CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

(21) Janis' Pop Group

Europe: Dylaby; Hultén; Rosenthal

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

(Goldsahler)

Sidney Janis - invu 12/4/70

We had been in the vanguard with the Pollock generation, and our gallery had Pollock, Kline, deKooning and Rothko. We had done many exhibitions of their work, one-man shows and group shows both, in the fifties, and I have always been interested in what's happening with the new generation, though -- this was in fact how I became interested in the Pollock generation. We really represent three generations here, you see. We had shown Mondrian, and Leger, and their contemporaries first. We had done a Fauve show, a Cubist show, a Futurist show in the forties (really museum shows; in fact, Barr in his note on Janis collection says he felt "chagrinned" that a private gallery had done these shows). We even did a Dada show in 1953, which Marcel Duchamp helped to install. ("Dad's plan was to deal in art history.") (ConradJ.)

The new generation coming up was "definitely an international movement," and nothing had been done to show their work except in fragmentary form. "It seemed a good moment to bring these artists together internationally." The show quickly outgrew the gallery space at 15 East 57, so they looked around and found a storefront across 5th Ave.

Janis says that storefront gallery attracted "curiosity-seekers who knew nothing about art, and who were all at sea over the work." Oddly enough, there were no complaints from those who visited the gallery proper -- the act of coming upstairs and into a gallery seemed to make the work acceptable. But in the store, there were even artists who would come in and say the show was a disgrace and demanding that the pictures be removed.

Conrad: "Dad's was the major gallery for the major movement in world art. And although the Abstract Expressionists were still the avant-garde, they were already becoming sort of the establishment in a way. The decision to have the pop show therefore created a tremendous sensation among artists, collectors, museum men everywhere." Rage and fury.

Janis himself had not anticipated the furious reaction. "I was innocent of any suspicion of the furor that was set off. Our artists were perhaps the most furious of all, which took me completely by surprise. Here we had been showing Pollock cheek-by-jowl with Leger, and deKooning with Mondrian, and Kline with Klee, but when we reverted to the next generation, our artists were no longer happy about being associated. They didn't want to be associated with these upstarts, these people who had become artists overnight. As a group, in fact, they left our gallery. All except de Kooning. They held a meeting and decided to sever relations with the gallery, and they went on to other galleries. It all came as a grave shock to me, but we accepted it philosophically."

The Cabal Theory - There are galleries that cater to the inexperienced eye, and show mainly decorous, pleasant things that are not too strong. These are the people who did big business with the Vlaminck potboilers, with Utrillo and others. They work individually, though. I know of no galleries that get together to promote one group of artists.

My idea in opening this gallery was to carry on the same kind of effort that Mrs. Janis and I had used to build our own personal collection.

Some of the AE artists accuse us of arm-twisting for the sale of pop. I think this is a result of their own short-sightedness. When we did the New Realists show we had no pop artists in the gallery, with the exception of Jim Dine. We created powerful competition for ourselves. But that works both ways. For fifteen years we had Mondrian exclusively. Then Marlborough bought a batch of Mondrians, so there were two of us. Until then we had been selling about one a year, but that next year we sold out our entire stock of Mondrians.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

(Goldgaber)

Sidney Janis (cont)

The Sixties - "The major work of this decade was just as important to its time as the work of the Abstract Expressionists was to the fifties. A man like Oldenburg is a major artist, in the same sense as Pollock and Kline and deKooning."

Commercially, the sixties was a boom period in art, partly because of the general state of the economy but also because "the collectors had been building up. When Mrs. Janis and I started out in this field you could count the number of American collectors of contemporary art on the fingers of one hand. Now people we don't even know come in and buy things -- it happens every week! There are thousands of collectors now where there used to be no more than ten. The collectors have come in and established it themselves."

Not surprised that the Germans have captured Pop market. "The Americans who have that sort of money are not usually up to that kind of art." The Germans have always been very acute about the strongest new art -- they bought Seurat, Matisse before anyone else.

Janis feels that overpricing of contemporary art is a real problem now. "It's amazing to me that (the color field painters) can ask for and command such high prices." (Ellsworth Kelly, whom Janis has and considers the best, gets only about half as much per picture as Noland). Feels that economic conditions will determine whether prices stay up there. But "I'm really chagrinned at the prices of a lot of things now, and I try to persuade artists that it is in their interest to keep them down." Of color field: "I strongly believe that several of these artists are overpriced."

Says that Parke-Bernet recently (two months ago) decided to re-evaluate their works at auction at about one-third less than current estimates. Might indicate a trend, although decision has nothing to do with what works will bring at auction.

"We have been selling a good many very fine things of the Picasso generation at very high prices. But right now the five thousand dollar purchasers are not so plentiful, because of economic conditions. This may just be a passing thing."

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

MARTIAL RAYSSE

Born February 12, 1936
Né le 12 février 1936

Expositions Particulières

1957	Juillet (July)	:	Nice, Galerie Longchamp
1959	Fevrier (February)	:	Bruxelles, Galerie d'Egmont
1962	Juin (June)	:	Dusseldorf, Galerie Schmela
"	Novembre (November)	:	New-York, Alexander Iolas Gallery
1963	Janvier (January)	:	Los Angeles, Dwan Gallery
"	Mars (March)	:	San Francisco, De Young Museum
"	Août (August)	:	Venise, Galleria del Leone
1964	Mai (May)	:	Los Angeles, Dwan Gallery Changed to
"	October	:	New York, Iolas Gallery [illegible]
1965		:	Paris, Iolas Gallery November 14 through December

Expositions de Groupe

1960	Janvier (January)	:	Paris, Galerie Bellechasse, "Groupe de Janvier"
"	Août (August)	:	Lyon, Galerie Grange, "Exposition : Option"
"	Novembre (November)	:	Paris, Festival d'Art d'Avant-Garde, "Groupe des Nouveaux Réalistes"
1961	Avril (April)	:	Milan, Galerie Schwarz, Exposition avec Arman
"	Mai (May)	:	Stockholm, Galerie Samlaren, "Groupe des Nouveaux Réalistes"
"	Juillet (July)	:	Nice, Galerie Muratore, "Festival du Nouveau Réalisme"
"	Novembre (November)	:	New-York, Musée d'Art Moderne, "Art of Assemblage"
1962	Mars (March)	:	Anvers, Galerie Heissenhuis, "Anti-Peinture"
"	Mai (May)	:	Berne, Galerie Friedlich, "Exposition Internationale du Petit Format"
"	Septembre (September)	:	Amsterdam, Stedelijk Museum, "Dylabish Labyrinth"
"	Septembre (September)	:	Paris, Galerie du Cercle, "Collages et Objets"
"	Novembre (November)	:	New-York, Sidney Janis Gallery, "The New Realists"
1963	Février (February)	:	Los Angeles, Dwan Gallery, "Dealer's Choice"
"	Juillet (July)	:	Venise, Galeria Del Leone, "Nouveau Réalisme"
"	Juil-Sept. (July-September)	:	San Marino, Biennale
"	Septembre (September)	:	Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, "Bewegte Bereiche der Kunst"
"	Oct-Nov.	:	Chicago, Gres Gallery, "Modern Art of Western Europe"
1964	Janvier (January)	:	Los Angeles, Dwan Gallery, "Boxes"

Salons

1960	:	Paris, Musée d'Art Moderne, Réalités Nouvelles
1960-63	:	Paris, Musée Rodin, Jeune Sculpture
1961	:	Paris, Musée d'Art Moderne, Biennale
1962-64	:	Paris, Musée d'Art Moderne, Comparaisons.

Additions

July, August, September 1964 Nieuwe Realisten, Haags Gemeente Museum, La Hay
July/ October 1964 Mythologies Quotidiennes Musee D'Art Moderne, Paris.
July/ October 1964 Ciquante Ans de Collage Musee D'Art Moderne, St. Etienne
July, August, September 1964 Figuration et Defiguration de Picasso a nos jours Musee D'Art Moderne Gand, Beligique

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

LES NOUVEAU REALISTES - par Pierre Restany.

"C'est en vain que des sages académiciens ou des braves gens effarés par l'accélération de l'histoire de l'art et l'extraordinaire pouvoir d'usure de notre durée moderne, essaient d'arrêter le soleil ou de suspendre le vol du temps en suivant le sens inverse à celui qu'empruntent les aiguilles d'une montre.

Nous asistons aujourdhui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles. A cette carence -- par exhaustion - des moyens traditionnels, s'affrontent des aventures individuelles encore éparses en Europe et en Amérique, mais qui tendent toutes, quelle que soit l'envergure de leur champ d'investigation, à définer les bases normatives d'une nouvelle expressivité.

Il ne s'agit pas d'une recette supplémentaire du médium à l'huile ou au ripolin. La peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monople.

Quelle est la marque? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication.

Que nous propose-t-on par ailleurs? La passionante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que ce soit au niveau du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité au delà des limites logiques de sa perception.

Toutes ces aventures (et il y a en aura d'autres) obilissent l'abusive distance créée par l'entendement categorique entre la contingence objective generale et l'urgence expressive individuelle. C'est la réalité sociologiquetout entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société, qui est assigné à comparaître. Sa vocation artistique ne devrait faire aucun doute, s'il n'y avait encore tant des gens qui croient en l'éternelle immanence des genres soit-distant nobles et de la peinture en particulier.

Au stade, plus essentiel dans son urgence, de la pleine expression affective et de la mise hors de soi de l'individu créateur, et à travers les apparences naturellement baroques de certaines expériences, nous nous acheminons vers un nouveau realism de la pure sensibilité. Voilà à tout le moins l'un des chemins de l'avenir. Avec Yves Klein et Tinguely, Hains et Arman, Dufrêne et Villeglé des prémisses très diverses sont ainsi posées à Paris. Le ferment sera fécond, imprévisable encore dans ses totales conséquences, à coup sûr iconoclaste (par le faute des icones et la bêtise de leur adorateurs).

Nous voilà dans le bain de l'expressivité directe jusqu'au cou et à quarante degrés au dessus du zéro dada, sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement. L'homme, s'il parvient à se reintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.

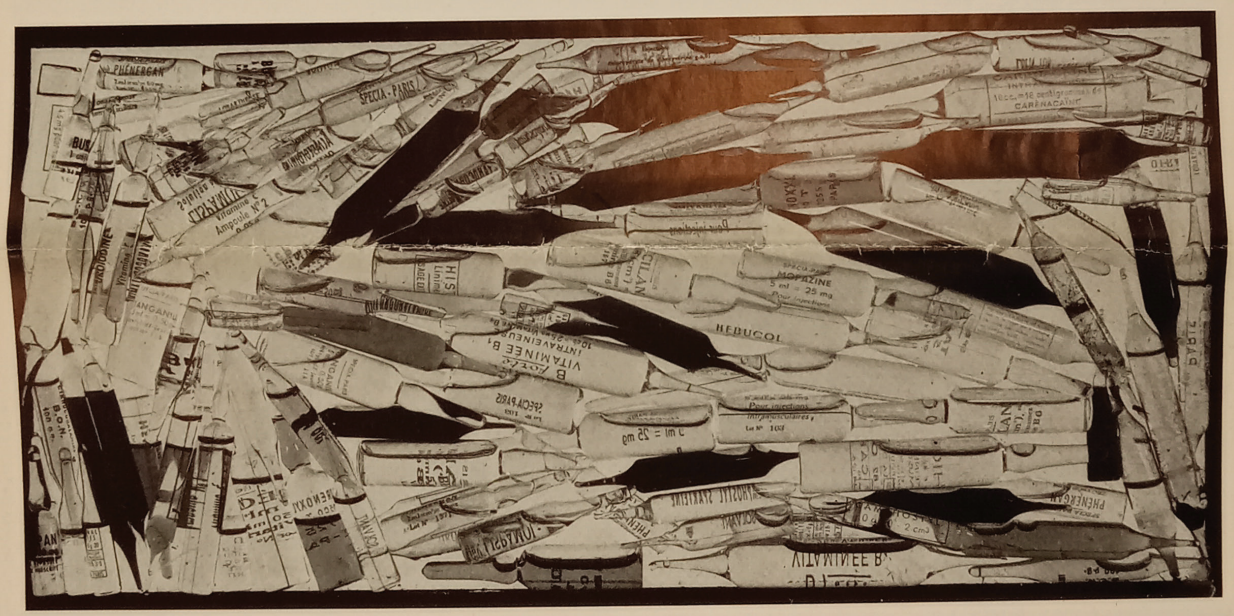
Pierre Restany, Milan 16 avril 1960

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



Arman. *Reveil,* or *La Hora de Todos.* Assemblage. 120×60×12 cms. Courtesy Cordier & Ekstrom, New York.



Arman. *Les ampoules,* or *Eucharist 61.* Assemblage. 20×40 cms. Courtesy Dwan Gallery, Los Angeles.

Le Nouveau Réalisme à la Conquête de New York

PIERRE RESTANY

Un fait domine la saison new-yorkaise: la sensationnelle prise de position de M. Sidney Janis en faveur du «nouveau réalisme». Naguère encore totalement dédié aux leaders de l'expressionisme abstrait, M. Janis, faisant soudain volte-face, s'est servi de mon nom et surtout de ma terminologie pour présenter en novembre 1962 un groupe international d'artistes très hétéroclites ayant en commun la prétention d'assumer un nouveau sens de la nature urbaine. Ce parti-pris était suffisamment large pour pouvoir inclure à la fois des œuvres d'assemblage statiques ou dynamiques (Tinguely, Arman, Spoerri, Raysse, Oldenburg, Segal, Christo), des combine-paintings (style Jim Dine, ou les reliefs-éponges d'Yves Klein), des collages (Baj, Wesselmann) et enfin de la peinture en trompl'e-œil (Lichtenstein, Warhol, Rosenquist). C'est pour cette évidente raison de commodité que le terme de «Nouveaux Réalistes» l'a emporté sur ses concurrents directs, néo-dada, junk culture, pop art, popular realists, commonists, factualists.

Je ne ferai certes pas un procès d'opinion à M. Janis à propos de cet emprunt qui dans le fond me remplit d'aise, car ce sont ces mêmes raisons de commodité qui m'ont fait, il y a un peu plus de deux ans, adopter cette terminologie. Seulement la réalité qu'elle recouvre est diverse. Les choses vont toujours trop vite pour le spectateur (éclairé ou non) et il est difficile au critique de garder le

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



Martial Raysse. *Supermarket, hygiène de la Vision.* 1962. Photo courtesy Galerie J, Paris.



Deschamps. *Le Temps du Plastique.* Courtesy Galerie J.

contrôle de l'événement, même s'il l'a prévu, sans avoir recours pour autant à une organisation aux structures hiérarchiques du type gang surréaliste.

En fin de compte, qu'est-ce que le Nouveau Réalisme? La consécration – et la confusion – américaines aidant, il est grand temps d'en retracer la brève histoire. Elle a débuté, comme l'histoire de tous jes ismes de l'art, par un manifeste, «Les Nouveaux Réalistes», que l'ai rédigé à Milan le 16 avril 1960, à l'occasion d'une exposition qui eut lieu le mois suivant à la Galerie Apollinaire, et qui rassemblait Arman, Dufrêne, Hains, Yves Klein, Tinguely et Villeglé. Qu'il s'agisse de lacérations d'affiches, d'accumulation d'objets, d'assemblages animés ou d'épandages au «roulor» de pigments colorés industriels, j'avais été frappé par le dénominateur commun unissant ces démarches en apparence hétérogènes: l'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication, l'utilisation *quantitative* des éléments de la réalité objective dans l'expression.

