

balou  
beatrice  
boutilon  
chabot  
chanteaille  
da roche  
dizo  
elubruil  
gravier  
hott  
lernerre  
limerat  
pluere  
thebouk  
tiroulet  
valentiner

horde catolylique pour la fin

# tirouflet

alain tirouflet

peintre, né à paris

33 ans.

expositions particulières :

1966 - galerie « le point », paris

1967 - galerie zunini, paris (préface de j.j. levêque)

expositions collectives :

1966 - donner à voir 4

1967 - âge du jazz (galiéra, paris)

jeunes artistes contemporains

festival d'avignon

ce tableau cadeau (centre expérimental)

groupe (galerie zunini)

1968 - confrontation (centre expérimental)

art psychédélique (orsay)

projection simultanée (turin)

conditionnement de l'homme d'aujourd'hui

biennale de gravure (bordeaux)

dossier 68 (nice)

groupe (galerie zunini)

1969 - foules du temps présent

festival d'avignon

6<sup>e</sup> biennale de paris

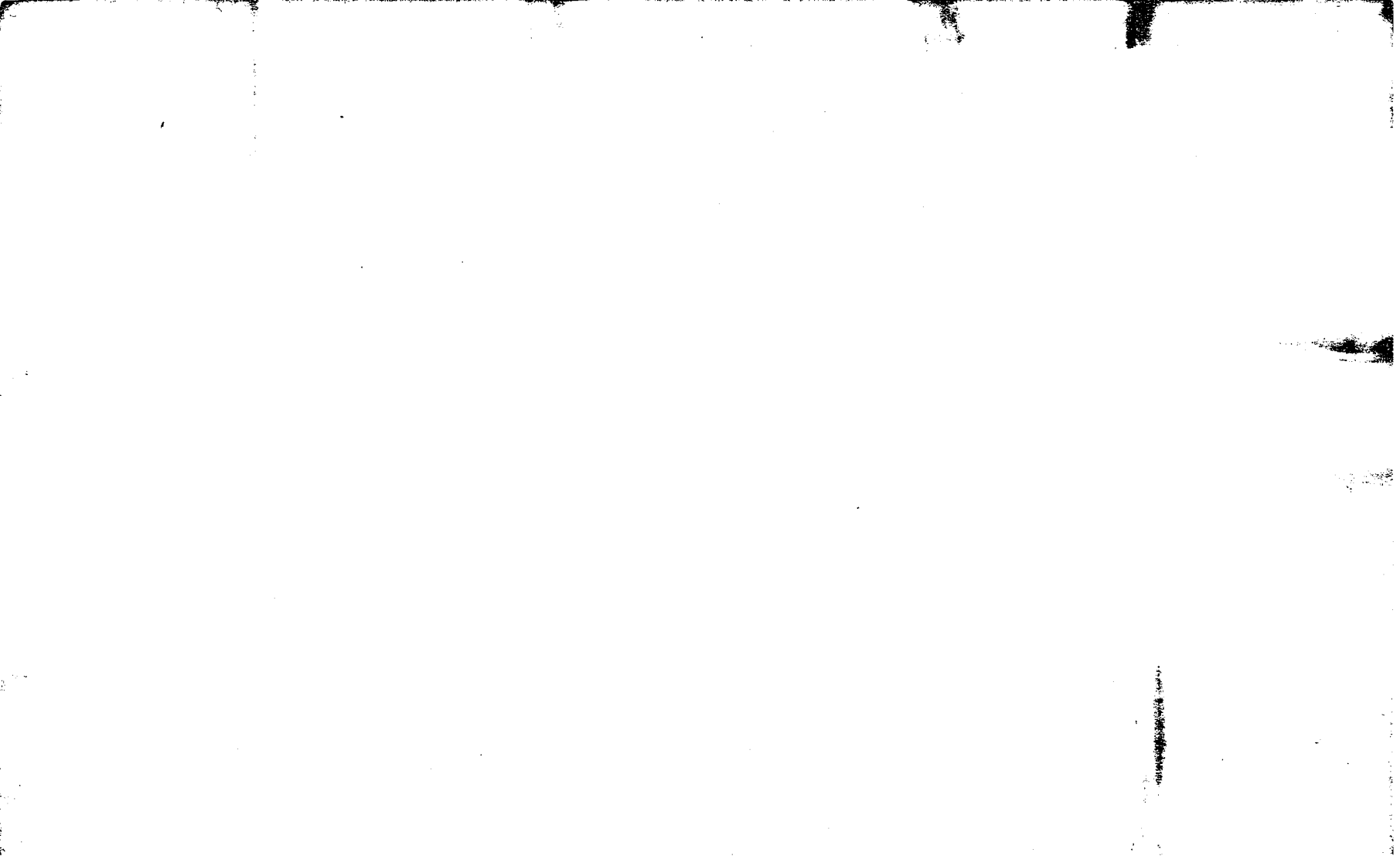
1970 - salon de mai

l'art dans la ville

1971 - grands et jeunes d'aujourd'hui

salon de mai

les réalités nouvelles.

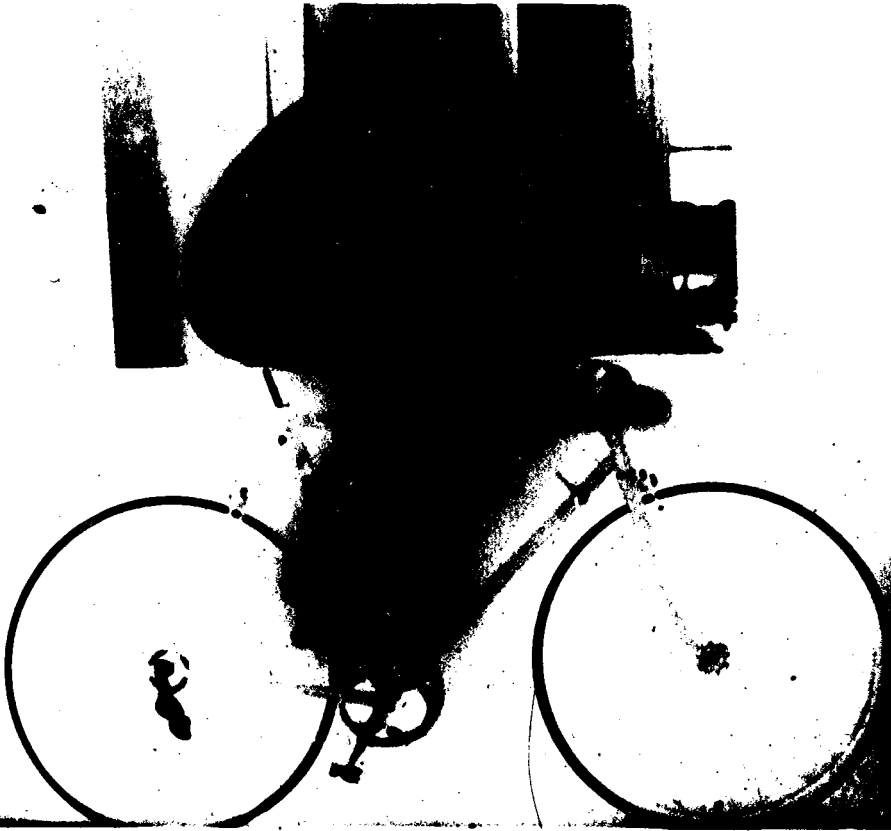


1

babou

N O M \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_



Titre \_\_\_\_\_

Date . format \_\_\_\_\_

Nature \_\_\_\_\_

**texte de Frédéric Nef**

la scène est fermée. le vélo est posé à plat contre le mur. la scène est fermée par des carreaux, des images, des paysages très faux.

dans l'espace froid et brillant de cette scène, le catalogue déplie ses fastes : le vélo est neuf, prêt à l'immortel papier glacé, les stores sont des stores glacés. dans la salle de bains, c'est la scène de la mort qui est jouée : images encore sans miroir, où toute la salle dans un miroir fictif dont le spectateur serait le tain.

la narration ici s'abrége jusqu'à contenir tous les récits possibles : ces salles de bains sont des lieux vides, sans mémoire, traversée par une lumière morte, lieux de l'unique drame, une

femme.

ses cheveux à pleines mains, le décor change, le dédale s'ouvre sur des photographies, des paysages un peu plus faux que de coutume, vacillent. stores où viennent se cogner tous les fauves, les lions, les éléphants. les salles sont vides. la femme se tenant à pleines mains les cheveux était donc un fugitif, amas de simulacres, échappé du miroir nul où désormais se reflètent les pièces vues de l'intérieur au faux bois soigneusement appliqué à l'allure de catalogue de rêve où désormais vous êtes enfermés.

