

Catherine Millet
L'art contemporain
en France

Flammarion

L'ART
CONTEMPORAIN
EN FRANCE

Catherine Millet

L'ART
CONTEMPORAIN
EN FRANCE

*Publié avec le concours
du Centre national des lettres*

Flammarion

Il m'est très agréable de remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage : les artistes, les galeries qui nous ont autorisés à reproduire les œuvres choisies pour l'illustration ; l'association « Savoir au présent » ; les éditions Flammarion et en particulier Jean-François Barrielle et Claire Lagarde, assistée de Beatrice Petit et Bénédicte Legué ; Adam Biro qui a été l'initiateur de ce projet ; Pierre Léotard enfin qui a conçu la mise en pages.

C M

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© 1987, Flammarion, Paris

© 1987, by ADAGP pour les œuvres de Valerio Adami, Henri Cueco, Bernard Dufour, Jean Dubuffet, Tomi Grand, Christian Jaccard, Yves Klein, Piotr Kowalski, Jean Michel Meurice, Bernard Rancillac, Martial Raysse, Antonio Saura, Nicolas Schoffer, Sam Szafran, Gerard Titus Carmel et Christian Zeimert

© 1987, by SPADEM pour les œuvres de Arman, Yaacov Agam, François Arnal, Ben, Martin Barre, Samuel Buri, César, Leonardo Cremonini, Jean Dewasne, Joel Kermarrec, Jacques Monory, Bernard Quentin, Jean-Pierre Raynaud, Victor Vasarely, Jan Voss et Vladimir Velickovic

Les droits des autres œuvres appartiennent aux artistes ou à leurs ayants droit

ISBN 9782081307407

Avertissement

Ce livre est une Histoire de l'art en France depuis 1965 jusqu'au début de 1987, moment où j'en ai terminé la rédaction. A la fin des années soixante, s'est amorcée une relation nouvelle entre l'art et la société qui est un des principaux sujets d'analyse que je me suis donnés. Je pensais aussi que le nouveau réalisme, qui caractérise le début des années soixante, avait déjà fait l'objet d'études importantes. Je me suis bien sûr efforcée de m'appuyer le plus possible sur la description des œuvres et, en principe, l'illustration est toujours en accord avec les œuvres citées. Mais, en tant qu'Histoire, le livre relate aussi des faits, des événements, tisse quelques liens entre les différents mouvements et signale le rapport avec les écoles étrangères. En gros, l'ordre chronologique est respecté et je n'ai envisagé des œuvres qui se sont affirmées avant 1965 que lorsque leur apport me semblait particulièrement pertinent en regard de la problématique de ces vingt dernières années. Pareillement, je n'ai évoqué l'architecture et le design que lorsqu'une véritable collaboration s'était établie entre eux et les domaines de la peinture et de la sculpture, si tant est que ces domaines puissent être encore bien définis. Enfin, j'ai choisi de ne pas aborder la vidéo et de ne parler de la photographie que lorsque, là aussi, cette dernière avait recherché une relation étroite et ambiguë avec la peinture. Selon moi, ces modes d'expression connaissent des développements qui leur sont, en grande partie, propres. Surtout, je devais concentrer mon travail dans la mesure où écrire cette Histoire me conduisait à approfondir quelques questions consécutives au grand bouleversement des avant-gardes historiques : la tension entre le besoin d'engagement de l'artiste et son individualisme, le paradoxe de l'essor muséographique dans une époque qui continue d'être fondamentalement iconoclaste.

Enfin, le musée s'approprie un objet ... qui se dérobe

**Les débuts
d'une reconnaissance sociale
Les avant-gardes contre le nationalisme
L'objet dans le musée – Quel objet ?**

Il y a eu le drame de Van Gogh et l'isolement de Cézanne, les provocations futuristes et les farces dadaïstes. A la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du nôtre, l'art moderne est né par effraction, dans une convulsion douloureuse, une rage solitaire, à moins que ce ne fût dans un tohu-bohu d'injures et de moqueries. Ce moment, en tout cas, a laissé, dans la conscience populaire comme dans le récit des historiens, la trace d'événements spectaculaires. Georges Bataille n'a-t-il pas daté la naissance de l'art moderne du grand éclat de rire qui accueillit l'*Olympia* de Manet ? Une société conservatrice et des artistes révolutionnaires se sont fait la guerre et cette guerre nous a été racontée sur le ton d'une épopée.

Les débuts d'une reconnaissance sociale

Dans la seconde moitié de ce siècle, et plus exactement dans le courant des années soixante, alors que l'expansion économique aidait la société occidentale à sortir définitivement de l'après-guerre, l'art moderne connut un second souffle. Mais quels que fussent le mérite et l'enthousiasme de ses protagonistes, ceux-ci ne pouvaient que marcher dans les pas des pionniers. Le monde, qui avait été bouleversé par les conséquences politiques de la guerre, était à nouveau ébranlé par les valeurs des nouvelles générations, celles qui justement avaient grandi après la guerre. La résistance aux formes nouvelles n'était plus aussi ferme. La famille sociale commençait à s'habituer au vilain petit canard qu'était l'art moderne, déjà vieux de plus d'un demi-siècle, et découvrait qu'il pouvait avoir, lui aussi, une tradition (un livre du critique américain Harold Rosenberg, traduit en 1962 en français, s'intitulait *La tradition du nouveau*¹). On ne se fit plus la guerre, on livra un match, dans le respect de certaines règles et la conscience de « où s'arrêter pour ne pas aller trop loin ».

Aussi l'historien qui entame les toutes dernières décennies ne rapporte-t-il plus beaucoup de péripéties extraordinaires à son lecteur². En revanche, il peut espérer entraîner celui-ci dans une analyse des relations subtiles – et quelquefois perverses – qui désormais sont celles

1 Éditions de Minuit, 1962. Le livre était paru à New York en 1959 sous le titre *The Tradition of the New*.

2 En 1950 Meyer Schapiro écrivait déjà « Comparé au mouvement de l'art à cette époque (les années 1910 à 1913), la modernité d'aujourd'hui semble un ralentissement, une stagnation » In « L'introduction de l'art moderne européen aux États-Unis, *The Armory Show* », traduction française dans *Style, artiste, et société*, éditions Gallimard, 1982.

3 In *La métamorphose des dieux, l'intemporel*, éditions Gallimard, 1977

4 Exactement 403 819 entrées payantes pour 72 jours d'ouverture, plus que pour l'exposition Veerner (environ 300 000 visiteurs) qui se tint la même année

de l'art et de la société. Le match, bien sûr, demande à être disputé sur un terrain commun. Ce terrain, ce sont les lieux que la société réserve à l'accueil et à la diffusion de l'art, c'est-à-dire les institutions culturelles. Les figures révolutionnaires qui prétendaient détruire ces dernières se sont faites de plus en plus rares parce que les musées, dépoussiérés, ont accueilli les tentatives les plus hardies de l'avant-garde et que l'avant-garde a commencé à jouer avec le musée, le renforçant ou le faisant déborder tour à tour. Entre les partenaires, une relation s'est installée, de fascination et de critique mutuelles. Jeu du chat et de la souris.

