

Connaissance
DES ARTS



Soupière en faïence de Strasbourg

LA MACHINE A CRÉER L'ART

par Georges Charbonnier

Il faut lire cette étude comme une nouvelle de science-fiction. Tout n'y est pas anticipation. Les différentes expériences décrites dans cet article ont été réalisées par Philippe Muel dans son atelier aux environs de Paris

Puisqu'il faut toujours du neuf, on parle maintenant de néo-réalisme. En argot de médecine, un néo — de néoplasme — c'est un cancer. En philosophie, en art, l'adjonction de « néo » — l'histoire le montre — révèle toujours l'affaiblissement, l'affaiblissement d'une notion, d'un mouvement. Des convulsions dernières. Pas même : des souvenirs qui s'estompent.

Une nouvelle façon de penser la sculpture ou la peinture se manifeste-t-elle aujourd'hui ? Il faut aussitôt corriger les termes et dire que ceux que nous nommions, hier encore, peintres et sculpteurs, voient se multiplier autour d'eux les centres d'intérêt.

Il faudrait tout dire à la fois. Impossible. Essayons de pénétrer dans la masse du nouveau, du vivant, des idées.

A nouveau le monde signale, clignote, brille, frémit, fulgure, autour du peintre, autour du sculpteur. Mais il faut aussitôt se débarrasser des mots « peintre » et « sculpteur » si l'on veut rendre compte des expériences nouvelles. Le peintre subsiste. Il peint. Brosse aux mains, il se meut lentement, il danse — la danse du scalp de la peinture s'il se nomme Mathieu — devant la toile. On disait fougue. On dit vitesse. On a changé quelques mots. On peut changer tous les mots et parler de la même chose. Mille et mille peintres poursuivront leur aventure personnelle et la poursuivront. Avec, s'ils sont de vrais peintres, une inquiétude sourde. Eux qui « tuaient » la peinture et n'avaient eu que ce but, si, ignorés d'eux, d'autres la « tuaient » à leur manière ? A leur manière nouvelle, et qu'eux, les peintres, ne connaîtraient pas ? A quoi bon continuer ? La peinture demeure, n'en doutons pas. Mais supportée par un courage nouveau. Amer, peut-être. On peut en dire autant de la sculpture et des sculpteurs. Il serait naïf de nier peinture et sculpture et de proclamer leur mort. Le sociologue redresserait l'erreur et réunirait les éléments propres à confondre. Mais, à l'intérieur du monde de la sculpture et de la peinture, nous cherchons un phénomène neuf et, s'il existe, lequel. Ainsi considérée, la question est mieux posée. Un certain nombre d'artistes — d'hommes — voués à l'organisation des formes et des couleurs répudient ces mots peinture et sculpture. Tout au moins ils ne voient plus la nécessité d'utiliser deux mots distincts. La nécessité de penser la

distinction moins encore, car, à leurs yeux, il n'y a pas là de problème. Aucune tension n'existe sur le terrain de cette distinction. En apparence ils la conservent parfois : pure concession à l'usage, à la nécessité économique, aux habitudes mentales du spectateur, du vendeur et de l'acheteur.

Encore une fois, nous ne prétendons aucunement caractériser tout le monde des arts plastiques mais, dans cet univers, des démarches nouvelles, des démarches dont la réalité n'est pas discutable.

On disait « avant-garde » depuis cent ans. On le dit encore. Ces hommes qui ne pensent plus en termes de « peinture » et de « sculpture » ne le disent plus. Ils ne parlent pas de leur vision du monde. Cette expression si répandue, si vague, si peu définie, si indéfinissable peut-être ne les retient pas. Ils ne parlent pas de leur aventure intérieure. Non que leur aventure intérieure soit dépourvue d'existence. Ils ne mettent pas l'accent sur cette aventure, mais sur le monde. Non sur « le Monde » — invoqué avec grandiloquence — mais sur un certain nombre d'aspects du monde. Lesquels : ceux que proposent la science et la technique. Autour de ces hommes tout se modifie. L'habitat et l'atelier : l'un et l'autre, si étroitement imbriqués pour l'artiste du passé, tendent à se séparer. L'habitat ici, et là l'atelier. Un atelier enrichi d'outillage, de machines, d'appareils. Un atelier plus vaste. Si bien équipé qu'il devient une usine. Alors pourquoi l'équiper puisque les usines existent ; avec machines-outils, presses, forges, etc. Ainsi, l'artiste se rend-il à cette usine qui n'a pas été installée pour lui mais qui propose des moyens d'action neufs sur la matière. Neufs : pas pour l'ingénieur, mais neufs pour l'artiste qui montre à l'ingénieur, un peu étonné, fier aussi, qu'avec la machine on peut aussi faire ce que le technicien n'avait pas prévu.

Auprès de l'ingénieur se tiennent le physicien et le chimiste ; et d'autres. Aussi, un coin du laboratoire est-il abandonné à l'artiste.