frédéric nef  
le 26-08-71

**N O M** \_\_\_\_\_

**Adresse** \_\_\_\_\_



**Titre** \_\_\_\_\_

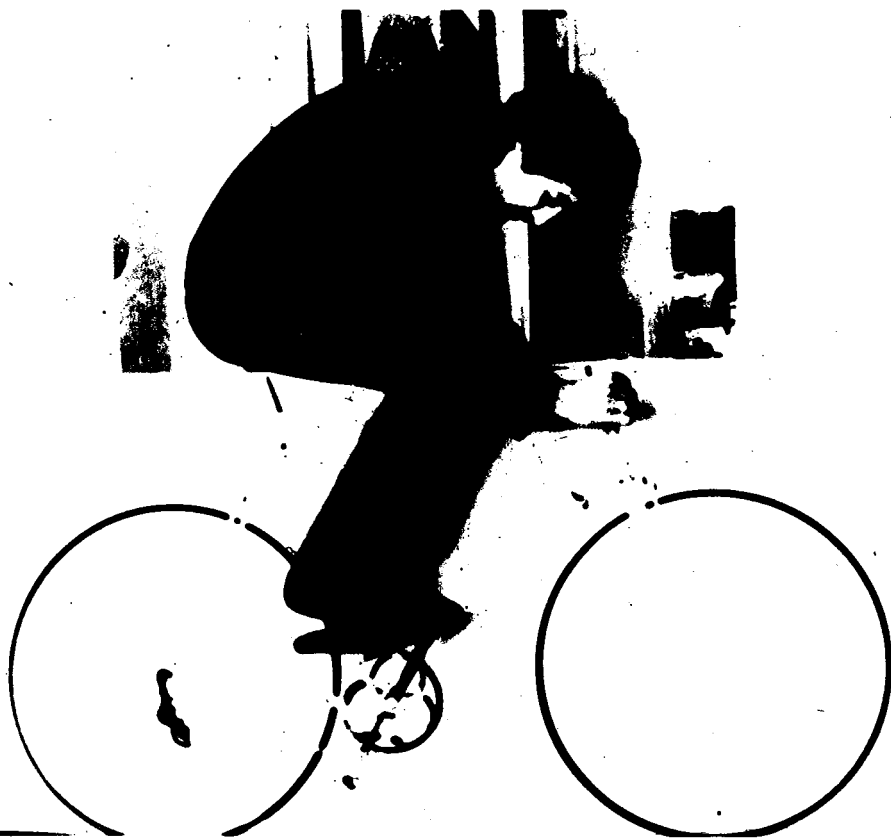
**Date \_ format** \_\_\_\_\_

**Nature** \_\_\_\_\_

**Observations.** \_\_\_\_\_

**N O M** \_\_\_\_\_

**Adresse** \_\_\_\_\_



**Titre** \_\_\_\_\_

**Date - format** \_\_\_\_\_

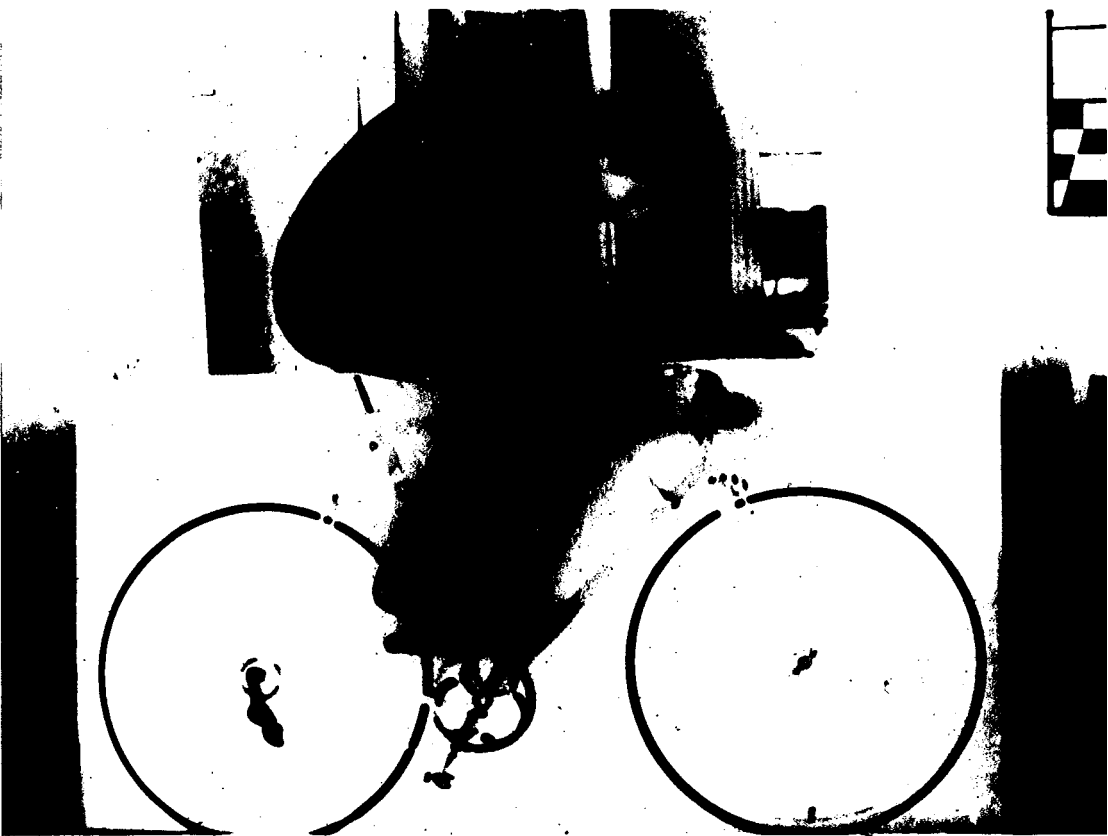
**Nature** \_\_\_\_\_

**Observations.**



**N O M** \_\_\_\_\_

**Adresse** \_\_\_\_\_



**Titre** \_\_\_\_\_

**Date - format** \_\_\_\_\_

**Nature** \_\_\_\_\_

**Observations.** \_\_\_\_\_

**babou**

**N O M** \_\_\_\_\_

**Adresse** \_\_\_\_\_



**Titre** \_\_\_\_\_

**Date . format** \_\_\_\_\_

**Nature** \_\_\_\_\_

beatrice janicot

« western spécial » est le premier film de béatrice janicot. il est en 16 millimètres et en ektachrome, avec son synchronisé, et dure dix-huit minutes.

les images de béatrice janicot et la bande son qui le composent sont des collages.

le scénario et le découpage sont de béatrice janicot. l'animation, la prise de vue et le montage ont été réalisés par jean-pierre wagner et volker lemke.

ce film a été réalisé pendant les mois de juillet et août 69, dans la cave d'une maison bourgeoise à asnières, avec des matériaux et des moyens de fortune.

il a été présenté au musée d'art moderne de paris en janvier 1970 et au festival d'hyères en 1971.

il est réservé à une distribution non commerciale, en raison des droits d'auteurs exorbitants qui seraient exigés, sur les musiques qui composent la bande sonore, si ce film voulait sortir dans un circuit commercial.

## la visite chez nana

j'entrais dans le couloir, et, la première porte à gauche ouverte, la salle des armoires, toutes pleines de toutes les variétés de ciseaux (petits) en bon ordre de fonctionnement, d'après essai. ma mère me donnait la main et on se dirigeait chez nana. En sautant, je me libère de l'étreinte de la main, ce chemin ; la découverte de ce qui restait de la « nature » dans un village de finlande.

il y avait des odeurs et les pierres de cette petite route. Plus bas, la prison ; mais il y avait aussi la maison de nana.

en tournoyant, touchant, sautant, riant, on s'approche.

ma mère touchait son sac pour se certifier que ses aiguilles à tricot y étaient. ailleurs, la grande ville, le sifflement, les ventres gonflés, yeux enflammés, seins léchés, et l'astronaute ; du

haut de son trône faisait un tas de grimaces aux téléspectateurs et ainsi, naît une légende de plus.

et la petite maison toute propre, merveilleusement propre, couleur d'odeur de thé et biscuits croquants, et chaleur intime.

une feuille jaune, hors station... je l'ai attrapée et rejetée de suite.

et la première salle des ciseaux n'avait plus de dimension.

et la caisse à musique bibelot de mes sept ans s'est mis à jouer, conséquence d'une touche magique et maladroite de l'enfant curieux.

les maisons maquettes à petit train ho & co étaient témoins du bal riant, criant, walkyrien. la grande ville et les grands humains étaient toujours présents.

j'entre dans l'autre salle et toujours des ciseaux, encore plus beaux, beliques, brimés par le fatigant découpage de grand-saut-à-la-énorme-urbe. toutefois, la revue magique qui renfermait cris, sourires, demandes d'emplois, offres d'emplois, stérilisation-afin-de-faire-de-la-belle-photo-à-donner-à-consommer ; la revue n'était pas là.

bambadimbaboumboumblablà et le grand bal

continuait. il faut urgentement - stop - avorter - stop - je ne l'aime plus - stop - je veux être bambadimbaboumbourblabla, etc.

il vient le nouveau-né-gants de caoutchouc, hygiéniquement en ordre, prennent les ciseaux et coupent.

toute cette ferraille fluctue lourdement, juste le temps de terreur, et après crever dans un cri que les artères se décomposent.

et toucher légèrement les fantastiques lames à couper des ciseaux, se blesser et donner à sucer son sang, et penser à la logique revue. il faut continuer. une chambre, d'autres ciseaux.

autre chambre, d'autres ciseaux.

et tourner en rond et découvrir là en ce lieu même, la fenêtre qui s'ouvrait sur tout et c'était elle la revue cherchée, inépuisable, pour découper des images qui resserrent le soupir de bien vouloir perserver un renouvellement transpiré et sourd.

boutillon



penser l'art et parler d'art c'est le piège  
je ne suis pas critique  
et ne veux en aucun cas l'être  
je n'ai pas à justifier mon travail  
je pense qu'il est assez grand pour le faire lui-même  
sinon, il se trouvera bien l'intellectuel de service pour le faire  
justifier, c'est une tentative de réussite  
et la réussite, moi, je m'en fous.  
les démarches m'emmerdent. les propositions aussi !  
idem pour l'avant-garde  
nous en sommes prisonniers ; et j'aime bien être libre  
c'est l'aliénation au « truc », trouvé bien souvent  
avec difficulté  
j'aime faire ce que bon me semble  
le reste c'est pour vous messieurs les artistes  
pour plus amples informations, il ne vous est pas  
interdit de vous mettre en contact avec moi.

claude-gilles boutillon,  
septembre 1971.

chabot

s' emmerde da  
ns l' enseignement et bricole des

# PSYCHO OBJECTS

chantecaille





# entretien avec Pontus Hulten



Retuse en tant que  
commissaire pour la Suède  
de participer à la Biennale

« La machine »  
1969

Exposition  
1968

« Monde intérieur  
et monde extérieur »  
1968

Collabore à l'exposition  
« Art en mouvement »  
1964

Exposition :  
« Art en mouvement »  
1964

Le musée de nos désirs »  
1966

Exposition :  
1966

« Premier conservateur  
de Stockholm  
un musée d'art moderne  
Conservateur assistant  
1957  
journalisme et cinéma  
et à Paris ;  
Etudes à Stockholm  
1950-55

Etudes d'histoire de l'art  
et d'ethnographie  
à l'université de Stockholm  
1950-55

Karl Gunnar Pontus Vougé  
né le 21-6-1924  
1945-50

HULTEN  
Pontus Gunnar

de façon permanente.  
peuvent s'expliquer et se développer  
la vie trouvent un endroit où elles  
ont été faites en sorte que les idées  
sur la spontanéité. Notre objectif  
mai 1968 fut un état d'esprit fondé  
sur le même de la cité. La mentalité  
dual rôle le musée peut avoir au  
nier point et avons essayé de voir  
P. H. Nous sommes partis du der-  
la notion de culture d'une société.  
musée proprement dit, le public et  
guer quatre : l'art contemporain, le  
On pourrait sans doute en distin-  
quels éléments porte votre analyse ?  
Où Dans cette perspective, sur  
Où Dans cette perspective, sur  
velle conception de la vie.

et ainsi peuvent inspirer une nou-  
d'existence, ont valeur de réalité  
ion et avec leurs propres moyens  
que nos manifestations, à leur éche-  
hommes. Il faut faire comprendre  
vités renouvelant la mentalité des sci-  
exemples pour l'ensemble des sci-  
nos intuitions peuvent donner des  
que les actions et les objets dans  
culturale. Ainsi, il nous faut prouver  
créatrice et destructrice plus per-  
nemenets de la rue vaitent une force  
On venait de réaliser que les évé-  
sur la réalité sociale.

permis puisque sans répercussion  
clos, isolé, ou tout était finalement  
d'une cour des miracles, un lieu  
d'art moderne n'était simplement  
elle aurait prouvé que le musée  
de mai, elle ne put plus durer, car  
1968, à la faveur des événements  
En date de 1960 à 1968. En  
Mais à mon avis, cette situation  
aussi bien d'un Suède.

hommes de musée..... à l'étranger  
les, les musiciens, les cinéastes, les  
situation fut reconnue par les arts-  
aces qui se situaient du cadre. Cette  
d'endroit où la société totalisait des  
une cour des miracles, une sorte  
salles de spectacles... Ce lieu devint  
vaient pas être projetés dans les  
on présentait des films qui ne pou-  
jouée dans les salles de concert,  
musiques qui ne pouvait pas être  
cette conception. On jouait de la  
cis... Nous avons essayé d'élargir  
à un culte des objets. Autour de  
C'est le « musée-vitalité » consacré  
du'on s'occupait d'objets modernes.  
n'était au fond changé, si ce n'est  
les mêmes conceptions que l'était  
Avant 1960, celui-ci était fondé sur  
tions et structures de notre musée.

essaye d'analyser les rôles, fonc-  
l'avenir ». A ce propos, nous avons  
le musée, ou celle du « musée de  
le fait le problème de l'avenir d'un  
Pontus Hulten. Cette question pose

Comment définissez-vous le  
rôle et la fonction d'un musée d'art  
moderne ?

de façon permanente.  
peuvent s'expliquer et se développer  
la vie trouvent un endroit où elles  
ont été faites en sorte que les idées  
sur la spontanéité. Notre objectif  
mai 1968 fut un état d'esprit fondé  
sur le même de la cité. La mentalité  
dual rôle le musée peut avoir au  
nier point et avons essayé de voir  
P. H. Nous sommes partis du der-  
la notion de culture d'une société.  
musée proprement dit, le public et  
guer quatre : l'art contemporain, le  
On pourrait sans doute en distin-  
quels éléments porte votre analyse ?  
Où Dans cette perspective, sur  
Où Dans cette perspective, sur  
velle conception de la vie.

et ainsi peuvent inspirer une nou-  
d'existence, ont valeur de réalité  
ion et avec leurs propres moyens  
que nos manifestations, à leur éche-  
hommes. Il faut faire comprendre  
vités renouvelant la mentalité des sci-  
exemples pour l'ensemble des sci-  
nos intuitions peuvent donner des  
que les actions et les objets dans  
culturale. Ainsi, il nous faut prouver  
créatrice et destructrice plus per-  
nemenets de la rue vaitent une force  
On venait de réaliser que les évé-  
sur la réalité sociale.

permis puisque sans répercussion  
clos, isolé, ou tout était finalement  
d'une cour des miracles, un lieu  
d'art moderne n'était simplement  
elle aurait prouvé que le musée  
de mai, elle ne put plus durer, car  
1968, à la faveur des événements  
En date de 1960 à 1968. En  
Mais à mon avis, cette situation  
aussi bien d'un Suède.

hommes de musée..... à l'étranger  
les, les musiciens, les cinéastes, les  
situation fut reconnue par les arts-  
aces qui se situaient du cadre. Cette  
d'endroit où la société totalisait des  
une cour des miracles, une sorte  
salles de spectacles... Ce lieu devint  
vaient pas être projetés dans les  
on présentait des films qui ne pou-  
jouée dans les salles de concert,  
musiques qui ne pouvait pas être  
cette conception. On jouait de la  
cis... Nous avons essayé d'élargir  
à un culte des objets. Autour de  
C'est le « musée-vitalité » consacré  
du'on s'occupait d'objets modernes.  
n'était au fond changé, si ce n'est  
les mêmes conceptions que l'était  
Avant 1960, celui-ci était fondé sur  
tions et structures de notre musée.

essaye d'analyser les rôles, fonc-  
l'avenir ». A ce propos, nous avons  
le musée, ou celle du « musée de  
le fait le problème de l'avenir d'un  
Pontus Hulten. Cette question pose

Comment définissez-vous le  
rôle et la fonction d'un musée d'art  
moderne ?