Ce parti-pris quantitatif d'expression (par la sélection, le découpage, l'entassement, l'assemblage d'éléments de base directement empruntés au réel) reflétait à mes yeux la conscience d'un sens nouveau de la nature; les nouveaux réalistes étaient des artistes qui entretenaient des rapports nouveaux avec le réel, des rapports d'appropriation et de communication fondés sur une évidence, le caractère éminemment urbain de notre civilisation ayant produit une «nature» contemporaine spécifique, urbaine, industrielle et publicitaire. Le décor quotidien de notre vie en 1960 ou 1962, c'est la grande ville, avec ses centres commerciaux et ses banlieues, le monde des usines, des machines, du néon et des affiches. Concevoir les possibilités expressives de ce réel, «invisible» jusque là car il était terni pas l'habitude et l'usage, c'était le redécouvrir, en jetant un coup d'œil neuf sur le monde. C'était aussi se soumettre aux impératifs d'une philosophie de la nature et de l'art diamétralement opposés aux principes qui régissent les divers modes de l'abstractionnement contemporain.

Le phénomène m'a paru alors mériter une référence plus générale. Je me suis résolu à créer un isme supplémentaire à partir d'un isme fondamental *(nouveau* real*isme)*, en me disant que les ismes, catalyseurs forcément imparfaits, sont en tous cas des agents nécessaires au lancement des idées et à l'évolution des langages.

En fait le mot devait avoir un pouvoir coagulateur extrêmement efficace, puisqu'il suscita, quelques mois après son apparition, la

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

formation du groupe des Nouveaux Réalistes. Le groupe a été officiellement constitué le 27 octobre 1960 au domicile d'Yves Klein, en présence d'Arman, Dufrêne, Hains, Yves Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé et moi-même. César et Rotella, invités, étaient absents, mais participèrent aux activités ultérieures. A ces fondateurs initiaux sont venus s'ajouter par la suite au cours de manifestations collectives, Niki de St. Phalle, Deschamps et enfin Christo.

Sur le plan historique le plus restrictif, le terme de «nouveaux réalistes» ne devrait s'appliquer qu'aux membres précités. Mais à vrai dire la création du groupe n'a été que la sanction d'un état de fait, ressenti comme tel par les interessés, à savoir l'existence d'une certaine analogie de préoccupations théoriques et pratiques, du besoin d'assumer en commun certaines options positives et négatives. Cette solidarité intellectuelle s'est manifestée à plusieurs reprises, sans pour cela que l'ensemble du groupe soit ipso facto représenté[1]. L'un des éléments les plus positifs de l'activité «ouverte» des nouveaux réalistes a été sans aucun doute leur rencontre, tant matérielle que spirituelle, avec les éléments majeurs de la seconde grande avant-garde américaine de l'après-guerre, dont le développement avait été simultané au leur, les Rauschenberg, Iasper Johns, Stankiewicz ou Chamberlain. Les artistes parisiens perçurent très vite ce qui les rapprochaient et ce qui les éloignaient de leurs amis américains. Dans le respect des individualités en présence et dans le but d'accuser les divergences les plus significatives, j'organisai avec Jean Larcade à la Galerie Rive Droite, dès Juillet 1961, une confrontation Paris–New York limitée à quelques personnalités dont Yves Klein, Arman, Johns, Rauschenberg, Stankiewicz, Chamberlain, César, Tinguely, Raymond Hains et Niki de St. Phalle.

Malgré les dimensions modestes de l'exposition la démonstration fut claire. C'est sur le comportement de l'artiste vis-à-vis de l'objet que se situe le point de clivage entre Paris et New-York. Car toutes les œuvres présentées témoignaient bien de la même finalité, évidente et inexorable, celle de nous faire poser un regard neuf sur le monde. Le recours à la sociologie apparaît comme le relais naturel de cette attitude beaucoup plus *présentative* que *représentative*. Le monde des lieux communs, du produit standard, de la ferraille, de la poubelle et de l'affiche est un tableau permanent

Daniel Spoerri. *Le fer à repasser*. Tableau piège. 1960. Courtesy Galerie J, Paris.



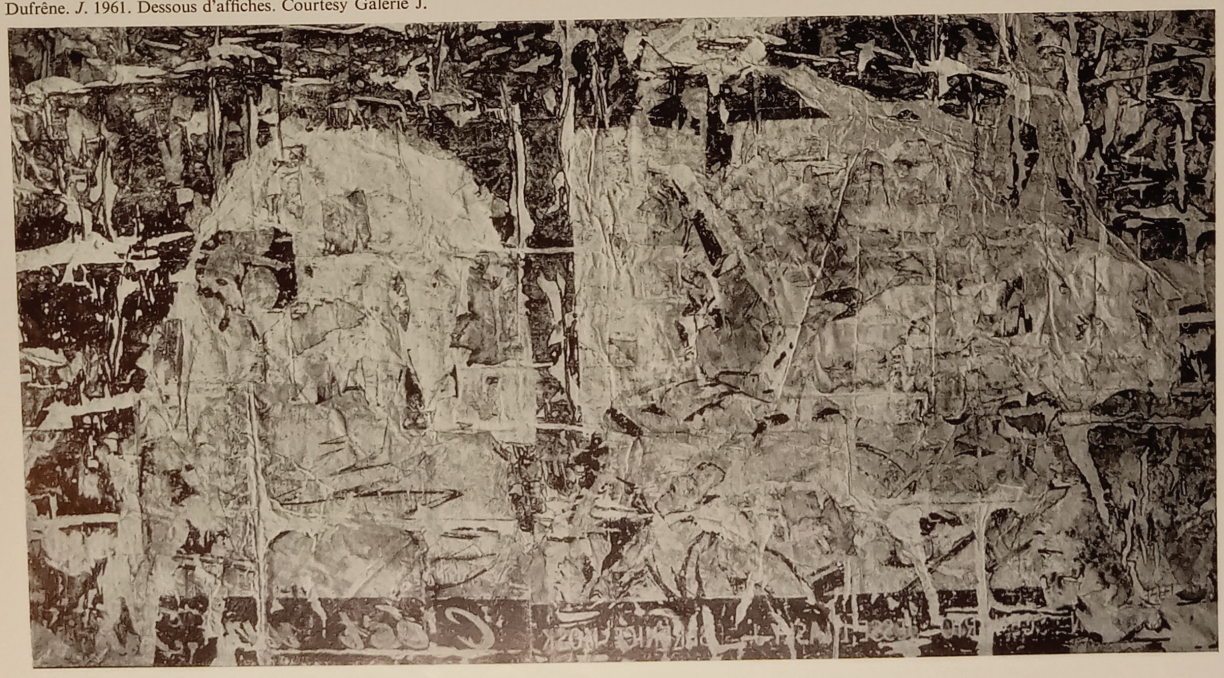
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



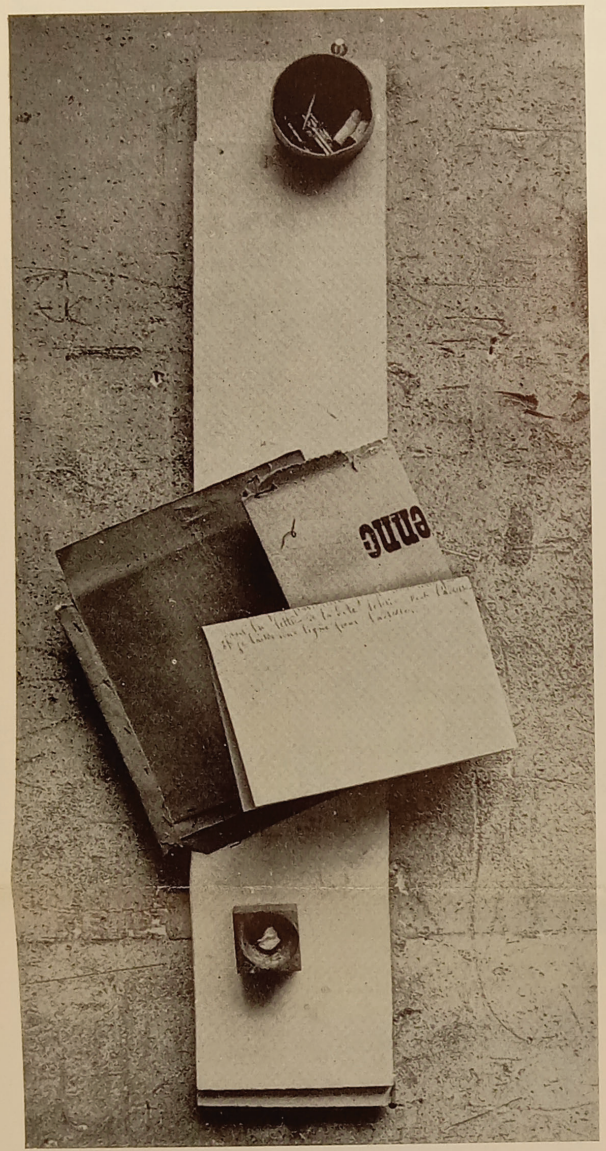
Hains. *L'Opera de Pekin.* Affiche lacérée. 1961. Courtesy Galerie J.

Dufrêne. *J.* 1961. Dessous d'affiches. Courtesy Galerie J.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



Spoerri. *Hommage à Anton Müller, Dieu*. Tableau piège. 1960.

dont chaque fragment, une fois arraché au règne de l'inerte ou au néant du hasard libère sa pleine vocation signifiante.

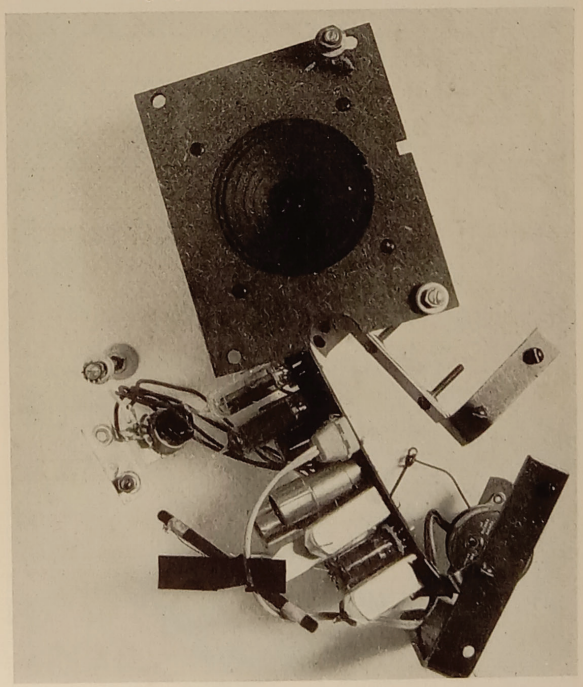
Mais la reconnaissance de l'autonomie expressive de l'objet extérieur n'entraîne pas seulement la remise en question du concept d'œuvre d'art: elle pose d'emblée le problème de l'interréaction des objets sur le psychisme individuel. Chez les américains le «nouveau réalisme» a tendance à évoluer vers une métaphysique de la technologie, vers un fétichisme moderne de l'objet.

Déjà l'été dernier dans cette confrontation de la Galerie Rive Droite, les parisiens apparaissaient plus rigoureux dans leur logique, plus directement appropriatifs dans leur démarche et maîtres de leurs objets: plus réalistes, en un mot.

Cette année à New York chez Sidney Janis la distance est bien plus grande encore. Si la confrontation Europe–Amérique est élargie par des ajouts souvent bien inutiles (surtout du côté européen et italien), en revanche des artistes d'une importance capitale tels que Rauschenberg ou Jasper Johns n'y figurent plus. Ce qui fausse considérablement la portée de la comparaison. C'est à leur niveau seul en effet que l'on peut juger du «poids» véritable et de la présence d'un Tinguely ou d'un Yves Klein, d'un Arman ou d'un Hains, d'un Spoerri ou d'un Raysse. Et certainement pas au niveau de leurs suiveurs, qui sont légions (déjà!) dans l'Amérique entière, et dont le virage récent est trop brusque pour ne pas prêter à réflexion. Il ne faut pas oublier que l'aventure des Nouveaux Réalistes n'a pas commencé avec la constitution du groupe, et que leur prise de position commune en 1960 n'est que l'aboutissement d'une série de démarches individuelles inspirées dès l'origine par cette conscience de la réalité objective. Les premières expérimentations monochromes d'Yves Klein datent de 1946, les premiers essais de Tinguely sur le mouvement de 1948, les premières affiches lacérées d'Hains de 1949, celles de Rotella de 1951, les premiers cachets d'Arman de 1956.