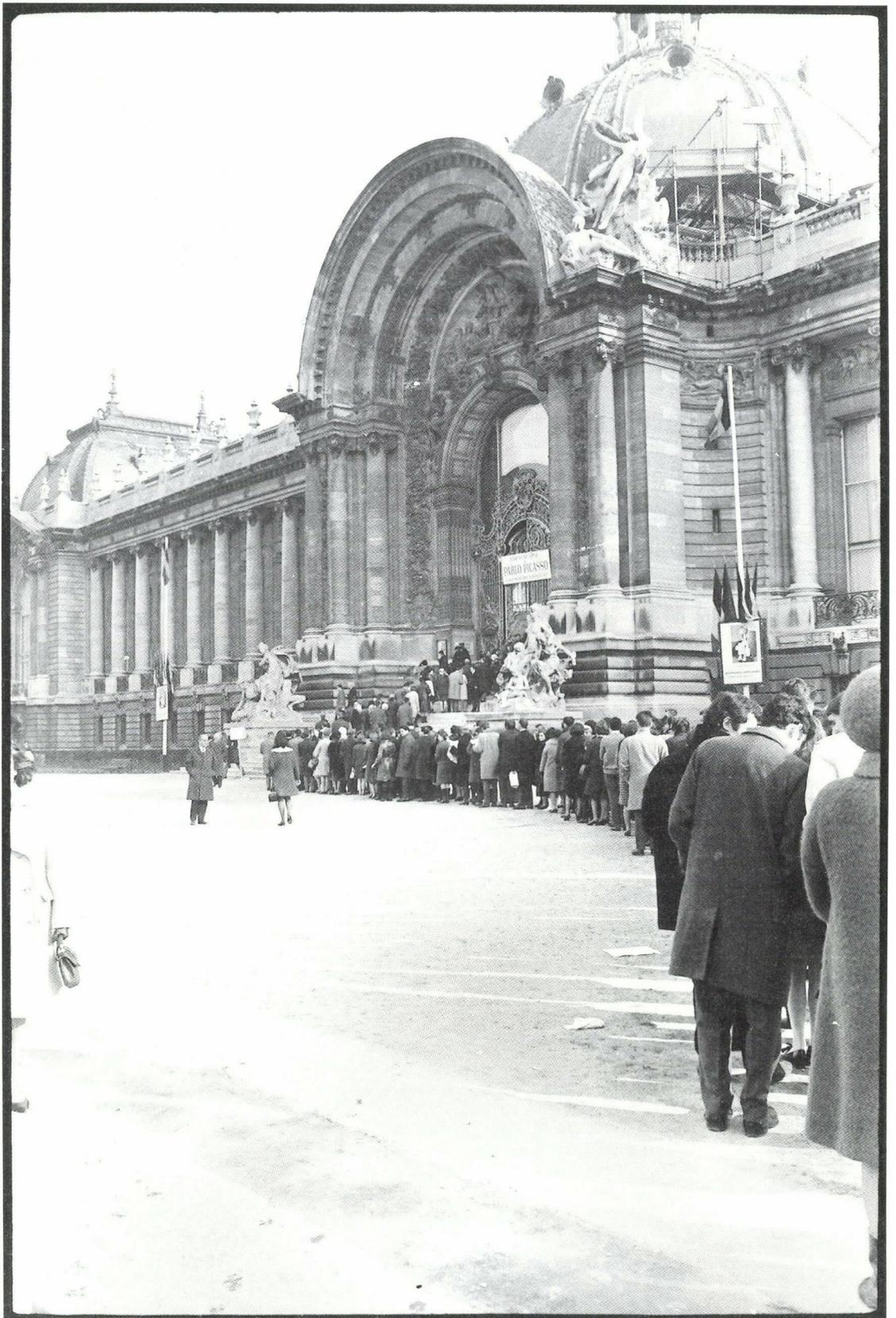
André Malraux a montré comment, en vérité, musée et art moderne étaient organiquement liés. Du musée Napoléon, il écrit : « (il) éblouit les artistes par sa profusion, mais il les bouleverse par sa pluralité ³. » En faisant accéder les artistes à la connaissance d'objets appartenant à des époques et à des civilisations éloignées, le musée leur fait prendre conscience de la pérennité du sentiment artistique en même temps que de la spécificité de leur pratique, traits qui, précisément, caractérisent ce qu'on appelle le modernisme. Manet a admiré la peinture espagnole, Van Gogh les estampes japonaises, Picasso et Matisse l'art primitif, et chacun s'est servi de ces exemples lointains pour affirmer son indépendance par rapport à l'héritage immédiat. La conscience d'être moderne est née, du moins en partie, de la conscience d'appartenir à une communauté bien plus vaste et bien plus ancienne que celle à laquelle faisait référence l'enseignement artistique traditionnel. Cette communauté, c'est le musée qui l'a rassemblée.

Par la suite, lorsque le musée s'est trouvé attaqué, ce fut la plupart du temps parce qu'on lui reprochait, non d'être ce qu'il était, mais plutôt de ne pas agrandir suffisamment vite la communauté. En amont, le musée est critiqué s'il maintient les arts africains et océaniques dans le ghetto du département ethnographique. En aval, il est sommé d'accepter sans atermolement les formes excentriques du modernisme ; en 1950, des artistes abstraits new-yorkais qui s'étaient baptisés eux-mêmes les Irascibles, s'en prirent au Metropolitan Museum qu'ils jugeaient hostile à l'avant-garde. Enfin, quand le musée a accepté d'étendre ses frontières, cela n'a rendu que plus apparent le fait qu'il se trouvait non pas fondamentalement en conflit, mais au contraire dans une relation dialectique nécessaire avec les recherches les plus avancées de l'art.

C'est, en France, dans la seconde moitié des années soixante que l'on a commencé à enregistrer un changement notable dans la disposition de la société vis-à-vis de l'art moderne. Personne n'a oublié les longues files d'attente devant l'entrée de la rétrospective Picasso qui occupa le Grand et le Petit Palais en 1966. Plus de quatre cent mille visiteurs ⁴ se bousculèrent devant les images qui pour tout un chacun symbolisaient la dégénérescence même de l'art ; ne disait-on pas (ne dit-on pas encore) devant un dessin mal fichu que « c'est du Picasso » ?

En rendant hommage à celui qui sans doute domine la peinture de son siècle, la France, à dire vrai, ne prenait guère d'avance. Cette même année 1966, c'est à un autre artiste, non pas seulement saccageur de la figure mais iconoclaste déclaré, et donc, d'une certaine façon, encore plus « révolutionnaire » que Picasso, que la Tate Gallery de Londres consacrait une rétrospective : Marcel Duchamp. Toutefois, les choses devaient aller par la suite assez vite puisque, six ans plus tard, également au Grand Palais, on organisa, selon le vœu du président de

Longues files d'attente devant l'exposition Picasso, au Grand Palais à Paris, en 1966. Pour la première fois depuis le divorce de l'art et de la société, à l'époque de l'impressionnisme, le public se presse devant les œuvres d'un contemporain. Un peu plus de dix ans plus tard, les mêmes files se formeront devant le Centre Georges Pompidou. Photo Keystone.





Paris, contestation de l'exposition 72/12 ans d'art contemporain, au Grand-Palais, Paris. Les artistes du groupe des Malassis retirent leurs tableaux après l'intervention de la police. Photo Richard Kalvar/Magnum.

5 Il déposa aussi une question écrite relative au coût de l'exposition

la République lui-même, Georges Pompidou, une grande exposition bilan, 72, douze ans d'art contemporain en France. Un petit objet très particulier figurait dans cette exposition. Il s'agissait d'un flacon contenant quelques centimètres cubes d'urine d'un des disciples les plus inconditionnels de Duchamp, Ben Vautier. Le flacon provoqua un scandale Michel Poniatowski, député et futur ministre, prit prétexte de ce flacon pour s'indigner dans une question orale à l'Assemblée nationale⁵. Mais sa voix était déjà celle d'un retardataire. Le flacon d'urine avait été montré dans un contexte officiel Pour l'historien, cela marque une date : le geste de l'artiste d'avant-garde et les instances sociales n'étaient plus irrémédiablement inconciliables. Il n'y eut d'ailleurs pas qu'un député de droite pour attaquer l'exposition 72... Une manifestation d'artistes et d'intellectuels perturba son inauguration. Intervention de la police. Décrochage de quelques artistes participants. Mais ceux qui venaient crier contre la « récupération » de l'art par le pouvoir n'étaient ni plus ni moins d'avant-garde que ceux qui participaient à l'exposition. Les partis pris esthétiques ne déterminaient plus une même attitude à l'égard du pouvoir.

Sans doute, et sans qu'on en ait pris conscience immédiatement, les mentalités avaient commencé à bouger, un peu moins de quinze ans auparavant, lorsque le général de Gaulle avait nommé André Malraux ministre d'État chargé des Affaires culturelles. Certes, il fallut attendre pour en voir les conséquences dans les faits. Comme l'a rappelé Jeanne Laurent, qui a été un artisan important de la décentralisation culturelle, le ministère d'André Malraux était un ministère sans budget et le

ministre lui-même plus enclin à pratiquer une politique de prestige qu'à soutenir les expériences créatrices⁶. Selon elle, seule l'appellation « ministère des Affaires culturelles », qui recouvrait en fait l'ancienne administration des Beaux-Arts, était une innovation. Mais peut-être convient-il de ne pas négliger la portée symbolique de cette appellation. Pendant longtemps, la France fut le seul pays à posséder une telle institution. Cela signifiait qu'en France, la culture, devenue affaire d'État, était l'affaire de tous. Bien que plus ou moins réussie, l'expérience des maisons de la culture aida à répandre cette idée, et même à répandre l'idée que c'était la culture *vivante* qui était l'affaire de tous. C'est là une impression d'autant plus nouvelle que, comme l'a démontré Pierre Daix, le mot « culture », en français, introduit immédiatement les notions de « patrimoine » et de « continuité »⁷. D'autre part, en demandant à deux grands artistes de réaliser des décors importants, à Chagall celui du plafond de l'Opéra de Paris (1963), à André Masson celui du plafond du théâtre de l'Odéon (1964), Malraux montrait qu'une commande officielle pouvait s'adresser à d'autres artistes que les artistes académiques.

Et puis il y eut, dans le courant des années soixante, une vraie mode de l'art moderne. Au sens propre : le couturier Yves Saint-Laurent s'inspira des tableaux de Mondrian et de l'op art. On vit des expositions d'art contemporain dans les grands magasins ; Prisunic édita des lithographies d'artistes contemporains (1967). Phénomène paradoxal du marché : alors que les galeries privées, qui défendaient l'art d'avant-garde, éprouvaient les pires difficultés (au point qu'un marchand renommé, Daniel Cordier, avait décidé en 1964 de « prendre congé », abandonnant Paris pour New York et laissant derrière lui une lettre ouverte incendiaire), on prétendait d'emblée faire profiter l'art contemporain d'une diffusion de masse ! Sans doute y avait-il même, dans cette entreprise, l'idée que ce type de diffusion convenait mieux à l'art moderne que le marché traditionnel. La tentative tourna court mais contribua, notamment au travers de sa répercussion dans la presse, à sensibiliser le grand public.