La dernière couche sera réservée  
aux ateliers, c'est-à-dire compren-  
dra des espaces et des outils à dispo-  
sition  
local où l'on met à disposition  
des moyens de production, allant  
du matériel aux simples clous, des  
pinceaux à l'ordinateur. Les outils  
sont toujours, mais rien n'est décidé  
quant à leur usage, ni sur les  
champs à exploiter, ni sur les buts  
des expériences. Le personnel du  
musée pourra agir comme instruc-

La situation créée une situation de  
conflit, une situation critique. La  
dictoires seront souvent contrar-  
puités, mais le fait même que ces  
tentes des informations non mani-  
sées évidemment impossible d'ob-  
tenir toutes espèces d'informations. Il  
lien où l'individu est adressé par  
« degré zéro » de l'information, un  
Cela représentera une sorte de  
sculpteurs de toutes les agences.

trouveront par exemple des idées-  
matérielles bruts et directs. Là se  
possible. Ce sont pour nous des  
doivent être aussi peu rédigées que  
d'informations. Ces informations  
car une concentration accélérée  
la vie quotidienne, se caractérisent  
sphérique, peut dicter l'univers de  
La couche ultérieure, l'enveloppe  
concentriques :

Le musée comprend quatre couches  
imaginé un modèle spatial. Cette  
dimensions, d'allure sphérique. Nous  
du musée moderne. Nous avons  
le musée, ou celle du « musée de  
l'avenir ».

A ce propos, nous avons  
essaye d'analyser les rôles, fonc-  
tions et structures de notre musée.

Avant 1960, celui-ci était fondé sur  
les mêmes conceptions que l'était  
Rien  
au XIX<sup>e</sup> siècle. Rien  
n'était au fond changé, si ce n'est  
du'on s'occupait d'objets modernes.  
C'est le « musée-vitalité » consacré  
à un culte des objets. Autour de  
à un déconvoeur pur, dans ce  
1960, on a découvert que, dans ce  
genre de musée, on pouvait mon-  
trer des choses et réaliser des  
aces que la société n'acceptait pas  
alliances : des « œuvres d'art » ind-  
mixées, sans en cet endroit pré-  
cis... Nous avons essayé d'élargir  
cette conception. On jouait de la  
musiques qui ne pouvait pas être  
jouée dans les salles de concert,  
on présentait des films qui ne pou-  
vaient pas être projetés dans les  
salles de spectacles... Ce lieu devint  
étaient pas être projetés dans les  
salles de spectacles... Ce lieu devint  
étaient pas être projetés dans les  
salles de spectacles... Ce lieu devint

Modèle des activités futures du Musée  
Museum, en trois dimensions.

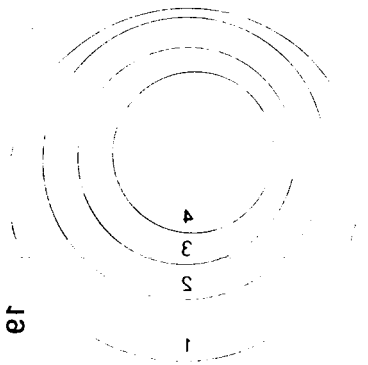
1. Information primaire (communication  
répétitive).

2. De l'espace et des outils pour le  
traitement des informations (des ateliers  
pour le public, les ateliers et le person-  
nel du musée).

3. Information traitée (expositions d'art,  
films, musique, dans, théâtre...).

4. Collection d'art, archives de films...  
Information traitée et gardée : mémoire.

leur de ces machines. Ces ateliers  
de travail pourront être employés



Moderna Museet / musée d'art moderne de Stockholm / ancien centre d'entraînement de base navale / sur île de Skeppsholmen / conçu par Fredrik Blom en 1854 / bâtiments reconstruits et agrandis / 1955, devient musée d'art moderne / projet mené à bien par le conservateur Otte Sköld / reconstruction par l'architecte Per-Olof Olsson / inauguré le 9 mai 1958 / Salles d'exposition, salle de conférence et salle de projection, librairie, restaurant / à l'est, sculptures dans jardin, parmi arbres et fleurs / à l'entrée, les "quatre éléments" mobile de Calder / Collection : 2500 peintures et sculptures dont 1000 depuis 1958 ; moyenne de 100 par an / Budget : 320.000 couronnes par an, dont 165.000 pour l'art suédois / en 1964, à la faveur de l'exposition "le musée de nos désirs", reçu du gouvernement un crédit de 5.000.000 de Fr. (5 millions de nouveaux francs) / Les acquisitions se font aussi par dons privés (1994, Rolf de Maré) et par legs des "amis du Moderna Museet" / cette association fondée en 1953 compte 2800 membres dont 1200 agés de moins de trente ans / organise visites commentées et voyages en Suède et étranger (U.S.A., U.R.S.S., Italie...) Autre association : le ciné-club : pour adultes (créé en 1959, 6000 adhérents), pour enfants (créé en 1959, 5 à 6000 enfants) Ouvert tous les jours de 12h. à 22h.

l'aménagement de locaux différenciés selon les diverses fonctions que vous attribuez au « musée du futur » ?

P. H. : En principe, dans le bâtiment que nous faisons construire, nous n'avons pas pensé l'établissement de cloisons permanentes entre les endroits susceptibles de devenir un atelier de travail soit pour les artistes, le public ou nous-mêmes. Cela permet ainsi une libre communication à tous les niveaux, et facilite les échanges des idées à tout instant. Mais s'il arrive qu'une personne travaille sur un long projet, il sera certainement possible de l'isoler. Cette solution est d'ailleurs plus pratique en ce qui concerne la surveillance du musée.

Opus : Le gardiennage du musée est un problème épineux ; vous l'avez résolu de façon originale ?

P. H. : Au terme de gardien, nous préférons celui de moniteur, c'est-à-dire une personne qui non seulement « surveille » les outils, mais encore informe le public. Ce qu'il faut éviter, c'est évidemment la position policière, répressive, de la personne qui surveille. Au Moderna Museet, ce personnel est strictement féminin ; ce sont des « hôtes-ses », bien que je n'aime pas ce mot. De par leur rôle qui est essentiellement celui de renseigner et d'instruire le public, ces nouveaux « gardiens » détiennent des responsabilités vis-à-vis du public et participent ainsi à la vie du musée.

Opus : « L'éducation » du public semble un des obstacles majeurs qui pourrait ruiner l'utilité du musée d'art contemporain. Ce musée doit-il tenir compte de la population sans distinction de classes, ou, alors, doit-il continuer à s'adresser à un public de choix, une élite ? Comment parvenir à intéresser le plus grand nombre de gens possible ?

P. H. : A mon avis, ceci est un faux problème si l'on demande au seul musée une solution à cette question des plus importantes. Je puis répondre par deux constatations : lorsqu'un ouvrier vient réparer le toit ou la tuyauterie, c'est-à-dire qu'il entre au musée pour une cause professionnelle, il est le plus souvent intéressé (sur son temps payé bien sûr). Mais l'idée de pénétrer de sa propre initiative en tant que loisir ne lui vient certainement pas à l'esprit. Chaque classe possède une « attitude culturelle » et une « pratique cultivée » très fortement liées aux conventions et à l'éthos de chaque classe. Cette structure culturelle ne sera pas changée avant que la société de classe ait été brisée. Dans l'état actuel des choses, au mieux, nous ne pouvons qu'espérer contribuer à ce changement. Il faut avoir confiance dans l'activité artistique comme étant le moyen d'expression le plus subtil et en même temps le plus incisif.

Opus : Dans ce cas, la solution peut être purement politique ?

P. H. : Je ne crois pas que ce soit purement politique dans la mesure

où l'ouvrier conservera la même attitude culturelle dictée par la morale de sa classe d'appartenance, même s'il accède à l'auto-gestion de son entreprise.

Opus : Oui, mais tout est lié ; je veux dire que la pensée politique, l'économique, les attitudes sociales, la production plastique forment un tout cohérent dans l'histoire de la société. Par exemple, le marché de l'art assigne à l'œuvre d'art, à la fonction du musée, des rapports faussés en leur affichant une image de marque précise : un objet de spéculation et un temple du savoir universel voué au culte de l'objet de « valeur »....

P. H. : En ce sens c'est politique.

Mais je voudrais ajouter que depuis 1960 environ, le musée d'art moderne n'est plus compris comme un temple de la culture avec un grand « C ». Cette idée me semble périmée. La difficulté réside dans le fait qu'il faille faire connaître le musée d'art moderne comme une enclave libre, la seule peut-être qui puisse exister parmi les institutions.

Cette obtention, cette exigence ne peuvent se faire qu'à partir d'un changement profond des structures globales de notre société, vers une prétendue civilisation des loisirs.

Opus : Et les galeries ? Et le marché de l'art ? Comment le Moderna Museet s'insère-t-il dans ce marché ?

P. H. : Notre mode de société étant ce qu'il est, on ne peut pas demander à l'artiste d'être un mendiant.

Les galeries sont utiles, mais il me semble que depuis 1960, la commercialisation de l'art est poussée à l'extrême. Les galeries sont allées trop loin et cela est très dangereux.

Les marchands et les artistes ont été corrompus par la facilité de cette « société de consommation » qui ne considère l'objet d'art que comme un produit de spéculation.

Il nous est bien sûr impossible d'arrêter un tel système. En fait, nous avons essayé d'agir de telle sorte que l'on n'achète pas dans les galeries, mais qu'on achète directement aux artistes ; ceux-ci viennent proposer leurs œuvres en déposant au musée soit l'œuvre même, soit des diapositives. Notre musée devient ainsi une sorte de place libre où artiste et public se rencontrent dans des conditions plus saines. Cette tâche supplémentaire, nécessaire à mon avis, crée une situation nouvelle, parallèle et complémentaire qui permet d'échapper un peu à un système de cotation faussée qui ne correspond en rien à la réalité des faits plastiques.

Opus : Jusqu'à présent, on a peu parlé de l'artiste et de l'art contemporain. Contribuèrent-ils aux changements dans la conception du musée ?

P. H. : Sans aucun doute. Toute l'évolution de 1960 à 1968 que j'ai brièvement retracée, tient au dialogue qui s'est instauré entre l'artiste et le musée. L'artiste, poussé par les exigences de la production de son art, faisait reculer sans cesse

la communication y travailleront sur toutes sortes de problèmes.

La troisième couche de la sphère, présentera les productions des ateliers et sera consacrée aux manifestations : arts plastiques, films, photos, danse, concerts... mais aussi les expositions des « produits tout faits ». Il s'agit ici de l'activité culturelle déjà connue. Mais il semble que les contacts avec les ateliers donneront à cette activité un aspect plus révolutionnaire.

La dernière couche, le noyau, comprendra la « mémoire » des informations traitées ; c'est le rôle de conservation et de collection du musée.

Opus Il semblerait que cette dernière fonction soit discutée ?

P. H. En effet, cette question occasionne certaines divergences parmi les conservateurs des musées d'art moderne. En ce qui me concerne, j'y réponds positivement. La collection doit rester, même si cela pose des problèmes d'ordre pratique quant à la conservation des œuvres qui incombent une responsabilité historique. Ce sera ce que l'on a décidé de garder en tant que témoignage de nos manifestations ; ce peut être également des éléments que l'on se procure ailleurs : œuvres, films, bandes magnétiques...

A mon avis, cette collection représente une continuité nécessaire. La mémoire collective est importante en ce sens que l'image me semble être une des formes les plus concentrées du vécu des expériences humaines que l'on peut consulter.

Un dernier point encore ; une institution comme la nôtre est assez vulnérable aux forces réactionnaires de la société. La collection, ce peut être un « sauf-conduit », le garant de la trace laissée par le passage de l'homme à une certaine époque donnée. Rappelons-nous les années trente en Allemagne...

Opus Ceci dit, vous annoncez des innovations ?

P. H. La nouveauté, c'est l'addition des deux premières couches qui relie et font participer directement l'institution-musée aux phénomènes sociaux de la vie quotidienne, participation critique avec tout ce que nous pouvons y apporter de gai, de joyeux et d'un peu plus fou.

Notre modèle théorique imagine une communication complète dans les deux sens, non seulement entre les couches concentriques, mais encore entre le monde du dehors, la cité, et le monde du dedans, le musée.