Partout où se déroule l'aventure de la matière, partout où se manifestent les avatars de la matière, un homme, des hommes sont aux aguets, émerveillés, oublieux de la nature naturelle (élaborée elle aussi), dédaigneux des sentiments, des états d'âme, de toute décoration, de toute danse, de toute

Il faut lire cette étude comme une nouvelle de science-fiction. Tout n'y est pas anticipation. Les différentes expériences décrites dans cet article ont été réalisées par Philippe Muel dans son atelier aux environs de Paris

Puisqu'il faut toujours du neuf, on parle maintenant de néo-réalisme. En argot de médecine, un néo — de néoplasme — c'est un cancer. En philosophie, en art, l'adjonction de « néo » — l'histoire le montre — révèle toujours l'affaiblissement, l'affaiblissement d'une notion, d'un mouvement. Des convulsions dernières. Pas même : des souvenirs qui s'estompent.

Une nouvelle façon de penser la sculpture ou la peinture se manifeste-t-elle aujourd'hui ? Il faut aussitôt corriger les termes et dire que ceux que nous nommions, hier encore, peintres et sculpteurs, voient se multiplier autour d'eux les centres d'intérêt.

Il faudrait tout dire à la fois. Impossible. Essayons de pénétrer dans la masse du nouveau, du vivant, des idées.

A nouveau le monde signale, clignote, brille, frémit, fulgure, autour du peintre, autour du sculpteur. Mais il faut aussitôt se débarrasser des mots « peintre » et « sculpteur » si l'on veut rendre compte des expériences nouvelles. Le peintre subsiste. Il peint. Brosse aux mains, il se meut lentement, il danse — la danse du scalp de la peinture s'il se nomme Mathieu — devant la toile. On disait fougue. On dit vitesse. On a changé quelques mots. On peut changer tous les mots et parler de la même chose. Mille et mille peintres poursuivent leur aventure personnelle et la poursuivront. Avec, s'ils sont de vrais peintres, une inquiétude sourde. Eux qui « tuaient » la peinture et n'avaient eu que ce but, si, ignorés d'eux, d'autres la « tuaient » à leur manière ? A leur manière nouvelle, et qu'eux, les peintres, ne connaîtraient pas ? A quoi bon continuer ? La peinture demeure, n'en doutons pas. Mais supportée par un courage nouveau. Amer, peut-être. On peut en dire autant de la sculpture et des sculpteurs. Il serait naïf de nier peinture et sculpture et de proclamer leur mort. Le sociologue redresserait l'erreur et réunirait les éléments propres à confondre. Mais, à l'intérieur du monde de la sculpture et de la peinture, nous cherchons un phénomène neuf et, s'il existe, lequel. Ainsi considérée, la question est mieux posée. Un certain nombre d'artistes — d'hommes — voués à l'organisation des formes et des couleurs répudient ces mots peinture et sculpture. Tout au moins ils ne voient plus la nécessité d'utiliser deux mots distincts. La nécessité de penser la

distinction moins encore, car, à leurs yeux, il n'y a pas là de problème. Aucune tension n'existe sur le terrain de cette distinction. En apparence ils la conservent parfois ; pure concession à l'usage, à la nécessité économique, aux habitudes mentales du spectateur, du vendeur et de l'acheteur.

Encore une fois, nous ne prétendons aucunement caractériser tout le monde des arts plastiques mais, dans cet univers, des démarches nouvelles, des démarches dont la réalité n'est pas discutable.

On disait « avant-garde » depuis cent ans. On le dit encore. Ces hommes qui ne pensent plus en termes de « peinture » et de « sculpture » ne le disent plus. Ils ne parlent pas de leur vision du monde. Cette expression si répandue, si vague, si peu définie, si indéfinissable peut-être ne les retient pas. Ils ne parlent pas de leur aventure intérieure. Non que leur aventure intérieure soit dépourvue d'existence. Ils ne mettent pas l'accent sur cette aventure, mais sur le monde. Non sur « le Monde » — invoqué avec grandiloquence — mais sur un certain nombre d'aspects du monde. Lesquels : ceux que proposent la science et la technique. Autour de ces hommes tout se modifie. L'habitat et l'atelier : l'un et l'autre, si étroitement imbriqués pour l'artiste du passé, tendent à se séparer. L'habitat ici, et là l'atelier. Un atelier enrichi d'outillage, de machines, d'appareils. Un atelier plus vaste. Si bien équipé qu'il devient une usine. Alors pourquoi l'équiper puisque les usines existent ; avec machines-outils, presses, forges, etc. Ainsi, l'artiste se rend-il à cette usine qui n'a pas été installée pour lui mais qui propose des moyens d'action neufs sur la matière. Neufs : pas pour l'ingénieur, mais neufs pour l'artiste qui montre à l'ingénieur, un peu étonné, fier aussi, qu'avec la machine on peut aussi faire ce que le technicien n'avait pas prévu.

Auprès de l'ingénieur se tiennent le physicien et le chimiste ; et d'autres. Aussi, un coin du laboratoire est-il abandonné à l'artiste.

