LE MOUVEMENT

NOTES POUR UN MANIFESTE

Voici les faits déterminants du passé que nous relions entre eux et qui nous intéressent parmi tant d'autres : la «plastique» triomphe sur l'anecdote (Manet) - première géométrisation du monde extérieur (Cézanne) - conquête de la couleur pure (Matisse) - éclatement de la figuration (Picasso) - la vision extérieure change en vision intérieure (Kandinsky) - une lignée de la peinture se dissout dans l'architecture, qui devient polychrome (Mondrian) - départ des grandes synthèses plastiques (Le Corbusier) - nouveaux alphabets plastiques (Arp, Taeuber, Magnelli, Herbin) - abandon du volume pour l'ESPACE (Calder)... Le désir d'une connaissance nouvelle s'est affirmé **dans le passé tout proche par l'invention de la COMPOSITION PURE** et par le choix de l'**UNITÉ**, dont nous parlons plus loin. **Parallèlement au déclin de la technique ancestrale de la peinture, se poursuit l'expérimentation des matériaux neufs** (applications chimiques) **et l'adoption de nouveaux outils** (découverte de la physique)... **A présent, nous allons vers l'abandon total de la routine, vers l'intégration de la sculpture et la conquête des DIMENSIONS SUPÉRIEURES au plan.**

Dès le début, l'abstraction dépouille et agrandit ses éléments de composition. Bientôt, la forme-couleur envahit toute la surface bidimensionnelle, le tableau-objet s'offre à cette métamorphose qui le conduit, par les voies de l'architecture, à l'univers spatial de la polychromie. ● Cependant, nous est déjà proposée une solution extra-architecturale et nous rompons délibérément avec la loi néo-plasticienne. ● LA COMPOSITION PURE est encore une plastique plane où de rigoureux éléments abstraits, peu nombreux et exprimés en peu de couleurs (mates ou brillantes à plat) possèdent, sur toute la surface la même qualité plastique complète : POSITIVE-NÉGATIVE. Mais, par l'effet de perspectives opposées, ces éléments font naître et s'évanouir tour à tour un «sentiment spatial» et donc, l'illusion du mouvement et de la durée. ● FORME ET COULEUR NE FONT QU'UN. La forme ne peut exister qu'une fois signalée par une qualité colorée. La couleur n'est qualité qu'une fois délimitée en forme. Le trait (dessin, contour) est une fiction qui n'appartient pas à une, mais à deux formes-couleurs à la fois. Il n'engendre pas les formes-couleurs, il résulte de leur rencontre. ● Deux formes-couleurs nécessairement contrastées, constituent l'UNITÉ PLASTIQUE, donc l'UNITÉ de la création : éternelle dualité de toutes choses, reconnues enfin pour inséparables. C'est l'accouplement de l'affirmation et de la négation. Mesurable et non mesurable, l'unité est à la fois physique et métaphysique. C'est la compréhension de la structure matérielle, mathématique, de l'Univers, tout comme de sa superstructure spirituelle. L'unité, c'est l'essence abstraite du BEAU, la première forme de la sensibilité. Conçue avec art, elle constitue l'œuvre, équivalent poétique du Monde qu'elle signifie. L'exemple le plus simple de l'unité plastique est le carré (ou rectangle) avec son complément «contraste» ou le plan bidimensionnel avec son complément «espace environnant».