Il faut aussi envisager un système permanent d'émissions entre les diverses couches, non seulement à l'intérieur de l'institution, mais encore avec toutes les institutions du même genre, et avec les organismes de diffusion et de communication : presse écrite et parlée...

Le but de tout cela n'est pas tant de monopoliser une certaine catégorie d'informations que de multiplier les sources d'information.

Opus Pratiquement, envisagez-vous





les limites exigées de ce lieu clos, de cette institution sclérosée qu'était le musée traditionnel. Le phénomène du Pop'Art est une production qui renoue le lien avec la vie de tous les jours, qui par son impact sur le quotidien, éprouve à sa manière la réalité de ce quotidien. Il fallait donc que le musée retrouve lui aussi ces contacts.

L'histoire du musée d'art moderne, ce serait peut-être l'histoire de ces « retrouvailles » qui n'ont pas encore abouti.

Où ? A ce propos, il me semble que la production artistique depuis le début du siècle, puis les productions contemporaines, se caractérisent par une démarche réflexive sur l'histoire de l'art, l'histoire des sociétés. A ce titre, actuellement, on tente d'assimiler les activités culturelles, l'histoire de l'art par exemple, à des activités de recherche de type scientifique. Cela vous concerne-t-il ?

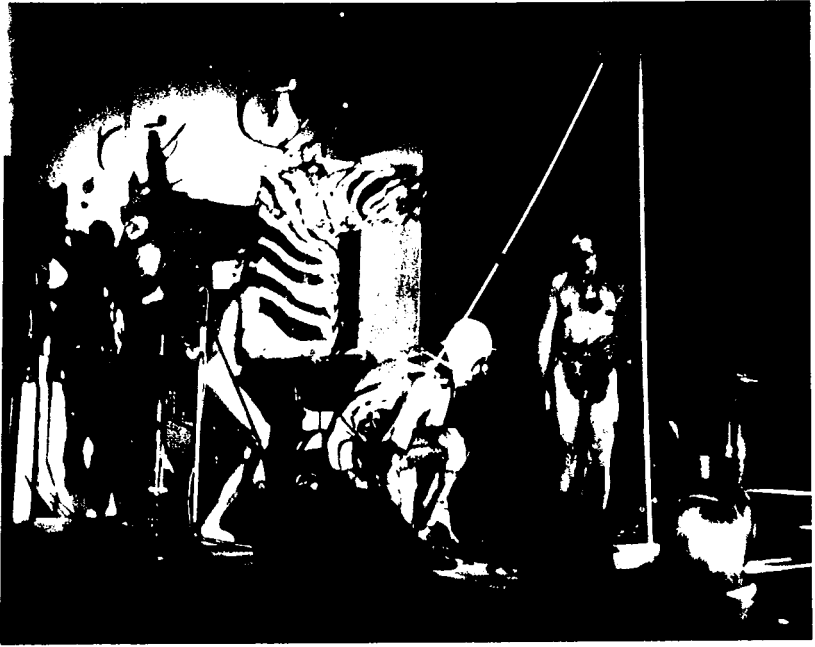
P. H. Très directement. Nous devons être disponibles continuellement pour recevoir et capter les informations sans cesse mouvantes de notre environnement. Le schéma théorique proposé précédemment, qui situe le rôle du musée dans la société, par rapport aux artistes et au public, non seulement permet mais encore ne peut fonctionner que sur une activité particulière de recherche concernant les systèmes d'analyse critique capables de faire en permanence les informations.

Dialogues et débats sont le lot de nos préoccupations pour essayer de canaliser, de déboulonner l'information, ses modes de présentation. Nous voudrions faire ce que les « surréalistes » appelaient « la critique de la vie ». Un tel mécanisme n'a rien de sûr d'intérêt que s'il fonctionne en permanence et que s'il se fonde sur une méthodologie. Une véritable science de l'information est en train de s'élaborer corrélativement à la nouvelle orientation prise par les sciences et sciences humaines : informatique, cybernétique, linguistique, sémiologie, histoire de l'art... remise en cause des concepts de théorie, d'histoire, d'espace, de temps, de signes...

Voilà, à mon avis, quelques indications qui définissent les options fondamentales du musée d'art contemporain.

Où ? Quel est alors le rôle du conservateur ?

P. H. Le « musée du futur » sera donc considéré comme une base permettant des contacts directs entre artiste, public et société. Il sera le lieu par excellence de la communication, de la rencontre, de la diffusion ; il sera un instrument de réflexion, un centre de recherches socio-culturelles présentes et à venir.





da rocha



**« l'artiste peintre » se fait  
prendre en photo par  
une « artiste peintre »**



**« l'artiste peintre »  
pensant à ses textes théoriques.**



**« l'artiste peintre »  
repensant à ses textes théoriques.**



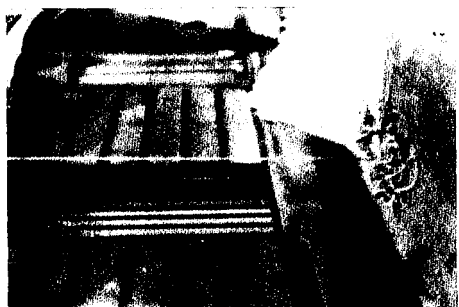
**« l'artiste peintre »  
demande à quelqu'un de lui gratter  
le dos.**

quand j'étais petit, certains me disaient que j'étais un clown, ainsi j'ai décidé de « devenir » « artiste peintre »...

27



**l'enfant regarde « l'artiste peintre »  
qui pense à ses textes.**



**un local où « l'artiste peintre »  
n'est pas  
allé en pensant à ses textes.**



**la fille regarde quelqu'un qui ne  
pense pas à des textes.**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&?;  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

faites vos textes vous-mêmes. fautes admises.  
si vous voulez copier un autre texte quelconque.  
ex. : le voyage vers la lune, l'interview de madame untel,  
au journal untel, des textes sur « l'art », des textes  
sur la guerre au vietnam, etc., vous avez cette page.

## da révolution

comment parler de da rocha ? comme d'un tel ?  
comment parler de révolution ?

comment parler d'un artiste plasticien ?

décrire ses formes, ses couleurs, le situer dans l'espace et dans l'histoire, le comparer pour mieux le cerner, esthétiser son esthétisme ?

non ! rien de cela n'est possible avec le travail de da rocha, car il n'y a rien à décrire, rien à raconter, ni d'image à retenir, car sa démarche est purement intellectuelle.

la plastique chez lui n'est que le véhicule de sa réflexion et l'exposé de sa proposition. Cette proposition peut se résumer dans une phrase clef :

« faites la révolution. »

mais comment prononcer un mot si fort, un mot qui a tant de résonances, tant d'emplois, un mot tellement utilisé qu'il en est presque épuisé, alors que ce qu'il signifie n'existe pas encore, un mot qui est impact mais indéfini ?

c'est justement en ne le prononçant pas, ce mot. ce mot si employé, qu'on l'a vidé de vie, en ne le prononçant pas, mais en le montrant qu'on peut lui permettre enfin d'exister.

et c'est pourquoi da rocha, ou plutôt un tel, « car devant un mot aussi fort que révolution, il n'y a plus place pour un autre mot ou un autre nom », ne dit pas la phrase mais l'inscrit, la démontre par ses théorèmes et ses hypothèses, et la pose en flagrant délit d'être.

c'est justement aussi parce que la chose ne peut exister que lorsqu'elle a tué le mot qui la comporte et la transporte, mais ne l'apporte pas, que toute la recherche de da rocha se situe au niveau de l'expression du mot, c'est-à-dire, du langage et qu'il croit fermement à la nécessité de réinventer le langage.

ce langage qui est notre premier et peut-être notre plus fort conditionnement social et l'en-travers de « révolution ». ainsi, toute l'œuvre de



da rocha, qu'elle soit plastique comme dans les petites séries de couleurs hypothétiques, indique, comme dans son étude des pliages de papiers en usage dans les bistrots et les écoles, formelle comme dans ses étagères, propriétés hypothétiques ou informelles comme dans le cas de son film hypothétique, est-elle une mise en question permanente de notre langage et le rôle qu'il tient en tant qu'artiste en se servant de son imagination, de son observation exacerbée et de son talent est de nous préparer à vivre et à incarner la révolution.

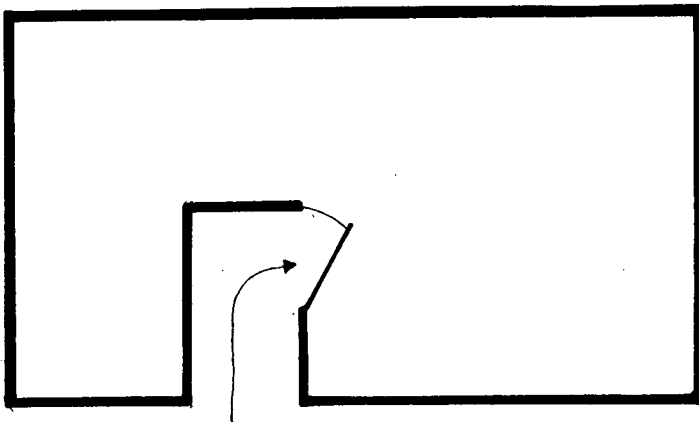
par béatrice janicot

les éléments suivants  
afin de constituer un c.v.  
2<sup>e</sup> partie-texte analyse  
**critique de la situation créative**

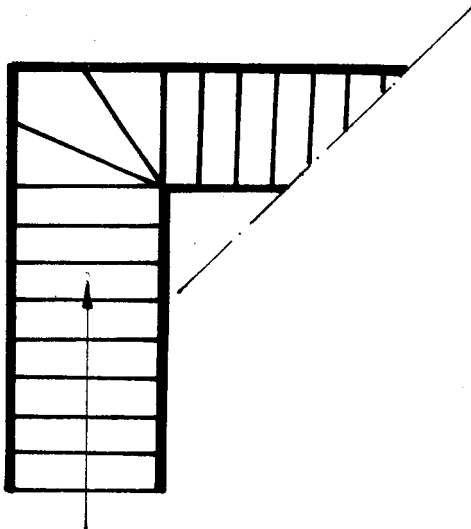
1 - couleur  
non couleur  
pinceau  
non pinceau  
crayon  
non crayon  
technique  
non technique  
utile  
pot de yaourt  
idée géniale  
non idée géniale  
non pot de yaourt  
contractuel  
symbolisme  
non symbolisme  
symbologie  
non symbologie  
mr. le directeur  
probablement le mécène  
article

2 - homme  
humanité  
non homme  
la fourmi blanche  
blanche neige  
théoricien

3 - artiste, n. celui celle  
qui pratique un art  
artiste peintre acteur entrée  
des artistes - adj. qui  
concerne les artistes qui  
aiment l'art le monde  
artiste un esprit artiste

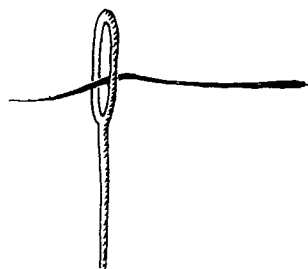


entrée d'artiste



### une entrée d'artiste

5 - j'irai te visiter  
 mon c.v.  
 ton c.v.  
 son c.v.  
 non mon c.v.  
 l'année 1955  
 l'année n'importe laquelle  
 santos a craché  
 dupont n'a pas craché  
 moi j'ai pris un pinceau  
 et une paire de pinces, etc...  
 c.v. 1968  
 c.v. 1969 à la porte  
 de l'entrée des artistes  
 c.v. 1969 (pour une demande  
 d'emploi)  
 c.v. 1970 (pour une demande  
 d'emploi)  
 c.v. 1971 (pour une demande  
 d'emploi)  
 c.v. 1931 (pour une demande  
 d'emploi)



### une entrée d'artiste

ou pour une non demande  
 d'emploi.  
 sérieux  
 prophète  
 propre  
 spirituel  
 dur  
 convenable  
 efficace  
 voyager  
 et les non.  
 une lettre très drôle  
 c.v. du c.v. du non c.v.  
 une lettre non drôle  
 revue (s) qui concerne (ent)  
 les artistes.  
 lire la revue  
 original  
 mieux que l'autre  
 mais tu ne sais pas  
 le mieux  
 je te préfère à toi.

