement à une sorte d'académisme », mais reconnaît pourtant : « N'importe, un style était né, caractéristique de ces heures brûlantes¹⁰ ». Bertrand Tillier juge, lui aussi, que l'« ascèse plastique d'objets dont la rigueur anti-élitiste et prolétarienne, parfois assimilée à une “pauvreté” stérile, se trouve ici cultivée comme une qualité¹¹ ». Vasco Gasquet y voit l'empreinte des suprématistes russes, en écho de la révolution russe cinquante ans plus tôt. Alain Jouffroy, quant à lui, rappelle plutôt la présence dans l'atelier des peintres Fromanger, Arroyo, Aillaud et Jolivet qui ont pu réussir de manière bien plus directe « à déterminer un véritable style collectif nouveau, sous la double influence du surréalisme et de la figuration narrative¹² ». Il convient aussi de reconnaître l'héritage de Guy Debord et du lettrisme, dont plusieurs slogans sont repris (« Ne travaillez jamais »). Dans *La société du spectacle* (1967), Debord écrivait : « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique¹³ », annonçant le détournement comme vertu première de ces affiches.

« Atelier populaire OUI ; Atelier bourgeois NON »

Sans doute l'énergie et la violence de la contestation poussent-elles la conception de ces affiches à une logique symbolique : le CRS en est réduit à sa tenue

(casque et bouclier), le manifestant à ses mains (le poing levé), le général de Gaulle à son profil (caricaturé par son képi et son long nez). Images devenues symboles de ces différents acteurs, ces figures n'en sont pas moins anonymes. Mise en pratique de la pensée libertaire, l'anonymat s'impose aussi et surtout pour les créateurs qui, au sein des Ateliers populaires, ont choisi de bannir la signature personnelle. Seul le tampon « Atelier populaire » est autorisé à figurer dans un coin du papier. L'art de l'affiche populaire et militante s'oppose alors à celui de la grande peinture, comme le rappelle un panneau affiché sur les murs de l'atelier des Beaux-Arts : « Rincez vos pinceaux, rangez le matériel, nettoyez les châssis ».

La rupture avec la culture savante et l'art qualifié de « bourgeois » est radicale, mais au regard des échanges artistiques internationaux qui agitent le monde de l'art, les affiches de Mai semblent en réalité plus proches d'une tradition européenne (des papiers découpés de Matisse, des idées de Marcuse, ou de l'esprit de l'Internationale situationniste) que de la vague du Pop ou de l'expressionnisme abstrait venus des États-Unis. Encore que l'usage de la sérigraphie encourage la proposition à faire le lien avec les œuvres d'Andy Warhol¹⁴. Elles répondent pourtant dans une certaine mesure au renouveau de la peinture figurative qui, au milieu des années 1960, divise la critique française¹⁵. Leur style se retrouve également dans les affiches tirées à Prague lors de l'invasion des chars russes en août, ou au Mexique lors des révoltes étudiantes en septembre, signe de leur influence dans les luttes qui ponctuent l'année 1968 partout dans le monde¹⁶. Vu sous l'angle des événements parisiens, Mai 68 a été l'occasion de produire une identité visuelle militante propre à l'hexagone, sinon à la capitale. Ces affiches constituent aujourd'hui un témoignage visuel fort de ces événements, une qualité patrimoniale qui a rapidement provoqué l'attention du monde de l'art, comme le constate Vasco Gasquet : « Dix ans plus tard les affiches de mai sont enfermées à la Bibliothèque nationale, dans les musées étrangers, étouffées dans les cartons des collectionneurs. Elles s'achètent. Elles se vendent. Elles ont une cote comme de vulgaires œuvres d'art¹⁷ ».

« Pour les affiches, la sincérité est préférable à la technique »

Passé la ferveur des mois de mai et juin 1968, la conservation et la reconnaissance de ces affiches posent en effet de nouveaux problèmes. Bertrand Tillier rappelle ainsi la colère de Gérard Gassiot-Talabot, dans le numéro 9 d'*Opus International*

10. Beaux-Arts magazine, *op.cit.*, p.64.

11. Bertrand Tillier, *op.cit.*, p.244.

12. Beaux-Arts magazine, *op.cit.*, p.58.

13. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [première édition chez Buchet-Castel, 1967], p.198.

14. Laurent Gervereau, *op.cit.*, p.171.

15. Voir Richard Leeman, « Le Pop en France en 1963 - Extraits choisis », *Critique d'art*, n°56, printemps / été 2016, p.130-150.

16. Laurent Gervereau, *op.cit.*, p.171.

17. Vasco Gasquet, *op.cit.*, p.10.

en décembre 1968, au moment de la sortie d'un recueil d'affiches de Mai, paru chez l'éditeur Tchou et préfacé par le directeur du Musée national d'art moderne, Jean Cassou. La colère de Gassiot-Talabot était moins une réponse à la publication du recueil lui-même qu'au mélange qu'on y trouvait entre les affiches politiques et anonymes des ateliers populaires et les affiches artistiques créées en soutien avec le mouvement. Parmi ces dernières, on y trouvait celles « signées par des artistes réputés tels Cremonini, Ipoustéguy, Jorn ou Velickovic, dont certains jouissaient même d'une renommée internationale, comme Alechinsky, Bazaine, Rebeyrolle, Degottex, Calder ou Héliou¹⁸ ». Le recueil paru chez Tchou était en fait, selon Bertrand Tillier, le symptôme d'une tentative de faire rentrer les affiches collectives des ateliers populaires « dans le champ "bourgeois" de l'art et de ses pratiques (l'artiste contre l'auteur anonyme ; l'affiche comme œuvre d'art ; la lithographie préférée à la sérigraphie...) »¹⁹.

La « fièvre » du collectionneur a rapidement poussé à l'arrachage, au décollage et finalement à la récupération de ces affiches, afin de leur attribuer une cote et de les introduire dans le marché de l'art. Sans doute s'agissait-il là d'une réponse logique du monde de l'art au souci de patrimonialisation déjà émis par certains créateurs et participants des ateliers populaires : dès le mois de novembre 1968, certains d'entre eux avaient officiellement déposé un ensemble de cent-soixante-dix affiches à la Bibliothèque nationale. À la même période, quatre-vingt-seize affiches étaient réunies dans un album intitulé *Mai-68, début d'une lutte prolongée*, réalisé par des membres de l'atelier des Beaux-Arts et publié chez Dobson, à Londres. Quarante ans plus tard enfin, cent-cinquante affiches ont fait l'objet d'une vente aux enchères chez Drouot, collection personnelle d'un ancien participant chargé de leur distribution au sein des différents comités. L'initiative de conservation de ces affiches, au départ individuelle, se poursuit donc dans le cadre des institutions.

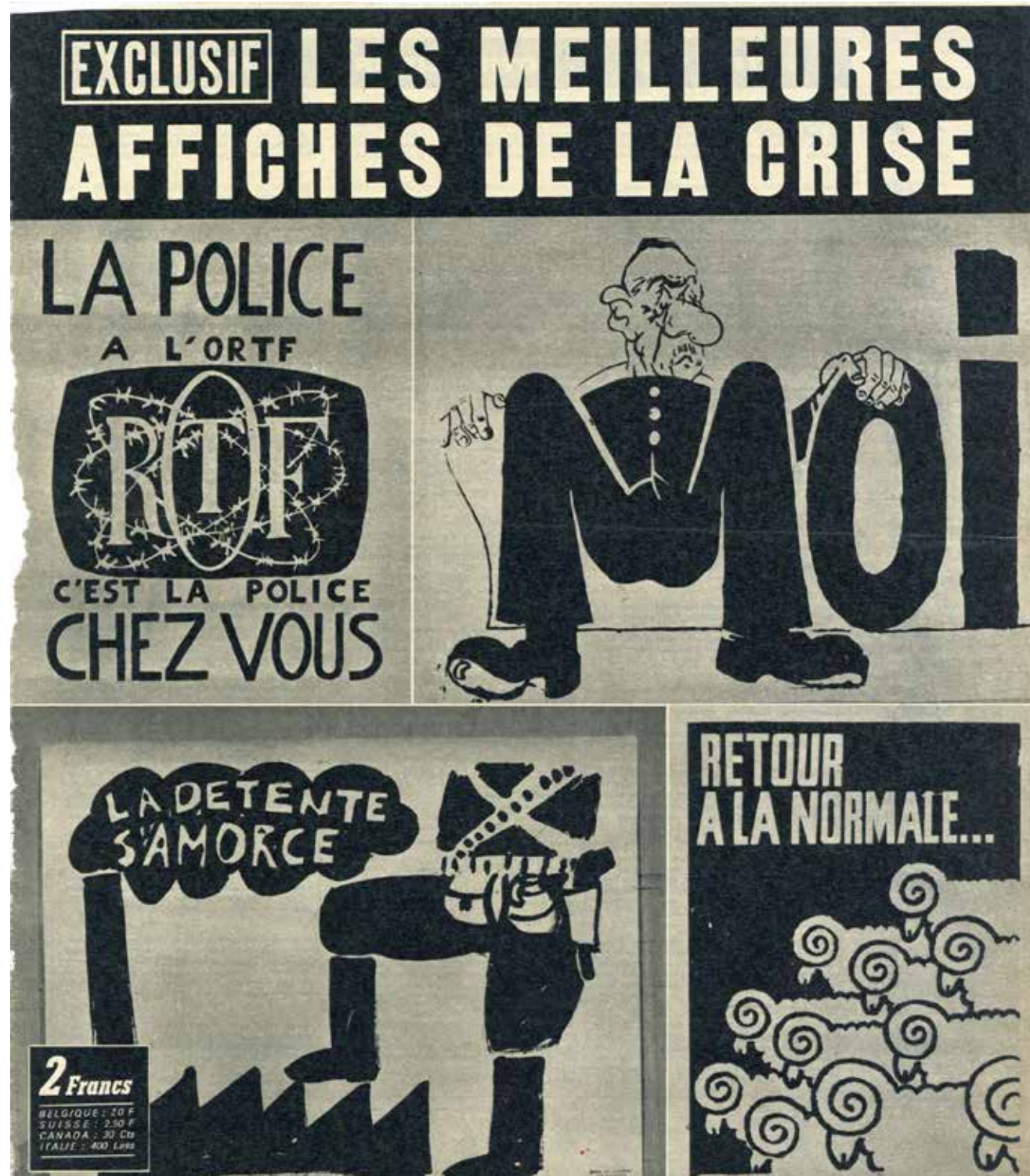
Le discours critique, s'il a pu s'engager dans le récit des événements de Mai 68 (cf. Elise Louedec, « Du reportage à l'histoire : l'écriture critique dans Opus International »), a finalement peu interrogé directement la qualité esthétique et politique des affiches du mouvement, au moment de leur production. Par la suite, il s'est en partie établi par le biais d'un bon nombre d'artistes et se poursuit désormais, avec du recul, au travers de différentes manifestations ces dernières années, comme en témoigne la récente exposition *Images en lutte* organisée aux Beaux-Arts de Paris²⁰.

18. Bertrand Tillier, *op.cit.*, p.242.
19. *Ibid.*
20. *Images en luttés. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)*, au palais des Beaux-Arts de Paris, du 21 février au 20 mai 2018. Commissariat : Philippe Artières et Éric de Chasse.



Françoise Bataillon, « Mai 68 et les artistes », *Beaux-Arts magazine*, n° 57, 1988, p.56-59, périodiques [BEAUXARTS-PER].





Les affiches de la crise, coupure de presse sans date [1968], fonds Dany Bloch [DBLOC.RX37(72)].

« L'idée est contenue dans l'image et c'est le rapport texte-image qui en fait sa force. »

Margo Rouard, Roman Cieslewicz, Londres,
Thames & Hudson, 1993, p.22.

La critique par l'image de Roman Cieslewicz

Né en 1930 en Pologne, formé aux Beaux-Arts de Cracovie, Roman Cieslewicz règle sa « première mise au point de la rétine¹ » sous la tutelle de ses deux professeurs, Georges Karolak et Tadeusz Kantor. Celui qui se présente d'abord comme « un affichiste qui évolue vers la presse, faute de commandes d'affiches² » collabore, cinq ans après son arrivée en France en 1963, au lancement de la revue *Opus International* pour laquelle il réalise les dix premières couvertures. La « mise au point » que souhaite opérer Cieslewicz dans ses travaux se nourrit de l'actualité et s'élabore bien souvent au travers du photomontage (*Opus* n°6), orientant « une production qui surprend par sa diversité : noirceur expressionniste, effervescence pop, épanchement surréaliste, rigueur constructiviste et épure corrosive cohabitent sans entamer la cohérence de l'œuvre³ ». Ainsi, l'« œil vérité » de Jean-Luc Godard (*Opus* n°2) s'inspire de l'Op art et de l'art cinétique ; Cieslewicz joue sur les symboles de la culture populaire et intègre le Pop dans ses travaux, dédoublant Superman (*Opus* n°4) et spéculant sur le statut de l'œuvre d'art par le biais d'une capsule de soda (*Opus* n°10 / 11). Interrogeant la question des icônes, il retravaille la photographie du Che d'Alberto Korda, pas encore célèbre à cette époque (*Opus* n°3), et, dans une composition similaire, la figure de la Joconde (*Opus* n°5). Les visages sont effacés, hormis l'or-

nement que constitue la larme rouge ou la typographie massive « Che Si », au profit d'une attention soutenue portée aux formes et aux couleurs. D'une puissante force de frappe visuelle, les Unes d'*Opus International* oscillent finalement entre couvertures et affiches, et dont le visage enfoncé par un poing (*Opus* n°7) – cette fois-ci dû à la plume aiguisée de Roland Topor – demeure sans doute le parangon pour dénoncer les violences de Mai 68.

Etienne Schira

1. Margo Rouard, *op.cit.*, p.14.

2. *Ibid.*, p.21.

3. Benoît Buquet, *Art & design graphique : essai d'histoire visuelle. 1950-1970. Tome I : Fragment d'Europe*, Paris, Pyramyd NTCV, 2015, p.230.



Couvertures d'*Opus International*, périodiques [OPUS-PER].



Élise Louedec

Du reportage à l'histoire : L'écriture critique dans *Opus International*



Couverture d'*Opus International*, n°7, juin 1968, fonds Dagbert [ADAG-PER].

1. Alain Jouffroy, « Pour un art révolutionnaire vraiment indépendant : en dehors de toutes querelles personnelles », tapuscrit daté du 1^{er} septembre 1960, fonds Jouffroy [AJOUF.XE010 11-16].

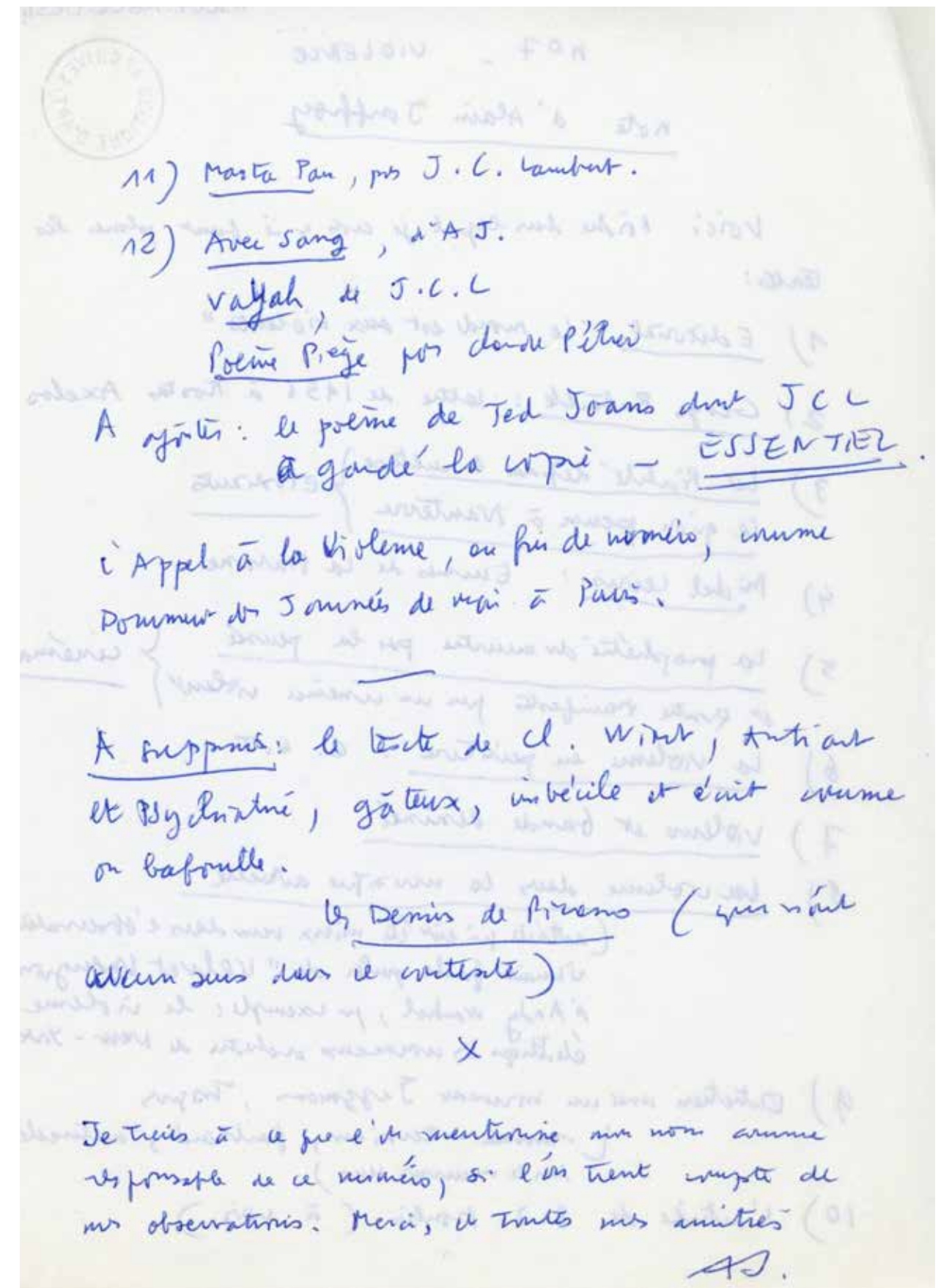
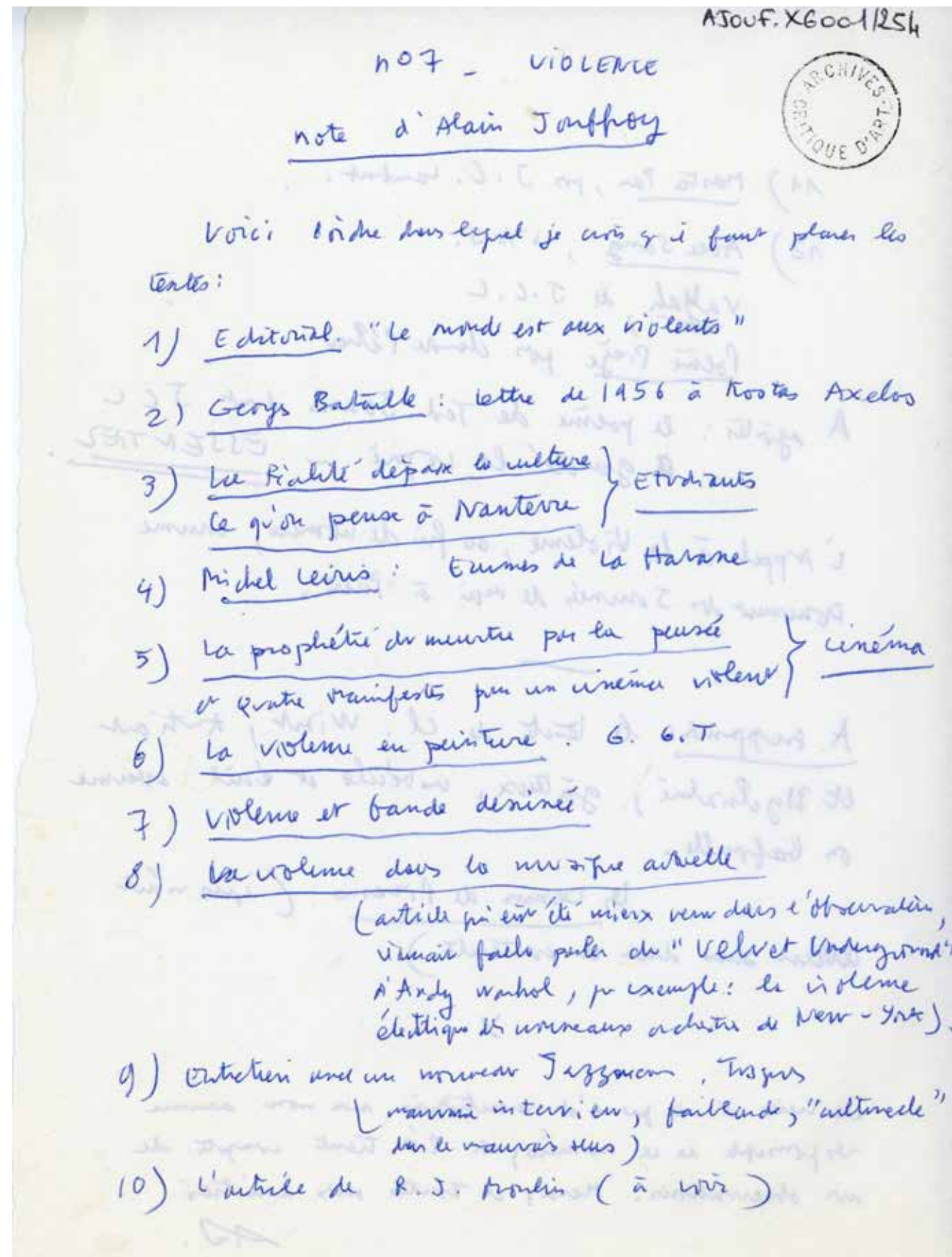
2. La revue *Opus international* est fondée en 1967 par un groupe de critiques d'art composé de Jean-Louis Pradel, Jean-Clarence Lambert, Alain Jouffroy et Raoul-Jean Moulin, rejoints en 1978 par Michel Troche. Gérard Gassiot-Talabot compte parmi les collaborateurs réguliers. Le dernier numéro de la revue paraît en 1994. Pour plus d'information, voir Julie Sissia, « Opus international / Opus international », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityrecherche-croisee-1353.html#/resolve/magazines/23566/fr/fr>.

3. Voir son compte-rendu, Alain Jouffroy, « Che si », *Opus International*, n°3, octobre 1967, p.21-31.

4. Alain Jouffroy, « Le monde est aux violents », *Opus International*, n°7, juin 1968, p.10

« Le monde n'a jamais été engagé à ce point dans un processus de transformation accélérée et simultanée. Toutes les structures sociales et mentales de la vieille Europe et de la déjà vieille Amérique sont en train de se démanteler définitivement. Jamais, semble-t-il, les chances d'une révolution mondiale n'ont été aussi grandes, et ont tout à y gagner, rien à y perdre¹ ». Si ces mots d'Alain Jouffroy énoncent les prémices d'une révolution au sein de la société occidentale, et ce dès 1960, l'engagement de la part de l'auteur, co-fondateur de la revue *Opus International*², est bel et bien présent. C'est ce même engagement qui caractérise sa prise de position au sein d'articles publiés durant les événements de mai 1968. Rappelons qu'un an plus tôt, Jouffroy a déjà pu observer les promesses du régime révolutionnaire cubain à l'occasion du Salon de mai à la Havane, en tant que membre de la délégation française, dont Gérard Gassiot-Talabot, Jean-Jacques Levêque et Michel Ragon³.

Le septième numéro d'*Opus International*, paru en juin 1968 et centré sur le cas français, est à lui seul un témoin de l'engagement de la critique d'art au prisme d'une révolution sociale. Sa sortie, prévue initialement en mai, est finalement reportée au mois de juin en raison des différentes grèves. Si la thématique de ce numéro est « La violence de l'art », la lecture de ce numéro d'*Opus* peut se diviser en deux volets. D'une part, une série d'articles en prise directe avec ce qui se joue en mai 1968 permet d'observer une écriture critique du reportage, et, d'autre part, une série de textes sur la violence dans différents arts (cinéma, peinture, bande dessinée, etc.) qui étaye le propos central. Le ton est donné par Jouffroy dès le premier article « Le monde est aux violents », dans lequel il revient sur les violences policières pendant les manifestations, mais plus globalement sur la violence qui s'opère dans les mutations qu'entraînent les événements, rappelant, à regret : « Malheureusement, nos traditions intellectuelles contredisent le rassemblement de la révolution⁴ ». Si la dimension du reportage est présente à travers le choix de rendre réellement compte du déroulement de la contestation, le recul opéré par le commentaire, cette fois-ci plus global, prouve une intention de « figer », de rendre historique ce qui a lieu durant ce mois de mai 1968.



Le critique en reporter

Au delà du commentaire «à chaud» sur ce printemps 1968, la volonté des critiques d'*Opus International* est également de se trouver physiquement au sein des événements, mais surtout de se rapprocher des acteurs du mouvement. Les témoignages deviennent alors des pièces à conviction, les preuves d'un engagement qui toucheraient presque à une amorce de «mémoire» par la collecte de traces. Dans son article «La réalité dépasse la culture⁵», Jouffroy interroge directement des étudiants, relaie leurs paroles. Ainsi, avec le thème de la violence comme fil rouge du numéro de la revue, l'auteur de l'article choisit certains passages des témoignages. L'un des étudiants parle des modes opératoires de la contestation en rappelant que «[l]a violence est une nécessité dictée par les conditions objectives de la lutte et par la nature de nos adversaires. C'est aussi un moyen pour accoucher d'une société dans la violence⁶». Ces propos percutants nourrissent alors le besoin des critiques de saisir la révolution, de la comprendre mais aussi de la documenter pour l'analyser. Cette collecte de témoignages se poursuit dans plusieurs articles du numéro, parfois écrits par les étudiants eux-mêmes, comme «Ce qu'on pensait à Nanterre à la veille de l'émeute⁷». Ce texte dresse une description de la réalité universitaire et crée une instantanéité lorsque le lecteur découvre les articles publiés en juin 1968.

Cette manière de construire ce numéro «spécial» est le fruit d'un souci de capter les faits sur le vif, pour en faire des reportages engagés, *Opus International* faisant figure de proue dans l'engagement des critiques d'art à cette période. En effet, si le thème de la violence était déjà présent dès le début de l'année 1968 (les auteurs avaient pour consigne de rendre les articles fin mars), ce numéro a été retardé car, en proie aux grèves, mais aussi pour faire de cette revue un espace d'expression et un moyen pour les critiques de prendre part aux protestations. Les différents auteurs présents dans la revue décident alors de sortir dans la rue et se rendent directement aux manifestations pour en faire des reportages, le climat de violence planant déjà au dessus du futur numéro. Parallèlement à l'envie de saisir les preuves brûlantes des événements, ces dernières se figent lorsqu'elles se transforment quasi immédiatement en faits historiques, par le biais des récits couchés sur le papier.



5. Alain Jouffroy, «La réalité dépasse la culture», *Opus International*, n°7, juin 1968, p.14-18.
6. *Ibid.*
7. «Ce qu'on pensait à Nanterre à la veille de l'émeute» - déclaration de Catherine Aubert, étudiante à Nanterre, *Opus International*, n°7, juin 1968, p.18-20.
8. Cette date est indiquée dans un document reprenant le sommaire du numéro 7, il se trouve dans la correspondance personnelle d'Alain Jouffroy, à l'IMEC (Abbaye d'Ardenne).



Alain Jouffroy, «Le monde est aux violents», *Opus International*, n°7, juin 1968, p.10-11, fonds Dagbert [ADAG-PER].

68 – 78, le passage au bilan

Cette volonté, voire l'obsession d'historiciser les événements de Mai 68 se retrouve une décennie plus tard, dans le numéro 66-67 du printemps 1978. Après les témoignages «sur le vif» du numéro 7 interviennent des articles qui reviennent sur le vécu des différents critiques d'art. Ce numéro d'anniversaire est alors à la fois chronique et constat, le recul en sus. Ce regard plus distancié, dix années plus tard, amorce la notion d'échec quant aux événements de Mai 68. L'article de Jean-Louis Pradel «68-78⁹» dresse ainsi le bilan rétrospectif des événements de l'époque, «ce moment d'une cristallisation des désirs», et du «retour à l'ordre» qui en a suivi :

«Dix ans après, le bilan pourrait paraître sombre. De nouveau les institutions ronronnent, le président paraît plus attaché à la promotion de l'art du siècle des lumières qu'à celui de l'art vivant, le marché s'étiole, les galeries mènent de sages et prudentes politiques quand elles ne préfèrent pas, tout simplement, scier la branche qui les porte. Sans soutien les revues disparaissent les unes après les autres, l'édition semble retourner vers ses chers beaux livres, la pénurie, à l'université, s'aggrave touchant bien sûr, en priorité, ces départements “improductifs” que sont ceux qui s'intéressent à l'art contemporain¹⁰.»

Si l'on pouvait s'attendre à une «commémoration», l'heure est davantage au désenchantement, comme l'expriment également Jouffroy et Gassiot-Talabot dans leurs articles respectifs, consacrés à la période 1967/68-1978¹¹. Jouffroy s'est déjà exprimé à ce sujet en 1974 dans son texte «Rétrospective 1968 : plus de cadeau¹²». En revenant sur les années qui ont suivi, il se montre peu optimiste sur une possible nouvelle contestation :

«La nouvelle révolution sera sans emblème, sans drapeau, sans slogan. Elle s'inventera tout entière, et elle mourra, encore une fois, au moment même où elle occupera la rue. Mai 68 est mort, en juin, sous des drapeaux¹³». Les critiques qui ont recueilli les témoignages en 1968 deviennent à leur tour les témoins des événements, se plaçant parmi les acteurs qui «ont fait Mai 68». Jouffroy rappelle notamment la réalisation du numéro d'*Opus* de juin 1968 :

Couverture d'*Opus International*, n°66-67, printemps 1978, périodiques [OPUS-PER].



9. Jean-Louis Pradel, «68-78», *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, p.10-11.
10. *Ibid.*, p.10.
11. Alain Jouffroy, «L'Aventure 1967-68/1978», p.14 et Gérard Gassiot-Talabot, «Langages de Mai, envers de mai», *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, p.12.
12. Alain Jouffroy, «Rétrospective 1968 : plus de cadeau», tapuscrit daté de 1974, fonds Jouffroy [AJOUF.XE010 97-101].
13. *Ibid.*



« Mai 68, je l'ai vécu, d'abord, comme la violence cachée de l'inespéré [...] Mais alors que la violence éclatait, et qu'on écrivait cet "Appel à la violence" que nous avons reproduit dans ce numéro de mai qui n'a pu paraître qu'en juin, à cause de la grève générale, nous vivions encore sous la domination de certains mots, de certains concepts, d'une certaine phraséologie de gauche que les individus révolutionnaires (il y en a peu) ont pour premier rôle de jeter à la poubelle de l'histoire¹⁴. »



Jean-Louis Pradel,
« 68-78 », *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, Périodiques [OPUS-PER].



À ce récit vient s'ajouter l'amertume quant à la postérité des événements et leur impact social. Au-delà de la mutation du reportage en histoire qui s'opère entre le numéro 7 de 1968 et le numéro 66-67 de 1978, on observe un regard rétrospectif mitigé, très largement défaitiste, qui révèle la violente collision entre les espoirs de la révolution et le désenchantement lié à l'échec de cette dernière. Or, ces déceptions interviennent déjà peu après les événements, même dès 1968, comme le rappellent les différents échanges entre critiques d'art et l'Union des Écrivains au sujet de la liberté d'expression et de l'avenir¹⁵ par exemple.

Même si ces dix années font le lien entre les reportages et l'histoire qui en est faite à court et long terme, Mai 68 y apparaît comme un tournant qui est inévitablement figé, comme le serait une date clé dans un livre d'Histoire. Conscients de leur rôle de « passeurs » au sein de cette histoire, les auteurs d'*Opus International* s'interrogent sur leur propre activité critique – essence de leur engagement –, comme le montrent ces phrases de Jouffroy :

14. Ibid.

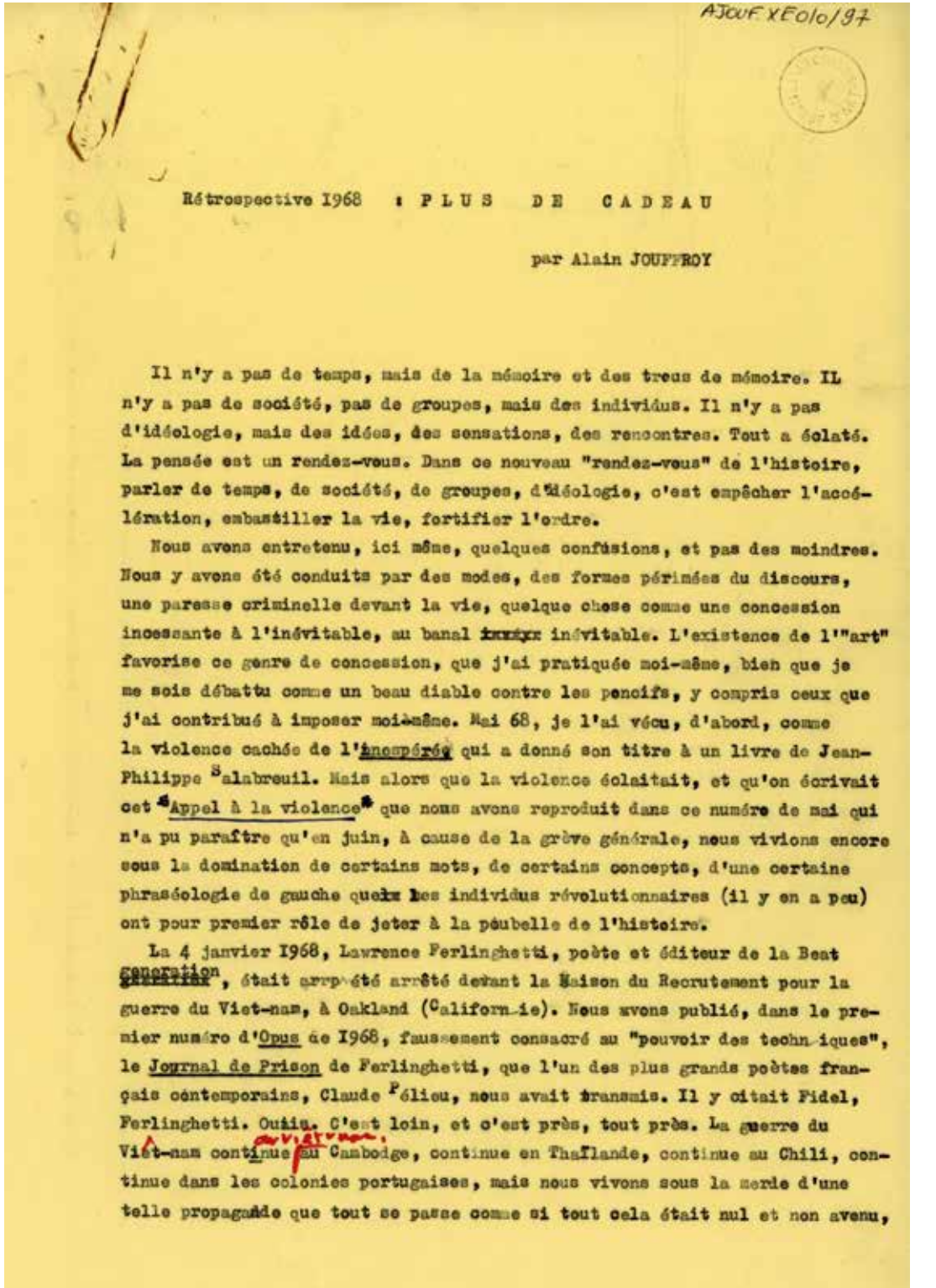
15. Lettre de l'Union des écrivains adressées à Alain Jouffroy, correspondance personnelle d'Alain Jouffroy, IMEC (Abbaye d'Ardenne).

16. Alain Jouffroy,
« L'aventure 1967/68-1978 », *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, p.14.



Alain Jouffroy,
« Rétrospective 1968 : plus de cadeau », tapuscrit non daté, 5 feuillets, s.p., fonds Jouffroy [AJOUF.XE10 (97-101)].
L'article définitif paraît dans *Opus International*, n°50, mai 1974, p. 32-33.

« A mes yeux, l'histoire la plus objective, la plus respectueuse des faits aura toujours la beauté mystérieuse du roman. Quoiqu'il arrive, nous ne serons jamais les doubles de ce que nous fûmes. Nous sommes à nous-mêmes des successeurs, parfois des héritiers, le plus souvent des dilapideurs inconscients d'héritage. Les enfants de mai 68 en savent quelque chose. 1968 n'est pas un compte en banque pour l'imagination politique¹⁶. »



-2

comme si Pinochet avait définitivement triomphé du "Che", d'Allende, de Régis Debray et, par avance, de Mitterand lui-même, et de tous les gauchistes anti-Mitterand. En chacun de nous, la même guerre continue. En nous renvoyant à nos rêves, en nous divisant les uns contre les autres, la technique néo-gauche des pouvoirs nous a ravi plusieurs batailles. Mais elle n'a pas gagné la guerre, car, pour cela, il faudrait que nous soyons, aujourd'hui, ralliés à ces Pouvoirs, complètement dégoûtés de nos idées, aliénés dans toute notre matière grise par ceux-là mêmes qui nous gouvernent.

Qu'est-ce qui soixante-huit, au fond de nous ? Est-ce que Matta, exposant cette année-là chez les Communistes de Saint-Denis, donnait l'exemple de ce qu'un individu indépendant, plutôt trotskyste, en tout cas surréaliste, doit se décider à faire pour éviter l'écrasement, la réduction de ses idées à zéro dans la confusion générale ? C'est une question qu'on peut continuer à se poser, bien que ce ne soit pas la seule, et que le problème du changement de la pensée, du changement des formes de communication et du changement des méthodes d'action, débordent très largement, et de tous côtés, la stratégie et la tactique politiques à l'égard d'un Parti, d'une organisation par rapport à l'État. En cela, par exemple, je suis en désaccord avec Jean-Clarence Lambert, qui affirmait, dans le premier numéro de 1968, à propos des "végétations ponctuées" de Pol Bury : "l'inquiétude appartient au Règne de la Lenteur." Je pense, en effet, qu'il s'agit précisément d'accélérer et que, depuis les Champs magnétiques, tout a été fait pour que cette accélération mentale, sociale, historique, n'ait pas lieu. Mai, 1968 a-t-il été un accélérateur ? NON !

