

L'ART

Dans ce numéro consacré à l'incidence des matériaux nouveaux sur les formes de la vie contemporaine dans tous ses aspects, il n'était pas concevable de ne pas faire sa place à l'évolution récente des arts où, tout autant qu'ailleurs, l'apparition de produits nouveaux et d'innovations technologiques innombrables a entraîné des transformations et, dans certains cas, des bouleversements fondamentaux. Le phénomène est spectaculaire dans les arts plastiques; il ne

même le cas de la télévision — aurions-nous eu la Nouvelle Vague en France, le "cinema novo" au Brésil, l'école de New York ou les films « underground » en général?

On le voit, le sujet était immense. Il a donc fallu se limiter. Si finalement le domaine des arts plastiques seul a été retenu, c'est qu'il a paru plus facile qu'ailleurs d'y cerner la notion de matériau. Quand Marta Pan parle de métacrylate ou de plexiglas, quand Kowalski parle de gaz, Lardera d'aluminium et d'acier ou César de polyester, il est clair que le doute à cet égard

Cependant, au-delà des moyens et à travers eux, ce qui est véritablement en jeu en l'occurrence, c'est le changement, parfois la mutation radicale, des structures de la création artistique. Les expansions de César, les sculptures flottantes de Marta Pan, les machines cybernétiques de Nicolas Schoeffer ou les « multiples » de Vasarely eussent été inconcevables sans les développements récents de la science et de l'industrie. Mais l'essentiel pourtant n'est pas encore là.

C'est l'art lui-même qui est mis en question par ce moyen, dans ses rapports avec la société globale, et en particulier avec le monde de la technique, de la science, de l'industrie. Chacun des artistes interrogés, s'il a répondu avec sa nature, ses options propres, a bien senti que ce changement entraînait une remise en cause profonde de la situation de l'artiste dans le monde actuel et exigeait de lui qu'il se veuille moins solitaire et beaucoup plus agissant dans le déroulement de ce processus incessant de construction-destruction, par lequel s'élabore le cadre de la vie quotidienne.

A partir du problème de l'incidence des matériaux nouveaux sur l'évolution des arts plastiques, c'est donc l'une des questions capitales de notre temps qui se trouve posée une fois de plus. A cet égard, on lira avec un intérêt particulier la partie de l'entretien avec Vasarely qui touche à ses conceptions sur l'environnement. Le souci qui s'y exprime formule en des termes assez nouveaux le débat fort ancien des rapports de l'art et de la vie.

CLAUDE FABRIZIO

Une mutation radicale dans la création artistique

l'est pas moins, malgré les apparences, dans la musique, le cinéma, voire de façon beaucoup plus diffuse dans l'art du théâtre.

Qu'eût été la musique de Xénakis, celle de Stockhausen, de Pierre Schaeffer, ou de bien d'autres, sans l'invention de la bande magnétique, de la stéréophonie, de l'ordinateur? Que serait la pop-music sans la découverte de l'amplification électronique des sons instrumentaux, jusque dans ses insuffisances (effet Larsen par exemple)? Sans la découverte des caméras portatives, des émulsions ultra-rapides, de la photo en lumière polarisée, — et sans aborder

n'est pas possible, pas plus qu'il ne l'eût été pour Agam, Dewasne, James Guittet, Stahly ou Soto, si le manque de place ne nous avait contraints à renoncer à une contribution de leur part. La chose est moins nette peut-être dans le cas de Vasarely ou de Nicolas Schoeffer surtout, chez qui la notion de matériau s'élargit jusqu'à celle d'utilisation non conventionnelle de matériaux existants ou à celle de matériels nouveaux. Mais dans tous les cas c'est bien d'innovation industrielle ou technologique qu'il s'agit et des moyens supplémentaires qu'elle fournit aux plus conscients des artistes contemporains.

des techniques à maîtriser :

Marta Pan, Lardera, César, Kowalski

Les matériaux nouveaux dans les arts plastiques, c'est d'abord une lutte pour la maîtrise de techniques peu usitées, jusque-là, par les artistes. Certes, il y a loin de César, pour qui le matériau secrète sa propre forme, à Marta Pan, pour qui, au contraire, il doit se plier à l'idée initiale. Mais chacun d'eux en parle avec la simplicité du praticien. De même, c'est en termes très concrets que Kowalski et Lardera, parlent des rapports qui se sont noués à cette occasion entre eux et l'industrie. Ce qui ne les empêche pas d'ouvrir, à travers la proposition de créer une fondation pour la recherche technique dans les arts, le débat de fond

2000 : Vous êtes à un titre ou à un autre utilisateurs de matériaux nouveaux dans votre création artistique. Nous voudrions voir avec vous quel supplément de moyens est fourni de cette façon aux artistes et comment l'introduction de ces matériaux réagit sur les structures, sur l'évolution des formes, dans quelle mesure elle détermine des formes et des structures complètement nouvelles?

MARTA PAN : Ce n'est pas le matériau qui m'intéresse. On a ses matériaux intérieurs qui déterminent ce qui suit. L'idée première se communique dans un sens ou dans l'autre à tout le matériau. Au moment où l'on change de direction, on change de matériau. Pour moi, au début c'était le bois, ensuite cela a été le polyester, qui correspondait à ce que je voulais faire; maintenant c'est le plexiglas ou le métacrylate. Ce n'est pas parce que ce matériau existait que je l'ai utilisé et que j'ai inventé des formes pour lui. Mais l'idée aurait pu rester théorique, si ce matériau n'avait pas existé. J'avais besoin de me détacher de l'architecture et j'avais envie de créer mon volume moi-même, de faire ma sculpture à l'intérieur, pour que l'on voie l'un à travers l'autre. Il fallait donc un matériau transparent. C'est de cette façon que je suis arrivée à faire des formes en plexiglas massif, dans lesquelles on voit d'autres formes.

Pour moi, ce sont les formes intérieures qui sont des sculptures, les formes extérieures c'est l'espace que je me suis imposé. Je suis donc arrivée à utiliser un matériau nouveau et cela détermine la manière de l'attaquer. Moi, je fais des épures comme pour l'architecture, je donne mes plans à exécuter à un mécanicien de précision qui travaille au tour, au centième de millimètre, des formes tournées et usinées, qui s'emboîtent avec l'exactitude des appareils d'optique ou de chirurgie. Ce sont des mécaniciens qui travaillent spécialement pour

les appareils de précision. Il fallait que l'idée, puis le plan, correspondent à l'outillage avec lequel on peut usiner ce matériau.