# dix o

d'après une longue période de stagnation, cette psychologie de l'égo recommençait à retener de nouveau l'attention générale, et on ne saurait pas s'étonner si l'analyse de l'art fut une continuation de l'analyse des rêves.

bien qu'il défende les contenus insensés des rêves, freud n'a jamais défendu sa structure apparemment chaotique. comme je l'ai déjà dit, il attribuait cela à une procédé primaire qui se ressentait dans le manque de différenciation appropriée des opposés, de l'espace et du temps, et aussi, en vérité, de quelque autre structure fixe.

je montrerai que la complexité d'une recherche créative, qui doit exploiter des chemins sans nombre, a besoin d'avancer dans un front plus large que laissent ouvertes des options contradictoires.

en contraste avec la maladie, le travail créateur arrive à coordonner les résultats entre l'indifférenciation inconsciente et la différenciation consciente et ainsi, laisse à découvert l'ordre occulte de l'inconscient.

une fois résolus les conflits de l'inconscient, il convient à l'action automatique de l'égo de sublimer les tendances révélées de l'inconscient pour un travail utile et créatif. ce procédé laisse obscur le travail créateur de l'égo. l'étude de la sous-structure inconsciente de l'art et des procédés de triage dans la science, offre l'opportunité nécessaire pour observer les techniques créatives

**un bonjour du « bûcheron »**

de l'égo et le moyen par lequel celui-ci fait usage des structures dispersées et de la perception inconsciente. Le cas de l'inconscient est tellement démobilisateur quant à la réalité externe. dans les deux cas, on a besoin de réalités moins différenciées (évidemment).

qu'il soit mis de côté de telle sorte qu'elle puisse envisager une pensée rationnelle et la fabrication d'images nettement cristallisées. dans ce cas, la créativité signifie auto-destruction. cette attaque auto-destructive peut expliquer pourquoi l'art se trouve aussi souvent mélangé avec la tragédie. dans un travail de sondage, publié par « international journal of psycho-analysis », il y a beaucoup d'années, j'ai envisagé de traiter la fantaisie auto-destructive qui caractérise beaucoup de travaux créateurs. plus tard, j'ai suivi la suggestion trouvée dans le livre de marion milner, « an experiment in leisure », j'ai vérifié que l'imagisme auto-destructif du « dieu moribond » (frazer) ne symbolisait la fantaisie masquiste que comme le procédé créatif lui-même, ou soi, l'attaque auto-destructive des fonctions non conscientes contre

les sensibilités rationnelles des surfaces. ces images tragiques ne sont pas symboliques de la façon commune et n'expriment pas des impulsions infantiles ou archaïques (id), mais des événements à l'intérieur de la personnalité créative (égo).

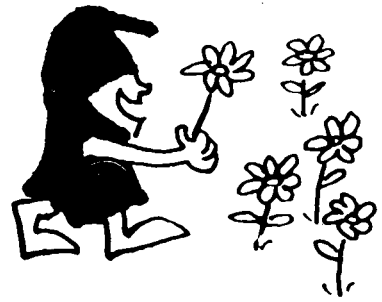
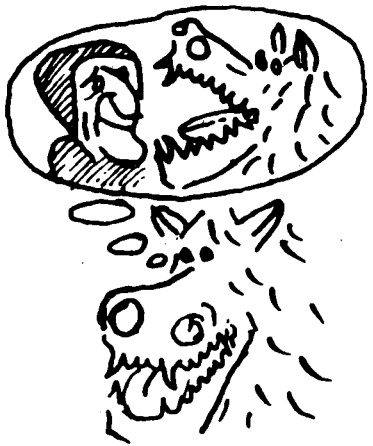
je pourrai demander alors au lecteur qu'il ne s'irrite pas avec l'obscurité de certain matériel, et qu'il retire seulement du livre, tout ce que réellement puisse lui être agréable, laissant le reste pour lire. d'une certaine manière, cette sorte de lecture exige ce que j'appelle d'une méthode syncrétique. les enfants retiennent leur respiration quand ils écoutent une histoire qu'ils comprennent à moitié. selon les paroles de william james, les enfants passent évasivement sur les longs textes qui échappent à leur compréhension. ils s'attachent aux seuls points qui leur sont agréables. mais même ainsi, cette compréhension incomplète leur suffit. cette capacité pour comprendre, il n'y a aucun doute pour que ce soit une capacité, peut-être due à son habileté syncrétique de saisir une structure complète plus qu'analyser des éléments isolés. aussi, l'art infantile accepte les structures com-

avec la bonne volonté de votre éternelle « mamie »

avec les compliments du « méchant loup »

plètes sans songer aux détails analytiques, et moi-même j'ai conservé une partie de cette capacité. toutes les structures artistiques sont essentiellement polyphoniques, quand elles se développent en même temps en plusieurs couches superposées, et non seulement en une seule ligne de pensée. c'est par cela que la créativité exige une espèce d'attention diffuse et éparpillée, en contradiction avec nos habitudes normales et logiques de penser.

je ne crois pas que le lecteur désire s'acheminer sur un chemin singulier, comprenne la complexité de l'art, et la créativité d'une manière générale. étant comme cela, pourquoi se préoccuper avec lui ? même les arguments les plus persuasifs et les plus imprégnés de logique n'arriveront pas à substituer son manque de sensibilité. D'un autre côté, j'ai des raisons pour attendre que le lecteur bien affiné avec la sous-structure au culte de l'art, ne trouvera aucune difficulté à suivre la structure diffuse et dispersée de mon exposé.



d u b r e u i l

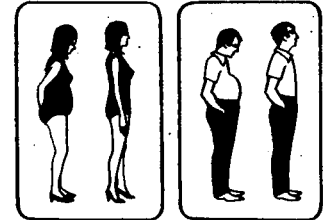


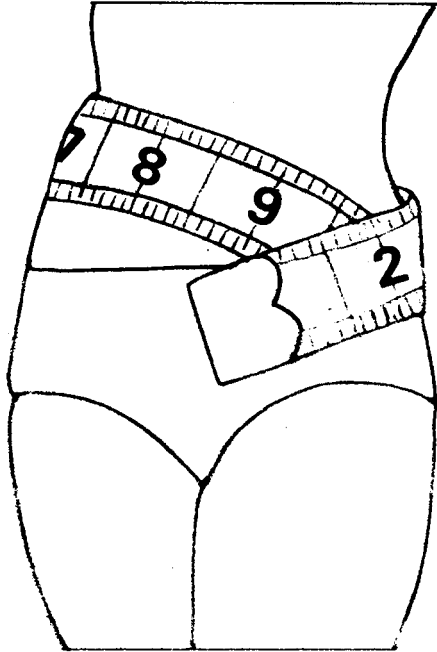
## ATTENTION

UN TRAIN PEUT EN CACHER UN AUTRE : CELA PEUT ETRE  
UN ACCIDENT .

UNE INFORMATION PEUT EN CACHER UNE AUTRE : C'EST UN  
ACTE DELIBERE .

U NE REPRESSION PEUT EN CACHER <sup>une</sup> AUTRE : C'EST POLITIQUE .





INFORMATION : renseignement, nouvelle, donnés par un journal, par la radio ou la télévision (cf. nouveau petite Larousse 1968)

PERDEZ 4cm DE TOUR DE TAILLE  
EN 8 JOURS

EN L'ESPACE DE 8 JOURS QUATRE OUVRIERS PORTUGAIS SE TUENT ACCIDENTELLEMENT. APRES ENQUETE LES CONDITIONS DE SECURITE N'ETAIENT PAS RESPECTEES.

ART : expression d'un idéal de beauté dans les œuvres humaines (cf. nouveau petit Larousse 1968).

en se retranchant derrière de telles définitions, les artistes n'ont plus qu'à exalter ce qui est beau, grand, esthétique... la réalité s'évade.

mais l'artiste doit-il ignorer la réalité ? doit-il rester indifférent face à un système oppressif ? peut-il accepter, sans se sentir concerné, un monde où régent : l'injustice sociale, une information déformée, une répression abusive, une publicité outrancière... ?

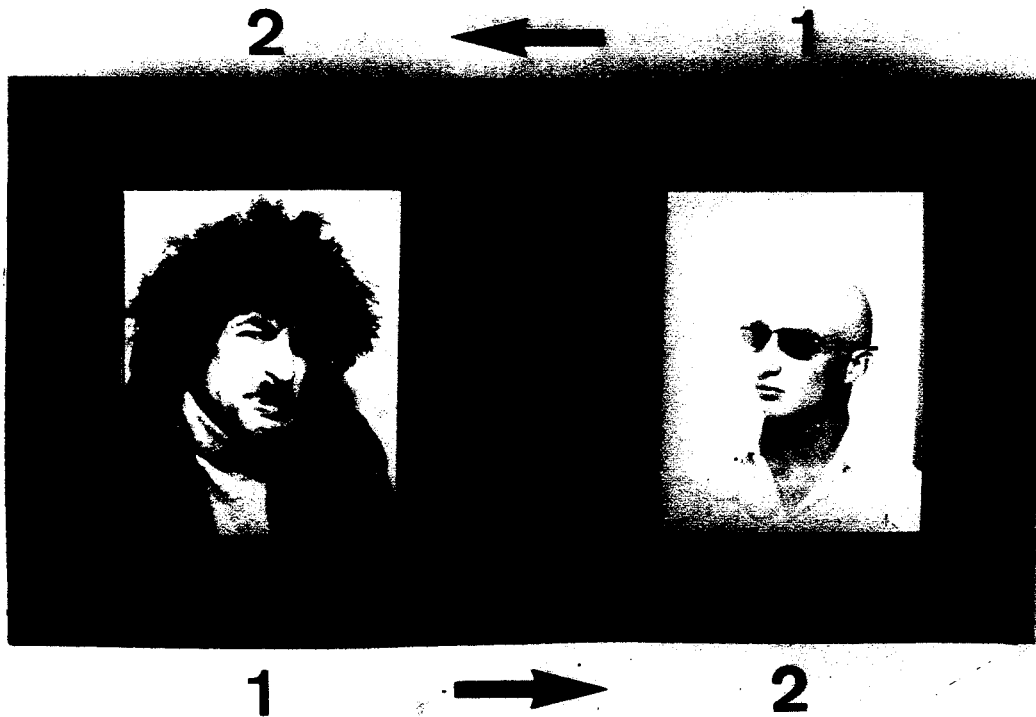
son rôle social doit-il se borner à concevoir quelques mosaïques pour façades d'h.l.m. ou à créer un environnement esthétique dans quelques ateliers ? il ne faut pas oublier qu'il est

admis qu'un décor agréable favorise la productivité et devient rentable. Donc, dans ce cas, le rôle social de l'artiste se réduit à un facteur de rentabilité. je pense qu'un artiste ne doit surtout pas être rentable. au contraire, l'artiste doit exprimer ce qu'il pense à l'aide de supports qui lui paraissent les plus appropriés à son travail et qu'il estime être bien adaptés pour transmettre de façon rapide et directe ses idées. Les travaux ainsi produits pourront peut-être déclencher une réflexion et une prise de conscience chez le spectateur.

l'artiste ne se sentant concerné que par « l'expression d'un idéal de beauté dans les œuvres humaines » devrait être le signe d'une société beaucoup plus vivable que la nôtre. nous en sommes encore loin...

PUBLICITE : ensemble des moyens employés pour faire connaître une entreprise industrielle ou commerciale, pour vanter un produit, etc. (nouveau petit Larousse 1968.)

NE CHOISISSEZ PLUS!  
AVEC LA PUBLICITE  
VOUS ETES CONDITIONNE



gravier

**CIRQUE  
JEAN RICHARD**



**CIRQUE  
JEAN  
RICHARD  
VOTRE  
CIRQUE  
N°1**

**LES ZEMGANNO**

vendredi 25 septembre 1971

15 h 30

hier je n'ai rien dit. on est allé à vichy. il pleuvait un peu. on a fait les magasins. moi j'ai acheté vite un pull avec des manches gonflés, il est vert clair, je l'aime bien. maman a dit : « elle a mauvais goût ». marie-noëlle a acheté des gâteaux et même pour elle une tarte aux fraises au monoprix, moi, je les ai attendues devant le magasin.

18 h

quand on est rentré il pleuvait toujours. je suis allée chercher les photos, j'étais contente. à part que je ferme les yeux. alors ce matin avec un peu d'encre de chine je les ai retouchées, maintenant ça fait bien, j'en ai épinglé une sur la tapisserie, papa a dit : « elle est bête ». tante marie-claire a bien aimé.