Quand je pense à Julian Beck, par exemple, et au rôle assez secret qu'il a joué dans l'occupation de l'Odéon, avec quelques uns de mes amis, je me demande si, au nom de l'accélération même, un retard immense n'était pas pris par rapport à ce qui aurait pu se passer si, au lieu de "parler" jour et nuit, et de transformer les acteurs de la rue en acteurs de théâtre, on avait électrisé l'énergie de chacun vers des objectifs beaucoup plus immédiats et beaucoup plus concrets. Le changement qui était alors en cause n'avait, à la limite, aucun besoin de drapeau : ni rouge, ni noir, ni tricolore, ni blanc... La nouvelle révolution sera sans emblème, sans drapeau, sans slogan. Elle s'inventera tout entière, où elle mourra, encore une fois, au moment même où elle occupera la rue. Mai 1968 est mort, en juin, sous des drapeaux morts.

-3

Il est vrai, aussi, que ^{revenant} ~~direct~~ du Congrès culturel de La Havane, où j'ai fait inviter quelques amis (dont ^{Axel} Faye et Pommereulle) grâce à l'appui de Wifredo Lam et de Carlos Franqui, les discussions n'étaient pas très ^{claires} ~~claires~~ entre Dionys Mascolo et moi, ^{german} ~~Leiris et moi~~, Hélène Parmelin et moi, ~~Artaud et moi~~, Hans Magnus Enzensberger et moi, Jean Pierre Faye et moi : chacun n'écoutait là-bas que son propre ~~discours~~ discours, et quand je tentais de rassembler tous leurs fils, je n'arrivais pas à les faire coïncider avec ceux de Fidel lui-même, qui proclamait le 12 janvier 1968 : "IL N'Y A MÊME DES IDÉES QUI SONT BRANDIES AU NOM DU MARXISME ET QUI RESSEMBLENT À DES FOSSILES", soulevant au Théâtre Chaplin de la Havane une immense ovation. En effet, si Mascolo, Parmelin, ^{german} ~~Artaud~~ Faye tenaient des discours très diversement marqués par Marx et parfois par Lénine (jamais par Mao), il est bien évident, par exemple, que Matta tenait un tout autre discours, moins "sérieux" mais beaucoup plus stimulant, beaucoup plus provocant, et que j'étais, avec Joyce Mansour, Cortazar, Pommereulle, ^{Artaud} ~~et Matta~~, dans la large volontaire de tous ces discours-là. C'est pourquoi, sans doute, répondant à une interview de Juventud Rebelde, le journal de la jeunesse cubaine, en ce mois de janvier 1968, je me suis permis de laisser prévoir la possibilité d'une révolution étudiante en France, ce qui l'attira les sarcasmes indignés d'Hélène Parmelin, et de quelques autres qui, comme Alain Geismar, découvraient que, vraiment, Jouffroy et la politique, ça ne collait pas.

Ce sont des expériences qu'on n'oublie pas et qui donnent leur couleur aux choses. C'est en effet après ce dernier séjour à Cuba que j'ai compris que la SEULE attitude cohérente, pour un intellectuel, "poète", "philosophe", "peintre", "critique", entre guillemets et sans guillemets, ne peut se définir clairement, joyeusement, réellement, que par deux concepts contradictoires, mais unis par leur contradiction explosive même : l'individualisme et la révolution. Tout le reste, comme dit Matta, relève de la vantardise des théoriciens.

Mais cette attitude implique aussi un danger, que je ^{ne} ~~sous-estime~~ pas, et qui se définit par le "laisser faire". Si je n'ai jamais accepté qu'on me censure, ~~par exemple~~, j'ai protesté chaque fois que l'on voulait censurer quelqu'un d'autre. Je me suis opposé, par exemple, l'an dernier, à ce que l'on supprime par amitié pour moi, dans un numéro d'Opus, un article sur Pol Bury, sous le prétexte assez futile ^{que le dernier} ~~qu'il~~ venait de m'attaquer dans un livre. Cette interdiction de l'interdiction, qui est la mienne, il est bien évident qu'elle peut se retourner contre moi à tout instant, et qu'on ne s'en privera pas. Mais qu'importe : on ne découvre en soi le secret d'un

-4

comportement révolutionnaire que dans cette ouverture délibérée à toutes les contradictions. Car l'individualisme révolutionnaire consiste non seulement à tout critiquer, mais à accepter, le plus calmement possible, les attaques de la critique adverse. C'est par de tels orages que peut se créer une lumière nouvelle, et non en s'entourant de yes-men, de sous-produits mimétiques et psittacistes, comme le font trop souvent les chefs de groupes, de partis, de gouvernements, les directeurs de revue et les théoriciens de la littérature.

C'est la leçon que j'ai tirée, personnellement, du Congrès culturel de La Havane, et du mouvement de mai et juin 1968. Certes, "il faut être génial ensemble ou renoncer à faire la révolution", mais pour "être génial ensemble", encore faut-il que chacun ^{puisse} répondre à ^{la censure d'en} tout ce qu'on lui dit en face. Jean-Clarence Lambert, dans le N° 7 d'Opus, où il publie un poème assez touchant sur mai, y écrit : "Oui nous étions en prison, nous étions prisonniers". Il ne s'en rendait évidemment pas compte avant que mai ne fasse passer dans sa vie un certain souffle, comme la marée sous les pavés de la rue. Mais ne voit-il pas que nous sommes, aujourd'hui, plus prisonniers que nous ne l'étions au début de 1968 ? S'indignant de l'expulsion de Soljenytsine, ne devrait-il pas commencer, ^{à son} baïonnant lui-même devant sa propre porte, que nous sommes, ^{en France} ~~occidentaux~~, des exilés de l'intérieur ?

Nous n'avons pas cessé, avant et après 1968, d'être des minoritaires. Mais au lieu de nous en plaindre, nous devrions nous en montrer très fiers. C'est parce que nous sommes des minoritaires, en effet, que nous pouvons agir sous roche sur les choses, les gens, les idées. Que nous finissions un jour notre vie dans un stade n'y changera rien, tous les "Biafra de l'esprit", à Prague et ailleurs, n'y changeraient rien. L'action des minoritaires passe entre les mailles de tous les filets. Dans son numéro sur la Tchécoslovaquie, que ~~Raoul-Jean~~ Moulin a construit comme un monument au socialisme dans la liberté, après cette nuit du 21 août 1968 où les tanks soviétiques ont mis fin au double printemps de Prague et de Paris, Pierre Gaudibert écrivait que "l'individualisme" est "accompagné par de ses justifications et de sa mauvaise conscience, effet du système régnant" : celui de la lenteur, sans doute.

En bien, mon cher Pierre, en 1974, ce qui soixante-huite le plus en nous, ^{Raymond} ~~Fromanger~~ a exposé ses "Souffles", un dimanche, de juin, devant l'église, c'est précisément cet individualisme qui nous permet de découvrir, ici et d'ailleurs, sur les trottoirs, il a accompli un acte "collectif" avec les ^{maintenant} ~~maintenant~~, les moyens de dominer notre espace et notre temps. ^{ouvriers} ~~ouvriers~~ qui ont réalisé ces "Souffles" dans leur usine, pour lui et avec lui, en pleine grève générale. Mais il a fallu, par exemple, que Jean-Luc

-5

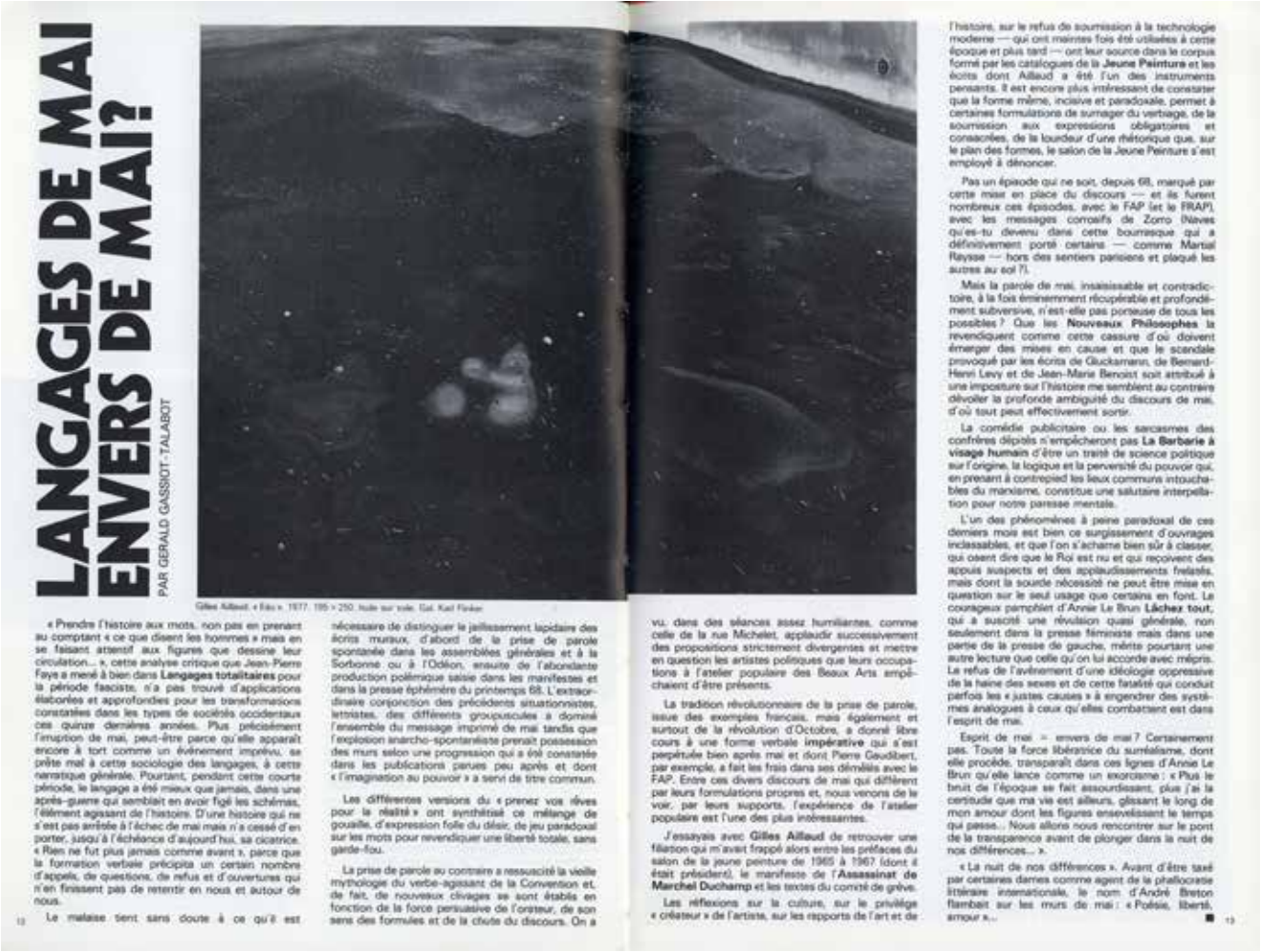
Godard prenne l'initiative de me conduire en voiture dans cette usine pour que je rencontre effectivement Gérard Fromanger, sans l'amitié duquel beaucoup de choses n'auraient pas été ^{mises à bien} ~~réalisées~~ depuis, et tout récemment la publication de La séance est ouverte. Sans initiative individuelle, aucune action collective n'est possible. Et si nous cessions d'être des individus, si nous cessions de vouloir penser par notre propre tête, plutôt que de subir l'influence de tous les clichés et de toutes les phraséologies, c'en serait fini, et ^{définitivement} ~~irréversiblement~~, de l'idée de changer la vie de chacun.

Même si elle donne des cauchemars, la mauvaise conscience condamne les individus au sommeil. La conscience de ce qui se passe aujourd'hui, dans ce que Serge Sautreau appelle un "gai désastre", tient au contraire très réveillé. Beaucoup plus réveillé que nous ne l'étions en janvier 1968, à notre retour de Cuba. Et le fait qu'Yves Buin, à qui j'ai demandé de collaborer au numéro de sur les Minoritaires, en octobre 1968, se soit lié, depuis, à mes deux amis de 1965, Serge Sautreau et André Velter, et avec un état ant révolutionnaire de mai 1968 que m'a présenté Monory, le poète Jean-Christophe Bailly, pour écrire avec eux le Manifeste froid et pour collaborer, avec Daniel Pommerulle et Gérard Fromanger, à la nouvelle revue FIN DE SIÈCLE, c'est pour moi le signe, déjà irréversible, que quelque chose d'AUTRE est en train d'arriver. Un autre jeu/commence, selon d'autres règles :

Non, messieurs, pas un nouveau mai 1968. Nous n'avons plus à vous faire ce genre de cadeau. Le printemps de 1994 EST différent

(Puis d'un coup,)

Alain JOUFFROY



↑
Gérald Gassiot-Talabot, « Langages de mai, envers de mai ? », *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, p.12-13, périodiques [OPUS-PER].

« Les différentes versions du “prenez vos rêves pour la réalité” ont synthétisé ce mélange de gouaille, d’expression folle du désir, de jeu paradoxal sur les mots pour revendiquer une liberté totale, sans garde-fou. La prise de parole au contraire a ressuscité la vieille mythologie du verbe-agissant de la Convention et, de fait, de nouveaux clivages se sont établis en fonction de la force persuasive de l’orateur, de son sens des formules et de la chute du discours. »

Gérald Gassiot-Talabot, 1978

Les *Chroniques de l'art vivant*, une création 68

Le premier numéro des *Chroniques de l'art vivant* paraît en novembre 1968, sous la direction du galeriste, éditeur d'art et collectionneur Aimé Maeght, figure importante pour l'art moderne depuis l'ouverture de sa galerie en décembre 1945. Le but de la revue est de diffuser les actualités sur les arts plastiques, mais également sur l'architecture, le théâtre, la danse, la musique et la littérature. La diffusion des avant-gardes est l'une des missions centrales, comme en témoigne également le portrait de Marcel Duchamp, décédé en octobre 1968, et qui a été choisi pour la une du premier numéro. Alternant des articles plus longs avec des encarts plus brefs, les numéros contiennent souvent des dossiers thématiques, où l'actualité du monde de l'art est mise en avant ainsi que des questionnements sur les avant-gardes, la nouvelle place des musées ou encore l'art dans les deux Allemagne, voire en Pologne. La visée internationale est soulignée par la création de numéros spéciaux pour quelques pays tels que les États-Unis (n°12, 1970), l'URSS (n°23, 1971) ou encore l'Allemagne (n°15, 1970). De nombreux artistes et critiques d'art ont publié leurs articles, souvent de véritables tribunes et « pièces d'opinion », dans cette revue. On y retrouve notamment Catherine Millet, Jean-Marc Poinot, Pierre Restany et Jean

Clair, ce dernier devenu rédacteur en chef en 1970¹.

Marion Rouger

1. Pour plus d'informations sur la revue, voir l'article de Julie Sissia « *Chroniques de l'art vivant* / *Chroniques de l'art vivant* », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL: <https://dfk-paris.org/fr/page/ownreality-sources-1357.html#/resolve/magazines/23568/fr/fr>.

Couverture du premier numéro des *Chroniques de l'art vivant*, n°1, novembre 1968, fonds Alain Macaire [AMACA-PER].

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT

PERIODIQUE MENSUEL N° 1 NOVEMBRE 1968
PRIX : 1,50 F. ABONNEMENT : 15 F.



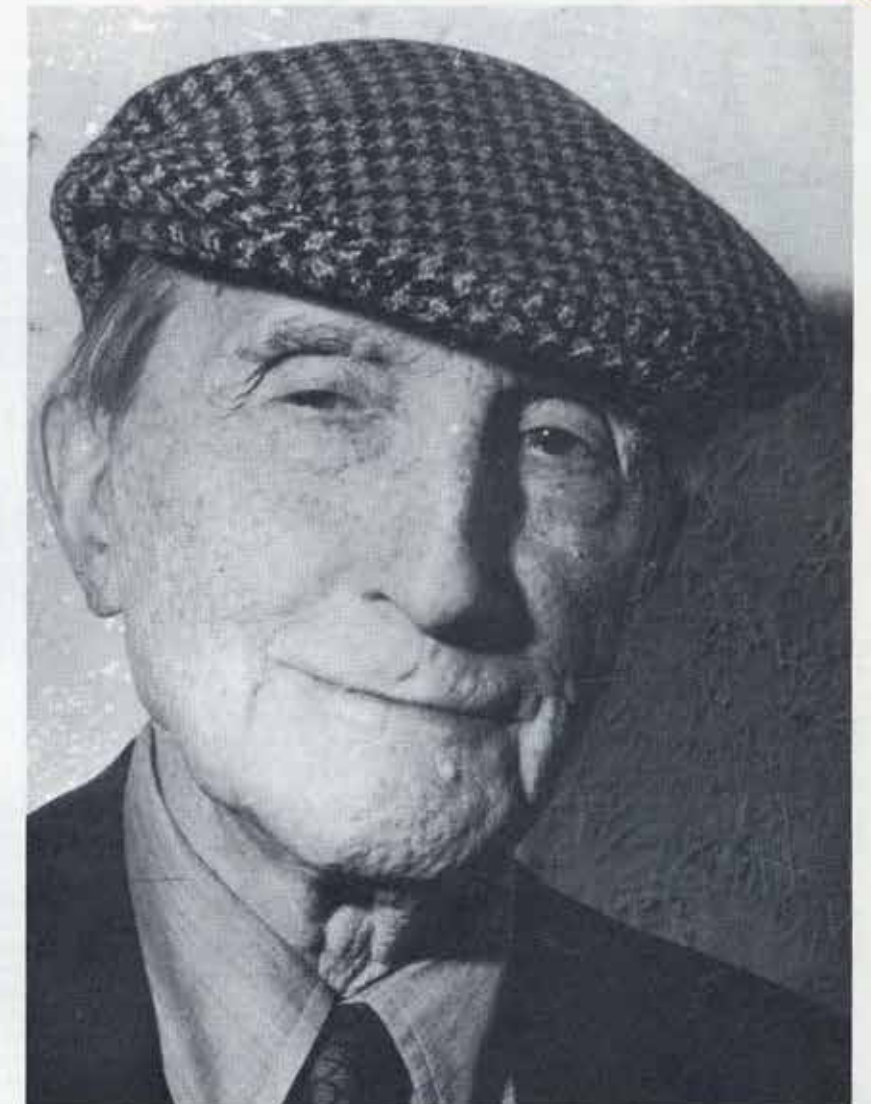
Hourloupeville



**Tapies :
un silence criant**



**L'ordinateur
a-t-il du talent ?**



**Marcel
Duchamp**

Un musée pour Harlem

III. LES BIENNALES LIEUX DE CONTESTATIONS ET DE REVENDICATIONS

LA BATAILLE DE VENISE

VENISE 68 : L'ART SERA-T-IL HORS-BIENNALE ?

OPUS FAIT UNE ANALYSE POLÉMIQUE DE "LA PLUS IMPORTANTE" MANIFESTATION ARTISTIQUE DE L'ANNÉE, A TRAVERS L'ŒUVRE DE QUELQUES-UNS DES EXPOSANTS.

L'ARBRE A PAPILLONS

PAR ALAIN JOUFFROY

Stendhal raconte que Bonaparte, après Rivoli, rencontra le peintre Didier Boguet sur le champ de bataille, et la conversation qui s'engagea pendant plus d'un mois entre le général qui fut l'ami du frère de Robespierre, et le jeune artiste, malgré son caractère d'apparente inactualité, nous renseigne sur tout ce qui nous oppose aujourd'hui, à l'intérieur même du champ de l'« art », à tous ceux qui nous demandent de peindre le paysage de leur idéologie, alors que ce qui nous paraît urgent, c'est d'introduire dans toute peinture, comme Didier Boguet le rêvait devant Bonaparte, « les détails et les passions d'une grande bataille ».

Ce ne sont plus, en effet, les militaires nationalistes qui écrivent l'histoire du monde, ce ne sont plus les seuls généraux nationaux qui décident de la victoire d'une idéologie, ce sont les gens que les idées internationalistes commandent par leur vérité, et qui ne se limitent pas à des considérations tactiques locales pour définir une stratégie. Dès qu'on aborde un problème précis, concret, mais somme toute secondaire, comme celui de la Biennale de Venise, dans le contexte historique actuel, il ne convient pas de se plier aux schémas antérieurs de l'art et de la critique d'art : ils ne permettent plus de saisir l'enjeu de la transformation politique où tout ce qui se propose en nous de « gagner la partie » (et donc au risque de la perdre totalement) nous oblige à prendre une position extrémiste. La Biennale de Venise, comme toutes les Biennales, comme toutes les manifestations collectives calquées sur l'idée que les nations se font de leurs relations et de leur prestige culturels, depuis cent ans, est une institution périmée, dont la fonction n'a aujourd'hui d'autre sens que celui que peuvent encore lui donner les rapports de rivalité des marchands d'art, ces survivants attardés de l'économie libérale.

Il faudrait donc parler d'argent, et de sordides intérêts bancaires, pour définir avec exactitude et pertinence ce que signifie, ce que représente la Biennale de Venise de 1968 : je n'en ai ni l'humeur, ni le temps. La politique culturelle des Etats capitalistes comme la France, l'Italie, les Etats-Unis, l'Allemagne de l'Ouest, la Grande-Bretagne, etc..., ne peut coïncider en aucune manière avec la politique de l'idéologie nouvelle dont l'art peut servir encore de paravent, de masque, c'est-à-dire de nécessaire procédé de substitution. Les « artistes » commencent cependant depuis peu à découvrir que leur « art » n'est rien, s'il ne transgresse pas les interdits qui le condamnent à ne jamais outrepasser les

Margaux Tangre

La Biennale de Venise en 1968 : « E morta la Biennale ? »

« Le moment est venu de développer notre lutte...

La France nous donne l'exemple... La Biennale est une occasion...¹ ».

La trente-quatrième édition de la Biennale de Venise (du 22 juin au 20 septembre 1968) devient l'un des champs de bataille de la culture, représentatif du climat contestataire qui règne alors, à des degrés et sous des étiquettes divers, dans les différents pays européens.

Alain Jouffroy est l'un des premiers à entamer les hostilités dans son article pour *Opus International* du mois d'avril. Son verdict est sans appel, l'institution est corrompue par les intérêts économiques, financiers, nationaux et politiques de ses instigateurs pour lesquels l'art et la culture ne sont désormais plus qu'affaires de transactions et de prestige :

« La Biennale de Venise, comme toutes les Biennales, comme toutes les manifestations collectives calquées sur l'idée que les nations se font de leurs relations et de leur prestige culturels, depuis cent ans, est une institution périmée dont la fonction n'a aujourd'hui d'autre sens que celui que peuvent encore lui donner les rapports de rivalité des marchands d'art, ces survivants attardés de l'économie libérale. Il faudrait donc parler d'argent, et de sordides intérêts bancaires, pour définir avec exactitude et pertinence ce que signifie, ce que représente la Biennale de Venise de 1968² ».

Cette institution, « triste bataille où les vainqueurs sont désignés à l'avance par ceux qui payent le mieux les mercenaires de l'avant-garde³ », doit être détruite pour laisser place nette à une formule plus libre, régie par ses propres acteurs. C'est le sens des propos d'Alain Jouffroy lorsqu'il affirme :

« C'est à nous de dire où et comment nous voulons nous retrouver et nous comprendre les uns les autres : tous les administrateurs, tous les délégués culturels de l'État, quels qu'ils soient, [...] ne sont que les parasites d'un buddleia, c'est-à-dire d'un arbre à papillons qui, en tout état de cause, n'a pas besoin d'eux pour exister [...] ».



Alain Jouffroy,
« L'arbre à papillons »,
Opus international, n°6,
avril 1968, p.58, fonds
Chalumeau [JCHAL.PER].

1. Cette citation est extraite des propos de tracts et affiches ramassées par Georges Boudaille lors de son séjour à Venise et reproduit dans son article « "E morta la Biennale" : journal d'un critique », *Les Lettres françaises*, 26 juin 1968, p.23.

2. Alain Jouffroy,
« L'Arbre à papillons »,
Opus International, n°6,
avril 1968, p.58.

3. Lettre de Michel Ragon à Gaston Diehl de l'Association Française d'Action Artistique du 10 juin 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].



Michel Ragon,
« Malraux, rejoignez-nous »,
Combat, lundi 20 mai 1968,
p.7, fonds Pluchart [COM-
BAT-PER].



4. Ibid., p.60.

5. Cf. Michel Ragon,
« Malraux, rejoignez-nous »,
Combat, 20 mai 1968, p.7.

6. Lettre de Michel Ragon
à Gaston Diehl, président
de l'Association Française
d'Action Artistique, 10 juin
1968, fonds Ragon [FR
ACA MRAGO TOP003].

7. Georges Boudaille,
op.cit., p.23-25.

8. Ibid., p.23.

Claquement de portes

Ce réquisitoire intervient seulement quelques temps avant la démission de Michel Ragon de son rôle de commissaire du pavillon français. Déçu de l'attitude du gouvernement, il lance un dernier appel au ministre de la Culture, André Malraux⁵. Mais la réponse de ce dernier, fidèle au président De Gaulle et à son gouvernement, ne fait qu'entériner la décision de Ragon de se retirer:

« En raison [de mes] positions idéologiques [...], en raison des actuelles attitudes réactionnaires du Gouvernement de la V^e République, [...], il m'est moralement impossible d'assumer le rôle « honorifique » de Commissaire Général du Pavillon Français⁶ ».

Ainsi avant même son ouverture, la Biennale est sujette à des contestations. L'article de Georges Boudaille pour *Les Lettres Françaises*⁷ qui retrace son séjour vénitien du 13 au 24 juin est un bon indicateur pour prendre connaissance des événements. Le mouvement estudiantin européen se retrouve également en Italie: la Triennale de Milan, occupée par les étudiants, a dû fermer ses portes. Quant à Venise, la présence policière censée protéger la Biennale attise les tensions et amène les représentants de certains pavillons à réagir :

« [...] de nombreux participants [...] ont décidé de masquer leurs œuvres en signe de protestation contre la présence obsédante de la police italienne non seulement à la porte des Giardini, mais dans toutes les allées du parc de l'exposition et même dans certains pavillons, sans parler de la ville même, de ses places, de ses canaux, et de son ciel sillonné par les hélicoptères de l'armée⁸ ».

Lettre de Michel Ragon à Gaston Diehl de l'Association Française d'Action Artistique du 10 juin 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].



9. Arman, le quatrième artiste français, choisit, quant à lui, de laisser sa salle ouverte.

10. Lettre de Piotr Kowalski à Michel Ragon, 9 juillet 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].

11. Voir *ibid.*
Ainsi que la lettre de Piotr Kowalski à Gian Alberto Dell'Acqua, secrétaire général de la Biennale de Venise, 5 juillet 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].

12. Gérard Gassiot-Talabot, « Le point critique », *Opus international*, n°8, octobre 1968, p.40.

13. François Pluchart, « La Biennale de Venise est morte », *Combat*, 25 juin 1968.

14. Gérard Gassiot-Talabot, « Le point critique », *op.cit.*, p.40.

15. Jean-Robert Arnaud, « À propos de Venise : un peu de bruit pour rien = A little ado about nothing », *Cimaise*, n°88/89, octobre-décembre 1968, p.14.

C'est notamment le cas de l'intégralité du pavillon suédois et des artistes français Dewasne, Schöffers et Kowalski⁹ qui décident de fermer les portes de leurs salles. Plusieurs affrontements entre jeunes contestataires et police empêcheront le bon déroulement de l'accrochage et des visites. Face à cette situation, les conséquences et réactions ne seront pas les mêmes selon les acteurs. On peut prendre l'exemple de l'artiste Piotr Kowalski qui se retrouve finalement seul « à faire la contestation et la grève¹⁰ », étant contraint, sous la menace des officiels français, de rouvrir les portes de sa salle. Dans deux courriers¹¹, il fait part de son amertume et constate, lui aussi, l'échec de la Biennale dans sa mission culturelle. Son constat est partagé par de nombreux critiques dont Gérard Gassiot-Talabot pour qui la Biennale n'est devenue « qu'un visage caricatural de l'art contemporain¹² », tandis que François Pluchart titre son article dans *Combat*, « La Biennale de Venise est morte¹³ ».

Quelques mois plus tard, les articles dans les revues spécialisées qui dressent le bilan des événements, s'accordent pour souligner les contradictions de la plupart des acteurs. Gassiot-Talabot, dans son article « Le Point critique », souligne que seul Kowalski, « pour lequel la sélection à Venise représentait une étape importante dans son œuvre, a su sacrifier un an de travail au seul comportement qu'un artiste, digne de ce nom, devait avoir cette année à Venise¹⁴ ».

Si Gassiot-Talabot salue le comportement des artistes, Jean-Robert Arnaud, lui, regrette celui des critiques lorsqu'il dit dans *Cimaise* :

« [I]ls s'amuse[n]t, certains se dressent noblement dans des attitudes de Saint-Just de quartier. On signe des pétitions, on vous somme d'en signer, on joue au héros qui refuse. On jure de ne pas travailler sous la contrainte de la "terreur policière" et on se réfugie au Florian. Quelle tristesse¹⁵ ».

→
Lettre de Piotr Kowalski à Michel Ragon du 9 juillet 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].

kunsthalle
bern

Helvetplatz 1
3005 Bern
Téléfon 051 42 80 31
Postfachkassette 30.300
Schweizerische Volksbank
Konto 10079

9 juillet 68

Cher Michel Ragon —

Dewasne et Schöffers ayant
ouvert leurs salles depuis
plus d'une semaine — il
me suis trouvé à faire la
contestation et grève tout
seul.

Ce qui pour le moins est
une situation personnelle,
abstraite faite de tous
les menaces faites que

il subitait d'a part les
officiers Français.

J'ai donc autorisé d'ouvrir
ma salle le 7 juillet, en
envoyant le lettre ci-jointe
à la Biennale et à la
faisant afficher à l'entrée
de ma salle.

Tout cette nuit, comme
expérience m'aure au moins
fermé comme que les
dans le vint des procédés
démocratiques dans une
situation révolutionnaire.

Bien qu'il calmer
à toi l'œuvre

→
Lettre de Piotr Kowalski à Gian Alberto Dell'Acqua, 5 juillet 1968, fonds Ragon [FR ACA MRAGO TOP003].

Règlement de comptes sur le dos de la « vieille dame » ?

Enfin, l'échange épistolaire entre Jacques Lepage et Gérard Gassiot-Talabot¹⁶ est un bon exemple des divergences d'opinion sur la nature et les conséquences des événements. Lepage, en réaction à l'article « Le point critique » de Gassiot-Talabot, ironise sur la contestation française à Venise et rappelle que, malgré tout, Nicolas Schöffer a accepté le Grand Prix. Dans sa réponse, Gassiot-Talabot, en désaccord avec son correspondant, rappelle que les conséquences ont été importantes pour beaucoup d'artistes qui se sont trouvés mêlés à cette affaire et revient sur le cas des expulsés¹⁷. En réaction à l'attaque de Lepage quant à l'engagement des artistes français à la Biennale, il précise que pour les artistes et les critiques, « [c]'est la présence de la police aux Giardini, le matraquage de la place Saint-Marc, l'esprit “flic” de l'administration qui les ont conduits à fermer leurs salles. Il n'y avait pas là d'attitudes contestataires fondamentales, mais une réaction immédiate à un état de fait jugé intolérable¹⁸ ».

Dans le mouvement de contestation globale des institutions, il était logique de s'attaquer à la Biennale de Venise, mais le système culturel et marchand qui la sous-tend était bien trop ancré pour être remis en cause aussi rapidement. Jean-Robert Arnaud termine son article « Un peu de bruit pour rien » pour la revue *Cimaise* par un constat pessimiste :

« Mais où en est la vieille dame qui a tant envie de devenir indigne ? Blessée à mort de quelques coups d'épingles dans son grand corps mou ? Plutôt atteinte de ramollissement cérébral pour avoir voulu faire le grand écart de ses jambes sclérosées d'ataxie¹⁹. »

« À la Biennale, Kowalski, Dewasne et Schöffer font murer les entrées de leurs salles afin qu'on ne les accuse pas de se voiler à demi pour attirer l'attention. La police italienne est partout dans la Biennale. L'installation se poursuit, sauf dans le pavillon italien dont les artistes sont perpétuellement en réunion. Des bruits contradictoires courent, ce qui est la façon italienne de garder le secret. »

Georges Boudaille, mercredi 19 juin 1968

16. Voir la lettre de Jacques Lepage à Gérard Gassiot-Talabot du 10 décembre 1968 et la réponse de Gassiot-Talabot à Lepage du 19 décembre 1968, fonds Gérard Gassiot-Talabot [GGASS / Dossier Opus].

17. Gassiot-Talabot rappelle que Julio Le Parc n'est rentré en France qu'avec tous les expulsés et que d'autres artistes ont vu leur expulsion annulée. Voir la lettre de Gérard Gassiot-Talabot à Jacques Lepage, *ibid*. Sur l'affaire Julio Le Parc et les expulsions, voir l'article d'Anne Sophie Berisset, « L'expulsion contestée d'un des partisans de la “guérilla culturelle” : Julio Le Parc » dans le présent volume p.170-179.

18. *ibid*.

19. Jean-Robert Arnaud, *op.cit*.



Georges Boudaille, «E morta la Biennale ?» Journal d'un critique d'art », *Les Lettres françaises*, 26 juin 1968, p.23-25, fonds Boudaille [GBOUD / Dossier Écrits 1965-1972].

Les Arts



Place Saint-Marc

(Suite de la page 21.)

La Biennale

quatre exposants du pavillon français. Nous évoquons la démission huit jours plus tôt de Michel Ragou de ses fonctions de commissaire français et la position des artistes qui se sont déclarés solidaires de sa position mais n'ont, cependant, décidé d'exposer. Les œuvres ne sont pas encore arrivées et Schoffer n'a rien pu faire. Il a peur de ne pas être prêt pour le 18, premier jour de vernissage. Il en raison de l'importance de la manifestation, le vernissage de presse dure toujours trois jours. Les artistes invités français, à l'exception de Kowalski et Dewanne doivent arriver à Venise le soir même.

Chaque chose en son temps. Les manifestations s'effondrent. On parle aussi bien de l'arrivée de Cohn-Bendit que de celle d'importantes forces de police. Quelles seront l'attitude des exposants ? Tout le monde est dans l'expectative. Il est évident que chaque artiste surrègne l'attitude du voisin avant de prendre une décision, et comme le voisin ne fait rien, tout le monde attend.

Samedi 15 juin

J'ai dîné hier soir avec Dewanne. Les œuvres des artistes français sont arrivées et tout le monde s'est mis au travail pour essayer d'avoir terminé l'accrochage avant mardi matin. Le problème est particulièrement grave pour Schoffer et Kowalski qui doivent procéder à de nombreux branchements électriques. Le système a ses exigences. Le Pavillon français était le seul à n'avoir qu'un compteur de dix pauvres ampères. Cette année, la nécessité a été faite : les Schoffer tourneront, les Kowalski scintilleront.

Page 24

M. Sonnabend est venu s'asseoir à notre table. Il a déjà fait un tour à la Biennale. Arman, son poulain, est candidat au Grand Prix. « L'Amérique montre qu'elle peut se permettre d'être aussi très marseillaise », dit-il. Cette année, le ne suis plus pro-américain, je suis pro-français. Il trouve que le pavillon français est très bon. Mais Arman qui bénéficie de la grande salle d'entrée veut, dit-on, se faire naturaliser américain.

Plus tard, dans une petite trattoria comme des seuls intimes, je rencontre Tony Spiteris et sa femme, Luis Gonzalez Robles et Luis Felio.

Spiteris n'est plus commissaire du pavillon grec. Il est celui de Chypre. C'est lui qui a organisé et rendu compte ici de la très belle exposition des trésors de l'art de Chypre. L'exposition circule en Europe. Sa femme qui est sculpteur, expose de grandes formes polychromes au théâtre de la Fenice. Luis Felio est la vedette du pavillon espagnol dont Robles est le commissaire. L.G. Robles m'explique que depuis six ans, il est de ceux qui réclament un renouveau du statut de la Biennale. Entre autres il souhaite la suppression des Prix — donc du jury — qui faussent le caractère artistique de la manifestation, la transformation en compétition internationale. A son avis, les sommes importantes ainsi récupérées devraient servir à l'acquisition d'œuvres destinées à un musée d'art contemporain.

Dimanche 16 juin

Je suis saturé de toutes ces conversations qui ne débouchent sur rien de concret : beaucoup de critiques et peu de propositions. Bien sûr, la Biennale est et a toujours été un grand marché international d'œuvres d'art. Mais jusqu'à présent, c'est un des moyens dont les artistes disposent pour vivre et travailler. L'important pour le moment, c'est que ceux qui les font vivre n'attendent pas trop à leur liberté de pensée et de création. Bien sûr, l'aspect culturel de la Biennale échappe à la plupart des Venitiens. Bien sûr, c'est une bourse où l'on assiste à la montée — et à la baisse — de certaines réputations et de certaines « cotes ». Il faudra que je pense à retrouver mes articles précédents dans la collection des Lettres françaises. J'ai déjà écrit en plusieurs fois depuis des années !

Pour me changer les idées, je vais jeter un œil désintéressé aux 56 Tintoret de la Scuola San Rocco que je n'ai pas visitée depuis longtemps, puis aux Carpaccio de la Scuola San Giorgio que je n'ai pas revus depuis la grande exposition au Palais des Doges en 1963. Devant le Colonne et un « Américano », je pense à la grandeur et à la décadence des villes et des institutions.

Lundi 17 juin

J'essaie de me tenir à l'écart des discussions qui reprennent sans cesse les mêmes leitmotivs. Mais ce soir, tout le monde est à la terrasse du Florian. Marcel Lehman-Lefranc — qui est un amateur averti et un mécène en tant que fondateur du Prix Lefranc — porte une veste en gros lainage blanc comme à Mogève, car le temps est frais. César me parle d'une fontaine à laquelle il travaille pour un grand hôtel du Maroc dont il revient. Il a quitté Paris depuis six semaines et il se demande comment on a pu le voir dans les manifestations de ces dernières semaines au Quartier latin. Grâce à Lumen Darsand, j'apprends quelque chose d'utile : ce trajet Paris-Venise est beaucoup plus rapide et facile par le tunnel du Mont-Blanc que par le col du Simplon. Arroyo garde des allures d'indigène malgré ses convictions révolutionnaires. Paul Haim (de la Galerie Europe, pantalon rayé et blazer noir) me parle du sculpteur yougoslave Ota Lopar. Lovrekovic qui était avec nous à Cuba l'été dernier a passé le week-end avec Paolo Marzotto. L'héritier d'une des plus riches familles d'Italie et fondateur du Prix du même nom. L'union se fait ici comme en France. On ne crie pas : « CRS-SB » mais « Biennale poliziotta ».

Nous essayons en vain avec quelques amis de dîner chez « Monty ». Il est impossible de trouver une place au long des trois rangées de 30 mètres de tables, toutes occupées. Mais au passage je retrouve des dizaines d'artistes de tous les pays, des Scandinaves, des Mexicains et des Argentins, des Américains et des Polonais. Peut-être la Biennale n'est-elle pas tout à fait morte puisque tant d'artistes ont choisi de se rencontrer ici.