Après ces quelques explications succintes, nous proposons la définition suivante : **sur la ligne droite - horizontale et verticale - repose toute spéculation créatrice.** Deux parallèles, formant le cadre délimitent le plan, ou découpent une partie de l'espace. **CADRER C'EST CRÉER DU NEUF ET RECRÉER TOUT ART DU PASSÉ.** ● Dans la technique du plasticien, désormais considérablement élargie, le plan demeure le lieu de la première conception. Le **petit format** en composition pure constitue le départ d'une recréation des multiples fonctions bidimensionnelles (grand format, fresque, tapisserie, album de planches). Mais déjà nous découvrons l'orientation nouvelle. ● La **DIAPOSITIVE** sera à la peinture ce que le disque est à la musique : maniable, fidèle, complexe, autrement dit un document, un outil de travail, une œuvre. Elle constituera une nouvelle fonction transitoire entre l'image fixe et la future image mouvante. ● **L'ÉCRAN EST PLAN MAIS, PERMETTANT LE MOUVEMENT, IL EST AUSSI ESPACE. Il n'a donc pas deux, mais quatre dimensions.** Le «mouvement-temps» illusoire de la composition pure, dans la nouvelle dimension offerte par l'écran, et grâce à l'unité, devient **mouvement réel. Le Losange** autre expression de «l'unité carré-plan», égale carré + espace + mouvement + durée. **L'ellipse,** autre expression de «l'unité cercle-plan» égale cercle + espace + mouvement + durée. ● D'innombrables autres unités multiformes et multicolores donnent la gamme infinie de l'expression formelle. La «profondeur» nous procure l'échelle relative. Le «lointain» condense, le «près» dilate, réagissant ainsi sur la qualité **COULEUR-LUMIÈRE. Nous possédons donc, et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique - cinétique.** La géométrie (carré, cercle, triangle, etc.) la chimie (cadmium, chrome, cobalt, etc.) et la physique (coordonnées, spectre, colorimétrie, etc.) représentent des **constantes**. Nous les considérons en tant que quantités, notre mesure, notre sensibilité, notre art, en feront des qualités. (Il ne s'agit ici ni de «l'Euclidienne» ni de «l'Einsteinienne», mais de la propre géométrie de l'artiste qui fonctionne à merveille sans connaissances exactes.) ● L'animation de la Plastique se développe de nos jours de trois manières distinctes : 1) Mouvement dans une synthèse architecturale, où une œuvre plastique spatiale et monumentale est conçue de telle sorte que des métamorphoses s'y opèrent par suite du déplacement du point de vue du spectateur. - 2) Objets plastiques automatiques qui - tout en possédant une qualité intrinsèque - servent surtout comme moyen d'animation au moment du filmage. - Enfin, 3) **L'investissement méthodique du DOMAINE CINÉMATOGRAPHIQUE par la discipline abstraite. Nous sommes à l'aube d'une haute époque. L'ÈRE DES PROJECTIONS PLASTIQUES SUR ÉCRANS PLANS ET PROFONDS, DANS LE JOUR OU L'OBSCURITÉ, COMMENCE.**

Le produit d'art s'étend de «l'agréable objet utilitaire» à «l'Art pour l'Art», du «bon goût» au «transcendant». L'ensemble des activités plastiques s'inscrit donc dans une vaste perspective en dégradé : arts décoratifs - mode - publicité et propagande par l'image - décors des grandes manifestations de l'Industrie, des Fêtes, des Sports - décors des spectacles - usines modèles polychromes - signalisations et urbanisme - film d'art documentaire - musée recréateur - édition d'art - synthèse des Arts plastiques - enfin, recherche de l'avant-grade authentique. Dans ces diverses disciplines, l'accent personnel ne signifie pas forcément authenticité. Et puis, nous ne sommes pas qualifiés pour décider, dans notre temps, du caractère majeur ou mineur de ces différentes manifestations des arts plastiques. Il existe des talents d'arrière-garde, tout comme des insuffisances dans l'avant-garde. Mais ni l'œuvre de valeur - si elle est immuable ou rétrograde - ni l'œuvre avancée - si elle est médiocre - ne comptent pour la postérité. ● **L'effet du produit d'art sur nous va (avec des différences d'intensité et de qualité) du menu plaisir au choc du Beau. Ces diverses sensations se produisent en premier dans notre être émotif en y engendrant le sentiment du bien-être ou celui du drame. Par cela, le but de l'Art est à peu près atteint.** L'analyse, la compréhension d'un message dépendent de nos connaissances et de notre degré de culture. Puisque seules les entités de l'art du passé sont intelligibles, puisqu'il n'est pas permis à tout le monde d'étudier profondément l'Art contemporain, **à la place de sa «compréhension» nous préconisons sa «présence». La sensibilité étant une faculté propre à l'humain, nos messages atteindront certainement le commun des mortels par la voie naturelle de sa réceptivité émotive.** En effet, nous ne pouvons laisser indéfiniment la jouissance de 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. ● Les traditions dégénèrent, les formes usuelles de la peinture dépérissent sur des voies condamnées. Le temps juge et élimine, le renouveau part d'une rupture et la manifestation de **l'authentique** est discontinue et inattendue. 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 artisanale et dans le mythe de la «pièce unique», elle se retrouve aujourd'hui dans **la conception d'une possibilité de RECREATION, de MULTIPLICATION et d'EXPANSION.** L'immense diffusion de l'œuvre littéraire ou musicale s'exerce-t-elle au détriment de son unicité et de sa qualité ? ● La chaîne majestueuse de **l'image fixe** sur deux dimensions se déroule de Lascaux aux abstraits... l'avenir nous réserve ie bonheur en la nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante.