Une autre question qui m'intéresse est l'utilisation nouvelle d'anciens matériaux. Par exemple en ce moment j'utilise du mercure. Le mercure n'a presque pas été utilisé dans les arts plastiques et pour cause. J'ai les pires ennuis et les spécialistes auxquels je pose mes problèmes n'ont jamais eu l'expérience du mercure dans le plexiglas. Je l'utilise en créant des cavités à l'intérieur du plexiglas massif, en usinant des trous dans lesquels je mets le mercure et je fais reboucher entièrement, hermétiquement. C'est très beau, mais cela noircit. J'ai posé ce problème aux fabricants de plexiglas, à ceux qui s'occupent du mercure. à des chimistes, à des techniciens et même à un chercheur du C.N.R.S. Après beaucoup d'analyses contradictoires j'en ai eu enfin une qui semble juste, mais pas de solution.

Ce qui manque un peu pour ce travail, c'est ce qui existe à New York, un Institut de Recherche scientifique pour les artistes. Il y a là-bas des laboratoires qui sont mis à la disposition des artistes pour une certaine durée, avec des spécialistes et où l'on peut faire des recherches. J'ai trouvé une solution que personne ne m'a conseillée et qui semble meilleure que les autres, mais c'est de l'amateurisme. Il faudrait aussi qu'en France on aide les artistes à mettre au point les problèmes techniques.

KOWALSKI : Marta Pan a proposé deux choses. Selon une idée romantique qui traîne depuis 200 ans, l'artiste a des idées inspirées et fait tout en un clin d'œil, jette son idée sur le papier et c'est fini. C'est faux. L'artiste actuel ne peut se tenir à l'écart de la nouveauté et des circuits d'information. Si l'art, ou la sculpture en l'occurrence, a un rôle à jouer dans la société, celle-ci doit l'assumer

L'ART

et nous aider à produire avec les mêmes techniques et les mêmes matériaux que l'industrie. L'artiste doit pouvoir employer les techniques contemporaines.

2000 - Les matériaux nouveaux vous apportent-ils des moyens supplémentaires, à la fois comme matière et comme sujet ?

KOWALSKI : Je répondrai de façon très concrète. Je travaille sur les gaz depuis 5 ans. Ceux-ci sont enfermés dans des volumes de verre, mais, jusqu'à maintenant, je n'ai pas pu obtenir le concours d'une industrie qui me permettrait de faire de grands volumes. Je voulais en faire atteignant au moins la taille d'homme et je ne suis pas arrivé en France, à travers les plus grandes industries verrières et électroniques, à avoir un concours quelconque. J'ai maintenant le concours des laboratoires Philips en Hollande et je suis arrivé à des volumes qui font environ 60 cm de diamètre. C'est ce qu'on fait de plus grand pour l'instant en Europe, mais je veux aller encore plus loin. On y arrivera probablement avec les laboratoires étrangers, suédois et hollandais. C'est le seul concours que j'ai pu obtenir, alors que ces problèmes peuvent être résolus dans n'importe quelle usine qui fabrique des tubes de télévision. Mais les laboratoires français ne veulent absolument pas donner quelques heures de leur temps pour fabriquer ces choses-là.

CÉSAR : Je suis tout à fait contre l'idée de Kowalski lorsqu'il dit que les industriels devraient reconnaître les artistes qui font de la technologie. Pourquoi devrait-on décider que Kowalski et moi, et Lardera et Marta Pan, nous sommes des artistes ? Quel est le critère qui fait qu'une usine doit mettre à notre disposition tout ce dont a besoin pour « faire des trucs » ? On va retomber dans un académisme pire que celui de l'Institut. Il va y avoir des gens qui vont décider que, toi et moi, on va être des types importants, qui peuvent réaliser des choses. Je suis contre cela. J'estime qu'au contraire il faut qu'un individu tout seul trouve des solutions face à la Société. Si, parce qu'il a une « bonne gueule », ou un facteur chance, ou qu'il « en veut » vraiment, il va ouvrir la porte d'une usine comme Kowalski aux États-Unis, très bien. Mais pourquoi y aurait-il un service, des bureaux officiels de l'État ? On est seul, seul. Qui va décider que ce que l'on fait mérite qu'on nous ouvre des portes ?

KOWALSKI : On ne fait pas du cinéma aujourd'hui comme on faisait autrefois de la peinture, seul. La sculpture,



L'un des artistes contemporains qui soit allé le plus loin dans l'emploi de matériaux nouveaux est le sculpteur César : ici le recours aux mousses plastiques dans l'une de ses désormais célèbres expansions.

et les autres arts, doivent se servir des mêmes moyens que le cinéma, se faire en équipes pluridisciplinaires.

CÉSAR : Depuis que je travaille les mousses, j'ai rencontré beaucoup de gens, chez Shell, chez Bayer. Une fois ou deux, en Allemagne, on m'a donné, pour une manifestation éphémère, pour un happening, 200 kg de mousse. J'ai dit : « Votre mousse va entrer dans un musée, on va faire une grande manifestation, on y mettra : produits Shell. » Ils ne sont pas ouverts à cela. Quand j'ai fait l'expérience avec le cristal, les gens du cristal en Allemagne,

en Autriche et en Italie, m'ont écrit d'un seul coup « Pourquoi ne venez-vous pas voir notre usine de cristal ? » J'ai même vu des grandes sociétés qui font le verre ici. Ils m'ont dit : « Pourquoi ne visiteriez-vous pas mon usine ? ». Je me suis fait une publicité là-dessus, j'ai un nom, mais si j'arrive comme un imbécile, sans jamais avoir rencontré personne, c'est plus difficile d'entrer dans l'usine. Le type qui veut entrer dans une usine, il en prend les moyens. Je ne crois pas qu'il faille une organisation. Cela risquerait de créer du favoritisme.

KOWALSKI : Il faut quand même la possibilité pour l'artiste de se servir des techniques de l'industrie, à partir du moment où il en utilise les matériaux.

2000 - Comment se pose donc le problème de l'utilisation des formes et des matériaux de l'industrie ?

