

Année 2002 / 2003

Abstraction Géométrique.

> Victor Vasarely (1908-1997)

Victor Vasarely est né en Hongrie, à Pécs. Les professeurs du Bauhaus, Albers, Moholy-Nagy, ont fortement marqué l'enseignement qu'il suit à Budapest. Quand il s'installe à Paris, en 1931, il travaille comme graphiste. Il est dessinateur dans l'agence de publicité qu'il dirige jusqu'en 1956, un an après le lancement de son Manifeste Jaune (1955) et la célèbre exposition que la galeriste parisienne Denise René met sur pied alors, sous le titre: Le Mouvement, avec Agam et Soto, Tinguely, Calder, Pol Bury et Jacobsen. C'est le plein moment de l'art cinétique, et plus précisément de l'op art, pour lequel le mouvement est causé d'abord par le jeu des mécanismes de la perception et des illusions d'optique. Vasarely participe à l'exposition en montrant des plaques de verre suspendues: les mouvements qui se produisent entre elles font se transformer indéfiniment les motifs linéaires. On lit dans son manifeste: «En effet, nous ne pouvons laisser l'œuvre d'art à la seule élite des connaisseurs. L'art présent s'achemine vers des formes généreuses, à souhait recréables; l'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas. [...] Il est douloureux mais indispensable d'abandonner d'anciennes valeurs pour s'assurer la possession de nouvelles. Notre condition a changé, notre éthique, notre esthétique doivent changer à leur tour. Si l'idée de l'œuvre plastique résidait jusqu'ici dans une démarche artistique, et dans le mythe de la pièce unique, elle se trouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de recréation, de multiplication et d'expansion.»

Après un premier moment figuratif, Vasarely met au point, dès 1947, un vocabulaire abstrait, un «alphabet plastique», dit-il, à partir duquel il peut générer ses «prototypes-départ». Chaque création est le fait d'une programmation à partir des formes de base, portée à son échelle de réalisation par des techniques propres – jusqu'à avoir des procédés à breveter – et par les exécutants les plus compétents, selon le support (par impression, par projection, sur toile, sur mur...). Bien loin de la peinture de chevalet, du mythe de l'original, orienté vers l'anonymat de la facture, Vasarely conquiert les espaces publics et l'architecture. Les commandes se succèdent, du portail de l'université de Caracas en 1957 au portrait du président défunt dans le hall du Centre Georges-Pompidou en 1977, en passant par de nombreux projets intégrés à l'architecture (cloisons dans les bâtiments de l'ex-Régie Renault, objet d'un litige judiciaire au début des années 1990).

Vasarely a exposé à Paris et dans toute l'Europe. Il fait figure de précurseur dans l'exposition The Responsive Eye en 1965 au Museum of Modern Art à New York, comme dans Lumière et mouvement en 1967 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. La rétrospective de 1969 à Budapest marque sa consécration.

Dans le prolongement de son œuvre de peintre, Vasarely fonde les «musées didactiques» de Gordes (1970) et de Pécs (1976), en Hongrie, et fait construire selon ses propres plans, à partir de 1971, sa propre fondation près d'Aix-en-Provence. Des errements dans la gestion de cette dernière font apparaître le nom de Vasarely dans les chroniques judiciaires et assombrissent un héritage qui, dans une perspective historique, mérite pourtant une considération toute particulière.

> **Alberto Magnelli (1888, Florence - 1971, Meudon)**

Peintre d'origine italienne. Autodidacte, il peint dès 1907 et fréquente les futuristes de Lacerba sans toutefois se joindre au mouvement. En 1914, un premier séjour à Paris lui permet, par Apollinaire, de rencontrer Picasso, Léger, Matisse. Ses scènes d'extérieur - figures simplifiées traitées en aplats lisses, animées d'un réseau de lignes tendues - puis ses natures mortes, où deux ou trois objets cernés de noir se superposent à une surface de plans-couleurs matissiens, orientent en 1915 son œuvre vers l'abstraction. Après la série semi-figurative des Explosions lyriques (1917-1918), les toiles des années 1919-1930 participent du mouvement général d'un "retour à l'ordre" figuratif, en l'occurrence parent de celui mené par les Valori Plastici. De retour à Paris, Magnelli peint une suite de Pierres (1931-1934) inspirées par les carrières de Carrare. Ce sujet sans anecdote, prétexte à des compositions rigoureuses et sombres, le conduit à renouer avec l'abstraction pour laquelle il opte définitivement en 1936. La pratique du collage et de peintures sur ardoises d'écolier se développe durant l'occupation. À la Libération, il apparaît comme un maître influent de l'abstraction. Son œuvre développe alors, sans monotonie, les principes définis en 1936 : compositions frontales de plans géométriques imbriqués ; aplats lisses dans une gamme de tons rompus et rigoureusement cernés. Après 1950, les compositions deviennent plus amples, et des réseaux de "lignes-forces" leur confèrent un équilibre dynamique (1948, MNAM, Paris).

> **Auguste Herbin (1882, Quiévy - 1960, Paris)**

Peintre français. Un instant impressionniste, il découvre la structure cézannienne et adhère au cubisme dont il intériorise les formules dans une conception déjà architecturale et dépouillée. À partir de 1922, sa figuration géométrique et stylisée annonce le choix définitif de l'abstraction, en 1927. En 1931, il crée, avec Mondrian et Vantongerloo, le groupe Abstraction-Création et contribue à la naissance du Salon des réalités nouvelles. Sa géométrie plane exclut l'objet et finit par refuser jusqu'au mouvement, ultime avatar illusionniste : ses figures élémentaires, cercle, carré et triangle, se combinent avec les couleurs pures selon une table de correspondances rigoureuses, constituant une sorte de langage plastique arbitraire mais d'une belle austérité. Herbin, dont l'influence sur l'abstraction est déterminante après guerre, rêve d'un art synthétique total exprimant l'être au gré d'un alphabet mathématique qui pourrait se traduire, à la façon d'une partition musicale, en plasticité pure.

> **Jean Dewasne (1921, Lille 1999, Paris)**

Peintre français. Après des études de musique et de philosophie, il suit une formation d'architecture. Il s'engage dès 1943 dans l'abstraction pour laquelle il milite à la Libération. Membre du premier comité du Salon des réalités nouvelles en 1946, il est d'abord influencé par Herbin, mais définit son vocabulaire formel avec l'Apothéose de Marat (1951, MNAM, Paris) : formes géométriques souples et tendues, nettement découpées qui, posées en aplats vifs et brillants - peinture émail - sur des supports durs - isorel, métal - et enchaînées en rythmes complexes,

saturnent la surface et tendent à la monumentalité. Son enthousiasme pour la civilisation industrielle préside à l'élaboration d'"antisculptures", éléments de carrosserie dont le relief peint vaut à la fois comme volume et comme surface. Dewasne réalise son projet social dans de grandes décorations murales qui constituent une part prépondérante de son travail depuis 1967.