J'ai laissé entendre qu'avec la rétrospective Picasso de 1966, l'institution française comblait tout juste un retard. Pas un critique, pas un artiste d'esprit un peu ouvert qui n'ait eu, à l'époque, le regard tourné vers des musées étrangers beaucoup plus prompts à suivre l'actualité, comme le Stedelijk Museum d'Amsterdam ou le Moderna Museet de Stockholm. Mais pour être équitable, il faut reconnaître qu'un travail de mise à jour historique était réalisé dans le lieu alors relativement confidentiel du Musée national d'art moderne de l'avenue du Président-Wilson. En 1960, Jean Cassou, alors conservateur en chef, avait organisé l'exposition *Les sources du xx^e siècle* dont l'ambition était de permettre au public d'établir un lien entre la dernière école qui lui était familière, l'impressionnisme, et les avant-gardes, c'est-à-dire de découvrir le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme, le futurisme, et les débuts de l'abstraction. C'est d'ailleurs de cette exposition que naquit le projet de construire à Paris, sur l'emplacement des Halles, un grand musée du xx^e siècle. (Projet qui n'aboutit qu'en 1969 avec la décision de construire le centre polyvalent qui prit le nom de Centre Georges Pompidou.) Par la suite, le Musée national d'art moderne présenta, en 1966, une exposition Dada et accueillit, en 1969, conjointement avec le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, une exposition itinérante sur le Bauhaus.



Ben, 1962.

6 Voir Jeanne Laurent, *Art et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, éditions de l'Université de Saint-Étienne, 1982

7 In *L'ordre et l'aventure*, éditions Arthaud, 1984

On sait à quel point la rivalité culturelle qui existait alors entre Paris et New York fut une entrave aux échanges. Malgré tout, quelques expositions d'art américain furent présentées dans la capitale française, notamment *Art USA now* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1964) et *L'art du réel aux USA 1948-1968* au Grand Palais (1968). Des galeries, la galerie Lawrence, la galerie Sonnabend, présentaient régulièrement des peintres américains.

Pendant longtemps, ce fut le Musée des arts décoratifs, dirigé par François Mathey, qui remplit le rôle d'un musée expérimental, notamment au travers d'expositions thématiques comme *Antagonismes* (1960), *Antagonismes 2, L'objet* (1962) ; *Nouvelles tendances* (1964), etc. Enfin, en 1967, deux organismes étaient fondés, destinés tout spécialement à promouvoir l'art contemporain, l'Arc (Animation, recherche, confrontation) au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, et le Cnac (Centre national d'art contemporain) installé dans le bâtiment de la Fondation Rothschild, rue Berryer à Paris.

La fin de la décennie vit donc autour du phénomène artistique un affaiblement qui n'avait jamais encore existé. Les institutions commençaient à s'ouvrir à la création contemporaine et une partie du public acceptait de se rendre compte par elle-même des incroyables transformations de l'art au xx^e siècle. Des revues spécialisées mais qui avaient l'ambition de toucher un public au moins un tout petit peu plus vaste que l'étroite chapelle d'artistes et de critiques qui les avait fait naître (ce qui avait été la limite, jusqu'alors, de la plupart des revues d'avant-garde, telles les revues surréalistes) apparurent : *Opus* en 1967, *Les chroniques de l'art vivant* en 1968. Après un temps de latence de plus de soixante-dix ans, comme après un traumatisme, la société s'emparait enfin des formes artistiques qu'elle avait elle-même produites. Curieusement, ceci eut lieu alors qu'elle allait connaître une nouvelle crise culturelle, celle de 1968, et comme si elle s'y était ainsi préparée.

Il y a, dans toute l'activité que j'ai décrite, des signes qui sont comme des pré-réponses aux sommations de 68. Dans la vulgarisation de l'op art au travers de la mode et dans la diffusion d'œuvres multiples et d'estampes dans les magasins à grande surface, le critique Michel Ragon voyait le moyen d'échapper à la spéculation. Ce qu'il fallait dépasser, c'était : « le tableau de chevalet, invention bourgeoise⁸ ». En 1962, pour l'exposition de *L'objet*, le Musée des arts décoratifs avait fourni à quelques artistes l'occasion de s'approprier des objets pour les métamorphoser ou les détourner de leur fonction. Ces prises de position, face à l'envahissement de la production industrielle, devançaient d'une certaine façon la fameuse analyse de Jean Baudrillard sur la société de consommation, *Le système des objets*, parue en 1968. En 1962, le même musée exposait la collection de l'art brut rassemblée par Jean Dubuffet. Cette reconnaissance des laissés-pour-compte de la société annonçait l'une des revendications principales de 68 : la liberté d'expression pour tous, pour les marginaux comme pour ceux qualifiés de « fous ». C'était aussi juste avant que Gilles Deleuze et Félix Guattari ne théorisent, dans *L'anti-œdipe* (1972), une vision positive de la schizophrénie. Michel Troche, administrateur du Salon de la jeune peinture, un salon investi par les artistes les plus engagés dans les luttes politiques, présentait ainsi la session de 1967 : « Je me félicite de plus en plus qu'une bande de "voyous" terrorise le Salon de la jeune peinture. » Le Salon se tenait au Musée d'art moderne de

la Ville de Paris, à l'Arc. Il faut dire que celui qui était le fondateur et alors le directeur de ce département, Pierre Gaudibert, n'avait rien du fonctionnaire, gardien de l'ordre établi ; il écrivit quelques années plus tard un livre sur l'action culturelle tout imprégné de la pensée althussérienne⁹...

Il était temps que la société apprenne à regarder l'art moderne : les contestataires de Mai 68 lui jetaient à la figure des slogans venus tout droit de Dada et du surréalisme : « Il faut systématiquement explorer le hasard », « Oubliez tout ce que vous avez appris. Commencez par rêver », « La culture est l'inversion de la vie », « Tout est Dada », et aussi « L'art n'existe pas. L'art c'est vous (B. Péret) »¹⁰.

En espérant me faire pardonner ce schématisme, je dirai que l'art moderne s'est orienté selon deux pôles principaux : l'abstraction, qui par définition ne représente rien, et l'acte dadaïste qui érige l'absurde en éthique. Comment la société aurait-elle pu se retrouver dans une image vide, un acte gratuit ? Lorsque, dans l'effervescence de ces années, elle voulut bien, néanmoins, en reconnaître la paternité, elle ne put se réapproprier que ce qui était préhensible : non pas la signification même de l'art, plus que jamais énigmatique, mais ses objets et, à la rigueur, la signification historique de ces objets. Les grandes expositions historiques du Musée d'art moderne, comme celles auxquelles se sentit encore obligé le Centre Georges Pompidou avec le cycle *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou, Paris-Paris*, furent organisées dans ce but : prouver qu'en dépit des apparences, l'art moderne répondait à une logique et que cette logique, au moins, pouvait être acquise par un raisonnement historique.

Reste l'autre moyen d'acquisition, non intellectuel celui-là, l'acquisition des objets. Les musées d'art moderne qui se sont, au cours de ces vingt dernières années, multipliés à travers le monde (ce qui ne va pas sans soulever de questions ; j'y reviendrai), ont cette vocation : retenir la production matérielle d'un art dont les implications idéologiques ne cessent de dérouter. S'est-on jamais autant soucié des sommes d'argent grâce auxquelles on acquiert ces objets ? Entre le prix modique des lithographies diffusées par Prisunic et les diffuses fabuleuses atteintes par les Picasso (et qui expliquent, j'en suis sûre, une part de la fascination qui poussait les visiteurs à l'exposition de 1966), entre la force de conviction déployée par les galeries d'avant-garde pour convaincre un à un de nouveaux amateurs, et le musée qui a la responsabilité d'acheter pour la collectivité, et enfin dans l'inflation aujourd'hui généralisée du marché de l'art contemporain, on ne cesse de chercher la solution idéale de ce problème : comment retenir au maximum et valoriser des objets dont le sens, à jamais, se dérobe ?