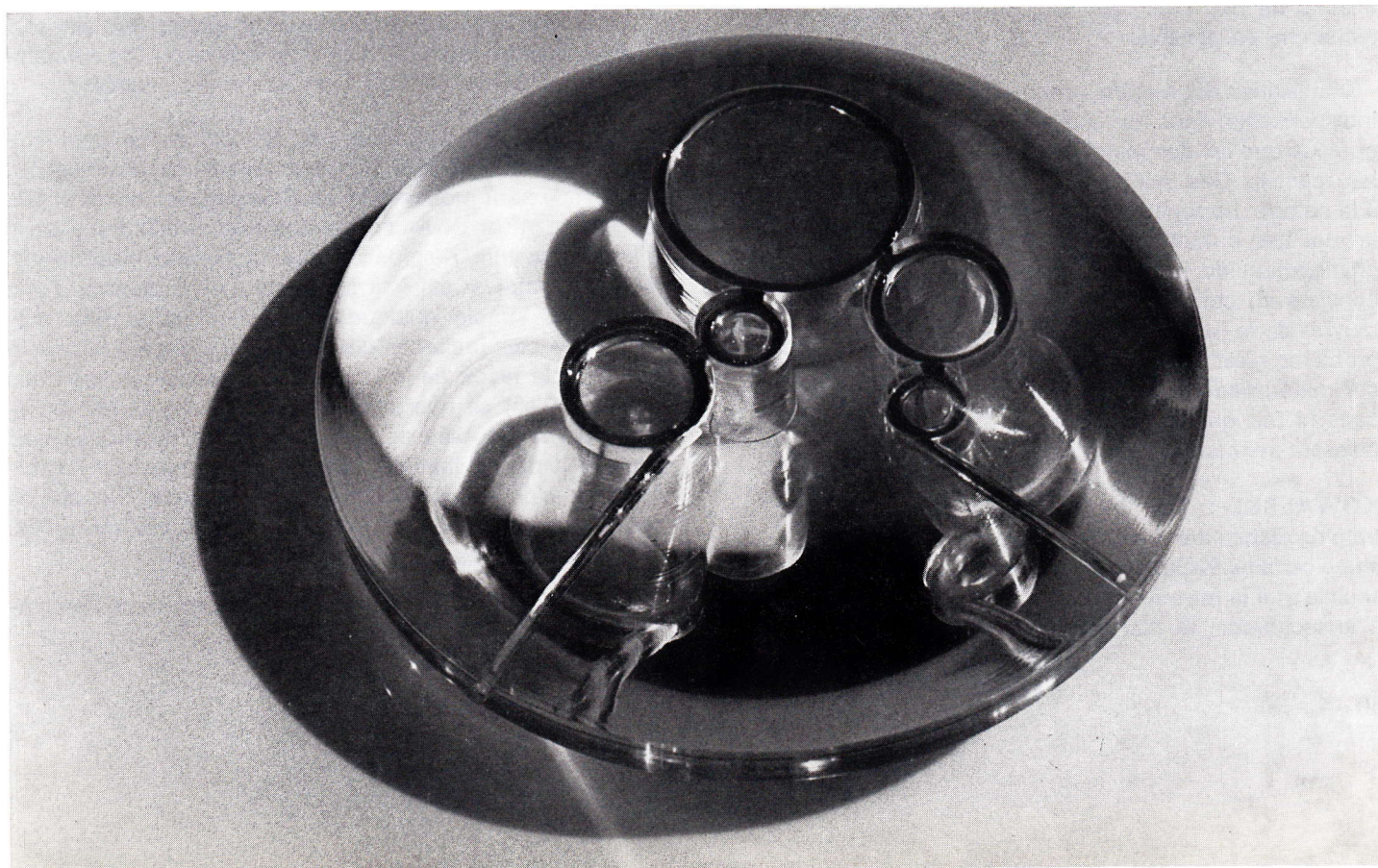
CÉSAR : Pour moi, c'est le contraire de Marta Pan. J'essaie de tirer du matériau un langage. Si je me suis approprié les mousses, c'est parce qu'on cherche toujours. Quand j'ai fait le « pouce » à partir d'une idée, j'aurais voulu qu'il soit coulé dans la masse, en polyester. En fait les matériaux appartiennent à tout le monde. Lardéra n'est pas le pro-

priétaire du métal, pas plus que Gonzalez, pas plus que moi, pas plus que Michel-Ange n'était le propriétaire du marbre. Le plastique, on y pense parce qu'on en voit partout. Parce que je voulais que ce « pouce » soit dans un matériau d'actualité, qu'il soit fait d'une certaine manière et ne soit pas modelé, je suis allé voir un copain qui faisait des inclusions. Je lui ai demandé de mettre du polyester dans un moule et j'ai sorti le pouce en polyester.

Il faut l'avoir travaillé pour se rendre compte de toutes les difficultés que l'on peut avoir quand on s'en sert. C'est comme le métacrylate : si on veut l'utiliser comme une résine, cela fait des complications énormes, il faut des cuves, etc... En cherchant un matériau pour couler ce « pouce », j'ai rencontré les mousses. Un copain m'a montré du polyuréthane. Pour choisir la couleur, il m'en a donné cent grammes, qui ont fait un champignon et tout est parti de là. Après, je suis devenu un spécialiste du versage ! Au lieu de souder, ou de sculpter du marbre, ou de modeler, je verse.

LARDERA : Kowalski a parlé de son respect profond pour les techniciens. Moi, j'ai toujours vu les techniciens se tromper. Ils ont des données très précises. Mais, si vous les sortez à peine de ces données, c'est la fin du monde. Chaque fois que je leur ai posé mes problèmes, la réponse

Marta Pan, a également adopté résolument les matériaux nouveaux : ici des formes "intérieures" en mercure fixées dans le volume transparent, en plexiglas, qu'elle s'est imposé.



L'ART

était presque toujours la même : impossible. C'est donc à nous de leur donner des idées grâce aux techniques d'aujourd'hui qui peuvent être améliorées. J'ai essayé de faire mes expériences, en dépit des techniciens et des problèmes qu'ils croyaient voir et qui n'existaient pas.

Mes rapports avec l'industrie? Quand vous êtes en contact avec des industriels, ils vous considèrent comme un illuminé qu'il faut toucher avec précaution. Quand ils s'aperçoivent que vous travaillez et que vous obtenez certains résultats qu'eux ne pourraient pas obtenir, à ce moment-là, ils changent d'attitude. En ce moment, je fais une sculpture de 12,5 mètres de hauteur en aluminium et acier. Pour le technicien, le problème est insoluble. Union acier-aluminium : impensable. Ils m'ont cité les mille problèmes que l'on ne pourra jamais résoudre. Or je suis en train d'exécuter cette sculpture. Cela pourra leur servir. D'ailleurs, ils en font un film, qui servira pour une nouvelle technique des rapports aluminium-acier.