> **Bridget Riley (1931, Norwood)**

Peintre britannique. Après ses débuts dans la publicité, ses premières œuvres, paysages influencés par le divisionnisme, sont déjà marquées par un intérêt pour les jeux optiques. Au début des années soixante, sous l'influence des théories d'Ehrenzweig et de Vasarely, elle entreprend des recherches purement abstraites, en noir et blanc, travaillant sur les figures géométriques et les rayures. Elle s'impose alors comme une personnalité essentielle de l'Op Art : l'une de ses peintures sert de couverture au catalogue de l'exposition "The Responsive Eye" (MoMA, 1964) où la tendance trouvera son nom. En 1968, elle remporte le grand prix de la Biennale de Venise. Son travail, qui depuis 1966 utilise la couleur, déploie une parfaite maîtrise des ressources de l'Op Art : les modules sériels varient très subtilement dans leur forme et leur situation, dans les très grands formats, All over, avec des effets de vibration, de stimulation lumineuse où la couleur apporte des éléments troublants. Pour accroître la pureté des sensations qu'elle cherche à provoquer, elle confie souvent l'exécution à des assistants. Elle réalise également des décors pour la scène (Color Moves, ballet représenté au festival d'Édimbourg en 1983) et pour des bâtiments publics : son travail au Royal Liverpool Hospital, composé de bandes bleues, jaunes, roses et blanches, forme un ensemble où la provocation et l'inquiétude font place à l'apaisement.

> **Agam laacov (1928, Rishon-le-Zion)**

Artiste israélien. Issu d'une famille pratiquante, il se forme à Jérusalem, sous la conduite (1946-1948) de M. Ardon, élève du Bauhaus, qui l'envoie en 1949 à Zurich, où l'enseignement d'Itten et la rencontre de Max Bill lui permettent d'approfondir la théorie de la couleur et les principes du constructivisme. Il se fixe à Paris en 1951, s'inscrit à l'Atelier d'art abstrait de Dewasne, rencontre Léger et Herbin. Dès sa première exposition de "Tableaux transformables" (1953), il développe une œuvre inspirée de principes philosophiques tirés du judaïsme. Le modèle caractéristique du tableau est constitué de longs prismes verticaux à base triangulaire : une face adhère au support et les deux autres sont peintes de façon à générer des motifs géométriques différents selon l'angle de perception de l'œuvre. Convaincu de l'inanité de la représentation, passionné par la technologie (il est l'un des premiers, en France, à utiliser la vidéo), attaché à la façon dont rapports chromatiques, mouvements et sons émanant de l'œuvre sont perçus et peuvent susciter l'intervention du spectateur, Agam est proche de l'art cinétique, mais son goût pour le hasard, l'extravagance (Tourne-disque à quatre bras, 1962) et la surprise (le tuyau du Sculpteaufeu de 1970 produit à la fois une flamme et un jet d'eau), trouve son origine dans sa fréquentation du milieu surréaliste : en 1955, c'est Breton qui choisit les titres des tableaux exposés chez Denise René. Très en vogue jusqu'au début des années soixante-dix, le succès de l'art conceptuel l'éloigne des musées, alors qu'affluent les commandes d'œuvres monumentales (1970, Peinture

environnementale de Leverkusen, 1971, Mural transparent à Cleveland, 1973, Salon à l'Élysée, 1975, Fontaine monumentale à La Défense...) et, jusqu'à la fin des années quatre-vingt, de nombreuses interventions en Israël.

Le tachisme

L'expression «tachisme» a été employée pour la première fois par le critique Pierre Guéguen au cours d'une conférence sur l'art abstrait qu'il prononça à Menton en 1951. Le mot est définitivement introduit dans le vocabulaire de la critique, en 1954, par le même Pierre Guéguen qui justifie son emploi dans un article intitulé «Matière et Maîtrise» (revue *Art d'aujourd'hui*) où le tachisme et le «géométrisme» sont considérés comme les «deux éléments essentiels de non-représentation» qui permirent le développement de l'abstraction. Le tachisme, annoncé par l'œuvre de Wols (1913-1951), est l'un des courants de l'art informel des années 1950 en opposition avec l'abstraction géométrique alors dominante.

La prééminence du geste

Le tachisme accorde plus d'importance au geste qu'à la valeur d'organisation réfléchi et méthodique de l'espace pictural. Bien des peintres, dont on peut penser que l'œuvre présente une configuration «tachiste», pourraient être rattachés au courant de l'*Action painting*. On pourrait aussi les ranger parmi les artistes qui, ne se soumettant plus aux règles de l'art traditionnel, promeuvent un art informel (Fautrier, 1898-1964), une abstraction lyrique (Mathieu, né en 1921), voire un «art autre» selon la formule proposée en 1951 par Michel Tapié. Mais c'est le mot «tachisme» qui supplanta finalement ces trois formules.

La critique éprouva des difficultés à classer des œuvres dites *tachistes* parce qu'elles «commencent par des signes auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens» (Paulhan). Par ailleurs dans les années 1950, à Paris, plusieurs peintres, Hantaï, Nejad, Degottex, se réclamant alors du surréalisme et de l'automatisme, produisirent des œuvres auxquelles on ne pouvait dénier un caractère tachiste.

Mais la distinction entre un art qui repose sur une volonté de projection spontanée de «formes» préconscientes et un art «informel» reste d'autant plus difficile à établir que, dans l'un et l'autre cas, le signe, plus que la maculation ou l'«éclaboussure» proprement dite, apparaît comme l'élément constituant de l'œuvre.

Une étiquette fragile

À la même époque, le signe (mais aussi la tache qui participe souvent de la rapidité d'exécution du signe) joue également un rôle considérable dans les œuvres produites par Mark Tobey, Henri Michaux et Georges Mathieu. Celles-ci se présentent, en leur diversité, comme la recherche d'idéogrammes personnels à l'aide d'une graphie plus ou moins inspirée des systèmes calligraphiques orientaux. Mathieu, le plus fort représentant de ce courant, n'avait cependant pas tort de penser que «l'adjectif "tachiste" a au moins l'avantage de signifier peinture directe» (*Au-delà du tachisme*, 1963).

Quoi qu'il en soit, des peintres de tempérament très différent mais dont l'art combine le dynamisme du signe et les effets d'écrasement de la matière (la tache) ont été qualifiés de *tachistes* par la critique des années 1950. Parmi eux, le Français Camille Bryen, le Canadien Riopelle, les Américains Clyfford Still, Sam Francis, Willem de Kooning, l'Allemand Bernard Schultze, l'Espagnol Tapiés et le Britannique Alan Davie. L'extrême diversité de l'«acte de tracé» que l'on observe chez ces

artistes, leurs conceptions souvent opposées de la non-figuration, leurs motivations profondes divergentes semblent bien, avec le recul du temps, l'emporter sur ce qu'ils pouvaient techniquement avoir en commun et qui a justifié le recours à l'étiquette «tachiste».