Les avant-gardes contre le nationalisme

Simultanément à ce processus de reconnaissance sociale, les artistes eux-mêmes se réappropriaient les éléments épars ou ignorés de leur passé. Au début des années soixante, les nouveaux réalistes d'un côté et les artistes de l'art optique et cinétique de l'autre, avaient réussi à briser le cocon, devenu trop étroit, de l'École de Paris. Pour des raisons évidentes dues à la guerre, celle-ci avait perdu la fonction d'accueil qu'elle avait eue au début du siècle. En vérité, dès la fin des années trente, Aragon avait, avec hauteur, jeté le discrédit sur la peinture abstraite au profit d'un réalisme « à la française ». « Chaque fois que vous vous détournez de la réalité, vous vous détournez d'abord de la

8 In *Vingt-cinq ans d'art vivant*, éditions Casterman, 1969 Reedition éditions Gahlee, 1986

9 *Action culturelle, intégration et/ou subversion*, éditions Casterman, 1972

10 Citations recueillies par J Besançon, *Les murs ont la parole, mai 68*, Tchou editeur

France¹¹. » Toutefois, la plupart des « Vingt jeunes peintres de tradition française » qui avaient exposé à Paris, en 1941, devaient se montrer rapidement attirés par l'abstraction (Bazaine, Bertholle, Manessier, Lopicque, Le Moal...). Mais, patronné par l'organisation Jeune France qui venait d'être fondée en zone non occupée, proche de la revue *Esprit* et de la pensée d'Emmanuel Mounier, ce groupe cultiva les notions ambiguës d'« authenticité » et de tradition nationale (dont les dernières grandes figures étaient Bonnard et Villon). C'est sans doute en écho à cet état d'esprit que le Musée d'art moderne se déclarait « musée de la tradition française », et qu'une importante galerie privée, la galerie Charpentier, organisait jusqu'au début des années soixante une exposition annuelle de l'École de Paris, destinée à « maintenir la grande tradition française¹² ». Cette École de Paris qui, dans le meilleur des cas, continuait de mettre en place un espace post-cubiste assez compact, avait fini par engendrer un espace intellectuel lui aussi plutôt confiné...

Cela veut dire qu'en France, à la fin des années cinquante, personne ne se souciait d'un des frères de Jacques Villon, Marcel Duchamp, qui, vivant à New York, avait pris la nationalité américaine à la fin de la guerre. On ignorait presque tout, également, du Bauhaus qui, de 1919 à 1934, avait été l'un des plus grands foyers de la création en Europe et dont les principaux membres avaient gagné eux aussi les États-Unis au moment de l'arrivée du nazisme. Dans ce climat, l'exposition des nouveaux réalistes en mai 1961 à la galerie J, intitulée *40 % au-dessus de Dada*, la référence explicite de ces artistes, Arman, Spoerri, Raysse... au ready made de Duchamp, représentaient une véritable rupture. De même, une ouverture avait été créée par les artistes cinétiques dont deux, Vasarely et Schöffer, hongrois d'origine, venaient d'un pays où s'était produit l'activisme, l'un des foyers du constructivisme au début des années vingt. Vasarely avait d'ailleurs étudié à l'académie Mühely que dirigeait Alexandre Bortnyik et qui était modelée sur le Bauhaus. En 1955, il fut l'un des initiateurs de l'exposition *Le mouvement*, à la galerie Denise René, exposition qui regroupait des œuvres de Calder, Duchamp, Tinguely, Agam, Soto, Bury et lui-même. Par-delà une École de Paris qui, si elle continuait d'accueillir de jeunes artistes venus de l'étranger, s'était toutefois repliée peu à peu sur elle-même (en quelque sorte, on admettait que ces artistes viennent faire leurs classes à Paris, mais on n'attendait rien d'eux en échange), la génération du début des années soixante allait se ressourcer à l'origine même des avant-gardes. Contre un modernisme édulcoré, elle était à la recherche de ce qu'elle imaginait être une pureté et un radicalisme primitifs.

Or ces modèles que fournissaient les avant-gardes du début du siècle étaient en contradiction absolue avec toute idée de tradition nationale. Si bien que l'instable Yves Klein qui, au cours de sa courte vie, créa et exposa en Angleterre, en Espagne, en Italie, au Japon, en Allemagne, aux États-Unis, renouait avec le prosélytisme nomade de Marinetti ou de Tzara. D'emblée, les nouveaux réalistes s'étaient cherché des contacts à l'étranger; en groupe, ils avaient exposé à Milan, à Stockholm, à Munich. Klein était très proche du groupe allemand Zero. Et puis Rotella était italien, Spoerri roumain, Christo bulgare, Tinguely suisse. Pierre Restany, le critique du mouvement, avait organisé dès 1961, et en dépit d'une rivalité naissante entre les deux continents, une exposition franco-américaine : *Nouveau réalisme à Paris et à New York*, galerie Rive Droite. Il devait d'ailleurs reprendre une définition

déjà donnée par André Warnod au beau temps de Montparnasse, rappelant qu'on avait parlé de l'École de Paris « chaque fois que des artistes étrangers (avaient) afflué dans la capitale ¹³ ».

Nouvelle tendance était une dénomination commune pour des groupes d'art cinétique italiens, allemands, yougoslaves, espagnols, français... La scène parisienne elle-même était très cosmopolite. On l'a vu, Vasarely et Schöffer étaient hongrois. Agam était né en Palestine et tout un groupe venait d'Amérique latine, Soto et Cruz Diez du Venezuela, García Rossi, Tomasello, Demarco et Le Parc d'Argentine.

Mais c'est essentiellement au travers de leur esthétique que ces artistes prétendirent à l'universalité. En arrivant à Paris, certains avaient découvert un idéal, celui de Mondrian, qu'avaient perpétué le groupe Abstraction-Création puis le Salon des réalités nouvelles. Mondrian s'était déclaré « pour la disparition du facteur individuel au profit de l'Universel ». Depuis son origine, la peinture abstraite, et surtout la peinture géométrique, a toujours porté l'espoir de s'adresser aux hommes par-delà les différences linguistiques et culturelles. Dans cette tradition, Soto a parlé de son « idée d'universel ». Et quand cette tendance artistique annexa la technologie, elle prétendit aux mêmes qualités : Frank Popper a dit de Kowalski qu'il recherchait « un langage universel ».

A tous les niveaux, les échanges artistiques s'étaient développés. Dans un monde qui avait été, pendant les années de la guerre, sévré d'information, les grandes biennales internationales, Venise, bien sûr, mais aussi São Paulo, devinrent des lieux de rendez-vous, des occasions de fêtes. Il fallut que Paris ait aussi sa biennale. Créée en 1959 par Raymond Cogniat, elle était consacrée aux jeunes artistes de moins de trente-cinq ans. Quant à la quadriennale de Cassel, Documenta, créée au lendemain de la guerre pour sortir l'Allemagne de son isolement, elle réussit à transformer régulièrement une petite ville industrielle d'Allemagne occidentale, proche de la frontière avec l'Est, en capitale mondiale de l'avant-garde.

Cet élargissement du cercle familial de l'art n'alla pas sans drame. Le grand prix de la Biennale de Venise, décerné en 1964 à l'Américain Robert Rauschenberg (alors que l'École de Paris avait été une abonnée de ce prix), a laissé une blessure profonde dans l'amour-propre des patriotes culturels. Désormais, il était nécessaire de compter avec le développement de la scène américaine. Celle-ci n'était plus seulement, comme elle l'avait été longtemps, disposée à acquérir les valeurs européennes ; elle entendait imposer les siennes propres. Volonté justifiée : l'École de New York avait su, avec l'expressionnisme abstrait, ouvrir une voie tout à fait originale à l'abstraction, et elle avait produit des chefs-d'œuvre.

La multiplication des centres de création et de diffusion de l'art devait engendrer, de toute façon, une circulation beaucoup plus internationale des œuvres. De plus en plus, pour être validée, la cote d'un artiste devait être maintenue en dehors des frontières nationales. Les collections allemandes et hollandaises ont permis de consolider la réputation de certains artistes américains et n'est-ce pas d'avoir reçu une consécration à New York que des artistes européens ont établi leur « marché » ? Le processus, évidemment, fit des victimes parmi l'École de Paris, chez ceux qui étaient peut-être les plus attachés à une esthétique « de tradition française ». De manière caractéristique, ceux qui avaient fait partie des « jeunes peintres de tradition française », tel Manessier

11 In « Réalisme socialiste et réalisme français » (1937), repris dans *Aragon, écrits sur l'art moderne*, éditions Flammarion, 1981

12 Voir Sarah Wilson, « La vie artistique à Paris sous l'Occupation » et « Les jeunes peintres de tradition française », et Laure de Buzon-Vallet, « L'École de Paris, éléments d'une enquête », in catalogue *Paris-Paris*, Centre Georges Pompidou, 1981

13 In Pierre Cabanne et Pierre Restany, *L'avant-garde au XX^e siècle*, éditions Balland, 1969

Tinguely, Sculpture auto-destructrice, désert de Las Vegas, 1962. Photo Life.

qui avait pourtant obtenu des grands prix à Venise et à São Paulo, disparurent des rencontres internationales, alors que la réputation de Dubuffet, grand pourfendeur de la tradition, ne cessait de grandir.