21 h 15

le soir je n'ai pas regardé la télévision, j'étais fatiguée, alors j'ai éteints avant que marie-laure revienne il faisait froid je suis allée chercher une autre couverture.

samedi 26 septembre 1971

8 h

le matin j'ai mis le pull vert et je suis allée le montrer à maman. il pleuvait. aujourd'hui maman a dit : « c'est dommage ». c'était l'anniversaire des cinquante ans de papy et mammy. mammy avait la perruque et papy le costume, j'ai pris des photos dans le salon, il a fallu

ouvrir les volets car il n'y avait pas assez de lumière. ils se sont assis près du lampadaire, c'était marie-noëlle qui l'avait offert. papy et mammy étaient très contents. tout le monde est entré et a dit : « vive les cinquante ans de mariage ». quand j'ai donné le bouquet de fleurs j'ai dit : « bonne année et bonne santé » ou « joyeux Noël ».

12 h

à midi tout le monde était pressé, maman m'a dit : « vas mettre ton pull rose et ton pantalon à fleurs », je n'avais pas envie ; maman n'a pas pu prendre de film car on était à l'intérieur, moi j'ai pris des photos quand maman le disait. j'en ai pris quand on a apporté le gâteau et aussi quand ils ont bu le champagne, moi je préférais en prendre quand pour le café ils levaient tous le doigt c'était bien mieux. quand on est parti il était quatre heures et demi, il pleuvait encore plus, maman ne voulait pas se mouiller les cheveux.

marie-laure a parlé cette nuit, la nuit elle parle très vite. elle m'a demandé « quoi », j'ai dit : « je ne m'en rappelle plus », elle a dit : « toi aussi tu as parlé je m'en souviens ». hier j'avais rêvé.

19 h environ

papy en rentrant était bien content d'enlever sa veste de costume, il était fatigué ; maintenant il dort dans le salon ; il fait beaucoup de bruit alors je suis montée et j'ai écrit.

20 h

à la télévision ils ont dit que le temps s'arrangeait.  
hier j'ai dit à maman : « tu sais ce que je fais ? » elle  
a dit : « non », j'ai dit : « mon journal ». elle a dit :  
« c'est bien le moment, tu n'as plus rien à dire ? »

dimanche 27 septembre 1971

10 h 25

quand je suis descendue c'était tard, mammy a dit : « hé  
bé, bien dormi ? ». j'ai dit : « j'étais dans mon bain »,  
elle a dit : « ah bon », puis elle est partie faire les  
courses et on l'a plus revue, alors j'ai fait chauffer mon  
eau pour le lait en poudre.

12 h 30

quand tonton alexis est arrivé mammy a dit : « on sera  
treize à table. »

20 h

un peu avant de m'endormir j'ai dit à marié-laure : « je  
regarde les revues je n'en ai pas pour longtemps ». j'ai  
regardé aux spectacles et aux arts et puis j'ai éteint  
la lumière, j'ai dormi aussitôt.

je me suis réveillée au milieu de la nuit parce que ma  
dent au fond pousse, elle me fait mal. puis je me suis  
rendormie et je ne sais pas si j'ai parlé.

lundi 28 septembre 1971

9 h 03

marié-laure a dit : « il ne fait pas trop beau ce matin,

des fois il y a du soleil mais c'est nuageux. » s'il ne  
pleut pas on ira peut-être aux champignons. hier papy  
nous a fait une réussite, papa a dit : « c'est facile c'est  
mathématique ». papy a ri, il a dit : « allez-y, maurice ».  
papa n'a pas réussi, il disait encore : « c'est mathémati-  
que ». marie-noëlle est restée dans sa chambre toute la  
journée.

10 h 20

quand papa est descendu il avait déjà la casquette sur la  
tête, il a dit : « on va chercher des champignons. qui  
vient ? » on est parti à six dans la voiture. au croisement  
à la grand-rue papa a dit : « la voie est libre ». quant  
on est arrivé il faisait chaud, papa a dit : « si vous  
voyez un lièvre, vous m'appellez ». il y avait beaucoup  
de champignons, ils étaient tous pourris.

12 h 05

quand j'ai voulu rentrer, je me suis perdue. pour m'appe-  
ler on a fait marcher le klaxon.

13 h 30

tante marie-claire et tonton jean sont partis après le  
repas, quand j'ai embrassé tante marie-claire, elle a dit :  
« je vais te mettre du rouge, ma chérie ». papy est allé  
au bout du chemin, il fait des signes. mammy les accom-  
pagne. marie-noëlle a dit : « elle a des jambes maigres  
quand même, ça fait des petits gigots ». papa a dit :  
« demain on va à clermont »



- 1949** née à arles, poids : 3 kg 100
- 1953** ne croit plus au père Noël
- 1955** obtient le brevet de 25 mètres brasse (passe caneton).
- 1956** fait sa communion privée, décide de devenir danseuse étoile, se fait opérer de l'appendicite.
- 1960** passe en 6<sup>e</sup> sans examen, étudie le latin.
- 1963** obtient le brevet élémentaire à la grande joie de ses parents ; se coupe les cheveux et porte son premier soutien-gorge.
- 1965** commence à se maquiller ; n'a plus peur des garçons ; redouble sa seconde ; part en vacances avec zézette à chamonix.
- 1967** repasse son bac philo en septembre. beaux-arts à aix-en-provence. rencontre christiane rolin.
- 1970** expose à la mairie d'arles. passe son permis de conduire. sélectionnée à l'exposition de vitry. passe son cafas. rencontre valentiner dont elle n'avait jamais entendu parler.
- 1971** beaux-arts à nancy. expose à « comparaisons » ; rencontre da rocha qu'elle prend pour louis cane ; expose à tours ; à limoges, n'expose pas au « salon de mai », n'expose pas au « salon de la jeune peinture », n'expose pas au « salon d'automne », non plus à « grands et jeunes d'aujourd'hui », est refusée à la biennale. expose à céret ; exposera à villejuif si tout est envoyé avant le 7 septembre (« c'est le dernier délai » a dit louis au téléphone).
- 1972** elle aura 23 ans, se laissera pousser les cheveux ; aimerai rencontrer dias et titus antonio carmel.

## hoff

je suis né le 18 septembre 1946, dans le grand champ d'avions en fleurs. dans le champ voisin, les trains portaient déjà leurs fruits, et les coccinelles les cueillaient avec beaucoup de grâce. les autos se baignaient dans le grand étang.

à mabillon, les éléphants faisaient leur marché avec toute leur famille. ils achetaient le plus souvent des flics surgelés et les mangeaient accompagnés de matraques bouillies.

la nuit, tout redevenait calme, et les horloges armées de leurs aiguilles, achevaient les étoiles tombées du ciel.

je grandissais parmi toutes ces choses, développant ma capacité devenant plus rond, plus affiné. mon anse se courbait, se fignolait et au soleil, je devenais de plus en plus blanc.

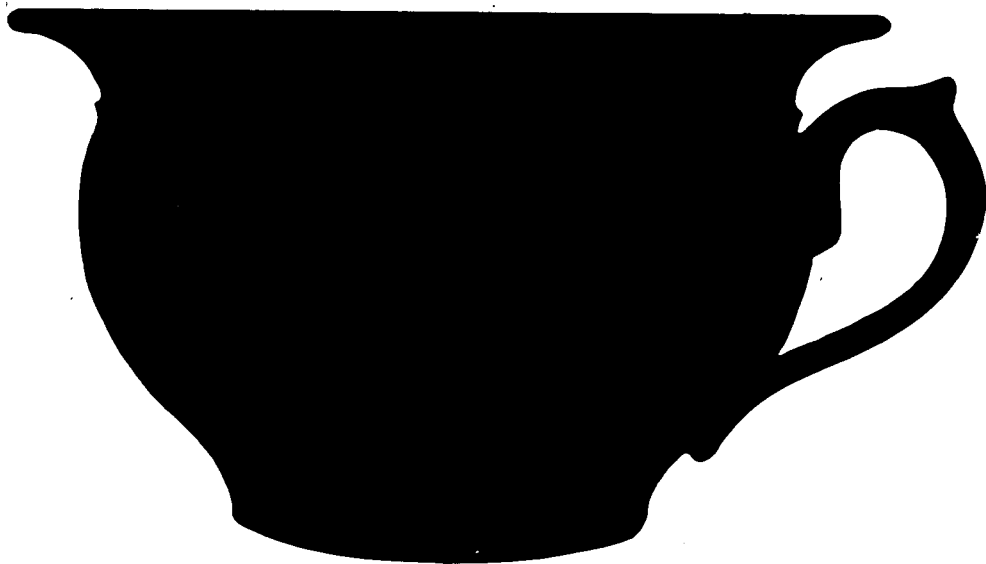
j'aimais bien aussi mon métier ; les hommes m'adoraient et me faisaient don souvent de matières puantes et acides.

aujourd'hui, je pourris et je vais me casser.

**POT DE CHAMBRE**

Pot a eau de toilette Vase mis dans une chambre a coucher pour satisfaire les besoins dont on peut etre pris pendant la nuit.(on dit aussi vase de nuit)

Larousse





## horde catalytique pour la fin



dans ce catalogue, et ailleurs, les artistes prennent la parole. ils disent qu'il n'y a rien à dire en dehors de l'expérience qu'ils ont vécue. ou bien ils plaisantent. comment pourrait-il en être autrement alors que les œuvres sont exposées, mises en circulation comme des produits, détachés des conditions de leur production ? celles-ci importent peut-être peu ? ce qui compte, ce qui rapporte, c'est le résultat, l'œuvre et ce qu'elle exprime ?

exprimer, c'est vouloir dire et vouloir être reconnu par celui à qui on offre la mélodie ou l'image dans laquelle il se retrouve. ne pas prendre en charge les conditions de la production, cela revient à cacher au monarque, dont le portrait est en train de se faire, les gestes, les ratures, tout le travail des organes dans la matière. ce processus reste ignoré même du peintre (du musicien...) de la cour, il se sent coupable de ses propres gestes, vite domptés, incompatibles avec sa situation d'esclave. ainsi, oublieux de la liberté que son travail affirme, l'artiste fait apparaître d'un coup sa composition, muet d'étonnement devant son tour magistral.







aujourd'hui encore se joue un tour qui n'est pas drôle, surtout pour ceux qui croient être sortis avec aisance du problème. tant que les conditions de production et de consommation de l'« art » ne seront pas transformées :

— le « public » pourra toujours prendre ce qu'on lui présente à la légère, comme un superflu ou un décor,  
 — l'artiste continuera à renouveler les formes selon l'époque, à les faire exécuter grâce aux moyens répétitifs de la technologie.

plutôt que l'appartenance réelle du produit à la technologie ou à la science, l'illusion de la modernité joue le jeu de l'idéologie. Dans ce jeu, l'anecdote est permise, et le changement d'attitude esthétique de l'artiste devant la réalité. Mais rien ne décide qu'une opération efficace soit rendue possible par cette attitude.

donc, la transformation est à pratiquer de telle sorte que l'art, comme productivité, fonctionne en prise directe sur le corps social au travail. d'où il tire son désir. privilégier le problème de la lecture, de l'écoute, c'est-à-dire organiser les éléments de la créativité en tant qu'ils viennent à une place déterminée dans le circuit des échanges. ce qui impliquent des effets réels pour une redistribution des places et des fonctions.

**horde catalytique pour la fin**, où chacun est spécialisé, mais dont les travaux à chacune des étapes, se fondent dans une perspective d'ensemble.

les différents organes et leurs fonctions :

**1° mise en scène - photos**

alain sabatier : projections au musée d'art moderne de new york, 1<sup>er</sup> prix de la photo fantastique à cannes en 1966.

**2° graphie - scénographie**

zia mirabdolbaghi : expos téhéran, paris, belgrade.

**3° littérature orale, (méta) physique-fiction**

dominique tron : quatre livres aux éditions seghers, dont en 1968, « la souffrance est inutile ».

une technique de gestation de la voix et de la pensée en situation nous place contre le lieu encore peu connu où parle la pythie. la pythie n'est qu'une danseuse. ce lieu est essentiel à investir dans la mesure où les religieux tiennent de lui leur puissance d'envoûtement — (méta) physique-fiction au sens où l'alpiniste est placé dans une physique de la peur, qu'il dépasse.