**Wols, Alfred Otto Schulze-Battmann
(1913, Berlin - 1951, Paris)**

Peintre et photographe d'origine allemande. Après une formation de photographe à Dresde, il rencontre Klee en 1932, au Bauhaus de Berlin. Il se rend la même année à Paris, s'y installe comme photographe et fréquente les milieux surréalistes, tout en réalisant ses premiers dessins à l'encre de Chine. De sa production antérieure à 1937 subsiste surtout l'œuvre photographique, récemment redécouverte (MNAM, Paris, 1980). Interné de septembre 1939 à novembre 1940 comme citoyen allemand, Wols intensifie son expression graphique. À la figuration fantastique de 1938-1939, proche de Tanguy ou de Masson, succède une attitude plus radicale : l'effacement des contours concentre le dessin en une structure linéaire complexe, orientée autour d'un axe vertical et souvent exempte de tout caractère figuratif. De 1942 à 1945, réfugié à Dieulefit, Wols évolue de façon très nette vers la non-figuration par l'évocation macroscopique d'un monde organique, infime et foisonnant : amibes ovoïdes ou turgescentes, parcourues d'un réseau touffu de fines radicelles, esquissant parfois une face humaine ou une anatomie sexuée. Parallèlement, des élévations architecturées et oniriques manifestent la même écriture minutieuse, en fins réseaux arachnéens associés à des colorations fluides. De retour à Paris, Wols rencontre Sartre et Paulhan. Durant les années 1946-1947, le recours à l'huile le mène à une peinture instinctive, dont la pâte est triturée au doigt, écorchée d'un clou ou d'un manche de pinceau. Alors qu'une toile à base figurative comme Grenade bleue (1946, MNAM, Paris) contient avec peine les tensions de signes épars, les giclures, maculatures et dégoulinures de tons ocre, noirs, rouille ou verdâtres libèrent bientôt leur énergie en des structures totalement éclatées (Le Grand Orgasme, 1947, coll. particulière). Avec les œuvres de sa dernière période (1946-1951), Wols contribue ainsi à fonder l'art informel, et en livre immédiatement quelques-unes des réalisations les plus achevées.

Les nouveaux réalistes.

Pierre Restany et le groupe.

Né en 1930, a passé son enfance au Maroc et poursuivi ses études universitaires en France, en Italie et en Irlande. Il est licencié ès lettres, diplômé d'études supérieures d'esthétique et d'histoire de l'art. Depuis 1963 il collabore à la revue d'art et d'architecture «**DOMUS**» et vit et travaille en alternance entre Paris et Milan. Depuis 1986 il dirige la revue trimestrielle d'**ARS**.

Trente-cinq ans d'activités passionnées et souvent polémiques ont fait de lui un personnage hors-série de la scène artistique, connu dans le monde entier, grâce à diverses collaborations à la presse écrite et aux media audio-visuels, à de nombreuses tournées de conférences dans les universités et les musées et à sa participation au jury de nombreuses manifestations internationales.

Sa rencontre avec **Yves Klein** en 1955 est capitale. Elle provoque en lui la totale remise en question des valeurs de langage. Pressentant les ouvertures et les limites de l'expressionnisme abstrait américain et de l'abstraction lyrique européenne, il en tirera le bilan dans un livre, «**Lyrisme et Abstraction**»: effort de réflexion qui le conduira peu à peu à bâtir sa théorie du **Nouveaux Réalisme** —découverte d'un sens moderne de la nature et retour à un humanisme de l'objet industriel. Le groupe des Nouveaux Réalistes (**Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrene, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Niki de Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely, Villeglé**) que Restany fonde à Paris et à Milan en 1960, illustre cette révolution du regard, ce regard neuf sur le monde contemporain de la ville, de l'usine ou de la rue.

1968 lui offre l'occasion d'une réflexion critique et prospective sur les structures sociologiques de l'art contemporain. Le **Petit Livre Rouge de la Révolution Picturale** et le **Livre Blanc de l'Art Total** illustrent ces préoccupations dans l'instantané du moment.

Dix ans plus tard «**l'Autre Face de l'Art**», un essai paru en feuilleton mensuel dans Domus de Janvier à Juillet 1978, retrace l'histoire de la fonction déviante dans l'art contemporain, du Futurisme et de Dada à la problématique conceptuelle, en passant par l'aventure expressive de l'objet, de la conquête de son autonomie signifiante à sa progressive dématérialisation.

En Juillet et Août 1978, en compagnie de **Sepp Baendereck** et de **Frans Krajberg**, il remonte en bateau le Rio Negro, principal affluent nord de l'Amazone, de Manaus à la frontière de la Colombie et du Venezuela. Cette expérience provoque en lui un choc émotionnel profond et un élargissement de sa réflexion sur le sens moderne de la nature. Le **Manifeste de Rio Negro**, rédigé en pleine forêt se réfère à un naturalisme intégral, discipline fondamentale de la pensée et méthode de recharge affective de la sensibilité: une réponse objective, synthétique, planétaire aux questions que l'art d'aujourd'hui se pose sur son existence et sa fonction; une clé pour essayer de mieux voir les choses dans le chaos conceptuel présent, pour tenter

d'affronter positivement le double bilan qui se profile à l'horizon immédiat de notre conscience —bilan d'un siècle et d'un millénaire; une redéfinition, enfin, du rapport nature-culture, à la lumière des cultures marginales en quête de leur propre identité. «**Nature Intégrale**», la revue qu'il publie à Milan entre 1978 et 1981 avec **Carmelo Strano**, rend compte de l'ampleur de ses recherches et de leur écho profond dans le monde de l'art.

La découverte des théories de **Benoît Mandelbrot** et un long échange d'idées avec **Carlos Ginsburg** lui ont permis de repenser l'entier problème sous l'angle de la fractalisation objective et subjective. Reprenant en parallèle les thèses déjà esquissées dans le **Livre Blanc de l'Art Total**, la réflexion de Pierre Restany s'est progressivement orientée, surtout à la suite de sa rencontre avec **Dani Karavan** en 1976, vers les problèmes d'esthétique et d'urbanisme: l'art dans la ville. Témoin attentif de l'évolution du design post-moderne et plus précisément des développements théoriques et pratiques de l'oeuvre de l'architecte **Alessandro Mendini**, Pierre Restany s'est attaché à repenser, dès la fin des années '70, le rapport entre le monde de l'art et celui de la production, ajoutant un chapitre supplémentaire à son analyse de l'aventure de l'objet. Toutes ses approches débouchent sur une question fondamentale: «*qu'advient-il de l'art dans notre société post-industrielle?*». Un livre, paru simultanément à Paris et à Milan en 1990, traite dans cette optique des problèmes de l'art et de la production à partir de la notion centrale «d'objet-plus», c'est-à-dire de la plus-value sémantique et culturelle qui s'attache à l'objet industriel lorsqu'il entre dans le domaine de l'art. Ce problème du «plus» dans l'objet est souligné visuellement par des présentations informationnelles de **Bernard Demiaux**.