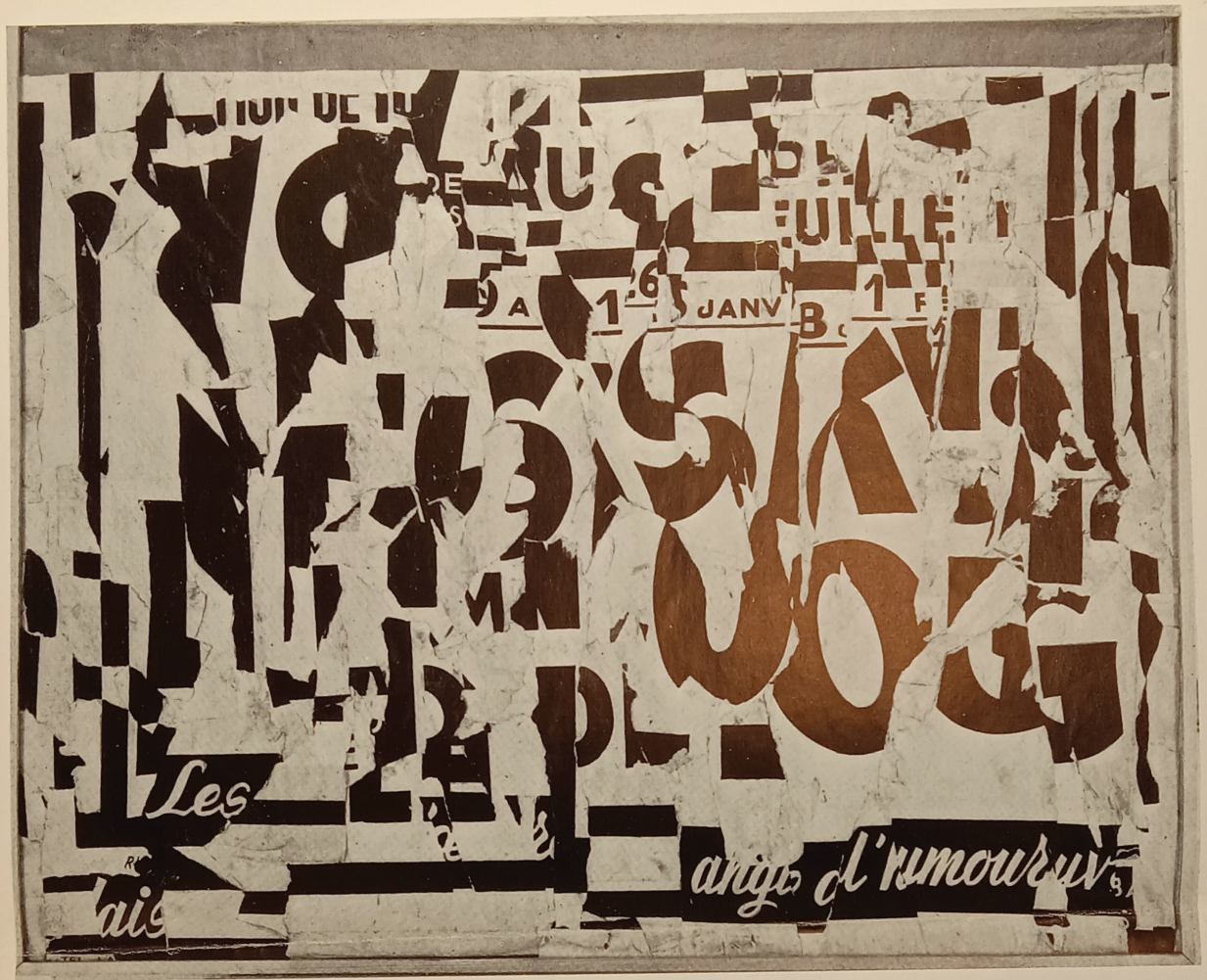
Ce déséquilibre initial était accentué encore par la monotonie du choix américain. Une place excessive a été consacrée à un groupe de «réalistes» récents qui sont en passe de submerger New York sous l'avalanche de leur production en série. Depuis dix-huit mois environ on a vu apparaître un «style» nouveau, une peinture réaliste en trompe-l'œil, basée sur l'agrandissement systématique de l'objet représenté et l'emploi des techniques du dessin industriel: comic strips, bandes dessinées, manchettes de journaux, boîte de conserve ou prise de courant, le lieu commun objectif est traité à l'échelle monumentale. L'idée est séduisante, surtout à première vue, et l'image souvent frappante. Beaucoup trop de chercheurs d'or hélas se sont jetés sur ce filon en même temps. Par ailleurs la platitude des tons et la rigueur sèche de cette peinture commerciale finissent par rebuter l'œil et laisser le spectateur sur sa faim. Il est à craindre que cette mode ne soit qu'un feu de paille et qu'elle disparaisse dans la confusion générale: je me demande si on parlera encore dans deux ou trois ans des Lichtenstein et des Warhol. Peut-être du premier car il peut se prévaloir du mérite entier de l'idée. Peut-être aussi Robert Indiana survivra-t-il, mais il y a chez lui plus à lire qu'a voir. En tous cas ce trompe-l'œil populiste aura fait le jeu d'une certaine médiocrité figurative en mal d'emploi: avec Wayne Thiebaud on voit déjà apparaître les dangers de cette régression historique, de cette mauvaise peinture au «métier» conformiste qui cherche à se racheter par le modernisme du sujet. Du srompe-l'œil publicitaire on passe à la nature morte post-impressionniste, le seul lieu demeurant l'objet représenté, la «même» salade ou le «même» sandwich. Le risque est grand, car le tromp-l'œil disparaîtra vite et en créant la confusion du sujet il aura grandement facilité le retour à une peinture *représentative,* c'est à dire à la figuration naturaliste pure et simple. Après les sandwiches à la Van Gogh, pourquoi pas le réalisme de Courbet, ou plus simplement, dans la tradition américaine ainsi modernisée, celui des Benton, Curry, Wood ou des Reginald Marsh, Evergood, Hopper? Au train où vont les choses, l'heure est proche où des toiles telles que l'*American Gothic* (Wood, 1930 – Art Institute of Chicago) ou l'*American Shrimp Girl* (Evergood, 1954 – Joseph

Jean Tinguely. *N.Y.R.10'*. 1962. Radio parts, motor and plexiglass.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



Villeglé. Affiche lacérée. 1958. Courtesy Galerie J.

Hains. Affiche lacérée. 1958. Galerie J.



Christo. L'empâquetage. 1962. 60×83 cm. Galerie J.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22



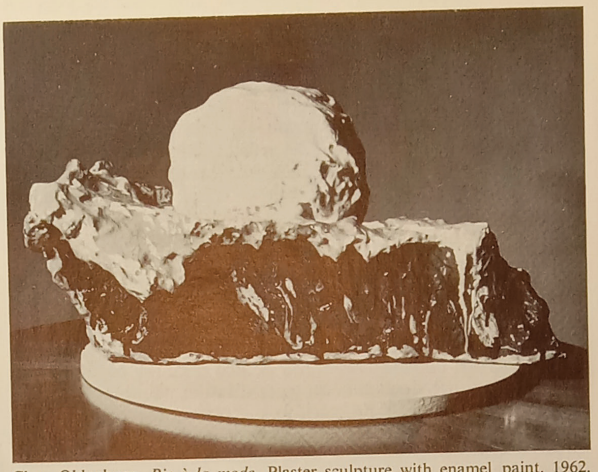
Wesselmann. *Still Life No.15*. 1962. 72×84 inches. Collection Sheldon Art Museum, University of Nebraska. Courtesy The Green Gallery.

H. Hirshhorn coll.) seront considérées comme des chefs-d'œuvre d'anticipation de l'American New Realism.

L'exposition de Sidney Janis est dominée par l'ombre portée de l'Art d'Assemblage, la grande manifestation organisée l'an dernier au Musée d'Art Moderne de New York par William Seitz. Le souci de ne pas s'inscrire dans la ligne directe de cette manifestation précédente a conduit M. Janis à se priver de certaines présences qui auraient été hautement significatives, celles de César, Chamberlain et Stankiewicz notamment. Le manque de place est enfin évoqué pour justifier l'absence d'artistes tels que Niki de St. Phalle, Brecht, Filliou, Conner ou Kienholz (ces deux derniers étant les deux leaders de l'avant-garde californienne).

Toutes ces lacunes, si elles faussent l'esprit d'une comparaison objective, ont toutefois le mérite indirect d'accentuer l'opposition dialectique entre les artistes parisiens et new-yorkais. En assimilant purement et simplement le nouveau réalisme au folklore urbain, Sidney Janis a élargi considérablement les limites du problème, à savoir les relations entre l'artiste et l'objet «urbain». Dans ce contexte, les positions se durcissent: les américains d'une manière générale reconstituent une sorte d'iconographie obsessionnelle de l'objet. Tous les procédés, de l'assemblage à la répétition ou à l'agrandissement systématique concourent à ce fétichisme. Assez paradoxalement la découverte de l'objet se place parfois sur un mode paralittéraire: avec Warhol ou Wesselmann on voit déjà se dégager une sorte de maniérisme du procédé représentatif. Le «nouveau réalisme» américain semble submergé par les petits maîtres d'un nouvel insolite.

Il y a bien sûr de brillantes exceptions, et elles sont de taille, Claes Oldenburg, Jim Dine et George Segal en particulier, qui dominent indiscutablement l'ensemble de la sélection américaine et nous offrent – chacun selon son tempérament – des images originales, puissantes, d'une présence plastique remarquablement dense: le Fourneau *(The Stove)* de Claes Oldenburg, le Conducteur d'Autobus *(The Bus Driver)* de Segal ou la Tondeuse à Gazon *(Lawnmover)* de Jim Dine sont de parfaits exemples d'appropriation objective qui soutiennent aisément la comparaison avec leurs homologues européens, le *Multiplicateur d'Art* de Spoerri, le *Super Market* de Raysse ou les empaquetages de Christo. Les accumulations d'Arman, les démontages-radio et le Frigidaire de Tinguely constituent les points culminants de la manifestation: ces œuvres incarnent bien l'un des pôles-limites de l'esprit nouveau-réaliste européen, l'exaltation des possibilités expressives de l'objet dans le respect de son originalité essentielle, sans transposition ni correctif esthétisant, maniériste ou littéraire. De là vient cette



Claes Oldenburg. *Pie à la mode*. Plaster sculpture with enamel paint. 1962. 51×53×28 cm. Courtesy Galerie Saqqârah, Gstaad.



Roy Lichtenstein. *Roto Broil*. 1961. Oil on canvas. 67¾×67¾ inches. Collection Irving Blum. From the exhibition, "New Painting of Common Objects" at the Pasadena Art Museum.



Lichtenstein. *The Kiss, II*. Oil on canvas. 145×173 cm. Courtesy Galerie Saqqhâra, Gstaad.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

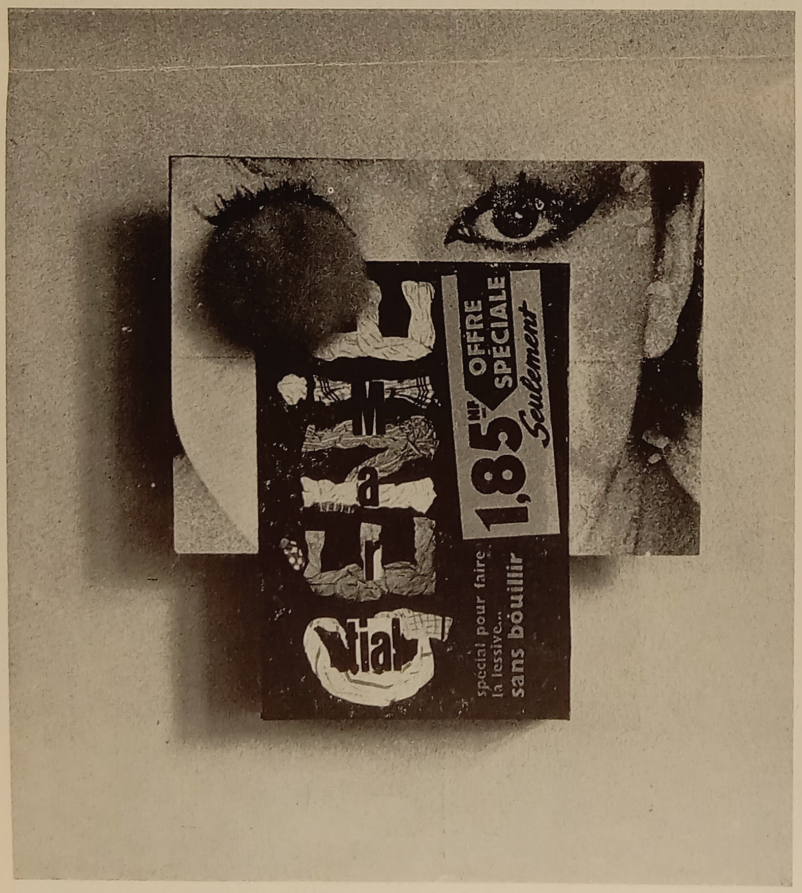
impression de fraîcheur et de jeunesse que nous donnent les œuvres des artistes européens et qui contraste avec la minutie d'exécution, la précision technique et l'élégance sophistiqueé de la plupart des américains présents.

On s'aperçoit dès lors que, confrontés à un même problème d'expressivité générale, les réactions des artistes de Paris et de New York ont été différentes. Il s'agit dans les deux cas d'artistes de la jeune génération, répartis en deux «vagues» d'âge successives (30–40; 25–30 ans) et ayant subi les effets directs de l'extraordinaire poussée d'accélération qui a affecté l'histoire de l'art contemporain. L'aventure a pris d'abord la forme de réactions individuelles contre le conformisme stylistique local, réactions bien vite coordonnées en un parti-pris collectif. Mais à Paris et à New York le contexte de base était différent et les éléments spécifiques existant au départ n'ont pas manqué d'influer sur le développement général. A New-York on se sert du ready-made (ou du lieu commun objectif) pour compenser l'usure signifiante du geste d'action painting, mais tout en demeurant fidèle à un parti-pris *d'élaboration* technique ou esthétique. A Paris, les nouveaux réalistes ont été écœurés par les excès du tachisme en épaisseur, ils se méfient de l'humour naturaliste dérivé de l'art brut, ils rejettent enfin l'ambiguïté de l'informel. Le recours à l'objet correspond à une volonté de généralisation, de clarification, de précision dans l'appropriation perceptive. La part d'élaboration est réduite au minimum, au profit du seul choix et de la responsabilité du choix, c'est à dire du processus *quantitatif* d'expression.

En fin de compte, et c'est là le phénomène capital, tout se passe comme si, du même sentiment de la réalité sociologique, l'Amérique s'était forgé un passé culturel, et l'Europe un avenir énergétique. A New York des artistes désormais «classiques» tels que Rauschenberg, Jasper Johns, Chamberlain ou Stankiewicz, assurent la transition entre l'expressionisme précédent et une nouvelle attitude représentative du réel, à trois dimensions (plâtres colorés d'Oldenburg, plâtres de corps humains en prise directe de Segal) ou à deux dimensions (trompe-l'œil de Lichtenstein et de Warhol). Mais il n'y a finalement aucune rupture de continuité, ni spirituelle, ni technique. On assiste simplement à la naissance d'un nouveau *style* qui prend la suite des autres, et l'événement vient d'être officialisé sur les fonds baptismaux de la galerie Janis.

En Europe la remise en question du langage expressif apparaît beaucoup plus radicale, tout au moins pour l'instant. La démarche créatrice de chaque artiste s'ordonne autour d'un geste fondamental et d'une position-limite qui en constitue la clé: le primat de la couleur pure chez Yves Klein, la notion d'accumulation ou de brisure chez Arman, l'animation mécanique chez Tinguely, la sélection de l'affiche chez Hains ou Rotella, tout comme le tableau-piège de Spoerri, l'étalage de Raysse, l'empaquetage de Christo ou enfin le «tir» de Niki de St. Phalle. Cet absolutisme a ses dangers (ne serait-ce que l'abus de la systématisation, de la formule) mais il conditionne directement les divers aspects d'une œuvre et lui donne une logique, une cohérence, une raison d'être supérieure. C'est sans doute ce qui explique le succès immédiat remporté à New-York par les artistes européens qui viennent d'exposer successivement à la galerie Iolas: Niki de St. Phalle, Yves Klein, Martial Raysse et Tinguely. Le public new-yorkais, de plus en plus «réalistement» orienté, a saisi, à travers les œuvres présentées, le principe de base, l'élément coordonnateur de l'ensemble. Faute d'assumer un tel absolu, certains artistes américains manquent de profondeur et de puissance d'affirmation et tombent d'emblée dans le maniérisme. Bref, il était grand temps que ces jeunes stylistes respirent un peu d'air pur: M. Janis a grandement contribué, par son exposition-rencontre, à propager ce souffle vivifiant venu d'Europe.

Martial Raysse. *Génie sans bouillir*. 1962. Courtesy Galerie J.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

Pierre Restany

"... easel painting, like other current modes of expression in the world of painting + sculpture, has had its day. What should follow now? The answer is a passionate adventure of the real... seen in itself and not thru the prism of conceptual or imaginative transcription." (Constable piece in Esquire)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Tomkins	Series.Folder: IV.C.22

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

Dimanche

27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

0,35 NF (35 fr.) Algérie : 0,30 NF (30 fr.) - Tunisie : 27 mil. Maroc : 32 f m. - Italie : 50 lires - Espagne : 3 pes. 5

THEATRE DU VIDE

LE théâtre se cherche depuis toujours ; il se cherche depuis le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'Eden en fait ; l'important est d'établir une bonne fois nos positions statiques, chacun d'une manière individuelle et non plus personnelle dans l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout que je suis le peintre... Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je tiens à dire aussi : « Je suis l'acteur, je suis le compositeur, l'architecte, le sculpteur. » Je tiens à dire : « Je suis. » L'on m'objectera sans doute que cela a déjà été hurlé de toutes sortes de manières variées ; c'est certainement juste. Par conséquent, je répète peut-être cela, mais conscient, bien conscient d'avoir atteint le droit de le dire : et voilà que, pour moi comme pour tous, il n'y a plus rien à faire ; le théâtre officiel, aujourd'hui, c'est « être » et je « suis » bien effectivement tout ce que l'on veut bien que je « sois » et même tout ce que l'on ne veut pas que je « sois » ! J'atteindrai même à ne plus « être » du tout un jour !... Mais, que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas de

ACTUALITÉ

DANS le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une ultime forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde.

Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée.

En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de fête, un véritable spectacle du vide, au point culminant de mes théories. Cependant, n'importe quel autre jour de la semaine aurait pu être aussi utilisé.

Je souhaite qu'en ce jour la joie et le merveilleux règnent, que personne n'ait le trac et que tous, acteurs-spectateurs, conscients comme inconscients aussi de cette gigantesque manifestation, passent une bonne journée.

Que chacun aille dedans comme dehors, circule, bouge, remue ou reste tranquille.

Tout ce que je publie aujourd'hui dans ce journal est antérieur à la présentation de ce jour historique pour le théâtre.

Le théâtre doit être ou doit tout au moins tenter de devenir rapidement le plaisir d'être, de vivre, de passer de merveilleux moments, et de comprendre chaque jour mieux le bel aujourd'hui.

leurs, de son « théâtre de la révolte » et s'intitulait « La Soirée insolite ».

Le Tchécoslovaque Burian créa un théâtre synthétique ; les personnages de sa pièce, « Roméo et Juliette », étaient des machines fantastiques et infernales qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs en coulisse disaient le texte. Amphithéâtroff montait des piècettes laconiques de dix minutes, coupées de discussions ; les discussions faisaient partie évidemment du programme. Ce qui l'amènera à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avance ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais, en aucune manière, les pavés

Les phonographes, dans « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Jean Cocteau, sont aussi de très beaux phénomènes.

★

Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la conven-

UN HOMME DANS L'ESPACE !



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Tomkins | Series.Folder: IV.C.22

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE 1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

Dimanche

27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

0,35 NF (35 fr.) Algérie : 0,30 NF (30 fr.) - Tunisie : 27 mil. Maroc : 32 f m. - Italie : 50 lires - Espagne : 3 pes. 5

THEATRE DU VIDE

LE théâtre se cherche depuis toujours ; il se cherche depuis le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'Eden en fait ; l'important est d'établir une bonne fois nos positions statiques, chacun d'une manière individuelle et non plus personnelle dans l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout que je suis le peintre... Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je tiens à dire aussi : « Je suis l'acteur, je suis le compositeur, l'architecte, le sculpteur. » Je tiens à dire : « Je suis. » L'on m'objectera sans doute que cela a déjà été hurlé de toutes sortes de manières variées ; c'est certainement juste. Par conséquent, je répète peut-être cela, mais conscient, bien conscient d'avoir atteint le droit de le dire : et voilà que, pour moi comme pour tous, il n'y a plus rien à faire ; le théâtre officiel, aujourd'hui, c'est « être » et je « suis » bien effectivement tout ce que l'on veut bien que je « sois » et même tout ce que l'on ne veut pas que je « sois » ! J'atteindrai même à ne plus « être » du tout un jour !... Mais, que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas de moi, quand je dis je, moi, mon, etc.

C'est parce que l'esprit dans lequel je vis est un esprit d'émerveillement, stabilisé et continu, un esprit classique, que je n'ai aucun caractère d'avant-garde, de cette avant-garde qui, elle, vieillit si vite, de génération en génération.

Mon art n'appartiendra pas à l'époque, pas plus que l'art de tous les grands classiques n'a appartenu aux époques où ils ont vécu, parce que je cherche avant tout, comme eux, à créer dans mes réalisations cette « transparence », ce « vide » incommensurable dans lequel vit l'esprit permanent et absolu délivré de toutes dimensions !

Non, je ne me laisse pas prendre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-propos orgueilleux, égocentrique et même vaniteux sans doute en apparence : mon théâtre prendra une valeur universelle dans la mesure même où mes compagnons connaîtront mieux ma pensée que moi-même je ne la connais, car s'ils sont des milliers, ils la refléteront des milliers de fois alors que moi je suis seul.

★

Je me rends très bien compte que je me présente, tout seul, en écrivant ces lignes avec ce qui semblerait une sorte de complexe du plus fort. Je signale à ceux qui seraient assez aveugles et maladroits pour me donner l'avantage d'attaquer mon exaspération du moi qu'il est bien facile de m'entraîner à la définir mais à cette sorte de défaite que sont les veilles des grandes victoires définitives pour ceux qui entrent dans le grand jeu et savent s'exposer.

J'ai lutté contre ma vocation de « peintre », en partant au Japon pour y vivre l'aventure Judo et Arts martiaux anciens : de même j'ai lutté contre ma vocation « d'homme de théâtre » ; mais précisément, le Judo par la pratique physique et spirituelle des Katas, s'est constitué malgré moi, ma formation dans cette discipline de l'art qu'est le théâtre, d'une manière imprévisible, mais tout aussi profitable et profonde, sinon peut-être plus encore, que n'importe quelle autre. En présentant ce qui suit, j'obéis à une nécessité profonde, j'agis en réaliste plein de gros bon sens. J'aime Molière et Shakespeare parce que, dans leur œuvre, se trouve cette transparence du vide qui me fascine.

Pour moi « théâtre » n'est pas du tout synonyme de « Représentation » ou de « Spectacle ».

D'importants chercheurs qui, eux, ont été d'avant-garde, comme Tairoff, par exemple, voulaient théâtraliser le théâtre.

Evreinoff rêvait du monodrame, de la théâtralité dans la vie quotidienne, pensée — geste — parole.

Stanislavsky, réaliste extrémiste, aurait souhaité la mort effective et définitive de l'acteur qui doit jouer sa mort en scène. Le précurseur Dada Vakhtangof enferma le public dans une salle de théâtre pendant deux heures dans le seul but cynique de les enfermer tout simplement. Cet événement faisait partie, d'ailleurs, de son « théâtre de la révolte » et s'intitulait « La Soirée insolite ».

Le Tchécoslovaque Burian créa un théâtre synthétique ; les personnages de sa pièce, « Roméo et Juliette », étaient des machines fantastiques et infernales qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs en coulisse disaient le texte. Amphithéâtroff montait des piècettes laconiques de dix minutes, coupées de discussions ; les discussions faisaient partie évidemment du programme. Ce qui l'amènera à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avance ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais, en aucune manière, les pavés.

Les phonographes, dans « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Jean Cocteau, sont aussi de très beaux phénomènes.

★

Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la convention, de l'inouï, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle. Je crois que presque tout a été fait, jusqu'à Jacques Polieri dans sa mise en scène de la pièce de Tardieu ces temps derniers, qui fait entendre des voix sur la scène où trois panneaux-écrans sont là pour tout décor et toute présence ! (Son idée d'ailleurs est de faire vivre et parler les décors.)

Bravo ! — Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention ; j'avertis bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec l'une quelconque de ces directions ou recherches sauf, peut-être, avec celles d'Antonin Artaud, qui sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici. Cependant Artaud, comme bien d'autres « Grands » du vrai théâtre, se perdait dans cette fausse conception artificielle et intellectuelle du Verbe qui en a dérouté tant si longtemps. Pour ma part, je ne sais qu'une chose, c'est « qu'au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu » ; deux fois « être » pour deux fois « Verbe » plus « Dieu », en tout cinq points qui, si on les médite un peu, disent bien ce qu'ils veulent dire : le « Verbe » dans cette aforme n'est pas « Parole » articulée ni même désarticulée.

★

Ce que je désire : Plus de rythme, surtout plus jamais de rythme !

Et puis mon œuvre n'est pas une « recherche », elle est mon sillage. Elle est la matière même de la vitesse statique vertigineuse, à laquelle je me propulse sur place dans l'immatériel ! Attention encore, je tiens à bien préciser que je ne dis pas, en parlant de mon œuvre : « C'est bien plus beau parce que c'est inutile ! Non, je dis : « C'est ainsi, ce sera ainsi, et personne ne pourra jamais rien faire pour que ce ne soit pas ainsi » ! Pourquoi ? Parce que, précisément, c'est « classique » !

★

... Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène sans spectateur, plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-spectacle commence !

L'auteur vit sa création : il

SUITE EN PAGE 2

ACTUALITÉ

DANS le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une ultime forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde.

Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée.

En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de fête, un véritable spectacle du vide, au point culminant de mes théories. Cependant, n'importe quel autre jour de la semaine aurait pu être aussi utilisé.

Je souhaite qu'en ce jour la joie et le merveilleux régnent, que personne n'ait le trac et que tous, acteurs-spectateurs, conscients comme inconscients aussi de cette gigantesque manifestation, passent une bonne journée.

Que chacun aille dedans comme dehors, circule, bouge, remue ou reste tranquille.

Tout ce que je publie aujourd'hui dans ce journal est antérieur à la présentation de ce jour historique pour le théâtre.

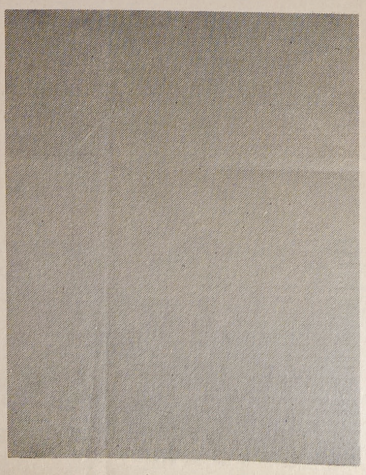
Le théâtre doit être ou doit tout au moins tenter de devenir rapidement le plaisir d'être, de vivre, de passer de merveilleux moments, et de comprendre chaque jour mieux le bel aujourd'hui.

Tout ce que je publie dans ce journal ont été mes étapes jusqu'à ce jour glorieux de réalisme et de vérité : le théâtre des opérations de cette conception du théâtre que je propose n'est pas seulement la ville, Paris, mais aussi la campagne, le désert, la montagne, le ciel même, et tout l'univers même, pourquoi pas ?

Je sais que tout va fonctionner très bien inévitablement pour tous, spectateurs, acteurs, machinistes, directeurs et autres.

Je tiens à remercier ici M. Jacques Polieri, directeur du Festival d'Art d'Avant-Garde, pour son enthousiasme, en me proposant de présenter cette manifestation « le dimanche 27 novembre ».

Yves KLEIN.



L'ESPACE, LUI-MEME.

UN HOMME DANS L'ESPACE !



(Photo Shunk-Kender)

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Le monochrome qui est aussi champion de judo, ceinture noire 4e dan, s'entraîne régulièrement à la lévitation dynamique ! (avec ou sans filet, au risque de sa vie).

Il prétend être en mesure d'aller rejoindre bientôt dans l'espace son œuvre préférée : une sculpture aérostatique composée de Mille et un Ballons bleus, qui, en 1957, s'enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Prés pour ne plus jamais revenir !

Libérer la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. « Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercheries, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée : il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter. »

Yves :

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même »

Sensibilité pure

Une petite salle.

Les spectateurs, après avoir dûment payé chacun leur entrée, assez chère... pénètrent dans la salle et prennent place.

Le rideau est baissé. La salle illuminée.

Dès que la salle est pleine, un homme se présente sur la scène, devant le rideau toujours baissé et déclare :

« Mesdames, Messieurs en raison des circonstances, ce soir nous allons être contraints de vous enchaîner chacun à vos sièges (et, de plus, vous bâillonner) pour la durée de la représentation.

» Cette mesure de sécurité est nécessaire, afin de vous protéger contre vous-même, en présence de ce spectacle particulièrement dangereux, d'un point de vue affectif par !

» Nous exprimons d'avance nos regrets au personnes qui ne pourraient supporter d'être ainsi enchaînées et bâillonnées avant le lever du rideau et nous les prions aimablement de bien vouloir quitter la salle pour se faire rembourser à le sortie. Aucune personne non enchaînée solidement à son siège ne sera tolérée dans la salle pendant le spectacle. Merci »

...Aussitôt un groupe d'enchaîneurs-bâillonneurs pénètrent dans la salle et, systématiquement, rang après rang, parviennent rapidement tous les spectateurs.

SUITE EN PAGE 2

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Tomkins	Series.Folder: IV.C.22

Sensibilité pure (suite)

Quand tout est prêt... l'obscurité se fait dans la salle... Le rideau se lève lentement avec l'éclosion d'un pétillement continue, semblable à celui que fait l'eau gazeuse fraîchement débouchée, mais prodigieusement amplifié. C'est une inondation sonore, monotone, s'imprignant d'une manière volumétrique dans l'espace, perceptible par l'ouïe sensible de chaque spectateur.

Sur la scène : une salle vide blanche, très blanche ; tous les angles sont arrondis... Tout est vide, absolument vide avec le petillement ! dans le cas où les spectateurs ne seraient pas bâillonnés il faudrait couper l'acoustique).

Dans la salle de très belles filles nues ou, à la rigueur, en bikini, sorte d'ouvreuses-hôtesses, passent dans les rangs des spectateurs et les réconfortent, ajustent leurs chaines et leurs bâillons, leur disent l'heure et combien de temps ils ont encore à supporter le spectacle (de très beaux jeunes hommes nus aussi ou en bikini, s'occupent des spectatrices).

La première demi-heure passée, le pétillement s'éteint peu à peu, se dissout complètement et une autre demi-heure se passe dans le silence absolu pour les spectateurs toujours face à la scène vide, blanche et brillamment éclairée.

Le rideau se baisse. La lumière revient dans la salle. Les groupes d'enchaînés reviennent délivrer de leurs chaines et de leurs bâillons les spectateurs.

Capture du vide

Une ville entière, voire même une capitale, ou, encore mieux, un pays entier doit servir de scène et de décor.

L'Etat, lui-même, annonce la date de la représentation dans tout le territoire. Le jour dit, à l'heure dite, exactement, tout le monde rentre chez soi, s'enferme à double tour, et, l'extérieur est vide de tout être humain pendant deux heures.

Dans les rues plus personne, plus personne du tout dans les bureaux administratifs et autres lieux publics ; plus personne dans les campagnes, tout est fermé tout le monde est chez soi et ne bouge plus.

Le territoire doit sembler aux yeux de l'Espace, pour deux heures, entièrement vide de sujets vivants !

...Mais alors des compagnons fidèles seront là autour de moi, chez moi, et me jetteront dehors malgré moi, car j'aurai peur et il sera nécessaire que je sois littéralement expulsé dehors, dans le vide des rues et des campagnes, tout seul, face à la nature et à tout. A vrai dire, cela ne sera qu'un pas fait dans le chemin de la « capture du vide » réelle, qui se fera après ma disparition définitive, lors de l'une de ces séances nationales solennelles. Cette « capture du vide », elle sera réalisée par ceux qui auront compris cette pensée ou, plutôt ce principe et qui le vivront comme une action pure statique d'une manière toute naturelle enfin

Les voleurs d'idées

Quand l'urbanisme de l'air sera encore, et surtout, après cette étape. Quand l'immatérialisation totale et définitive de l'architecture aura été accomplie, c'est-à-dire lorsque nous vivrons l'Eden perdu, de nouveau dans la nature climatisée, nus, sans obstacle artificiel aucun. Il est certain que notre conception actuelle de l'intimité, aura bien changé. Nous verrons en permanence tout ce qui, aujourd'hui, est très secret et caché chez les autres et les autres verront de même en nous, dans tous les moindres événements de notre vie quotidienne. Notre sensibilité sera alors développée d'une telle manière qu'il deviendra possible d'envisager même la possibilité de voir entre nous nos pensées les plus profondes ; ces pensées ne seront pas lues intellectuellement ni perçues ; elles seront « saisies », et plutôt par imprégnation, toujours en « sensibilité » plus que par pénétration psychologique : puisque le psychologique aura presque ou complètement disparu alors.