J'estime que le sculpteur a donc le devoir d'utiliser les matériaux nouveaux. Les techniciens ne doivent pas être à notre service, c'est nous qui sommes au service des techniciens. Tous les bureaux de renseignements sont utiles mais la sculpture est un peu au-delà et on pourrait dire la même chose pour tous les autres arts. Nous pensons à l'utilisation de tous les produits de notre époque, mais dans un but qui n'est pas celui de la technique stricte. La technique est très importante, mais la nôtre est un peu à côté, un peu plus loin, comme une indication pour la recherche en général.

L'utilisation des matériaux nouveaux est aussi absolument indispensable dans un autre sens. Nous nous sommes aperçus que les destinataires de l'œuvre d'art ne sont plus les mêmes. Des millions d'ouvriers affirment leur droit à la culture. La sculpture est sortie du musée, l'art est dans la rue. Les « multiples » ne répondent aucunement à ce changement du public. L'évolution de l'art et du monde consiste au contraire à offrir au plus grand nombre des œuvres de la plus grande qualité possible et c'est tout. Le problème n'est pas de tirer à 5.000 ou 10.000 une gravure qui matériellement ne peut pas l'être. Il tient au contraire, dans le fait que les gens qui se promènent dans la rue puissent rencontrer des formes de l'art d'aujourd'hui.

KOWALSKI : Les musées sont une aberration en train de disparaître. C'est un problème récent qui appartient à une certaine évolution. Auparavant l'art avait une fonction sociale et il la retrouvera peut-être un jour. Pour en revenir à la technique, je n'ai aucune admiration pour elle : la

technique c'est la façon de faire. Mais je me sers de la science, qui est pour moi la seule vraie culture, la seule vraie base. Sans science, sans accès au savoir, il n'y a pas de culture possible, ni d'art possible.

LARDERA : La science ne représente rien dans tout cela. Les vrais hommes de science qui sortaient un peu du domaine scientifique, c'était des rêveurs, des poètes, des illuminés au même titre que les peintres ou les musiciens. Les autres sont des techniciens très compétents, qui se trompent suivant les bonnes règles. Si on se servait de la technique avec les données admises, le monde ne changerait jamais. Heureusement, parmi les techniciens, de temps en temps, il y a un fou et c'est ce qui permet le progrès.

2000 - La création scientifique peut-elle être le point de départ d'une création artistique?

MARTA PAN : On ne peut plus vivre comme si les manifestations de la science n'existaient pas. L'artiste est baigné dans une atmosphère scientifique, et traduit d'une façon ou d'une autre cette influence, des inventions scientifiques. Lorsqu'on est sculpteur, on est plus sensible à des possibilités nouvelles inventées par la science ou la technique, parce qu'on vit dans un monde de formes qui demandent l'intervention d'une technique et de matériaux anciens ou nouveaux, peut-être plus que les peintres. C'est aussi le cas des musiciens, des gens de spectacle. Dans le spectacle, comme dans tel ou tel art plastique, la science a une grande influence. On traduit cela par des formes qui sont indirectement imprégnées de ces connaissances, peut-être faibles, mais ressenties, recrées.

KOWALSKI : En aucun cas la science ne peut être un prétexte à une rêverie. Ce serait encore une mystification. La science pour moi est une base de pensée, une structure de pensée et pas du tout un prétexte de rêverie. Il n'y a pas d'autre structure de pensée que la pensée scientifique. Si je peux aider à éclaircir la structure ou à montrer d'une façon très simple quelques lois scientifiques dans mes œuvres, si cela incite les gens à comprendre les lois de la nature et la façon de les mettre en évidence, je serai très content. C'est ce que je veux faire. César, qui est émerveillé par la poussée de la mousse est scientifique, mais il ne veut pas l'admettre. La loi de cette poussée l'émerveille et c'est en cela qu'il est contemporain. Il essaie de rendre cette loi évidente aux autres à travers sa sensibilité. C'est dans ce sens que je crois à la science.

CÉSAR : Kowalski a conscience de cette pensée scientifique. Moi pas.

Un instrument pour l'environnement : Vasarely

Dès l'abord, Vasarely, donnant au problème des matériaux nouveaux dans les arts plastiques toute son ampleur, pose la nécessité d'ouvrir l'atelier du plasticien sur le monde. Sans doute est-ce à travers ses expériences de collaboration avec des architectes, des constructeurs et des ingénieurs que s'est posé à lui le problème fondamental de la situation de l'artiste, face aux carences de la civilisation post-industrielle et dans le cadre d'un combat pour un environnement vraiment fait pour l'homme. Mais, il ne conçoit cette intervention que sur une base pluridisciplinaire, l'artiste étant, sur un pied d'égalité avec les autres.

2000 - Quelle est l'importance des matériaux nouveaux pour vous, par le supplément de moyens qu'ils donnent et par les structures nouvelles qu'ils déterminent?

VICTOR VASARELY - Il y a tout d'abord une distinction à faire entre la recherche fondamentale dans l'atelier de l'artiste et la transposition de cette recherche dans de nouvelles fonctions. Dans l'atelier, la surprise, la nouveauté jaillissent non par l'utilisation de matériaux nouveaux, mais par l'invention, la fantaisie, l'imagination de l'artiste qui réussit de nouvelles combinaisons, de nouvelles structures à l'intérieur du plan. Cette recherche fondamentale vit indépendamment de la technologie et de l'invention scientifique.

Parallèlement au travail d'atelier, la destinée même de la création théorique s'est modifiée dans le monde contemporain. Cette fonction unique, qui était connue depuis cent ans ou plus : le tableau de chevalet, subitement s'élargit de façon vertigineuse vers toutes sortes d'autres fonctions, notamment l'architecture, les mass-media, les « multiples », les éditions d'art. Ainsi l'artiste se trouve subitement placé devant un dilemme : comment retrouver sa création initiale dans ces fonctions transposées, puisque ni les matériaux ni les techniques du bâtiment par exemple ne sont encore en mesure de fournir autant de possibilités que l'atelier n'en renferme avec ses matériaux ancestraux, sa gamme irréprochable de couleurs, ses possibilités de permutation.

Voilà le problème devant lequel nous nous trouvons, si nous voulons pouvoir intégrer ces nouvelles inventions dans la vie de tous les jours. Les formes de cette intégration sont très variées. La plus importante est l'intégration dans l'architecture. La seconde consiste à intégrer l'idée du multiple dans l'œuvre d'art. Au lieu de créer un chef-d'œuvre qui soit acquis par une collection d'État ou un

grand collectionneur privé, pour être généralement enfermé dans un coffre-fort, il est plus intéressant de créer une œuvre qui, au moment de sa parution, existe non plus à un, mais à cent, deux cents exemplaires ou plus. La troisième enfin est l'intégration des moyens nouveaux de diffusion culturelle : films de télévision ou de cinéma, diapositives pour projection privée, vidéo-cassettes, qui ouvrent encore de nouvelles possibilités à l'enseignement de l'histoire des arts.