En 1984-1985 il est appelé par **Maria Grazia Mazzocchi** à faire part de l'équipe fondatrice à Milan de la Domus Academy, un institut post-universitaire de recherches sur la mode et le design, internationalement reconnu aujourd'hui. Membre du comité d'organisation de l'Olympiade des Arts, programme artistique lié aux Jeux Olympiques de Corée, il est à l'origine du Parc Olympique de Sculptures de Séoul réalisé en 1987-88 et qui rassemble 300 oeuvres en provenance du monde entier.

La publication en 1988 de l'édition russe de **Domus** le plonge avec **Giovanna Mazzocchi Bordone** en pleine perestroïka. Il inaugure la même année à Moscou, dans le cadre de l'exposition Uecker à la nouvelle galerie Tretyakov, une série de conférences sur la situation de l'art occidental. En Janvier 1989, il rencontre l'académicien **Likatchov**, Président de la Fondation Soviétique pour la Culture venu à Milan pour inaugurer une exposition sur l'Avant-garde russe.

Les années '90 débutent pour Pierre Restany sous le signe d'une interrogation fondamentale sur le destin de notre sensibilité et de notre culture face au nouveau rapport à instaurer entre l'homme et la machine, notamment dans le domaine des nouvelles technologies de la communication.

Le Nouveau Réalisme : un recyclage poétique du réel

Le *Nouveau Réalisme* a été fondé en octobre 1960 par une déclaration commune dont les signataires sont Yves **Klein**, **Arman**, François **Dufrêne**, Raymond **Hains**, Martial **Raysse**, Pierre **Restany**, Daniel **Spoerri**, Jean **Tinguely**, Jacques de la **Villeglé** ; auxquels s'ajoutent immédiatement **César**, Mimmo **Rotella**, puis Niki de **Saint-Phalle** et Gérard **Deschamps** en 1961, enfin **Christo** en 1963.

Ces artistes affirment s'être réunis sur la base de la prise de conscience de leur "singularité collective". En effet, dans la diversité de leur langage plastique, ils perçoivent un lieu commun à leur travail, à savoir une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour reprendre les termes de Pierre **Restany**, en un "recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire" (*60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, édition La Différence, 1990, p. 76).

Leur travail collectif, des expositions élaborées ensemble, s'étend de 1960 à 1963, mais l'histoire du *Nouveau Réalisme* se poursuit au moins jusqu'en 1970, année du dixième anniversaire du groupe marquée par l'organisation de grandes manifestations.

Pour autant, si cette prise de conscience d'une "singularité collective" en signature est déterminante, leur regroupement se voit motivé par l'intervention et l'apport théorique du critique d'art Pierre **Restany**, lequel, d'abord intéressé par l'art abstrait, se tourne vers l'élaboration d'une esthétique sociologique après sa rencontre avec **Klein** en 1958, et assume en grande partie la justification théorique du groupe.

Le terme de *Nouveau Réalisme* a été forgé par Pierre **Restany** à l'occasion d'une première exposition collective en mai 1960. En reprenant l'appellation de "réalisme", il se réfère au mouvement artistique et littéraire né au 19^e siècle qui entendait décrire, sans la magnifier, une réalité banale et quotidienne. Cependant, ce réalisme est "nouveau", de même qu'il y a un *Nouveau Roman* ou une *Nouvelle Vague* cinématographique : d'une part, il s'attache à une réalité nouvelle puisqu'il s'agit d'une société urbaine de consommation, d'autre part, le mode descriptif est lui-même nouveau car il ne s'identifie plus à une représentation par la création d'une image adéquate, mais il consiste en la présentation de l'objet que l'artiste a choisi.

C'est aussi à Pierre **Restany** que l'on doit d'avoir défendu le *Nouveau Réalisme* sur la scène internationale face à l'émergence d'un art américain, le **Pop Art**, soutenu économiquement par un réseau de galeristes et de collectionneurs.

Yves Klein. (1928, Nice - 1962, Paris)

Artiste français. Comme pour Beuys ou Warhol, il est difficile d'envisager son œuvre indépendamment de son existence, très tôt devenue mythique sous l'effet de sa propre stratégie. Bien que ses parents, quelque peu bohèmes, pratiquent tous deux la peinture, lui-même s'y attaque assez tard, et en autodidacte complet. Dans sa prime jeunesse il fait deux découvertes déterminantes. Un gourou niçois l'initie, avec son ami Arman, aux doctrines rosicruciennes : la Cosmogonie des rose-croix de Heindel devient pour longtemps son livre de chevet. Parallèlement il apprend le judo.