Cependant, si tous les hommes arrivent à conquérir cette possibilité de « rêver dans le rêve des autres », comme on voie aujourd'hui des idées, des idées dites « dans l'air » que certains captent plus rapidement que d'autres et que d'autres réalisent plus rapidement que certains, il y aura toujours « le poète » qui au delà du rêve lui-même, connaîtra la transe illuminée du contact avec le centre affectif de toute chose, avec la « joie » à l'état matière première, celle qui, profonde et haute, est extra-dimensionnelle et se trouve à l'origine de la vie elle-même.

Cette pièce est une anticipation d'un tel état de choses, elle tient compte encore de bien des conditions de l'atmosphère psychologique dans laquelle nous vivons encore actuellement pour montrer précisément que l'idée qu' « un jour il n'y aura plus d'idées » aura alors sa vraie fonction, sa vraie valeur. Ce sera le « silence » générateur de toute chose dans chacun de nous.

La scène peut être soit triangulaire, composée de deux écrans blancs transparents sur lesquels sera projeté le film de la coulisse, soit semi-circulaire, en un seul écran, alors panoramique, pour toujours présenter le décor-film projeté de la coulisse.

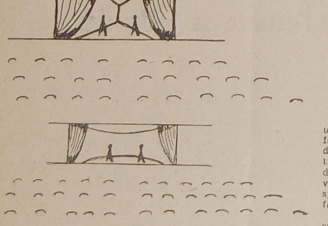
Tout est blanc immaculé, même le sol, même le plafond.

Au lever du rideau, trente secondes se passent, montrant cette scène vide violemment éclairée. Puis, avec l'éclosion d'un ton continu l'éclairage baisse d'intensité, jusqu'au moment où un film est projeté du fond de la coulisse sur les écrans (ou sur l'écran panoramique)

A l'orchestre, sont assis assez loin l'un de l'autre, parmi les spectateurs, deux acteurs qui se lèvent soudain, s'aperçoivent et se font des gestes d'amitié, convenant d'aller se rencontrer sur la scène.

Ils se dirigent vers la scène à travers les rangs de spectateurs.

A présent, sur la scène, le film



Projet pour un institut national théâtral

Les spectateurs sont reçus par un médecin psychiatre qui leur fait subir un examen général d'aptitude aux séances de l'institut. Puis, ils passent tous dans une piscine où ils sont lavés et nettoyés à fond par de splendides et jeunes spécimens féminins de la race humaine.

Ils passent ensuite dans un sauna pendant vingt minutes puis, dans une chambre d'oxygénation où ils sont douchés à la lance pendant qu'ils peuvent admirer, par le sens du toucher seulement (en passant leurs mains et leurs bras dans des manchons aux murs et tâter sans les voir) les sculptures tactiles hypersensibles qui sont de ravissants modèles vivants, nus hommes et femmes, exposés à la portée des mains des spectateurs de l'autre côté des murs.

Ensuite après ozonisation, les spectateurs sont plongés dans un sommeil artificiel de vingt-quatre heures, puis réveillés, massés, douchés, habillés et expulsés violemment dehors.

Le contrat

1er ACTE

Le rideau se lève, sur la scène l'acteur et le spectateur sont assis face à face aux extrémités opposées du plateau. Au centre un peu en retrait, l'auteur. Discussion entre les trois personnages sur le théâtre d'Yves Klein et toutes les autres possibilités théâtrales...

2e ACTE

Le rideau se lève sur une salle de théâtre avec l'orchestre, les balcons, etc., tous les sièges sont occupés par des acteurs : c'est comble. La salle reconstruite sur scène est identique en tous points à celle dans laquelle se trouvent les vrais spectateurs au centre, entre les deux salles plusieurs auteurs se tiennent debout devant de petites tables et président, à tour de rôle, le débat.

Du vertige au prestige (1957-1959)

Depuis des années, le m'exerce à léviter et je connais bien les moyens d'y arriver effectivement (chutes judo).

Il y a d'une part le vampirisme légendaire et traditionnel pour la nuit avec l'immobilité physique absolue durant le jour. C'est une question de diastole et de systole, et d'autre part la libération effective de la personnalité dans tous ses aspect dans l'individu par l'exaspération du Moi, pratiquement jusqu'à une sorte de sublimation purificatrice absolue.

J'ai récemment déclaré, en janvier 1959, dans une communication en Allemagne, que, libéré du monde psychologique, l'artiste de demain créera et se recréera lui-même, capable de léviter dans une totale liberté physique et spirituelle. J'ai déjà procédé à des tentatives de réalisation d'œuvres de ce genre, telles les sculptures volantes aéro-statiques de 1957, composées de mille et un ballons bleus; ainsi que l'expérience de l'Obélisque de la place de la Concorde illuminé en bleu de nuit, le socle restant dans l'ombre, et aussi les vapeurs de l'inauguration de l'époque bleue en 1957. C'est ce que j'appelle depuis toujours le passage du vertige au prestige (libération de l'esclavage du socle en sculpture).

C'est ainsi qu'il me serait bien agréable bientôt de me présenter moi-même sur la scène d'un théâtre allongé dans l'espace à quelques mètres du sol, sans aucun truc ni supercherie, pendant quelque cinq à dix minutes au moins, et le tout sans commentaires.

« Viens avec moi dans le vide »

Je peins d'après modèle le plus souvent et même avec la collaboration effective du modèle depuis quelques années déjà. En effet, depuis longtemps, je me demandais pourquoi les peintres figuratifs ou même abstraits quelquefois tel Fautrier par exemple, ressentent le besoin de peindre d'après des nus. La raison de chercher une forme vivante humaine à dessiner et à copier d'après nature ne suffisait pas ; je sentais qu'il y avait autre chose. Le modèle nu apporte la sensualité dans l'atmosphère. Attention ! pas la sexualité !

Le modèle crée le climat sensuel à l'intérieur de l'atelier, comme éventuellement à l'extérieur, qui permet de stabiliser la matière picturale. C'est le gros bon sens à ne pas rompre quand l'artiste s'enferme dans les sphères de création d'art avec le centre de gravité des valeurs charnelles dans le sens de la vraie foi chrétienne qui dit : « Je crois à l'incarnation du Verbe, je crois à la résurrection des corps » et il se trouve, ainsi, le Vrai sens du théâtre du Verbe : le Verbe, c'est la chair !

J'ai donc pris des modèles, j'ai essayé ; c'était très beau. La chair, la délicatesse de la peau vivante, sa couleur extraordinaire et si paradoxalement incolore à la fois me fascinaient.

Mes modèles rialent beaucoup de me voir exécuter d'après elles de splendides monochromes bleus bien unis ! Elles rialent, mais de plus en plus se sentaient attirées par le bleu.

Un jour j'ai compris que mes mains, mes outils de travail pour manier la couleur ne suffisaient plus. C'était le modèle lui-même qu'il me fallait pour peindre la toile monochrome... Non, ce n'était pas de la folie érotique !

C'était encore plus beau. J'ai jeté une grande toile blanche par terre, j'ai vidé au milieu vingt kilos de bleu et le modèle s'est littéralement ruié dedans ; elle a peint le tableau en se roulant sur la surface de la toile dans tous les sens, avec son corps.

Je dirigeai l'opération debout, en tournant rapidement tout autour de cette fantastique surface au sol guidant tous les mouvement et déplacements du modèle. La fille, tellement grisée par l'action et par le bleu vu de si près et en contact avec sa chair, finissait par ne plus m'entendre lui hurler : « Encore un peu plus à droite, là, revenez en vous roulant sur ce côté-là, cet espace n'est pas encore couvert dans cet autre coin-là, venez y appliquer votre sein droit, etc. »

Il n'y a jamais rien eu d'érotique, de pornographique ni de quoi que ce soit d'amoral dans ces séances fantastiques ; dès que le tableau était terminé, mon modèle prenait un bain Je ne les ai jamais touchées, d'ailleurs, c'est pour cela qu'elles avaient confiance et qu'elles aimaient à collaborer et aiment encore collaborer ainsi, de tout leur corps, à ma peinture. Et puis c'était la solution apportée au problème de la distance en peinture : mes pinceaux étaient vivants et téléguidés.

Avec moi elles comprenaient, elles faisaient quelque chose, elles agissaient. Avant, avec les figuratifs qui les dessinaient, elles se reconnaissaient après sur les peintures. Ensuite sont venus les abstraits et alors c'était inquiétant, psychologique, malsain. Elles ne comprenaient plus à quoi elles servaient en fait.

Avec moi, au début, elles m'ont cru fou ; après, elles ne pouvaient plus se passer de venir poser pour moi ou plutôt de venir travailler avec moi !

C'est ce que je veux représenter sur scène avec, comme fond musical, la chanson « Viens avec moi dans le vide », musique Hans Martin Majeski.

Quand je pense à toi
Le même rêve revient toujours
Nous marchons enlacés
Dans le chemin sauvage de nos [vacances
Et puis, peu à peu,
Tout semble disparaître autour [de nous
Les arbres, les fleurs, la mer
Au bord du chemin,
Il n'y a plus rien non plus sous- [dain
Nous sommes à notre bout du [monde
Alors... Allons nous retourner ?
Non... Tu dis non je sais
Viens avec moi dans le vide !
Si tu reviens un jour
Toi qui rêves aussi
A ce vide merveilleux
A cet amour absolu
Je sais qu'ensemble,
Sans aucun mot à nous dire,
Nous nous jetterons
Dans la réalité de ce vide
Qui attend notre amour,
Comme moi je l'attends chaque [jour :
Viens avec moi dans le vide !

1957.

Conclusion

...Si mal, il y a ; «...Je n'ai pas voulu ça !»

Voir dans *Naturemétrie de l'Epoque bleue* le développement pictural de cette proposition.

THÉATRE DU VIDE

● Suite de la première page

est son public, et son triomphe ou son désastre. Rapidement, l'auteur n'est même plus là lui-même, et pourtant tout continue...

...Vivre une constante manifestation, connaître la permanence d'être : être là, partout, ailleurs, dedans comme dehors, une sorte de sublimé du désir, une matière limbifée, imprégnée dans « partout », et tout continue, monothéâtre, hors du monde psychologique enfin... L'avenir du théâtre ; c'est une salle vide : ce n'est plus de salle du tout !

★

Ce manifeste de 1954 m'a, depuis, inspiré des propositions médiatiques telles que celles qui vont suivre :

Créer, une sorte de théâtre privé, à fréquenter (affectivement), par abonnement.

Les membres reçoivent chacun, en échange de leur cotisation, un siège à leur nom dans la salle vide du théâtre où se donne la constante manifestation sans acteur, sans spectateur, etc. Cette constante arepréstation, dans cette salle où ne pénètre plus personne après son installation, doit avoir des moments plus intenses que d'autres ; signalés, au début, aux abonnés, par un programme qu'ils reçoivent par la poste ou... autrement ! A ces moments particuliers, le soir de préférence, ou au petit matin, au lever du soleil, le théâtre doit être illuminé, brillamment, de manière que cela se voit bien de l'extérieur (la situation idéale d'un tel théâtre, pour l'instant, serait à Paris, celle du Marigny, par exemple).

Encore une fois, je le répète, tout est fermé, personne ne peut entrer à l'intérieur, seul le bureau de location à l'entrée est ouvert pour que les retardataires et non abonnés puissent, au dernier moment, louer les quelques défections avant chaque manifestation. Le directeur d'un tel théâtre devra rechercher dans la ville, à la campagne ou au cours de longs voyages effectués à cet effet, les acteurs qui conviennent et ainsi constamment renouveler la troupe. Les acteurs seront choisis par lui dans la rue, partout ou ailleurs, et devront signer aussitôt un contrat ferme, avec avance sur leurs honoraires, raires.

Le nouvel acteur ainsi choisi n'aura rien d'autre à faire qu'à savoir qu'il est un acteur et à passer pour toucher ses cachets après chaque séance ou « au moment d'hyper intensité » indiqué dans le programme des abonnés.

Après avoir ainsi été engagé, l'acteur s'enfuira chargé de cette nouvelle et grave responsabilité d'être un acteur et disparaîtra dans la foule, dans la société, pour devenir enfin un visiteur sérieux dans le gigantesque musée du temps passé qu'est devenu le monde moderne d'aujourd'hui !

Ballet du feu

Dans un jardin : un immense écran hémisphérique de papier blanc ignifugé de manière que le feu d'une lampe à souder le perfore mais sans le faire s'enflammer.

Le public assis face à cette surface blanche unie voit soudain une flamme apparaître après avoir eu une fraction de seconde forcé un trou. La flamme disparaît se derrière l'écran de papier des hommes munis de lampes à souder dessinent ainsi sur toute la surface de l'écran, par-derrière, des vides au feu.

Stupéfact

Les spectateurs conv
trent dans une salle vid
sol est recouvert de ric
très épais en longue la
che et où leur sont distri
pilules bleues à consom
le-champ.

Deux ou trois minu
tard, les personnages a
sommé ces pilules tom
l'effet du stupéfiants ; c'
une agréable torpeur d

Les

Le lien entre l'esprit
tière est l'énergie. Le m
combiné de ces trois éta
notre monde tangible,
réel mais éphémère. C'
que depuis si longtemps
tre est spectacle, et nou
tirons de ce désastre qu
nous prendrons la décisi
indifférents vis-à-vis de
C'est à ce moment-là qu
l'illumination extraordi
extra-dimensionnelle et l
alors dans l'esprit et la
en direct !

La manifestation en c
parcourues par les sp
traînant des boulets a
est une proposition d
esprit.

1. — Entrée par la
neuf tableaux mon
bleus, tous du même f
du même bleu (I.K.B.)

2. — Passage dans la
entièrement blanche i
(sol y compris) (I.K.I.)

3. — Passage dans la
neufs Monogolds du mê
999,9 (I.K.G.) (3) et touj
du même format que l
dents bleus de la premi

4. — Passage dans la
obscure presque noire (I.

5. — Passage dans la
neuf monopinctx toug
même format que les ble
des salles précédentes
exacte : I.K.P. (5) laque
rance rose...) sortie.

L

*Petite mythologie per
de la monochromie, da
1954, adaptable en
en ballet*

(Avertissement : J'ai
laisser ce texte intact,
a été écrit en 1954. Il est
qu'aujourd'hui je le tro
peu naïf et n'emploiera
sans doute les mêmes ter

★

Deux principaux pers
abstraits ; la ligne et la
qui se combinent, se mu
et s'interpénètrent par l
Pour tout décor un
écran hémisphérique (écr
tiné à recevoir en trans
la projection d'un film
lisse, ou de front).

★

Premier Tableau : Pr
d'un blanc intense et in
sur l'écran pendant qu
condes.

★

Deuxième Tableau :
progressif du blanc à l'
leur de l'or fin 999,9) qu
condes fixes avec l'éclosio
son continu monoton (de
d'onde de l'or).

★

Troisième Tableau :
progressif de l'or au rose
de garance, rose carmine
sage progressif du son con
au son continu rose. Qua
condes fixes de rose sur
ainsi que quatre secondes
noton rose.

★

Quatrième Tableau : P
progressif du rose au bleu
I.K.B.). Passage progress
son continu rose au son c
bleu. Quatre secondes ble
sur l'écran accompagnées d
tre secondes de monoton bl

★

Cinquième Tableau : Sur
ge bleu uni apparaît soudai
gantesque, une main (emp
préhistorique de main. Ca
Espagne, abbé Breuil). Un
à-coup dramatique dans le
continu.

★

Commentaire : Profitant
besoin qu'éprouve le pr

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Tomkins | Series.Folder: IV.C.22

Stupéfaction monochrome

Les spectateurs convoqués entrent dans une salle vide dont le sol est recouvert de riches tapis très épais en longue laine blanche et où leur sont distribuées des pilulles bleues à consommer sur-le-champ.