Partout où se déroule l'aventure de la matière, partout où se manifestent les avatars de la matière, un homme, des hommes sont aux aguets, émerveillés, oublieux de la nature naturelle (élaborée elle aussi), dédaigneux des sentiments, des états d'âme, de toute décoration, de toute danse, de toute

MOULAGE ÉLASTIQUE (Immeuble à Viry-Châtillon commandé par la caisse des Dépôts et Consignations).
Ce bas-relief, de dimensions très vastes, montre toutes les possibilités offertes actuellement en ce qui concerne les procédés d'animation de vastes surfaces. Ici du béton a été coulé sur un « moule » souple, bosselé avec des madriers et autres matériaux de construction. Muel et ses collaborateurs, toujours à l'affût de matériaux nouveaux, ont envisagé des procédés qui permettraient d'obtenir des surfaces de maisons et autres édifices constamment mouvantes.



gesticulation, des contorsions répertoriées, classées déjà, dédaigneuses des limites fixées à toute nature, à toute strie, à toute pelote de traits, de lignes, par la forme humaine, par le corps, par les limites du corps, par le sens de ses articulations, la force de ses muscles, la vivacité de ses nerfs, l'acuité de son œil, sa vitesse de pensée. Toutes les voies ouvertes par un corps en mouvement, toutes les aventures proposées par le jeu des rapports peintre — brosse — couleurs et sculpteur — marteau — ciseau — pierre — plâtre — glaise leur paraissent désormais enserrées dans des limites déjà tracées et destinées à s'apparenter toujours — et à jamais — à des familles de formes déjà définies. Peinture et sculpture — au sens classique de ces termes — leur paraissent vouées à l'inventaire — interminable — du connu.

Tout ceux qui acceptent les limites du corps, statique ou en mouvement, les limites de la méditation de l'homme seul, les limites de la personne et de la subjectivité, du sentiment et de l'émotion, sont, pour les artistes nouveaux attachés à la matière, dans une situation de blocage, dans une impasse.

L'histoire de la peinture des vingt dernières années est fort bien définie dans le récent ouvrage de Georges Mathieu *Au-delà du tachisme*. Mais Mathieu s'arrête, lui-même, bloqué, à la situation de blocage actuelle. On devine l'aveu : « Je suis Mathieu. C'est fait. Soit. Et maintenant ? » Maintenant tout continue. Et, chaque jour plus nombreux, les chercheurs ouvrent des voies nouvelles. C'est parmi eux que l'on peut compter Philippe Muel.

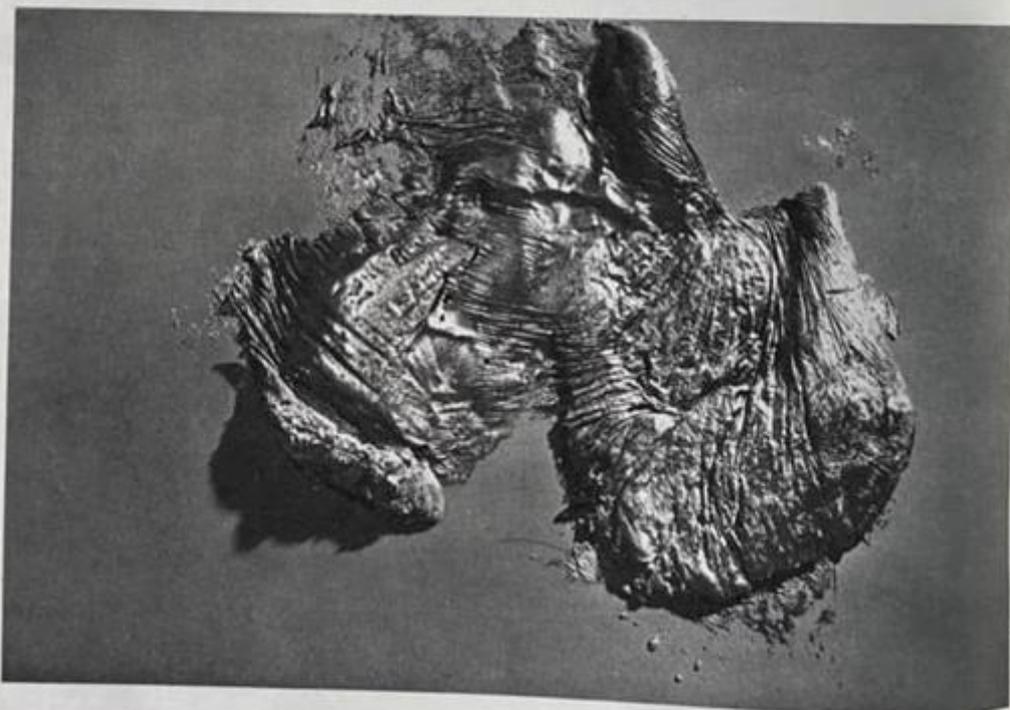
Certes, le souci de la matière n'est pas neuf. Il est, depuis toujours, inséparable de toute expression plastique. L'artiste, depuis toujours, a utilisé toutes les matières. Le beurre lui-même ; la fumée elle-même, le matériau qui résiste, qui résistera au temps. Et celui qui lui résistera le moins. Celui que la durée confirmera et celui que l'instant dissipe. Comme si l'éphémère était gardien de la beauté au même titre que le durable, que l'éternel. Comme si l'éphémère réservait au seul créateur une beauté plus pathétique que la beauté offerte à tous dans le présent et l'avenir par l'indestructible. Comme si l'éphémère était constitutif de l'homme solitaire. Comme si l'homme, dans la solitude, devenait véritablement et enfin homme. L'artiste d'aujourd'hui sait tout cela, mais le monde a changé. La nature n'est plus aussi résistante à l'homme. Partout elle recule. De plus en plus vite. Partout elle est façonnée par l'homme. L'artiste n'ose plus dire — il y a dix ans il pouvait encore le croire — que l'art est modificateur du monde. Il comprend que son affirmation relevait du langage ; qu'il jouait avec le langage. Il est aujourd'hui en présence du bouleversement introduit par la science et la technique. Ici, on rase une montagne. Là, on creuse un lac, on plante un aéroport. Il ne s'agit pas de chanter les prouesses de l'ingénieur et du physicien, celles du chimiste ou suggérer approximativement la complexité des machines. Le sculpteur est battu d'avance ; il le sait. Mais de participer à l'aventure de la science et de la technique qui multiplie les possibilités d'actions, qui suscite des images neuves. Il faut bien comprendre qu'en cet instant même quelques hommes dans le monde se penchent sur des images proposées

