

Cette évolution qui va déboucher sur l'art conceptuel et l'art d'attitude se concrétise, d'une part, par des dossiers, et, d'autre part, par des « interventions ». Les artistes qui s'inscrivent dans cette perspective ont en commun le souci d'échapper à la notion de tableau soit qu'ils exercent une action, en modifiant un site naturel, soit qu'ils provoquent un incident quelconque entre les individus. On a donné le nom de *land-art* à ces manifestations à la fois naïves et grandioses que, seule, la photographie peut perpétuer dans le temps. On voit ainsi aux Etats-Unis de jeunes artistes creuser dans le désert des tranchées cyclopéennes, tracer des sillons de plusieurs kilomètres dans la neige, bouleverser des montagnes, ou jeter sur l'eau des grands lacs, des chemins de pierre. Le fait que la plupart de ces entreprises ont pour cadre des lieux d'accès difficile, sinon totalement désertiques, pose moins le problème de la diffusion, assurée par la photographie (*L'artiste, c'est le photographe*, déclare un peintre sceptique) que celui de l'utilité réelle de ces activités.

La mégalomanie de l'artiste ne s'exerce pas toujours dans ce cadre d'une nature coupée de la vie des hommes ; bien au contraire. Maintes de ces interventions (qui relèvent du happening) ont pour cadre un milieu urbain. Ainsi l'artiste montre que l'art c'est en fait, simplement modifier, ne fût-ce que par un très léger détail, les rapports qui existent entre les individus. Rapports établis selon des normes, des lois et des habitudes qu'ils veulent bouleverser. On songe au cri de Rimbaud qui veut « changer la vie ».

La Biennale de Paris a raison de confronter ces expériences, de plus en plus fréquentes dans des pays exclusivement « capitalistes » car on voit mal, en effet, dans un pays du tiers-monde, à la recherche de ce qui est élémentaire pour sa survie, un tel effort financier pour favoriser des gestes qui peuvent aussi, aux yeux de certains, passer pour dérisoires. Et face à ces expériences, dans lesquelles certains voient une néantisisation de l'art, est donc présentée une large anthologie de l'hyperréalisme.

C'est aux Etats-Unis, puis au Canada, en Suède, en Allemagne et en France enfin, qu'apparaissent des entreprises « isolées » où



2

l'on perçoit le souci, chez l'artiste, de traduire picturalement la réalité la plus ordinaire. Mais en peignant ce qu'il voit et en s'appliquant à l'exactitude, curieusement, l'artiste atteint le fantastique. Nouveau paradoxe. Mais le phénomène avait déjà frappé les anciens. Un Georges de la Tour, avec ses lumières accusées, un Vermeer, un Peter de Hoog dans leur scrupuleuse représentation du monde qui confine, chez les Hollandais surtout, à l'inventaire, le fantastique surgit au-delà du scrupuleux. En fait, cette peinture débouche sur l'insolite. Et cela tient aussi à ce lustré des formes, à ces visages fouillés, à cette lumière qui va dans les angles débusquer des détails curieux. Héritage à la fois du trompe-l'œil, du surréalisme (celui de Dali, Pierre Roy) du pop-art (dans son goût pour le détail ordinaire), l'hyperréalisme rejoint les préoccupations du « Nouveau Roman » (les descriptions maniaques de Robbe-Grillet). Il apporte du monde non une dimension personnalisée par l'artiste (comme

c'est le cas avec la peinture expressionniste) mais une dimension objective, impersonnelle, universelle, où chacun peut lire à livre ouvert.

Jean-Jacques LEVEQUE



1