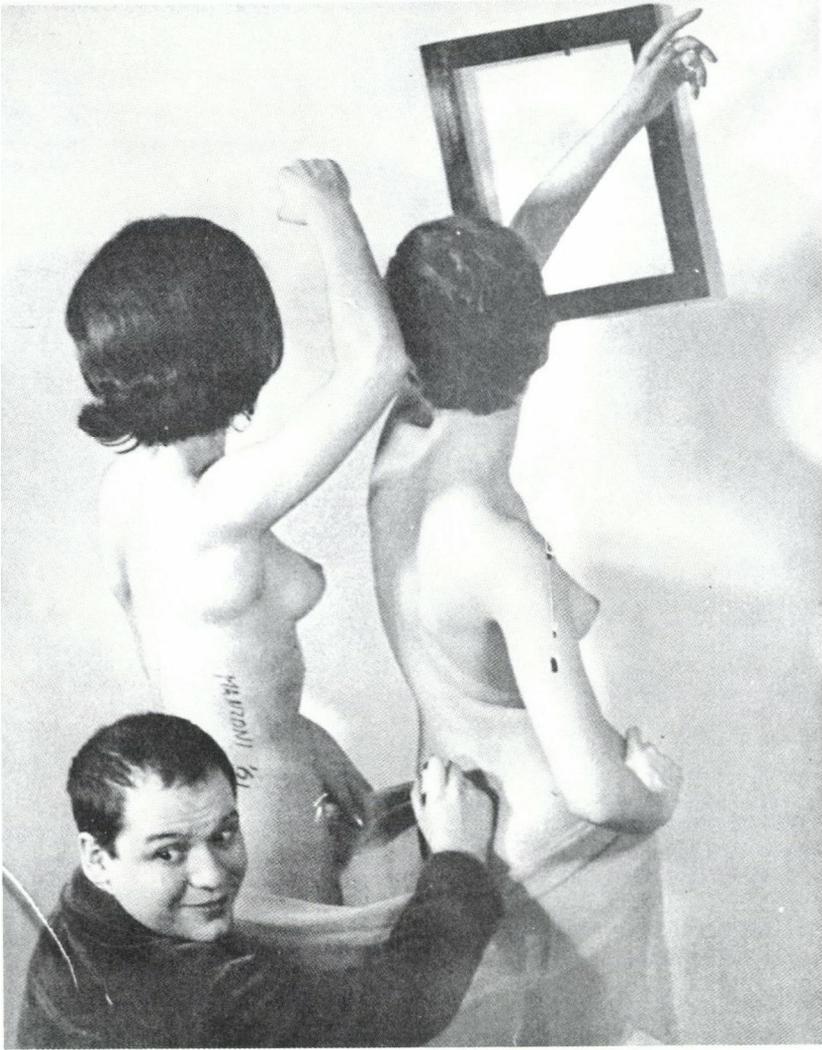
Une des conséquences néfastes de cette intensification des échanges artistiques a été récemment dénoncée : l'art qui doit être également apprécié à New York, à Amsterdam, à Düsseldorf, à Milan, à São Paulo, à Tokyo et à Paris, reflète un goût de plus en plus nivelé. C'est le fameux « style international » qui, après avoir été violemment rejeté en architecture, est également mis en cause dans les autres domaines artistiques. Pour être objectif, et pour nous en tenir à la période dont il est question ici, soulignons que l'internationalisation des institutions et du marché ne faisait que réaliser le rêve universaliste qui avait été celui des premières avant-gardes. Et, dans les années soixante, c'est vers ces avant-gardes « historiques » que les jeunes générations tournaient leurs regards.

L'objet dans le musée – quel objet ?

Il faut, maintenant, affronter un paradoxe. Les administrations s'ébrouent, les musées rafraîchissent leurs cimaises, les marchands d'art et les critiques, dans les magazines, rivalisent d'invention pour faire passer le message de l'art moderne. Les héros de cet art moderne commencent à devenir familiers au public, d'autant que les jeunes artistes en font des figures totémiques (ah ! Duchamp pour les pop artistes et pour les nouveaux réalistes, ah ! Matisse pour les peintres de la Colorfield painting ou pour Support-Surface). Or, il se trouve que l'art moderne, qui s'en prend non seulement à l'image mais aussi au support de cette image, est iconoclaste, et que les mouvements des années soixante qui veulent retrouver la verdeur des avant-gardes historiques ne font que relancer le saccage. Bref, c'est comme si on dressait la table du banquet pour fêter un enfant prodigue qui préfère se faire hara-kiri sur le pas de la porte. On a bâti des musées d'art moderne. Destinés à engranger quoi ? La sculpture autodestructrice de Tinguely (1960) ? Un multiple de Vasarely en tous points identique aux centaines d'autres exemplaires édités ? Les jeunes femmes – qui depuis ont dû vieillir – que Manzoni a consacrées « sculptures vivantes » en 1961 ? Dieu, que Ben signe la même année ? Les camemberts très odorants introduits par Spoerri dans l'exposition *72, douze ans d'art contemporain en France*, pour protester contre l'intervention de la police ? Deux cent quarante tonnes de terre et de cailloux déplacées par Michael Heizer dans le désert du Nevada (1969) ? Deux kilomètres de côte au nord de Sydney, en Australie, emballés par Christo (1969 aussi) ? Des piquets de quelques centimètres, plantés un jour de 1968 sur une plage française par Jean Le Gac ? Encore s'agit-il là d'œuvres qui ont trouvé à s'incarner dans des objets (Ben avait mis Dieu dans une boîte) dérisoires, monumentaux ou éphémères, mais dont on peut conserver un fragment ou une trace. En revanche, que reste-t-il de l'exposition du Vide d'Yves Klein à la galerie Iris Clert (1958) ? Des happenings organisés par Alan Kaprow aux États-Unis, par Jean-Jacques Lebel en France, dans les années 58-62 ? Parfois quelques photographies qu'un livre suffit à faire connaître. Pour certaines œuvres purement mentales de ce que dans les années soixante-dix on a appelé l'art conceptuel, il ne peut évidemment y avoir de photos.







Piero Manzoni signant des sculptures vivantes, 1961, et carte d'authenticité. Photo D.R.

CARTE D' AUTHENTICITE No 048

On certifie que.....

a été signé (e) par ma main et pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.

OMANZONIPIEROM
 NZONIPIEROMANZO
 OMANZONIPIEROM
 ZONIPIEROMANZO
 OMANZONIPIEROM
 ZONIPIEROMANZO

Signature

Piero Manzoni

Lugano le 14/ oct. 1961

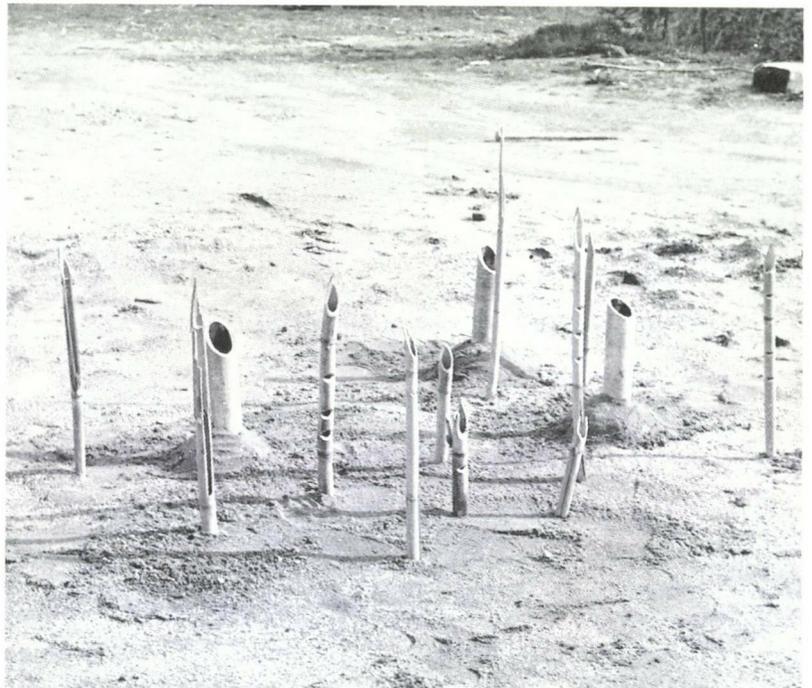
Page ci-contre :
 Ben, Dieu jeté à la mer,
 1962.