par la technique en tant que signaux, en tant qu'objets d'étude ou de contrôle et qu'ils sont les premiers à voir la beauté de ces images. Que, bouleversés, ils sont les premiers qui se préoccupent de susciter ces images, de les fixer, de les proposer, mouvantes, et que leur intervention se borne à placer çà et là des repères pour chacun de nous. L'inventaire auquel ils se livrent est encore désordonné. Où qu'ils se tournent, dans quelque domaine où ils se meuvent, l'émerveillement leur est proposé. A la lettre ils sont les premiers à voir ce que le physicien, l'ingénieur, l'électronicien suscite, organise, propose, utilise. Ils sont les premiers à voir. Ici, vision retrouve un sens. Le même sens. Le vieux sens. Mais la nature est différente. Comment ces hommes parleraient-ils d'eux-mêmes quand tout est à voir hors d'eux-mêmes. Quand tout est à voir au laboratoire, à l'usine, dans l'atelier nouveau ? Comment proposer un ciseau, un marteau, un bloc de marbre à cet homme qui rêve d'anti-matière ? Et peut-on encore le nommer sculpteur ? A cet homme qui rêve d'utiliser

fait artiste et l'autre mathématicien. Où la brosse, l'huile et la toile viendraient-elles s'inscrire dans ce dialogue ? Où le burin ? Où le marbre ? Un jour le sculpteur, le peintre — il était l'un ou l'autre ou les deux — envisage d'utiliser telle ou telle matière nouvelle produite pour l'industrie chimique. Au laboratoire, à l'usine, partout, un homme se présente dont le but est de détourner de leur objet une machine ou un matériau. Et pour mieux détourner il lui faut connaître mieux, pénétrer les techniques. Devenir ingénieur en émotions musicales, en émotions littéraires ou plastiques.

Spectateurs purs, notre attitude de récepteur n'est pas modifiée. Notre pouvoir d'émotion préservé. Notre droit à l'émotion intact. Notre aventure poétique plus ouverte sur les possibles. On ne nous demande pas plus qu'avant. On nous abandonne autant à nous-mêmes. On nous propose davantage : au-delà de toute mesure.

Un jour Philippe Muel, qui avait cessé de peindre et de sculpter, envisage de mettre en présence deux corps — deux matières



— il ne sait quel autre mot employer — des matières nouvelles dans un milieu d'a-pesanteur ? Et qui s'interroge. Comment faudrait-il s'y prendre ? Que se passerait-il ? Que verrait-on ? Quelle organisation se manifesterait-elle ? Est-ce là rêve ou art-fiction ? Alors naissent des collaborations nouvelles. Les grandes entreprises industrielles, chimiques, électriques, etc., découvrent avec étonnement l'artiste nouveau. Un jour il se présente en disant qu'il voudrait voir ce que l'on peut faire avec une machine comptable, une machine utilisée pour la gestion des entreprises. Lui, l'artiste, il se propose de les utiliser pour faire de la musique. Il en fait. Il se propose de les utiliser pour faire de la peinture. Il en fera. L'ingénieur vient au-devant de lui. L'assiste. L'enseigne. L'un se

MOUSSE

Sorte de tableau en relief obtenu à base de matières plastiques. Exécution très rapide. Le très court espace de temps dont dispose l'artiste pour donner une forme au matériau tend à imposer au créateur une gestuelle purement instinctive. A la limite, la création ne serait plus que le conflit d'un phénomène d'ordre physique et d'un phénomène d'ordre physiologique avec ce sous-entendu : peut-être en est-il ainsi dans tous les cas.

nouvelles — disons deux liquides ou deux poudres. Gardons-nous d'énumérer des formules interminables et retenons au passage que s'établit un nouveau secret dans la production de l'œuvre d'art et que demain, peut-être, il faudra étendre — nous l'avons déjà signalé dans ces colonnes à propos de Nicolas Schöffer — la législation des brevets à l'œuvre d'art. Mis en présence et chauffés (tels quels ou mêlés à des couleurs), ils constituent un polyester saturé (type Scourane). Ils prolifèrent. Leur volume s'accroît démesurément. Et pendant quelques minutes — trois ou quatre à peine — ils sont susceptibles, cette matière nouvelle est susceptible de recevoir l'empreinte de l'homme. Dans une mesure compatible avec sa malléabilité provisoire, avec sa viscosité, avec sa texture, elle peut recevoir une forme. Au-delà du terme bref, tout est dit. L'œuvre est achevée. Parfaite. Complexe. Plus complexe. Accidentée. Le peintre et le sculpteur cherchent depuis toujours l'accident utilisable. Plus accidentée. Ni peinture, ni sculpture. Muel l'obtient sur une toile, mais le support pour-