Deux ou trois minutes plus tard, les personnages ayant consommé ces pilules tombent sous l'effet du stupéfiant : c'est-à-dire, une agréable torpeur dynamique dans laquelle apparaît un espace immense intérieur comme extérieur bleu, bleu uni monochrome.

(Cependant, dans ce bleu, deux autres couleurs semblent bien distinctes et séparées les unes des autres : c'est l'or et le rose, mais tout est bleu uni I.K.B. en fin de compte.)

C'est la béatitude des paradis artificiels en bleu.

Tout le monde s'y prélasse.

Les cinq salles

Le lien entre l'esprit et la matière est l'énergie. Le mécanisme combiné de ces trois états donne notre monde tangible, prétendu réel mais éphémère. C'est ainsi que depuis si longtemps le théâtre est spectacle, et nous ne sortirons de ce désastre que lorsque nous prendrons la décision d'être indifférents vis-à-vis de l'énergie. C'est à ce moment-là que se fera l'illumination extraordinaire et extra-dimensionnelle et l'on sera alors dans l'esprit et la matière, en direct !

La manifestation en cinq salles parcourues par les spectateurs traînant des boulets aux pieds est une proposition dans cet esprit.

1. — Entrée par la salle de neuf tableaux monochromes bleus, tous du même format et du même bleu (I.K.B.) (1).

2. — Passage dans la salle vide entièrement blanche immaculée (sol y compris) (I.K.I.) (2).

3. — Passage dans la salle des neufs Monogolds du même or fin 999,9 (I.K.G.) (3) et toujours tous du même format que les précédents bleus de la première salle.

4. — Passage dans la salle vide obscure presque noire (I.K.N.) (4).

5. — Passage dans la salle des neuf monopinceks toujours du même format que les bleus et ors des salles précédentes (couleur exacte : I.K.P. (5) laque de garance rose...) sortie.

Dans le même ordre d'A-idée, une manifestation avait été prévue en 1958 en collaboration avec Jacques Duchemin.

Le but essentiel était de rendre hommage à Sa Sainteté le pape Jean XXIII.

Une grande salle carrée : sur l'un des murs, un immense tableau bleu monochrome I.K.B., sur le mur en face un immense tableau blanc monochrome de même format qui tourne au bleu en l'espace de trente minutes exactement.

Sur les deux autres murs, deux tableaux, toujours du même format, l'un rouge et l'autre vert, qui devaient se dissoudre dans le même temps de trente minutes à peine exposés à l'air ambiant de la salle.

Le thème de la manifestation : « Le Mal et la Guerre disparaissant devant Jean XXIII ».

Le public aurait été invité et même entraîné à entonner un *Te Deum* durant les trente minutes de la manifestation.

---

(1) *I.K.B. = International Klein Bleu.*

(2) *I.K.I. = International Klein Immatériel (vide).*

(3) *I.K.G. = International Klein Gold.*

(4) *I.K.N. = International Klein Néant.*

(5) *I.K.P. = International Klein Pinck.*

★

A PARTIR DE CE MOMENT C'EST AU CHOREGRAPHE EVENTUEL A DECOUPER CE QUI VA SUIVRE EN TABLEAUX.

★

Rapidement maîtrisée, la pure couleur, âme universelle dans laquelle baignait celle de l'homme en état de paradis terrestre, est emprisonnée, compartimentée, ciselée, réduite à l'esclavage. Sur l'écran, projection des tracés cernés de rouge de Ornos de la Pena ou de Pech-Merle dans le Lot ; tracés australiens de la Tribu Worora, Port George, agrémentés aussi de pieds.

La musique concrète continue en s'adaptant aux images projetées sur l'écran.

★

Dans la joie et le délire de sa victoire par ruse, la ligne subjugue l'homme et lui imprime son rythme abstrait à la fois intellectuel, matériel et émotionnel. Le réalisme va apparaître bientôt.

★

Le premier moment de stupéfaction passé, l'homme préhistorique réalise qu'il vient de perdre la vision.

Il se ressaisit en découvrant la forme dite figurative.

Réalisme et abstraction se combinent dans un horrible mélange machiavélique qui devient la vie humaine terrestre et c'est la mort vivable : « L'horrible cage », comme dira Van Gogh plusieurs milliers d'années plus tard. La couleur est asservie par la ligne qui devient l'écriture...

Sur l'écran, projection de cerfs schématiques et de chasseurs de scène invisibles, se relèvent lentement devant l'écran et commencent à danser les contours de la main gigantesque projetée sur l'écran. Lentement, la main s'anime sur l'écran. La main disparaît progressivement, trois doigts, puis deux seulement, dessinent dans la glaise découverte des traces linéaires... Apparaissent alors successivement les tracés aux doigts préhistoriques relevés par l'abbé Breuil à Ornos de la Pena et Alta Mira, Espagne.

Les danseurs, dans leurs mouvements, suivent les tracés digitaux sur l'écran.

Dans le même temps une musique concrète linéaire suit le tracé des doigts.

L'homme dans cette partie du ballet découvre toutes les formes de la nature, les formes du monde de la réalité tangible et sensuelle sur laquelle viennent de s'ouvrir ses yeux. Il découvre les formes de la femme au même titre que celles d'un rocher, d'un lion, d'une plante, et là peut s'ajouter une danse légèrement suggestive, voire même érotique : la découverte mutuelle de l'émotion affective sensuelle entre l'homme et la femme.

Puis, c'est l'époque du meurtre (Abel et Caïn) le passage définitif du rêve à la réalité.

★

Enchaînement musical sur la « Messe des pauvres » de Eric Satie.

Ainsi l'histoire de la très longue guerre, de la ligne et de la couleur commence avec celle du monde, de l'homme et de la civilisation.

★

La couleur héroïque fait des signes à l'homme toutes les fois qu'il ressent le besoin de peindre (phénomène de tentative faite par le corps affecté pour une libération dans l'espace) qui lui vient de très loin en lui, d'au-delà de son âme...

La couleur cligne de l'œil à l'homme, enfermé dans les formes par le dessin. Des millénaires passeront avant que l'homme comprenne ces appels désespérés et se mette tout à coup brièvement à l'action pour délivrer la couleur comme lui-même. Le paradis est perdu, l'enchevêtrement des lignes devient comme les barreaux d'une véritable prison qu'est ailleurs, de plus en plus, la vie psychologique humaine. Le drame de la mort inévitable des mortels » où ils sont entraînés par la coexistence orageuse de la ligne et de la couleur en guerre, provoque la naissance de l'art.

★

Cette lutte pour la création éternelle, et surtout immortelle, pour arriver à transmuer dans l'objet, dans la forme, dans le son ou dans l'image, en la connaissant, cette âme universelle colore qui est la vie elle-même conquise, envahie, brimée par la ligne, puissance magique du mal et des ténèbres, terrible, parce qu'elle tue.

De la situation des formes figuratives et de l'enchantement que l'homme ressent à séparer le dessin de la couleur qui lui laisse toujours une impression vague de remords lorsqu'il ne le fait pas, naît l'écriture. Sur l'écran, défilé de pièces maîtresses illustrant toujours les premiers symptômes de la naissance de l'écriture ; véritable et unique mission valable de la ligne et du dessin. Hiéroglyphes. La couleur soulagée respire et redevient pure bien que toujours prudemment compartimentée dans l'Egypte ancienne. Chaque caste a ses couleurs (rituel des couleurs). Amérique : Civilisation aztèque, toltèque, maya.

★

En Chine, la couleur semble se libérer par un truchement, une ruse (plutôt encore, ici, le caractère rituel de la couleur auquel tente à se substituer le symbolisme graphique, l'idéographisme).

La couleur envahit dans les images les surfaces avec délicatesse et le dessin semble lui être soumis pour un temps ; mais ce n'est pas par des ruses que la couleur veut se libérer, elle le sent bien.

C'est dans le monochrome, en effet, que la peinture chinoise a excellé, notamment à l'époque des « Song ». Parfois l'artiste ajoute aux teintes plates un pointillé à l'encre qui permet d'obtenir des jeux de lumière. Les plus anciennes peintures monochromes sont d'un style sévère : tel le célèbre rouleau de soie, conservé au British Museum, à Londres (œuvre du peintre Koukai-tché, IVe siècle). Ce n'est qu'au XIIIe siècle que les tons violents, rouges et pourpres, font leur apparition. Mais cependant la couleur reconnaît elle-même que ce clair-obscur, cette peinture délicate d'atmosphère, ces nuages de ton et de demi-ton passant sans heurt de l'un à l'autre, bien que très peu striés par le dessin, ce n'est pas une vraie victoire ! Ce n'est qu'armistice et tout au plus compromis. La couleur ne veut pas d'une fausse libération. Elle veut une vraie victoire hors de tout malaise.

Bientôt grâce à de telles tentatives de coexistence, la ligne arrive à se faire aimer, ou plutôt estimer, par la couleur (règne du concept forme + couleur, catégories logiques de la vision comme de l'entendement). Couleur et dessin s'adaptent l'un à l'autre et une vie morbide, mais viable, s'installe et prend forme. Les civilisations devant la seulement apparence de paix qui règne entre les deux ennemis s'adonnent aux arts picturaux (les grands mythes naissent), la couleur, comme la ligne, est plus ou moins mise en valeur selon les époques. Sur l'écran, observation sur les couleurs et lignes dans chacune de ces civilisations. Défilé de pièces maîtresses montrant, tantôt, la suprématie de la ligne, tantôt celle de la couleur (déductions psychologiques). Ligne et couleur s'affrontent dans toutes les civilisations suivantes.

Observation et imagerie comparées sur l'écran :

★

L'Inde, les Etrusques, le Japon, civilisation d'Asie Mineure, Moyen-Orient, Grèce, Rome. La religion qui défend souvent la représentation figurative dans l'art, la couleur chez les Nègres ; bien montrer le « rituel ».

★

Le monde pictural chrétien : oriental et occidental.

★

Les enluminures irlandaises abstraites, le Moyen Age en Europe.

★

Les primitifs italiens, la Renaissance, pour atteindre jusqu'à nos jours, c'est-à-dire d'abord par les précurseurs de l'impressionnisme.

★

Dernier sursaut et tentative de défense de la ligne dans l'opposition Ingres-Delacroix. « La couleur, disait Ingres, ajoute des ornements à la peinture (il entendait dessin, composition), mais elle n'en est que la dame d'atour... »

Mais Delacroix recopiait dans son journal des observations qui l'avaient frappé : « Les couleurs sont la musique des yeux... Certaines harmonies de couleurs produisent des sensations que la musique, elle-même, ne peut pas atteindre ».

★

Très important, le concept lyrisme retrouvé.

★

Opposition entre le pouvoir rituel essentiellement affectif de la couleur et le symbolisme rationalisant du graphisme.

★

L'histoire de l'art c'est l'âme de l'histoire des peuples. Les peuples heureux n'ont pas d'histoire ; or, les peuples heureux sont ceux chez qui règne la paix, ce qui fait que pour qu'une histoire de l'art existe, comme une histoire des peuples, il faut tout simplement qu'il y ait de la guerre ! Il faut de la guerre et puis de la paix, et ensuite de la guerre à nouveau et de la paix encore — Dualité - Duel - Contraste - Opposition - Progression et évolution par comparaison et analogie.

C'est ce qu'on peut reprocher à l'art, sauf quelques exceptions, c'est, justement, de n'avoir été jusqu'à ce jour qu'une histoire de l'art, une sorte de constant témoignage de l'époque. Bien sûr, bien des génies ont voeu tout de même en véritables artistes ; c'est-à-dire plus ou moins inconsciemment transportés par leur art bien au-delà, en marge de leur époque, parfois en avance de quelques siècles, souvent en arrière d'autant.

Mais c'est ce lien invisible, cette colle qui tient tout l'univers à travers le temps et qui est éternelle, qui devrait être perçu et transmué dans la création d'art. Les artistes vér'tables devraient être comme des prophètes de la paix, profonde et violente d'intensité, plus forte que la guerre destructrice. Aujourd'hui, la ligne est poursuivie jusque même dans ses retranchements les plus sûrs par cette nécessité de l'absolu à retrouver. L'évolution très rapide de ces dernières années dans la calligraphie japonaise en est la preuve, la ligne disparaît, se transforme plutôt en des formes dénuées de contours, ou presque, et remplissant toute la surface d'une manière presque uniforme.

★

La ligne jalouse de la couleur habitante authentique de l'espace tente de se libérer de sa condition de touriste de l'espace : le trait se dissout et envahit la surface picturale. C'est la découverte de la dominante toutepuissante à révéler au grand jour, l'évolution permet cette initiation qui ramènera tout dans l'ordre. Tous désirent, partout, la paix véritable : non pas ce mot pl'n de fausseté et malhonnête : « La Paix des Nations », mais cette paix ineffable dans la nature et dans l'homme d'avant l'intrusion de la ligne dans la couleur.

★

Aujourd'hui, le calligraphe japonais pourrait presque remplir de sa présence qualitative spatiale, d'une manière égale et unie, une surface donnée, le résultat serait une dominante partout imprégnée de lui-même par son choix et sa qualité de créateur. Plus de barreau psychologique linéaire. Devant la surface colore, on se trouve directement devant la matière de l'âme.

Le dessin c'est de l'écriture dans un tableau. On dessine un arbre, mais ça reviendrait au même de peindre une couleur et d'écrire à côté : arbre. Dans le fond, le vrai peintre de l'avenir, ce sera un poète muet qui n'écrira rien mais qui racontera, sans articuler, en silence, un tableau immense et sans limite.

★

Chez les Egyptiens, la ligne sentant le danger de l'insurrection continuelle de la couleur vaincue et occupée par elle tente de remporter une victoire psychologique en imitant la nature, « toute sensibilité », de la couleur, elle amènera alors à la fausse illumination du plaisir, presque toujours sensuel, des sens et de l'œil en particulier. Les artistes seront alors des esthètes, abstraits ou réalistes ; en passant par toute la gamme de la figuration, la couleur agonise puis se ressaisit. Il y a des pactes traités entre les deux adversaires avec l'avènement de telles ou telles civilisations. Souvent il arrive que la couleur parvient à dominer sans pouvoir jamais toutefois se défaire complètement de la ligne.

★

Il apparaît toujours tout au long de l'histoire de l'art, qu'il est incompréhensible, invraisemblable et pourtant vrai que, pratiquement les artistes aient toujours choisi pour thème émotif ce qui est éphémère ou irréel.

Cependant, le pouvoir de l'image est tel que l'on voit, tour à tour, les civilisations entières affolées interdire tantôt la figuration, tantôt l'abstraction.

★

Parvenu au nadir du matérialisme au XXe siècle, le voile du temple de l'art se déchire enfin, l'initiation est pour tout le monde et chacun pourra apprécier et profondément comprendre l'art, autrefois réservé aux rares privilégiés. Dans les premiers chapitres de son traité, Léonard de Vinci s'évertue à démontrer la *supériorité* de la peinture sur la poésie, la *musique* et la *sculpture*.

La peinture et l'art sous toutes ses formes inquiètent la masse. On reconnaît à l'image les possibilités d'exploration de l'inconscient. Des recherches conscientes ou inconscientes s'entreprennent pour retrouver quelque chose d'oublié, mais que tout le monde ressent.