(Les idées ici exprimées n'engagent que leur auteur)

VASARELY

A G A M

B U R Y

C A L D E R

M A R C E L
D U C H A M P

J A C O B S E N

S O T O

T I N G U E L Y

V A S A R E L Y

D U 6 A U 3 0 A V R I L 1 9 5 5

VERNISSAGE MERCREDI 6 AVRIL DE 17 A 21 H.

GALERIE DENISE RENÉ

124 RUE LA BOÉTIE, PARIS 8, ÉLYSÉES 93-17

IMP. MAZARINE - PARIS

MOUVEMENT - TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE

L'une des grandes innovations de notre siècle, c'est que l'art a fait sien et utilise le facteur temps (nommément la quatrième dimension). «Réfléchis-tu souvent au fait qu'une décision est, par sa nature, apte à se trouver annulée par une autre? C'est là une vérité qu'un enfant comprendrait.» L'art statique se manifeste parfois comme une tentative d'infraction à cette loi si simple de l'existence. Lorsque le dynamisme s'empare des images, il renverse des difficultés qui auraient pu réduire au désespoir un Don Quichotte. Le mouvement est une étincelle de vie qui rend l'art humain et véritablement réaliste. Une œuvre d'art douée d'un rythme cinétique qui ne se répète jamais est un des êtres les plus libres que l'on puisse imaginer, une création qui, échappant à tous les systèmes, vit de beauté. A l'aide du mouvement, l'assertion que l'on fait en créant ne risque pas de faire figure de vérité définitive. Le problème qui se pose à l'art abstrait constructif semble bien être celui-ci : étant donné que ce qui est exprimé est une assertion consciemment réfléchie, il s'agit de ne pas être trop explicite, afin de ne pas tomber dans la contradiction, et pourtant de l'être assez pour pouvoir intéresser autrui. C'est un art moral, et même si c'est là une morale anarchique et uniquement subjective, elle englobe tous les problèmes qu'implique toute position morale. L'artiste constructeur affirme, sans autre appui que celui qu'il trouve en lui, cette opinion morale que la sincérité personnelle consciemment réfléchie a une valeur propre en tant que force constructive. Mais lorsque le seul système admis est l'absence de tout système, peut-on dire grand'chose sans se contredire? Et la sincérité réfléchie ne tolère guère de contradictions. C'est une lutte ingrate, et les surfaces blêmes de Malevitch hantent nos nuits.

Lorsque la tâche de l'artiste cesse d'être explicative, au sein d'un système établi, la vision statique de l'image se trouve nécessairement en recul. «L'homme ne peut pas être, que dans sa propre réalité» dit Eluard avec une joie mélancolique. Il est peut-être plus solitaire qu'avant, mais, à la fois Adam et Dieu, ses ressources sont illimitées. Lorsqu'il veut se réaliser dans son art, pourquoi lui faudrait-il restreindre la richesse merveilleuse de ses possibilités? Il ne peut plus se contenter d'une perspective ou de toute autre méthode déjà inventée. Ses images, sa réalité, ne peuvent pas rester toujours liées à un lieu fixe, dans le temps et dans l'espace. Ces symboles de sa liberté doivent être plus libres encore qu'il n'a la force de l'être lui-même. Les images quittent leurs positions statiques, elles viennent se mêler à nous, engageant un dialogue fécond. Innombrables possibilités qui s'éveillent soudain et qui balaient de leurs faisceaux lumineux l'horizon de l'avenir.

HULTEN

PETIT MEMENTO DES ARTS CINÉTIQUES

par Hulten

1911 environ Les notions de temps et d'espace fixes de l'art de la renaissance sont disloquées par les cubistes et les futuristes.

1913 Marcel Duchamp crée à Paris un «ready-made» cinétique, une roue de bicyclette montée sur sa fourche et placée sens dessus dessous sur un tabouret de cuisine.