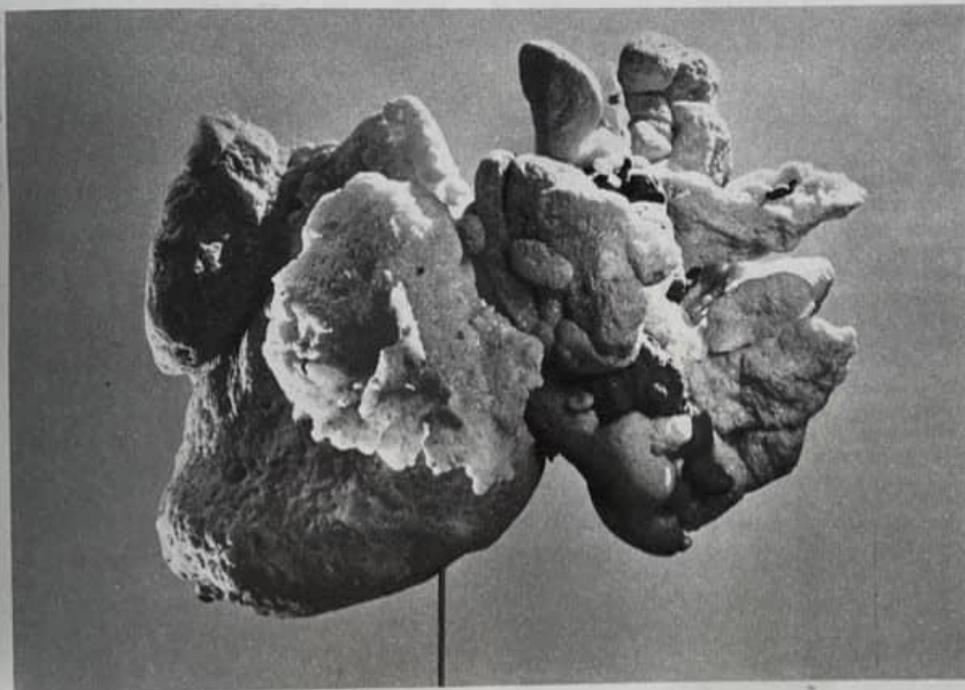
rait être différent. Alors que dirons-nous ? Toile ? Le peintre refuse de dire « peinture », malgré le cadre de bois et la toile. Et le sculpteur refuse de dire « sculpture » à cause du cadre de bois et de la toile. Faut-il instituer un tribunal des Conflits pour les arts plastiques ? Ces œuvres, Muel les nomme mousses, faisant allusion à leur aspect, au processus de leur naissance, à leur texture*. Pendant l'intervalle de temps où cette matière peut recevoir une forme, l'artiste éprouve aussitôt la tentation — caractéristique de nombre de démarches actuelles — de s'effacer encore s'il se peut. L'homme peut-il, non pas donner la forme mais imposer à un élément tiers, inerte ou non — supposons-le, dans le cas présent, inerte — de fixer lui-même cette forme ? Par exemple, projetons plus ou moins abondamment, plus ou moins violemment, une mousse susceptible de prendre forme dans un récipient rempli de silice colloïdale. De la raréfaction plus ou moins grande de la mousse, de son état au moment de la projection (qui dépend du moment choisi plus

saurait, avec ce matériau ou un autre, la reproduire. Ces objets, ces formes, Philippe Muel les nomme neiges.

Chacun de nous a eu l'occasion de voir projeter de l'eau — de l'eau chaude — en pluie sur de la neige profonde et vierge : une casserole à demi pleine d'eau et que, l'hiver, porte ou fenêtre ouverte, on jette sans se préoccuper des suites d'un geste aussi simple. Qui dira les trajets, les cheminements de l'eau dans la neige profonde ? Et qui, si la curiosité de les connaître lui venait à l'esprit, saurait en relever l'empreinte ? L'empreinte des traces de l'eau dans la neige : telle est l'empreinte du polyester saturé dans la silice colloïdale.

Mille expériences de ce type sont en cours. Mille trajets des liquides les uns dans les autres — et d'autres états que l'état liquide peuvent évidemment être considérés — proposeront bientôt leurs formes. On se prépare à montrer la beauté — pour moi spectateur — des trajets de l'air dans l'air même. Ces paysages que tant d'amateurs admirent ne proposent-ils pas des arbres, des lacs, des rivières, des champs ? Ont-ils plus de réalité que le jeu des corps, leurs interférences, leurs contacts, leurs conflits, les contours de leurs frontières ? Et ne serons-nous jamais curieux que de buissons, de saules et d'eaux calmes ? Mais, dans ces eaux calmes, quelles formes se dessinent ? Et renoncerons-nous, par habitude, à connaître plus intimement cette nature ? Amie ou impassible ?

