

## L'A. Musée international

Robert Klein

---

Number 62, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46559ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Les Éditions Intervention

**ISSN**

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Klein, R. (1995). L'A. Musée international. *Inter*, (62), 78–79.



# L'A. Musée international

**Nous sommes en contact interposé avec les PINEAU. Ne connaissant que peu de choses à leur sujet, nous leur avons demandé d'expliquer leur trajectoire dans le champ de l'art de la performance et de la manœuvre depuis le début des années soixante-dix en France. Avec la collaboration de Robert KLEIN. NDLR**



Intervention L'A Musée International au Monténégro, Jacques et Catherine PINEAU, 1994, 2<sup>e</sup> Biennale de Cétinié, Monténégro.

— **Robert KLEIN** : Nous voici réalisant un entretien pour la revue québécoise *Inter*. Vous qui avez été dans les années 70 les promoteurs de la galerie Entre, quel est dans l'A. Musée International le sens de la performance ? Pouvez-vous nous dresser votre trajectoire et le pourquoi de l'A.M.I. depuis les années 80 ?

— **Catherine PINEAU** : L'A.M.I. nous permet d'être les conservateurs du progrès et d'assurer l'ensemble des rôles qui sont les différentes facettes de la vie et de la vie artistique. Cette possibilité à conquérir au jour le jour est déjà en soi une performance.

— **Jacques PINEAU** : Ceci était déjà notre attitude lorsque nous avons créé la galerie Entre<sup>1</sup>, minuscule local d'artistes, situé à Paris, rue Rambuteau, à deux pas du dinosaure culturel en construction, le chantier Beaubourg.

— **RK** : Précisez-nous le pourquoi d'une telle appellation, ENTRE ?

— **CP** : Cette appellation désigne d'abord l'ENTREsol, endroit où se situait la galerie à Paris, mais surtout l'intervention du choix des actions et expositions entre les deux grandes familles artistiques qui s'affrontent dans les années 1970 en France<sup>2</sup> à travers les revues théoriques, la presse, les rencontres, les pour ou contre de BEN.

— **JP** : D'un côté une vague conceptuelle imposée à la Biennale de Paris en 1971, ancrée dans les pays anglo-saxons, regroupant le concept, Art & Language, Land art, l'*earthwork*<sup>3</sup>, écrasant pour une grande part les mouvements fluxus, les attitudes, happenings et performances (Henry FLYNT est seulement cité pour avoir inauguré le terme « concept art » en 1961) de l'autre la peinture/peinture, pour la France Supports/Surfaces avec ses déclarations théoriques qui ressemblaient à de véritables performances hormis le manque d'humour et un harcèlement terroriste entraînant radicalité et exclusions.

Notre action à Entre a tenu à relativiser ces oppositions fulgurantes qui, à grands coups de déclarations d'artistes, de prétentions, de surenchères, piétinaient tout un monde moins guerrier, plus féminin, plus souple, aujourd'hui on pourrait dire plus écologique, plus pacifique. Robert FILLIOU dans son « Économie poétique » proposait que puisque l'économie ne fonctionnait pas, on pourrait s'adresser aux femmes, aux enfants, aux exclus pour trouver des solutions.

Il s'agissait de retourner les propositions théoriques et de les déjouer par une hyper-logique en les ouvrant à une pensée paradoxale et en les assimilant ainsi dans une implication personnelle poussée dans les limites de l'absurde.

Le retrait de l'implication personnelle, sous prétexte d'objectivité, que l'on trouvait tant dans les travaux de Joseph KOSUTH que dans ceux de BMPT (BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI) et de Supports/Surfaces, mais surtout dans leurs textes, nous semble toujours dans leurs textes, nous semble toujours une aberration<sup>4</sup>. La plus forte des objectivités finit par impliquer la personne de l'artiste.

L'art ne peut se construire sur les critères de la science. Le culte de l'objectivité veut rayer la subjectivité et l'indifférence de l'artiste même. C'est une démarche d'artiste complexé par l'arrogance d'un scientisme qui s'éloigne d'une science à regard humain. C'est aussi s'éloigner radicalement des fondements de l'art contemporain, de l'attitude de Léonard de VINCI peignant le sourire de la Joconde. Marcel DUCHAMP a su nous le rappeler : L.H.O.O.Q.

Le scientifique impliqué sait très bien que les méthodologies mises en œuvre pour l'observation de n'importe quel phénomène sont un choix du regard qui interfère sur l'objet de l'observation en changeant la nature même de l'objet. On ne peut réduire le monde à un seul regard, dut-il être dominant, sans aller vers un totalitarisme. Mieux vaut perdre que d'exhiber des prétendues perfections totalisantes.