**4° gestation sonore**

richard accart (saxophone ténor, flûte hindoue, flûtes douces, flûte traversière, souffles divers...)  
 franky bourlier (harpe de verre, vibraphone, harpe de



piano, flûte traversière, flûte de pan, percussions...)  
jacques fassola (contrebasse, guitare-vina, bombarde, neï...)

gil sterg (balafons, batterie, percussions diverses...)  
et d'autres instruments : trompe, neïs, orgue à bouche, cloches, triangle, tumba, claves, maracas, gong, appaux, gamelans...

goa : constructeur des instruments ; joue : guitare-vina, neïs bassés, guitare électrique à neuf cordes...

théâtre de nice, congrès « society in conflict » à Bruxelles, quinzaine d'art contemporain de genève, festin des cougourdots, musi-circus de j. cage, musée d'art moderne de paris, théâtre du 8<sup>e</sup> de lyon, vieux colombier facultés...

la musique abrutit avec son tempo hallucinant et berce avec sa mélodie. La gestation sonore n'est pas une nouvelle musique. son jeu s'est imposé à nous comme une méthode nouvelle d'écoute et de travail instrumental. c'est une technique qui n'est pas fonction de la musique, qui n'est pas finalisée par un genre musical donné elle

est une manière de libérer son corps vis-à-vis de l'instrument, elle est une méthode de méditation instrumentale active. elle débouche sur un type inconnu de danse, dans les gestes du musicien, dans la musique et dans l'oreille de l'auditeur qui sent une telle gestation des sons comme une danse de ses organes.

la gestation sonore n'est pas préparée, elle n'est pas non plus improvisation car elle n'accepte aucun thème, aucun support, si ce n'est l'instrument et le lieu d'où elle se joue. elle marche en somnambule, et si à tel instant une formation sonore émerge plutôt qu'une autre, c'est l'écoute qui la réclame, et non la musique. cela se passe comme si l'auditeur manifestait sa réaction de manière sonore.

notre rapport à l'instrument est un usinage, où le geste précède la pensée. ce qui implique un déplacement de l'écoute. l'oreille n'a pas de paupière. nous suscitons l'écoute à se désorganiser, à se perdre corps et biens pour s'éveiller désirante.

lemerre

lemerre, né le 1-10-37 à toulouse. a un peu voyagé, vu certaines choses et travaille de temps en temps (autrement dit fait comme tout le monde).

## CV

- .Guadeloupe 64/65
- .Tours "environs" 69/70/71
- .Vitry 69/70
- .Jeune Peinture 69/70
- .Aspect du racisme 70
- .Coaraze 71

# limerat

## éléments d'une biographie semi-autorisée

*j'aurais voulu être  
un chanteur de parme  
luigi*

naissance à alger, le 1<sup>er</sup> août 1946 de francis limérat.

dès 1953, limérat commence à descendre de son lit tout seul et à peindre.

en 1954, il entre sans frapper chez son voisin de palier, lestié.

en 1958, il rencontre gardair, rue sainte-catherine à bordeaux.

fortement influencé par tous les gens qu'il rencontre, commence pour lui sa période suiviste.

de 1959 à 1964, il fait beaucoup mieux que les peintres qu'il copie. le 27 janvier 1964, il rencontre babou et ses fils, qui peignent beaucoup

moins bien que lui, car ils sont plus honnêtes.

de cette rencontre dans la sierra moréna, il rapporte des souvenirs qui lui ôteront à jamais son

désir d'être artiste.

en 1966, il rêve de « grandeurs ».

en 1967, limérat découvre le procédé d'imperméabilisation du béret basque.

en 1968, il fait la connaissance de José Luis da Rocha, Peter Valentiner, et sa clique.

de New York, il se rend dans l'ouest (en Vendée) où il est grièvement blessé dans son amour-propre au cours d'une rixe avec Jasper Johns qui avait remarqué sa tricherie au jeu de puces.

en 1969, profitant de ses relations, il réalise sa première **intervention** (auprès d'un ami influent) pour obtenir satisfaction dans un domaine précis. cet ami ne l'oblige malheureusement pas.

la même année, il retourne à Alger, où il croise Daniel Pommereule dans l'escalier d'un hôtel. l'un ignore l'autre, et vice-versa.

en 1970, il s'installe à Blanquefort, en Gironde.

de 1970 à 1976, il ne s'intéresse qu'à la technologie. en juin 1972, limérat étudie l'action de l'eau douce sur le carton bouilli. ce travail l'amènera à ne pas envisager la création de chaussures (type sandalette) du même matériau que

bata ; réalisera par la suite, grâce à sa turpitude.

en 1979, il exécute une série de 8 tableaux.

en 1980, il maintient en vie (in vivo, en laboratoire) un paquet de tissu mensonge pendant 30 jours, qui, théoriquement, aurait pu vivre indéfiniment.

en 1982, il fabrique un nombre non négligeable de petits objets relativement fragiles (essentiellement à base d'allumettes étêtées).

en 1983, limérat crée l'académie des arts crétins. le 14 septembre 1986, il imagine un tour plaisant et malin.

de 1990 à 1995, limérat peint 237 tableaux, publie un ouvrage sur la psychologie des artistes et un autre sur la psychologie des mollusques.

correspondance avec beaucoup d'ennemis.

LAS PALMAS - 15 août 1996 - 16 h g.m.t. un pigeon voyageur s'est écrasé sur le pont du porte-avions français « maréchal foch ». son pilote, Francis Limérat, est mort.

# viandox



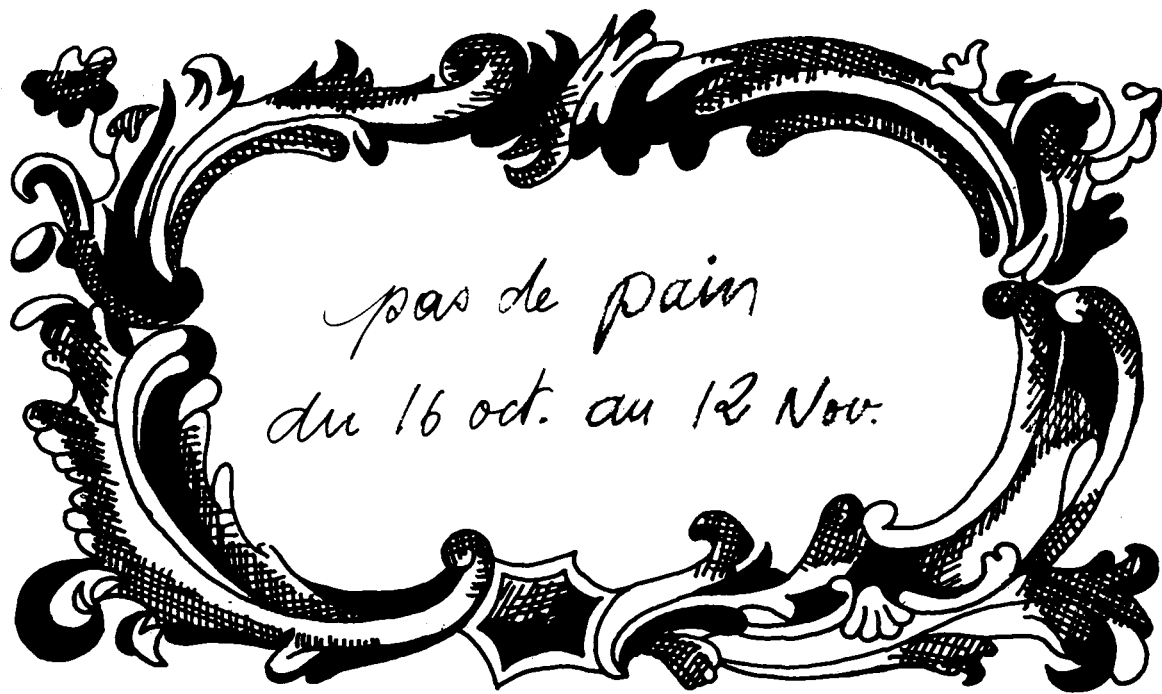


## LES ATTITUDES GIGOGNES

on peut commencer par une série de dessins à l'encre de chine. ces dessins représentent généralement un socle, sur lequel sont disposés des « articles » différents ; des appels subjectifs en constituent le thème. prendre soin de récupérer tous les traits (fils noirs) non utilisés (consciensement ou non). les disposer en pelotes sur des carnets de croquis. Dérouler les petites boules noires et nerveuses ainsi constituées sur de nouveaux papiers. former des lettres puis assembler en mots. ne sélectionner sous aucun

prétexte. jeter les papiers, conserver les mots. parvenu à ce stade du processus, il convient de choisir. peut-être écrire quelques textes. s'attarder sur quelques effets. procéder à la prononciation. bien articuler. prendre soin de récupérer les mots non utilisés, les dire, nouer les sons dans la gorge (confectionner un porte-voix par le rapprochement des mains autour de la bouche, paumes incurvées, les phalangettes des index et des majeurs en contact au niveau de la thyroïde. lâcher les sons. parvenu à ce stade

du processus, il convient d'expulser l'ultime son, aussi sourd soit-il, qui accompagne l'exhalation. la respiration reprendra automatiquement. prendre soin de récupérer l'énergie musculaire non utilisée. insinuer les mains dans les poches. extraire les mains des poches. faire quelques gestes amicaux. gestes obscènes aux ennemis. introduire de nouveau les mains dans les poches. marcher. regarder. scruter violemment. se diriger vers un point fixe. prendre la première à droite et disparaître.



## Pineau

le 23 octobre

regardez la

le 24 octobre

regardez la

le 25 octobre

regardez la

le 26 octobre

regardez la

le 27 octobre

regardez la

le 28 octobre

regardez la

le 29 octobre

regardez la

le 30 octobre

regardez la

le 31 octobre

regardez la

le 1 novembre

regardez la

le 2 novembre

regardez la

le 3 novembre

regardez la

le 4 novembre

regardez la

le 5 novembre

regardez la

le 6 novembre

regardez la

le 7 novembre

regardez la

le 8 novembre

regardez la

le 9 novembre

regardez la

le 10 novembre

regardez la

le 11 novembre

regardez la

le 12 novembre

regardez la

le 13 novembre

regardez la

le 14 novembre

regardez la

le 15 novembre

regardez la

le 16 novembre

regardez la

le 17 novembre

regardez la



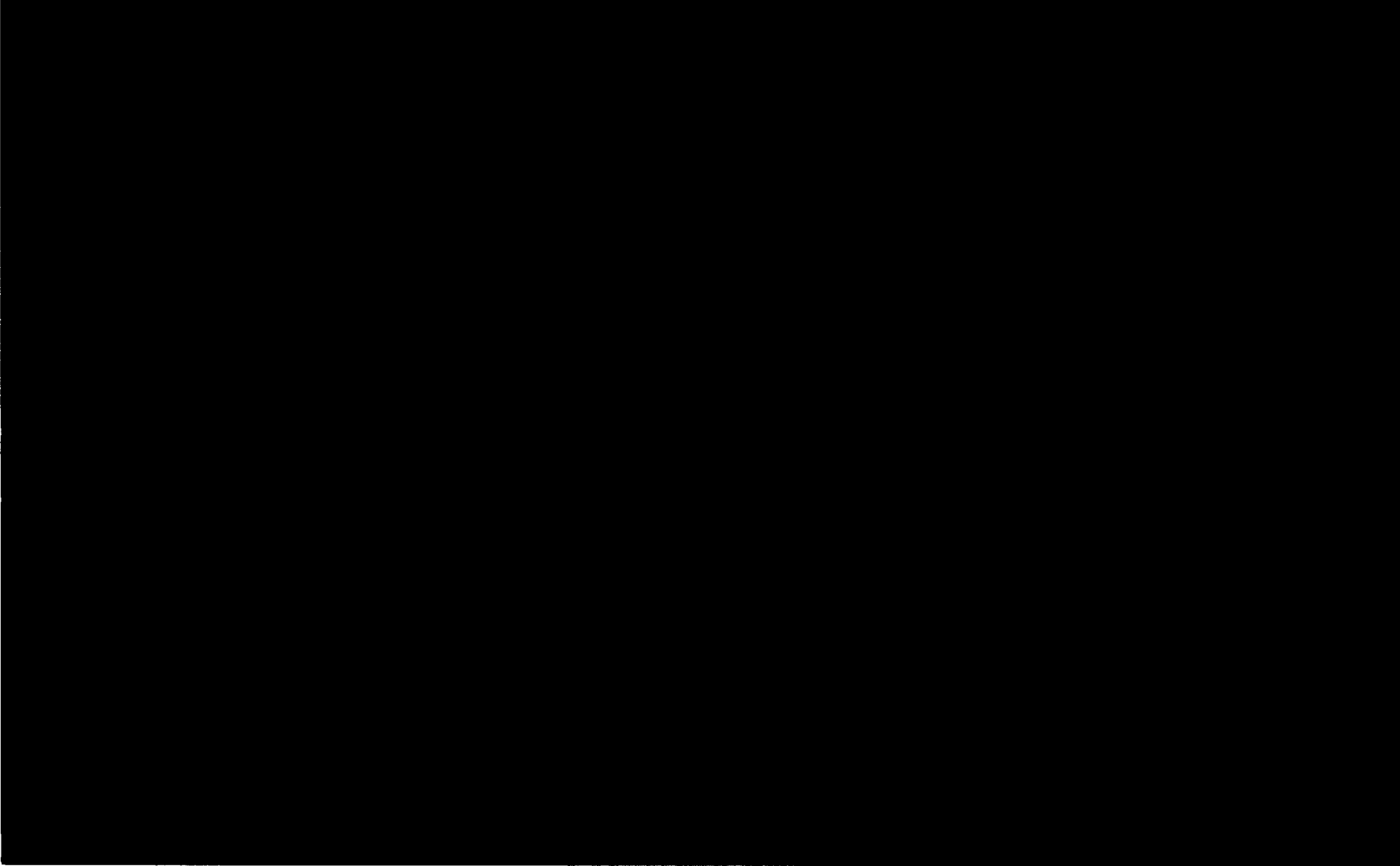












**rectangle blanc  
à appliquer sur  
tout poste de TV**

# valentiner

né le 7-7-1941 à copenhagen, danemark, naturalisé français. vit et travaille à : rochecorbon - 37 - 10, rue du docteur lebled.

salons et expositions de groupe :

paris :

salon de la jeune peinture, 1969

salon de mai, 1970 (saint-germain-en-laye)

salon de mai 1971

aspects du racisme, octobre 1970

biennale de paris, 1971

lyon - salon d'automne 1969

limoges - « rencontres » mai 1970

orléans - maison de la culture : « pop spectacle » fév. 70

perpignan - « visions » juin 1970

toulouse - « 1871-1971 » mai 1971

tours - « environ I, II, III » 1969, 1970, 1971.

exposition personnelle ;

ceret - métiers d'art sant roch, 15-30 juillet 1971.

musée et collection :

musée d'art contemporain de skopje, yougoslavie.