La connaissance du réel fournie par nos sens est à la base des expériences de l'espace : analogue sera la notion que s'en construit l'intelligence. Bergson l'a rappelé : « La prise physique, de même que celle des mots ou des notions claires, défaille dès que l'on passe de ce qui se définit par une forme à ce qui se ressent par son intensité ou sa qualité seule. Il n'y a d'idée claire ou distincte que par analogie avec les séparations de l'espace. La sensibilité pure est confuse... Elle n'est que durée ; donc communicabilité. »

« L'enfant s'est couché. La chambre est obscure. Il ferme les yeux, il appuie deux doigts tendus en fourche sur ses paupières. Et il voit de grandes flammes. Il les voit et cependant elles sont là où sont ses yeux, plus profondes même dans sa tête. Mais il n'y a plus ni dedans ni dehors, plus d'objets, plus d'yeux. L'enfant voit, tout simplement de la couleur intense. Il ôte maintenant ses mains de ses yeux et c'est un merveilleux assemblage de losanges accolés, mobiles comme de l'eau, doux comme du velours qui serait liquide et répandrait la phosphorescente lumière comme des fleurs d'arbuste dans la nuit.

Mais cette étonnante lumière n'est ni du jour ni de la nuit. Elle est immuable et pourtant tremble doucement. Elle est là dans sa tête depuis toujours. Y restera-t-elle toujours ? Et la couleur est plus belle que toutes couleurs sur terre, somptueuse comme la couleur chargée des pensées du jardin, mais sans cette apparence d'étoffe ancienne moiste on ne sait où. L'enfant appelle sa mère et lui demande : « Qu'est-ce que c'est que l'on voit quand on ferme les yeux ? » Mais sa mère ne comprend pas d'abord, il explique et sa mère lui répond : « Il ne faut pas faire ça... tu deviendrais aveugle ! »

● SUITE EN PAGE 4

Petite mythologie personnelle de la monochromie, datant de 1954, adaptable en film ou en ballet

(Avertissement : J'ai tenu à laisser ce texte intact, tel qu'il a été écrit en 1954. Il est certain qu'aujourd'hui je le trouve un peu naïf et n'emploierais plus sans doute les mêmes termes.)

★

Deux principaux personnages abstraits ; la ligne et la *couleur*, qui se combinent, se multiplient et s'interpénètrent par la suite. Pour tout décor un immense écran hémisphérique (écran destiné à recevoir en transparence la projection d'un film en coulisse, ou de front).

★

Premier Tableau : Projection d'un blanc intense et immaculé sur l'écran pendant quatre secondes.

★

Deuxième Tableau : Passage progressif du blanc à l'or (couleur de l'or fin 999,9) quatre secondes fixes avec l'éclosion d'un son continu monoton (longueur d'onde de l'or).

★

Troisième Tableau : Passage progressif de l'or au rose (laque de garance, rose carminé). Passage progressif du son continu or au son continu rose. Quatre secondes fixes de rose sur l'écran ainsi que quatre secondes de monoton rose.

★

Quatrième Tableau : Passage progressif du rose au bleu (bleu I.K.B.). Passage progressif du son continu rose au son continu bleu. Quatre secondes bleu fixe sur l'écran accompagnées de quatre secondes de monoton bleu.

★

Cinquième Tableau : Sur l'image bleu uni apparaît soudain, gigantesque, une main (empreinte préhistorique de main, Castello, Espagne, abbé Breuil). Un fort à-coup dramatique dans le son continu.

★

Commentaire : Profitant d'un besoin qu'éprouve le premier homme de projeter sa marque hors de lui, la ligne qui ne se trouve nulle part en fait dans l'espace incommensurable depuis l'éternité, mais qui pourtant est là, et attend, réussit à s'introduire dans le royaume jusqu'ici inviolé de la couleur et de l'espace.

★

Ici départ de la composition en musique concrète.

Départ éventuel aussi du ballet.

★

Les danseurs qui, jusqu'à présent, se tenaient couchés sur la Nuestra Senore del Castillo, Almaden, abbé Breuil. Hordes guerrières de Cueva del Val del Charco del Agua Amarga, Teruel. Musique concrète agrémentée de rythmes nègres.

Cette écriture d'une fausse réalité qui s'élabore, la réalité physique figurative, permet à la ligne de s'organiser presque définitivement déjà, en terrain conquis.

Son but : ouvrir les yeux de l'homme sur le monde extérieur de la matière qui l'entoure et lui permettre la marche vers le réalisme. Au loin, dans l'homme, s'éloigne, sans pouvoir le quitter tout à fait cependant, sa vision intérieure colore perdue, à la place de laquelle se crée une sorte de vide atroce pour les uns, bouleversant ou merveilleusement romantique pour les autres et devient la vie intérieure, l'âme déchirée par l'actualité de la ligne.

La couleur souillée, humiliée, vaincue va cependant préparer tout au long des siècles une revanche. un soulèvement plus fort que tout. Sur l'écran, projection de figures courantes, de Bassonto, Afrique du Sud. Bisons de Lascaux avec larges taches de couleur rouge et verte. Chevaux de Lascaux, puis taches de couleur indépendantes du dessin. Dessins gravés abstraits sur objets néolithiques, ogravés, cerfs réduits à des signes, Andalousie du Sud relevés par l'abbé Breuil.



Les spectateurs assis sur la chaussée dans la rue sont contemplés par les acteurs sur les trottoirs !

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Tomkins | Series.Folder: IV.C.22

La guerre (suite)

Delacroix et le réalisme romantique : Le 20 février 1824, bien que décidé à calquer pour ainsi dire la nature, il écrira : « Hé ! réalisme maudit, voudrais-tu, par hasard, me produire une illusion telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis quand je me réfugie dans les sphères des créations d'art. »

« Malheur au tableau qui ne montre rien au-delà du fini. Le mérite du tableau est l'indéfinissable ; c'est justement ce qui échappe à la précision. » Qu'est-ce donc ? « C'est ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme. » Delacroix cherchait l'expression totale de lui-même dans et par la couleur.

Mais là où il se trompe et où il y a confusion du sens du mot âme, c'est quand il ajoute : « L'âme raconte en dessinant une partie de son être essentiel. » Il ne s'agit plus de l'âme lorsque l'on parle de dessin et là le XX^e siècle fera le point. Il s'agit de subconscient, ce qui est très différent. Et quand il dit : « C'est en toi qu'il faut regarder et non autour de toi », c'est juste, mais attention : en nous se trouve une partie essentielle qui est la seule vraie vie et même vitalité que nous possédions. c'est l'âme, le reste n'est que le réalisme, celui que tout le monde entend comme tel et qui n'est que l'éphémère. Le subconscient, l'intellect, la sensualité, etc., etc.

★

C'est tout de suite après l'époque appelée « réalisme » que s'accomplit la révolution picturale qui va amener par la suite enfin au grand déchirement du voile du temple de l'art. Il s'agit de l'impressionnisme.

L'impressionnisme sera une révolution technique. Sans qu'il faille exagérer au début, comme on le fait, l'importance des théories d'un Hood ou d'un Chevreul sur la vision colorée. Les impressionnistes étaient, pour la plupart, fort incapables de les suivre. l'idée était dans l'air, disons-nous... Il reste que ces peintres ont été frappés par les ressources que leur offrait la décomposition de la lumière en couleurs élémentaires par le prisme. Ils ont compris que deux couleurs juxtaposées pouvaient se confondre pour l'œil en s'excitant réciproquement, tandis que leur mélange offre un aspect lourd et terreux. Ils ont précisé, dès lors, l'emploi de la couleur pure et généralement claire. Quelques-uns même ont prétendu bannir le noir et ses dégradations de gris, qui, d'ailleurs n'existent point dans la nature

★

C'est ainsi que se trame la vaste plan délibération de la couleur au XIX siècle. Manet, Renoir, Monet, Degas.

La lumière intérieure est toute couleur.

★

S'il est vrai que le monde physique est le reflet ou même la projection directe du monde spirituel. Alors, dans ce cas, nous sommes bien libérés de ces deux aspects ou états. Mais, en tout cas, de tout temps, les époques de décadence dans toutes les grandes civilisations ont été des époques où la sensibilité : domaine émotionnel essentiellement « exclusivement humain a été porté à son comble de raffinement et de justesse.

★

Quoi de plus délicieux pour le nouveau continent aujourd'hui qui vit sa puissante, active et dominatrice période glaciaire d'observer la vieille Europe, qui meurt immensément riche de sensibilité, débarrassée de toute matérialité et spiritualité.

Quel immense grand corps humain elle représente. L'Europe est bien de la « chair » pure, gorgée du sang des civilisations passées et muette de joie intérieure. Nous revendrons rapidement des anthropophages.

« Le peintre de l'avenir c'est un coloriste comme il n'y en a jamais encore eu. » Cela vient dira dans une génération plus loin. Van Gogh prévoyait la monochromie.

Dans l'œuvre de Van Gogh, la couleur a une valeur plastique qui révèle une vision nouvelle de l'espace, on sait que cette même couleur était, pour le génial Hollandais, le langage et le symbole direct de sa sensibilité.

★

J'ai ressenti, devant n'importe quel tableau qui vit et parle, bien sûr, une sensation d'être emprisonné, de voir, derrière des barreaux constitués par le dessin du tableau, la vie d'un monde colore, libre et vral.

C'est, je crois, dans ce sens que Van Gogh voulait être délivré par l'abondance de la peinture « de je ne sais quelle cage horrible ». Ce que je peux supporter dans ma condition physique d'homme, c'est habiter une maison aux fenêtres sans barreaux, alors ainsi la vie est supportable.

Tout cela fera bien rire ceux trop nombreux qui croient que la solution se trouve dans l'équilibre. L'équilibre du dessin et de la peinture. L'équilibre est un tour de force qui réclame une constante attention pour ne pas tomber à la moindre faute. C'est une fausse solution horrible qui garde les gens aveugles car, pendant qu'ils s'attachent, avec d'infinies précautions, à bien peser le pour et le contre de tout, ils ne voient pas et passent à côté de la vraie vie.

★

Et c'est ainsi qu'un nouveau déluge ravagera bientôt l'espèce humaine en quête d'équilibre et qui ne le trouvera jamais parce qu'il n'a pas à être trouvé : la destinité de l'homme c'est sa chair, sa vie.

★

Il est à remarquer dans l'art que dès que les événements s'assombrissent, il y a toujours envahissement des lignes sur le tableau. Les années difficiles de n'importe quelle vie de civilisation ou même simplement encore à l'échelle de la vie humaine et individuelle, sont stries immédiatement et obscurcies de lignes dans leur art pictural. Pour en revenir à l'équilibre. c'est une position qui ne vaut rien, c'est dans son élément, dans sa race, dans son soi et dans sa dominante qu'il faut rechercher la vie et la paix : la dominante humaine est colore, toute une immense évolution à travers les âges le prouve et tend vers la découverte du mystère de la couleur.

★

Van Gogh 1885 : « La couleur. par elle-même, exprime quelque chose, on ne peut s'en passer, il faut en tirer parti : ce qui fait beau, vraiment beau, est vrai également. » C'est une tendance organique venant du plus profond de nous-mêmes qui nous pousse aujourd'hui tous à redécouvrir la couleur, notre vie.

★

Le dessin dans la peinture, c'est de l'écriture autour d'un état d'âme ! Cette écriture explique et décrit des absurdités et de l'éphémère superficiel et sans valeur autour du cœur en flammes de l'être.

Van Gogh à Théo (lettre 459) : « Les peintures ont leur vie propre qui vient entièrement de l'âme du peintre. » En somme, un peintre est un homme qui, consciemment ou non, dépèce sa propre âme en en extirpant, avec ou sans douleur, ou avec joie, pour chaque tableau, des lambeaux pour les transformer, par l'alchimie de la peinture (génie créateur) en matière de l'âme éphémère périssable et physique.

★

Le peintre, comme le Christ, dit la messe en peignant et donne son corps de l'âme en nourriture aux autres hommes ; il réalise en petit le miracle de la Cène dans chaque tableau.

Jean - 6 - 53 : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si vous ne mangez la chair du fils de l'homme ou si vous ne buvez son sang, vous n'avez point la vie en vous-même... »

Tout au long du ballet... apport éventuel de grands coups de vents, chauds, froids ou tempérés — odeurs.

Projet de balle sur aspect de fugue et choral

(écrit en collaboration avec Jean-Pierre MIROUSE, 1959)

L'idée essentielle de ce ballet en trois mouvements est un aspect de fugue musicale, chorégraphique, chromatique. En effet, de strictes correspondances lient ici ces trois disciplines. Sur l'écriture d'une fugue à quatre parties sera exactement subordonné et synchronisé le mouvement d'un ballet, composé de quatre groupes de danseurs, chaque groupe de couleur différente étant attaché à l'une des voix et la représentant dans son évolution tantôt principale, tantôt mineure.

De même une représentation picturale, en quatre couleurs, interviendra dans le décor : ainsi à l'entrée de chaque partie se juxtaposent sur un rythme commun l'entrée d'un groupe de danseurs et l'apparition d'une couleur la même que celle des danseurs, c'est-à-dire que le sujet et le développement en divertissement d'une voix auront trois manifestations parallèles qui animeront avec celles des autres voix les découpages de la fugue les plus multiples et les plus intérieurs.

Un son monoton et tendu, se faisant entendre seul au début et à la fin du ballet, se soutient sans discontinuité durant la fugue et le choral. Ce son monoton et tendu se faisant en « contrepoint » ainsi que le rigoureux et inégrable développement de la fugue tendront à créer un étincelant climat de tension qui ne trouvera sa libération que dans la pureté vivante d'un choral. Les danseurs, pour avoir eu le courage conscient de s'engager dans la composition, à partir d'éléments simples et premiers, auront gagné, au sortir de ce complexe engrenage, le droit au choral de la vie.

Le décor informel s'organise en paysage de connaissance par lequel s'évaderont quatre danseurs, A ceux qui se sont soumis sans conscience, prostrés pendant le choral, ne s'offrira qu'une solution : celle de suivre à rebours l'irrémédiable processus qui leur a donné un instant la vision de ce qu'ils auraient pu être.

La même fugue alors, comme si l'on inversait le sens de sa marche, entrera dans sa phase de destruction homothétique, suivant une simplification inexorable dans son expression musicale, chorégraphique et chromatique.

DETAIL. — Le lever du rideau découvre une scène semi-circulaire, d'une seule paroi scintillante de blanc, presque éblouissante, de telle sorte qu'on ne puisse distinguer aucun angle, ni avoir connaissance de la profondeur du plateau, des dimensions, ni celles de la scène.

Son monoton grave. Entrée de la première voix Entrée linéaire de quatre danseurs.

Entrée réponse de la seconde voix. Entrée de quatre danseurs bleus : fulgurance bleue dans le décor. Composition bleue — blanche sur scène et dans le décor.

Entrée de la troisième voix — fugue à deux parties — deuxième sujet. La « tête » de ce sujet a la même allure que la tête du premier, et entre consécutivement au rappel du premier sujet.

Entrée linéaire de quatre danseurs or.

Fulgurance or dans le décor. Brève fugue à trois parties, composition blanche-bleue-or.

Entrée réponse de la quatrième voix.

Entrée linéaire de quatre danseurs roses.

Fulgurance rose, composition blanche-bleue-or-rose.

Fugue à quatre parties.

La fugue devient de plus en plus serrée, « stretto » au fur et à mesure qu'elle se démultiplie et se développe.

Crispation chorégraphique, danse à deux, particulière, application à représenter la musique en fourmillement.

Le rythme de la composition chromatique double, effet de crépitement visuel.

Deuxième partie

Arrêt de la musique sauf le son motonon grave.

Choral.

Effondrement immobile des danseurs, les quatre danseurs étoiles dansent seuls le choral puis disparaissent dans le paysage.