2000 - Qu'apportent à l'art les moyens de l'industrie? Cela modifie-t-il les rapports de l'artiste et de la société?

VICTOR VASARELY - Le problème de l'utilisation des nouveaux matériaux par l'artiste — je préfère dire le plasticien — pose en fait celui de la nécessité pour lui de collaborer avec les autres disciplines, toutes indispensables pour l'édification de la cité future.

L'ingénieur, l'architecte et l'urbaniste créent par eux-mêmes des volumes nouveaux qui sont dictés par de nombreuses données : la nécessité d'aller de l'avant, de fabriquer de plus en plus, de faire face à la vertigineuse poussée démographique mondiale. Ils créent donc déjà des formes technologiques nouvelles, qui souvent ne sont pas dépourvues de beauté. Là, l'artiste n'intervient pas, ces formes se défendent par elles-mêmes.

Mais, à mon avis, c'est insuffisant. Prenons un exemple. La coloration du ciment dans sa masse est un vieux problème, mais on sait très bien que le prix de revient influe énormément sur la beauté de la couleur. Si par exemple vous mettez 0,8 % de colorant, le ciment coloré est rentable, mais il vous donnera une couleur fade, presque méconnaissable. Si vous mettez 2 ou 3 % de colorant, c'est déjà trop cher pour entrer dans les budgets établis. Pourtant la psychologie expérimentale a prouvé qu'on a besoin de couleur.

Ces couleurs ne seront pas les mêmes dans une ville du nord de l'Europe et dans une ville méditerranéenne, selon qu'il s'agit d'hôpitaux, d'écoles, d'usines. Il faut veiller aussi à ce que les couleurs ne soient pas envahissantes si le bâtiment est exposé au sud. Au contraire, on peut forcer sur la couleur si les façades sont tournées au nord.

Tout cela demande des études longues et minutieuses et donc des spécialistes. Mais il faut que dans ces discussions entrent non seulement ceux qui sont chargés de la construction : l'architecte, l'ingénieur, l'urbaniste, mais également des sociologues, des médecins, des psychologues et aussi des artistes.

Autrefois, il n'était pas difficile de créer quelques éléments construits qui se mariaient comme par enchantement avec l'environnement naturel, qui était toujours beau, par définition. Dans la vie moderne au contraire, où les questions d'économie priment presque toujours, et pour cause, comment construire autrement que sous forme d'H.L.M., de tours, d'immenses bâtiments qui, tout en étant modernes, sont voués à un vieillissement prématuré ?

Alors que des maisons des XV^e ou XVI^e siècle sont toujours belles, une maison neuve, au bout de 25 ans, est tellement délabrée, tellement terrifiante, malgré la présence du ciment, des matières plastiques, des métaux traités ou du plexiglas, qu'on en vient à penser que, malgré les inventions, malgré la technologie, malgré les nombreux espoirs qui s'offrent à nous, les problèmes jusqu'à nouvel ordre restent presque insolubles, puisqu'il est toujours et avant tout question de prix. On ne peut pas créer de prototype dans ce domaine, où la notion de sacrifice financier est très peu connue. Philips l'a fait, c'est entendu, mais que font par exemple Rhône-Poulenc ou Saint-Gobain ? Quant aux cimentiers, ils ne veulent pas dépasser une certaine limite de coloration, pour la simple raison que ce n'est pas rentable.

C'est donc pourquoi il est nécessaire que l'artiste demande sa part dans l'élaboration des budgets de construction. Il doit pouvoir également contribuer à résoudre d'autres problèmes. De quelle manière construire ? Les grands ensembles doivent-ils prévaloir, ou les petites unités individuelles ? Devons-nous nous laisser envahir par tout cet environnement artificiel que sont les gares de triage, les autoroutes, les grands entrepôts et surtout cette vieille lèpre qui survit : nos banlieues proches et lointaines

qui datent du siècle dernier et sont toujours présentes, très peu transformées, laides, anarchiques, terrifiantes ? De quelle manière conditionner les enfants pour qu'ils exigent un nouvel environnement, pour que la jeunesse ne soit pas occupée seulement par les idées qui la hantent ? Ces troubles, ces contestations ont leur raison d'être, car si notre civilisation est réellement valable, comment expliquer les nuisances, la laideur insupportable de ce qui existe effectivement, y compris les nouvelles constructions ? La plupart des H.L.M. sont horribles pour l'œil, ce sont des espèces d'univers concentrationnaires invivables. La présence des matériaux nouveaux ne suffira pas à résoudre ces problèmes où l'artiste a pourtant son mot à dire.