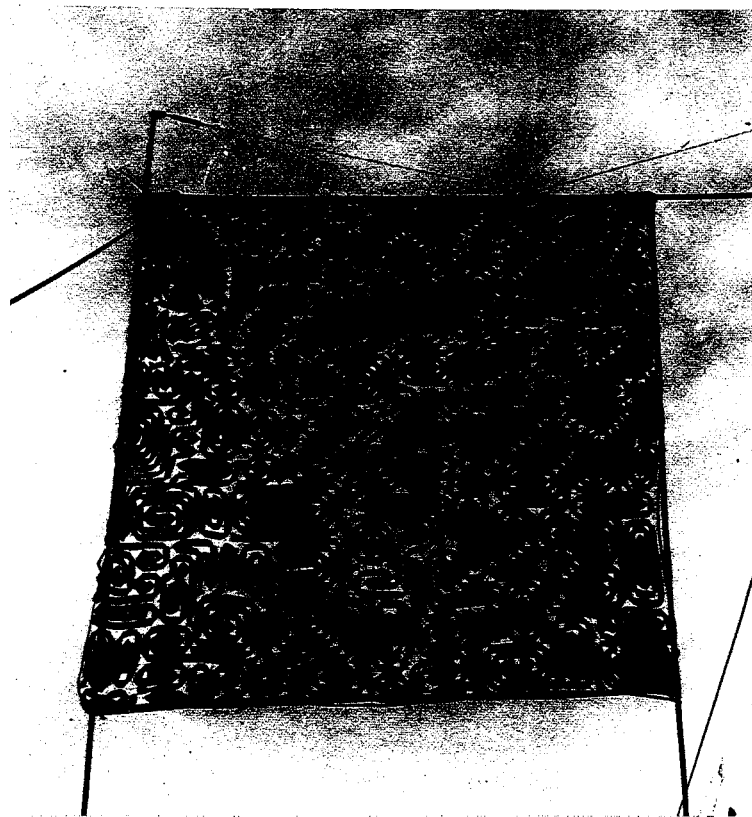


Photo E.C.P. Armées



**type de mode masculine occidentale**

*Photo E.C.P. Armées*

le camouflage est l'art de dissimuler ce qui est, au point de le rendre inexistant, invisible. le camouflage est toujours pratiqué dans un but précis, il est en conséquence opérationnel.

le camouflage est une phase d'attente. sans camouflage aucune progression ne peut s'opérer, aucun cycle ne peut s'accomplir. toute espèce est passée et doit passer par une phase camouflée avant d'atteindre son équilibre, c'est une loi fondamentale dans la nature. sans camouflage, une espèce s'exposerait inutilement à l'agressivité de son milieu ambiant. (cf. mimétisme animal.)

sur le plan militaire, le camouflage a été créé et mis au point (1) pour des besoins tactiques : soustraire les troupes à l'observation de l'ennemi et à ses recherches, notamment par la photo aérienne, et ainsi permettre une progression plus efficace des troupes sur le terrain. exposer un camouflage peut prendre plusieurs significations, entre autres :

— l'art, dans le contexte où il est diffusé aujourd'hui, n'est qu'un camouflage qui ne sert

qu'à mieux masquer sous un aspect de libéralisme et d'humanisme d'opérette, les tares d'un système dont le maintien n'est dû qu'à une forme de pouvoir bien connu aujourd'hui : la répression policière.

— dans une manifestation « artistique », c'est lui restituer son vrai visage et faire démonstration publique de cette évidence : « tout, absolument tout, n'est qu'apparence et les apparences sont trompeuses. » (cf. illusions d'optique.)

— enfin introduire la notion de camouflage dans le champ des pratiques artistiques est une tentative subversive d'initiation du public aux différentes formes de camouflage pratiquées à ce jour. éventuellement l'inviter à user, à son tour, de ce type d'action dans un processus révolutionnaire.

(1) à l'origine, dès la première guerre mondiale, artistes-peintres, décorateurs de théâtre, etc., collaborèrent avec l'armée pour sa mise au point.

août 1971.

**HOMOCHROME** (krom) : adj. qui présente la couleur ou l'aspect visuel de son milieu.

**HOMOCHROMIE** : n.f. fonction par laquelle un animal prend la couleur ou l'aspect visuel du fond sur lequel il se tient immobile.

— encycl. homochromie. l'homochromie est **passive**, quand l'animal vit habituellement sur un fond accordé à son aspect (zèbre parmi les herbes) ; elle est **active**, quand l'animal peut agir sur sa couleur et la modifier (caméléon, turbot). dans ce cas, ce sont des grains colorés contenus dans la peau qui, soit par réaction locale et directe à la lumière, soit sur ordre du système nerveux central ou bien sous l'effet de certaines hormones, se dilatent ou se contractent, montent en surface ou s'enfoncent. la peur, l'activité sexuelle, la vision interviennent dans l'aspect résultant.

**CAMOUFLER**, v. tr. (camuffare, ital. déguiser). maquiller, déguiser de manière à rendre méconnaissable ou inapparent : camoufler un canon, un char - fig. dissimuler, cacher sous des apparences trompeuses : camoufler un échec. camoufler ses véritables intentions. h

**CAMOUFLAGE**, n.m. action de camoufler - art de dissimuler, à l'observation ennemie, du matériel de guerre, des navires, etc., pour garantir le secret ou la surprise. - procédé intermédiaire entre le langage clair et le langage chiffré utilisé dans les transmissions militaires pour assurer pour un certains laps de temps le secret des communications : le camouflage d'un message. une grille de camouflage.

**CAMOUFLEUR**, adj. et n.m. personne qui exécute un camouflage (au pr. et au fig.)

**CRYPTE**, n.f. (du grec kruptōs, caché, souterrain).



## LES CAMOUFLAGES DE PETER VALENTINER

par béatrice janicot

1971 : les lianes qui camouflaient les bouddhas d'Angkor camouflent maintenant des mitraillettes américaines... les derniers sauvages sont camouflés par les jungles vierges mais pas assez bien cependant car ils ont oublié de se cacher des voies du ciel découvertes aux avions génocides... « les femmes sont toujours sensibles au prestige de l'uniforme », affirment les magazines et, forts de ce principe, les magasins vendent comme des

petits pains des tenues plagiées aux militaires... l'industrie et la (camp de) concentration urbaine prenant de plus en plus d'extension, on envisage de sauvegarder la nature en la délimitant dans des parcs étatiques. ainsi, comme il se passe dans les zoos pour les enfants des villes, on irait visiter la nature exilée comme une bête curieuse.

curieuse s'il en est ! voici que peter valentiner a décidé de nous rappeler une de ses plus vieilles histoires : savez-vous, nous dit-il, qu'il y a des bêtes curieuses qui utilisent les dons dont les a dotés la nature à imiter la nature à toutes fins utiles de se camoufler, de s'identifier et par là de surprendre car le défensif peut devenir offensif. Cela s'appelle homochromie c'est-à-dire similitude de couleur quand la teinte d'un animal se confond avec son environnement, et homotypie, c'est-à-dire similitude de forme et d'aspect comme dans le cas de ces sauterelles qui se confondent avec des brins d'herbe. nous appellerons, pour simplifier, ce phénomène « ca-

mouflage » car c'est ce nom que la tactique militaire a choisi pour l'imiter.

en effet, cette particularité n'a pas échappée au génie inventif guerrier qui l'analysa, l'adopta, l'adapta et, conquise par sa trouvaille, l'organisa, légiféra et opéra. alors naquirent de vrais chefs d'œuvres d'art martial et l'on pourrait s'écrier comme le font les promoteurs de mode, et c'est bien là une des plus horribles dérisions conçues par l'homme : « **ah que la guerre est jolie !** », devant cet envers de l'endroit, devant ces tissus et ces peintures de camouflage si séduisants qu'ils en déguisent l'horreur qui justement s'y camoufle, devant cette guerre en dentelles, cette guerre en filets de caoutchouc, ces patchworks de haute-couture militaire.

tout ce camouflage, tout ce nouvel art militaire valentiner l'exhibe, nous en informe et nous le donne à voir. voici donc la géométrie de masse vert verdun dans le camouflage teuton, voici la « vietnamisation » du camouflage américain aux formes opiacées pour un rêve orien-

tal. ces couleurs seront à la mode cet hiver, nous dit emmanuelle khan. voici l'arlequinade en italique, c'est la parade du kaki, du vert-de-gris, du cresson, de la salade qui cachent le dormeur du val.

car un jour devant la débauche des bâches militaires qui étalaient au marché aux puces leur marché de dupes valentiner s'est réveillé. ses sourcils pointilleux se sont alors agrandis en accents circonflexes au-dessus de ses yeux pointillés jusqu'à se métamorphoser en point d'interrogation pour le gauche et en point d'exclamation pour le droit. et c'est pourquoi il a quitté ses peintures de guerre pour les mettre sur son visage pâle. il a quitté son pinceau qui peignait des tireurs pour étudier le vêtement de ces tireurs et la façon dont était conditionnée et programmée leur agressivité. il a cessé de peindre les symboles pour aller aux sources du mythe. il a trouvé le mot à clefs, le mot à double sens, à sens pratique et mythique : camouflage. et voyant que la guerre se cachait dans le sentier il a pris le maquis et

le sentier de la guerre masquée afin de mieux la démystifier. enfin les pinceaux relégués au placard à balais des musées et des galeries de l'institution, il a pris les propres armes des guerriers, les armes à double tranchant, comme ses propres armes d'artiste.

il a trouvé un mot magique et les portes de la magie se sont ouvertes devant lui, lui montrant comme ce mot « camouflage » dont il ne soupçonnait pas encore l'importance était à quel point présent dans la tradition historique et culturelle de l'homme.

ainsi, pour ne citer que deux exemples, les camouflages sont les allégories et les symboles de la mythologie lorsque ses paraboles s'expriment dans un langage déguisé en poésie : ils s'appellent alors « métamorphoses ». quant à l'ultime camouflage de l'homme et des animaux n'est-ce pas le travail de la mort qui les méta-

morphose en poussière semblable à la poussière où la mort les a couchés ?

certes « camouflage » est un concept magique et Valentin en l'exhibant nous invite à franchir ses portes et à en découvrir nous-mêmes la magie. toutefois **méfiez-vous de la magie** est aussi aussi la démarche que Valentin propose à notre réflexion. peuples chez qui l'étranger nommé dollar est venu porter la guerre, **méfiez-vous de la nature** car derrière chaque arbre est un soldat caché ! c'est la forêt en marche de shakespeare. **méfiez-vous des métaphores poétiques** et **méfiez-vous des artistes-peintres**. souvenez-vous de la première vocation d'adolph hitler et sachez que monet a peint les premiers nymphéas-camouflages pour l'armée française. enfin cher lecteur, permettez-moi de vous poser une question : « quand quitterez-vous votre camouflage ? »