En 1952, il part pour le Japon où il passe quinze mois au célèbre institut Kodokan. À son retour il commence à enseigner : son activité de judoka professionnel sera très longtemps à la fois son gagne-pain et une source d'équilibre ("Son vrai métier était d'être judoka. Sur les tapis de judo il se sentait en paix intérieurement" écrit sa compagne Bernadette Allain). Vers 1951, il commence à réaliser de petits pastels monochromes qu'il accroche dans sa chambre et dans les salles de judo. En 1955, il présente au Salon des réalités nouvelles (où sa mère exposait depuis longtemps) un monochrome orange qui est refusé. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Restany, Tinguely, Raysse et César, noyau du groupe des nouveaux réalistes. En 1956, Colette Allendy expose une série de ses monochromes, de couleurs différentes, mais c'est l'année suivante qu'a lieu l'étape décisive : avec Adam, le célèbre marchand de couleurs de Montparnasse, il met au point un bleu outremer très particulier, qu'il appelle IKB (International Klein Blue) et qui sera désormais sa marque. Ses monochromes bleus, travaillés au rouleau - qui élimine toute trace de touche, tout geste personnel - à bords et angles légèrement arrondis, plus plats qu'une toile habituelle sur son châssis, accrochés à distance du mur, doivent "supprimer l'espace qui existe devant le tableau dans le sens que la présence du tableau envahit cet espace et le public lui-même" (Klein), matérialisant le concept rosicrusien d'imprégnation de la matière par l'énergie spirituelle. Son exposition (1957) à la galerie Apollinaire de Milan, "l'Epoca blu", a un grand retentissement, en particulier chez Fontana et Manzoni. À Düsseldorf il entre en relations avec les jeunes artistes du Groupe Zéro, et travaille à la décoration de l'Opéra de Gelsenkirchen - pour le foyer duquel il crée deux immenses peintures murales et deux reliefs-éponges IKB. Vers cette époque apparaît chez lui une tendance mégalomane dans ses démarches où la part d'humour est difficile à discerner ("Yves savait plaisanter, il pouvait se tordre de rire par terre... mais en même temps il se prenait terriblement au sérieux" dit Tinguely). En mai 1958, il écrit à Eisenhower et à Khrouchtchev pour leur annoncer le renversement du gouvernement français par la Révolution bleue. En juin de la même année il fait une conférence à la Sorbonne, curieux mélange de Bachelard et d'ésotérisme rosicrusien. Son exposition "le Vide", préparée avec Iris Clert, marque une nouvelle étape : derrière les vitres peintes en bleu, dans la pièce principale de la galerie qu'il a vidée et peinte en blanc en plusieurs jours d'intense concentration, les invités affluent, on leur sert des cocktails bleus. Les réactions sont évidemment variées et les pompiers puis la police doivent intervenir. D'autres manifestations sur "le vide" suivront : invité à une exposition de groupe à Anvers, il laisse sa place vide, vient lire un extrait de L'Air et les Songes de Bachelard ("d'abord il n'y a rien, puis un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue") et s'en va. En 1960, il exécute son célèbre saut dans le vide, du deuxième étage d'un immeuble de la rue de l'Assomption. Il vend une zone de vide contre un paiement en poudre d'or, pour lequel il délivre un reçu. L'or est jeté dans la Seine et le reçu immédiatement brûlé, selon les bonnes règles de l'alchimie classique. L'œuvre plastique progresse en même temps à un rythme accéléré. En 1960, Klein présente au musée des Arts décoratifs le premier Monogold : vêtu d'un smoking bleu il dirige un orchestre qui exécute la Symphonie monotone tandis que trois filles nues au corps couvert de peinture bleue se roulent sous sa direction sur des feuilles de papier : ce sont les premières Anthropométries. Tableaux et sculptures de feu, monochromes or, machines animant des disques IKB (avec Tinguely), telles sont quelques unes des nombreuses et spectaculaires inventions de ses dernières années. Il meurt de façon "parfaitement mythique et annoncée par des signes prémonitoires" (Mc Evilly) en juin 1962. Les monochromes de Klein n'ont rien à voir

avec ceux de Rodtchenko ou de son contemporain Ellsworth Kelly. Ses scandales publics n'ont rien en commun avec la rage joyeuse et dévastatrice des manifestations de dada. S'il est capable de gestes à la Duchamp (vendre à prix différents des monochromes exposés exactement identiques), ce n'est pas par remise en cause de la notion d'œuvre d'art. Si ses conceptions théoriques sont vagues, voire fumeuses, il reste néanmoins dans son œuvre la force intacte qu'il a su y injecter. Il meurt d'une crise cardiaque en juin 1962.

Martial Raysse. (1936, Golfe-Juan)

Artiste français. Un temps apparenté au nouveau réalisme, ou assimilé au Pop Art, il utilise à partir de 1959 une quantité impressionnante de matériaux et de techniques : plastique, plexiglas, néon, miroir, peinture, lumières artificielles, objets, photographies et photocopies, flocage, découpage, assemblage, report, montage, agrandissement... Sa thématique initiale est essentiellement celle de la mise en scène à la fois douce et froide, distanciée et lyrique, de notre société consumériste, estivale et artificielle, pour laquelle il recrée une Arcadie de convention, mais aussi de séduction, où le mannequin modèle des années soixante tient lieu de Vénus moderne. À travers ses tableaux-objets, compositions éclatées et environnements (Raysse Beach, 1962), il use de la citation, du détournement ou du pastiche pour explorer le simulacre contemporain et proposer une "Hygiène de la vision". "Je n'ai jamais fait de peinture, dira-t-il plus tard, j'ai toujours travaillé sur des images. À les transformer, à en tirer un nouveau langage." À partir de 1968, ses Formes (silhouettes d'une tête avec épaules), projetées ou découpées, conjuguent énigme et perte d'identité. C'est alors qu'il abandonne la production picturale pour aborder le cinéma (Camembert extra-doux, 1969, le Grand Départ, 1972), et entreprend de "commencer à vivre". Montrant à nouveau de la peinture en 1976, il surprend par son changement de style : Loco Bello propose une imagerie de rêve aux teintes suaves et au dessin "puénil", réalisée en papiers froissés sur des formats irréguliers. Cet Eden innocent est suivi de paysages mi-réalistes mi-rêvés où des personnages mythologiques se mêlent à la vie de tous les jours, et de petites peintures montrant un environnement intime (une armoire, un balai dans un coin) sans hausser le ton, comme en accord avec sa modestie. À la fin des années quatre-vingt, Raysse prolonge sa réappropriation de l'Antiquité et des formes qu'elle propose en concevant pour Nîmes une fontaine où se mêlent colonnes et allégories en bronze du Jour et de la Nuit. Les références sont toutefois gauchies par quelques détails : la Nuit porte des sandales de plage et le Portique est en pierre et acier. Si l'artiste s'autorise des emprunts au passé, c'est sans nostalgie, pour le revivifier - parce que l'art lui paraît décidément dérisoire et malgré tout nécessaire.

Arman.

Pierre Fernandez Armand (1928, Nice)

Artiste français. Après de rapides études aux Arts Décoratifs et à l'École du Louvre, il commence à peindre à partir de 1953, produisant des collages influencés par Schwitters. En 1955, il réalise ses premiers cachets, multipliant son nom, et des "allures d'objets" qu'il expose chez Iris Clert : il s'agit d'ombres d'objets disposés en séries plus ou moins régulières sur la surface. C'est en 1959 qu'il aborde les accumulations où de nombreuses versions d'un objet sont enserrées dans des blocs de plexiglas transparent ; cette pratique justifie l'intérêt de Pierre Restany et la participation d'Arman au nouveau réalisme. En octobre 1960, répondant au Vide de Klein, il remplit la galerie d'Iris Clert de détritrus pour exposer le Plein. Le principe de

l'accumulation est appliqué aux objets les plus divers - des tubes de comprimés aux masques à gaz - et confirme sa portée critique, aussi bien contre l'art (séries sur les outils de la peinture) que contre la société de consommation (série des accumulations Renault). Arman pratique en alternance des colères - brisant des objets avant d'en fixer les morceaux dans la résine ou le ciment - où un certain sens du tragique se mêle à une théâtralité ironique, mais dont les résultats se font plus décoratifs. Cette évolution se confirme lorsque, dans les années 1980, il découpe en lames régulières des moulages d'antiques et fait tirer le résultat en bronze. Malgré son aspect aimablement iconoclaste, ce recours à des techniques proprement sculpturales anesthésie la violence, tandis que les œuvres publiques (L'heure de tous et Consigne à vie, gare Saint-Lazare ; Long term parking, fondation Cartier) conservent un authentique pouvoir de perturbation.