Mardi 18 juin

J'ai demandé à être réveillé à 8 heures pour me trouver à l'avance à l'ouverture des portes de la Biennale, au cas où... En débarquant aux Giardini, je constate que les étudiants venitiens ont raison. Il ne nous faut pas franchir moins de trois barreaux de policiers, patenter plus d'une demi-heure avant de pénétrer dans l'enceinte. Des policiers en armure stationnent dans l'ombre des pavillons étrangers : des commissaires ont dû exiger qu'ils évacuent les salles d'exposition, sans parler des policiers en civil qui se retrouvent sur nous chaque fois que je fais une réflexion à haute voix sur leur présence. Je m'amuserais à ce petit jeu de détection encore le lendemain mais me laisserai tant il est facile. Le policier italien en civil affectionne le costume élégant, à minces rayures, de couleur sombre. Il est le seul à la Biennale à se couvrir d'une façon aussi anachronique et même à affecter d'avoir une conversation animée avec un confrère, il détecte dans ce cadre.

Tirant les conclusions logiques de ces présences intempestives, je trouve Kowalski, Dewanne et Schoffer dans le pavillon français clôturant l'entrée de deux salles avec de longues feuilles de papier kraft. Kowalski y inscrit une phrase vengeresse. Les Suédois aussi ont muré leur salle.

La façade du pavillon italien qui, l'année dernière, s'ornait de colonnades disparaît cette année derrière un mur en béton « modéré ». Est-ce ainsi que sont utilisés les 600.000 millions de lires de subvention ? Je me souviens que dans les années d'avant 1950, l'invitation de la Biennale aux critiques d'art comportait non seulement le prix du voyage, mais la pension dans un excellent hôtel. Depuis, non seulement tous les frais sont à la charge des journaux, mais encore le secrétariat exige une lettre de la direction des publications accablant le critique ! Plus de banquet, de modestes cocktails, à l'exception des réceptions organisées par les États-Unis et, cette année, le Canada à l'Hôtel Danieli.

Les réunions plus ou moins secrètes se multiplient. Je laisse artistes et commissaires se débattre entre eux et avec leur cas de conscience. Le tour des pavillons ne m'apporte aucune révélation. Le pavillon français serait un des meilleurs s'il était ouvert. Bonne tenue des pavillons japonais, espagnol, belge, anglais avec un ensemble général de structures primaires de Philipp King, autrichien, avec celles de Goettsch. Mais tous deux ont déjà été révélés par la Biennale de Paris. Alors, Paris serait-il en mesure de remplacer Venise ? Beaucoup de critiques étrangers me le disent, et le pensent peut-être.

Je note les bons envois du sculpteur yougoslave Preklic, du sculpteur roumain Maier, et un ensemble impressionnant du sculpteur hongrois Tibor Vilt. Dans ces pays, il y a quelque chose qui change et dans le bon sens.

Vers 19 heures, la police postée place Saint-Marc a chargé quelques dizaines de manifestants pour dégager une place qui n'était pas plus encombrée qu'à l'habitude. Quelques coups de matras, quelques coups de feu, quelques arrestations. Mais ce n'est pas à arracher les exposants à leur douloureuse indolence. Puisque la police a commencé, il est une excellente occasion de protester.

La nuit place Saint-Marc, j'ai une conversation un peu agitée avec Kowalski qui semble ne pas vouloir comprendre que la position des artistes français peut passer pour ambiguë aux yeux de certains observa-

teurs étrangers qui ne connaissent pas comme moi leur aîné.

La présence de la police apparaît à certains comme un simple prétexte pour boycotter la Biennale. La police n'est-elle pas toujours présente, visible ou non ? La position des exposants français est-elle plus forte s'ils avaient pu faire connaître leur opinion sur les problèmes qui touchent vraiment à la vie des arts, l'organisation de cette Biennale, le mode de sélection pour les expositions françaises à l'étranger, et même, si c'est le cas, leur refus de servir le prestige d'un gouvernement avec lequel ils sont en désaccord.

Pour Gaudibert, conservateur au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, les récents événements en France nous incitent à adopter une attitude plus intransigente.

J'apprends à Julien Alvard (du ministère des Affaires culturelles) qui a assisté hier soir à une réunion entre étudiants et artistes à l'Académie que Dino Buzzati, dans son article quotidien au Corriere della Sera lui attribue l'intention de fermer le pavillon français en signe de protestation contre la police. Lui non plus ne semble pas apprécier cette information. Les Français apparaissent dans les troupes sans Berger. Michel Ragou a eu tort de ne pas remplir son contrat jusqu'au bout. Il devait être à Venise avec eux, partageant leur sort, les aider à prendre leurs responsabilités.

Mercredi 19 juin

Ce matin les vénitiens ont découvert au Gran Canal d'une couleur inhabituelle, un magnifique vert émeraude déversé généreusement par le jeune peintre argentin Uriburu « en signe d'hommage à Venise », rapporte Dino Buzzati. La presse italienne s'efforce de graver et il n'est impossible de me procurer « l'Unità » pour lire le texte du manifeste du Parti Italien dont m'a parlé son critique De Philipp. Manifeste qui porte sur le fond et la nécessité de réformes.

À la Biennale, Kowalski Dewanne et Schoffer font murer les entrées de leurs salles afin qu'on ne les accuse pas de se voler à demi pour attirer l'attention. La police italienne est partout dans la Biennale. L'installation se poursuit, sauf dans le pavillon italien dont les artistes sont perpétuellement en réunion. Des bruits contradictoires courent, ce qui est la façon italienne de garder le secret.

Le soir, nouvelles charges des carabinieri contre les groupes qui encombreront la place Saint-Marc. La charge est précédée de trois sonneries de trompettes qui doivent être une forme de sommation. C'est un spectacle apprécié par certains à qui il évoque la grande tradition de l'opéra italien.

Des artistes décident de retirer leurs œuvres d'expositions officielles

Une délégation de peintres et d'écrivains d'art composée de MM. Jean Cassou, ancien conservateur en chef du musée d'Art moderne, Michel Raoult, président du Syndicat des critiques d'art ; José Pierre, Yvon Taitandier, Hélène Parnaud, Bazelon, Hélène Parnaud, De-gotex, Hamilton, Marling, Bernath, Boulogne, a été vendue jeudi au ministère de l'Intérieur pour exprimer au représentant de M. Mancini « son indignation devant l'expulsion par simple mesure de police d'un certain nombre d'artistes étrangers ».

Devant le refus du ministère de revenir sur sa décision, les artistes membres de la délégation ont déclaré vouloir appuyer leur refus en faveur des libertés d'expression en « refusant à l'autorité gouvernementale française le droit de les représenter ». Ils ont également affirmé leur droit de « retirer leurs œuvres de toutes expositions officielles en particulier celles en cours actuellement dans les pays d'Europe et d'Amérique et de l'Est ainsi qu'aux États-Unis ».

La délégation a appelé à tous les artistes à s'associer à cette action. Les signatures sont reçues chez M. Jean Cassou, 4, rue du Cardinal-Lemoine, Paris-9.

Les artistes ont notamment adressé à l'expulsion de la peinture française de 1960 à 1967, présentée actuellement sur

Les Lettres françaises

Les Arts



A l'Academia



Au Pavillon français



Au Pavillon italien

Page 25

«Americana» ou la plus jeune documenta de tous les temps

L'exposition internationale organisée à Cassel en 1968 marque un renouveau dans l'histoire de l'institution: la quatrième *documenta* est qualifiée par Pierre Restany d'«invasion US¹» et d'«offensive avec un réseau de têtes de pont²». Quatre ans plus tôt, le monde de l'art international a accusé le sacre du jeune Robert Rauschenberg à Venise en 1964: les États-Unis confirment dès lors leur position de leader sur la scène de l'art contemporain. Comme l'écrit le critique, «la jeunesse et la fraîcheur, l'élan et la force inventive dans l'art actuel sont désormais l'apanage américain. L'Europe essoufflée n'a qu'à s'en prendre à elle-même³». L'art américain occupe presque un tiers de l'ensemble de l'exposition, ce qui lui vaut son surnom d'«Americana».

Entre-temps l'équipe organisatrice s'est renouvelée. Arnold Bode, fondateur de l'événement, critiqué par les jeunes artistes politisés qui le trouvent trop superficiel, trop poli, trop inconditionnel et Werner Haftmann, depuis 1967 directeur de la Neue Nationalgalerie de Berlin, contribuent encore à l'organisation mais ne sont plus les moteurs. Haftmann est même amené à démissionner, tandis que Will Grohmann, autre «ancien» habitué de Cassel, décède en mai 1968. Le «second souffle⁴» recherché est trouvé grâce à un «homme fort⁵»: le jeune directeur du Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven Jean

Leering doit servir, selon Restany, de «faire-valoir» afin d'atteindre l'ouverture de l'institution allemande à l'international. La *documenta* 4 est alors présentée dans la presse et par l'organisation officielle comme «*the youngest documenta there ever was*».

Scène de la contestation

Les événements de Cassel restent anodins, en comparaison à la Biennale de Venise et à la Triennale d'architecture de Milan qui ont été l'objet d'attaques féroces et parfois violentes. Rappelons que la République fédérale est, depuis un an déjà, secouée par des mouvements estudiantins contestataires, attisés en particulier par la mort de l'étudiant Benno Ohnesorg lors d'une manifestation le 2 juin 1967. À Cassel, des étudiants brandissent des drapeaux rouges et troublent les discours d'inauguration: la conférence de presse officielle est transformée en happening par un groupe d'artistes réunis autour de Wolf Vostell, Jörg Immendorf et Chris Reinecke. Côté français, les artistes sélectionnés – César, Martial Raysse, Takis, Julio Le Parc, Hugo Demarco et François Morellet – menacent de retirer leurs œuvres, en réaction à la présentation déséquilibrée des sélections américaines et européennes. La controverse «demeure sur le plan technique⁶», avant d'évoluer,

KASSEL

la mostra «Documenta 4» a Cassel, vista da Pierre Restany

inaugurazione, il 27 giugno



LE COUP DE CASSEL

Documenta est un peu un conte de Grimm, la dernière en date des légendes de Hesse. En 1955, dans Cassel en ruines, à deux pas du rideau de fer, on se sent au bout du monde. Et c'est effectivement le bout du monde. Le passé culturel de la capitale de la Hesse y a fixé une académie des Beaux-Arts. Que viennent faire les étudiants dans cette galère? C'est sans doute pour répondre à cette obsédante question qu'un professeur de l'académie, Arnold Bode, décide de mobiliser les énergies locales et d'organiser au mépris de toutes les difficultés une exposition-panorama d'art contemporain. Le Museum Fridericianum, l'Orangerie, le Château de Bellevue, toute la structure architecturale de la culture locale est en ruines. Qu'importe! Dans quelques salles du Musée hâtivement aménagées on montrera à la jeunesse l'art moderne du XX^e siècle prohibé par Hitler, on en dégagera les perspectives d'une évolution du langage contemporain qui est en train de s'élaborer ailleurs, à Paris et dans l'Europe en pleine reconstruction. On ne pense pas encore à l'Amérique, trop lointaine...

un conte de Grimm devenu réalité

Le succès dépasse toutes les prévisions. La jeune Allemagne a soif de culture et d'information. Elle débarque en masse à Cassel. Bode, en parfait pragmatiste, tire les conclusions qui s'imposent: pourquoi ne pas envisager, selon un cycle régulier de périodicité assez longue (quadrinial en principe), une série de bilans culturels destinés à illustrer l'évolution de l'art contemporain, ses filiations, ses correspondances, son héritage d'une part, mais aussi sa plénitude expressive, son intégration à la société, ses ouvertures sur la recherche expérimentale? 1959 et 1964, deux sessions successives permettent de roder la formule et de la porter aux limites du colossal. Après Documenta 2, festival de l'Ecole de Paris, Documenta 3 a brillamment sanctionné la contribution capitale de l'Amérique au renouveau de l'art d'après-guerre. En moins de dix ans la réalité avait largement dépassé la fiction originelle. La légende est devenue une tradition, un rite. Documenta 4 hérite de ce lourd passé. Une fois les bilans liquidés il faut bien affronter, à travers le présent, les perspectives de l'immédiat avenir. Rendre compte du présent ainsi «ouvert» sur le futur, cela implique des options, positives et négatives. L'objectivité du panorama doit s'en ressentir, la sérénité des commentaires aussi. Animé par l'infatigable Bode, tête ronde sur un petit corps trapu que l'on dirait sculpté dans du bois d'olivier, le conseil de Documenta 4 n'a pas reculé devant la tâche, également répartie en divers comités d'experts: «ambiance», peinture, sculpture, art graphique et objets, etc... La liste de ces comités est significative de la souplesse volontaire avec laquelle tous les problèmes de l'art présent ont été approchés.

un coup d'oeil allemand sur le monde

Documenta, en principe et il ne faut pas l'oublier, est une exposition internationale organisé par des allemands pour des allemands. Le caractère cosmopolite et para-mondain du vernissage ne doit pas faire illusion: une fois partie la clique internationale des artistes invités et de leurs marchands, des collectionneurs et des critiques, l'exposition retrouve son vrai public, un public exclusivement allemand et en grande partie, disons-le, provincial (quelque chose comme une super-Biennale de Saint-Marin pour l'Italie). Le rôle des comités d'organisation est de prévoir, compte tenu de l'évolution de la situation artistique internationale, ce qui est susceptible d'intéresser ce public et de lui permettre, en comblant certaines lacunes de son information, de juger sur pièces. On va à Documenta pour prendre la température de l'art vivant. On comprend dès lors l'importance des questions de personnes en ce qui concerne non seulement les sélections d'artistes mais les options struc-

turelles générales qui déterminent la physionomie d'ensemble de la manifestation. A la suite des décès successifs du Professeur Schulze-Vellinghausen de Dortmund et d'Arnold Rüdinger, conservateur de la Kunsthalle de Bâle, Documenta 4 a trouvé son «homme fort» en la personne de l'expert n. 1 de la section peinture, Jean Leering, directeur du Musée Municipal d'Eindhoven. Que les organisateurs de Documenta s'en remettent à un spécialiste hollandais pour bâtir leur exposition, voilà qui suffit à réduire à néant les accusations de nationalisme culturel que des esprits hypersensibles n'ont pas manqué de porter à l'encontre d'Arnold Bode et de son team.

Leering est un homme jeune, à la tête d'un musée modeste mais très actif. Il est bien informé, il a des partis-pris. Documenta 4 cherchait un second souffle. Leering l'a trouvé en Amérique.

l'invasion US

Il ne s'agit plus comme naguère en 1964 d'une offensive avec un réseau de têtes de pont. C'est un débarquement, une invasion. Sur un peu moins de 150 invités, 57 viennent d'outre-Atlantique. Leur présence réelle s'étend bien au delà de leur pourcentage numérique. Les œuvres, de très grandes dimensions et parfois colossales, se répartissent à peu près également en trois grands courants homogènes: la peinture d'effet chromatique pur, les structures primaires, le pop art. Néo-dadaïstes et pop-artists sont au grand complet mais un peu pour mémoire. Ils font figure de classiques d'un autre âge et aussi bien par la forme que par l'esprit ils constituent le contre-point stylistique de l'exposition. Par rapport à l'intensité chromatique de la post-painterly abstraction, à la sûre et froide rigueur du minimal art, à l'efficacité de la structuration primaire de l'espace, toute la hiérarchie des valeurs du pop-art bascule dans l'esthétisme européen. Le réalisme de la junk culture est si près du nôtre que nous l'avons parfaitement assimilé. Les dernières barrières sont définitivement tombées. On regarde et on voit une accumulation ou une colère d'Arman comme on regarde et on voit une combinaison de Rauschenberg. Il en va de même pour Jacquet et Lichtenstein, pour une boîte d'allumettes de Hains et un objet d'Oldenburg. La rotonde terminale du Museum Fridericianum rassemblait toute une série de morceaux choisis de Jasper Johns, Rosenquist, Wesselmann, etc. J'y ai retrouvé avec une étrange délectation le raffinement esthétique, l'intimisme anecdotique de la vieille Europe. Et j'ai réalisé brusquement combien cette Amérique-là, celle des intellectuels cosmopolites et des poètes-reporters de la grande ville, était tout simplement la version modernisée d'un dandysme culturel permanent. L'Amérique d'Henry James a pris ce brillant travesti pour se survivre à elle-même.

la victoire morale de Clement Greenberg

Le réel grand choc nous est donné par la peinture «couleur-couleur». Depuis Pollock et les grands expressionnistes abstraits nous n'avions pas reçu un tel choc optique. Derrière le grand-papa Albers, Ad Reinhardt et Barnett Newman triomphent. Ils nous permettent de reconstituer a posteriori le maillon qui manquait dans la chaîne. Nous comprenons mieux désormais la leçon psycho-sensorielle de l'all-over painting, sa fraîcheur, son authenticité originelle. C'est quelque part entre Pollock et Clifford Still qu'il faut chercher la première approximation d'une sensibilité américaine basée sur l'intuition d'une affectivité intégrale, d'un rapport objectif, «factuel», entre l'homme et sa vision globale du monde. Rauschenberg et après lui tout le pop-art constitue une parenthèse mentale, un pas en arrière sur le plan du langage visuel. Au delà des ancêtres précités, le grand enjeu se situe au niveau de Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Morris et Dan Flavin. Dans le développement de la sensibilité américaine, le pop-art avait servi d'écran sociologique et

41 domus 467, octobre 1968

1. Pierre Restany, «Kassel, Le coup de Cassel», *Domus*, n°467, octobre 1968, p.41.

2. *Ibid.*, p.41.

3. *Ibid.*, p.43.

4. Pierre Restany, «Le coup de Cassel», *Combat*, 24 Juillet 1968, p.13.

5. Pierre Restany, «Kassel, Le coup de Cassel», *Domus*, op.cit., p.41.

6. *Ibid.*, p. 43.



peu avant le vernissage, vers une contestation plus politique. Plusieurs artistes dont Martial Raysse collent des affiches de l'atelier populaire du Mai parisien dans les rues de Cassel. Enzo Mari et Julio Le Parc déposent une motion appelant à retirer les œuvres, afin de boycotter la compromission de l'artiste intégré à la culture bourgeoise capitaliste, mais la motion n'a finalement pas le succès escompté, puisque César et Demarco se désolidarisent alors de la cause commune. Trop éparses et éclatées, les actions n'ont pas la force de frappe escomptée. Comme le résume Restany: « On attendait l'arrivée d'un commando d'étudiants socialistes allemands de Frankfurt. Rien. Le SDS [Union socialiste allemande des étudiants] a dédaigné Cassel: les étudiants socialistes allemands ont sans doute mieux à faire [...] Documenta n'est pas encore la goutte d'eau qui fait déborder le vase⁷. »

Félix Drouet

7. Ibid.

culturel. On repart à nouveau sur la grande lancée, dans la couleur et dans l'espace. La coexistence, certes, est grinçante entre un Noland et un Robert Morris mais cette tension est le flux-même de l'énergie vitale. Dans la salle ultra-violette de Dan Flavin, je me suis senti sortir de moi-même, immédiatement et fondamentalement concerné et témoin en même temps de ma propre fascination. L'émotion des grands moments d'autrefois, le Vide de Klein ou le Plein d'Arman.

J'ai parlé des meilleurs, des plus grands, de ceux qui donnent raison à Clement Greenberg (Documenta 4 est sa plus belle victoire morale), de ceux qui ont rétabli la continuité d'un langage visuel puriste et absolutiste à partir de Pollock et de Still. Les exploiters de la recette sont aussi tous là: Leering n'a pas hésité à forcer la dose. L'exaltant paradoxe de l'Amérique est de cristalliser en bloc tout un style à un moment donné, novateurs, petits maîtres et épigones compris. Voyons les petits maîtres. En peinture évidemment ils sont légion. L'Olitski version tendre donne la nausée, Poons et ses traces de léopard pour dessin animé ne vaut guère mieux. La « Tuxado Park Junction » de Frank Stella est à la « Date Line » de Kenneth Noland ce que le mot croisé du dimanche est à la syntaxe de Mallarmé. Kelly a perdu les deux-tiers de ses moyens en passant du hard-edge à la monochromie. Avec Joe Baer et ses « faire-part » mortuaires, Jensen et son patchwork de petits carrés, Diller et ses sous-Albers, on tombe bien plus bas encore. Deux exceptions, l'une sur le plan de la qualité, Ron Davis, qui cligne de l'œil du côté de Paolo Uccello — et l'autre sur le plan de la quantité, Al Held: si les 1708 cm de long du « Greek Garden » ont embêté tout le monde, ce n'est pas mauvais signe.

le minimal partout

Côté sculpture, le décalage est moins radical entre Robert Morris et Dan Flavin et les autres. Ils ont dans Larry Bell un rival de poids. Les prismes en verre fumé valent bien les formes simples ou les tubes de néon: le polaroïde repose la vue. Le « minimal » de Bladen est singulièrement envahissant. Comment s'en débarrasser? — On pense à un décor de Ionesco. En revanche Carl André pousse la modestie jusqu'à s'intégrer au parquet. Judd est le Poons du « mini ».

Le genre a d'ailleurs des tas de branchements et de variantes: minimal marbré (Artschwager), pseudo-mini qui vient de loin (Higgins), mini-compromis expressionniste (Mark di Suvero). La variante sur les cubes ou les parallélépipèdes rectangles a beaucoup de succès: dans ses dernières sculptures transparentes Louise Nevelson fait du Sol Lewitt en plan fixe. Rickey avec ses formes simples mobiles, qui ne manquent pas d'allure en plein air dans le parc de l'Orangerie, assure la transition entre le minimal et son vieux copain de l'Indiana, David Smith. Si l'on songe que l'homonyme de ce dernier, Tony Smith, développe dans l'espace libre les formes que l'anglais Richard Smith circonscrit dans les contours linéaires de ses reliefs muraux (shaped canvass), on voit que la parenté spirituelle anglo-saxonne n'est pas un vain mot. Quand verrons-nous d'aussi subtiles qu'étroites correspondances se nouer entre des Durand belges, canadiens et français ou entre des Garcia argentis, mexicains et espagnols?

Il faut dire que les artistes anglais se placent tout naturellement dans la foulée américaine: Bridget Riley, Hoyland, Tyzack, Anthony Hill, Anthony Caro sont tout à fait à l'aise dans ce contexte. King et Tucker aussi. L'un est né à Tunis, l'autre au Caire: je me demande si leur jeunesse orientale et nord-africaine n'a pas déterminé en eux le même transfert rigoriste. On a beau faire de l'anti-Durrell, il est difficile de tuer la sensualité, d'où le mystère de leurs formes en fin de compte si peu « simples ». Enfin les maîtres de la génération moyenne, Paolozzi et Turnbull, contaminés à leur tour, virent lentement au minimal.

Ben Berns

Les pop anglais — à l'exception de Joe Tilson, toujours égal à lui-même — se défendent un peu moins bien. L'américain expatrié Kitaj nous laisse sur notre faim, un Hamilton trop diversifié ne nous convainc pas toujours. Néanmoins ses reliefs du Musée Guggenheim, très « minimal », emportent l'adhésion. Est-ce une question purement optique? Les Hockney rivalisent sans peine avec les Dine voisins, d'un graphisme pourtant éblouissant. Sur le plan de la stricte iconographie Robert Indiana et Allen Jones sont indiscutablement les grands vainqueurs. Les « pin-up » de l'anglais ont la puissance hiératique et structurelle des chiffres de l'américain, avec en plus bien sûr, la fascinante présence de la chair ... Le jour du vernissage on faisait la queue dans l'escalier des Jones.

Quelques valeurs sûres de l'école new-yorkaise se présentent au maximum de leur forme: Segal, dont les personnages anonymes fixés dans l'envoûtante banalité de leurs gestes quotidiens gardent toujours le même pouvoir de fascination immédiate et directe; Chryssa qui a élevé le néon à la puissance monumentale; et Rauschenberg qui présente dans le Château Bellevue (réservé en principe aux sculptures aux environnements et aux assemblages) sa toute dernière oeuvre, un montage coulissant de sérigraphies imprimées sur des panneaux de plexiglass transparent: le mélange

optique à l'échelle architecturale, ou si l'on veut, le système des passages de Jacquet dans le style de la combine-painting. Un affreux, enfin, que j'ai gardé pour conclure: Paul Thek (né en 1933 à New York) qui, à l'aide d'un horrible mélange de cire et de résine plastique, nous offre dans des boîtes de plexiglass de repoussants morceaux de barbaque antédiluviennne, du lard de dinosaure ou de la crôte d'hippopotame. Ils auraient tout à fait leur place chez Roxy's, dans le boudoir de bordel de Kienholz, si seulement il y avait un frigidaire.

L'Europe réduite à la portion congrue

Tout irait bien, dans le fond, si je pouvais m'en tenir là et ne rendre compte que de cet impressionnant survol d'un des secteurs les plus vivants de l'art américain contemporain. Hélas, les objectifs de Documenta 4 sont officiellement beaucoup plus vastes, puisque l'exposition prétend refléter « objectivement » l'ensemble de la recherche artistique internationale depuis les quatre dernières années. La partie non-américaine (et quand je dis non-américaine j'entends européenne: l'Amérique du Sud est représentée pour mémoire par quelques argentins et brésiliens de Paris ainsi que par la vénézuélienne new-yorkaise Marisol; le Japon par Arakawa qui vit à New York et par Tajiri qui vit en Hollande) — est nettement sacrifiée. Sur le plan muséographique d'abord. Les américains prennent de la place: l'esprit-même de leur démarche tend à l'expansion et à l'intégration spatiales. Leur présence débordante a réduit l'art européen à la portion congrue. Pistoletto étouffe dans une salle sans recul. Arman et Jacquet (ce dernier bizarrement flanqué d'un plagiaire direct, Ramon, véritable alter ego de la trame) ont eu leurs oeuvres réparties entre le Fridericianum et Bellevue, en deux demi-ensembles d'effet fort moyen. César qui présentait sa série entière des Pouces, de 18 cm à 2 mètres, s'était vu attribuer une toute petite salle qu'il devait partager avec Poi Bury. Seul le forfait du belge lui a permis d'exposer décemment.

On pourrait multiplier à l'infini les récriminations de ce genre. Je dois dire qu'étant arrivé à Cassel en avance de 24 heures sur la date de la conférence de presse inaugurale, j'ai pu assister à la confusion préliminaire qui préside aux manifestations de ce genre (arrivée in extremis de certaines oeuvres bloquées à la douane, exigences des artistes, permutation des places, erreurs de localisation, etc.). J'avoue que j'étais sceptique quant au déroulement du vernissage dont la bonne tenue m'a surpris: une certaine cohérence a fini par émerger peu à peu du désordre.

Un autre élément du déséquilibre de l'exposition est dû au choix-même des oeuvres européennes présentées, souvent mineures et de petit format, et supportant difficilement la comparaison avec la majorité des envois d'outre-Atlantique. Dans quelle mesure la responsabilité de cette présentation en sourdine doit être attribuée aux artistes eux-mêmes ou aux galeries qui les représentent, la question est délicate et mérite d'être posée pour chaque cas particulier.

Certaines absences, certaines lacunes sont, elles, inadmissibles. Alors que les grands courants américains sont représentés massivement, avec de nombreuses redondances et des oeuvres de suiveurs faisant double emploi, la réalité artistique européenne est reflétée au rabais. Alors que les femmes savonneuses de Malaval (le mieux traité de tous les parisiens) disposent d'un espace immérité dans lequel les reports photographiques d'un Neiman auraient mieux fait l'affaire, on s'étonne de l'absence d'un Raynaud ou d'un Sanejouand, deux des plus grands espoirs de la jeune école de Paris. Tout un courant expérimental consacré aux recherches d'animation lumineuse (Kowalski, Xenakis, Danil, Karahalios, Adzack) est oublié, tout autant que l'école de Nice (Gilli, Farhi, Venet, Chubac), les efforts portant sur les multiples et les films, les dernières recherches de Jo-

Dan Flavin

mière et mouvement d'intégration spatiale sont méconnus, au même titre que les sculptures-objets récentes d'Arnal les cabines chromatiques de Bellegarde, les moulages en séries répétitives d'Alina Szapocznikow, les ombres portées de Lourdes Castro, les assemblages ludiques de Miralda, les robots musicaux de van Thienen, etc. etc. et j'en passe.

Si l'école de Paris est défigurée dans son potentiel expérimental, l'Italie est encore plus maltraitée, représentée outre Pistoletto par Fontana, Munari, Manzoni, Castellani, Aliviani. On se demande ce que vient faire Gnoii lorsque des Rotella, des Bertini, des Pascali, des Ceroli, des Nespolo ou des Luca Patella sont absents. Le petit dada intellectuel de Leering est Manzoni: la présentation du peintre milanais à Cassel se voulait une réhabilitation posthume. C'est hélas l'effet contraire qui s'est produit. La présence dans la salle immédiatement voisine de la superbe trilogie bleu-or-rose d'Yves Klein, prêtée par le Musée Louisiana (Danemark) est fatale aux superficies achromes: un Manzoni ne tient pas devant un Klein.

Si la famille « néo-puriste » hollandaise est à l'honneur (d'Engels à Schoonhoven et Dekkers, de Jos Manders à van Golden et van Severen), si les suédois n'ont pas à se plaindre avec Fahström et Ulvædt, les allemands en revanche ne sont pas mieux traités. Ils ne sont pas plus d'une

« Quant à la contestation globale, elle n'a pas dépassé le stade du folklore. Elle a été animée par Vostell, refusé à Documenta et qui a trouvé là l'excellente occasion d'un happening personnel. Martial Rayssse et ses amis ont collé les affiches révolutionnaires parisiennes des journées de mai sur les murs de Cassel. On attendait l'arrivée d'un commando d'étudiants de Francfort. Rien. Le SDS a dédaigné Cassel: les étudiants socialistes allemands ont sans doute mieux à faire. Dans leur entreprise de conversion du révisionnisme marxiste marcusien en néo-castrisme occidental, Documenta 4 n'est pas encore la goutte d'eau qui fait déborder le vase. »

Pierre Restany, octobre 1968

quinzaine en tout. Il faut dire qu'il n'en a pas toujours été de même à l'occasion des sessions précédentes et aussi que le public ne vient pas à Documenta pour voir spécialement de l'art allemand, mais d'abord de l'art étranger. Quelques points de repère suffisent pour situer l'art national dans le contexte mondial. Encore faut-il bien les choisir: la présence de Lindner dans la section américaine permet par exemple de mieux situer les origines sémantiques du constructivisme symboliste de Konrad Klapheck.

les « clous » de Documenta

Deux exceptions de choix dominant la représentation allemande: Lenk et Brüning. A 35 ans Thomas Lenk a trouvé un style original fondé sur la distribution dans l'espace en décalage superposé de plaques carrées aux coins et aux rebords arrondis, un peu à la manière dont un prestidigitateur « développe » un jeu de cartes. Peter Brüning poursuit magistralement son exploration d'une iconographie sémiologique moderne. Ses sculptures-signes, dotées parfois d'une animation lumineuse programmée, atteignent d'emblée à la majesté des grandes architectures. Le projet de « Monument pour Autoroute » (Autobahn-Denkmal), présenté dans le parc de l'Orangerie à l'échelle de 3,60×1,10×1,10 m illustre bien l'orientation actuelle de cette démarche. Mais la plus belle réussite de Peter Brüning est son assemblage lumineux électronique présenté dans le hall d'entrée de Bellevue à côté du bloc de transparences visuelles de Rauschenberg, et qui constitue le « clou » allemand de Documenta 4.

Le « clou » de Documenta aurait dû être l'emballage géant de Christo, un gigantesque « paquet d'air » de 5.600 m³, d'une envergure de 85×9 m, destiné à se déployer au centre du parc de l'Orangerie. Des ennuis techniques ne permirent malheureusement pas le gonflage complet et l'érection de ce « monument temporaire », la plus grande entreprise de ce genre que l'artiste bulgare, venu exprès de New York à Cassel il y a plusieurs semaines, ait tenté jusqu'à ce jour (!). En tous cas et fort heureusement, aussi bien dans la section graphique qu'au Musée Fridericianum, Christo était excellemment représenté, par des projets d'emballage et surtout par un « Corridor Store Front », une vitrine-environnement-couloir de 23 mètres de long et débouchant sur une porte de verre qui donne sur le vide.

Autre environnement très intéressant, celui de Joseph Beuys, le gourou-pop de Fluxus, maître des happenings, prophète du gris, de l'acide et du rance, pionnier de l'expression minimale, à base de bacs d'électrolyse, de vieux papiers, de lits de camp et de couvertures militaires. Avec son espace respiratoire et son prototype de casque amplificateur portatif l'autrichien Pichler confirme à nouveau l'excellente impression qu'il avait produite à la dernière Biennale de Paris.

Notons sur un point de détail un geste qui traduit une intention fort louable des organisateurs: la Tchécoslovaquie est représentée par deux constructivistes cinétiques (Sykora et Dobeš) et par le peintre-poète Kolar qui bénéficie d'une salle particulière. Représentation bien insuffisante (on regrette l'absence d'un Mlynářík, d'un Filko, d'un Urbacek et de tant d'autres) mais qui nous rappelle que Prague n'est pas loin de Cassel et qui est surtout significative d'un état d'esprit « ouvert », qu'atteste également l'invitation lancée à Lev Nussimbaum, chef de file de la jeune école cinétique russe et animateur à Moscou du groupe Dvizdjenje — invitation demeurée sans effet, les œuvres n'étant pas parvenues.

protestation technique et contestation globale

Devant la portion congrue à laquelle ils étaient réduits, il était normal qu'un certain nombre d'artistes européens s'insurgent. Dans un premier temps la contestation demeura sur le plan technique. César, Martial Rayssse, Takis, Le Parc, Demarco et Morellet décidèrent de retirer leurs œuvres, étant donné le déséquilibre de la présentation et son manque d'information objective.

A quelques heures du vernissage officiel cependant la protestation prit une tournure plus politique, Enzo Mari s'étant joint à Le Parc pour rédiger une motion par laquelle il entendait donner au retrait de ses œuvres la valeur d'une contribution individuelle à la contestation générale. Enzo Mari a soulevé à cette occasion le problème de la compromission de l'artiste intégré au système capitaliste. L'abstention systématique aux manifestations collectives de la culture bourgeoise traduit la prise de conscience de la compromission générale de l'artiste. A compromission globale contestation globale.

Comment Enzo Mari et ses amis se tireront-ils de ce dilemme à la Saint-Just? Il faut bien vivre, et exposer pour vivre. Depuis l'occupation de la Triennale on parle beaucoup à Milan de la réforme des circuits de promotion et de diffusion du travail des « chercheurs culturels » (operatori culturali). Espérons que les résultats de ces discussions porteront un fruit. La motion de Mari en tous cas n'a eu aucun succès à Cassel: elle était trop claire et trop nette. Il faut dire qu'entre-temps Martial Rayssse était parti après avoir fait retirer ses œuvres et que César et Demarco ayant obtenu satisfaction sur le plan technique décidaient d'exposer. Les jusqu'au-boulistes demeurèrent un groupuscule: Le Parc, Mari, Morellet, Takis.

Arman pressenti depuis le début avait refusé de s'associer à la phase technique de la protestation, déclarant que, pris par Venise, il n'avait pas apporté au choix de ses œuvres pour Cassel tout l'intérêt nécessaire et qu'en conséquence il n'avait à s'en prendre qu'à lui-même. Il ne m'appartient pas de doser la part de masochisme et la part d'honnêteté intellectuelle qui entrent dans cette déclaration, mais là encore se pose la question de savoir jusqu'où est engagée la responsabilité des organisateurs et des artistes dans cette disparité de traitement.

Quant à la contestation globale, elle n'a pas dépassé le stade du folklore. Elle a été animée par Vostell, refusé à Documenta et qui a trouvé là l'excellente occasion d'un happening personnel. Martial Rayssse et ses amis ont collé les affiches révolutionnaires parisiennes des journées de mai sur les murs de Cassel. On attendait l'arrivée d'un commando d'étudiants de Francfort. Rien. Le SDS a dédaigné Cassel: les étudiants socialistes allemands ont sans doute mieux à faire. Dans leur entreprise de conversion du révisionnisme marxiste marcusien en néo-castrisme occidental, Documenta 4 n'est pas encore la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Les américains peuvent s'y livrer en toute quiétude à une opération intelligente de propagande culturelle, à la promotion massive d'un style minimal couleur-structure: ils ont trouvé de fidèles alliés dans la place et ils ont réussi leur coup. Ce n'est que justice car l'exposition américaine, très impressionnante par sa cohérence, est passionnante sur le plan de l'information. Le visiteur de Documenta 4 en retirera l'impression que la jeunesse et la fraîcheur, l'élan et la force inventive dans l'art actuel sont désormais l'apanage

américain. L'Europe essoufflée n'a qu'à s'en prendre à elle-même. Le coup de Cassel ne peut qu'accélérer l'émigration artistique internationale vers New York.

Pierre Restany, Milan, juillet 1968

(!) Christo a réalisé son « 5600 m³ airpackage » quelques semaines après le vernissage de Documenta; nous en donnons des images dans les pages qui suivent (n.d.r.).

THE “COUP,” IN KASSEL

Most of the credit for creating Documenta goes to Prof. Arnold Bode, a small teacher in the Fine Arts Academy in Kassel. After World War II he talked city fathers into using the former palaces of the electors of Hessen (Museum Fridericianum, Bellevue Castle and the Orangerie) as a « 100-day museum » to bring the Germans up to date.

Since 1955, through successive exhibitions every four years, he has avoided the pitfall of the Venice Biennale. At Documenta there are no national pavilions, no prizes. Entries are picked up by a German committee headed by A. Bode, who considers the show essentially a document of significant modern trends: a German-made show for a German-minded public. Documenta I (1955) showed the documents of XXth century art that Nazis had considered « decadent »: it was a great success, ten years after the end of the war. Documenta II (1959) celebrated the Paris School (then at the peak of its splendour). Documenta III (1964) emphasized the rivalry between New York and Paris.

Once again, in this troubled June 1968, it was time for the city of the Brothers Grimm to come to modern life: Documenta IV has been the seat of a mass invasion of American art. The builder of the pro-US set-up was Jean Leering, director of the Eindhoven City Museum in Holland and « strong man » of the Documenta Selective Committee for Painting. Of all artists shown, 40% were born or are living in the US. It is a systematic display of a US monopoly on styles: post-painterly abstraction, primary structures, pop art.

All the leaders of pop art are present, but there they look over-intellectualized, old-fashioned and quite pedantic in a sort of Henry James' way. The real center of interest lies elsewhere, around the signal flag paintings of Albers, Ad Reinhardt and Barnett Newman. They are accompanied by the shaped, geometric and op canvasses of their many American admirers (among whom the monumental figures of Indiana are strikingly standing out) and their British cousins (Bridget Riley, Richard Smith). High-ceilinged galleries are filled with the gigantic rainbows of US colour-field painters (Kenneth Noland) and the authoritative sculpture of the US minimalists (Robert Morris): a total triumph of pope Clement Greenberg's ideas

about purism in colour and form making.