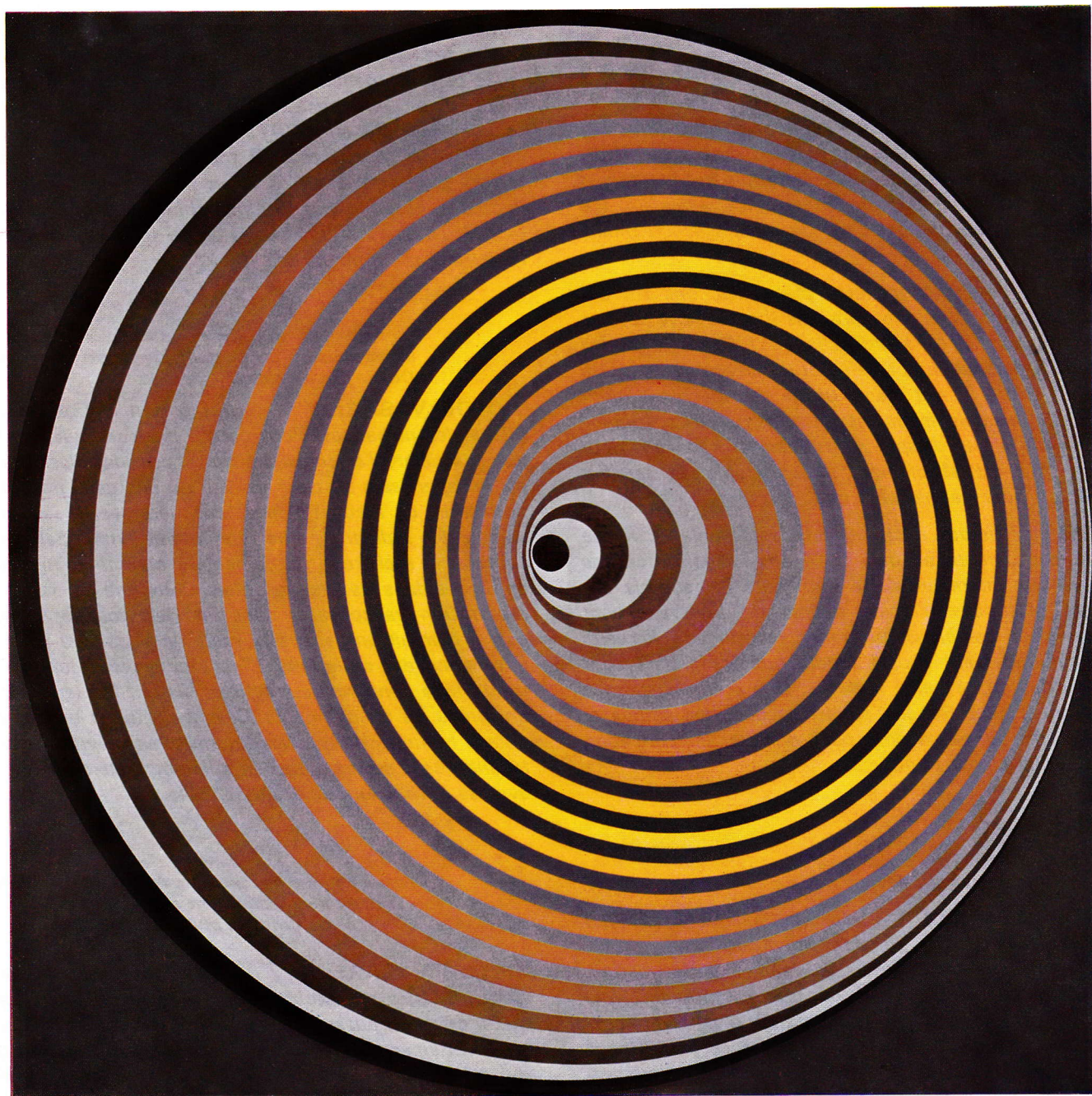
2000 - Que peut apporter l'art à l'industrie et à la civilisation technicienne en général ?

VICTOR VASARELY - Dans le passé tout bougeait lentement, c'est pourquoi l'édification des styles était tellement aisée ; le style gothique a duré trois siècles, la Renaissance et le Classicisme aussi. Aujourd'hui, il faut parler de modes plus que de styles, de modes extrêmement variées et très intéressantes, mais par définition beaucoup plus éphémères. Notre société de consommation veut construire vite et beaucoup et, pour renouveler les conditions de la construction, détruire de même. Aux États-Unis, la vie moyenne d'un bâtiment est de 25 ans. Quand on pense aux Pyramides, à l'Acropole ou même aux cathédrales, on est effrayé de ces perspectives. Cela vaut-il encore la peine d'édifier un style ?

2000 - Mais dans quelle mesure le plasticien et l'industriel peuvent-ils tout de même collaborer ?

VICTOR VASARELY - Il ne faut pas oublier que les arts plastiques constituent un immense éventail. On peut parfaitement concevoir une œuvre décorative de loin supérieure à une œuvre dite « de grand art », c'est-à-dire un tableau de chevalet. Ce n'est pas une question de hiérarchie, néanmoins la priorité va à la recherche fondamentale. Le fruit de cette recherche se traduit ensuite sous forme de compositions qui peuvent être traitées comme des décors dans l'architecture, comme des tapisseries, comme des planches de sérigraphie pour l'édition.

Si l'on parle du design, nous sommes déjà tout près de la technologie. Le design, tout en étant une branche extrêmement respectable et nécessaire de la création, s'inspire en fait des trouvailles des grands créateurs. Les formes qu'il crée sont en général nécessaires mais froides. Il n'a



C'est par une recherche systématique de toutes les combinaisons possibles, dans le plan, des formes de la géométrie et des couleurs les plus rares, que l'art de Vasarely s'est développé. Ici, c'est l'agencement subtil des jaunes et des gris, en cercles concentriques légèrement décentrés, qui donne à cette œuvre, encore inédite, toute sa valeur.

L'ART

pas cette vibration, cette sensibilité de l'art, qui sont parfaitement contrôlables et parfaitement conscientes, mais qui n'appartiennent qu'aux artistes authentiques qui, par une chimie intérieure qu'ils possèdent, sont capables de prévoir, de faire des synthèses, et de créer effectivement du nouveau.

Pour en revenir à la collaboration artistes-industries et à l'utilisation des produits et moyens de ces dernières, en ce qui me concerne, j'en ai senti depuis très longtemps la nécessité. J'ai fait des propositions, certaines ont été écoutées, mais en général c'est un refus plus ou moins camouflé.

Prenons le cas des matières plastiques, qui ont été expérimentées pour la première fois dans le sens de mes propres recherches à Ludwigshafen. Ils ont établi les gammes, le personnel de l'atelier et du laboratoire a fourni un grand effort, ils ont même utilisé des machines électroniques. Mais déjà ils étaient réticents pour l'expérimentation. Il n'y a pas d'esprit suffisamment prévoyant pour se dire qu'il est absolument indispensable de sacrifier maintenant pour gagner plus tard.

Je me suis heurté aussi au problème suivant : ils ne veulent pas garantir au-delà de 4 ans la résistance des couleurs aux intempéries. De mon côté j'ai soumis ces matières plastiques à mille heures de bombardement d'ultra-violets. Les bleus, les jaunes, les rouges et les verts ont magnifiquement résisté tandis que les violets sont devenus des gris à peine violacés. Une autre expérience est en cours chez Renault sur les métaux, les émaux et les peintures de carrosserie, pour préparer la fabrication de nouveaux signaux routiers.

2000 - Les unités plastiques dont vous parliez à propos de certaines de vos œuvres peuvent-elles être transposées en architecture ?

VICTOR VASARELY - *Très certainement. Que ce soient les revêtements ou simplement des murs préfabriqués, on retrouve toujours la même préoccupation. Une fenêtre ne doit pas avoir nécessairement une forme carrée ou rectangulaire; son encadrement n'est pas nécessairement le ciment, le marbre, la brique, ce peut être la matière plastique, un métal traité, des matériaux nouveaux ou anciens. Intégrer la plasticité dans l'architecture, ce n'est donc pas y apporter après coup un décor, c'est construire dès le départ, élaborer en collaboration avec l'architecte une trame qui obéit aux exigences du lieu, aux circonstances, à l'âge moyen de la population, pour créer*

un ensemble harmonieux et contrasté absolument indispensable.