1920 Tatlin fait à Moscou plusieurs projets d'architecture qui comprennent des éléments cinétiques.

1920 Gabo et Pevsner publient «Le Manifeste réaliste» (Moscou), la première expression théorique de l'art cinétique. Dans des termes enthousiastes, on entrevoit l'avenir de l'art sous le signe du mouvement.

1920 Gabo crée une «sculpture cinétique», une tige d'acier mise en mouvement rythmique par un moteur.

1920 Marcel Duchamp crée à New-York «Rotary Glass Plaques», construction à laquelle un moteur électrique imprime un mouvement de rotation, donnant ainsi naissance à un corps immatériel. En 1925, il fait «Rotary Demisphère», construction analogue.

1921 Viking Eggeling commence les travaux de son film abstrait «Symphonie Diagonale» à Berlin.

1921 Marcel Duchamp commence à New-York les travaux de son film abstrait «Anemic Cinema». Il avait d'abord pensé en faire un film à trois dimensions, à être vu avec des lunettes, mais pour des raisons pécunières, il dut le réaliser en film ordinaire.

1922 Moholy-Nagy et Kémény publient à Munich «Manifeste sur le Système de Forces Dynamico-Constructif».

1922 Moholy-Nagy commence les travaux d'une machine lumineuse, achevée en 1930.

1925 Calder donne les premières représentations de son «Cirque miniature».

1932 Calder fait ses premières constructions en mouvement. Marcel Duchamp leur donne le nom de «Mobiles». Calder expose à Paris des **mobiles à main** et des **mobiles à moteur.**

1935 Marcel Duchamp achève sa série «Disques visuels», compositions abstraites qui, par le mouvement rotatoire du phonographe, donnent l'illusion d'avoir trois dimensions.

1944 Richard Mortensen fait à Copenhague une vaste composition picturale dans laquelle quelques éléments sont mis en mouvement. Cette fresque a été filmée par Mertz et Roos.

1948-1955 Ces dernières années, de nombreux artistes ont introduit la notion du mouvement dans leurs œuvres plastiques. Notamment : Bloc (sculpture «vibrante»), Schöffer (horloge), Peyrissac, Malina, Chillida, Munari, Gerdur, Yvesaral, Klein, Tajiri et beaucoup d'autres.

L'ŒUVRE TRANSFORMABLE

L'on s'est souvent demandé quel visage nouveau prendrait l'art dans cette seconde moitié du vingtième siècle, et si même, après une aussi folle générosité d'invention, ayant fait montre d'un tel génie de la liberté, il saurait trouver en lui assez de jeunesse encore pour en changer. C'est qu'en fait, l'esprit tout occupé de la grande aventure qui venait, en cinquante ans, d'imposer le cubisme, l'abstrait, et, nourries d'eux, d'autres tentatives moins aisément définissables, l'on s'obstinait à découvrir les indices d'une action nouvelle dans la répétition d'une poétique remarquable mais devenue sans surprise, à envisager mentalement le caractère d'un art futur par rapport aux conditions plastiques sur quoi se fondent déjà ces deux valeurs essentielles. Autant dire qu'on y retournait, toujours insatisfait d'ailleurs, et sans voir que plus d'un artiste, ici et là, ajoutait à ces recherches un élément de vie qui traduisait plus un besoin profond, actuel, qu'il ne visait à souligner une construction originale; sans bien comprendre non plus qu'une invention aussi prestigieuse que celle de Calder, non seulement ne concernait pas un génie isolé, mais encore engageait le destin même de l'œuvre d'art, mettant en cause ses principes les plus absolus et ouvrant la voie à une conception sur laquelle, aujourd'hui, nous allons devoir, les uns et les autres, réfléchir. Il ne faut jamais trop se mêler, en art, de provoquer les révolutions : elles finissent toujours par arriver toutes seules et l'impatience conduit le plus souvent à se satisfaire d'applications habiles, pour la circonstance baptisées découvertes. Découvre-t-on jamais, toutefois? C'est ici que le scepticisme entre en jeu et je puis bien commencer par me répondre à moi-même, qu'après tout, l'Antiquité connaissait déjà le mouvement réel accordé à la plastique et que nous devons aux grecs des sculptures à bras ou ailes mobiles. Mais n'allons pas chercher de si lointaines références, ni reconnaître, le cas échéant, dans de vieux mécanismes et d'anciens jouets, les ancêtres d'œuvres en vérité plus directement inspirées de notre temps. Ce qui rapproche les uns et les autres, c'est seulement une évidence matérielle, car il va de soi que les préoccupations et les buts diffèrent totalement. Nous voici donc devant l'œuvre transformable. Qu'il s'agisse de la mobilité de la pièce elle-même, du mouvement optique, de l'intervention du spectateur, en fait, l'œuvre d'art est devenue, de par sa propre substance, de par sa propre nature, constamment, et peut-être indéfiniment recréable. Peinture ou sculpture - encore qu'il devienne ici de plus en plus difficile de l'apparenter à l'un ou l'autre genre - elle s'est délivrée de son caractère immuable, de sa totale fixité, de cette contrainte de la composition définitive que nous nous plaisions à lui reconnaître, et je m'empresse de préciser qu'il ne faut pas confondre le mouvement qu'on y prétendait alors découvrir avec celui dont nous entendons parler. Le sens du premier est purement métaphorique; le second se rapporte à un phénomène réel. Si ses moyens, ses techniques varient, s'il se peut exprimer de bien des manières, sa signification matérielle et physique ne doit évidemment pas nous échapper. Cette distinction fondamentale, Marcel Duchamp l'avait fort bien comprise lorsqu'il conçut, entre 1919 et 1925, ses séries de disques en carton tournant sur phonographe, son film abstrait et enfin, sa MACHINE OPTIQUE, fonctionnant à l'électricité et décrivant, comme la plupart des disques, des spirales. Cette fameuse MACHINE renferme déjà toutes les propositions qui vont guider, vingt-cinq ans plus tard, de jeunes artistes, et aussi des artistes éprouvés qui, tous, en ignoraient ou en avaient oublié l'existence.