The cathedral-like sections of the palaces being reserved to the Americans, the Europeans are to be satisfied with cloakrooms and corridors. This is particularly true for the French leading artists of the new generation: Yves Klein, César, Arman, Martial Rayssse, Alain Jacquet. The Germans themselves (no more than 15 over a total of 147 artists from 17 nations) are not better off with the rare exception of Peter Brüning who shows at Bellevue Castle a 19 ft. wide, highly impressive tangle of highways flashes near Rauschenberg's walk-through environment entitled « Solstice » (a booth with eight sliding doors, transparent panels on which are imprinted characteristic pieces of neo-dadaistic iconography). In the garden of the Orangerie, near Brüning's « High-way Monument » looms a towering construction, in flaming strawberry pink painted plates by Thomas Lenk. And raising from the middle of the lawn, the extraordinary landmark of Documenta 4, Christo's gigantic 85 meters high « 5600 m³ air-package » (see pictures in the following pages).

In such a situation the European reaction of self-defence was unavoidable. In a first step, the collective protest from César, Rayssse, Takis, Le Parc and Morellet was merely « technical ». Then a little later, just a few hours before the official opening, the protest became more political, under the active influence of Enzo Mari and Julio Le Parc. Mari's motion condemning Documenta as another pillar of the capitalist art market received no response. Germany's militant students New Left (SDS), encouraged by the success Italian youths enjoyed in



César lucida un pollice



Restany prova un casco sonoro di Pichler

staging the Venice Biennale, was reported to have flown massively into Kassel from its home center in Frankfurt. As a matter of fact nobody was there and nothing happened — but an occasional happening performed by Vostell in perfect Fluxus style: the SDS makes no case for a German monopoly on student subversion.

So the place was free for an American cultural offensive and a great scale promotional campaign based upon colour-field painting and minimal sculpture. The job was done, with the appropriate means, smartly enough: it is what we call in French « un beau coup », a brilliant operation.

P. R.

Pierre Restany

BRATISLAVA: UNE LEÇON DE RELATIVITE

la Biennale sur le Danube: Danuvius 68

J'étais invité à Bratislava pour assister aux travaux de la commission de Danuvius 68, la première Biennale de jeunes Artistes jamais organisée en Slovaquie, une confrontation internationale Est-Ouest réservée aux moins de 35 ans. La Biennale devait ouvrir ses portes le 1er septembre 1968... L'invasion soviétique ne le permit pas. Dès le 22 août, un certain nombre d'artistes slovaques, dirigés par la personnalité dominante de l'avant-garde locale, Alex Mlynarcik, et auxquels s'était joint le sculpteur suédois Erik Dietmann, avaient rédigé un manifeste de protestation contre l'acte d'agression. Certains d'entre eux, Mlynarcik en tête, devaient par la suite durcir encore leur position et persister dans leur refus de participer. Car, une fois « normalisée » la situation anormale du pays, la question s'est posée à l'organisateur de Danuvius 68: fallait-il — en signe de deuil culturel — abandonner purement et simplement le projet de Biennale, fruit de tant d'efforts, ou fallait-il le mener à bien en dépit des événements pour affirmer la vitalité slovaque? On pouvait indéfiniment peser le pour ou le contre. Finalement Danuvius a eu lieu, avec un peu de retard, et je pense pour ma part que c'est un bien. J'en regrette d'autant l'absence de mon ami Mlynarcik.

Le jury international présidé en l'absence d'Argan par le yougoslave Zoran Krzisnik, était composé de trois tchécoslovaques (Chalupecky, Vaculik, et Vaross), d'un Autrichien (Werner Hofmann) et de moi-même. Ce jury avait à examiner les œuvres de 120 artistes dont une cinquantaine d'étrangers. (Chaque artiste était représenté par trois œuvres *au moins*). Parmi les occidentaux qui avaient répondu à l'appel de l'organisateur, les italiens, les allemands et les scandinaves étaient en majorité. Les français et les américains ont été les plus réticents. *Les présences uniques* de Martial Rayssse et de Frank Stella n'en prennent que plus de valeur. Du côté oriental, l'absence d'artistes soviétiques se passe de commentaires. Yougoslaves et roumains étaient particulièrement nombreux. Le choix des polonais brillait par sa médiocrité. La sélection tchèque et slovaque m'a paru trop « homogène ». Quoiqu'il en soit, l'ensemble revêtait l'allure d'une confrontation de standing international moyen.

les fondements d'une collection d'art contemporain: le palmarès

La seconde tâche du jury a consisté dans l'établissement d'une liste d'achats de dix noms (parmi lesquels le titulaire du Grand Prix), sans considération de nationalité. Le Grand Prix a été décerné au sculpteur slovaque Jankovic pour sa forêt polychrome de mains et de jambes en moulagés géant. A 31 ans Josef Jankovic affirme un style original et puissant, dégagé du fétichisme expressionniste de ses débuts, et qui n'est pas sans analogie avec la période transitoire (1965-66) d'Alina Szapocznikow. Bien qu'arrivé trop tard pour prendre part aux délibérations concernant le Grand Prix, je me suis rangé bien volontiers à l'avis de mes collègues. Un prix d'achat a été décerné au sculpteur slovaque Filko, spécialiste de l'environnement sociologique: sa « Cathédrale » est un effet d'ambiance audio-visuel, accentué par des réflexions de miroirs, des projections de photographies d'actualité et des portraits des dirigeants politiques, ainsi que par une trame d'animation sonore. L'accès des visiteurs par les parois latérales souples créait l'osmose spatiale sans atténuer la densité de l'atmosphère. La réussite était certaine et la récompense justifiée, d'autant plus qu'au-delà même de la personnalité de Filko, elle a le mérite de souligner la présence à Bratislava d'un courant d'expérimentation de synthèse fort actif.

Le prix d'achat de la Galerie Nationale de Prague a été décerné à Alena Kucerova, graveur de grande qualité qui a mis au point un style d'estampage pointilliste (« perforations ») apparaît comme le chef de file de toute une jeune école féminine pragoise. Les femmes-graveurs tchèques de 25-30 ans sont légion, leur métier est sûr, leur imagination homogène: une facture expressionniste aux confins du fantastique. Voilà une révélation de Danuvius. La pointe sèche et l'aquatinte ont remplacé la broderie des grand'mères.

Le reste du palmarès concerne des artistes étrangers tous plus ou moins connus: deux italiens, Alviani et Pisani (de l'op et du pop), deux yougoslaves, Damjan et Sutej (tous les deux résolument op), un allemand, Krieg et un autrichien, Frohner (tous deux agressivement expressionnistes) et enfin un français, Rayssse qui présentait là pour la première fois sa nouvelle formule pop-kitsch, une tête-silhouette, archétype découpée

dans une accumulation de papiers et de cartons.

Je tiens à souligner que les oeuvres en question (exception faite des gravures d'Alena Kucerova) sont destinées à être acquises par la Galerie Nationale Slovaque, *dont elles constitueront le fonds initial d'une collection d'art contemporain*. Un crédit important à été dégagé à cette fin par le Ministère Slovaque de la Culture. Danuvius 68 apparaît ainsi comme la première tentative officielle de fixation d'une vie artistique active et moderne à Bratislava. Un tel résultat matériel obtenu dans de telles circonstances, sous une occupation militaire et dans l'incertitude politique du lendemain, constitue un miracle de souplesse et de ténacité.

Mais ce miracle est l'oeuvre d'un seul homme, le critique d'art Lubor Kara, commissaire général de l'exposition. Né à Prague en 1927, il a étudié à l'Université et dirigé à partir de 1951 la maison d'édition des Arts Plastiques. Il a quitté sa ville natale il y a une dizaine d'années, pour venir diriger à Bratislava la revue slovaque des Arts Plastiques, « Výtvarny Zivot ». Il a adhéré en 1958 au groupe d'artistes du « 29 août » et par sa personnalité, il est bien vite devenu l'un des éléments centraux de la vie artistique locale. C'est à sa ténacité que Danuvius doit son existence, et pour cela même Kara est déjà contesté par l'avant-garde presbourgeoise.

toujours cet expressionnisme surréalisant...

Que faut-il penser des exposants tchèques et slovaques de Danuvius 68? D'une manière générale, ces jeunes artistes de moins de 35 ans ont subi l'influence du néo-modernisme pragoise, un expressionnisme surréalisant cherchant une synthèse de langage dans le baroque des effets de matière. Cet « esprit », qui, plus qu'une recette de style, est devenu un véritable complexe de la vision, est incarné brillamment à Danuvius par Jaroslav Vozniak, l'un des spécialistes du genre, lauréat de la dernière Biennale de Paris. Peintres et graveurs tchèques ou slovaques se libèrent mal de cette sauce qui engluie leur écriture. Seul le graveur Vladimir Gazovic émerge de ce lot uniforme, par l'exaltation morbide de sa vision, très « fin de siècle ». On pense à un Féli-cien Rops qui aurait fait antichambre à Vienne. Une solution consiste à s'évader dans la troisième dimension, à organiser la mise en scène de l'espace. Mira Haberernova a fait le rétablissement non sans élégance: ses anciennes peintures-collages de matière contrastent nettement avec ses constructions récentes, ses poupées géantes sortant de leur boîte. Emil Sedlak a cherché à transcender le conformisme de sa vision en appuyant sur la pédale du sexe: il tombe dans le fétichisme de l'objet érotique. La plupart des jeunes sculpteurs me laissent sur ma faim: les plâtres patinés de Gajdos rééditent Etienne-Martin sur le mode mineur; Jan Hendrych académise Segal; Karel Panzer cuit des terres aux formes molles qui auraient fait le bonheur des dessus de cheminées de la Belle-Epoque. Les assemblages en plâtre moulé d'Ivan Theimer ne manquent pas de force expressive: son « Hommage à J. L. Godard » est une proposition saisissante mais dangereuse.

De la marée néo-moderniste émergent ça et là les rares tenants d'autres styles. Les « cinétiques » chers à Padrtá sont peu nombreux: Jiri Halmar et Anton Cepka sont des produits classiques de l'art visuel. Le labyrinthe mobile d'Ivan Stepan évoque, à l'échelle monumentale d'une envergure de trois mètres, la « Broyeuse de chocolat » de Marcel Duchamp. Le mec-art n'est pas absent du panorama: Peter Martos reporte sur sérigraphie ses clichés photographiques pris avec un objectif à verre cannelé: du Nikos revu et corrigé par Raymond Hains.

la confrontation internationale

S'il est un reproche que l'on ne peut pas faire à ces jeunes artistes, c'est de manquer d'information technique. Le décalage avec leurs collègues occidentaux est moins immédiatement perceptible. Notons parmi ceux-ci, Colombo et Bonalumi égaux à eux-mêmes, et Frank Stella qui présentait trois oeuvres récentes, variations chromatiques en demi-lune sur le thème du rapporteur d'équerre. Contrairement à beaucoup de ses collègues qui n'étaient présents à Danuvius que pour mémoire, avec des oeuvres mineures, des-sins ou lithographies (Klapheck ou Pozzati par exemple), l'américain avait fait un geste: hélas, les prix de Frank Stella, en dollars, sont prohibitifs pour le budget de l'état slovaque, et le jury n'a pu récompenser ce témoignage individuel d'amitié américano-slave.

Félix Drouet

Danuvius 68, «La première biennale des jeunes artistes Est-Ouest»

1. Pierre Restany, « Encore un espoir déçu », tapuscrit daté de septembre 1968, n. p., fonds Restany [PREST.XSEST 05/49]. Voir aussi Zuzana Bartořová, « Pierre Restany et la Slovaquie. L'œuvre d'Alex Mlynárčik », dans Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA/éditions des Cendres, 2009, p.275-276.

2. Alexander Dubček est le premier secrétaire du Parti communiste Tchécoslovaque, du 5 janvier 1968, naissance de la période dite du « Printemps de Prague », jusqu'au 17 avril 1969. Le Printemps de Prague prend brusquement fin pendant la nuit du 20 au 21 août 1968 avec l'entrée des forces du Pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie. Avant d'être arrêté, Dubček appelle son peuple à ne pas résister. Il est relâché le 27 août 1968 après avoir signé un accord avec Moscou. À son retour, il prie le peuple d'accepter la « normalisation ».

3. Tapuscrit « Statuts pour la Biennale internationale des jeunes artistes, à Bratislava – Danuvius 1968 », fonds Restany [PREST.XSEST 05/8].

4. Lettre de Lubor Kára à Pierre Restany du 28 février 1968, fonds Restany [PREST.XSEST 05/15-17].

5. Argan qui devait présider le jury est finalement remplacé par le Yougoslave Zoran Krzisnik.

6. Restany accepte l'invitation dans une lettre à Lubor Kára du 6 août 1968, fonds Restany [PREST.XSEST 05/29].

7. Voir dans le présent volume « La Nuit du 20 au 21 août 1968: la répression du Printemps de Prague vécue par le critique d'art Jiří Padrtá », p.164-169.

8. Lettre d'Alex Mlynárčik et Erik Dietmann (Appel au boycott de la Biennale *Danuvius* 1968 contresigné le 24 août par 18 autres artistes), 22 août 1968, fonds Restany [PREST.XSEST05/33-34].

9. Pierre Restany« Encore un espoir déçu », *op.cit.* ← Pierre Restany,« Bratislava : une leçon de relativité », *Domus*, n°472, mars 1969, p.49, fonds REstany [PREST-PER].

PRESTASEST05/33

BIBLIOTHÈQUE D'ARTS

Aux participants de la Biennale internationale des jeunes artistes - DANUVIUS 68, à tous les artistes et théoriciens progressistes!

Chers confrères, chers amis,

Dans quelques jours, la Biennale internationale de jeunes artistes à Bratislava - DANUVIUS 68 - devait ouvrir ses portes. Tout était soigneusement préparé. Par la réalisation de cette première confrontation importante du jeune art sur le territoire d'un pays socialiste, nous voulions manifester notre esprit libre, humanitaire. Nous voulions soutenir les efforts de nos collègues qui se sont heurtés à l'incompréhension ou au snobisme des organisateurs de la Biennale de Venise, de la Triennale de Milan etc. Notre action devait encourager les forces d'avant-garde dans leur lutte contre les conformismes et les survivances d'une société rétrograde. Nous pensions que cet événement sera d'autant plus brillant qu'il aura lieu dans un pays épris de liberté et dont les arts se développaient désormais sans aucune contrainte. Le coup brutal, imprévu et tout à fait incroyable, que nous venons de subir, a singulièrement bouleversé nos projets. Mais rien ne peut ébranler notre espérance, notre volonté de vivre dans un monde meilleur, dans un monde sans guerres, sans terreur, sans arbitraire. Nous nous sommes toujours élevés contre l'injustice et la souffrance des peuples, le génocide au Vietnam, à Biafra nous a rempli d'indignation. Nous savons que la lutte entre les forces du progrès et les ténèbres est engagée et qu'elle sera dure. L'assassinat des frères Kennedy, du dr. Martin Luther King, porteurs d'idées nouvelles en est le témoignage aussi triste qu'éloquent. Mais la révolte des jeunes dans les rues de Paris, leur combat pour une nouvelle Sorbonne, les manifestations de la jeunesse dans le monde entier, manifestations auxquelles se joignent aussi quelques grands esprits de notre temps,

expriment le désir de la jeune génération de s'assurer un avenir plus clair, plus libre et plus digne.

Chers amis, chers artistes, nos créations, les réalisations de nos idées sont actuellement nos seules armes, notre seule défense contre l'arbitraire et la violence. Nous voudrions que DANUVIUS 68 devienne une protestation contre cette violence! Permettez que l'on recouvre vos œuvres de crêpe noir pour en faire une occupation muette de la force brutale. Permettez que vos noms seuls figurent sur les cimaises, à la place de vos tableaux. Il est possible que DANUVIUS 68 ne sera pas réalisé du tout, indépendamment de notre volonté. Mais rassurez-vous, nous ne désarmons pas: nous continuerons de peindre et de dessiner selon notre âme et conscience, nous toucherons un public de plus en plus large, un public plus que jamais épris d'indépendance et de liberté. Des dictateurs sont tombés, des dogmes ont échoué, les siècles passent, mais l'art, ces forces créatrices qui distinguent l'homme de l'animal, sont toujours vivants.

Bratislava, le 22 août 1968

Erik Dietmann - Alex Mlynářčik

24. VIII. SIGNÉ PAR :

LACKO	KAROL
KOSTROVA	ZITA
ŽELIBSKÁ	JANA
MOJŽIS	JURAJ
MOJŽISOVÁ	IVA
HOLÁK	IGOR
BACHRATÝ	BOBES
FILKO	STANO
BELOHRADSKÁ	LUBA

→
Lettre d'Alex Mlynářčik et Erik Dietmann (Appel au boycott de la Biennale Danuvius 1968 contresigné le 24 août par 18 autres artistes), 22 août 1968, fonds Restany [PREST.XSEST05/33-34].

De manière saisissante, les signataires établissent des liens directs entre leur situation et les récents événements internationaux qui semblent tous reliés entre eux par la révolte et la répression comme vecteurs antinomiques. Face aux violences infligées par les pouvoirs dominants, ces deux pages témoignent d'une solidarité intellectuelle forte :

« Par la réalisation de cette première confrontation importante du jeune art sur le territoire d'un pays socialiste, nous voulions manifester notre esprit libre, humanitaire. Nous voulions soutenir les efforts de nos collègues qui se sont heurtés à l'incompréhension(s) ou au snobisme des organisateurs de la Biennale de Venise, de la Triennale de Milan etc. [...] Le coup brutal, imprévu et tout à fait incroyable, que nous venons de subir, a singulièrement bouleversé nos projets. [...] Nous nous sommes toujours élevés contre l'injustice et la souffrance des peuples, le génocide au Vietnam, à Biafra¹⁰ nous a remplis d'indignation. Nous savons que la lutte entre les forces du progrès et les ténèbres est engagée et qu'elle sera dure. L'assassinat des frères Kennedy, du Dr. Martin Luther King, porteurs d'idées nouvelles en est le témoignage aussi triste qu'éloquent. Mais la révolte des jeunes dans les rues de Paris, leur combat pour une nouvelle Sorbonne, les manifestations de la jeunesse dans le monde entier, manifestations auxquelles se joignent aussi quelques grands esprits de notre temps, expriment le désir de la jeune génération de s'assurer un avenir plus clair, plus libre et plus digne. Chers amis, chers artistes, nos créations, les réalisations de nos idées sont actuellement nos seules armes, notre seule défense contre l'arbitraire et la violence¹¹. »

Un espoir déçu

L'appel au boycott n'est cependant pas soutenu par Kára qui maintient, malgré les protestations des artistes¹², l'organisation de la Biennale, dont l'inauguration a été repoussée au mois d'octobre. Pierre Restany soutient Kára en se rendant à la Biennale et en le remerciant nommément dans un article qu'il publie dans la revue *Domus* :

« Danuvius a eu lieu, avec un peu de retard, et je pense pour ma part que c'est un bien. [...] Danuvius 68 apparaît ainsi comme la première tentative officielle de fixation d'une vie artistique active et moderne à Bratislava. Un tel résultat matériel obtenu dans de telles circonstances, sous une occupation militaire et dans l'incertitude politique du lendemain, constitue un miracle de souplesse et de ténacité. Mais ce miracle est l'œuvre d'un seul homme, le critique d'art Lubor Kára¹³ ».

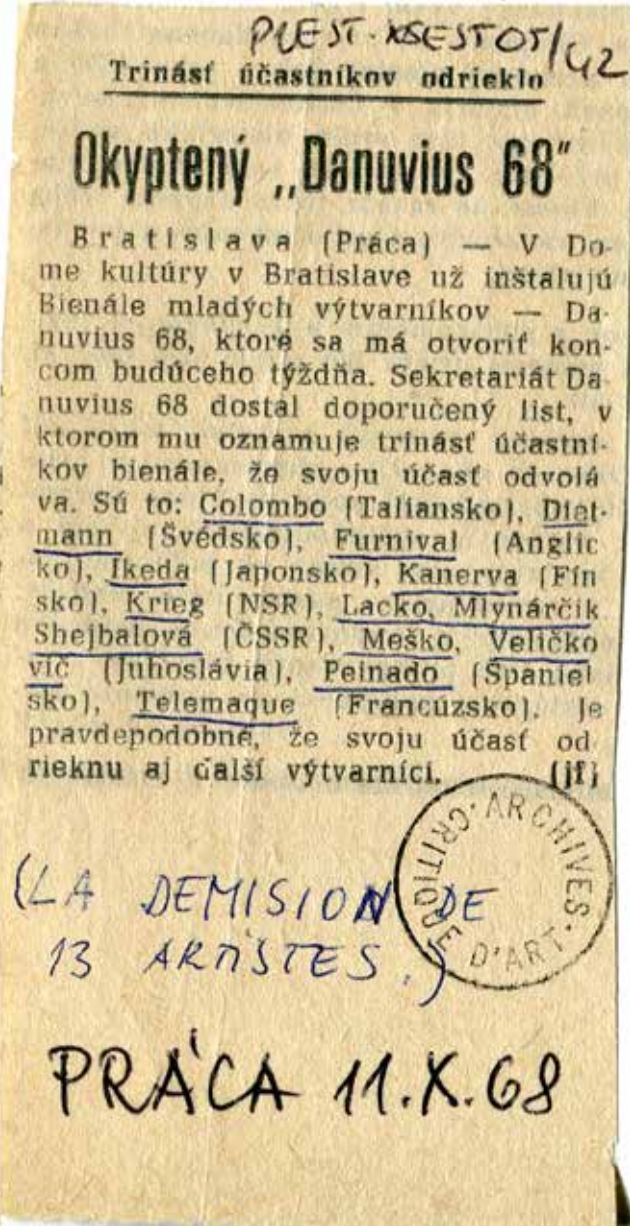
L'appel de Mlynárčik et Dietmann, soutenu dans un second temps par seize artistes internationaux italien, anglais, japonais, finnois, allemand, tchécoslovaque, yougoslave, espagnol et français¹⁴ n'a finalement pas fait plier l'organisation. Comme l'écrit Mlynárčik dans une lettre à Restany, « Kára nous a trompé [...]. Il n'a pas accepté la volonté de 13 importants participants étrangers qui se rangent au coté de nous, il s'emparait de leurs création et il l'expose. Il a laissé notre protestation isolée et il nous a livré aux représailles¹⁵ ». En tant que « leçon de relativité », *Danuvius* demeure l'un des marqueurs importants de l'année 1968 en Europe : la Biennale a eu lieu, imposant malgré tout une ouverture culturelle internationale dans un contexte géopolitique particulièrement tendu, alors que les contestations collectives sont restées vaines, condamnant les intellectuels tchécoslovaques à « vivre sans espoir » mais à « vivre tout de même¹⁶ ».

14. Coupure de presse « Okypťený "Danuvius 68" », *Práca* [Journal du Mouvement des syndicats révolutionnaires – ROH], 11 octobre 1968, fonds Restany [PREST-XSEST 05/42].

15. Lettre d'Alex Mlynárčik à Pierre Restany du 29 octobre 1968, fonds Restany [PREST-XSEST 05/20-21].

16. Pierre Restany, « Bratislava : une leçon de relativité », *op.cit.*, p.51.

→
Coupure de presse « Okypťený "Danuvius 68" », *Práca*, 11 octobre 1968, fonds Restany [PREST-XSEST 05/42].



10. La république du Biafra a été un État sécessionniste (1967-1970) dans la partie Sud du Nigeria. Sa courte existence est marquée par des affrontements très violents avec le Nigeria qui finit par réintégrer le Biafra en 1970.

11. Lettre d'Alex Mlynárčik et Erik Dietmann, *op.cit.*

12. Télégramme d'Alex Mlynárčik à Pierre Restany, 13 [septembre] 1968, fonds Restany [PREST.XSEST05/39].

13. Pierre Restany, « Bratislava : une leçon de relativité », *Domus*, n°472, mars 1969, p.49.

REST XSEST05/90
29.X.68

ARCHIVES
D'ART

Mon cher Pierre,

merci pour ta lettre et la coupure. Je suis tellement déprimé par le développement de toutes les choses d'ici, que je peux me concentrer seulement difficilement pour pouvoir t'écrire seulement ces quelques lignes.

Kára nous a trompé par une manière la plus malpropre et la plus vilaine, laquelle est en général possible. Il n'a accepté pas la volonté de 13 importants participants étrangers, qui se rangent du côté de nous, il s'emparait de leur création et il l'expose. Il a laissé notre protestation isolée et il nous a livré aux représailles, en déclarant que notre protestation n'a obtenu aucun soutien et que dans notre cas il s'agit des hommes, lesquels par sa protestation voulaient déranger l'évolution affirmative dans le procès de la suivante évolution de la culture d'ici, évoquer une révolte dans le but d'acquérir la popularité personnelle et la gloire. Mais tout d'abord il faut voir, que Kára en réalisant Danuvius voulait se réhabiliter chez le public d'ici et chez la communauté professionnelle, laquelle le retient encore comme un des plus grands tireurs et liquidateurs de la période ce qu'on appelle "culte" des années cinquantes. D'autre part il veut exciter l'attention d'AICA pour son attitude "progressive". Kára, qui est devenu par sa stupidité servile un chien de chasse de ceux, pour lesquels une idée n'est qu'une chose tout à fait d'à côté chez une sensation principale humaine. Alors il a trahi de nouveau et il a certifié la saleté de son caractère - ce que plusieurs de nous n'ont pas voulu croire. La crainte est une grande chose et aussi les jeunes théoriciens en tombaient, ceux, qui se rangeaient d'abord du côté de nous, puis ils ont rétracté sa protestation et aujourd'hui ils sont assis en bon accord avec Kára et ils ont soin de prendre juste "sa nouvelle position". Ce qui est pour nous et surtout pour moi une déception douloureuse est, que Filko est un de ceux, qui, malgré qu'ils ont d'abord signé - à la fin, sans un mot, ils ont changé le manteau /après l'histoire avec Talabot, c'est la deuxième "chose bizarre" /. Il expose aujourd'hui ses "manifestations optimistes" et il est persuadé que "l'art

REST XSEST05/41

ARCHIVES
D'ART

"pur" est quelque chose sur tout ce qui est réel, quelque chose ce qui ne doit pas se mêler dans les péchés de la terre. Il attend dans supposition compréhensible d'une taxation exacte - ce uge représente aussi 10.000.-Kčs.

C'est assez pénible pour moi d'en parler. Peut-être, cela doit être comme ça - les artistes sont des hommes, qui sont évidemment éloignés des pensées qui surpassent le cadre du profit propre. Les théoriciens - honneur aux rares exceptions - sont de nouveau la queue de ce goulasch. Il n'y a qu'un peu - un ou deux - tels, lesquels sont à la tête du mouvement. Ce sont ceux hais, maudits, humiliés. Je suis à la fin de cet affaire si âpre et terriblement vilaine. Heureux de te pouvoir connaître - et à ton côté des positions, qui sont élevées par un enthousiasme si bel et à la fin si heureusement fou.

A la fin de l'exposition sera "jury". Tu sais, que je désire t'accueillir dans ma patrie n'importe dans quel moment, tu es un de ceux peu d'hommes, rencontre desquels signifie pour moi toujours un événement tout à fait extraordinaire et de grande valeur. Mon cher Pierre - ainsi comme je désire d'être encore beaucoup d'années en membre valable de ton CLAN - ainsi dans quelque part du coin de mon âme je hésite, laquelle position je dois prendre à l'égard de la participation dans ce jury. Tout cela reste à toi - mais on doit bien considérer ta participation dans tout ce complot. Tu es un homme qui dessine son destin lui même et c'est pourquoi je ne veux pas t'influencer.

Je veux arriver - si ce sera possible - à Paris environ 15.XI.68. Je crois, que tu seras là en ce temps et que nous nous rencontreront. Je vous salue tous de tout mon cœur.

Ton dévoué
↓ IS ↓



Lettre d'Alex Mlynářčik à Pierre Restany du 29 octobre 1968, fonds Restany [PREST-XSEST05/20-21].

Les peintures de Stella se mariaient agréablement dans l'espace visuel avec les objets de polyester moulé de l'autrichien Gironcoli, et en particulier avec son ludon géant en plastique. L'anglais John Furnival présentait sur un panneau de 18 pièces imprimées tout le répertoire de son cycle « Syllabes » : du lettrisme intelligent, comme à l'ordinaire. Enfin Masuo Ikeda apportait dans ses lithos-pop la touche fessue et mammaire caractéristique de l'obsession sexuelle nipponne.

les absents et les autres

Le panorama, certes, aurait été plus brillant si tous les invités avaient répondu à l'appel, et si certains autres n'avaient pas persisté dans leur refus de participation après l'invasion d'août. Je regrette l'absence du suédois Erik Dietmann et de son parcours-labyrinthe TUB/BUT, et parmi les jeunes artistes slovaques, l'absence de Jana Zelibaka, qui imprime en série sur des plaques de plastique embouti le profil archétype d'un corps de femme. Enfin se pose le problème d'Alex Mlynarcik, l'incontestable leader de l'avant-garde slovaque, théoricien des « Manifestations Permanentes » et pionnier de l'art total. Sa participation à Danuvius devait constituer le clou de l'exposition. Sa dernière idée est un oeuf brancusien en plastique, tiré en multiple, lesté en son gros bout, oeuf haut de 46 cm, large de 34, oscillant et sonore : l'élément de base d'une colossale accumulation audio-visuelle que l'artiste se propose de présenter en première mondiale à Milan durant l'année 1969, avec l'appui enthousiaste de Guido Le Noci.

Mlynarcik est une personnalité à l'énergie rayonnante. Il réunit autour de lui des artistes, des critiques, des journalistes, il participe activement à la rédaction d'une revue littéraire et artistique, « Mlada Tvorba », dirigée par l'écrivain Jan Buzassy (le successeur à ce poste de Peter Hrivnak et mise en page par le peintre Milos Urbasek, sérigraphe de talent, auteur de typogrammes géants à base de caractères typographiques qui connaissent beaucoup de succès en Allemagne fédérale. C'est à Bratislava que vit également le peintre cinétique Milan Dobes, qui a exposé ses travaux en 1967 à la Biennale de Saint-Marin et en 1968 à Documenta. A 40 ans Dobes apparaît comme le chef de file de l'art visuel à Bratislava, le pendant de Sykora à Prague. Une visite à son atelier en compagnie de Werner Hofmann m'a convaincu de l'ampleur de sa vision et de la rigueur de sa méthode.

la Galerie Nationale Slovaque

Si Lubor Kara et Alex Mlynarcik jouent un rôle capital dans la vie quotidienne de l'art contemporain slovaque, le destin de la muséographie moderne est entre les mains du Dr. Karol Vaculik. Conservateur des collections d'art ancien à la Galerie Nationale de Prague, il fut muté à Bratislava en 1951, peu après la fondation de la Galerie Nationale Slovaque. En dix ans d'activité, Karol Vaculik a fait une ample moisson de pièces historiques et d'oeuvres d'art, ainsi que de spécimens du folklore, depuis la Grande Moravie (9^e siècle) jusqu'à nos jours : plus de 22.000 pièces sont cataloguées. Le directeur de la Galerie Nationale Slovaque a aussi un rôle plus dynamique : il organise dans le Musée de Bratislava et dans les principales villes de Slovaquie des expositions itinérantes d'art ancien et d'art moderne. La galerie est le siège d'une Triennale d'Art Naïf et d'une Biennale du Livre Illustré pour enfants.

On lui doit l'organisation de la partie slovaque de l'exposition « L'Art ancien en Tchécoslovaquie » qui eut lieu à Paris en 1967 et surtout les deux dernières sélections tchécoslovaques à la Biennale de Venise. La sélection de 1966, exclusivement consacré aux artistes slovaques comportait un ensemble remarquable d'oeuvres de Ludovit Fulla, datant des années 1930-1935, époque à laquelle le maître slovaque enseignait à l'Ecole des Arts Appliqués de Bratislava (une sorte de Bauhaus, ou d'Institut de Technologie avant la lettre).

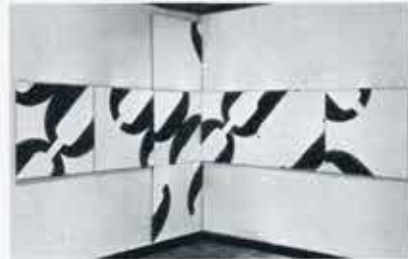
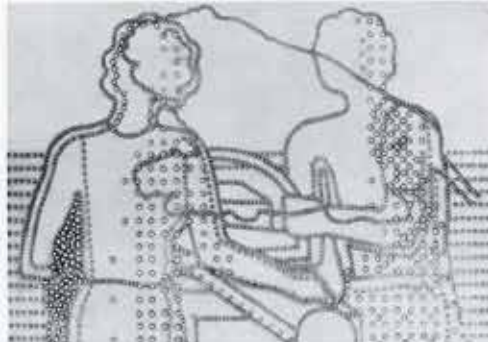
Karol Vaculik partage la tâche de représentation de l'art slovaque à l'étranger avec le Dr. Marian Vaross, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art à l'Université de Bratislava, qui fut l'un des organisateurs du Congrès de l'AIICA en 1966.

des hommes seuls, à tous les niveaux

Ce panorama de la vie artistique presbourgeoise n'est sans doute pas exhaustif à la base, mais il l'est au sommet. C'est entre les mains de trois



In alto, Josef Jancovic in mezzo alla sua scultura (Gran Premio alla Biennale di Bratislava), e, qui sopra, il modello di Jancovic per il monumento alla Liberazione.



Milos Urbasek

toto Segi



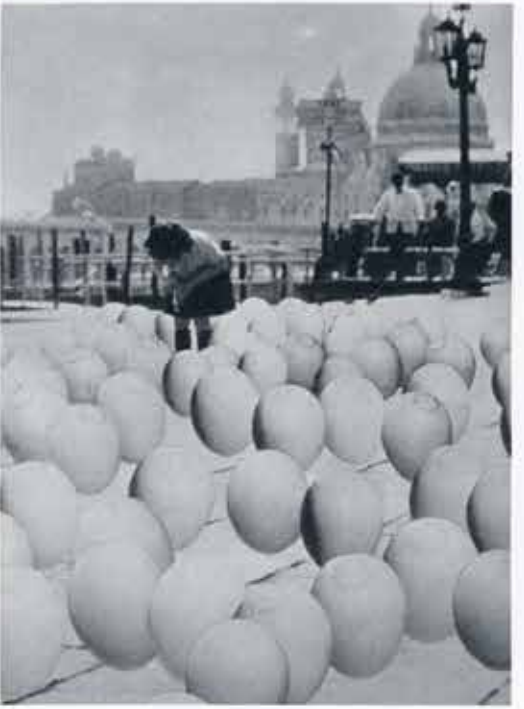
Mira Haberernova



Gianni Pisani



Qui sopra, veduta interna ed esterna della « Cattedrale », environment audiovisuale di Stano Filko. A destra, fotomontaggio con i multipli di Alex Mlynarcik, gigantesche uova in plastica, oscillanti e sonore.



ou quatre personnes que réside l'avenir, ses ouvertures et ses perspectives. Quatre hommes dans la galère de l'art, quatre hommes sur un bateau, celui de Bratislava-capitale. Des hommes seuls, des hommes clés, en face d'une situation floue, due à l'immensité des possibilités virtuelles, à une énorme bonne volonté constamment menacée, à une ténacité infinie et sans cesse entravée.

Ce problème, on le retrouve à tous les niveaux de la vie tchécoslovaque. Le pays ne semble tenir qu'à l'aide de ces verrous de sûreté individuels, uniques, irremplaçables. On tremble devant la précarité de l'équilibre, à la sensation de la brèche toujours possible. A Prague ce sentiment de précarité atteint les dimensions tangibles de l'absurde. Cette ville si belle est de plus en plus triste (je n'ai pas connu hélas le sourire du printemps 1968).

Prague n'est pas une province élevée au rang de capitale. Elle a sa tradition et son élite. Qu'en reste-t-il après les événements ? Il y a eu des départs bien sûr, et dans tous les sens du mot. L'un des maîtres de la jeune école graphique, mon ami Jiri Balcar s'est tué en auto, au moment le plus dramatique de l'invasion soviétique, le 28 août 1968, le surlendemain de son anniversaire : il avait 39 ans. Le leader des happenings pragois, Knizak, a rejoint Allan Kaprow en Amérique. Jan Kotik, personnage central de la génération intermédiaire, hésite à rentrer. Mais dans sa grande majorité l'élite intellectuelle est restée sur place. Ce qui a changé c'est son état d'esprit, son état d'âme, devrais-je dire. La vapeur s'est inversée, les références historiques ont changé de sens. L'éphémère espérance s'est muée en une attitude de non-violence généralisée. La roue tourne et le ressort n'y est plus. Tout se passe comme si les intellectuels tchèques puisaient dans le passé négatif de leur histoire, dans des périodes de tyrannie algée, des raisons pratiques de vivre sans espoir.

vivre à Prague

Vivre sans espoir signifie vivre tout de même : les expositions se succèdent, dans les musées et les galeries des unions ou des syndicats, au rythme d'une quinzaine par mois. Jiri Kotalik, le Directeur de la Galerie Nationale de Prague, qui a fait une exposition Yves Klein au mois de juin dernier, ne désespère pas de poursuivre son programme d'avant-garde. Mieux encore, il espère obtenir suffisamment de crédits en devises convertibles pour acheter des Arman, des Tinguely, des César, des Jacquet et des Raynaud : bref pour refaire, au niveau de la génération de 1960 ce qu'avait fait son illustre prédécesseur le Dr. Kramar avec les fauves et les cubistes.

Vivre tout de même, ça signifie se lancer en pleine nuit dans des discussions philosophiques sur l'objectivité du réalisme, sur la finalité de l'art et de la technique : je me souviendrai toujours d'une soirée inénarrable chez mes amis Ludmila et Jiri Padrt, avec l'historien d'art Lamac et le peintre-poète Kolar, et qui ne s'est terminée qu'avec l'épuisement de la vodka.

Vivre tout de même c'est se vouer à l'exhumation du proche passé de l'art contemporain, celui de la Première République, riche en valeurs méconnues, telles que ce Zdenek Rykr mort en 1940 à quarante ans, auteur, au début des années 1930, d'objets et de collages qui en font un précurseur de Dubuffet et de Bryen : c'est à cette tâche que se voue inlassablement Jindrich Chalupsky, ce qui ne l'empêche nullement de lutter en faveur des éléments les plus avancés de la jeune génération.

Vivre tout de même, c'est contribuer soi-même, et de façon active à la mythologie générale du sexe, qui est l'usage permanent d'un langage libre, celui de l'échange et du plaisir, de la communication et de la tendresse... La mythologie du sexe, ce sont les studios de banlieue où se pratiquent les orgies de famille ; ce sont les homosexuels du café Viola qui ressemblent à des Kafkas rustiques ; ce sont les musiciens beat qui se livrent à leurs orgies de son et lumière le samedi et le dimanche dans les clubs de jeunesse des sections d'arrondissement du Parti. ... Il y a dans ce réflexe de survie un inextricable mélange de courage moral et de fluidité psychologique, d'énergie indomptable et de masochisme culturel. Dans l'épreuve ressurgit, brut et direct, le subconscient collectif d'une nation : il s'agit là de l'aspect le plus dérangeant et le plus fascinant de l'âme slave.