Avant d'exposer d'autres recherches de Philippe Muel, il faut insister sur la multiplicité des phénomènes révélés par la science, reproduits, utilisés par la technique, qui sollicitent l'attention de l'artiste. Les hautes pressions aussi bien que l'électromagnétisme, les corps de synthèse, les images qui naissent sur l'écran du radar, la mécanique des fluides — je cite pêle-mêle mais l'artiste ébloui considère le chaos — tout s'offre à l'œil neuf qui entend fixer des images nouvelles et découvrir le moyen de reproduire à volonté l'enchaînement des images mouvantes. Maltriser les images, les classer, les répertorier. Choisir parmi la multiplicité telle famille plus telle autre. S'y tenir. Puis l'abandonner. A temps. Tout cela demande du sang-froid. De la méthode. Du courage. Les objets d'intérêt successivement choisis ne sont pas obligatoirement unis par un lien nécessaire. Le spectateur conclurait à tort à la dispersion. On parlait avec considération des changements de manières. Ou des périodes. Picasso ou Strawinsky, déjà — Claude Lévi-Strauss l'a fait remarquer — n'ont cessé de changer de manière. Les changements brusques, ces passages d'un objet à l'autre, d'un ordre à l'autre, ont donc précédé et annoncé l'attitude des chercheurs contemporains. Ainsi l'aventure de l'artiste contemporain comporte-t-elle des raids incisés, brefs ; ainsi revêt-elle l'aspect d'une série d'opérations en terre d'images nouvelles. Et, brutalement, meurt l'idée d'une œuvre étalée sur une vie entière, d'une œuvre accomplie tendant vers sa perfection, son achèvement, et composée d'œuvres partielles en état — si on les juxtapose — d'anamorphose lente, d'une œuvre évoluant harmonieusement, tout passage évident d'un panneau à l'autre. Aujourd'hui il faut prospecter. Aujourd'hui on ne peut s'empêcher de prospecter et chaque réussite confirme l'artiste



NEIGE

Sorte de sculpture où toute l'ingéniosité du créateur consiste à provoquer des phénomènes naturels. Le déploiement d'ingéniosité témoigne cependant de personnalité et d'imagination. Ainsi prend forme, en création plastique, comme dans toutes les recherches contemporaines, musicales et littéraires, cette observation : le point d'application de l'« inspiration » tend à se déplacer et à devenir antérieur au stade de la création proprement dite.

ou moins proche de la paralysie de la matière), du rapport des densités de la silice colloïdale et du polyester saturé, dépend notamment la forme que la mousse revêtira. L'homme intervient encore, mais sa main ne façonne plus. Son imagination joue autrement. Son tour de main, ses habitudes manuelles, mentales, ses tics cessent de jouer au premier degré. Tout l'homme est rassemblé, exprimé, dans la répartition de la mousse. Absorbé tout entier dans une gestuelle différente, il lutte contre son conditionnement, contre son goût, contre son habileté. Il s'efface, recule, souhaitant repousser son intervention au stade du hasard, retrouvant ainsi une naïveté, une nouveauté. La mousse prise, extraite du récipient, offre une forme telle que la main humaine ne

dans l'idée que le domaine voisin ou lointain ou étranger — n'importe quel autre domaine enfin — est aussi riche, plus riche peut-être.

Retenons que l'artiste contemporain — dans l'ordre des recherches plastiques — vient de comprendre que des techniques convenables permettent de mettre en évidence des phénomènes non perceptibles par les sens de l'homme. Qu'ainsi il peut proposer des images neuves. Que ces images peuvent être enregistrées par différents procédés. Qu'il convient, pour lui l'artiste, d'ignorer les critiques selon lesquelles il ne ferait ainsi que constater alors que son rôle serait d'organiser des images ; selon lesquelles l'art est le fait de l'intervention humaine et non l'enregistrement de phénomènes naturels ou suscités au laboratoire. Ces critiques seraient-elles fondées — et cela appelle bien des réserves — l'artiste sait que de nouvelles sources d'inspiration viennent de naître, que ces sources sont inépuisables et qu'avant de les maîtriser il faut les capter. Pour cela les déceler, les compter, les connaître. Ceci considéré, tous les phénomènes naturels deviennent sources de formes : l'érosion ou l'explosion, le conflit des éléments de densités différentes, etc. Sans fin. Ceci concerne la physique, l'électronique. Sans fin. Le renouvellement des sources d'images à notre époque est total. L'abstraction devrait y avoir préparé les esprits : en supprimant la figuration elle aurait dû préparer l'homme — et le peintre en premier lieu — à tout admettre, à recevoir toute forme, à traquer les sources de formes nouvelles. Mais cette quête exige plus de connaissances. Une initiation technique et scientifique. En un mot l'artiste contemporain est dans la même situation que tout homme moderne. Pour qui refuse de savoir plus, le laboratoire et l'usine se ferment. Pour qui refuse de savoir plus, l'art est dans une impasse. Mais pas pour les autres. Une des recherches les plus récentes de Muel concerne la mise au point d'un « appareil » producteur d'images dont l'organisation mouvante dépend du spectateur**. L'appareil utilise les propriétés des interférences de plusieurs champs électro-magnétiques dont on fait varier les intensités. On soumet à l'action de ces champs interférents des éléments susceptibles de réagir. Ces éléments — métalliques par exemple — sont placés dans une boîte transparente. Les boîtes sont nombreuses, interchangeable. Les éléments contenus dans chaque boîte varient.