Jacques Villeglé.

Jacques Mahé de la Villeglé (1926, Quimper)

Artiste français. C'est à l'École des beaux-arts de Quimper qu'il rencontre Hains, à qui le lie une définitive complicité. Dès 1947, il récolte des débris de mur de l'Atlantique et autres fers tordus et les considère comme des sculptures. Il collabore avec Hains pour la réalisation de quelques films - et pour Hépérile éclaté, déformation photographique d'un recueil de Bryen grâce à un objectif de verre cannelé. Villeglé commence à collecter des affiches lacérées en 1949, considérant que le véritable "artiste" est bien le "lacérateur anonyme" et que, la collecte pouvant être opérée par tout un chacun, le moment est proche où disparaîtra la figure traditionnelle de l'artiste, pour laisser place à celle du "collecteur" ou "collectionneur". Mais demeurant avec Hains seul collecteur dans sa catégorie, Villeglé se retrouve artiste - d'un nouveau genre : amateur et ravisseur de fragments, qui ne fait lui-même que les choisir ("le prélèvement est le parallèle du cadrage du photographe") et les signer. C'est d'abord sans grand succès public, malgré - après un compagnonnage avec quelques lettristes dissidents et la rencontre avec Dufrêne - l'adhésion au nouveau réalisme, d'autant plus légitime que les affiches lacérées font bien partie de la réalité sociale de l'époque. Ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix que Villeglé devient un "artiste vivant de son art". Il n'en a pas moins poursuivi sa collecte, déambulant dans les rues (chaque prélèvement étant soigneusement situé et daté) avec curiosité et ravissement, et peut désormais organiser la publication de son important catalogue en différentes rubriques : affiches politiques, à texte, sur l'art (séries sur Mathieu et Dubuffet), affiches évoquant ironiquement telle ou telle tendance de l'art moderne, graffiti, transparences, placards de journaux, etc.

Raymond Hains (1926, Saint-Brieuc)

Artiste français. Après les Beaux-Arts de Rennes où il fait la connaissance de Villeglé, il commence par pratiquer la photographie, et met au point un objectif cannelé qui lui permet de faire éclater le motif en formes non figuratives. Il expose ces "photographies hypnagogiques" en 1949 (galerie C. Allendy) et réalise un film d'animation avec Villeglé. Ayant photographié des affiches lacérées, il y découvre des compositions abstraites, dues au hasard, qu'il entreprend de collecter en les sélectionnant selon leur "recadrage" possible. Il privilégie notamment les placards politiques (série La France déchirée, 1949-1961), et organise des accrochages où se remarque son goût pour le jeu avec les mots et les formules (Loi du 29 juillet 1881, 1957 ; Palissade aux emplacements réservés, première Biennale de Paris). C'est très logiquement qu'il fait partie, avec Villeglé, du nouveau réalisme. Toutefois, sa

fascination pour les dérives linguistiques (R. Roussel et le marquis de Bièvre sont de ses auteurs préférés) et pour les emboîtements conceptuels les plus inattendus l'entraîne au-delà du décollage et de la présentation de tôles où ne restent que de rares lambeaux de papier. En 1964-1965, il fabrique des agrandissements de boîtes et pochettes d'allumettes. Retrouvant l'appareil photographique, il transforme en images "éclatées" les couvertures des catalogues des pavillons nationaux de la Biennale de Venise et commence à proposer des images où convergent références culturelles, objets ordinaires et noms propres, combinés pour produire des passerelles entre la banalité quotidienne et l'univers artistique : ces photos-constats peuvent concerner, au gré de son humeur, aussi bien une galerie (1976 : L'art à Vinci, galerie Lara Vinci) qu'un grand magasin (vitrines d'outillage du BHV), l'histoire du nouveau réalisme, les codes barres du commerce ou des biscuits au beurre. Chez Hains, le calembour, verbal ou visuel, fait office de clef universelle révélant l'envers du monde en unissant les éléments disparates par une conjonction inattendue : le hasard "objectif" des surréalistes gît dans les objets mêmes, qui apparaissent liés, après ses interventions, par des trames secrètes.

François Dufrêne (1930-1982, Paris)

Artiste français. D'abord poète, il adhère au Lettrisme de 1945 à 1953 - date à laquelle il crée un mode de poésie phonétique brisant les structures du langage : l'ultralettrisme. Il rencontre Hains et Villeglé et commence en 1957 à sélectionner des dessous d'affiches qui l'amènent à participer depuis 1960 à toutes les manifestations importantes du nouveau réalisme. Alors que les autres affichistes s'intéressent aux rapprochements aléatoires d'images et de mots fragmentés, il gratte le dessous encollé des affiches superposées - soit pour isoler à l'envers un mot ou une lettre, soit pour exalter la pure matérialité des papiers. Continuant à réaliser des poèmes sonores (le Tombeau de Pierre Larousse l'occupe à partir de 1958), il propose depuis le début des années soixante-dix des œuvres plastiques, toujours fondées sur l'envers des feuilles, assemblant des stencils administratifs, puis des "bibliothèques" réalisées en ouate de cellulose. Dans tous les domaines qu'il aborde, Dufrêne révèle le passage d'une signification convenue à une autre, latente, que son intervention permet de révéler.

Mimmo Rotella, Mimmo Domenico Rotella, dit (1918, Catanzaro)

Artiste italien. Après ses études à Naples, il est "artiste résident" à l'université de Kansas City (1951-1952), et il invente le langage "épistaltique", pure musique vocale de sons inarticulés, qui n'est pas sans rappeler la poésie phonétique de certains dadaïstes. En 1954, il s'installe à Rome, et y réalise ses premières affiches lacérées : tracts arrachés des murs, reportés sur toile, aussi bien en positif qu'en négatif, et à nouveau lacérés, cette dernière intervention signalant un "geste de protestation contre la société qui a perdu le goût du changement". Ces décollages, que Rotella effectue sans connaître les démarches contemporaines de Hains et Villeglé, constituent sa façon personnelle de participer au climat de l'informel : ils sont en effet abstraits. À partir de 1958, l'intérêt se concentre sur des fragments particuliers, utilisés comme images chocs, et Rotella sélectionne les affiches cinématographiques. Invité par le critique P. Restany, il adhère en 1961 au groupe des nouveaux réalistes. Dès 1965, avec le Mec Art, il utilise systématiquement des moyens photomécaniques pour reporter des images répétitives sur toile, avant de revenir aux décollages, qui, dans la série des "Blanks", prélèvent les feuilles monochromes dont les annonceurs garnissent leurs panneaux entre deux

campagnes successives, et se trouvent éventuellement enrichis de bombages, de dessins et de slogans ("sur-peintures" des années quatre-vingt).