Vivre tout de même à Prague, c'est ne pas mourir tout à fait : quel coefficient d'énergie dans cette leçon de relativité !

Pierre Restany, Dec. 1968



ypse de la pe
ennale des jeu

service des formes géométriques
qui soient. Comme la géométrie
peut, ils ne se satisfont point
de longs cylindres cubiques. Ils
d'accumuler des cubes, des po
ristes, des urbanistes, des po
 Leur idéal semble être le
chacun peut modifier le pro
grande douleur, le projet du
tellement général, bien plus
précis, que l'humanité se jo

Les Suisses en nombre
Nous reviendrons sur
peut faire le bilan des
Elle est très complète
manque même pas la salle
écrit sur les sols « Je
cons » à l'inten
monde entier en visit
d'art et où l'on mu
Biennalib; Bienna
état de marche att
faire tirer un tract
La participation
immatriculés dans

peinture
c'est est fin de la pe
priorité de la peinture com
rime totalement. On ne s'ex
ent aujourd'hui que dans le
l'œuvre collective. Les jeunes
au tableau. Ils en sont pe
culpture à condition qu'elle soit
les limites de ses dimensions.
et aux limites de ses dimensions.
uniques (Che Guevara, les Chinois,
entre le minimal art, c'est-à-dire le

ESSE
-91
PARIS 2°

ANETE

BIENNALE DE
BIENNALE DE F
BIENNALE DU
PRESTIGE BOU

« Atelier du spectateur » (détail): autocréation et autocritique.

D'où vient cette vague de médiocrité? On m'objectera comme toujours des limitations de place

américain et puis s'en est allé en taxi, ignorant la Biennale et ses petits jeux d'élèves appliqués. Ce

LE NOUVEL OBSERVATEUR
24, rue Royale - 8a

20. Oct. 1969



LES FORCES DE L'ORDRE AU MUSÉE D'ART MODERNE
« Happenings et travaux d'équipe »

Expositions

La Biennale contestée (suite)

*** Un nouveau public pour l'art moderne : la police**

● Généralement éreintée par la critique — du « Monde » à « Combat » — la Biennale est en train de conquérir un nouveau public : la police. Sur le parvis du Musée d'Art moderne — où se déroulent précisément les seuls instants mémorables de cette exposition — on a vu déferler au grand trot, samedi 11 octobre, dans la catégorie « happening et travaux d'équipe » une ou deux sections de gardiens de la paix qui s'efforçaient de distinguer, pour les coffrer, dans un milieu qu'ils semblaient mal connaître, les exposants contestataires (chevelus) et les exposants tout court (également chevelus).

Depuis que la salle dite de « l'expression libre » a été fermée « pour réfection » à Galliera, un malaise pèse sur la Biennale. En supprimant les banderoles — pourtant fort anodines — placées çà et là par certains artistes, la direction ne pouvait que susciter une riposte : elle est venue samedi. Les contestataires sont apparus avec d'autres calicots portant les mêmes libellés et ont tenté de les accrocher aux grilles de Galliera, malgré la fermeture préventive du square qui entoure le musée et surtout malgré la présence de deux cars de police.

Adroitement cognés (coups de coude dans le dos, prises au cou, etc.) par plusieurs messieurs en civil, très musclés, qui passaient justement par là, plusieurs exposants se sont retrouvés au poste. D'autres, par solidarité (Boutellis, Schlosser, l'équipe Sentier, Wallerand, Pasquier) ont décidé d'enlever leurs œuvres et de se réunir pour susciter un mouvement général de protestation contre cette Biennale, qui, décidément, joue de malheur.

Invités, dans le catalogue, à collaborer à la « nouvelle société », les artistes risquent d'y mettre quelque réticence. Ils se consolent en lisant Edmond Michelet, ministre des Affaires culturelles, qui leur promettait dans « le Monde » daté des 11-12 octobre « la défense de la liberté sous toutes ses formes... »

CHRISTIANE DUPARC

Marion Glédel

La VI^e Biennale de Paris, la recherche d'un nouvel élan face aux critiques et aux contestations

La Sixième Biennale de Paris ouvre ses portes du 2 octobre au 2 novembre 1969 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Née dix en plus tôt dans le contexte de la création du ministère de la Culture sur la proposition de Raymond Cogniat, la Biennale « des jeunes » est dès lors devenue une référence forte dans le monde de l'art qui souhaite « que, dans toute la mesure du possible, les jeunes artistes se sentent associés au choix de la représentation de leur pays et se reconnaissent en tant que jeune génération dans les sélections de la Biennale¹ ». Pour cette nouvelle édition, le jury des arts visuels est composé de peintres, d'architectes, de professeurs et d'écrivains dont les Parisiens Georges Boudaille, Jean Prouvé, Peter Knapp (originaire de Suisse) et Kumi Sugaï (originaire du Japon), mais aussi des représentants d'autres pays : la Tchécoslovaquie est ainsi représentée par Jindřich Chaloupecký, le Brésil par Mário Barata, la Roumanie par Ion Frunzetti, l'Espagne par Julián Gállego, le Cuba par Wifredo Lam, le Canada par Laurent Lamy, l'Italie par Mario de Micheli et l'Allemagne par Eckhard Schulze-Fielitz. La direction est assurée par Georges Boudaille².

← Coupures de presse relatives à la VI^e Biennale de Paris, 1969, fonds Biennale de Paris [PRESSE].

La préface du catalogue est confiée au critique Jacques Lassaïgne qui y présente le thème de cette biennale, celui des « travaux d'équipe et des œuvres collectives », autorisant seulement un artiste par pays et par discipline pour les œuvres personnelles, « afin de pouvoir réaliser une confrontation significative entre les meilleurs représentants des jeunes générations [...], des œuvres confrontées directement pour elles-mêmes, en dehors de toutes considérations nationales dépassées [...]. Il en résultera, nous le pensons, une variété et une richesse de suggestions que n'avaient pu atteindre les Biennales précédentes³ ». Et plus encore, il y affirme également que « cette manifestation marquera un jalon nouveau dans la création d'une nouvelle société⁴ ».

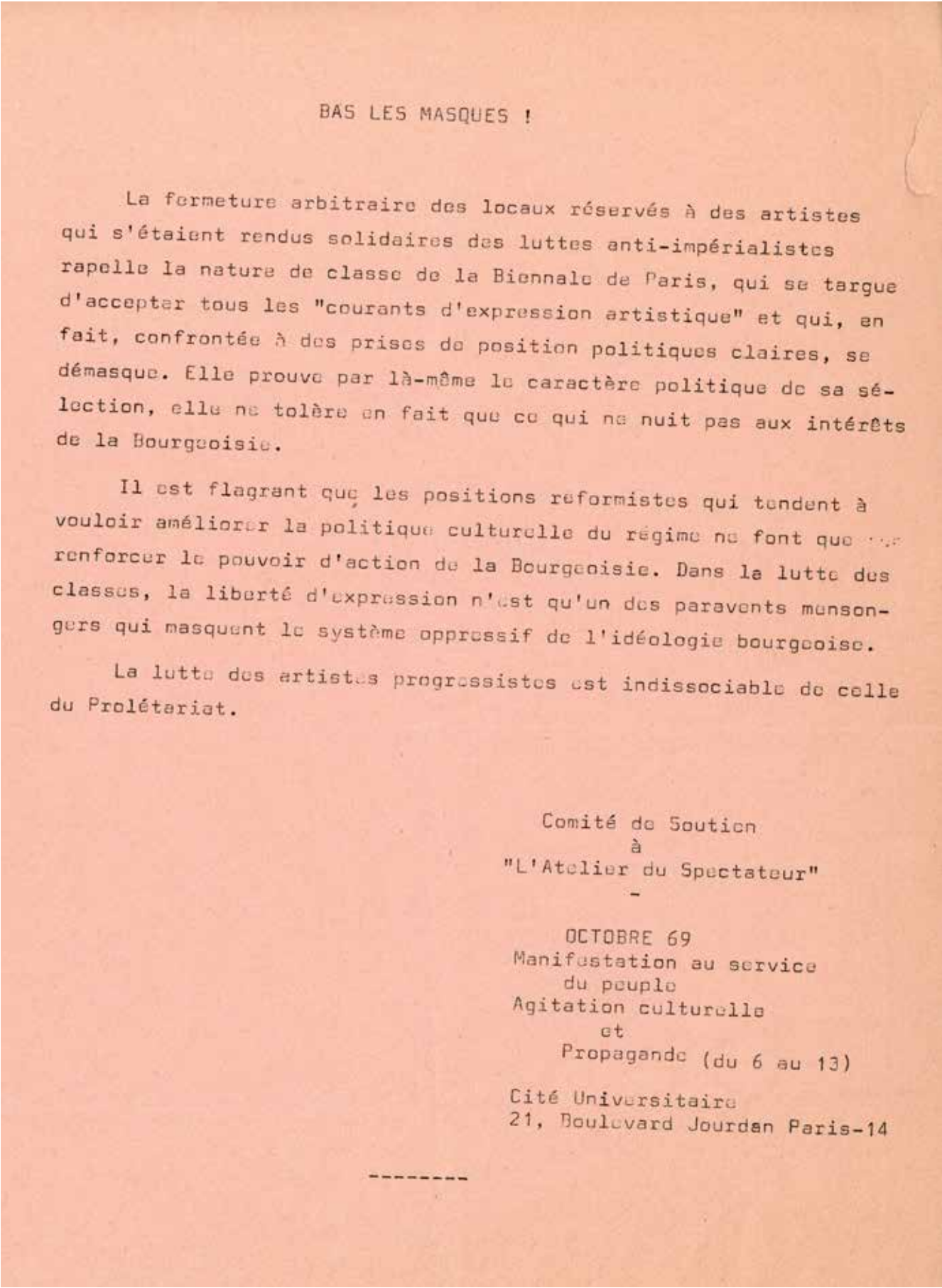
Créer une nouvelle société, une préoccupation toute contemporaine s'il en est. Si la Biennale de Paris ne s'est ouverte qu'à la fin de l'année 1969 et ne s'est donc pas retrouvée, de fait, au cœur des événements et contestations de Mai 68, cela ne va pas l'empêcher d'être également visée par les critiques, perdant

1. « Sixième biennale de Paris : Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes : du 2 octobre au 2 novembre 1969 : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris », Paris, 1969. Extraits du règlement de la Biennale de Paris, article premier, p.14.

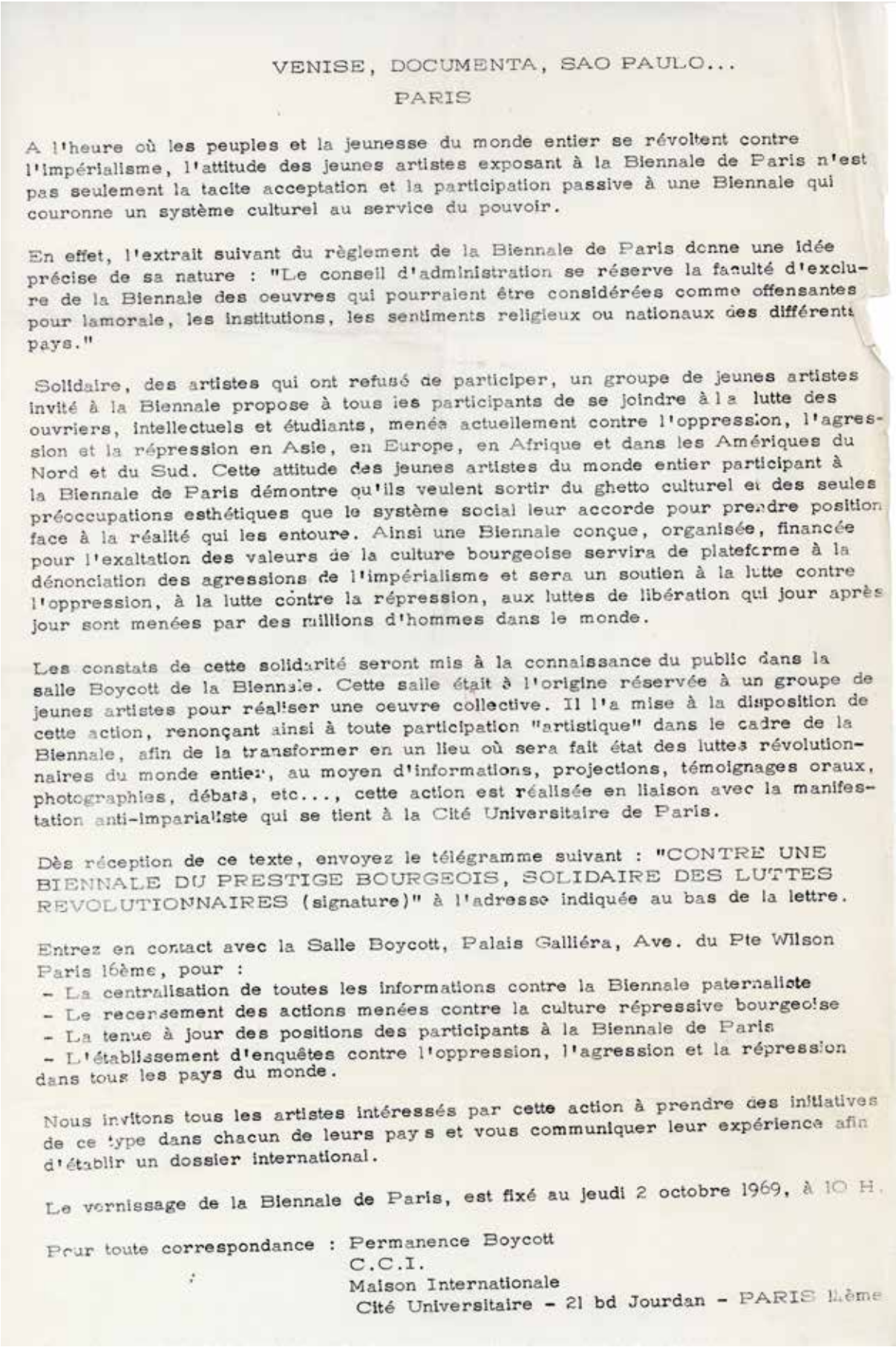
2. Depuis son origine et jusqu'en 1983.

3. Jacques Lassaïgne, « Préface », dans *Sixième biennale de Paris : Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969, p.11-13.

4. Ibid.



↑
Tract « Bas les masques » du Comité de soutien à « l'Atelier du spectateur », octobre 1969, fonds Biennale de Paris [BIENN/Dossiers Injures et contestations].



↑
Tract « Venise, Documenta, Sao Paulo... Paris », fonds Biennale de Paris [BIENN/Dossiers Injures et contestations].

Cet « Atelier du Spectateur » va devenir l'épicentre de la contestation. En lien avec la situation sociale et politique récente car inspiré de l'Atelier populaire, il a été imaginé comme une sorte de pas vers les réfractaires à la biennale. L'édition de 1969 annonce vouloir mettre en avant la créativité du spectateur par la mise à disposition de matériaux bruts, de la présence d'un artiste comme médiateur, dans une salle ouverte sur l'extérieur, en mutation constante⁶. Pourtant dès son ouverture, banderoles et tags recouvrent la salle, de sorte que le journal *France-Soir* du 4 octobre titre: « La Biennale de Paris trop "bourgeoise", contestation à la bombe (de peinture)⁷ ».

Au bout de deux jours, la décision est prise de fermer l'atelier, ce qui va avoir pour effet d'alimenter la contestation : *Le Monde* du 14 octobre 1969 indique pour sa part que des « contestataires ont manifesté samedi après-midi, sur le terre-plein situé entre le musée d'art moderne de la Ville de Paris et le musée national d'art moderne, pour protester contre la fermeture de l' "atelier du spectateur"⁸ ». Une « salle Boycott de la Biennale » est également installée par des étudiants au Palais⁹ Galliera dans une salle destinée à la création d'un groupe d'artistes mais qui a cédé sa place à l'action contestataire. Comme le précise un tract collectif, il doit s'agir d'un dispositif en lutte contre une biennale « paternaliste », « [c]ontre une Biennale du Prestige bourgeois », « solidaire des luttes révolutionnaires »¹⁰.

6. Frank Popper, « L'Atelier du spectateur », dans *Sixième biennale de Paris ...*, op.cit., p.179.

7. Coupure de presse, *France-Soir*, 4 octobre 1969, p.17, fonds Biennale de Paris [PRESSE].

8. Coupure de presse, *Le Monde*, 14 octobre 1969, fonds Biennale de Paris [PRESSE].

9. Il s'agit d'une contestation organisée à la Cité Universitaire de Paris. Voir le tract de la manifestation « Octobre 69 », fonds Biennale de Paris [BIENN/Dossiers Injures et contestations].

10. Tract « Venise, Documenta, Sao Paulo... Paris », fonds Biennale de Paris [BIENN/Dossiers Injures et contestations].

Antoni Miralda, *Essai d'amélioration de la façade du Palais Galliera d'Antoni Miralda, Biennale de Paris de 1969* © photographe André Morain, fonds Gassiot-Talabot [GGASS/Dossier Biennale de Paris 1969].



Pierre Restany « Pauvre jeunesse ! Paris et la sixième Biennale des jeunes », *Domus*, n°482, janvier 1970, p.47, fonds Restany [PREST-PER].

PAUVRE JEUNESSE!

PARIS ET LA SIXIÈME BIENNALE DES JEUNES



Pierre Restany

Sergio Lombardo: « Sphère et Sirène »



foto Morain

Antoni Miralda: « Essai d'amélioration de la façade du Musée Galliera »

Salte Duflo: « Je t'aime »



Après la longue stagnation de l'été et une reprise tardive la saison parisienne se déchaîne d'un seul coup au début d'octobre, sous le signe de la jeunesse. Pour 4 à 5 semaines la parole est aux jeunes dans les hauts-lieux officiels municipaux, le Palais Galliera et le Musée d'Art Moderne où se tient la VIème Biennale de Paris. Les manifestations annexes dans les galeries privées accentuent le mouvement. Et le Musée des Arts Décoratifs inaugure ses activités de rentrée en donnant la vedette, entre les cristaux de César (1) et les gravures de Hayter, à quatre artistes romains de moins de 35 ans, Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali.

Jamais la jeunesse n'aura été autant à l'honneur et jamais elle n'aura été aussi peu « jeune », aussi peu vivante, spontanée, naturellement poétique. Entre l'extrême sophistication et la platitude imitative ou bricoleuse le témoin effaré évoque avec nostalgie le slogan romantique des contestataires de mai 1968: l'imagination a pris le pouvoir... En admettant que l'imagination ait pris le pouvoir à cette époque déjà mythique et pourtant encore si proche, eh bien, elle l'a perdu!

QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE

A cet égard il convient de distinguer différents degrés dans les ambiances « jeunes » qui nous sont présentées. Au Musée des Arts Décoratifs quatre italiens « plus que nature », pour reprendre l'expression de François Mathey qui a servi de titre à l'exposition, présentent leurs environnements objectifs dans une ambiance de design moderniste entièrement reprofilée par Gae Aulenti: volumes purs, parois contrastées, angles arrondis. Le vénérable Pavillon de Marsan a fait une mue intérieure: on pense à un agrandissement de la Galerie Iolas de la via Manzoni à Milan.

Ce contexte structurel accentue encore la sophistication des ambiances. Le « nouveau paradis » plastique de Marotta devient un rêve de parfumeur, l'antichambre idéale d'Alexandre ou des sœurs Carita. Le jardin de Kounellis se pare des charmes discrets d'un Ryoan-ji de sous-préfecture du Péloponnèse. La mer déchaînée et les bassins de zinc de Pascali sont bien connus du public parisien qui a eu l'occasion de les voir à la Biennale de 1967 et chez Iolas, Bd. St. Germain. Je n'ai pu m'empêcher de penser à la récente rétrospective Pascali à la Galerie d'Art Moderne de Rome. L'espace manquait et les oeuvres avaient été entassées dans l'atrium central. Mais ce fouillis rendait bien, au delà des contaminations formelles et visuelles, l'atmosphère vitale du personnage, déchaîné, brouillon, « affreux jojo » romantique et inspiré. Ici à Paris, dans le cadre compensé, style boutique Olivetti, les éléments de Pascali s'organisent à la façon d'une mise en scène: ils deviennent les éléments d'un décor passe-partout. Si Pascali était encore vivant, peut-être aurait-il su tirer meilleur parti de ce cadre raffiné et esthétisant. Il n'était plus là, hélas, pour parer aux dangers de l'écrin.

C'est à Mario Ceroli que revient la palme de la virtuosité et de la réussite. Il s'est très brillamment tiré de ce mauvais pas et s'impose comme le plus grand des quatre, au niveau du talent pur, c'est à dire au niveau du langage et non du para-langage.

Kounellis est un académicien de l'art pauvre, Ceroli découpe l'espace avec l'éclat acéré d'une vision totale. « Guerre et Paix » figure une forêt de hampes de drapeaux, bannières blanches flottant au souffle d'un ventilateur. Les mâts, légèrement inclinés surgissent d'un tas d'humus, d'un socle de terrau: la profusion dynamique de leur élan fait éclater les murs au terme d'un geste-réflexe de libération collective. César, avec qui je visitais la salle Ceroli, a eu une réflexion significative: s'il y avait dix hommes au pied de chaque drapeau, quelle cohorte, quelle armée... Pourquoi avoir imposé un tel contexte décoratif à ces jeunes artistes romains, nés entre 1935 et 1938, et qui sont suffisamment relaxés de « nature » pour pouvoir créer n'importe où les conditions d'une métamorphose objective? La raison en est simple: ce décor servira ensuite à une exposition d'esthétique industrielle consacrée au « style Olivetti ». La grande entreprise italienne qui a financé l'exposition des 4 sculpteurs entend « retomber sur ses pieds »; le « stand » Olivetti a servi de vitrine culturelle en avant-première de son utilisation fonctionnelle. Je me suis laissé dire que tout ça n'est que le résultat d'une improvisation de dernière minute, Olivetti ayant déclaré forfait pour un projet initial de grande envergure qui aurait retracé les principales étapes de la promotion culturelle de l'entreprise dans l'après-guerre. Tout s'enchaîne dès lors et tout s'explique, et se passe de commentaires.

→
Pierre Restany,
« Pauvre jeunesse !
Paris et la sixième
Biennale des jeunes »
(détail), *Domus*, n°482,
janvier 1970, p.48,
fonds Restany
[PREST-PER].



11. Voir notamment Pierre Restany, « La récupération des médiocres », *Combat*, 13 octobre 1969 ; « Sixième biennale de Paris, un faux visage de la jeunesse », *Le Nouveau Planète*, n°12, novembre 1969, p.149-150 ; « Pauvre Jeunesse ! Paris et la sixième biennale des jeunes », *Domus*, n°482, janvier 1970, p.47-50.

12. Pierre Restany, « Pauvre Jeunesse ! Paris et la sixième biennale des jeunes », *op.cit.*, p.47.

13. *Ibid.*, p.48.

Au-delà de l'agitation populaire, celui qui, parmi les critiques d'art, va incarner la contestation est clairement Pierre Restany. Juré lors d'éditions précédentes, et ce dès la toute première biennale en 1959, Restany durcit sa position critique au cours des années. Particulièrement acerbes, ses articles¹¹ consacrés à la Sixième Biennale de Paris prennent le ton d'un véritable règlement de compte :

« Jamais la jeunesse n'aura été autant à l'honneur et jamais elle n'aura été aussi peu “ jeune”, aussi peu vivante, spontanée, naturellement poétique. Entre l'extrême sophistication et la platitude imitative ou bricoleuse le témoin effaré évoque avec nostalgie le slogan romantique des contestataires de mai 1968 : l'imagination a pris le pouvoir... En admettant que l'imagination ait pris le pouvoir à cette époque déjà mythique et pourtant encore si proche, eh bien, elle l'a perdu¹² ! »

Il campe « Ragon et les autres » comme les représentants d'une vision dépassée, formant « un jury composé dans sa majorité de personnalités de second plan [établi] un mini palmarès issu d'un dosage subtil entre les tendances, les styles d'emprunt et la répartition géographique des artistes¹³ ». Bien qu'il loue par exemple l'Essai d'amélioration de la façade du Palais Galliera d'Antoni Miralda ou encore Bonjour, Monsieur Courbet d' Alex Mlynarcik, peu d'œuvres trouvent grâce à ses yeux dans ce qu'il nomme la « foire des sous-produits de l'art moderne » :

« L'autre jeunesse, absente à la Biennale, ce n'est pas seulement la jeunesse maoïste, la jeunesse des fleurs et du voyage, c'est aussi la jeunesse de la création authentique, celle des Martial Raysse, Alain Jacquet, J.P.Raynaud, J.M. Sanejouand, des Ceroli et des Gilardi, des Lawrence Weiner, Michael Heizer, Dennis Oppenheim. Vous me direz que ces jeunes n'ont pas besoin de la biennale ? Et précisément, tout est là ! À quoi sert la Biennale de Paris si ce n'est de repousser aux vrais génies absents par l'étalage systématique de la médiocrité des autres. Tout le monde ne peut pas être génial : voilà l'éternelle justification du système et de ses bonnes œuvres culturelles. [...] Chers amis critiques d'art, attention, sauve qui peut : il ne s'agit pas de sauver une Biennale moribonde ou n'importe quelle autre institution similaire, il s'agit de se sauver soi-même¹⁴ ! »

Déjà contestée lors de ses éditions précédentes, la Sixième Biennale de Paris voit les critiques redoubler d'intensité, de la part du public comme des professionnels : on dénonce une biennale institutionnelle en plein paradoxe entre son objectif qui est de représenter un panorama de la jeunesse artistique le plus exhaustif possible, redonnant au passage son importance à la scène française, et le réel contexte artistique qui lui est contemporain. À l'époque des contestations sociales, les grandes biennales s'essouffent et la Biennale de Paris, attaquée pour avoir pris « un coup de vieux », ne peut échapper à cette règle.

14. *Ibid.*, p.50.

ARTS

LA RECUPERATION DES MEDIOCRES

par Pierre RESTANY

En faisant éclater la présentation rigide par sections nationales, en portant l'accent sur les travaux de groupes et la création collective, la VIIe Biennale de Paris prend l'aspect d'un marché aux puces qui de prime abord n'est pas dénué de fraîcheur.

Je me suis laissé prendre un instant au piège de la confusion : n'est-elle pas l'apanage de la jeunesse ? L'imagination a été relayée par l'électronique, disait récemment Conil-Lacoste. Je reprendrai sa formule en la paraphrasant : l'imagination a été relayée par le bricolage.

Je n'ai rien contre le bricolage que je trouve sympathique mais il a ses limites quantitatives et elles sont vite lassantes. Après deux visites successives au Musée d'Art Moderne je serais pour ma part bien incapable de citer plus de cinq ou six surprises heureuses du genre de l'italien Mochetti ou du slovaque Filko. Les bricoleurs ne sont pas des inventeurs : leur vocation est de travailler de seconde main sur des recettes sûres, déjà éprouvées de longue date.

Du monde entier les délégués de la médiocrité bricoleuse sont venus s'entasser sur les bords de Seine. Les jeunes architectes font du sous-Friedman, du sous-Maymont et du sous-Le Ricolaïs pour faire « prospectif ». Les jeunes artistes tripotent les computers ou font de l'art pauvre. Les plus sympathiques, le français Boltanski et les japonais des 4 Bossots communient dans le bouddhisme Zen de terrain vague. Maman Technologie a bon dos. Ses enfants américains (sélectionnés pourtant pas Billy Kluver, président de l'E.A.T., apôtre new-yorkais de la rencontre art et technologie), japonais ou suisses sont peu doués. L'ordinateur à leur niveau crée un bien misérable miracle. Ne parlons pas des résidus picturaux dits « traditionnels » et de provenance exotique : ils encomrent beaucoup moins cette année.

D'où vient cette vague de médiocrité ? On m'objectera comme toujours des limitations de place et d'argent. Je répondrai en attaquant la formule-même de la Biennale, ses structures, son aspect institutionnel. Les jeunes artistes à qui la Biennale paternaliste propose une aimable liberté surveillée deviennent ipso facto dans ce contexte des boys-scouts de la contestation apprivoisée ou des apprentis-sorcières du bricolage technique. Respectueuse des vieux rites officiels, la jeunesse ainsi « récupérée » vit les beaux dimanches interminables des patronages du système. Elle joue le jeu et reçoit en récompense des médailles en chocolat, mini-chèques et mini-bourses de mini-séjour.

Brunquement tout cela devient pénible. L'indul-

gence amusée du début se change en irritation sourde : devant un tel ennui institutionnalisé, on comprend finalement le pourquoi de la drogue, la fascination du « voyage » et des paradis sexuels. On m'a dit que le jour du vernissage un couple a fait l'amour dans les plis du drapeau américain et puis s'en est allé en taxi, « plein d'usage et raison », ignorant la Biennale et ses petits jeux d'élèves appliqués. Le geste est significatif : la VIIe Biennale de Paris a signé sa propre condamnation. Jusqu'au jazz tout y sonne faux parce que sans invention.

Les « vrais » jeunes, les moins de 35 ans à la personnalité authentique sont pour la plupart absents. Les Martial Raysse, Alain Jacquet, Jean-Pierre Raynaud, Sanejouand, les Lawrence Weiner, Michael Heizer, Denis Oppenheim ne sont pas à la Biennale. Vous me direz qu'il n'ont pas besoin de ça. Et précisément tout est là ! A quoi sert la Biennale, si ce n'est de repousser aux vrais génies absents par l'étalage systématique de la médiocrité des autres. Tout le monde ne peut pas être génial : voilà l'éternelle justification du système, de ses patronages et de ses bonnes œuvres, des mouvements « d'encadrement » de la jeunesse !

La mesure atteint son comble au Musée Galliera où l'ami Ragon, assisté de Gassiot-Talabot, Lévêque et Moulin présente un terne ramassis de jeunes vieux, de piètres aspirants au prochain Salon de Mai, une Ecole de Paris au troisième degré du mimétisme stylistique. Le jour du vernissage, les utilisateurs de l'atelier de création mis en place par Frank Popper ont débordé sur les cimaises anachroniques et ont taché quelques petits tableaux de chevalet, bouleversé les oranges et les citrons d'un Buri déguisé en sous-Dietmann (lui-même présent, avec quelques très rares artistes valables, dans cette galère : on se demande pourquoi). On a crié au scandale, au nom du principe sacro-saint de la propriété artistique. Laissez-moi rire ! Où est la propriété artistique quand l'idée est d'un autre et qu'elle est exploitée avec autant de platitude que de fausse ingénuité ?

La bonne volonté des organisateurs n'est pas en cause au Musée Galliera. Cinq critiques d'art parfaitement informés sur la situation artistique actuelle n'ont pu qu'en tirer le bilan. Il parle de lui-même : la Biennale et ses manifestations annexes ont quitté le niveau de l'information culturelle pour tomber dans la démagogie ambiguë des entreprises philanthropiques. La Biennale des Jeunes est devenue un foyer d'Etat pour les précoces nécessiteux de l'esprit. La jeunesse créatrice est définitivement ailleurs.

« Les jeunes artistes à qui la Biennale paternaliste propose une aimable liberté surveillée deviennent ipso facto des boys-scouts de la contestation apprivoisée ou des apprentis-sorcières du bricolage technique. Respectueuse des vieux rites officiels, la jeunesse ainsi « récupérée » vit les beaux dimanches interminables des patronages du système. Elle joue le jeu de l'establishment et reçoit en récompense des médailles en chocolat, mini-chèques et mini-bourses de mini-séjour. »

Pierre Restany, octobre 1969



Pierre Restany, « La récupération des médiocres », *Combat*, 13 octobre 1969, fonds Biennale de Paris [PRESSE].

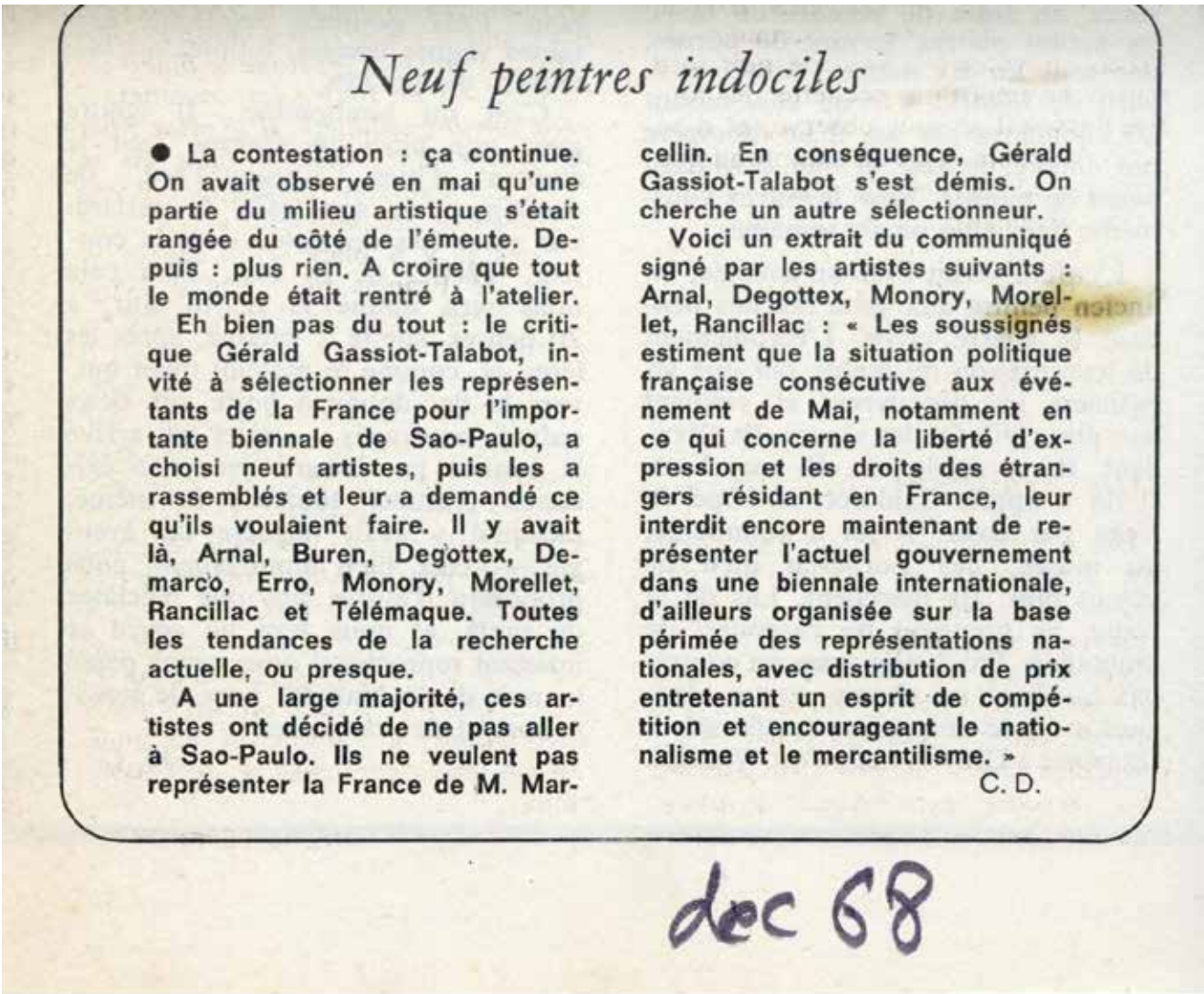
Le boycott de la X^e Biennale de São Paulo

Dans le sillage des contestations des biennales européennes, la X^e Biennale de São Paulo se prépare à son tour dans un climat tendu¹. Dès le mois de décembre 1968, Gérauld Gassiot-Talabot, responsable de la sélection française de la Biennale, démissionne d'un commun accord avec les artistes – dont Buren, Erro, Monory, Morellet et Rancillac – choisis pour représenter la France au Brésil. Faisant écho à la démission de Michel Ragon dans sa fonction de commissaire du pavillon français à la Biennale de Venise quelques mois plus tôt, cette action se tourne contre les principes – jugés obsolètes – de compétition nationale et, plus encore, contre le gouvernement français qu'il s'agit alors de représenter. Le communiqué de presse publié par Gassiot-Talabot et « ses » artistes condamne notamment la politique d'expulsion appliquée aux étrangers résidant en France qui avait également frappé, au mois de mai, plusieurs artistes, dont Julio Le Parc². Mais les vraies violences qui entourent l'organisation de la Biennale de São Paulo couvent ailleurs.

Après le putsch militaire de 1964, le Brésil assiste en 1969 à de nouvelles répressions visant en premier lieu les opposants politiques, les intellectuels, les acteurs culturels et les artistes. Beaucoup sont obligés de fuir et de demander asile dans des pays voisins, d'autres sont emprisonnés³. C'est lors de cette biennale, servant d'instrument

de propagande nationale que vont se cristalliser les tensions inhérentes à la politique intérieure brésilienne. Sous l'égide des critiques Mário Pedrosa et Pierre Restany⁴, une campagne de soutien international aux victimes du régime se met en place: l'appel au boycott de l'événement sera suivi par plusieurs nations d'importance. En effet, l'absence des artistes hollandais, français, belges, suédois, espagnols, états-uniens et mexicains est voulue comme un acte de protestation contre la répression dont est victime le milieu artistique brésilien. Cependant, cette solidarité contestataire internationale n'a que peu d'impact au sein même du pays puisque la Biennale est tout de même inaugurée, tandis que la presse brésilienne, hautement surveillée et censurée, passe l'incident largement sous silence. Le boycott international sera reconduit en 1971. Il est toutefois à noter que l'année 1969 marque le début de l'affaiblissement de cette biennale qui étouffe sous le régime politique répressif.

Margaux Tangre



C.D., « Neuf peintres indociles », coupure de presse datée de décembre 1968, fonds Cabanne [PCABA.THEPO 003/9].

1. Cette dixième édition de la Biennale de São Paulo s'est déroulée de septembre à décembre 1969.
2. Voir dans le présent volume l'article d'Anne Sophie Berisset, « L'expulsion contestée de Julio Le Parc, partisan de la "guérilla culturelle" », p.170-179.
3. Mário Pedrosa, critique d'art brésilien doit notamment demander asile au Chili; Niomar Moniz Sodré Bittencourt, directrice du quotidien *Correio da Manhã* et présidente du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, est, elle, emprisonnée.
4. Voir Antje Kramer-Mallordy, « Pedrosa, le "vieux lion" – Fragments franco-brésiliens d'une histoire de la critique engagée », *Critique d'art*, n°47, p.168-177. URL: <https://journals.openedition.org/critiquedart/23192>.