— **JP** : Pendant longtemps, nous n'avons pas suffisamment explicité quelle était l'origine d'une telle démarche. Actuellement, l'A.M.I. a un secteur de recherches où nous nous intéressons aux origines de l'art contemporain.

Sans vouloir les limiter à la création du scoutisme de Baden-POWELL, car lui-même n'était qu'un maillon historique d'une attitude en regard de l'art pris ici comme un apprentissage des modes du vivre, nous insistons sur son influence depuis le début du siècle. Pour notre part, nous pratiquons le pionnierisme, le Land art, l'*earthwork*, l'art d'attitude, la performance, le croquis, le dessin, le Body art, la notion de grand jeu (à rapprocher de la notion du *Grand Verre* de Marcel DUCHAMP) dès 1948. Nous étions ouverts aux peuples indiens, esquimaux, aux trappeurs, aux pionniers, plus tard aux

arts martiaux. L'aspect internationaliste des camps et des jamborees<sup>5</sup> était évident. Le croisement des idéologies et des religions était inévitable. C'est ainsi que ma première performance se déroule aux Philippines en 1958, et consiste, en me rasant le crâne, à marquer mon adhésion aux peuples d'Asie en grande partie écrasés par la misère. Cette intervention jugée incohérente m'a valu une très forte réprimande de la part des « cadres » du mouvement.

Malgré les péripéties inhérentes à toute vie en société, nous pouvons dire que l'aventure, le ludique, l'apprentissage de l'autonomie, ainsi que le défi et l'esprit d'équipe ont été déterminants dans nos choix : la création du C.A.P.A. (Centre d'arts Plastiques d'Aquitaine)<sup>6</sup> en 1967 avant même la création de la galerie Entre à Paris en 1974, puis de l'Atelier Entre à Toulouse en 1979<sup>7</sup>, la revue *B. A. BA* en 1978<sup>8</sup>, la revue *Ad Hoc* en 1985<sup>9</sup> et de l'A.M.I.

— **CP** : C'est tout culturellement donc que nous avons appréhendé les mouvements artistiques, sondant leur part d'ouverture novatrice dynamique mais également leur structuration dogmatique, leur esprit de caste, enfin ce qui peut être le travers de toute institutionnalisation venant à gommer à l'extrême la personne. Ainsi, nous avons constaté dans les années 70 que les mouvements artistiques étaient apparentés à l'esprit national utilisé dans le cadre des politiques culturelles de chaque pays. Par ailleurs, nous avons eu la chance alors même que nous avons constitué le groupe d'artistes C.A.P.A. de rencontrer en 1969, à Sigma-Bordeaux<sup>10</sup>, Jacques LEPAGE, BEN et SERGE III et simultanément les autres Niçois ou apparentés, Claude VIALLAT, Patrick SAYTOUR mais également Bernard PAGÈS, ARMAN, Martial RAYSSE, MALAVAL. C'était la première manifestation de ce qu'on a pu appeler l'école de Nice (Nice-Côte d'Azur est le deuxième aéroport international de France)

— **RK** : Pensez-vous réellement pour vous-mêmes comme pour d'autres artistes que BADEN-POWELL a pu avoir une influence remarquable dans l'art contemporain ?

— **JP** : Il n'est pas contestable que les mouvements scouts/éclaireurs ont eu une importance considérable dans tous les pays industriels. Ce mouvement d'origine anglaise, inspiré comme le dit son appellation par l'esprit des lumières, permet de prendre le relais d'une éducation fondée sur les disciplines et sur l'apprentissage des langages et des codes par une formation qui s'exerce dans les loisirs, les vacances et qui permet d'aller à l'aventure, à la

Intervention *Fin du chantier Beaubourg*, Jacques PINEAU, 1977, Paris. Photo : Hildegard WEBER





découverte sur le terrain, dans une autonomie certes relative, mais toutefois bien plus grande que celle que l'on peut trouver dans une salle de cours.

À la formation compétitive apportée par les universitaires, cette formation de terrain apporte un complément, la débordement et l'épreuve par le jeu et par la reconnaissance et le développement des compétences personnelles de chacun des membres de l'équipe.

Il s'agit d'un espace de re-création. De plus, « scout » dans l'usage du verbe actif anglais prend le sens de « tourner en dérision » : il faut donc voir là une sorte d'ironie, une notion de dépassement, de distance à l'égard de la découverte.