Un système optique permet de projeter sur un écran une image qui dépend de la position, de la forme et de la couleur des éléments contenus dans chaque boîte. Au moyen d'un clavier, le spectateur fait varier le système des interférences, obtenant ainsi le déplacement plus ou moins rapide des éléments contenus dans les boîtes et une succession d'organisations différentes de ces éléments. L'image projetée est donc mouvante et le spectateur cesse d'intervenir ou non, à son gré. Modifiant sans cesse l'image ou choisissant de retenir, pour un temps, telle organisation de formes et de couleurs qui lui convient. Selon les cas, l'organisation des éléments se modifie lentement ou très rapide-

ment. Si l'on choisit convenablement les éléments enclos dans les boîtes, on peut déjà évoquer, sinon retrouver, telle ou telle famille de formes que tel ou tel peintre abstrait met une vie entière à explorer. La machine n'est plus seulement une machine à créer mais, aussi, une machine à reconstituer, à analyser. La machine de Muel n'est pas la seule « machine à faire de l'art » et l'on peut en rapprocher, par exemple, le musicope de Schöffer qui est conçu de façon totalement différente. Mais l'une ou l'autre machine — et celles qui existent par ailleurs — familiarisent l'esprit avec l'idée d'anamorphose. L'une ou l'autre nous familiarisent avec l'idée de passage, de variation, d'évolution. Le devenir d'un système de formes, les possibilités de ce système, ses limites, tout cela est matérialisé pour l'œil et proposé à l'intelligence. Avec ce corollaire : pourquoi consacrer une vie à explorer une famille de formes ? Pourquoi faire en soixante ou quatre-vingts ans ce que la machine propose dans un temps réduit ? Ainsi naît dans l'esprit du spectateur, et se confirme dans celui du peintre, la possibilité — donc la nécessité — de jouer avec le temps. Mathieu proposait la vitesse, mais une vitesse limitée par le corps. Jouer avec le temps sera — c'est déjà — pour l'artiste contemporain tendre vers l'instantanéité pure dans l'exécution de l'œuvre — et d'autre part, contracter de la durée. Par exemple, reconstituer dans un temps bref les effets de l'érosion sur tel ou tel matériau. Non pas découvrir des patines nouvelles ou rares mais reconstituer, en gagnant du temps — on a envie de dire en gagnant de l'éternité — un phénomène qui demande à la nature des millénaires ou des millions d'années pour être.

Les possibilités d'exploration actuelles sont telles, les domaines explorables si vastes que l'on peut prévoir une longue période de recherche, d'inventaire, de choix, de propositions. Dans une certaine mesure rien n'est changé. Images, formes et couleurs, matière constituent toujours l'univers des préoccupations du peintre ou du sculpteur, mais l'échelle des possibilités d'action est bouleversée. Telle œuvre qui demandait un jour, un mois, une année, est parfaite en une fraction de seconde. La presse de César emboutit une voiture et la transforme en parallélépipède de métal tordu. En quelques instant. L'esprit voudrait connaître les méandres du métal à l'intérieur du bloc. Et l'œil se détourne de l'œuvre voisine, patiente et, en ce qui concerne l'organisation des formes, rudimentaire.

Rien n'est changé dans les rapports du peintre ou du sculpteur et du spectateur. Tout est changé pour l'artiste. En fait le changement d'échelle au stade de la création modifie l'état d'esprit du spectateur. On est frappé de voir que de nombreuses acquisitions de l'art contemporain sont immédiatement reçues par l'auditeur ou le spectateur. Les résistances se manifestent plus nettement du côté des artistes. Certains, on le devine, parleraient presque de concurrence déloyale. Leur temps est ce qu'ils refusent. La chose devient tout à fait risible quand on sait que

de nombreux peintres traditionnels exécutent, à la main, le plus vite possible, des séries de toiles dont le nombre, parfois dépasse la centaine, en quelques jours.

Nous en arrivons à un stade où la beauté devient monnaie si courante que l'artiste ne peut plus la considérer comme essentielle à l'œuvre : il va de soi qu'elle est. L'effort de la création se reporte aussitôt ailleurs : vers l'exploration. Il y a deux ans, Muel — assisté en cette occasion par Piotr Kowalski et Michel Genier — exposait dans une galerie parisienne de la rive gauche des formes obtenues de la façon la plus simple. Il suspendait une poche, un sac de caoutchouc, l'emplissait de plâtre liquide et se hâtait d'imposer à cette poche flasque qui tendait à se transformer en bloc résistant des contraintes extérieures obtenues de la façon la plus artisanale. En exerçant des pressions à l'aide de planches ou d'objets quelconques. Durci, le plâtre, débarrassé de l'enveloppe de caoutchouc qui l'avait contenu, était devenu cette forme élançée, pure, savante, dont le sculpteur recherchait si patiemment la nécessité. Ce qu'il cherchait à obtenir par son esprit et sa main, sa sensibilité disait-on, c'était, à la vérité, la loi d'un matériau. Cette loi du matériau, Muel, Kowalski et Genier la rendaient évidente en quelques instants : en confrontant plâtre et membrane distendue.