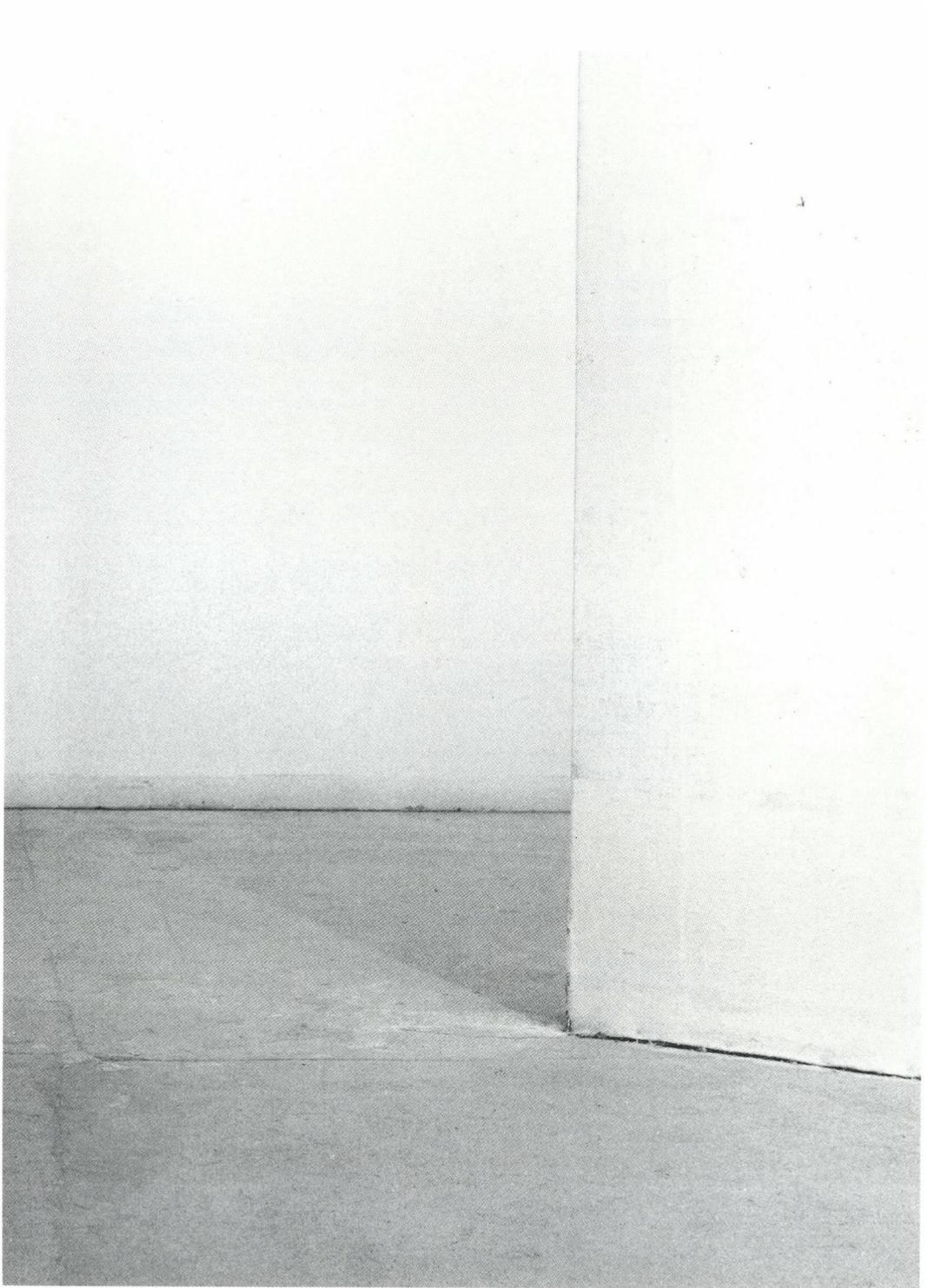


Deux kilomètres de côte au nord de Sydney, en Australie, empaquetés par Christo, 1969. Photo Shunk-Kender.

Jean Le Gac, Les Cahiers (détail), 1968.

Page ci-contre : Yves Klein, Le Vide, action au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 26 janvier 1962. Photo Harry Shunk.





Bien sûr, je m’amuse un peu. Je choisis des exemples extrêmes – mais l’extrémisme appartient à l’idéologie qui règne alors. Je sais bien que l’on n’a pas abattu les musées d’art moderne et qu’ils sont souvent devenus trop petits pour tout ce qu’ils recèlent. Mais cela n’a pas été sans contestation de la part des artistes ni sans concession de la part des musées. Enfin, je n’ignore pas que des milliers de peintres ont continué, pendant ce siècle, à pratiquer leur art, mais, me semble-t-il – et j’aurai l’occasion d’y revenir –, en travaillant dans un esprit de résistance à l’iconoclasme, ou au contraire en lui concédant des sacrifices. La peinture au xx^e siècle n’a pu exister qu’en apprenant à envisager ce qui travaillait à sa perte.

Les œuvres, les actions que je viens de citer, relèvent d’une agressivité manifeste à l’égard des formes traditionnelles de l’objet d’art. D’autres démarches minent ce dernier de façon plus insidieuse. Les artistes cinétiques continuent de réaliser des tableaux et des sculptures, mais leur accentuation des seuls effets optiques ou la mise en mouvement de ces objets ont pour finalité d’en dissoudre la matérialité. Les « Écritures » et les « Vibrations » de Rafael Soto sont des panneaux traversés de lignes parallèles noires et blanches, devant lesquels sont suspendues à des fils de nylon invisibles des tiges libres qui interfèrent en tremblant avec les lignes du fond. La vibration optique ne permet plus à l’œil de percevoir les limites exactes de l’objet. Soto a expliqué qu’il recherchait « une dématérialisation de la forme ». L’objet peut aussi ne plus être que le support occasionnel d’un phénomène en perpétuelle évolution. Certaines des œuvres d’Agam n’existent que lorsque le spectateur agit sur elles. Les plus anciennes, qui datent de 1953, sont constituées de formes découpées, montées sur tige, que le spectateur est invité à piquer à sa guise sur un panneau perforé.

Pour les peintres qui, tels Gilles Aillaud ou Eduardo Arroyo, participent en 1969 à la *Salle rouge pour le Viêt-nam*, organisée par le Salon de la jeune peinture, le tableau n’est plus guère, non plus, qu’un objet fonctionnel. Le message politique qu’ils ont à transmettre est prioritaire. La préparation de l’exposition est ainsi relatée : « Aucune préoccupation formelle... n’a jamais encombré les débats. Pas davantage il ne s’est agi, en aucun cas et à aucun moment, de juger en fonction de sa “valeur esthétique”, de sa “qualité plastique” le projet proposé¹⁴. » Figuratifs, ces artistes s’inspirent des techniques de l’illustration et de la publicité, couleur posée en aplat, schématisation du dessin... Ce style affirme son mépris des règles de la représentation traditionnelle « bourgeoise », il utilise un code parfaitement accessible à un public non cultivé. Le tableau renonce à toute prétention esthétique pour ne viser que l’efficacité de l’affiche ou de la bannière.

Si, pour ces artistes, le tableau est presque réduit à n’être qu’un accessoire, d’autres, qui travaillent dans la continuation de l’abstraction, apportent au contraire l’attention la plus scrupuleuse à ce tableau. Sous l’influence du structuralisme, on parle de « déconstruction » du tableau, et on le déconstruit effectivement. On dépose d’un côté la toile, de l’autre le châssis – c’est en tout cas le sens du terme Support-Surface, forgé pour désigner cet ensemble de démarches. On décompose les différentes opérations de réalisation du tableau. Curieusement, à vouloir tout révéler de cet objet, on le fait disparaître à moitié : ce ne sont plus que toiles sans châssis (Cane, Viallat) et châssis sans toile (Dezeuze), des œuvres qui, pour ne rien cacher au spectateur de leur fabrication, lui apparaissent inachevées.

Ainsi, tandis que la société met en place des institutions propres à célébrer le jubilé des avant-gardes, ce sont les artistes eux-mêmes qui déclarent la guerre à l'art. J'ai commencé à décrire l'entreprise de sape des attributs matériels, ce que dans un texte extraordinairement clairvoyant de 1967, Robert Klein a appelé *L'éclipse de l'œuvre d'art* »¹⁵. Je parlerai plus loin des fondements théoriques, pour beaucoup politiques, de cette entreprise. Mais quelques citations, déjà, peuvent suggérer l'acharnement destructeur. Dès 1961, le Groupe de recherche d'art visuel (Grav) propose dans un manifeste d'« éliminer la catégorie "œuvre d'art" ». Ben, fidèle aux méthodes dadaïstes, date (1.10.63) et signe : « Je soussigné Ben Vautier déclare authentique œuvre d'art : l'absence d'art. » En 1965 : « L'art est inutile, pas d'art, à bas l'art. » En mars 1968, paraît dans les *Lettres françaises* l'interview d'un jeune peintre, Daniel Buren ; cette interview s'intitule « L'art n'est plus justifiable ou les points sur les i ». La même année, Dubuffet, qui n'en est pas à ses débuts de pamphlétaire, s'attaque à l'*Asphyxiant culture*¹⁶. En 68 encore, le critique Alain Jouffroy, disciple des surréalistes, publie un livre, *L'abolition de l'art*. Il est vrai que, cette année-là, il y aura bien d'autres choses qu'on voudra abolir.

En juin 1967, le groupe auquel appartient Buren et qu'on a appelé BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni), organise une manifestation dans la salle de conférences du Musée des arts décoratifs. Face au public, sont accrochées quatre toiles carrées : l'une de Buren, rayée verticalement, l'une de Mosset, blanche et marquée en son centre d'un cercle noir, une autre de Parmentier, traversée de larges bandes horizontales, enfin une de Toroni, marquée à intervalles réguliers de l'empreinte d'un pinceau. Le public est assis, rien ne se passe. On distribue un texte qui n'est que la description stricte des tableaux. A l'emphase de la présentation – les tableaux pratiquement mis en scène, ce qu'on peut interpréter comme l'exagération parodique de l'accrochage dans le musée –, BMPT oppose le mutisme absolu de ses toiles. Les objets déposés dans le musée résistent au spectacle orchestré par celui-ci en présentant le minimum de signification.