— **CP** : Très souvent, ces mouvements ont été tenus en dérision par ceux mêmes qui en ont profité dans leurs différentes fractions idéologiques (mouvements confessionnels, laïques ou politiques). L'aspect paramilitaire a souvent été raillé par des troupes ou des groupes qui ne veulent pas voir dans leur propre structuration (mouvements artistiques mais aussi administrations et entreprises culturelles) l'aspect guerrier, l'aspect martial nécessaire à tout humain, à tout groupe qui se développe mais doit se maîtriser, se dépasser dans les arts, notamment les arts martiaux qui ne renvoient pas nécessairement à la fourberie et à la violence. Nous renverrons ici à Yves KLEIN et au groupe GUTAI, mais nous pourrions méditer également sur le jeu d'échecs ou sur le jeu de go.

L'art n'est point de gagner, mais bien de continuer à jouer. Pour continuer à jouer, il faut apprécier et respecter le partenaire, avoir vaincu la notion d'échec.

— **RK** : La perte de la notion d'échec fonde-t-elle pour vous la qualité principale de la performance ?

— **JP** : Certes pas, si la performance devenait une petite catégorie protégée et organisée par les cadres culturels, nomenclatura de telle ou telle nation. Cette tendance d'encadrement de l'art, de la culture intensive est depuis une quinzaine d'années le travers d'un développement culturel qui utilise les initiatives artistiques à des fins politiques et économiques, étroites et serrées. Cela a entraîné un asservissement de nombreux artistes et la création d'artistes de serres réalisant installations, performances, à jour et heure convenus, moyennant un budget adéquat, les artistes ne rentrant pas dans ces catégories se retrouvant exclus par cette politique volontariste où, du moins en France, l'État peut se targuer d'être le plus grand collectionneur du pays. Si, par contre, la performance est une initiative d'artistes ou de mouvements, nous restons dans notre sujet, à savoir l'art et son histoire qui n'est pas à confondre avec l'histoire culturelle,

notion très peu étudiée à ce jour. L'intervention et le dépassement, la résistance, en un temps et en un lieu, au convenu moutonnier d'une culture qui n'est que rétrospective, clôture et qui oublie que l'Art est Résistance et Transformation.

— **RK** : Est-ce en ce sens que l'on peut appréhender vos interventions autour de Beaubourg en construction, votre inauguration du Gâteau Beaubourg, puis vos dernières interventions à Beaubourg lors de l'ouverture du Centre Georges-Pompidou ?

— **JP** : Vous n'êtes pas sans savoir que le regardeur contribue à la création de l'œuvre.

Pour notre part, il y avait une urgence d'intervention à poser la présence d'artistes solitaires et démunis face à cette énorme machine, structure qui de plus est centralisée.

Nous en appelons à un autre regard, à ne pas oublier l'homme, la femme, les solitaires, la multitude des solitaires.

— **CP** : La politique qui a suivi, certes, a pu avoir ses bons côtés, mais on ne dira jamais assez qu'elle a été politique culturelle, et non pas une politique au service de l'art qui se souvient des avatars du siècle et de la raque des artistes au nom du profit artistique déterminé par un pouvoir central, notion vague et inquiétante qui subsiste encore jusque dans nos textes administratifs aujourd'hui (cf. national-socialisme hitlérien).

Oui, en ce sens, nous pouvons affirmer que la perte de la notion d'échec (ou de réussite) est bien la qualité principale de toute intervention artistique : celle d'être et de vouloir rester un citoyen d'une « république géniale ».

— **RK** : Actuellement, dans l'A.M.I., comment qualifiez-vous l'esprit de performance ?

— **JP** : À en croire les commentateurs économiques et politiques, la guerre n'est pas terminée et elle a même pris la face de l'économie.

Vouloir distraire des populations de chômeurs n'est certainement pas notre position.

Être aux ordres sans vigilance de bureaux anonymes et bien trop souvent arrogants, défiant les lois et les droits de l'homme, n'est certainement pas notre position.

Devenir un artiste minimal du sens et de la vigilance ou un « bad baba » d'une vague picturale de retour créant sensations dans les revues à grands tirages à lire dans les transports, n'est pas dans nos moyens. Que voulez-vous, nous avons quelques incapacités. Aussi avons-nous préféré devenir progressivement et rester définitivement les conservateurs du progrès et les progressistes de la conservation, ce qui

nous offre la garantie de savoir que nous n'avons à nous en prendre qu'à nous-mêmes, si nous ne savons pas écouter les muses.

Pour ne pas oublier notre enjeu, A. Musée Interpersonnel, avant même d'être international nous nous sommes munis de cannes, quant à nous, deux cannes, puisque nous sommes deux, l'un masculin, l'autre féminin, un couple.

Enfin, ce qui génère l'A.M.I. est bien le concept de Mi-Mi, entendons bien l'un, l'autre : nous ne serions rien l'un sans l'autre, nous ne sommes rien l'un sans l'autre, nous ne ferons rien l'un sans l'autre, ni vous, ni nous.