Cependant, ces œuvres de Duchamp combinent le mouvement réel et le mouvement optique. Un grand plasticien comme Vasarely abordera tout autrement le problème en réalisant, pour la Cité Universitaire de Caracas, un panneau-cloison en lames d'aluminium, puis des graphismes sur plexiglas dont la composition change par déplacement du champ visuel du spectateur et qui trouvent en la lumière du jour, l'éclairage artificiel, d'autres sources d'animation. Il est significatif, je crois, que pour un peintre comme Vasarely, dont le nom reste attaché à la grande période abstraite de ces dix dernières années, le mouvement, l'œuvre transformable, apparaissent comme la conséquence même de cette abstraction.

Pour n'être sans doute pas raisonnée de la même manière exactement, du fait déjà de la différence d'optique et de comportement intellectuel qu'impose l'écart de génération, c'est une logique assez proche qui a conduit des jeunes comme Agam ou Bury, à imaginer des œuvres à la transformation desquelles participe le spectateur. Chez Agam, cette liberté qui lui est laissée le contraint presque à se révéler lui-même par le truchement d'une sorte de graphologie plastique, puisqu'il peut disposer comme il l'entend les éléments du tableau, tous autonomes, sur sa surface. Une autre technique d'Agam, non moins séduisante, utilise également le mouvement optique et aboutit à la diversité des compositions, grâce à une suite de reliefs creusés dans le bois. C'est encore l'intérêt visuel qui est sollicité, mais plus subtilement par Soto, où tantôt le déplacement devant les peintures sur verre, tantôt l'insistance du regard animent une géométrie délicatement réduite au carré et au cercle. Bury, d'un certain point de vue plus proche de la sculpture, dispose sur le mur ou monte sur socle ses éléments mobiles, très simples. En fait, nous savons bien que la sculpture proprement dite est loin de se désintéresser du mouvement, que Jacobsen a parfaitement réussi à imposer des parties mobiles à ses solides constructions de fer et qu'elles en constituent même, parfois, l'élément essentiel. Ce n'est pas le moindre attrait de ces formes souvent strictes, au contact rude, qu'une simple pression des doigts les fasse pivoter souplement et recommencer dans l'air d'autres sculptures, éphémères, prometteuses.