Daniel Spoerri, Daniel Isaac Feinstein, dit (1930, Galati)

Artiste d'origine roumaine. Après l'exécution de son père par les nazis en 1942, il part en Suisse avec sa famille, et rencontre Tinguely à Bâle dès 1949. Il est d'abord danseur à l'Opéra de Berne (1954-1957) et se consacre ensuite à des activités théâtrales en tant que metteur en scène, acteur, mime et décorateur. Parallèlement, il écrit de la poésie concrète. Installé à Paris en 1959, il crée les éditions MAT et invente ses premiers tableaux-pièges en collant sur des planches les objets quotidiens amassés dans sa chambre d'hôtel. Cette appropriation du réel l'amène à s'intégrer au nouveau réalisme : "Je ne mets, dit-il, qu'un peu de colle sous les objets, je ne me permets aucune créativité", mais les objets ainsi collés, et qui passent du plan horizontal à la verticale, acquièrent une présence insolite. Fixant des étalages des Puces ou des rebuts amassés dans un tiroir, Spoerri rédige sa Topographie anecdotée du hasard (1962), description minutieuse des choses présentes sur une table de sa chambre, enrichie de ce qu'elles suggèrent, et poursuit cette logique du réel transfiguré : ce sont alors les Détrompe l'œil (1963), où des objets réels mettent en cause l'image à laquelle ils sont ajoutés (la Douche : une robinetterie de salle de bains est fixée sur un tableau représentant un torrent de montagne) et, avec Filliou, les Pièges à mots (1964) qui élaborent des montages visuels matérialisant des expressions toutes faites. En 1963, il commence à confectionner des repas à la galerie J (où se tiennent fréquemment les expositions des nouveaux réalistes), alors qu'il est en contact avec Maciunas et Fluxus. En 1968, il ouvre à Düsseldorf un Restaurant Spoerri, puis la Eat-Art Gallery, où clients et artistes sont conviés à confectionner des œuvres comestibles (personnage en pain d'épices de Lindner, sucres d'orge de César...). Il utilise les "fins de repas" pour de nouveaux tableaux-pièges, collectionne les recettes de cuisine et les rites gastronomiques extravagants (publication de J'aime les keftédès en 1970). À partir de 1967, dans l'île grecque de Symi, il commence à jouer du caractère magique de l'objet trouvé : ses Conserves de magie à la noix se prolongent au début des années soixante-dix avec des Natures mortes constituées de cadavres d'animaux : le "piégeage" y affirme clairement son rapport ambigu à la mort et à la conservation. Au cours de la décennie suivante, il confectionne des assemblages : formes à chapeaux, hachoirs à viande, instruments orthopédiques, sont transformés en idoles parodiques, dont certaines sont fondues en bronze. Son goût pour les masques et objets culturels l'amène à ses "objets ethnosyncrétiques", où se rencontrent masques primitifs et rebuts des Puces ou signes religieux : ils constituent simultanément une dérision de toute croyance et des arrangements baroques où s'affirme une fois de plus le refus de toute convention artistique.

Jean Tinguely (1925, Fribourg -1991, Berne)

Sculpteur suisse. Élève de l'École des arts appliqués de Bâle (1941-1945), il pratique d'abord une peinture abstraite influencée par le surréalisme, puis, vers 1951-1952, il réalise ses premières sculptures actionnées par un moteur électrique. Installé en 1953 à Paris, il participe deux ans plus tard à l'importante exposition "le Mouvement" organisée par Denise René, qui associe à l'art cinétique ses reliefs d'éléments géométriques. En 1958, il réalise avec Klein une exposition commune ("Vitesse pure et Stabilité monochrome") et, à partir de 1960, il fait partie des nouveaux réalistes.

Ses sculptures s'inscrivent dans la continuité de l'esprit de dada, par leur usage de matériaux de récupération et leur aspect bariolé comme par leur sens de la dérision. Ses "machines à dessiner" invitent ainsi le spectateur à fabriquer des parodies de peinture abstraite. En 1960, il inaugure une série d'esprit proche du Junk Art, qui aboutit à celle des Baloubas, en utilisant toutes sortes de déchets assemblés, ferrailles et objets quotidiens, toujours actionnés par un moteur. La même année, il intègre à son travail un élément d'autodestruction dans son gigantesque *Homage to New York*, présenté au MoMA et programmé pour exploser. De semblables happenings sont présentés à Copenhague (1961) et à Las Vegas (1962). Depuis 1963, le métal des sculptures, peint en noir, prend un aspect plus austère, contrastant avec le chromatisme des œuvres de son épouse Niki de Saint-Phalle, avec qui Tinguely collabore pour le corps-environnement de Elle (avec P. O. Ultveld, Moderna Museet, Stockholm, 1966), pour le Gigantoleum du pavillon français de l'Exposition universelle de Montréal, ou pour des fontaines-spectacles, à Bâle et à Paris. À partir de 1970, avec ses "chars" et ses "bascules", Tinguely installe ses constructions sur des plateaux se déplaçant eux-mêmes sur des rails : la dépense d'énergie redouble en même temps que la parodie du fonctionnement industriel - rouages, pistons, chaînes et moteurs ne produisant rien d'autre que des mouvements sans fonction et du bruit. Depuis le début des années quatre-vingt, il intègre volontiers dans ses montages, souvent peints pour simuler la rouille, des plumes, des crânes et ossements qui révèlent, derrière leur apparence ludique et baroque, que l'exubérance et le mouvement sont aussi des conjurations contre la mort.

Niki de Saint-Phalle (1930, Paris / 2002, San Diego)

Sculpteur français. Élevée à New York, elle commence par exposer en Suisse, puis s'intègre activement au groupe des nouveaux réalistes. Elle se lie avec Tinguely qui deviendra son mari et avec lequel elle réalisera nombre de ses œuvres les plus marquantes. Elle participe aux expositions-manifestes du groupe où elle se distingue par son humour corrosif et sa capacité d'invention. Dans une ambiance de kermesse, elle tire à la carabine sur des poches de couleur placées au haut des toiles, créant ainsi des tableaux abstraits aléatoires. Ses reliefs, diptyques ou triptyques accumulant des objets hétéroclites - vieux jouets, crucifix, déchets souvent unifiés par la couleur dorée - parodient avec violence l'art religieux. Ce même langage virulent et sarcastique, on le retrouve chez les Nanas, énormes baudruches, caricatures de la femme dans les images des médias. La Nana devient pour quelque temps la figure centrale de son œuvre : bêtifiée, crucifiée, déguisée en mariée géante portant tout le malheur du monde, cette grosse poupée géante est l'un des commentaires les plus percutants sur la condition féminine dans les années soixante. En 1963, elle réalise avec Tinguely une énorme sculpture, *Hon* ("Elle" en suédois) au Moderna Museet de Stockholm : une femme couchée de plus de 20 mètres de long, dont l'intérieur est un environnement de fête foraine, où l'on pénètre par l'entre-jambes. Cette période de révolte est suivie par une autre, plus gaie, qui engendre des formes colorées et brillantes en polyuréthane, que l'artiste réalise au détriment de sa santé : un monde fantastique peuplé de personnages, d'animaux et d'objets étranges de couleurs très vives, assez proches en apparence de certains aspects du Pop Art. En 1979, elle crée un grand jardin de sculptures à Garavicchio, et en 1983, avec Tinguely, la fontaine Stravinsky (entre l'église Saint-Merri et le Centre Pompidou) devenue à juste titre, l'un des monuments les plus populaires de Paris.