Mais nous sommes encore loin de produire et de présenter des exemples concrets valables dans ce sens, d'où l'idée de la fondation que je veux créer à Gordes. Mais il s'agit d'une entreprise extrêmement coûteuse. Je l'ai projetée en 1964; en 1970 j'ai enfin réussi à ouvrir un petit musée dans le château. Si tout va bien, la Fondation ouvrira peut-être en 1973. Mais pour le moment je n'ai ni crédits, ni subventions, en particulier de l'industrie. Pour tant tôt ou tard il faudra que la chose se fasse, sinon toute l'industrie est condamnée.

2000 - Les problèmes que vous posez sont assez voisins de la politique d'environnement. Qu'en pensez-vous ?

VICTOR VASARELY - *Il y a tout d'abord le problème des nuisances. Pour ce qui me concerne, en tant que plasticien, j'ai choisi les nuisances visuelles. Mais il est indispensable de créer un lieu où des gens posent les problèmes de façon totale et désintéressée. Il faut convaincre les industriels que leur intérêt primordial est de soutenir la recherche fondamentale comme la recherche appliquée dans les arts plastiques. Créer une œuvre ou une proposition transposable dans une technologie ne suffit pas. Il faudrait une aide très vaste de la part de ceux qui ont les moyens de le faire. C'est leur intérêt à long terme. Il faut faire confiance aux artistes, ils ont fait leur preuve, ont prévu les changements. Cézanne, qui est un des plus grands hommes de tous les temps, avait prévu la géométrisation de la nature et de l'art et la nécessité de construire avec sa raison, tout en étant sensible.*

2000 - Par l'utilisation des matériaux nouveaux comme des moyens de l'industrie, l'artiste est donc nécessairement amené à se mêler à des activités de groupes pluri-disciplinaires ?

VICTOR VASARELY - *Si dans le passé, la notion de génie était acceptable, il est aujourd'hui impensable qu'un créateur, aussi génial qu'il soit, puisse parler exclusivement en son nom. Ce sont les groupes, écoles, équipes qui créent et se consultent. Il y a interpénétration même entre les générations. Il faut donc travailler en équipe. Descendons de ce piédestal. Être un génie est une expression romantique. C'est une chance énorme de pouvoir comprendre son temps, d'ajouter quelque chose à la création des autres.*

Au-delà des matériaux et des matériels, l'espace, la lumière et le temps : Nicolas Schöeffer

Avec Nicolas Schöeffer, nous sommes à l'aboutissement d'un processus de renouvellement des formes de l'art par l'innovation technologique : la notion de matériau se dilue dans celle de matériel, voire dans celle de programmation de structures spatio-temporelles par le moyen de machines cybernétiques et d'ordinateurs. C'est donc, en un sens, lui qui a poussé à leurs plus extrêmes conséquences les développements dans la création artistique des découvertes de la science et de la technique contemporaine. Mais, en même temps, c'est lui qui formule la condamnation la plus radicale contre la société actuelle, tout en proposant pour le futur une cité parfaite dans laquelle toute l'organisation de la vie serait confiée à l'artiste.

2000 - Quel rôle jouent les matériaux nouveaux dans votre création ?

NICOLAS SCHOEFFER : L'importance que j'attache aux matériaux nouveaux, quels qu'ils soient, est réduite au strict minimum. Les matériaux que j'emploie sont ceux qui permettent au maximum des programmations d'effets : l'espace, la lumière, le temps. Ce sont de vrais matériaux que je modèle, des matériaux très anciens, mais pleins d'avenir aussi. Pour l'espace, cela consiste à modifier un espace donné par une certaine programmation, par des structures qu'on y installe et qui lui donnent une signification dynamique. La lumière est un matériau déjà beaucoup plus palpable. La lumière artificielle est aujourd'hui assez développée pour que l'on puisse l'utiliser en tant que matière première. Il reste le matériau le plus immatériel, mais le plus important à manier et le plus décisif, le temps. Dans cet espèce de continuum permanent qu'est l'écoulement du temps, nous pouvons par des programmations adéquates liées à des signaux visuels ou audio-visuels créer des structures temporelles organisées, prédéterminées ou non, et utiliser le temps en tant que matériau. Les deux phases essentielles de la création qui sont, d'une part ces idées-programmes et, d'autre part, leur transposition en effets-programmes, se font indiscutablement dans le temps et par le temps. C'est pour cette raison que le temps est vraiment mon matériau de base.

2000 - Ne pensez-vous pas cependant que la question des nouveaux matériaux entraîne une modification intéressante dans les vues de l'artiste sur l'art, en particulier dans vos rapports avec l'innovation scientifique et technologique ?

NICOLAS SCHOEFFER : Certainement, mais il faut éviter toute confusion. Aujourd'hui on parle d'esthétique industrielle. On dit qu'un avion c'est en même temps un objet d'art. C'est une erreur. L'idée qui est à la base de la création d'un avion n'est pas une idée artistique, mais une idée technologique. Un avion doit transporter et non pro-

curer une fascination esthétique. Cependant, il est indiscutable que depuis un siècle ou deux, l'humanité est marquée de plus en plus profondément par une progression scientifique en flèche, qui a été provoquée par l'explosion démographique. Je ne peux donc pas parler le langage du Moyen Age et utiliser les techniques de cette époque. L'art doit être un élément moteur dans l'évolution sociale : il doit certainement dépasser, et dans certains cas dépasse, la recherche scientifique, car l'artiste a une liberté d'action beaucoup plus vaste que le scientifique. L'artiste n'a pas à justifier ni a priori ni a posteriori sa démarche ; elle se justifie par son insertion future dans l'action globale des groupes ou des sociétés qui composent l'humanité. Mais le phénomène scientifique marque indiscutablement notre époque. Cela nous procure techniques et matériaux nouveaux et on ne peut pas faire d'art sans technique.