C'est ainsi que nombreux sont les amis de l'A.M.I. qui existent au sein de l'A. Musée International ou sous d'autres appellations ailleurs. •

<sup>1</sup> La galerie Entre, 20, rue Rambuteau à Paris, a organisé entre 1974 et 1977 les expositions, interventions et catalogues de ALEXANDRE, Marcel ALOCCO, ARMAN, *Le tas de vidanges*, Stéphane CZERKINSKI, Luis DA ROCHA, Jochen GERZ, Jocelyne HERVÉ, Pierre-Alain HUBERT, NICOLA, Anne-Marie PÊCHEUR, Jacques PINEAU, Noëlle TISSIER.

<sup>2</sup> Dans les années 1970 se développent les revues *Tel Quel*, puis *Cahiers Théoriques* liés au mouvement Supports/Surfaces.

<sup>3</sup> Cf. Catalogue de la Biennale de Paris de 1971 : « L'art conceptuel, pratique et théorie » par Alfred PACQUEMENT, et « L'utilisation du langage dans l'art conceptuel » par Catherine MILLET.

<sup>4</sup> Citons ici les Peintures-Photos-Textes de 1974 où Jacques & Catherine PINEAU mettent en évidence la photo de l'artiste, la peinture de l'artiste, le texte de l'artiste, affirmant bien ici par les trois modes l'implication de l'artiste (cf. catalogue galerie Entre 1974, « Entretien avec Guislain Mollet-Viéville et Carole Nagggar »).

<sup>5</sup> Camps et jamborees sont ici à rapprocher des symposiums, biennales, *kunstmesse* internationales.

<sup>6</sup> Le C.A.P.A., Centre d'Arts Plastiques d'Aquitaine, a été créé en 1967 par Jacques et Catherine PINEAU avec Daniel BUSTO, BOUYXOU, Christian DELAFOND, GALAUD et FIESCHI, Jean GASSIAN, Pierre LESBORDES, Dominique JALABERT et Jean-Luc SELLERET. Ils réalisent des interventions en public et participent à des expositions entre 1967 et 1971.

<sup>7</sup> L'atelier Entre, 2, rue Saint-Antoine du T à Toulouse, a organisé entre 1979 et 1980 des actions et expositions de Gérard GARCIA, Jean-Paul HEYRAUD, Jean-Luc PARANT, Catherine PARISOT, Jacques PINEAU et deux expositions-interventions collectives : voyage à Barcelona, Perpignan, Toulouse (avec Victoria BARONCHELLI, Jordi

BENITO, Bernard BROUSSE, Jean CALENS, Philippe CASTERMAN, Jordi CERDA, Dominique LABAUME, Patrick LEBEHEREC, Claude LIBERMAN, Catherine de MONTALEMBERT et Joan RABASCALL) et la semaine B.R.I.C. (avec STOUFFS, Paco LORENZO, Laurent LAMY, Pierre VENZA, TINE et LOPEZ, Pierre COUJATI, Bertrand MEYER-HIMHOFF, Christian SATGE, Pierre NOGUES, Fabienne YRON, Chloé de CERS, Balbino GINER, Victoria BARONCHELLI, Jean-Marc MATOS, Jean-Luc PARANT, Peter SIMEONIDES).

<sup>8</sup> La revue B.A.BA a été créée en 1978 avec Michel NAGGAR, Bénédicte BEAUGE et Heide LINDEKE. Un numéro format 29,7 x 42 cm, 36 pages couleurs. Ont participé au numéro : Bénédicte BEAUGE, Jacques OHAYON, Jean DIEUZAIDE, Robert FILLIOU, Gary GLAZER, Pontus HULTEN, Heide LINDEKE, Jean-Hubert MARTIN, Richard MEIER, Pierre MINOT, Michel NAGGAR, Takuma NAKAHIRA, Joachim PFEUFFER, Jean-François SCHNEIDER, Alain SNYERS, Hildegard WEBER et David WHARRY.

<sup>9</sup> La revue *Ad Hoc* a été créée en 1985 et a publié jusqu'en 1990 6 numéros à thèmes : Les enjeux de l'art avant l'an 2000, les Jardins secrets de la peinture, l'Artiste et la Terre, l'Art comme Enseignement 1, l'Art comme Enseignement 2, les Marchands et les Marcheurs. Format 21 x 29,7 cm, couleur, 80 à 120 pages.

<sup>10</sup> La semaine SIGMA de Bordeaux, semaine internationale d'art contemporain, a été organisée par le musicien Roger LAFOSSE après plusieurs années de vie aux États-Unis. Ouverture 1965 sur art et technologie, happenings et nouvelles formes de l'art.

<sup>11</sup> *Arts info* n° 72, novembre-décembre 1994.