IV . « LETTRES DE PRAGUE » DES RÉSEAUX CRITIQUES TRANSNATIONAUX

PRAHA 10, LENINGRADSKÁ 35
le 13. ^{février} janvier 1967

Cher ami,

Certainement, vous avez eu les dernières nouvelles de l'humour des artistes tchécoslovaques : l'accusation de quelques jeunes des tendances bourgeois etc. Je connais ces accusés très bien : il va de soi que ce sont des artistes excellents et des hommes modestes, dont la seule faute est qu'ils réagissent au monde moderne, normalement, c'est-à-dire de la manière moderne.

Après mon dernier séjour à l'USSR j'ai préparé un article sur la situation artistique à Moscou et sur le travail de ces jeunes. J'ai aussi à ma disposition une vaste documentation photographique. On argumente que leur art est bourgeois parce qu'ils sont liés dans les journaux bourgeois... Dans cette situation il serait probablement un grand succès pour les artistes si l'on pourrait publier un article ~~aussi~~ dans un journal ou revue commun-
liste française (ou italienne, j'écris en même temps à M. de Grada). Je me pourrais pas, cher ami, aider à réaliser ce plan.²
Bonne nuit à vous :

Jindřich Chalupský
JINDŘICH CHALUPECKÝ

Juliane Debeusscher

Dialogues engagés au travers du rideau de fer : Raoul-Jean Moulin et Jindřich Chalupský

Cet article¹ aborde les échanges culturels entre la France et la Tchécoslovaquie au cours des années 1960 et 1970 au travers de la relation entre deux critiques d'art ayant opéré comme des passeurs entre ces deux espaces géopolitiques et leurs scènes artistiques.

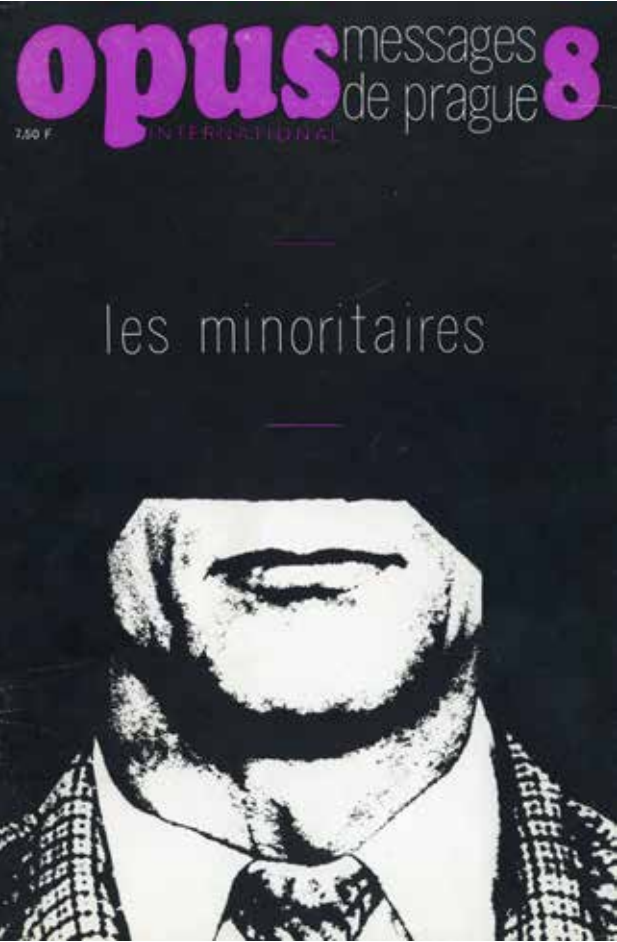
Si les relations de Pierre Restany avec la Tchécoslovaquie ont fait l'objet de diverses études et publications, les échanges de Raoul-Jean Moulin (1934-2014) avec ce pays socialiste rattaché au « bloc de l'Est » pendant la guerre froide sont, en revanche, bien moins connus. Ses contacts réguliers avec des artistes et intellectuels tchèques et slovaques ont pourtant donné lieu à de nombreux écrits, publiés notamment dans les *Lettres Françaises*, *Opus International* ou *L'Humanité*, des expositions, ainsi qu'à une vaste correspondance, conservée aujourd'hui dans son fond d'archives au MAC VAL (Vitry-sur-Seine).

Moulin a notamment échangé avec le critique et historien de l'art tchèque Jindřich Chalupský (1910-1990). Chalupský a joué tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle un rôle essentiel dans le développement de la scène artistique de son pays, aussi bien au niveau local, s'impliquant dans l'organisation d'expositions et de rencontres, qu'au niveau international par sa participation à divers événements et au regard de ses nombreux échanges avec des critiques et artistes à l'Est aussi bien qu'à l'Ouest. Ses articles ont été traduits et publiés dans de nombreux catalogues d'expositions et revues en Europe de l'Ouest.

La question de l'engagement est présente de manière transversale tout au long des parcours de Raoul-Jean Moulin et Jindřich Chalupský. L'adhésion du premier au Parti Communiste Français soulève la question de la relation entre son activité de critique d'art et son positionnement politique dans le contexte français, mais aussi face à une situation internationale marquée par les tensions et jeux de pouvoir des grandes puissances de la guerre froide. Dans le contexte sur-politisé de la Tchécoslovaquie socialiste, l'engagement du second est inscrit dans le cadre de son soutien constant aux artistes tchèques – et à ceux d'autres pays socialistes –, articulant une pensée critique qui affirme le caractère autonome de l'art et le pouvoir de la liberté créatrice face aux conditionnements idéologiques.

←
Lettre de Jindřich Chalupský à Raoul-Jean Moulin, 13 février 1967, Archives Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOULAT/007].

1. Juliane Debeusscher est doctorante à l'université de Barcelone, sous la direction de Paula Barreiro López, rattachée au projet de recherche MoDe(s). *Decentralized Modernity. Art, politics and counterculture in the transatlantic axis during the Cold War* (HAR2014-53834-P/HAR2017-82755-P), financé par le Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (Espagne). Cet article est issu d'une communication présentée lors du Symposium international *L'engagement aux temps des révoltes : enjeux politiques de la critique d'art internationale pendant la guerre froide*, organisé par le programme PRISME en partenariat avec le programme MoDe(s), le 5 décembre 2017, aux Archives de la critique d'art.



↑
Couverture d'*Opus International*, n°8, octobre 1968, périodiques [OPUS-PER].



↑
Couverture d'*Opus International*, « Tchécoslovaquie », n°9, décembre 1968, périodiques [OPUS-PER].

Aussi longtemps que durera cette nuit du 21 août, camarades tchécoslovaques, nous serons à vos côtés, nous soutiendrons votre combat pour préserver votre avenir et le nôtre. Celui du socialisme.

Raoul-Jean Moulin, 13 octobre 1968

Premiers contacts

Bien que la première prise de contact de Raoul-Jean Moulin avec la Tchécoslovaquie ait lieu dès 1960, au cours d'un voyage organisé dans le cadre du congrès de l'AICA à Varsovie², ce n'est toutefois qu'à partir de 1966, suite au XVIII^e Congrès de l'AICA à Prague et Bratislava, que le critique français commence à tisser des liens plus étroits avec la scène locale. Jindřich Chalupecký, membre de la section tchécoslovaque, contribue à la séance de travail consacrée à « l'essence de la critique d'art », défendant sa conception de l'activité critique comme « méditation ontologique » et du critique comme « accoucheur socratique » aidant à révéler l'essence de l'art, bien au-delà des questions d'ordre national ou culturel³.

La première lettre de Chalupecký à Moulin, datée de 1967, porte sur le cas de jeunes artistes russes accusés de tendances bourgeoises par les autorités soviétiques⁴. Il suggère que la publication d'un article dans un journal communiste français ou italien pourrait aider à résoudre ce conflit et propose à Moulin un texte dont il est l'auteur, traitant de la situation artistique à Moscou, accompagné d'une documentation photographique. Cette requête indique que Chalupecký connaissait la position de Moulin au sein du comité de direction de la revue *Opus International* et, d'autre part, son affiliation au PCF. Il fait ainsi appel à lui comme figure de médiation dans une opération destinée à limiter les sanctions encourues par ces artistes tombés en disgrâce en Union Soviétique. Publié dans *Opus International* en décembre 1967, l'article de Chalupecký reflète sa vision de l'art comme pratique de libération, détachée de tout conditionnement idéologique et social, et dénonce implicitement la paralysie de la vie intellectuelle infligée par le pouvoir en Union Soviétique⁵.

Au cours de ces premiers échanges, Chalupecký opère comme un passeur, ouvrant des perspectives sur l'art tchécoslovaque auxquelles Moulin est libre de réagir, sans contraintes d'ordre professionnel ni idéologique. Sur les conseils de Chalupecký, le poète et artiste Ladislav Novák enverra ainsi à Moulin des reproductions de ses « alchimages », combinaisons de collages et photographies, ainsi qu'une traduction en français de son « Premier manifeste de l'art zoologique⁶ ». Moulin publiera l'un de ses poèmes dans le numéro 9 d'*Opus International*, consacré à la Tchécoslovaquie⁷.

2. À propos de ce voyage, voir Lada Hubatova-Vackova, « Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970 : le Nouveau Réalisme », in Richard Lee-man (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA/ Les éditions des Cendres, 2009, p.253.

3. Communication tapuscrite de Jindřich Chalupecký, présentée lors du XVIII^e Congrès de l'AICA, 1966, p.7-8, Archives de la critique d'art, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON020 06/08].

4. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 13 février 1967, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL. AT/007].

5. Jindřich Chalupecký, « Ouverture à Moscou », *Opus International*, n°4, décembre 1967, p.22-25. Consacré à l'art soviétique et introduit par Raoul-Jean Moulin, ce numéro incluait également des contributions des critiques tchèques Miroslav Lamač et Jiří Padrta.

6. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 5 octobre 1968, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL. AT/007].

7. Ladislav Novák, « Éléments », *Opus International*, « Tchécoslovaquie », n°9, décembre 1968, p.19-20.

AUSSI LONGTEMPS QUE DURERA CETTE NUIT DU 21 AOÛT par Raoul-Jean Moulin

Je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biafra de l'esprit. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence. Mais quand je lis ce roman dont je parle, il me semble en inventer une.

ARAGON, préface au roman de Milan Kundera, *La Plaisanterie* (Gallimard).

Cette nuit du 21 août où l'on mutila notre espérance... Jamais ébranlement ne fut aussi profondément et douloureusement ressenti. Nous savions, depuis le XX^e Congrès, que les violations de la démocratie dans le Parti et dans l'État pouvaient entraîner la disparition des fondements critiques et scientifiques du marxisme au profit d'une conception dogmatique et théologique du monde et de la connaissance. Nous savions que ces violations, nécessaires à la célébration et à la justification du mythe catalyseur de la vérité absolue, pouvaient aller jusqu'au crime. Mais nous ignorions encore que les héritiers d'Octobre puissent s'arroger le privilège d'intervenir politiquement — et chars à l'appui — dans les affaires intérieures d'un Parti et d'un État frères, afin d'en rectifier le cours et d'en neutraliser les effets novateurs. Nous ignorions que la contrainte militaire et la censure allaient devoir un jour se substituer à la discussion fraternelle et tenir lieu d'argument entre camarades d'un même combat.

Cette intervention armée de cinq membres du Pacte de Varsovie n'est en fait rien d'autre qu'une agression, puisque les éléments contre-révolutionnaires, pour réels qu'ils soient, n'ont jamais représenté une menace inéluctable contre les institutions socialistes tchécoslovaques. Elle constitue une erreur tragique et politique, dont le socialisme en Tchécoslovaquie et dans le monde apparaît comme l'innocente victime. Mais avant cette nuit du 21 août, avant cette brûlure qui défige soudain

les significations et les joies de nos luttes quotidiennes, comment imaginer l'incroyable : que le premier État socialiste des ouvriers et des paysans prenne l'initiative d'une agression et moins encore qu'il devienne l'agresseur d'un autre pays socialiste. Cette nuit-là, des camarades — je dis bien « des camarades » — et cela résonne plus terriblement encore en cette nuit où l'on mutila notre espérance — doutant de la parole donnée, mystifiés par les résurgences du stalinisme, tout en appliquant des méthodes qui ne découlaient pas du seul culte de la personnalité de Staline, des camarades ont démontré par l'absurde la juste appréciation de Marx selon laquelle « un peuple qui en opprime un autre ne saurait être un peuple libre ». Car, enfin, quelle confiance peut-on accorder à une « aide » que récuse la confiance d'un peuple unanime dans la voie qu'il s'est librement choisie, dans les dirigeants qu'il s'est librement donnés pour construire le socialisme à l'image de l'homme.

Camarades tchécoslovaques, nous avons salué dans le printemps de Prague le projet d'une étape nouvelle dans la transformation socialiste de la société. Nous condamnons aujourd'hui l'invasion étrangère — étrangère même à la morale léniniste — qui en éprouve durement le développement, compromet l'avenir, altère la perspective originale et exigeante du Programme d'action adopté à l'issue des travaux de votre Comité central le 5 avril 1968. Notre condamnation exprime d'abord une position de principe fondée sur le marxisme-léninisme. Pour le mouvement communiste international, comme le souligne la Déclaration de 1960 des 81 Partis communistes et ouvriers, la lutte de classe implique la défense des pays socialistes contre la réaction intérieure et l'impérialisme, l'internationalisme prolétarien suppose de veiller mutuellement à l'unité du mouvement, mais rien n'autorise tel ou tel parti de se prévaloir de quelque droit de regard tendant à remettre en cause les rapports d'égalité entre partis, leur indépendance, leur souveraineté pleine et entière. Notre condamnation exprime ensuite la cruelle amertume que nous ressentons depuis que la promesse du renouveau tchécoslovaque a été, sinon brisée, du moins momentanément interrompue.

Cette renaissance du socialisme en

Tchécoslovaquie, cette étape irréversible qui commence avec la session du Comité central de janvier 1968 et que formule le Programme d'action, consacre l'abandon sans équivoque des « méthodes seigneuriales et administratives » dénoncées à plusieurs reprises par Alexandre Dubcek. Elle vise à la mise en œuvre de la démocratie socialiste à tous les niveaux de la vie intérieure du Parti, dans tous les domaines de la vie sociale, économique, culturelle du pays, mais elle nous touche d'autant plus qu'elle concerne des réalités sociales, économiques, culturelles, qui nous sont proches, familières, vraisemblables, et dont il nous faudra à notre tour tenir compte lorsqu'il s'agira d'élaborer en France notre propre modèle de socialisme. Enfin, et pour la première fois depuis longtemps — depuis Lénine peut-être — un pays en train de construire le socialisme met à nouveau fermement l'accent sur le pouvoir de création et l'initiative historique de l'homme. Que deviendrait le socialisme s'il n'affirmait sa capacité, comme le rappelle clairement Roger Garaudy, de « faire de chaque homme un homme, c'est-à-dire un créateur, un moment décisif de l'initiative, de l'histoire de la création continuée de l'homme par l'homme ».

De même sommes-nous sensibles au fait que le Programme s'engage résolument à lutter contre « les méthodes administratives et bureaucratiques dans la politique culturelle », précisant que « la création artistique ne doit pas être soumise à une censure ». Et lorsqu'il apprécie « la manière dont les créateurs et travailleurs de la culture ont aidé à développer pleinement le caractère humaniste et démocratique du socialisme et comment ils ont participé activement à combattre ce qui freinait ce développement », c'est là reconnaître la fonction sociale de tout intellectuel, ses droits et ses devoirs au sein du Parti et de la nation. « L'autonomie nécessaire de la culture et des arts doit s'exprimer également par l'autonomie des travailleurs de la culture dans le domaine de leurs activités, lit-on encore dans le Programme. Ils sont des partenaires indispensables pour les organes d'État. Nous sommes persuadés... (qu'ils) sont capables d'aider à élaborer d'une manière responsable et indépendante la politique du Parti dans tous les domaines,

qu'ils sont une garantie de l'orientation socialiste et humaniste de notre culture. »

Récrivant ces mots, qui malgré l'absurde tragédie gardent encore tout leur sens aujourd'hui en Tchécoslovaquie, il me vient en écho la résolution du Comité central d'Argenteuil du Parti communiste français (1966) : « L'héritage culturel se fait chaque jour, il a toujours été créé au présent, c'est le présent qui devient le passé, c'est-à-dire l'héritage. C'est pourquoi l'on ne saurait limiter à aucun moment le droit qu'ont les créateurs à la recherche. C'est pourquoi les exigences expérimentales de la littérature et de l'art ne sauraient être niées ou entravées, sans que soit gravement porté atteinte au développement de la culture et de l'esprit humain lui-même... Les intellectuels ont leur place naturelle dans le Parti qui a besoin de leurs capacités. Ils y trouvent en retour les moyens de participer à la transformation de la société en y partageant l'expérience de la classe ouvrière... Le Parti apprécie et soutient les diverses formes de contribution des créateurs aux progrès humains dans le libre déploiement de leur imagination, leur goût et leur originalité. »

Alors ? Aussi longtemps que durera cette nuit du 21 août, camarades tchécoslovaques, nous serons à vos côtés, nous soutiendrons votre combat pour préserver votre avenir et le nôtre. Celui du socialisme. « Le socialisme, proclamait Alexandre Dubcek le 1^{er} avril 1968 devant le Comité central de son Parti, et particulièrement le socialisme édifié sur de larges bases démocratiques, doit créer un nouvel humanisme de l'époque moderne que d'autres systèmes ne peuvent donner à l'humanité malgré leur maturité technique... Si donc nous tendons à la normalisation de l'économie, nous ne concevons pas cette tâche comme un but en soi, mais comme un moyen pour le plein épanouissement de l'homme... Elle doit aboutir à ce que tout individu puisse mettre en valeur ses qualités dans toutes les sphères du travail et de la vie... Nous aspirons non seulement à un grand développement des branches de la science qui sont liées à l'accroissement des forces productives et à la révolution scientifique et technique, mais aussi à l'essor des sciences humaines et de tous les domaines de l'art qui aident les hommes à trouver un nouveau

style de vie, correspondant à l'époque de la révolution technique et scientifique et aux principes socialistes de notre société. »

C'est là ce qu'il nous reste de l'espérance. Aussi longtemps que durera la nuit. **Raoul-Jean MOULIN.** (13 octobre 1968.)

L'EXPERIENCE VECUE DE LA TCHECO-SLOVAQUIE

dialogue avec Antonin Liehm

Liehm. — C'est aux moments où la politique est « absente » d'un pays que la culture y prend la place de la politique. Quand la vie politique se normalise, la culture devient beaucoup plus « culture », et ne se montre plus à l'avant-scène. Pour comprendre ce qui s'est passé en Tchécoslovaquie, il ne faut pas oublier que les intellectuels de différents pays qui vivent apparemment la même « date » de l'histoire, ne vivent pas pour autant la même époque historique. Sartre peut (par exemple) sembler « dépassé » en France aux yeux de certains, au moment précis où dans un autre pays tous les problèmes qu'il pose sont d'une acuité brûlante. Il est toujours dangereux de tirer des conclusions trop générales des événements qui surviennent dans un pays particulier. Le livre à écrire sur la Tchécoslovaquie d'aujourd'hui devrait s'appeler « L'Expérience vécue », parce que nous vous devons un compte rendu de ce que nous avons vécu, de toutes nos erreurs, et de tout ce que nous avons fait de bien. Le travail des intellectuels tchèques, de 1955-1956 à 1968, a surtout été un travail destructif, dans le sens le plus « positif » de ce mot. C'était, toutes proportions gardées, un travail équivalent à celui des grands intellectuels français du XVIII^e siècle : il fallait détruire certains mythes ancrés dans la société, certains mythes ancrés dans la conscience sociale et nationale.

On nous a beaucoup reproché de nous limiter à ce travail destructif, mais il fallait l'accomplir pour sortir

d'un très long tunnel. Vous lirez, dans « La Plaisanterie », de Milan Kundera (un livre-clé), avec quelle violence cette destruction a été opérée, et quelle importance cela avait pour nous de détruire des mythes avec une telle violence, même envers soi-même, et son propre passé. Mais on commettait une grande erreur en croyant que tout a commencé pour nous en 1967. Dès 1962-1963, la Tchécoslovaquie était déjà allée plus loin que la Pologne et la Hongrie dans la voie de la « libéralisation », mais sans que cela se sache. Après 1962, le régime de Novotny est devenu le plus libéral de tous les pays socialistes. Cela s'est bien vu dans le domaine du cinéma. Le régime était contre ce que nous faisions, mais il ne pouvait l'empêcher. Tout ce que nous avons fait, à partir de 1967, nous l'avions plus ou moins pensé déjà, chacun séparément. C'était un peu comme dans la Résistance : chacun agissait à son propre gré. Il ne pouvait rien exister d'organisé : c'était notre force, parce que nous étions difficilement saisissables, mais c'était aussi notre faiblesse, parce que chacun raisonnait de son côté, et les mathématiques sociales ne s'élaborent pas comme ça à l'improviste. C'est impossible. En plus, nous manquions de données. Les informations sur la société tchécoslovaque étaient le privilège d'un groupe au pouvoir extrêmement restreint, et même les informations que ce groupe détenait étaient fausses. Le gouvernement Novotny, dans les années 60, se trouvait à peu près dans la situation du gouvernement soviétique vis-à-vis de la Tchécoslovaquie en 1968. Les décisions prises étaient donc également fausses : on ne peut pas élaborer un programme économique sans informations exactes. Ota Sik n'a été toléré dans les sphères gouvernementales qu'à partir de 1966, et les discussions y avaient un caractère beaucoup plus politique qu'économique. On discutait moins sur le problème de l'application d'une réforme et sur ses conséquences que sur la question de savoir si nous devions parler d'un « nouveau modèle économique » ou d'un « modèle économique amélioré ». Comme le régime Novotny avait bouché la possibilité d'une alternative en son propre sein, il a mis les intellectuels et le peuple devant un seul devoir : le faire éclater, faire disparaître l'équipe dirigeante. Quand c'est

Opus International face à la nuit du 21 août

Dans la nuit du 20 au 21 août 1968, les troupes des pays membres du Pacte de Varsovie envahissent la Tchécoslovaquie, mettant fin à la période de libéralisation politique entamée par le communiste réformiste Alexander Dubček. Dans une résolution votée au lendemain de l'intervention militaire, les dirigeants communistes français affirment désapprouver celle-ci, tout en écartant toute intervention dans les affaires de l'Union Soviétique, afin de ne pas entraver leur lutte commune pour les mêmes objectifs.

La rédaction d'*Opus International* réagit dans le numéro d'octobre 1968 avec un court texte, vraisemblablement rédigé dans l'urgence, pour dénoncer la tentative de sujétion morale, politique et intellectuelle exercée par les gouvernements – et non par les peuples, tiennent-ils à préciser – dont les troupes viennent de briser net le souffle d'espoir démocratique incarné par le modèle d'un socialisme « à visage humain ». Le texte s'accompagne d'une série de photographies intitulée « Prague aux doigts de pluie », montrant des scènes de rue après le 21 août, dont les légendes reprennent les propos d'un écrivain tchèque anonyme⁸.

Le numéro d'*Opus International* consacré à la Tchécoslovaquie, dont la préparation a commencé plusieurs mois avant les événements d'août 1968, paraît finalement en décembre de la même année, avec pour éditeur principal Raoul-Jean Moulin. Son texte d'introduction intitulé « Aussi longtemps que durera cette nuit du 21 août⁹ » reflète la colère d'un intellectuel engagé, qui croit fermement au socialisme comme moteur de transformation et d'émancipation sociale mais qui se refuse à épouser les thèses d'un parti qu'il juge complice de la répression. Revenant sur le programme d'action énoncé par Dubček, Moulin évoque l'engagement de ce dernier contre les méthodes administratives et bureaucratiques dans la politique culturelle, qu'il met en parallèle avec une résolution du Comité central du PCF de 1966, selon laquelle le droit des créateurs à la recherche et à l'expérimentation ne peut être nié ou limité sans porter atteinte au développement de la culture et de l'esprit humain lui-même. La question de l'autonomie de la culture et des arts face à un pouvoir en place est sous-jacente dans la pratique critique de Moulin qui se trouve ainsi en accord avec la conception de Chalupecký de l'art comme expression libre de tout conditionnement idéologique et politique.

Ce numéro d'*Opus International* ménage un espace de visibilité significatif à la scène artistique et intellectuelle du pays. Il regroupe des textes de critiques tchécoslovaques Jindřich Chalupecký, Jiří Kotalík, Miroslav Lamač, Miroslav Míčko, Jiří Padrta et František Šmejkal, portant sur de nombreux artistes (Josef Šíma, Jiří Kolář, Endre Nemes, Jiří Balcar, Jaroslav Vožniak, Ladislav Novák et Alex Vesely,

entre autres) et tendances (happenings, art concret, collages). La scène musicale et le cinéma tchèques sont également évoqués.

La contribution de Jindřich Chalupecký porte sur la nouvelle figuration en Tchécoslovaquie¹⁰. Faisant état du surgissement d'œuvres caractérisées par les mêmes méthodes et thèmes dans des espaces-temps et des pays différents (New York et Moscou), le critique tchèque observe que « c'est sans doute l'expression d'une nécessité qui résulte non seulement d'une évolution autonome de l'art, mais encore davantage de la place que l'art et l'artiste occupent dans le monde moderne¹¹ ». La nouvelle figuration n'est pour lui pas une représentation, mais une présentation de la réalité et les artistes tchèques Jiří Balcar, Eva Kmentova, Rudolf Nemec ou Ladislav Novak « s'efforce[nt] de pénétrer dans un espace et dans un temps objectifs¹² ». Raoul-Jean Moulin signe quant à lui un article sur la pratique du collage dans l'art tchèque qui témoigne de sa connaissance de l'œuvre d'artistes comme Jaroslav Vožniak, Jan Kotík, Alex Mlynářčík ou encore Stano Filko, avec lesquels il a correspondu.

10. Jindřich Chalupecký, « À l'intérieur de la réalité physique », *Opus International*, n°9, décembre 1968, p.38-40.

11. *Ibid.*, p.42.

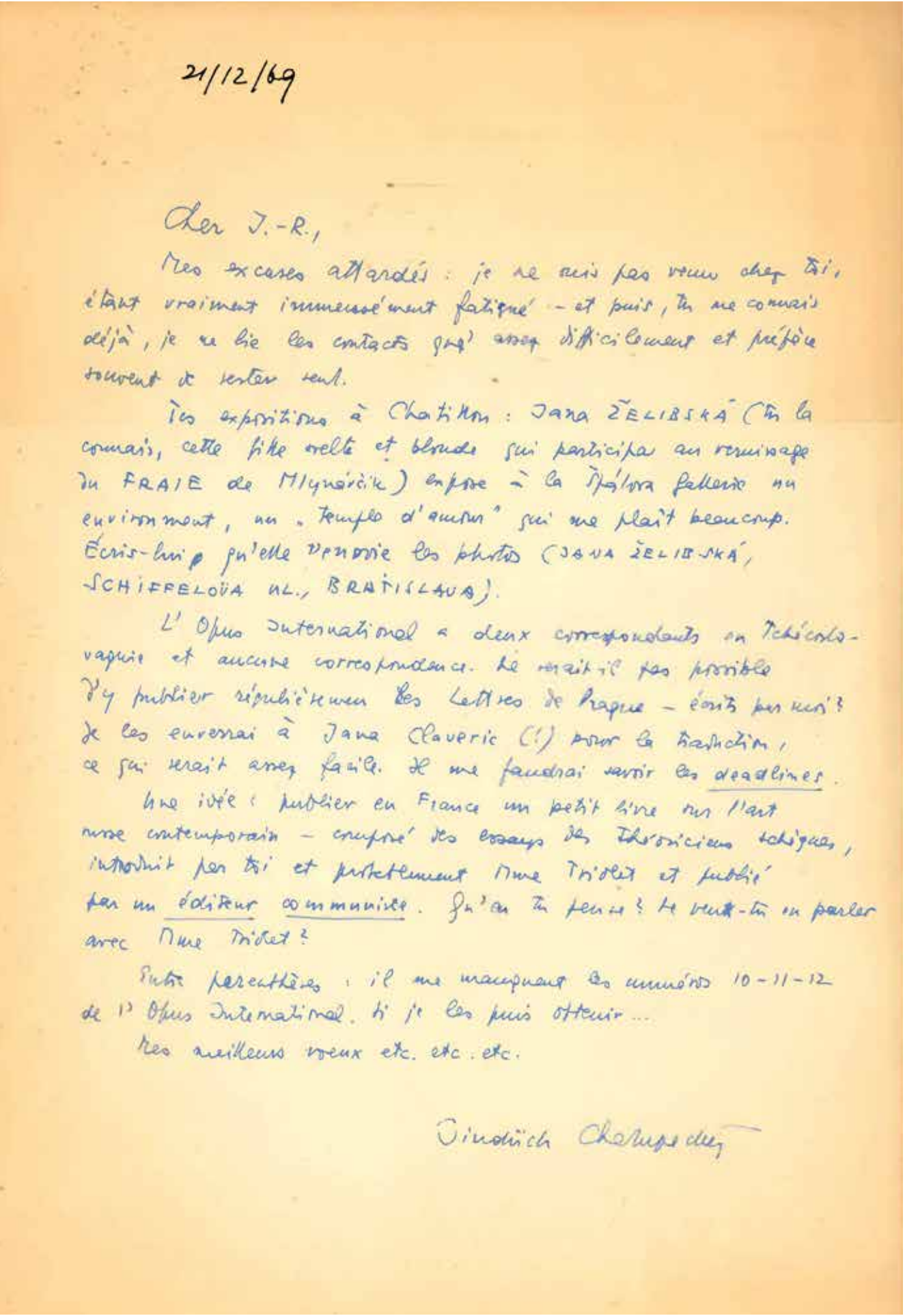
12. *Ibid.*

« Nous voulons éviter à tout prix un scandale public – les articles dans la presse, les protestations etc. C'est de la politique / et de la politique internationale / et nous ne désirons point d'être entraînés dans ce jeu. Il nous intéresse l'art – ces deux graveurs, moi, mes amis artistes. Tu connais le milieu artistique de Prague. Tu as fait déjà beaucoup de choses pour les artistes tchèques et slovaques. Alors, mon cher Raoul: toutes nos espérances reposent sur toi. »

Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 30 janvier 1972

8. « Messages de Prague », *Opus International*, n°8, octobre 1968, p.66-67.

9. Raoul-Jean Moulin, « Aussi longtemps que durera cette nuit du 21 août », *Opus International*, n°9, décembre 1968, p.13-14.



Collaboration et solidarité

Au-delà de son rôle d'éditeur et d'auteur, le soutien de Raoul-Jean Moulin envers les artistes des pays de l'Est s'est également manifesté dans le cadre de la Biennale de Paris. Au sein de la Commission internationale de 1973 et 1975, il est ainsi reconnu pour avoir « ménag[é] des amitiés ou au moins d'excellents contacts parmi les artistes des Républiques socialistes¹³ ». La Biennale adoptant à partir de 1973 un système de correspondants internationaux, Moulin invite Chalupecký à en faire partie, ce qu'il fera de 1973 à 1977. On sait notamment que le critique tchèque a proposé les candidatures de Milan Knížák, Zorka Ságlová et Jana Želibská¹⁴, retenus pour l'édition de 1973, et celle de Jan Mlčoch et Petr Štembera, sélectionnés dans la section de performance de la Biennale de 1977¹⁵.

Chalupecký n'hésite par ailleurs pas à soumettre des idées de collaboration à Moulin. Il lui propose ainsi de participer à la publication - auprès d'un éditeur communiste, insiste-t-il - d'un petit recueil d'essais de théoriciens tchèques sur l'art russe contemporain, introduit par Raoul-Jean Moulin et Elsa Triolet¹⁶. Bien que cet ouvrage n'ait pas vu le jour, il témoigne du fait que Chalupecký n'hésitait pas à avoir recours aux intellectuels communistes occidentaux et à leurs réseaux, afin de ménager des espaces de visibilité pour des artistes dont l'œuvre n'était pas soutenue en Europe de l'Est ni en Union Soviétique. Ces échanges personnels traduisent son ambition d'avoir un impact, même réduit, sur la condition des artistes de l'Est.

En 1972, en pleine période de « normalisation » en Tchécoslovaquie, Chalupecký sollicite de nouveau l'aide de Moulin pour aider deux artistes menacés par le régime, Jan Krejčí et Oldřich Kulháněk. Exposées au Japon, leurs gravures ont été qualifiées d'attaques contre-révolutionnaires par un employé de l'ambassade tchécoslovaque à Tokyo, conduisant à leur arrestation et à l'emprisonnement de l'un d'entre eux. Le critique explique qu'aucun des deux artistes ne s'est jamais engagé politiquement : « Ce n'est que par l'ignorance de l'existence de l'art moderne que cet employé de l'Ambassade et après lui l'organe du Ministère de l'Intérieur chargé de l'instruction pouvaient penser qu'il faudrait lire ces gravures comme des rébus et découvrir les solutions cachées et sans doute criminelles¹⁷. » Chalupecký demande à Moulin d'intercéder en faveur des deux artistes auprès d'un écrivain ou artiste communiste français dont le nom serait connu à Prague - il songe à Louis Aragon. Un mot de ce dernier au dirigeant tchécoslovaque Gustáv Husák permettrait, selon lui, de calmer le jeu et même d'« effacer l'affaire ». Prenant ses distances avec l'idée d'une dénonciation dans la presse ou d'un acte de protestation publique, il affirme : « C'est l'art qui nous intéresse - ces deux graveurs, moi, mes amis artistes¹⁸. »

←
Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 21 décembre 1969, Archives Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.AT/007].

13. Lettre de Georges Boudaille à Raoul-Jean Moulin, 28 janvier 1977, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.LP/002]. Moulin collabore à la Biennale de Paris dès 1967 en tant que chargé des publications, puis est nommé responsable du catalogue en 1971, avant d'intégrer la Commission Internationale créée en 1973 par Boudaille.

14. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 24 décembre 1972, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.AT/007].

15. Dossiers d'archives de Jan Mlčoch et Petr Štembera, Bibliothèque Kandinsky, fonds Biennale de Paris [BDP 252 et 281].

16. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 21 décembre 1969, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.AT/007].

17. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 30 janvier 1972, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.AT/007].

18. Ibid.

Prague, le 30 Janvier 1972

Cher Raoul,

Une information et une prière.

Il y a deux années, une organisation tchèque commerciale semi-officielle /Dilo/ organise une exposition de la gravure en Japon et y expose aussi quelques gravures de Jan Krejčí et Oldřich Kulháněk. Ils ont déjà maintes fois exposés à Prague et on les compte parmi les plus intéressantes artistes de la jeune génération. Je t'ai montré à la galerie leurs ouvrages, ou au moins celles de Kulháněk. Leur art est d'origine surréaliste, mais en comprenant l'iconographie de la publicité moderne /commerciale, politique, pornographique.../, il se situe aux confins du popart. On se souvient aussi à Erró. Il résulte en images extrêmement compliquées et exécutées avec une virtuosité éblouissante.

Cependant un employé de l'Ambassade tchécoslovaque à Tokyo après sa visite de ladite exposition signala que ces gravures sont selon son opinion des attaques contre-révolutionnaires. Un long interrogatoire suivit, pendant lequel tous les deux artistes furent arrêtés; Krejčí bientôt mis à liberté, Kulháněk après un mois passé dans la prison de Ruzyň. J'étais sûr qu'il n'en sera rien; ni l'un ni l'autre ne se sont jamais engagés politiquement et - avec l'exception d'un détail minuscule d'une gravure de Krejčí où il citait l'emblème qu'on a vu souvent sur les murs de Prague en 1968, l'étoile aux cinq points combinée avec la svastika - il n'était dans leurs gravures aucune tendance politique soit manifeste soit cachée. Ce n'était que par l'ignorance de l'existence de l'art moderne que cet employé de l'Ambassade et après lui l'organ du Ministère de l'intérieur chargé de l'instruction pouvaient penser qu'il faudrait lire ces gravures comme des rébus et découvrir la solution cachée et sans doute criminelle. Il va sans dire qu'on peut interpréter les œuvres de ce type indéfiniment et dans tous les sens - dont tous sont inadéquates.

Mais à la fin il est apparu un "expert" - en réalité un archéologue qui déjà depuis des années fait les efforts vains pour se placer comme un critique d'art - qui a reconnu après l'examen le plus minutieux que ces gravures sont les œuvres des agents contre-révolutionnaires en même temps que des obsédés sexuels... Et la chose va au procureur de la République.

Dans ce moment, je n'ai pas les photos des gravures incriminées; je te les enverrai le plus tôt possible. /Ils ne seront pas destinées pour la publicité! Mais tu vois déjà que c'est une bêtise énorme ... mais qui n'est pas seulement très pénible pour ces deux artistes /et leur femmes/ et très inquiétante pour tous les autres /de cette manière-ci on peut désinterpréter presque tout œuvre artistique/, mais pense aux conséquences internationales... Soljenitsyn? c'est encore un personnage politique ou un écrivain avec les intentions politiques marquées - et on ne le traîne pas devant les tribunaux; et ici on veut faire un procès avec deux jeunes artistes très doués et absolument honnêtes auxquels on peut reprocher seulement qu'ils sont apolitiques... quel scandale menace et comme idiot!

Ce scandale touchera aussi les P.C. de l'Ouest et celle de la France spécialement. Un scandale parfaitement inutile. Mais je crois qu'il serait très facile de le prévenir. J'espère qu'un mot tout à fait privé d'un écrivain ou artiste communiste français dont le nom serait assez connu à Prague et adressé à M. Husák /qui n'est pas averti, je crois/ suffirait effacer cette affaire. Je pense à Aragon... Donne lui, si tu veux, ma

A la fin de compte il ne s'agit que du prestige de quelques employés de la police. Ils se sont laissés entraîner, je suppose, dans cette non-sens immense par la cabale des artistes définitivement ratés qui flairent une bonne occasion dont ils pourraient profiter pour calomnier tous les artistes modernes chez nous.

Sauf MM. Krejčí et Kulháněk personne n'est informé de cette lettre. Nous voulons éviter à tout prix un scandale public - les articles dans la presse, les protestations etc. C'est de la politique /et de la politique internationale/ et nous ne désirons point d'être entraînés dans ce jeu. Il nous intéresse l'art - ces deux graveurs, moi, mes amis artistes. Tu connais le milieu artistique de Prague. Tu as fait déjà beaucoup de choses pour les artistes tchèques et slovaques. Alors, mon cher Raoul: tous nos espoirs reposent sur toi.

Cette fois, n'oublie pas de me répondre que tu as reçu cette lettre et si tu peux t'engager.