J'ai parlé de l'explosion démographique : nous sommes obligés de travailler pour le plus grand nombre. Cela ne veut pas dire vulgariser, mais essayer de sortir le plus grand nombre de sa médiocrité. Il faut pour cela sortir de l'idée romantique de l'artiste, idée encore très répandue, en exploitant et en utilisant à fond tous les progrès scientifiques et technologiques de notre époque, pour nous permettre de communiquer, d'informer à une échelle très vaste. Un artiste ne peut pas œuvrer aujourd'hui de façon valable, s'il ne possède pas toutes les informations qui concernent la société, à l'extrême pointe de son évolution actuelle. C'est vrai pour les matériaux, mais aussi et beaucoup plus, pour toutes innovations technologiques

2000 - Quels sont les types de l'intervention de l'artiste sur le milieu dans le domaine de l'organisation de l'espace, c'est-à-dire de l'architecture ou de l'urbanisme, et en quoi sont-ils rendus possibles par l'existence des nouveaux matériaux ?

NICOLAS SCHOEFFER : Ne parlons pas de l'artiste de « chevalet » dont le rôle est commercial, mondain et sans aucune répercussion sur notre avenir, mais de

L'ART

l'artiste en tant qu'organisateur de l'espace, ou des programmes de toutes sortes qui interviennent dans cette organisation de l'espace. Son rôle, après une très longue éclipse depuis la Renaissance, va devenir de nouveau prépondérant. Il ne faut pas parler d'une intégration de l'art dans l'architecture et l'urbanisme, mais de l'intégration de l'urbanisme et de l'architecture dans l'art.

Cela pose deux problèmes : un problème artistique et un problème fonctionnel. Si l'artiste ne participe pas à l'élaboration des programmes, ceux-ci seront caducs. Depuis le XVIII^e siècle, on n'a rien bâti, sauf Brasilia, où il y avait une préoccupation artistique dès le début. On ne peut appeler villes, ces agglomérats réalisés anarchiquement, par le fait du hasard, où, de temps en temps, quelques expériences sont incluses, presque clandestinement, dans un ensemble hétérogène et invivable. Pour que l'on puisse parler de nouveau d'un environnement habité, ayant une qualité artistique réelle, qu'on pourra un jour considérer comme le témoignage exhaustif de la société contemporaine, il faut que l'artiste y plonge dès le départ, avec une voix prépondérante. Ce qui n'empêche pas que le côté fonctionnel doive y être également.

Tout est question de programmation. Des tentatives sont faites dans ce sens, mais on a beaucoup de mal à faire accepter aujourd'hui l'artiste en tant que constructeur et participant actif à ces études. On parle beaucoup de l'environnement, mais on croit qu'il suffit de résoudre le problème des pollutions. On oublie la pollution artistique et esthétique qui fait beaucoup plus de mal. Le rôle des musiciens n'est pas non plus de faire des partitions pour une salle de concert, pour mille auditeurs privilégiés, mais d'organiser l'espace sonore des villes. Ils le savent très bien, mais on ne leur donne pas l'occasion de le faire, sous divers prétextes plus fallacieux les uns que les autres.

Malgré tous les matériaux nouveaux dont vous parliez, on n'arrive pas à fabriquer une ville expérimentale avec des moyens adéquats. L'habitation doit être chère. Il faut y mettre tous les moyens, car c'est vraiment l'habitation de l'homme. Nous ne travaillons pas contre l'homme, mais pour l'homme, et l'habitation est essentielle pour la réussite de la vie d'un homme. Seuls l'art et l'artiste pourront sortir l'homme de ce labyrinthe inextricable qu'est l'univers urbain actuel, avec tous ses côtés désagréables, inesthétiques, commerciaux, spéculatifs, qui ne tiennent pas du tout compte de l'homme.

2000 - Comment voyez-vous l'articulation des actions de l'artiste et de l'industrie, pour la diffusion des œuvres d'art ou à propos de l'esthétique industrielle ?

NICOLAS SCHOEFFER : Je suis absolument opposé

à l'esthétique industrielle. L'esthétique industrielle, qui était au départ une idée intéressante, se résume à présent dans la conception et la réalisation des formes qui satisfont le goût de la majorité, qui est médiocre malgré elle. Cette soi-disant esthétique industrielle, ce soi-disant « design » travaillent pour le mauvais goût, avec quelques petits efforts qui sont constamment réprimés. Le designer et le dessinateur industriel sont obligés de faire constamment des concessions et le « design » rentre dans ce circuit vicieux qui maintient l'information des masses à un niveau très bas, en leur procurant des objets qui sont à leur portée, au lieu de leur proposer quelque chose qui va au-delà de leur goût et ainsi de les informer et de les élever progressivement. Seule l'action de recherche, de laboratoire artistique sans aucune intervention extérieure, avec des préoccupations qui n'ont rien de commun avec les préoccupations industrielles peut sauver la situation. C'est ce que j'essaie avec le « lumino » par exemple, ou, à l'échelle monumentale, avec mon projet de ville cybernétique.

Mon projet de tour-lumière est ce type d'intervention qui permettra, par ses effets visuels et par sa programmation, d'introduire dans la vie urbaine un événement qui pourra se répercuter sur les spectateurs, de façon à ce qu'ils s'habituent à cette idée de l'introduction de l'art dans la ville, à une ville cybernétique, à cette idée de régulation, de contrôle des perturbations du système. Ils pourront visiter le dispatching et l'organisation du fonctionnement de cette tour, et accepter ainsi que les villes à venir puissent être organisées dans leur totalité de façon différente, plus agréable, plus esthétique, plus efficace, même si le mot cybernétique leur fait peur.

2000 - L'artiste doit-il être tourné vers l'avenir de la civilisation ?

NICOLAS SCHOEFFER : Notre but est de préparer l'avenir et non de maintenir le passé ou le présent avec leurs défauts. Je ne dénie pas l'intérêt de conservation de certains vestiges du passé, à condition qu'on n'en abuse pas. S'il faut faire des sacrifices, je préfère sacrifier le passé à l'avenir, plutôt que l'avenir au passé.

2000 - Cette conception de l'art représente une mutation totale par rapport à l'artiste romantique, qui poursuit une aventure personnelle, isolément ?

NICOLAS SCHOEFFER : A une certaine époque, cette attitude romantique était justifiée. Mais depuis deux ou trois siècles, avec une explosion démographique et des mouvements de masses qui ont transformé la société, les problèmes actuels ne peuvent plus se comparer avec ceux du passé. Aujourd'hui l'artiste ne peut plus ignorer le monde dans lequel il vit.

Espace intérieur sans fin, enfermant dans un prisme des cycles lumineux toujours renouvelés, ou sculpture cybernétique cherchant à polariser selon ses propres lignes de force l'espace ambiant, la sculpture de Nicolas Schöffer s'organise toujours à partir de ces trois matériaux de base que sont l'espace, la lumière et le temps.