Un geste d'enfant aussi fait s'animer un Calder; un souffle, et l'on a tant écrit sur la vie de ces étonnants MOBILES qu'il semble vain de vouloir les commenter encore. Comme Calder, Tinguely est préoccupé par la mobilité de l'œuvre elle-même, mais il la conçoit, et sa réussite dans ce domaine est incontestable, en fonction de la mécanique et de l'électricité. Ses tableaux animés représentent le type même de l'œuvre transformable; ses reliefs mécaniques, ses surprenantes sculptures s'animant devant nous, autour de nous, dans tout l'espace, pour des danses où les couleurs, les tiges et plaques métalliques s'inventent presque, et non sans humour, une humanité, révèlent les possibilité immenses offertes au mouvement.

Oui, cet art nouveau, qui est spectacle et non point pour se comparer ou s'imposer aux autres, qui ne les condamne pas plus, heureusement, qu'ils ne le condamnent, qui continue bel et bien d'appartenir au monde de la plastique, et de la poésie des formes, cet art nouveau, jouant tantôt avec les procédés optiques, tantôt avec l'animation, voire aussi avec nous, qui veut tout capter, tout retenir, tout métamorphoser, n'a pas fini, dans sa grâce et ses exigences de conquérant, de nous ravir et de nous choquer.

ROGER BORDIER

CINÉMA

Ce sujet, je ne puis me retenir de l'aborder avec quelque passion, car le cinéma a été regrettablement trahi. Il était le domaine des poètes, par excellence, on en a fait celui des techniciens. Il réclamait des inventeurs, des écrivains, des artistes, il a hérité de théoriciens, de mécaniciens, d'industriels, de critiques qui le morigènent dans un style de pion, de photographes en mal de pittoresque, de sous-romanciers bureaucratisés, et on a fini par lui offrir son école des Beaux-Arts. Le résultat est aujourd'hui facile à constater; je n'insiste donc pas. Au cinéma, il eût fallu donner ses Claudel, ses Beckett, ses Breton, et ses Picasso, ses Léger, ses Kandinsky. Voyez les pauvres dialoguistes besogneux, les ronds-de-cuir du langage dont on l'a encombré. Voyez ces productions techniquement bonnes, habilement conçues, mais dont les metteurs en scène méritent mieux que ce que leur entourage leur impose.

Il n'est pourtant pas question d'en prendre son parti.

Déjà, des réactions salutaires se dessinent. Il appartient aux artistes abstraits de participer, pour la part qui doit être la leur, à cet effort encore timide, mais combien authentique, de renouvellement du septième art. Outre ce que leur connaissance profonde et pure du monde de l'image, leurs découvertes dans les domaines des couleurs, des formes et du mouvement leur permettraient d'apporter à un cinéma libre naturellement de s'exprimer dans des genres différents, mais réellement poétique en son essence, ils peuvent avoir l'ambition de réaliser des films - bien entendu des courts métrages - traduisant leur sentiment artistique, leur propre vision du monde de la même manière et pour les mêmes raisons qu'un tableau. Ainsi, ce que j'appellerai le **film d'artiste** exige donc d'être considéré, au même titre exactement qu'une peinture, et j'y insiste, comme une œuvre d'art. Car il faut aussi en finir avec certaines vues conventionnelles et savoir que si on les avait, ailleurs et en d'autres temps, adoptées, nous n'aurions connu ni les papiers collés, ni les mobiles, ni les sculptures en métal soudé, ni les reliefs d'un type nouveau, pour ne citer que ces exemples essentiels.

De plus, le film d'artiste n'a pas à être forcément muet et l'on voit ici quelles collaborations peuvent enfin s'établir. Ainsi, les vrais artistes, de vocation différente, pourront se réunir pour reprendre un bien - qui n'est que d'esprit - dont les ont frustrés ceux qui ne savent qu'en faire et que l'esprit ne tourmente point. On connait déjà les recherches de Mac Laren, Len Lye, Fischinger, Eggeling, Richter, etc... Edgard Pillet a récemment réalisé un film en noir et blanc qui définit déjà une logique plastique de l'image en mouvement. Robert Breer s'est attaché, de son côté, à signifier l'évolution d'éléments en couleurs. Enfin, Vasarely annonce la sortie prochaine de plusieurs films expérimentaux.

Nous n'en sommes vraiment ici qu'à un début, c'est vrai. Mais quel avenir!

ROGER BORDIER

Parallèlement à cette exposition un choix de films abstraits expérimentaux sera projeté à la Cinémathèque Française (7 avenue de Messine, Paris 8, Carnot 10-58) le jeudi 21 avril, séances à partir de 17 h.