À toi, amicalement

J.
Jindřich

Jindřich Chalupský
Leninská 35. Praha 10



Ni dissident, ni résistant – l'engagement critique au-delà des idéologies

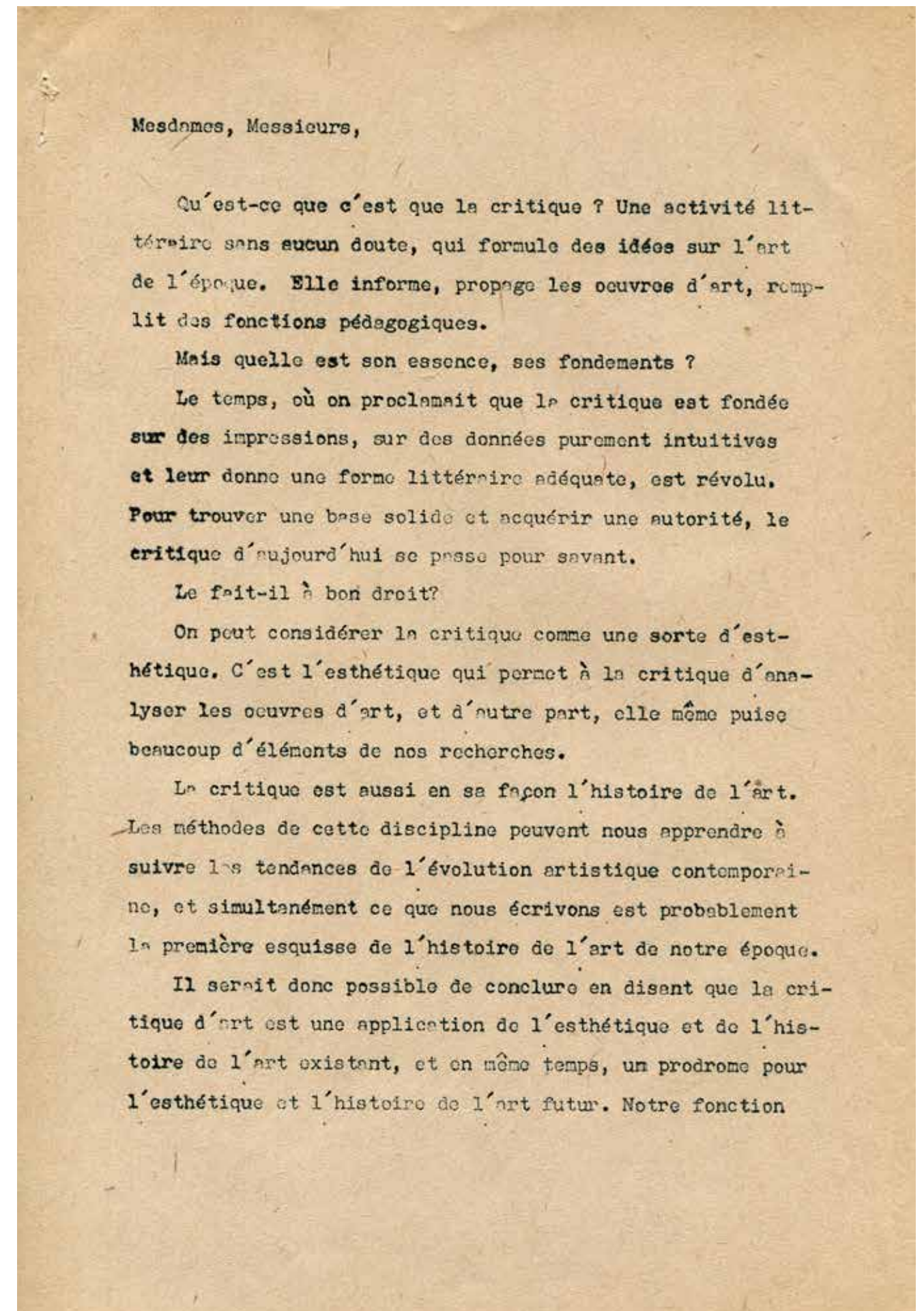
Cet épisode est révélateur, d'une part, de l'importance que revêtaient pour Chalupecký les contacts de Moulin avec le PCF et, d'autre part, de sa propre sensibilité face à la condition des artistes et de l'art. Refusant toute position héroïque ou de victimisation face au système dans lequel il vit, Chalupecký agit en pragmatique, confronté à l'urgence d'une situation qui affecte la vie des individus et non en porteur de l'étendard de la dissidence. Sa position à ce propos est d'ailleurs très claire. Invité quelques années plus tard par Moulin à écrire pour la revue *Révolution*, il répond que personne ne pourra l'empêcher d'écrire et de publier, précisant toutefois qu'il ne cherche pas le scandale : « De se présenter comme 'dissident' me paraît très bon marché et on est mis dans des connexions que je n'aime point. Il va sans dire que je signe toujours mes écrits (ma marque de fabrique !) »¹⁹.

Raoul-Jean Moulin ne semble pas non plus sensible à l'attrait de la dissidence, contrairement à bon nombre d'intellectuels occidentaux de cette période. Plutôt que d'attribuer cette position à son engagement au sein du PCF – dont la position face à la dissidence en Union Soviétique et en Europe de l'Est est alignée sur celle du PCUS –, nous suggérons qu'elle découle de sa propre pratique de la critique, centrée davantage sur l'œuvre et l'artiste que sur son contexte d'émergence. On l'a vu, si Moulin condamne fermement la répression du printemps de Prague, sa position ne semble pas interférer avec sa réception et son analyse de l'œuvre d'artistes et critiques tchèques, ni le pousser à réduire ceux-ci à des héros en résistance ou à des victimes de l'oppression.

Ces quelques exemples d'échanges et de collaborations entre les deux critiques rendent compte de multiples registres d'action et de leurs imbrications. Si la question de l'engagement est présente chez Moulin comme chez Chalupecký, on peut dire qu'elle accompagne leur trajectoire sous la forme d'une position éthique et civique plus qu'idéologique. Elle ne semble par ailleurs ni entraver, ni conditionner leur vision critique et leur approche de l'art et des artistes, qui reste avant tout attachée à leur propre perception esthétique et intellectuelle du monde et son interprétation.

19. Lettre de Jindřich Chalupecký à Raoul-Jean Moulin, 18 février 1980, Archives de Raoul-Jean Moulin, MAC VAL [MOUL.AT/007].

Communication de Jindřich Chalupecký présentée lors du XVIII^e Congrès de l'AICA, 1966, tapuscrit, p.1, 7, 8, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON020 06/08]. Pour accéder à l'intégralité du document en ligne : https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con020/fr-aca-aicai-the-con020-608?r=true.



- 7 -

vocation propre". À cela près que la situation d'un critique est meilleure que celle d'un tel philosophe. Tout en n'étant pas "un homme de congrès", même d'un congrès de notre honorable AICA, le critique n'est pas condamné à la solitude, il vit dans une même confraternité avec ces autres solitaires qui sont les artistes.

La méditation ontologique d'un tel critique n'est pas une fin en soi. Elle a une fonction précise qui est d'approfondir et d'élargir le nouvel espace spirituel ouvert par l'œuvre des artistes contemporains. En suivant cette voie, le critique gagne, je crois deux choses. Il arrive à établir une méthode assez ferme pour pouvoir discerner dans l'histoire tumultueuse de l'avant-garde les œuvres valables des œuvres vaines. En plus, en créant une atmosphère intellectuelle adéquate, il arrive à devenir l'accoucheur socratique : il facilite la naissance des œuvres nouvelles et véritables.

En conclusion, je crois que la critique d'art est au fond une discipline philosophique. Pour préciser même, j'avance qu'elle est une introduction à l'ontologie, comme à son tour, l'ontologie philosophique devient l'introduction à cette critique.

Tout art moderne tend à révéler l'essence de l'art

- 8 -

et réaliser son sens foncier. Le but de la critique va dans le même sens, elle révèle l'essence ontologique de l'expérience artistique. L'effort de l'art d'avant-garde et celui de la critique digne de ce nom confluent. La critique n'est plus en dehors de l'art et ne tient pas le rôle de l'observateur impassible. Participant directement aux destinées de l'art, elle devient, elle aussi, dans l'histoire de l'art de notre époque, un des éléments créateurs.

Jindřich CHALUPECKÝ

La Nuit du 20 au 21 août 1968 : la répression du Printemps de Prague vécue par le critique d'art Jiří Padrta

Familier de la scène artistique tchécoslovaque depuis son premier voyage en septembre 1960¹, Pierre Restany entretient des échanges amicaux avec ses collègues est-européens, dont le critique d'art tchèque Jiří Padrta², membre de la section tchécoslovaque de l'AICA. Leur correspondance de l'année 1968 permet de suivre de près la chronique des événements le changement brutal du climat intellectuel. Dans une lettre datée du 20 mars 1968, Restany ironise avec Padrta à propos de « l'humour tchèque (qui) conserve toujours ses droits, même sous l'occupation slovaque³ », il raille la « fédération de Bohême-Moravie-Slovaquie-Sudenland-Ruthénie-sub-Cappathique⁴ » et le « nouveau cours progressiste de la Slovaquie⁵ ». Les échanges entre Padrta et Restany précisent et décrivent très souvent en détail leurs voyages et leurs agendas respectifs, rendant compte de l'implication de Restany dans la vie artistique tchécoslovaque : « Dis à Ludmila⁶ que j'ai envie de la revoir. [...] Vivent les petites marguerites, les trains étroitement surveillés et évidemment les amours d'une blonde [...] Je vous embrasse tous les deux [...] Mais bien sûr pas de la même façon⁷ ».

Quelques mois plus tard, c'est dans un tout autre état d'esprit que Padrta écrit à Restany : les forces du Pacte de Varsovie ont envahi la Tchécoslovaquie. La lettre de Padrta datée du 29 août 1968 représente ainsi un document de tout premier ordre en tant que témoignage émouvant de cette actualité traumatisante. Plus encore, il propose une relecture acerbe des récents événements du Mai français qui ont été en particulier portés par des idéaux communistes, ces mêmes idéaux au nom desquels le régime soviétique vient d'imposer sa politique extrêmement répressive au peuple tchécoslovaque. Dans un projet d'article intitulé « La vie de Bohême revue et corrigée par Pierre Restany », le critique français tente de relater ces informations de première main : « L'atmosphère n'est plus celle du printemps de tous les espoirs [...] l'anormal s'est normalisé⁸⁹ ». La version finale de l'article, associée aux événements de la Biennale Danuvius 1968, paraîtra quelques mois plus tard, au début du printemps 1969, dans la revue italienne *Domus*¹⁰.

Félix Drouet

Lettre de Jiří Padrta à Pierre Restany, 29 août 1968, 3 p. manuscrites, fonds Pierre Restany [PREST-XSEST13/28-30].

1. Voir Lada Hubatova-Vackova, « Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970 : le Nouveau Réalisme », dans Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA/éditions des Cendres, 2009, p.253-268.

2. Jiří Padrta écrit notamment pour les revues *Výtvarné umění* (Beaux-Arts) et *Opus international* (n°12, 1968, p.56-64).

3. Lettre de Pierre Restany à Jiří Padrta datée du 20 mars 1968, fonds Restany [PREST.XSEST05/21].

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

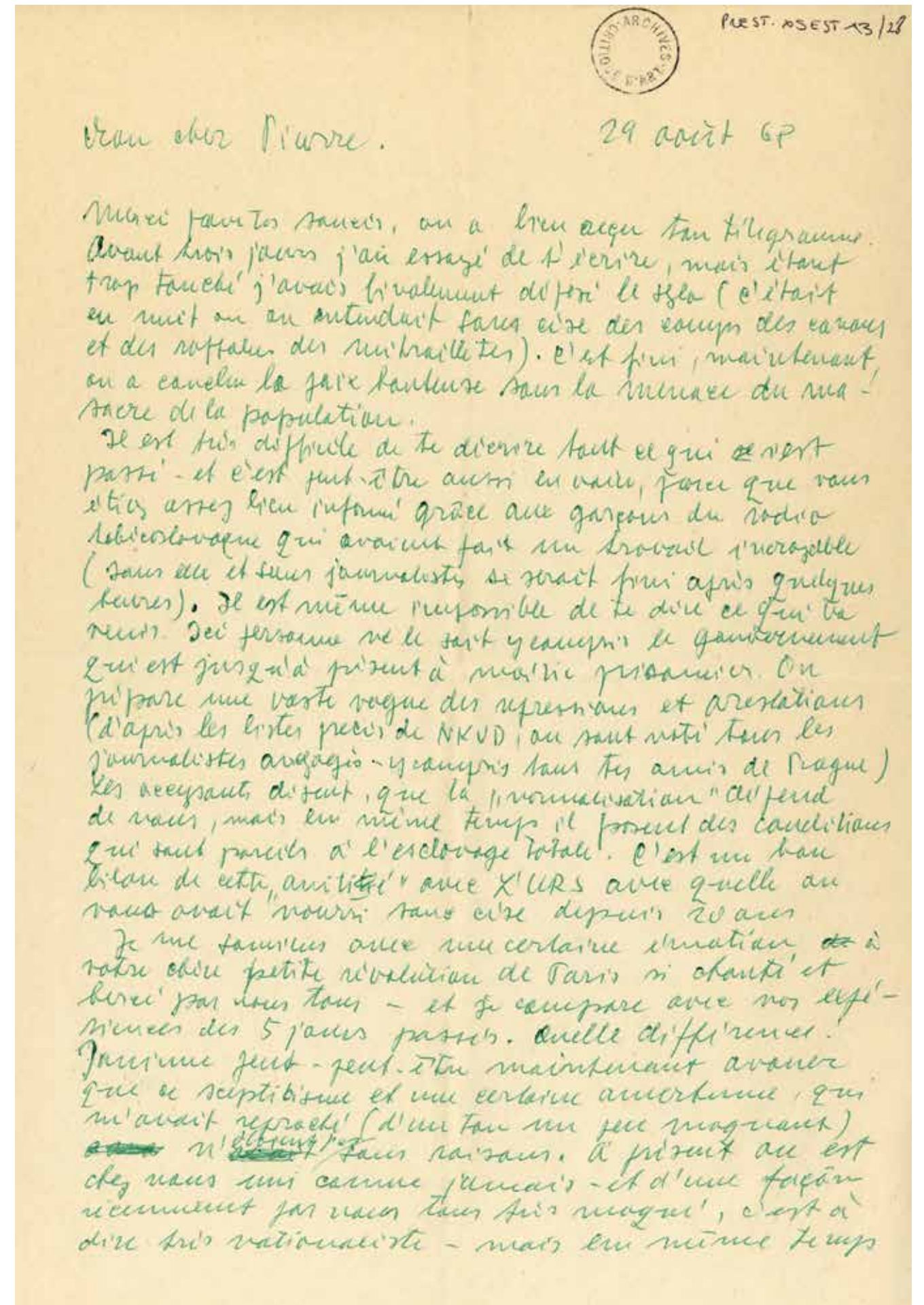
6. Ludmila Peterajová est commissaire d'exposition à la Galerie nationale slovaque (SNG) au côté de Karol Vaculik.

7. Lettre de Pierre Restany à Jiří Padrta, *op.cit.*, p.2.

8. Pierre Restany, « La vie de Bohême revue et corrigée par P. Restany », janvier 1969, tapuscrit préparatoire pour un article non publié, p.1, fonds Pierre Restany [PREST.XS EST63/64].

9. *Ibid.*

10. Article reproduit p.122, 130-131 dans le présent volume. Voir également l'article de Félix Drouet, « Danuvius 68, la première biennale des jeunes artistes Est-Ouest ».



«C'est fini, maintenant on a convenu la paix honteuse sous la menace du massacre de la population. Il est très difficile de te décrire tout ce qui c'est passé et c'est peut être aussi en vain, parce que vous étiez assez bien informé grâce aux garçons [de la] radio tchécoslovaque qui [ont] fait un travail incroyable (sans elle et sans [les] journalistes ce serait fini après quelques heures). Il est même impossible de dire ce qui va [ad]venir.»

«On prépare une vaste vague de répressions et [d']arrestations (d'après les listes précises de NKVD ou sont notés tous les journalistes engagés y compris tous tes amis de Prague. Les assaillants disent que la "normalisation" dépend de nous, mais en même temps, ils [nous] [im]posent des conditions qui sont pareil à l'esclavage total. C'est un beau bilan de cette amitié avec l'URSS avec [la] quelle on vous avait «nourri» sans crise depuis 20 ans. Je me souviens avec une certaine émotion [de] votre chère petite révolution de Paris si chantée et [?] par nous tous – et je compare avec nos expériences des 5 jours passés. Quelle différence.»

1968 ARCHIVES
KSEST 13/29

Je suis sûr que jamais. Mais sachez tous
tels fatigués, impressionnés et blessés par
la capitulation honteuse. Mamek a été déçu...
On s'est défendu par tous les moyens qui ont
les gens non armés. Jamais n'avait éclaté
et maintenant, que tu connais, comme
pendant les jours j'ai dans les rues de Prague.
Toute la ville était une collée humaine calm-
posée par les centaines milliers des affiches, inscrip-
tions, graffiti. Des dizaines des millions personnes
avaient sans cesse de plus silencieusement avec
les drapeaux autour des tanks et transporteurs
militaires. Il y avait des groupes des jeunes
filles qui provoquaient avec leurs maris, jumeaux
et sans aucun regard les équipes sur les voitures
militaires. Ces garçons de la ville avec les
visages amers, sales, fatigués, mal nourris
étaient d'anciens très nerveux avec les doigts sur
les détecteurs des mitraillettes - j'ai vu comment
ils ont tué une jeune fille tout simplement
parce qu'elle a menacé par le bras
d'être. Mais je ne veux pas et ne peux pas
de décrire toute la suite des événements que
tu connais. L'air d'ici. Prague est d'ici -
est d'un peu plus normale, mais ne comprend
pas des voitures laides, armées par les mitraillettes
et des soldats sans cesse les rues et surveillants
des passants. La population croit et s'occupe
par ses propres soucis comme si on l'occupe-
tion n'existait pas. Mais c'est une ville
superficielle, parce que la situation est toujours
très dramatique. Seulement les événements
passent rapidement sans le niveau de la
vie extérieure. Et ils sont très tragiques. À pré-
sent on ne connaît pas tous les conséquences
de la dictature totalitaire qui nous attend.
Il est possible qu'on ne se verra pas trop tôt
de même possible qu'on ne pourra pas travailler,
écrire, publier, voyager.

CHIVES-13/30 3

En tout cas je te demande de faire la plus grande honte possible à nos "amis" du pacte des 5 - et aussi à vos "camarades" communistes français qui avec leurs hésitations (avec leurs communiqué trois fois corrigé) avaient causé ici à Prague une dédaigne [sic !] profonde. S'ils peuvent désigner l'occupation brutale d'un pays libre seulement comme "une grave faute politique de Moscou" - et alors tant pis pour eux.

Si tu veux quelque chose de moi (des matériaux, articles, reportages etc) dis-leur, téléphone à Jean Dédé et à Tringali, qui est à Paris et qui va se rendre à Prague en 10 jours. A présent j'avais envoyé des matériaux divers (même sans Paris) - mais ce sont avant tout des photos de la sorte que tu connais de la Belgique et dont je t'envoie quelques-unes. Jusqu'à présent je ne peux pas travailler d'une façon normale (notre rédaction est toujours occupée par les Russes) - ce qui va s'améliorer peut-être bientôt. Si tu veux quelque chose pour la planète - par exemple, dis-le à Tringali. J'essaierai de me communiquer avec toi le plus tôt possible.

Bien à toi ton Jiri.

« En tout cas, je te demande de faire la plus grande honte possible à nos "amis" du pacte des 5 et aussi à vos "camarades" communistes français qui avec leurs hésitations (avec leurs communiqué trois fois corrigé) avaient causé ici à Prague une dédaigne [sic !] profonde. S'ils peuvent désigner l'occupation brutale d'un pays libre seulement comme "une grave faute politique de Moscou" et alors tant pis pour eux ».

« Il est possible qu'on ne se reverra pas très tôt. Il est même possible qu'on ne puisse pas travailler, écrire, publier, voyager. [...] Jusqu'à présent je ne peux pas travailler d'une façon normale (notre rédaction est toujours occupée par les russes) ce qui va s'améliorer peut être bientôt. [...] Bien à toi. Jiří »



Jeanine Warnod, « Des artistes de l'École de Paris menacés d'expulsion », *Le Figaro*, 14 juin 1968, fonds Dany Bloch [DBLOC.RX37/62].

Anne Sophie Berisset

L'expulsion contestée de Julio Le Parc, partisan de la « guérilla culturelle »

Après des études à l'Académie des Beaux-arts de Buenos Aires et grâce à une bourse en 1958, Julio Le Parc, acteur majeur de l'art cinétique et optique, choisit de développer son art à Paris, jusqu'alors la capitale artistique mondiale. Le Parc fait ainsi partie de ces artistes qui ont considérablement enrichi l'École de Paris dont la plupart sont étrangers. Peu à peu, il devient créateur d'un art social, interactif et surtout engagé, l'un des principes du Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.) qu'il contribue à fonder dès 1960 avec François Morellet, Francisco Sobrino, Horacio Garcia-Rossi, Yvaral et Joël Stein. Sa première exposition personnelle a lieu en 1966 à la galerie Howard Wise à New York, puis en France, à la Galerie Denise René. Le 17 juin de cette même année, il obtient le Grand Prix International de Peinture à la Biennale de Venise¹. Les avant-gardes des années 1960 se rejoignent par la volonté de renouveler l'art au regard des relations œuvre-spectateur et artiste-société. D'après les artistes, la participation du spectateur et la socialisation de l'art impliquent le citoyen dans la construction de la société à venir. Selon Le Parc, « l'intérêt réside désormais non plus dans l'œuvre d'art (avec ses qualités d'expression, de contenu, etc.) mais dans la contestation du système culturel. Ce qui compte, ce n'est plus l'art, c'est l'attitude de l'artiste² ». Ces termes annoncent l'action de l'artiste contre le fonctionnement du monde de l'art mais aussi contre le programme politique gaulliste en 1968.

À l'instar de son opposition au renversement gouvernemental de Juan Perón à Buenos Aires en 1955, Le Parc conteste la politique contemporaine de la France et est omniprésent à l'Atelier Populaire mis en place à l'École des Beaux-Arts de Paris entre le 14 mai et le 27 juin 1968. Il s'agit du quartier général des artistes et étudiants investis dans la révolte, produisant les affiches sérigraphiées anonymes qui sont aussitôt placardées sur tous les murs de la capitale. Près de trois cent artistes³ et des milliers d'étudiants s'allient pour réorganiser le système éducatif des Beaux-arts, établir un lien avec les grévistes ouvriers et utiliser l'art comme un outil de propagande contre le pouvoir étatique. Cependant, le 6 juin 1968,

1. Les œuvres présentées par Le Parc à Venise ne sont pas sans rappeler les manifestations collectives du G.R.A.V. à Paris notamment *Journée dans la rue*, le 19 avril 1966 où Le Parc propose des dalles mobiles. À ce propos, voir l'article de Jean-Albert Cartier, « L'art dans la rue grâce au Groupe de Recherche d'Art Visuel », *Combat*, 26 avril 1966.

2. Julio Le Parc, « Guérilla culturelle ? », *Robho*, n°3, printemps 1968, non paginé.

3. Dont Hugo Demarco, Alejandro Marcos, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Gérard Fromager, Olivier Mosset, Martial Raysse, Claude Rutault, Francis Biras, Lucio Fanti, Guy de Rougemont etc.

4. « Deux Tunisiens, étudiants en peinture, appréhendés au même endroit, sont conduits à la frontière 48 heures après. Motif ? Pas de motif. Ils se trouvaient simplement sur la route de Chartres, de Dreux, de Rouen - et aussi de Flins — quelques heures avant les manifestations. »; extrait de Christiane Duparc, « Des indésirables », *Le Nouvel Observateur*, 12-18 juin 1968, p.24.

5. « De nombreux étrangers arrêtés la semaine dernière, alors qu'ils manifestaient, ou que l'on accuse d'avoir eu l'intention de manifester, font l'objet d'expulsion. »; Extrait de Otto Hahn, « Julio Le Parc, l'indésirable du pont de Saint Cloud », *L'Express*, 17-23 juin 1968, p.129.

6. Otto Hahn, *op.cit.*, p.129.

sur le Pont de Saint-Cloud, Julio Le Parc, Hugo Demarco, Rodriguez Cibaja et deux étudiants tunisiens⁴ sont arrêtés par la police à la sortie de l'autoroute qui mène aux usines Renault de Flins, où des émeutes s'appêtent à éclater⁵. Le nouveau ministre de l'intérieur, Raymond Marcellin, décide de les expulser du territoire français, comme le rapporte Otto Hahn dans *L'Express* :

« L'affaire est surtout grave pour Paris, creuset d'une culture internationale qui, depuis 1900, polarise les artistes du monde entier. Picasso, Chagall, Modigliani, [...] Miró sont quelques-uns de ces étrangers, ou ex-étrangers, à qui Paris doit une partie de sa gloire. Tous ces artistes, connus et inconnus, risquent de ne plus se sentir en sécurité si l'arrêté d'expulsion n'est pas rapporté. Il ne s'agit pas de demander un statut privilégié pour l'artiste [Le Parc], mais de ne pas prendre des décisions aussi graves pour des motifs aussi futiles que la traversée du pont de Saint-Cloud⁶ ».

« Je pense qu'il faut agir. Agir pour chaque occasion. Agir pour créer d'autres situations où l'on pourra développer une action plus concertée, plus orchestrée. Agir au risque de se tromper. (...) L'intérêt réside désormais non plus dans l'œuvre d'art (avec ses qualités d'expression, de contenu, etc.) mais dans la contestation du système culturel. Ce qui compte, ce n'est plus l'art, c'est l'attitude de l'artiste. »

Julio Le Parc, printemps 1968



Julio Le Parc. « Guérilla culturelle? », *Robho*, n°3, printemps 1968, n. p., fonds Restany [PREST-PER].

EDITORIAL

Après un séjour de quatre mois dans quelques villes d'Amérique du Sud (Buenos-Aires, Mendoza, Montevideo, Sao Paulo, Valencia, Caracas), et ayant assisté au « symposium des intellectuels et artistes d'Amérique » qui s'est tenu en novembre 1967 à Puerto Azul (Vénézuëla); ayant eu, d'autre part, en d'innombrables occasions la possibilité de dialoguer avec beaucoup de gens très divers, j'ai senti, dès mon retour à Paris, la nécessité d'éclaircir et de réaffirmer certains aspects de ma position.

A Paris, j'ai fait part de mes inquiétudes à plusieurs personnes, parmi lesquelles mes amis du GRAV et de ROBHO. Ces derniers m'ont demandé un éditorial pour leur prochain numéro. Telles sont donc les circonstances de cette rédaction qui s'est poursuivie tant bien que mal depuis novembre (4 mois). Je dis cela à titre critique et auto-critique. Car je pense qu'il faut agir. Agir dans chaque occasion. Agir pour créer d'autres situations où l'on pourra développer une action plus concertée, plus orchestrée. Agir même au risque de se tromper.

Pendant mon voyage, j'ai fait quatre expositions représentatives de mes recherches, avec une très grande participation du public (Buenos-Aires : 180.000 visiteurs en 16 jours).

Je ne voulais pas que le climat de foire, de gaité, de spontanéité qu'on pouvait remarquer parmi les visiteurs de mes expositions (la plupart non spécialisés) fût assimilé à l'attitude du visiteur habituel des musées et des expositions. Je ne voulais pas non plus voir se développer un mythe autour de mon travail et de moi-même.

A chaque occasion j'ai mis en évidence une intention de changement dont ces recherches étaient le support occasionnel.

Le rôle de l'intellectuel et de l'artiste dans la Société ?

Mettre en évidence à l'intérieur de chaque milieu les contradictions existantes.

Développer une action afin que ce soient les gens eux-mêmes qui produisent les changements.

La quasi totalité de ce qu'on fait au nom de la culture contribue à la prolongation d'un système fondé sur des rapports de dominants à dominés.

La persistance de ces rapports est garantie par le maintien de la dépendance et de la passivité chez les gens.

La société, en assimilant les nouvelles attitudes, en lime toutes les arêtes et change en habitudes ou en modes tout ce qui aurait pu avoir un début d'agressivité, vis-à-vis des structures existantes.

Or, aujourd'hui, se fait toujours plus évidente la nécessité de remettre en question le rôle de l'artiste dans la société. Il faut acquérir une lucidité plus grande et multiplier les initiatives, dans la difficile position de celui qui, tout en baignant dans une réalité sociale donnée, et tout en ayant compréhension de sa situation, essaye de tirer parti des possibilités qui s'offrent pour produire des changements.

Quand les gens commencent à regarder par leurs propres yeux, quand ils constatent que les schémas mentaux qui les emprisonnent sont très loin de leur réalité quotidienne, les conditions sont mûres pour une action de destruction de ces schémas.

Certes, le poids énorme de la tradition artistique et des conditionnements

qu'elle exerce, nous font douter. Et plusieurs fois, nous tournons le regard vers le passé où se trouvent les stéréotypes historiques et les valeurs établies qui essayent de se prolonger.

On peut facilement voir dans la société deux blocs bien différenciés. D'un côté une minorité qui détermine totalement ce qui fait la vie de cette société (politique, économie, normes sociales, culture, etc.). De l'autre côté une masse énorme qui suit les déterminations de la minorité. Cette minorité agit en sorte que les choses se prolongent. Et tout en changeant d'apparence, les rapports demeurent les mêmes.

Si on se place dans cette perspective, on constate, dans la production intellectuelle et artistique, deux attitudes bien différenciées. D'un côté tout ce qui — volontairement ou non — aide à maintenir la structure des rapports existants, à conserver les caractéristiques de la situation actuelle; de l'autre côté, éparpillées un peu partout, des initiatives, délibérées ou non, qui essayent de miner les rapports, de détruire les schémas mentaux et les comportements sur lesquels s'appuie la minorité pour dominer.

Ce sont ces initiatives qu'il faudrait développer et organiser. Il s'agit de se servir d'une capacité professionnelle acquise dans le domaine de l'art, de la littérature, du cinéma, de l'architecture, etc., et — au lieu de suivre simplement le chemin déjà tracé, celui qui consolide les structures sociales — de mettre en question les prérogatives ou privilèges propres à notre situation.

Il s'agit d'éveiller la capacité potentielle qu'ont les gens de participer, de décider par eux-mêmes — et de les amener à se mettre en rapport avec d'autres gens pour développer une action commune, afin qu'ils jouent un rôle réel dans tout ce qui fait leur vie.

Il s'agit de faire prendre conscience que le travail, qui se fait au nom de la culture ou de l'art est seulement destiné à une élite. Que le schéma à travers lequel cette production entre en contact avec les gens est le même que celui sur quoi s'appuie le système de domination.

Les déterminations unilatérales dans le champ artistique sont identiques aux déterminations unilatérales dans le champ social.

La production artistique conventionnelle est exigeante vis-à-vis du spectateur. Pour qu'il puisse apprécier, elle sous-entend des conditions spéciales : une certaine connaissance de l'histoire de l'art : une information particulière, une sensibilité artistique, etc. Ceux qui répondent à ces exigences appartiennent évidemment à une classe bien déterminée.

Ainsi on collabore à toute une mythologie sociale qui conditionne le comportement des gens. On retrouve le mythe de la chose unique, qui va à l'encontre de la chose commune, le mythe de celui qui fait les choses spéciales, qui va à l'encontre de celui qui fait des choses communes; le mythe de la réussite — ou pire encore : le mythe de la possibilité de la réussite.

Tout ce qui justifie une situation de privilège, une exception, porte en lui-même la justification des situations non privilégiées du grand nombre.

C'est ainsi que naît et se propage, par exemple, le mythe de l'homme exceptionnel (politique, artistique, milliardaire, religieux, révolutionnaire, dictateur, etc.) qui implique son contraire : l'homme qui n'est rien, le mi-

sérable, le raté, l'ignorant. Ce mythe là et quelques autres sont les mirages qui maintiennent la situation : chaque individu, dans un moment ou dans un autre est incité à y adhérer. Car la « réussite » fait partie de l'échelle des valeurs qui soutient les structures sociales.

Dans nos propres milieux, nous pouvons mettre en question la structure sociale et ses prolongements à l'intérieur de chaque spécialité. Nous pouvons coordonner les intentions de tous et créer des perturbations dans le système.

D'une façon ou d'une autre, nous participons à la situation sociale. Le problème de la dépendance et de la passivité des gens n'est pas un problème local — mais général, même s'il a des aspects variés. Il devient plus aigu dans les centres où la tradition et la culture ont un poids plus grand, et où l'organisation sociale est plus évoluée.

Les jeunes peintres conditionnés (par l'enseignement, par l'imprégnation d'idéaux qui obéissent à des schémas pré-établis, par les mirages de la réussite, etc.) peuvent être stimulés par certaines évidences et orienter leur travail dans un sens différent.

Ils peuvent :

— cesser d'être les complices inconscients, involontaires des régimes sociaux où la relation est de dominés à dominants ;

— devenir des moteurs et réveiller la capacité endormie des gens à décider eux-mêmes de leur destin.

— ranimer leur puissance d'agressivité contre les structures existantes.

— au lieu de chercher des innovations à l'intérieur de l'art, changer dans la mesure du possible, les mécanismes de base qui conditionnent la communication.

— récupérer la capacité de création des praticiens actuels (complices généralement involontaires d'une situation sociale qui maintient la dépendance et la passivité chez les gens) ; essayer de fonder une action pratique pour transgresser les valeurs et casser les schémas ; déclencher une prise de conscience collective et préparer, avec clarté, des entreprises qui mettront en évidence le potentiel d'action que les gens portent en eux.

— Organiser une espèce de guérilla culturelle contre l'état actuel des choses, souligner les contradictions, créer des situations où les gens retrouvent leurs capacités à produire des changements.

— Combattre toute tendance au stable, au durable, au définitif ; tout ce qui accroît l'état de dépendance, d'apathie, de passivité lié aux habitudes, aux critères établis, aux mythes — et autres schémas mentaux nés d'un conditionnement complice avec les structures au pouvoir. Systèmes de vie qui, même en changeant les régimes politiques, continueront à se maintenir si nous ne les mettons pas en question.

L'intérêt réside désormais non plus dans l'œuvre d'art (avec ses qualités d'expression, de contenu, etc.) mais dans la contestation du système culturel. Ce qui compte ce n'est plus l'art, c'est l'attitude de l'artiste.

LE PARC

POUR VOUS ABONNER :

6 numéros : France : 20 francs
Etranger : 25 francs ou équivalent
Soutien : 50 francs

Payable par chèque bancaire ou postal au nom de :

ROBHO

55, avenue du Maine, Paris 14^e
Robho n'accepte pas la publicité — sauf sous forme d'échanges avec des publications similaires.

GUERRILLA CULTURELLE ?

robho NOUVELLE SÉRIE
Rédaction : JULIEN BLAINE, JEAN CLAY
Collaborateurs réguliers : CHRISTIANE DUPARC, ALAIN SCHIFRES
Maquette : CARLOS CRUZ-DIEZ
Photographie : MICHEL DESJARDINS
Robho est en vente à la librairie LA MUNE, 170, boulevard Saint-Germain.
Le gérant responsable : CHRISTIANE DUPARC
Droits réservés pour tous pays © ROBHO

RÉDACTION ADMINISTRATION : 55, AVENUE DU MAINE, PARIS-14^e
Imprimerie La Renaissance - Troyes — Dépôt légal 2^e trimestre 1968 - N° 19.850



François Pluchart, « Le combat commence », *Combat*, 3 juin 1968, fonds Pluchart [FPLUC/Combat 1968].

7. François Pluchart, « Non à la culture calibre 22 », *Combat*, lundi 17 juin 1968, p.11.

Dans son article « Non à la culture calibre 22 », François Pluchart critique sévèrement la solution de facilité de l'expulsion, adoptée par le gouvernement, et dont le visage de Daniel Cohn-Bendit, l'un des principaux agitateurs du mouvement étudiant expulsé le 21 mai, est devenu l'emblème :

« Il est admis (splendide anachronisme à l'heure européenne) que les étrangers ne doivent pas se mêler de politique. Il est également admis, sous le règne gaulliste, que tous ceux qui marquent une opposition au régime ne sont pas Français. [...] Ce qui manque pour l'instant, c'est le texte de loi permettant de les reconduire à la frontière, plongeant les uns dans la misère les autres dans le désespoir⁷. »

L'Affiche « Nous sommes tous indésirables » (Cohn-Bendit), réalisée à l'Atelier populaire en mai 1968, illustration de l'article de Jean-Louis Pradel, « 68-78 », *Opus International*, n°66-67, printemps 1978, périodiques [OPUS-PER].

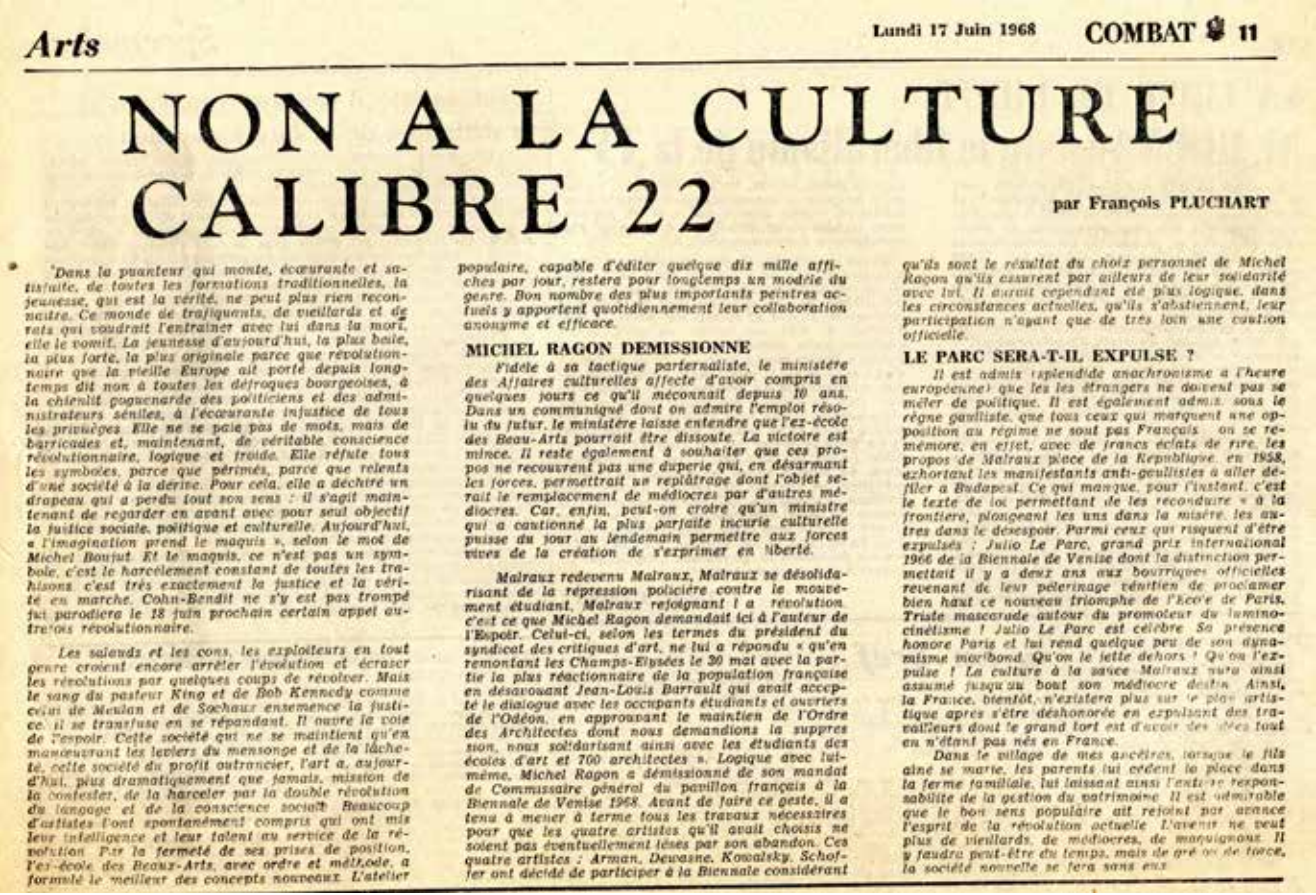


8. *Ibid.* Voir aussi Christiane Duparc, *op. cit.*, 12-18 juin 1968, p. 24-25 ; « Solidarisa de los artistas de Francia con Le Parc y Demarco », coupure de presse sans provenance faisant partie d'une revue de presse abondante sur l'événement conservée aux Archives Julio Le Parc, à Cachan.