En septembre 1970, au vernissage de l'exposition Support-Surface à l'Arc, deux artistes de cette tendance, Louis Cane et Daniel Dezeuze, dont l'un, Cane, ne participe pas à l'exposition, distribuent un tract. On y lit, entre autres, l'estimation du coût d'un tableau et de son prix en fonction de critères qui sont ceux dont on use pour calculer le prix de n'importe quel objet de consommation. « Achat du drap... 30 F / Fournitures diverses... 30 F / Travail manuel... 240 F / Travail intellectuel... 1 100 F / TVA 20 %, etc. » Dénonciation implicite des millions atteints par les Picasso ou de ce qu'on appelle « le prix du génie ». Dans le lieu même censé protéger l'œuvre d'art des lois qui régissent le reste du monde, à savoir le musée, on assiste à la banalisation de cette œuvre en tant que produite dans une économie capitaliste. Et de la minimisation de sa valeur artistique, doit surgir un maximum de signification politique...

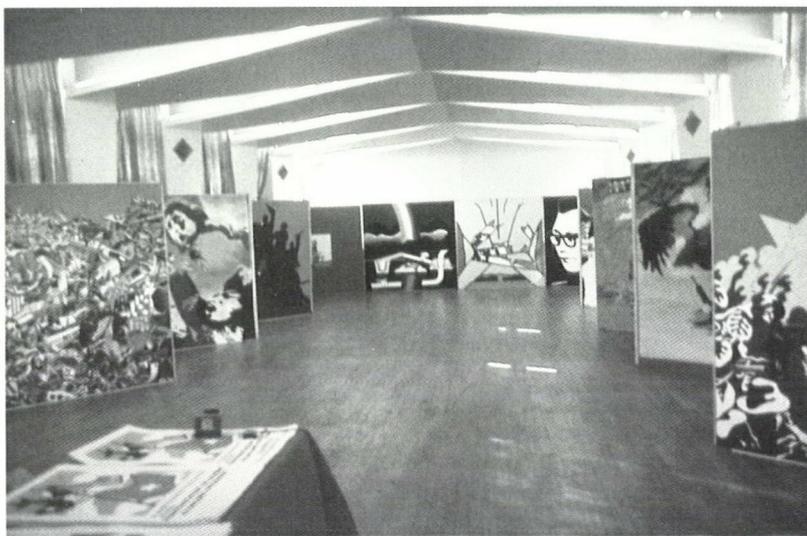
A la fin des années soixante, le visiteur des musées nouvellement ouverts à l'art moderne doit s'habituer à fréquenter des objets ou bien si hermétiques qu'ils échappent à toute emprise (y compris celle du musée ?) ou bien n'ayant qu'une hâte, renvoyer à la réalité du monde (celle que le musée exclut ?).

14 Introduction au catalogue *Salle rouge pour le Viêt-nam*, Arc, 1969

15 Repris in *La forme et l'intelligible*, éditions Gallimard, 1970

16 Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968

Salon de la jeune peinture à Paris, 1969. La « Salle rouge pour le Viet-nam. »

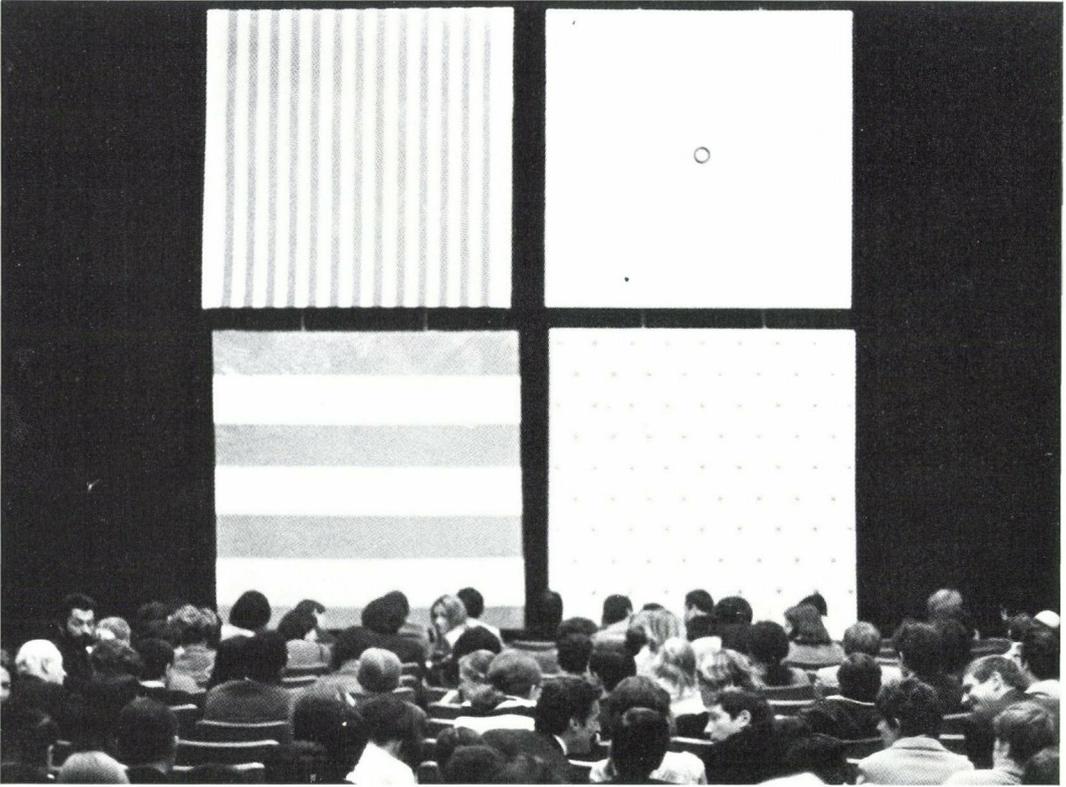


Salon de la jeune peinture, 2 janvier 1967 : Parmentier en train de peindre.



Exposition Support Sur face à l'Arc, septembre octobre 1970. Photo Jacques Lepage.





Manifestation de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni au Musée des arts décoratifs, Paris, juin 1967. Marcel Duchamp, présent dans la salle, déclare « comme happening frustrant, on ne fait pas mieux ». Photos André Morain et Bernard Boyer.

L'œuvre d'art dans le Grand Tout

Vive le progrès
L'œil agressé et dépossédé
Au bout du progrès, la disparition de l'art
Ingénieur ou demiurge ?

L'œuvre d'art se dérobe au musée, elle prétend appartenir à la réalité quotidienne ; à ce régime-là, on a tôt fait de se retrouver dans la rue.

Le 19 avril 1966, le Grav qui s'est formé en 1960 et réunit Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein et Yvaral, organise *Une journée dans la rue*. De huit heures à vingt-trois heures, des Champs-Élysées au Quartier latin, en passant par l'Opéra, les Tuileries, Montparnasse, le groupe part à la rencontre du public, avec une camionnette pleine d'objets bizarres : kaléidoscope géant, sculpture à monter et à démonter, tabouret à ressort !...

L'heure des bilans venue, Joël Stein a très bien expliqué ce qu'avaient été les intentions du Grav : « sortir du circuit traditionnel des galeries... rester le plus étroitement possible en contact avec le public¹... » Le Grav voulait en finir avec l'œuvre d'art dont jouissent quelques privilégiés dans le silence de lieux réservés. Il voulait en faire le prétexte d'une « fête collective » et, pourquoi pas, le modèle de ce que seraient les relations humaines dans « une société libérée² ».

Car le caractère ludique de ces interventions sauvages portait en lui le germe de la contestation sociale. En octobre 68, Gérard Fromanger installe, face à l'église de la rue d'Alésia, à Paris, des sculptures, sortes de grosses bulles en altuglas rouge, dans lesquelles se reflète, ondoyant et tournoyant, le spectacle de la rue. Les passants s'agglutinent. Jean-Luc Godard est là pour filmer leurs réactions. Alain Jouffroy décrira l'ambiance comme celle « d'une exposition qui ne tiendrait pas compte de l'existence des galeries et des musées, d'un vernissage pour le plaisir³ ». Mais très vite, la police, qui en cette fin d'année 68 ne devait plus trop faire de détail, intervient, brise les sculptures, embarque Fromanger et Godard. Non sans ironie, Jouffroy remarque que pourtant « Fromanger avait voulu appliquer jusqu'au bout l'idée de Malraux : mettre l'art "à la portée de tous" ».