L'idée d'observer la déformation, la distension d'une feuille de caoutchouc plus ou moins tendue sur un cadre, Philippe Muel, avec l'aide de Genier et de Kowalski, en généralisait aussitôt la portée. Soit une feuille de caoutchouc, de dimension variable et tendue sur un cadre horizontal, rectangulaire, par exemple. Il est facile d'exercer sur cette feuille des pressions de haut en bas et de bas en haut. Lorsque les points d'application des pressions sont choisis, lorsque les pressions convenables ont été exercées (à l'aide des objets les plus variés par leur nature et leur forme), la feuille de caoutchouc est déformée. Mais la forme qu'elle affecte n'est pas arbitraire, elle dépend nécessairement des pressions et des tractions exercées. Lorsque l'organisation de cette surface paraît satisfaisante il suffit de la mouler avec un mélange de plâtre et de fibre de verre afin d'obtenir un moulage plus résistant. Ce moulage nu, ou revêtu de couleur, ou noirci est une sculpture. D'où l'idée immédiate : il est possible, grâce à ce procédé, d'animer une surface de grande dimension et, par exemple, en remplaçant le plâtre par du béton, d'obtenir un bas-relief. C'est ainsi que dans un vaste ensemble immobilier édifié pour le compte de la caisse des Dépôts et Consignations, à Viry-Châtillon, Muel, Kowalski et Genier ont édifié un bas-relief en béton moulé au caoutchouc.

Et déjà l'esprit de Philippe Muel est ailleurs : si je coulais, dit-il, un métal, au stade liquide, dans un autre liquide de densité très voisine de celle du métal coulé et si j'agitais ce liquide. Quelle serait l'empreinte de la turbulence étudiée ? C'est là, la démarche même de l'esprit de l'artiste contemporain. Les bouleversements profonds que l'on peut

observer dans la création artistique permettent de prévoir une transformation des conditions et des circonstances économiques de cette création.

Nous avons parlé des collaborations qui s'établissent entre l'artiste et l'homme du laboratoire, entre l'artiste et l'ingénieur, donc l'industriel. Cette dernière forme de collaboration conduit à penser que le mécénat pourrait renaitre ou prendre forme véritable. Il est vain de déplorer la disparition d'une forme de protection des arts qui, comme tout phénomène, ne saurait se produire spontanément sans nécessité. Le mécénat du passé que l'on intègre assez naïvement dans un âge d'or supposé répondait à une nécessité. Plus qu'aspect de la délectation des grands il était une manifestation de la puissance économique et politique. A notre époque ses rares manifestations revêtent trop facilement l'aspect de la protection vaniteuse de formes en voie de perte académique. Tout est remis en cause. La collaboration de l'artiste et de l'industriel conduit l'industriel à envisager des utilisations différentes — que nous appelons utilisations détournées — de la machine et des processus de production strictement industriels. Ces derniers processus, enrichis peut-être ou, le cas échéant, utilement modifiés. La collaboration des mathématiciens et des spécialistes des sciences humaines propose une idée voisine : c'est d'abord l'homme des sciences humaines qui se tourne vers les mathématiques pour y puiser un instrument convenable, mais la spécificité du problème des sciences humaines amène le mathématicien à considérer le problème du demandeur, à rechercher un outil plus apte à satisfaire ce demandeur et, dernier stade, le mathématicien enrichit son arsenal logique. La collaboration lui a permis d'y parvenir. L'artiste propose aux entreprises une collaboration féconde de ce type. Puisque inéluctablement, la collaboration de l'artiste sera féconde en surprise tout d'abord, puis en perspectives, puisque cette collaboration, proposée et sollicitée à la fois par l'artiste, s'avérera ainsi rentable il devient utile pour les grandes entreprises de rechercher cette collaboration et de la susciter. L'utile, nécessité, devient fait, toujours.

L'art est pour tous, dit-on. Soit. Il faut donc faire assez d'art pour tous. L'artisanat n'y saurait plus suffire. Si les voitures automobiles étaient encore produites, une par une, dans l'atelier de Louis Renault ou de Ford, qui voyagerait ?

Nous avons eu le tort de considérer que l'œuvre d'art tirait de sa rareté une partie de sa beauté. Il faut revenir sur ce jugement. L'œuvre d'art tire sa beauté de sa structure. Il faut donc connaître cette structure et en reproduire l'empreinte. La Science et la technique en fournissent les moyens.

* Muel applique le terme « mousse » à la fois à l'œuvre et à la matière constitutive de l'œuvre.

** Philippe Muel collabore actuellement avec Michel Genier pour en achever la mise au point et fixer les conditions de fabrication d'une série à tirage limité.



MACHINE

Sorte de peinture animée qui répartit en des combinaisons différentes les mêmes éléments : ces éléments, leurs dimensions, leurs formes, leurs couleurs sont choisis par le créateur ou par l'utilisateur de la machine. On pourrait déterminer des éléments dont l'organisation évoquerait de façon frappante l'œuvre de tel ou tel peintre connu ; ce qui, bien entendu, a été réalisé au cours d'expériences privées. La richesse des organisations proposées est sans limite.