Gérard Deschamps (1937, Lyon)

Artiste français. Il réalise dès 1957 des tableaux-assemblages chatoyants, spontanément anthropologiques ou érotiques (le Rose de la vie réunit ainsi culottes, soutiens-gorge, gaines et jarretelles à dominante rose). S'il rencontre Hains et Villeglé à ses débuts, il n'expose avec les nouveaux réalistes qu'à partir de 1961. L'année suivante, il montre des plaques de blindages usagées et des toiles de signalisation aéronautique fluorescentes. Viennent ensuite des assemblages compacts de débris d'avions, des toiles cirées aux motifs agrandis ou des feuilles de tôle protégeant les réacteurs, irisées par la chaleur. En 1965, il propose de savoureuses "bananes", grandes pièces en grillage métallique plié et coloré à la façon des décorations militaires. Si de tels objets soulignent l'ironie sous-jacente à tout son travail, ils éloignent momentanément Deschamps de la démarche plus "objective" - en apparence - que constituent ses collectes. Il revient ensuite à ces dernières, transformant par exemple de simples ballons de plage entassés dans des filets en sculptures variables, sortes de réponses différées aux œuvres de Hesse ou aux feutres de Morris.

César César Baldaccini, dit (1921, Marseille)

Sculpteur français. Il travaille d'abord chez son père, puis suit des cours aux Beaux-Arts de Marseille et à Paris. Dès 1947, il travaille le plâtre et le fer, et en 1952 pratique la soudure, réalisant ses premières sculptures de ferraille qu'il expose à la galerie Lucien Durand en 1954. Il participe aux Biennales de Venise et de São Paulo et à la Documenta II en 1959. Après avoir réalisé de grandes figures au moyen de la soudure, il a l'idée de passer des voitures à la presse hydraulique et de les présenter en tant que sculptures sous le titre de Compressions. Cet acte d'appropriation, qui sonne comme un défi à la société de consommation, le rapproche des nouveaux réalistes dont il fera partie. En 1965, il présente son Pouce agrandi (1,85 mètre). En 1967, il découvre le polyuréthane qui lui permet d'inventer ses Expansions, grandes coulées lisses et dures. Il exploite à fond ces deux trouvailles jusqu'à leur ôter tout sens révolutionnaire, comprimant des matériaux de toutes sortes - tissus, papier, voire bijoux en or -, profitant aussi de nombreuses commandes. À partir de 1980, il pratique les Réinventions de ses anciennes sculptures tout en les modifiant. Ces manipulations le ramènent à la figuration et à une conception de la sculpture plus classique : en 1983 il réalise le Centaure (Hommage à Picasso) pour le carrefour de la Croix-Rouge à Paris et l'Hommage à Eiffel à la fondation Cartier. À partir de 1985, il revient à la série les Poules patineuses pour continuer avec ses Reliefs, compositions à partir de vieux brocs, esthétisantes et picturales, dont la répétition peut être interprétée comme une impasse.

Christo et Jeanne-Claude

Christo Javacheff et Jeanne-Claude de Guillebon dits (1935)

Nés le même jour, le 13 juin 1935, Christo et sa femme Jeanne-Claude ont récemment établi que leur double nom devait être invoqué pour certaines de leurs œuvres. Si les dessins préparatoires comme les objets emballés restent attribués à Christo seul, tous les objets réalisés (et donc les photographies de leur réalisation)

sont signés Christo et Jeanne-Claude. Cette décision s'est appliquée en 1995 à l'historique empaquetage du Reichstag à Berlin. Artiste d'origine bulgare, Christo est arrivé à Paris en 1958 après des études à Sofia. Il produit alors quelques toiles abstraites (sortes de monochromes griffés et balafrés) et effectue ses premiers empaquetages d'objets (bouteilles, chaises, revues) ou de modèles vivants. En 1961, il conçoit pour la première fois d'empaqueter un édifice public. L'année suivante, Christo et Jeanne-Claude empilent 204 barils d'essence : cette accumulation bloque la rue Visconti, à Paris, en signe de protestation contre le mur de Berlin. Christo côtoie alors le nouveau réalisme. Il s'installe à New York en 1964. Parmi les grands projets que Christo et Jeanne-Claude ont commencé à réaliser, *The Wrapped Coast* (1969), côte rocheuse australienne empaquetée d'un tissu bis ; *Valley Curtain of Colorado* (1972), grand rideau orange qui coupe en deux une vallée ; *Running Fence* (1976), où c'est tout un paysage qui se trouve modifié ; *Wrapped Walk Ways* (1978), allées d'un parc tapissées de safran ; *Surrounded Islands* (1983), onze îles encerclées, au cœur de Miami, de corolles roses flottant sur l'eau de la baie. Ce sont ensuite l'empaquetage du Pont Neuf à Paris (1985), ou l'installation de milliers de parasols jaunes aux États-Unis, bleus au Japon, de part et d'autre du Pacifique (*The Umbrellas, Japan-USA*, 1991). Dans ces réalisations gigantesques, on peut énumérer les aspects techniques : le *Valley Curtain* de 1972 nécessite par exemple 18 500 m² de nylon polyamide, 55 tonnes de câbles d'acier et 800 tonnes de béton... mais cette démesure est au service d'une vision poétique : Christo et Jeanne-Claude drapent, colorent, métamorphosent sites ou constructions, soulignant des formes, révélant ce à quoi on reste ordinairement inattentif en en modifiant les apparences, suggérant un rapport différent à l'espace. Leur vision ne se sépare pas d'une réflexion sur les conditions de réalisation d'œuvres comparables à de "grands travaux", et nécessitant la collaboration d'administrations, d'industriels et d'une nombreuse main d'œuvre. Ce gigantisme aboutit à des œuvres volontairement éphémères : il n'en reste que des photos ou des films - et les dessins et projets préparatoires dont la vente permet à Christo et Jeanne-Claude de financer leurs opérations.