Lorsque dans le lieu plus tranquille d'un petit village des Alpes-Maritimes, Coaraze, Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Patrick Saytour, Claude Viallat dispersent leurs œuvres pendant l'été 1969 (toiles suspendues, comme des bannières, à travers les rues, sculptures

1 Joel Stein in Catalogue de l'exposition 72, douze ans d'art contemporain en France

2 Les expressions sont d'Anne Tronche, *L'art actuel en France*, éditions André Balland, 1973

3 A Jouffroy, « Souffles » in *Opus international* n° 9, décembre 1968 Également les citations suivantes.



Gérard Fromanger, Souffle de Florence, série « Sculptures soufflées », montées rue d'Alésia en octobre 1968. Altuglas soufflé, métal chromé, fonte, 220 x 150 x 100 cm. Photo Michel Lavoix.

fabriquées avec des matériaux trouvés sur place, branchages, pierres et même plaques d'égoût), l'une de leurs intentions est aussi de se manifester en dehors des circuits conventionnels, c'est-à-dire peut-être aussi, pour ces méridionaux, en dehors des circuits parisiens alors obligatoires. Pagès reconnaîtra le « caractère frondeur ⁴ » de ce genre d'expositions et avouera ne pas avoir participé à l'exposition Support-Surface à l'Arc en 1970, en partie parce qu'elle signifiait un « enclenchement dans le monde de l'art, dans le social ⁵ ».

Vive le progrès

L'ambivalence de toutes ces manifestations, qui cherchent à susciter des réactions plus spontanées de la part du public, en court-circuitant les réseaux de diffusion traditionnels de l'art, reflète le basculement qui est précisément en train de se produire dans les consciences. Michel Ragon, qui adhère sans réserve aux conceptions de l'art optique et cinétique, écrit qu'« Il semble bien qu'à la "civilisation des loisirs" dont on nous dit qu'elle est déjà commencée, réponde un art de l'*homo-ludens* ⁶ ». Avec le même enthousiasme, Pierre Restany voit en l'artiste « l'indispensable ingénieur de nos loisirs, le poète de notre temps libre ⁷ ». Enfin, Victor Vasarely lui-même présente les réalisations du Grav, qui doivent beaucoup à ses propres conceptions, comme « en train de devenir des biens psychiques de consommation d'une société de loisirs dont les contours se dessinent déjà ⁸ ». Or, c'est précisément cette euphorie de la société des loisirs qui, en 68, retombe brutalement, ce sont les mythes de la société de consommation qu'on veut abolir.

4 B Pagès in catalogue *Pages*, Centre Georges Pompidou, 1983

5 Pages, *op cit*

6 M Ragon in *Ving-cinq ans d'art vivant*, éditions Casterman, 1969

7 P Restany in *L'avant-garde au XX^e siècle*, éditions André Balland, 1969

8 V Vasarely in catalogue de l'exposition *Lumière et mouvement*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1967

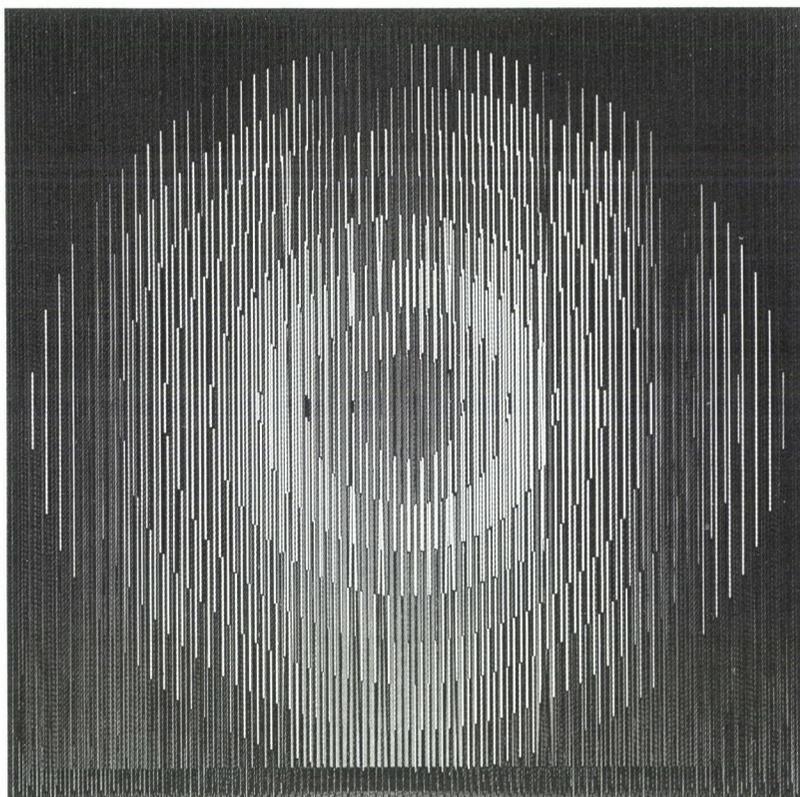


*Grav, « Une journée dans la rue », 19 avril 1966.
Photo Julio Le Parc.*



*Claude Viallat, Patrick Saytour, Daniel Dezeuze et Bernard Pagès, exposition à Coaraze, été 1969.
Photo Jacques Lepage.*

Jean-Pierre Yvaral, Structures changeantes, 1966. Relief, fils vinyliques noirs et blancs échelonnés en profondeur, 120 × 120 × 15 cm. Photo André Morain.



A peine proférées, les déclarations optimistes que je viens de citer apparaissent, pour les nouvelles générations, réactionnaires. Plus sceptique que Vasarely, Joël Stein, pourtant membre du Grav, se rendra compte que l'œuvre d'art qui « peut être une sorte de divertissement... peut être aussi un nouveau moyen de conditionnement, voire un abrutissement du public⁹ ». Quant à Michel Claura, qui présente le travail de BMPT dans le catalogue de la Biennale de Paris en 1967, il affirme : « La peinture n'est plus ce qu'a toujours été l'art : une distraction. »

Aujourd'hui, avec le recul du temps, on constate que toutes ces démarches, exaltations ou dénonciations de la société des loisirs et de la société de consommation, relevaient d'une même croyance : l'art adhérerait à son temps, s'ancrait dans la réalité sociale, y jouait un rôle organique. Et cette croyance était le corollaire d'une autre : la croyance dans le progrès

Depuis le XIX^e siècle, nous avons eu tendance à associer la marche historique de la société et celle des arts et des sciences¹⁰. Sous l'influence des pensées matérialistes, nous avons cru que certaines forces sociales étaient destinées à améliorer le sort de l'humanité et que toutes les formes d'expression, toutes les disciplines de recherche devaient y concourir. L'adhésion, au début du siècle, des avant-gardes comme le futurisme et le constructivisme à des mouvements révolution-

Achévé d'imprimer
en septembre 1989
sur les presses de Maury-Imprimeur S A.,
à Malesherbes

Mise en page de Pierre Léotard
Photocomposition par l'Imprimerie Maury
Photogravure par Bussière Arts Graphiques,
à Paris
Façonnage par la S.P.B.R. à Valenton

N° d'édition : 0133
N° d'impression : H 89/27737 A
Dépôt légal : 1^{re} édition octobre 1987

Imprimé en France

Extrait de la publication

Jamais les musées d'art moderne n'ont été aussi fréquentés, jamais on n'a vu en France autant d'expositions consacrées aux nouvelles tendances. Pourtant, il est parfois bien difficile de se repérer dans la diversité de la création.

Ce livre étudie l'histoire de tous les mouvements artistiques apparus en France depuis 1965 et prend la forme d'un récit : Catherine Millet, qui a participé activement aux événements, mêle aux dates, aux citations, des anecdotes et des souvenirs personnels. Tout en respectant la chronologie des faits, elle met en valeur des liens – parfois inattendus – entre les mouvements, souligne aussi leurs contradictions.

Ce livre est aussi un essai, une analyse de ce qui, profondément, caractérise ces vingt-cinq dernières années. Pourquoi certains déclarent-ils que la peinture est morte alors que d'autres s'emploient à restaurer ses qualités les plus traditionnelles ? Comment se fait-il qu'un art qui ne cesse de remettre en cause sa fonction et ses matériaux, qui méprise sa qualité d'objet pour valoriser son contenu imaginaire, comment se fait-il qu'un art iconoclaste suscite un tel fétichisme ? Tout se passe comme si l'art moderne en rébellion et la société qu'il mettait en cause se réconciliaient. Comme si ces dernières années avaient vu le retour de l'enfant prodigue. Depuis quelque temps, on parle d'art contemporain pour distinguer l'art en train de se faire des avant-gardes historiques. L'art contemporain n'est-il pas l'art moderne apprivoisé ?

Catherine Millet est rédactrice en chef d'*art-press*, une revue au carrefour de toutes les avant-gardes depuis 1972. Elle a déjà publié un livre sur l'art conceptuel et, dans la collection art-press/Flammarion, un essai sur *Yves Klein*. Elle prépare un ouvrage sur la peinture américaine.

225 illustrations en noir et blanc, 38 en couleurs.
sur la couverture : François Morellet, Deux carrés formant un angle de 30° avec le mur ont un côté commun avec un angle droit, néon 200 × 200 cm, photo Archives Frac Rhône-Alpes.