9. Otto Hahn, *op.cit.*, p. 129.

La nouvelle se répand immédiatement dans les milieux artistiques et intellectuels qui se mobilisent pour faire revenir ces artistes ; le soutien se montre particulièrement engagé en faveur de Le Parc. On peut ainsi évoquer l'émission d'une pétition générale, signée par près de cent-cinquante personnalités dont Pierre Soulages, Édouard Pignon, Max Ernst, Roberto Matta, Nicolas Schöffer, le comité du Salon de mai mais aussi Victor Vasarely, Denise René, Olivier Debré et le « comité contre la répression » fondé par Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Alain Resnais⁸ : « Immédiatement, Victor Vasarely téléphone à M. Bernard Anthonioz, à la direction des Arts et Lettres. M. Jacques Lassaigue, président international des critiques d'art, prend contact avec M. René Capitant, le garde des Sceaux. M. André Malraux s'émeut. M. Raymond Marcellin, le nouveau ministre de l'Intérieur, qui a signé l'arrêté d'expulsion, essaie d'arranger les choses⁹. » Ces multiples démarches permettent à Le Parc et aux autres artistes expulsés de revenir finalement, cinq mois plus tard, sur le sol français.

François Pluchart, « Non à la culture calibre 22 », *Combat*, 17 juin 1968, fonds Pluchart [FPLUC/ Combat 1968].





« Protestation à la suite de l'expulsion de cinq artistes peintres », coupure de presse sans date, fonds Dany Bloch [DBLOC.RX37/63].



10. La dissolution du G.R.A.V. est décidée à l'unanimité le 15 novembre 1968 à Paris.

11. Julio Le Parc, « Démystifier l'art », *Opus international*, n°8, octobre 1968, p.46. Voir aussi l'encart «Americana ou la plus jeune documenta de tous les temps» dans le présent volume p.116-121.

12. Christiane Duparc, « La Rentrée des convalescents », *Le Nouvel Observateur*, n°202, 23-29 septembre 1968, p.51.

13. Voir l'article du conservateur en chef du musée d'Art moderne de la Ville de Paris Jacques Lassaigne, « L'exposition Le Parc n'aura pas lieu », *Le Figaro*, 11 avril 1972.

14. Voir à ce sujet notamment le compte-rendu du colloque de l'AICA, Options, conceptions d'un Musée d'art moderne, Paris, 14 septembre 1972, n. p., fonds AICA International [FR ACA AICAI BIB IMP010], reproduit dans le présent volume p.44-49.

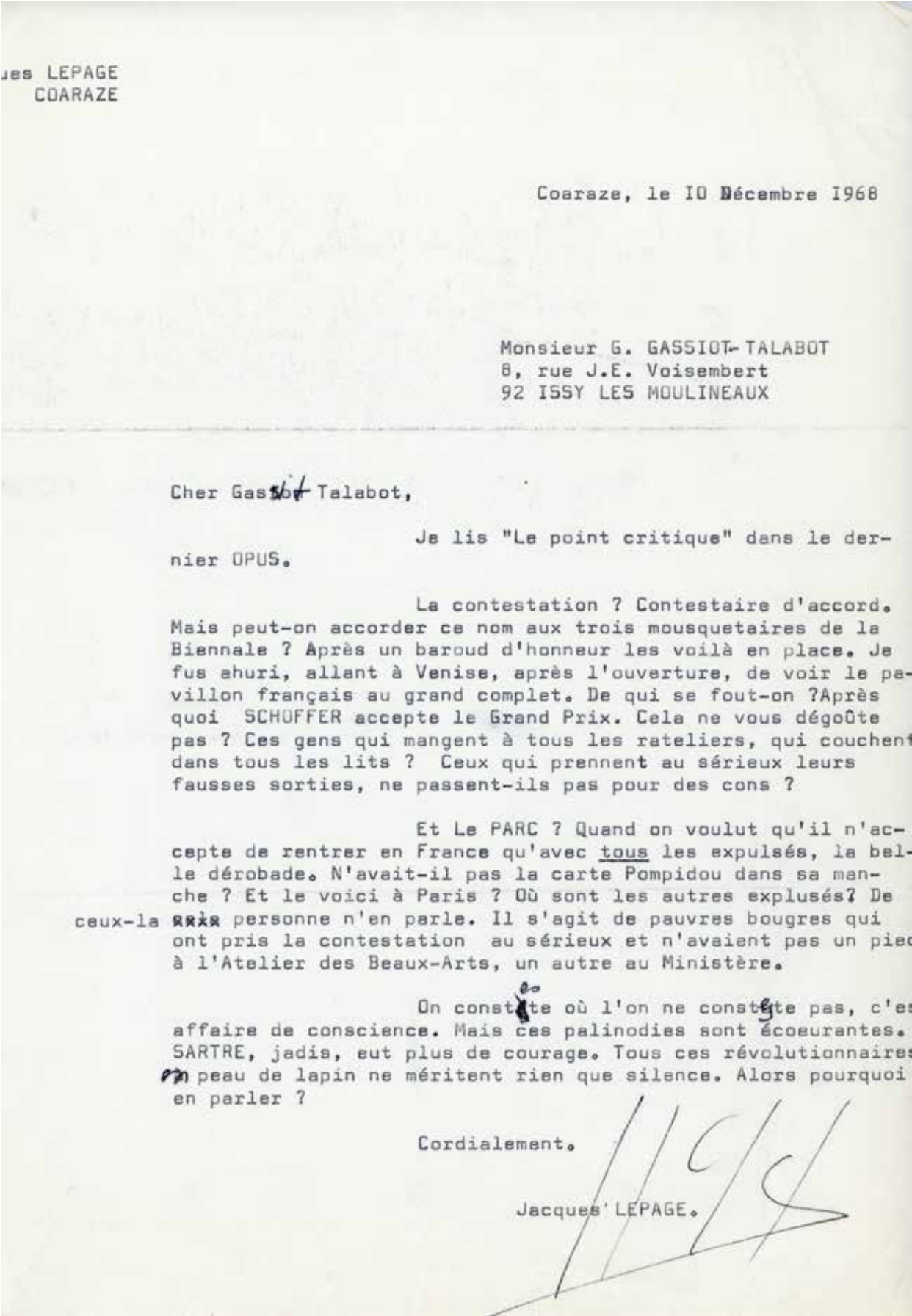
15. Jean-Louis Pradel, « Sur un air de liberté retrouvée », in *Julio Le Parc, Julio Le Parc*, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris, Skira-Flammarion, 2013, p.117.

Entre temps, le G.R.A.V. s'est dissout¹⁰. Enzo Mari et Julio Le Parc envoient un télégramme le 26 juin 1968 à la *documenta* de Cassel pour retirer leurs œuvres; une décision que Le Parc explique dans la revue *Opus International* en octobre 1968:

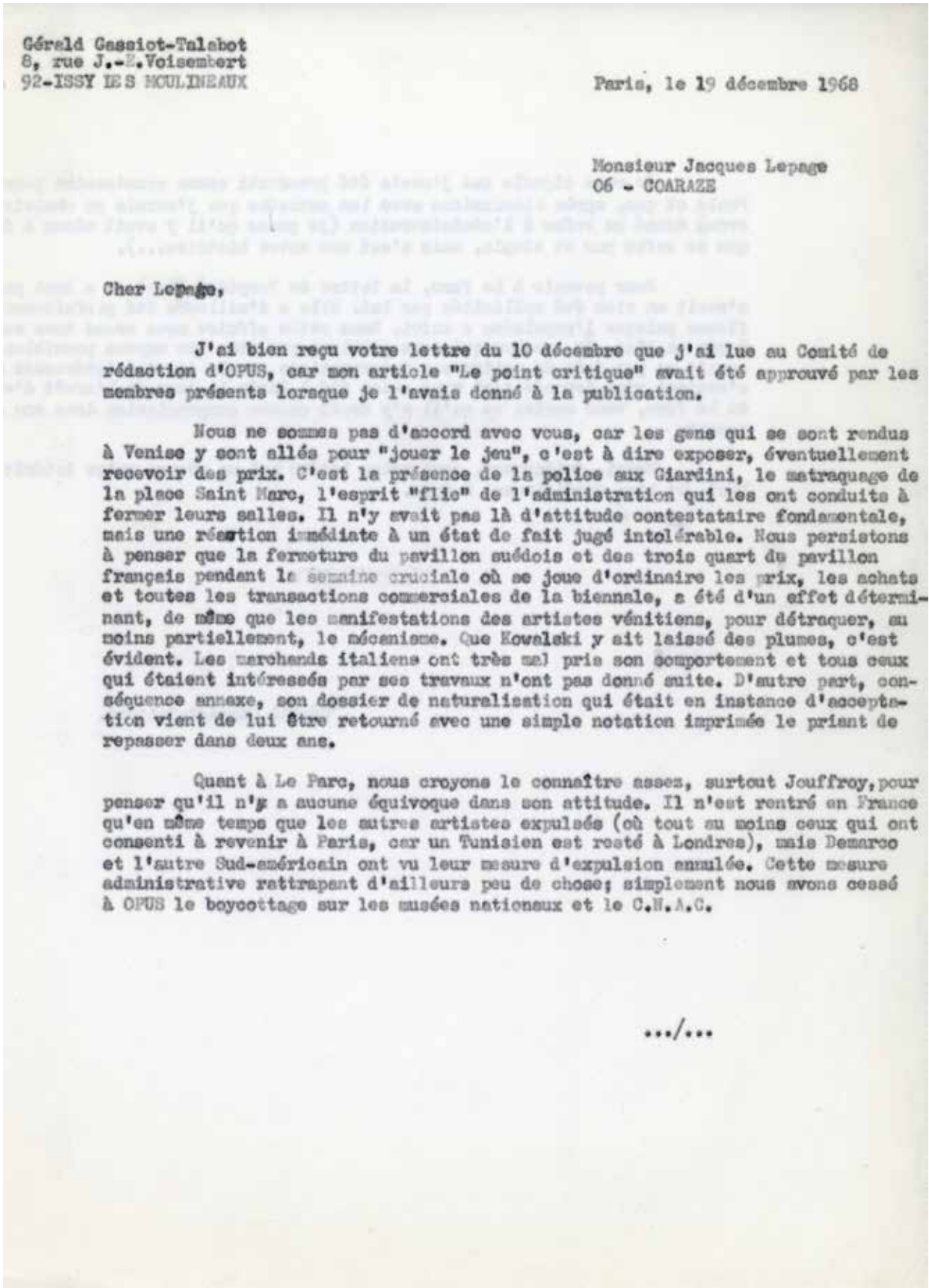
« A *Documenta*, nous constatons une fois de plus que la fonction principale des « institutions culturelles » réside dans la sacralisation de l'art et, en conséquence, la mystification et son but la commercialisation de la production culturelle. Il nous est difficile, en tant qu'artistes, d'échapper à cette compromission dans la situation actuelle et nous en avons conscience. Nous avons donc décidé de retirer définitivement nos œuvres de *Documenta*, apportant ainsi notre contribution symbolique à la prise de conscience collective en vue de la révolution culturelle¹¹ ».

Dans un article publié dans *Le Nouvel Observateur*, en septembre 1968, Christiane Duparc s'interroge sur ce « que vont faire les très nombreux signataires qui, avant l'été, promettaient de ne plus collaborer avec le gouvernement gaulliste¹² ». Toujours en conflit avec les préceptes artistiques de l'époque, Le Parc exprimera son

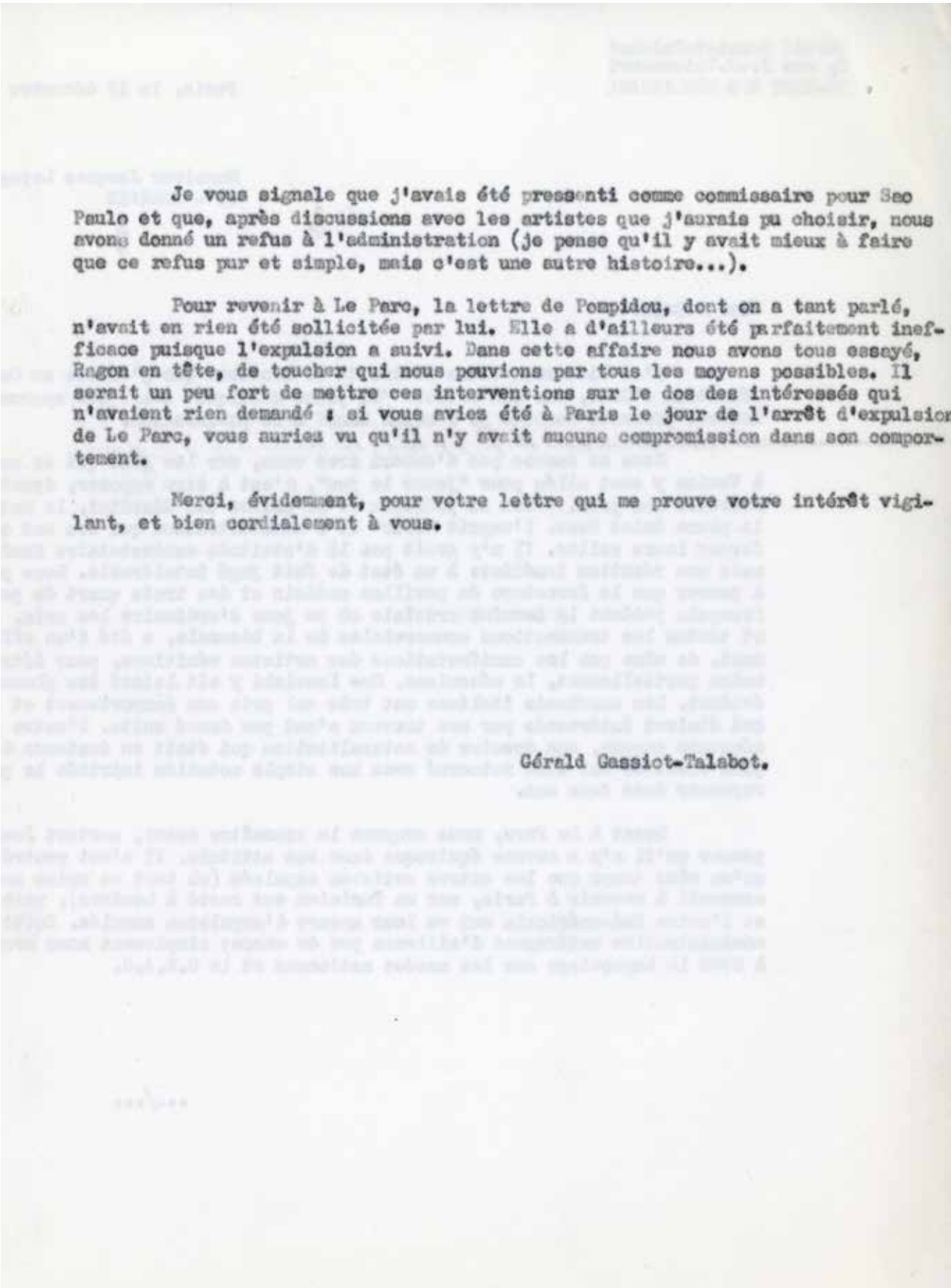
opposition au système culturel dominant lors de quatre évènements à venir : en novembre 1968, il démissionne du comité directeur du Salon de mai ; en 1969, il boycotte la Biennale de São Paulo; non sans panache, le 1er avril 1972, il joue à pile ou face sa rétrospective programmée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹³. Il agit aussi activement au sein du Front des Artistes Plasticiens avec lequel il refuse sa participation à l'exposition 72/72. 12 ans d'art contemporain en France, prévue au Grand Palais. Il accuse l'engagement personnel et politique de Georges Pompidou dans l'élaboration de cet évènement qui, selon lui, préfigure le projet du Centre Pompidou sur le plateau Beaubourg¹⁴. Selon Jean Louis Pradel, « c'est ainsi que s'écrit l'histoire de l'artiste militant que n'a jamais cessé d'être Julio Le Parc, l'irréductible partisan de la guérilla culturelle, l'exact contemporain du Che [qui] se retrouve sur tous les fronts où peut s'éprouver la pratique artistique¹⁵ ».



Lettre de Jacques Lepage à Gérauld Gassiot-Talabot, 10 décembre 1968, fonds Gassiot-Talabot [GGASS / Dossier Opus International].



Lettre de Gérald Cassiot-Talabot à Jacques Lepage, 19 décembre 1968, fonds Cassiot-Talabot [GGASS/Dossier Opus International].





Antje Kramer-Mallordy

La 20^e Assemblée générale de l'AICA à Bordeaux, entre solidarité et conflits

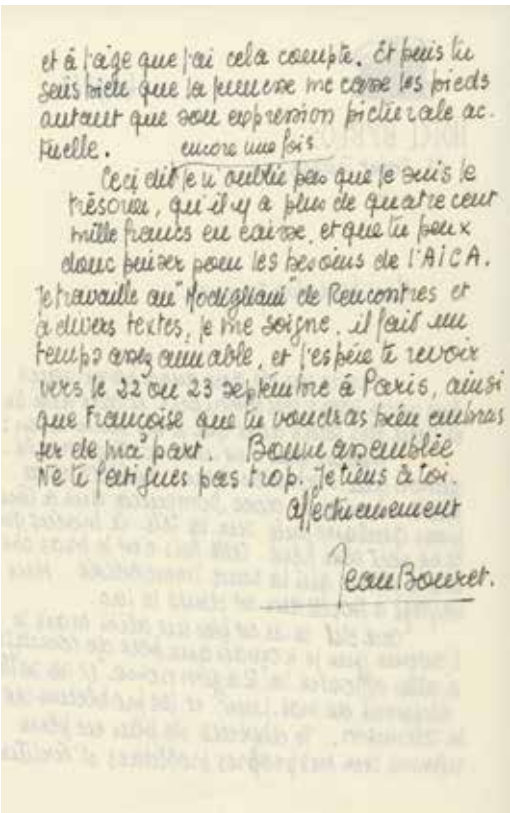
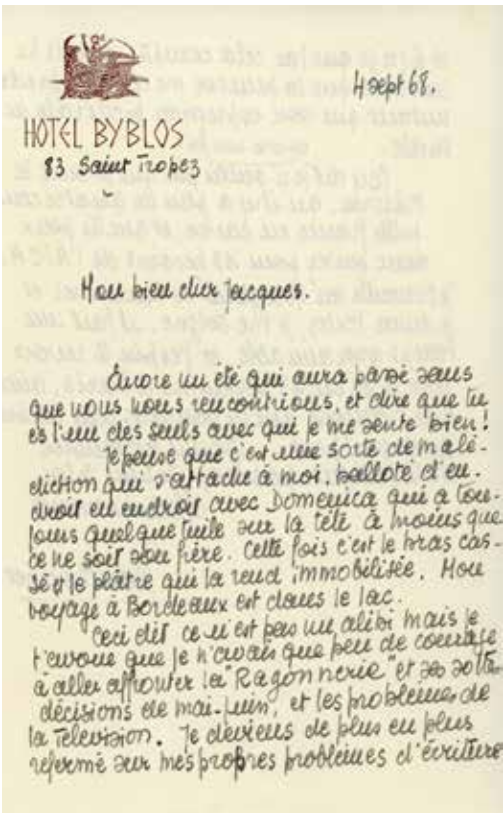


Vous n'ignorez pas qu'aux mois de mai et juin derniers une ébauche de "révolution culturelle" s'est manifestée en France. La révolte des étudiants a été l'occasion d'États Généraux de toutes les professions intellectuelles. La nôtre n'a échappé ni à la critique, ni à notre propre auto-critique¹. »

C'est par ces mots que Michel Ragon introduit son rapport sur la « Situation de la critique d'art » le 12 septembre 1968 à la 20^e Assemblée générale de l'Association Internationale des Critiques d'art (AICA), réunie à Bordeaux.

Depuis sa création sous le patronage de l'UNESCO en 1949, l'AICA se réunit annuellement, à l'occasion d'assemblées et de congrès, dans des pays différents, afin de faciliter les échanges internationaux et de défendre le statut professionnel des critiques d'art.

1. Compte-rendu de la 20^e Assemblée générale de l'AICA, séance du jeudi 12 septembre 1968, Bordeaux, p.35, fonds AICA International [FR ACA AICAI BIB IMP028]. Accès intégral au document en ligne : https://www.archivesdelacritique-dart.org/isadg_fonds-darchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-imp028?r=true.



« Le critique d'art est évidemment un gêneur, et il demeure un gêneur. Il doit être l'empêcheur de danser en rond. Il doit être la mauvaise conscience des artistes. Tâche ingrate, mais indispensable. Tâche d'hygiéniste. Face aux modes intempestives, au règne de la vedette, à la commercialisation de l'art, à tout ce qui empêche la libre expression de l'artiste, le critique d'art doit être le gêneur, celui qui "voit", celui qui "sait", celui qui empêche les mauvaises actions contre l'art, à commencer par les mauvaises actions commises par certains artistes contre l'art. »

Michel Ragon, 20^e Assemblée générale de l'AICA, 12 septembre 1968

2. Dans un article paru quelques jours avant l'ouverture de l'assemblée, on peut notamment lire : « c'est un visage de la France et de son art, vu en dehors des verres déformants de la capitale que Jacques Lassaigue essaiera de faire percevoir à cent trente critiques venus de vingt-trois pays différents. Une France provinciale, mais riche d'une civilisation originale et qui ne veut pas mourir. » A.M., « Jacques Lassaigue veut faire découvrir une France inconnue à 130 critiques d'art venus du monde entier pour le Congrès de l'AICA à Bordeaux », *La France*, 8 septembre 1968.

3. Lettre de Jean Bouret à Jacques Lassaigue, 4 septembre 1968, fonds AICA International [AICAI THE CON022-05-01]. Jean Bouret (1914-1979), journaliste et critique d'art, collabore entre autres à l'hebdomadaire *Arts*, *Les Lettres françaises* et aux *Nouvelles littéraires*. Après 1945, il défend en particulier la peinture figurative en fédérant un groupe de peintres, dont Bernard Buffet et Bernard Lorjou, baptisé *L'Homme témoin*.

4. Cette question a été en particulier traitée par Richard Leeman dans sa communication « Situation de la critique d'art : l'Assemblée générale de l'AICA en 1968 » lors du symposium *L'engagement aux temps des révoltes : enjeux politiques de la critique d'art internationale pendant la guerre froide*, le 5 décembre 2017, aux Archives de la critique d'art. Nous signalons également le colloque, dédié spécifiquement à la problématique de la 20^e Assemblée générale de l'AICA, *68/18 Situation de la critique d'art*, qui se tiendra les 6 et 7 décembre 2018 à Bordeaux.

5. Compte-rendu de la 20^e Assemblée générale de l'AICA, *op. cit.*, séance du vendredi 13 septembre 1968, p. 4.

6. *Ibid.*

En 1968, l'organisation de la rencontre incombe à la France et coïncide avec les événements de Mai ; le choix de Bordeaux comme ville d'accueil permet alors de fuir l'agitation imprévisible de la capitale et d'attirer l'attention sur « la France des régions » et la question de la décentralisation². Dans sa fonction de président de la section française de l'AICA, Ragon, très investi dans le mouvement de contestation, plaide pour un renouvellement en profondeur de l'association, en s'inspirant notamment du modèle du syndicalisme. Sa position militante est loin de faire l'unanimité parmi les membres de l'association. En amont de l'Assemblée, le critique Jean Bouret, excusant son absence, écrit ainsi à Jacques Lassaigue, président de l'AICA International :

« Mon voyage à Bordeaux est dans le lac. Ceci dit ce n'est pas un alibi mais je t'avoue que je n'avais que peu de courage à aller affronter la "Ragonnerie" et ses sottises décisions de mai-juin [...]. Et puis tu sais bien que la jeunesse me casse les pieds autant que son expression picturale actuelle³. » S'il s'agit de manière sous-jacente surtout d'un conflit générationnel⁴ entre l'ancienne et la nouvelle garde de la critique, d'autres réactions, lors des débats à Bordeaux, pointent davantage les enjeux politiques des mesures proposées par Ragon, dont la participation de l'AICA aux concours de recrutement organisés par l'État. Le Polonais Juliusz Starzyński souligne ainsi :

« [N]otre ami Ragon, qui présentait le rapport de la Section française, a dit, entre autres choses : "le devoir de l'AICA c'est d'arriver à imposer une certaine méthode, une certaine loi morale", en ce sens que, par exemple, tous les postes de conservateurs et même de directeurs de musées seraient attribués avec le concours de l'AICA. Cela implique, me semble-t-il, une participation au Pouvoir, alors que je pense qu'un critique doit absolument renoncer à toute participation au Pouvoir. Naturellement, cela entraîne des conséquences. On ne peut pas demander d'être un participant actif si on est absolument lié aux conceptions du Gouvernement. Il faut choisir⁵. »

Il poursuit en proposant de mettre à l'ordre du jour du prochain congrès en Scandinavie « la question épineuse » des rapports entre l'art et l'État : « Nous évitons de nommer cette réalité qui est l'État mais la société nous propose cette participation, mais surtout, dans les pays socialistes, c'est l'État qui dispose⁶. »

Bien que la suggestion de Starzyński ne soit finalement pas retenue, elle témoigne d'un certain franc-parler face aux tensions sociopolitiques de l'époque. Sur invitation de Georges Boudaille, la rencontre bordelaise, lors de sa séance du vendredi 13 septembre, donne en effet lieu à un échange sur les expériences vécues

par ses homologues des pays d'Europe de l'Est⁷. Car, face aux violentes remises en question du Mai français, il importe aux critiques occidentaux de se tourner vers la compréhension de modèles alternatifs – des régimes socialistes au premier chef – afin de redéfinir le rôle et le rayon d'action du critique au sein de la société.

Les débats de la 20^e Assemblée témoignent de manière singulière de la concomitance des événements – entre contestation et répression – qui ont secoué l'Europe en 1968: les désirs de réformer un système culturel sclérosé dans une démocratie occidentale, comme la France, se confrontent au choc de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces armées du Pacte de Varsovie quelques semaines plus tôt. Les témoignages de solidarité se multiplient⁸, alors que le rêve d'une révolution culturelle mondiale vient d'être écrasé sous les chars dans les rues de Prague. Quelle position faut-il finalement adopter face au Pouvoir, surtout lorsque celui-ci porte des visages différents ? Si les critiques comme Ragon et Restany⁹ semblent croire en une prise de pouvoir autogérée par les critiques comme seule réponse pour sortir la France de son marasme culturel, leurs homologues polonais et tchécoslovaques ne voient leur salut que dans la liberté intellectuelle, dernier bastion qu'aucun État ne peut détruire. Le critique tchèque Jindřich Chalupecký en livre un témoignage émouvant dans sa prise de parole à Bordeaux:

« Vous savez comment les Tchèques et les Slovaques ont réagi lorsque les chars blindés, que l'on n'attendait pas, ont fait leur apparition dans leur pays. Ils ont fait quelque chose d'imprévisible : ils ont refusé d'avoir peur, et même au moment où l'on tirait de la caserne, ils ne se sont pas enfuis, ils sont restés là où ils étaient et ils ont continué, calmement, de marcher... Leur force, voyez-vous, résidait uniquement dans leur liberté intérieure, et c'est la grande leçon que l'on peut tirer de cette dure expérience¹⁰. »

7. Lors de cette séance témoignent, à la suite de Juliusz Starzyński et du Tchèque Jindřich Chalupský, la Yougoslave Katarina Ambrožič, la Hongroise Nora Aradi, l'Est-Allemand Peter Feist et le Roumain Petru Comarnesco.

8. Lors de l'Assemblée générale, de nombreuses prises de parole saluent la présence de leurs collègues tchécoslovaques, Michel Ragon notant notamment d'une « surprise extrêmement poignante » (*ibid.*, p. 3). Miroslav Miko, président de la section tchécoslovaque, reçoit à cette occasion la médaille de la Saintonge.

9. Dans sa communication, présentée en son absence lors de la dernière séance du vendredi 13 septembre 1968, Restany souligne l'importance d'organiser « sur le plan international un réseau parallèle de contacts et d'échanges, d'information et de promotion », nécessitant un vrai « saut dans l'action » de la part des critiques. *Ibid.*, p. 62.

10. *Ibid.*, séance du jeudi 12 septembre 1968, p. 41.

Bratislava, le 5 septembre 1968.

Cher Monsieur et ami,

je veux vous remercier pour votre dernière lettre et pour votre effort de nous aider avec Lascaux. Il est à moi maintenant de m'excuser de ne pas avoir arrivé à Bordeaux. Les événements tragiques nous ont trouvé, ma femme et moi, en Suède, où nous avons pris part au Congrès international d'esthétique. Nous étions forcé de prolonger notre séjour suédois en attendant la possibilité de rentrer et de revoir nos enfants. Ainsi, il n'était plus possible d'arranger mes formalités de voyage pour Bordeaux et, en outre, je me sens trop épuisé pour entreprendre une telle route par train.

C'est mon ami Ladislav Sautin qui voyage seul de Bratislava et qui vous transmet cette lettre.

Quant aux Actes du Congrès de Prague, je suis désemparé que la chose ne passe pas pratiquement en avant. Il y a, on me dit, des difficultés financières avec leur impression. J'ai peur que notre travail commun est probablement en vain. Parlez-en avec

Mi'eto, s'il vous plaît.
Je souhaite beaucoup de succès à l'Assemblée
générale et j'espère que pendant notre prochain
Congrès, en Scandinavie, la situation internationale
sera plus favorable.
Votre bien dévoué
Manian Varso



Lettre de Marian Vaross à Jacques Lassaigue, 5 septembre 1968, fonds AICA International [AICA| THE CON022-05-01].

CLOTURE A BORDEAUX DU CONGRÈS DE L'ASSOCIATION DES CRITIQUES

Le congrès mondial de l'Association internationale des critiques d'art qui s'est tenu à Bordeaux du 9 au 15 septembre, a clôturé vendredi ses séances de travail au musée des Beaux-Arts de la ville.

Faisant allusion aux récents événements de Tchécoslovaquie, le délégué de ce pays, M. Jendrich Chalupsky, dont l'intervention a été vigoureusement applaudie, a notamment déclaré : « Les Tchèques et les Slovaques ont fait quelque chose d'imprévisible. Ils ont refusé d'avoir peur. Leur force consistait uniquement en leur liberté intérieure. » « L'art, a poursuivi M. Chalupsky, est nécessaire en notre temps parce que c'est précisément l'art qui, entre toutes les activités peut être au plus haut degré la manifestation de la liberté humaine. »

Auparavant, M. Michel Ragon, président de la section françai-

se, avait présenté un rapport sur les événements de mai et le rôle des critiques d'art, souhaitant notamment que le « droit absolu à la critique d'humour » puisse être reconnu par les jurisprudences internationales.

Clôture la fin des débats, l'inauguration de l'exposition du peintre canadien William Morrice devait avoir lieu au musée des Beaux-Arts en présence de M. Jules Léger, ambassadeur de France au Canada.

L'œuvre de Morrice apparaît familière à l'œil d'un amateur français. On y reconnaît l'influence de Bonnard, de Monet et dans ses paysages exotiques la marque d'un Gauguin. Seuls quelques petites « vues enneigées » adoptent la touche naïve personnelle, propre à la peinture américaine. Morrice tient une place dans l'histoire de l'art canadien par la qualité de son œuvre.

Sabine Marchand.

12 septembre 1968

AU XX^e CONGRÈS DES CRITIQUES D'ART Débats animés à l'occasion du colloque « Art et télévision »

La troisième journée du congrès international de l'A.I.C.A. commençait, hier matin, par une visite du Grand-Théâtre, de la cathédrale Saint-André et des principales églises bordelaises. Le professeur Pariset et le conservateur du Musée d'Aquitaine, M. Valensi, présentaient ces monuments dont s'enorgueillit la capitale de l'Aquitaine.

Une réception offerte à l'hôtel de Cheverus, par Mme Jacques Lemoine, présidente-directrice générale de « Sud-Ouest », réunissait, à midi, le gotha de la critique.

Dans son allocution, M. Francis Piganeau, secrétaire général de la rédaction, représentant M. Henri Amouroux, directeur général retenu à Paris, formulait le vœu qu'à l'occasion des manifestations qui se dérouleront lors de l'inauguration du futur musée, la section française de l'A.I.C.A. choisisse Bordeaux pour siège de sa réunion annuelle.

M. Jacques Lassaigue, président de l'Association, évoquait ensuite l'importance de ce congrès qui « n'est pas un événement mondain et passager », mais une assemblée réunissant des hommes conscients du rôle, sans cesse plus important, qu'ils ont à te-

nir, tant vis-à-vis des créateurs que d'un immense public dont l'éducation et la sensibilisation à l'œuvre d'art restent à faire.

LE COLLOQUE

« ART ET TELEVISION »

L'après-midi était consacré à une longue séance de travail.

Les propositions de Mme Madeleine Hours (France) recueillant l'unanimité des suffrages et les notes de M. Jaffe (Pays-Bas) furent vivement applaudies. Trop politique et d'un style que M. Maurice Genevoix aurait justement qualifié de baragouin tribal, le rapport de M. Mestrovic (Yougoslavie) passa à côté du sujet (ce que l'on conçoit bien s'annonce clairement...) tout comme pour les mêmes raisons celui de M. Ramare (Suède).

Des films assez peu convainquants qui furent projetés, nous retiendrons seulement que le mariage art - télévision, aussi prometteur soit-il, en est encore à ses débuts et qu'une longue route reste à faire avant que la télévision d'art devienne une réalité et joue, dans l'éducation — problématique — des masses, le rôle qu'on souhaite lui voir tenir.

Sur ces rapports et sur les nombreuses interventions qui ont suivi, je reviendrai longuement au cours de mes chroniques hebdomadaires.

LA CRITIQUE ENTRE DONC DANS UNE PHASE ACTIVE

Aujourd'hui, les débats porteront sur le rôle que doit tenir la critique dans les années à venir.

M. Michel Ragon, président de la section française, nous a donné son point de vue :

« Je pense qu'une partie de la critique est entrée dans une phase très active que l'on pourrait même dire créatrice au second degré. Mais le travail complexe du critique d'art moderne comprend aussi la recherche et la découverte des talents, l'organisation d'expositions nationales et internationales, la participation à des jurys de salons ou de prix. Ceci dépasse de beaucoup le simple rôle de témoin ou de juge. Il y a là une participation étroite avec l'art de son temps, si étroite que, parfois, le critique devient théoricien de nouvelles tendances, voire chef d'école, et c'est dans ce contexte que la critique d'art devient création. »

D'autres tendances se manifesteront certainement; aussi, aujourd'hui encore, les débats seront animés.

Pierre PARET.

Sabine Marchand, « Clôture à Bordeaux du congrès de l'Association des critiques » et Pierre Paret, « Au XX^e Congrès des critiques d'art. Débats animés à l'occasion du colloque « Art et télévision » », coupures de presses, 12 septembre 1968, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON022 07/03].

1968 : la critique d'art, la politique et le pouvoir

La présente publication résulte du séminaire de recherche en art contemporain du Master 2 « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2, mené de septembre 2017 à avril 2018. Elle a été préparée avec les étudiant-e-s qui ont repéré et travaillé sur l'ensemble des documents reproduits : Anne Sophie Berisset, Iseult Cahen-Patron, Paul Christophe, Félix Drouet, Céline Géraud, Yohan Gianeri, Marion Glédel, Susy Lapierre, Élise Louedec, Marion Rouger, Hama Saley Moumouni, Étienne Schira, Margaux Tangre.

Le séminaire s'inscrit dans le cadre du programme de recherche PRISME : « La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) », mené par les Archives de la critique d'art, avec le soutien de la Fondation de France, de la Région Bretagne, de la Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne et de l'université Rennes 2. Il est placé sous la responsabilité scientifique d'Antje Kramer-Mallordy (maître de conférences en histoire de l'art à l'université Rennes 2, EA Histoire et critique des arts), en collaboration avec Nathalie Boulouch (maître de conférences en histoire de l'art à l'université Rennes 2, EA Histoire et critique des arts, et directrice du GIS Archives de la critique d'art).

Cette publication prend également appui sur le symposium *L'engagement aux temps des révoltes : enjeux politiques de la critique d'art internationale pendant la guerre froide*, organisé en partenariat des programmes PRISME et MoDe(s), le 5 décembre 2017 aux Archives de la critique d'art. L'article de Juliane Debeusscher (Universitat de Barcelona) est issu de sa communication.

Nous tenons à remercier chaleureusement chacune et chacun pour son implication : Nathalie Boulouch, Juliane Debeusscher, l'ensemble des étudiant-e-s du Master recherche « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2, Laurence Le Poupon, Emmanuelle Rossignol et Camille Simon.

Pour citer cette source : Kramer-Mallordy, Antje (dir.), 1968 : la critique d'art, la politique et le pouvoir, publication en ligne du séminaire de recherche du programme PRISME (septembre 2017-avril 2018), Archives de la critique d'art, Université Rennes 2, URL : <http://acaprisme.hypotheses.org/1568>

Crédits : Sauf mention contraire, les droits des contenus – textes et documents – reproduits, appartiennent à leurs auteurs. À l'exception des documents reproduits p. 148, 156 et 158-159, provenant du fonds Jean-Raoul Moulin conservé au Mac Val, tous les documents appartiennent à l'INHA-collection Archives de la critique d'art.

Graphisme/Layout : Leïla Drissi Amraoui

Le travail éditorial a été rendu possible grâce au soutien de la Fondation de France, dans le cadre du **programme PRISME** : <http://acaprisme.hypotheses.org>

ISSN: 2557-8057

GIS Archives de la critique d'art

4, allée Marie Berhaut, bât. B
35 000 Rennes

www.archivesdelacritiquedart.org

Impression : Service reprographie université Rennes 2
Tirage : 100 exemplaires

Publié en septembre 2018