Les couleurs tremblent et s'organisent en un paysage très simple dont l'objet principal sera un feuillage à quatre troncs d'arbres, en carré, dont les rameaux se mêlent en un nœud dans la voûte de la scène quart-sphérique.

Au moment où les danseurs s'engagent dans le carré végétal, l'obscurité totale se fait sur scène, on ne perçoit aucun son. (Durée à déterminer d'après les conditions harmoniques de l'ensemble.)

INDICATIONS

De la musique : Ce ballet ne retient de la fugue d'acole dans son écriture, que la composition formelle :

Exposition, sujet au 6e degré, réponse au 3e degré, 2e divertissement, sujet au 4e degré, tranlation, sujet au 2e degré, 3e divertissement. Mais le sujet est long et atonal, les altérations peuvent être considérées comme chromatiques. La fissure contrapuncti- que du sujet est en hauteur dite principale et les rapports de cette figure avec celles des réponses et des autres sujets seront conformes, sauf évidemment du point de vue de la tonalité. D'autre part, les entrées de la troisième et quatrième voix seront retardées de façon à exposer une fugue à deux, trois, puis quatre voix.

De la chorégraphie : Trente-six danseurs répartis en quatre groupes de neuf, chacun en un costume classique (tutus et collants), les quatre groupes sont d'une couleur différente : blanc, bleu, or, rose. Pour chaque danseur d'un même groupe, les figures sont semblables et simultanées, coordonnées d'une façon rigoureuse à la voix correspondante de la fugue.

Exemple : Chaque fois qu'une voix imite son sujet d'entrée au cours de la fugue, les danseurs attachés à la voix imitent les phases de leur mouvement d'entrée dans le même enchaînement.

Au choral, les figures seront libres « vivantes ». La même retenue qui, dans la première partie se retrouvera dans la reprise, et la déconstruction de la fugue.

Du décor : Sur l'entrée de la première voix, apparition monochrome blanc.

Sur l'entrée de la deuxième voix, éclatement bleu, composition du blanc et du bleu.

Sur l'entrée de la troisième voix, éclatement de l'or composition du bleu et de l'or.

Sur l'entrée de la quatrième voix, éclatement rose de garance, composition du blanc, du bleu, de l'or et du rose.

Ces compositions seront animées et rythmées. Ce rythme sera le même que celui de la musique et du ballet et synchronisé avec lui.

Il est possible de réaliser cet effet par projections de faisceaux lumineux et cinématographiques sur la surface semi-circulaire.

Troisième partie

Reprise de la danse fuguée aur l'accord où elle s'arrêterait dans la première partie. Le processus de destruction pictural, chorégraphique, musical, est le même que dans la construction, dans le même ordre, mais en sens inverse, en commençant par la fin ; c'est-à-dire que les voix sortent une à une, en même temps que disparaît la couleur et le groupe de danseurs correspondants. De telle sorte qu'il ne reste qu'une ligne de danseurs blancs qui sortent pour laisser une scène blanche, éblouissante, sur un ton monotone grave.

Fin de l'obscurité, son monoton des chanteurs, les quatre danseurs ont disparu, les quatre danseurs reprennent la danse en enchaînant avec la fugue ; le décor réapparaît, crépitant de luminosité, de blanc, de bleu, d'or et de rose.

La statue

Lorsque je serai enfin devenu comme une statue par l'exagération de mon moi qui m'aura amené à cette sclérose ultime... Alors, alors seulement, je pourrai mettre cette statue en place et sortir de moi dans la foule pour aller voir le monde, enfin. Personne ne s'apercevra de rien car ils regarderont tous la statue et moi je pourrai me promener, enfin libre...

C'est alors que je réaliserai mon rêve de toujours : devenir journaliste-reporter !

La marque de l'immédiat

En 1953, je propose à un producteur de cinéma à Tokio de tourner un petit film en couleurs sur un voyage visuel mystico-réaliste et très contemplatif mais aussi dynamique que possible. Il s'agit de montrer à la fois, la surface des différentes matières dans la nature comme de montrer aussi leur vie profonde plongée dans un sommeil apparent mais bien réveillée en fait.

Je veux montrer l'homme dans la nature par les traces et les marques qu'il y laisse malgré lui et qui sont toujours d'une grandeur merveilleuse, artificielle, éphémère et pourtant indestructible à jamais.

La caméra remplace les yeux d'un promeneur qui s'assied un moment au bord d'une plage accompagné d'une très belle fille à la chair vibrante, qui se déshabille pour s'allonger dans le sable à ses pieds dans le soleil d'un été torride.

Ce promeneur lève alors les yeux à la verticale et contemple le ciel bleu pur et sans nuages.

Puis, ses yeux descendent lentement jusqu'à l'horizon en parcourant cette sorte de surface volumétrique, transparente et unie bleue, pour finalement s'arrêter un instant sur la ligne d'horizon entre les deux éléments, l'air et l'eau bleue.

Parcourant ensuite la surface de la mer jusqu'au rivage, le regard se pose sur les vagues du bord de la plage. Puis ses yeux parcourent la plage pour rejoindre à ses pieds le corps de la belle fille allongée dans le sable paresseusement.

Là, évidemment, inspection du corps de la fille en détail.

Ensuite, arrêt illuminé du regard sur la peau elle-même. La peau alors est vue de très près comme au microscope avec les petits poils, les pores, éjectant la transpiration et semblables à de mystérieux petits volcans, puis le frémissement général de la peau, son halètement, tout cela observé de très près.

La tension nerveuse monte et devient rapidement une tension sensuelle, il fait très chaud.

Le regard cherche alors à respirer et se promène au faîte des arbres, dans les feuilles. Il voit les feuilles de très près avec leurs nervures, et l'on sent la sève circuler sous le vert calme.

Les yeux descendent le long du tronc de l'arbre, voient l'écorce de très près. les insectes microscopiques, puis c'est le sol, les pierres, l'herbe.

Le regard vient maintenant tout près des pieds du promeneur. Là il voit le sol, les tout petits cailloux, la terre, le mégot de sa cigarette qui s'éteint.

Inspection microscopique de ce sol : il est couvert d'une sorte de rosée comme les feuilles et les troncs des arbres d'ailleurs. Tout semble transpirer, pourtant l'air est sec, il fait toujours très chaud.

Soudain le vent se lève.

Le regard se porte au ciel d'un seul coup, inquiet, il voit quelques nuages.

Le regard redescend sur le corps de la fille nue allongée.

Le vent alors redouble et soulève un nuage de poussière. La poussière se colle au corps en transpiration de la belle jeune fille et se mélange à la sueur.

Le promeneur tire alors un grand mouchoir blanc de sa poche et l'applique avec délicatesse sur la peau de la jeune fille pour essuyer ce cette fine boue qui s'est formée en un instant à la fleur de sa peau.

Quand il retire le grand mouchoir blanc, il y a une empreinte qui s'y trouve : l'empreinte de la chair !

La fille est nerveuse et prend une serviette pour s'essuyer encore. Empreintes en mouvement sur la serviétet blanche.

Le promeneur regarde son mouchoir marqué puis le jette par terre.

La fille regarde sa serviette marquée et la jette à terre aussi.

Le promeneur intrigué sort un grand mouchoir et prend prudemment l'empreinte du sol à ses pieds car là aussi la poussière s'est déposée. Puis il regarde cette empreinte et va prendre successivement l'empreinte de l'écorce de l'arbre et d'une feuille. Il regarde chaque fois émerveillé le résultat imprimé sur son mouchoir blanc. Puis il jette le mouchoir qui va s'accrocher au bout des branches d'un petit buisson.

La fille se sent mal à l'aise ; se lève et court plonger dans la mer se baigner.

Le promeneur voit alors l'empreinte du beau corps dans le sable.

La tension sensuelle monte à nouveau.

Les yeux se portent encore une fois au ciel d'un seul coup pour essayer de se distraire. Ils rencontrent le soleil de face et éblouissant.

Le promeneur supporte un instant la terrible lumière, puis il fait retomber son regard sur la plage ; la mer, l'arbre, et les lignes qui trainent par terre à présent.

Un coup de vent de nouveau. Dans le paysage sauvage que les yeux du promeneur voient un peu en négatif après avoir été éblouis par le soleil vu de face ; les mouchoirs et la serviette qui trainent par terre, si artificiels dans cette grande nature, ils roulent sur le sol et sont emportés par le vent en une course folle et désœuvrée vers nulle part.

La fille sort de l'eau ruisselante et belle, et revient vers le promeneur.

Ils s'étreignent et s'allongent dans le sable.

Là c'est un flash de fougue amoureuse et de confusion des deux corps qui luttent.

La fille domine et se retrouve à cheval sur le dos qui voit de nouveau le ciel, cependant cette fois, avec un petit nuage et un petit morceau de soleil aussi dans le côté de l'image qui s'offre à lui.

Longtemps il regarde émerveillé le ciel taché d'un nuage et illuminé par un morceau de soleil.

Puis le regard se porte à l'horizon car le promeneur et la jeune fille sont debout à présent et s'apprêtent à s'en aller. Le promeneur regarde derrière lui dans le sable : l'empreinte de leurs étreintes et de leur combat sensuel est là.

Il lève les yeux au ciel et le ciel est de nouveau bleu pur et sans nuages comme au début de la promenade ou du film.

Le sommeil

Le rideau se lève sur une scène, là se trouve une chambre, un grand lit, dans ce lit un homme dort. L'acteur qui remplira ce rôle chaque soir devra se crever de fatigue toute la journée pour dormir effectivement dans son lit sur scène au lever du rideau. Tout le monde le voit ainsi dormir pendant dix minutes environ, puis rideau.

Et tout se sera passé en silence et surtout pas d'applaudissements aucun, de peur de réveiller l'acteur qui est très fatigué et a besoin de dormir.

Renversement

Il serait peut-être intéressant de donner une fois une pièce de théâtre quelconque, à l'envers.

Je veux dire que toute la pièce serait jouée par les acteurs la tête en bas, les pieds enfoncés au plafond ; cela par quelques trucs, doit être possible aujourd'hui. Tous les meubles seraient aussi au plafond qui serait en somme le plancher, et par terre, sur le plancher, le décor du plafond, c'est-à-dire par exemple : un lustre accroché solidement qui léviterait statique dans l'espace.

PROGRAMME DU FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE

Paris, novembre-décembre 1960

Renseignements et location : Durand, 4, place de la Madeleine ; Salle Gaveau ; Pavillon Américain, Porte de Versailles ; Unesco ; Musée des Arts décoratifs ; Galerie des Quatre Saisons ; Studio Ranelagh ; Alliance française ; agences et N.V.P.

Mercredi 16 novembre : U.N.E.S.C.O., 21 h. - Théâtre (à l'occasion de l'ouverture de l'Assemblée générale de l'U.N.E.S.C.O. : « Chitra », mise en scène : Sylvain Dhomme ; architecture scénique : Claude Parent.

Vendredi 18 novembre : Pavillon américain, porte de Versailles, 19 h. - Arts Plastiques, vernissage-exposition : « Décors pour un spectacle imaginaire » Pautrier, Rotrut, Soulages, Schneider - Bloc, Gilioli, Hajdu, Kemény, Kosice, Martin, Nevelson, Seuphor, Stahly - Aldine, Bellegarde, Bertrand, Gutet, Sato, Stelh, Neubauer, Di Teana - Mathieu, Michaux, Bryen. - Nouveaux réalistes Arnoi, Arman, César, Dufrêne, Hains, Rayssc, Rotella, Spoerri - Feinstein, Villeglé, Y. Klein - Estival, Iosu Lemaître - Art et mouvement : Agam, Bury, Kramer, Mack, Malina, Piene, Rot, Soto, Tinguely, Uecker - Architecture : Bermann, Gilet, Neutra, Van der Roche, Scheib.

Lundi 21 novembre : Musée des Arts décoratifs, 21 h. - Cinéma*, films de formes animées : Rétrospective Hy Hirsh.

Mardi 22 novembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Anthologie de la poésie phonétique - Algiagor, Artaud, Ball, Beaudin, Bryen, Dufrêne, Hausmann, Heidsieck, Iliazh, Iou, Kulchenkov, Lemaître, Monfluc, Morgenstern, Pomerand, Schwitters, Seuphor, Wolman.

Mercredi 23 novembre : Ranelagh, 21 h. - Cinéma*, films récents de peintres : Lapoujade, Vieira, Ian Hugo, Alechinsky, Kamler, Reuterward, Brisset.

Jeudi 24 novembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Poésie d'aujourd'hui : Artaud, Beckett, Michaux, Tardieu, Lous, Bonnefoy, Weingarten, Lambert.

Vendredi 25 novembre : Ranelagh, 21 h. - Théâtre expérimental (1) : Ballet théâtre mécanique de Kramer.

Samedi 26 novembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Au plus vif et au plus près d'une poésie en cours : Bonne, Chaulot, Chedid, Depierris, Dumontet, Emmanuel, Follain, Guilevic, Humeau, Looten, Manoll, Ménard, Mistler, Norge, Puel, Rousselot, Sabatier, de Solier, Tourte.

Dimanche 27 novembre : Paris, 0-24 h. - Théâtre du Vide : Yves Klein, le Monochrome présente le Monochrome 27 novembre.

Lundi 28 novembre : Musée des Arts décoratifs, 21 h. - Conférence : Richard-J. Neutra : Architecture et scénographie (A propos du Congrès de Berlin).

Mardi 29 novembre : Salle Gaveau, 21 h. - Concert de musique contemporaine : Cardew, Mario, Webern, Amy, Arrigo, Messiaen.

Mercredi 30 novembre : Musée des Arts décoratifs, 21 h. - Théâtre, Allemagne : Paul Portner : « Variations pour deux acteurs ».

Jeudi 1er décembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Théâtre expérimental (II) : Iosu, Aimuro, Estivals.

Vendredi 2 décembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Colloque confrontation « Art et Science » : Le Lionnais.

Mardi 6 décembre : Musée des Arts décoratifs, 21 h - Cinéma : films de science-fiction et films scientifiques présentés par Frank Kast.

Jeudi 8 décembre : Musée des Arts décoratifs, 21 h. - Danse : Israël Noa Eshol : Art du mouvement.

Lundi 12 décembre : U.N.E.S.C.O., 21 h. 30 - Musique expérimentale : Badings, Koloman Baron, Dufrêne, Baronnet, Henry, Boucourechliev, Berio, Pousseur.

Mardi 13 décembre : Alliance française, 21 h - Mime : Maximilien Decroux ; Interprétation de la pantomime : Le Fléau, l'homme et la Place, Zigrar.

Mercredi 14 décembre : Galerie des Quatre Saisons, 21 h. - Théâtre, Pologne : Miron Bialoszewski - Mime et poésie.

Jeudi 15 décembre : Pavillon américain, porte de Versailles, 21 h. - Théâtre, Jacques Polieri : Dispositif scénique mobile : Rythmes et images. Sculptures de Bruneau, Adam, Jacobsen, Colvin, Pevsner.

Les programmes sont donnés sous réserve de modifications.

* L'exposition sera ouverte tous les jours, du 18 novembre au 15 décembre 1960, de 11 à 18 heures.

** Les programmes cinématographiques seront donnés tous les jours, à 20 heures, au « Ranelagh », à partir du 23 novembre 1960.





COMBAT et PRESSE DE FRANCE réunis
18, rue du Croissant PARIS 2e

Travail exécuté par les ouvriers syndiqués

Directeur-gérant : Yves KLEIN.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Tomkins	IV.C.22

Artists leaving Jasper when he took on Pop —

see Comes, p. 260