

Entretien de la critique d'art Anna Hatziyiannaki avec Pierre Restany, à Athènes en (1992 *) à l'hôtel de Grande Bretagne.

Retranscription et Edition:
Dominique Muller

A.H. - Merci d'avoir accepté de m'accorder cet entretien. On sait que vous avez connu certains artistes grecs et écrit sur leur œuvre. Voulez-vous me parler de vous et de ces artistes ?

P.R. - Moi et les artistes grecs ? Alors, il faut bien vous dire qu'au delà des artistes grecs, j'ai deux approches, une qui est véritablement très personnelle, je dirais même liée à ma propre vie, à mon propre parcours existentiel et qui est un élément, de ce côté-là, un peu spécial. Par mon âge et par une série de combinaisons, surtout dû au fait que j'ai une équation professionnelle qui est double, qui est franco-italienne puisque je suis pendant quinze jours à Paris un critique d'art français et pendant quinze autres jours à Milan un critique d'art italien. Donc, par toute cette série de faits j'ai été en contact avec une certaine génération d'artistes grecs: ceux de la diaspora, c'est-à-dire ceux qui dans le fond, pour échapper au service militaire ont quitté la Grèce à la fin des années 50, entre 1957 et 1960, pour s'établir ou directement à Paris ou à Rome. Ces gens-là, je les ai vu ensuite et certains d'entre eux se sont rapprochés beaucoup de ce qui était le pôle de mon action à l'époque, c'est-à-dire le Nouveau Réalisme, ils sont arrivés jusqu'à moi à Paris au moment de la grande période militante chez moi de formation du groupe des nouveaux réalistes et certains d'entre eux, par affinités, étaient assez proches de ce mouvement. C'est pour ça que des gens comme Pavlos, Nikos, Kaniaris ont été des gens qui ont été très proches de moi. Il y a aussi, si vous voulez, toute une autre partie de cette diaspora qui m'a aussi beaucoup intéressé et dans le fond pour les mêmes raisons, c'est-à-dire Tsoklis, Takis bien sûr et en Amérique, Chryssa. Ces gens-là, finalement gravitent d'une façon ou d'une autre autour de l'objet et de son appropriation et en même temps, disons de sa métamorphose, son recyclage. Ce sont des approches qui sont très proches des miennes et c'est pour ça que je les ai tout à fait intégrées à ma propre recherche théorique. Je dois dire d'ailleurs que j'ai été très lié à certains d'entre eux, surtout aux trois premiers et aussi à Takis que j'ai connu beaucoup plus tôt que les autres, dès 1953-1954. Takis avec qui j'ai eu beaucoup de contacts puisque c'est lui qui a persuadé Iris Clair ouvrir une galerie d'art et non pas une galerie d'antiquités, à l'époque cette galerie a joué un rôle énorme comme galerie-laboratoire. J'ai eu aussi avec Takis beaucoup de problèmes - entre Takis et Klein - et j'ai été très souvent l'intermédiaire entre

les deux. Donc, il y a des rapports anciens aussi extrêmement importants. Tout ça si vous voulez donc, quand à Chryssa, je l'ai connu très tôt puisque je l'avais inclus dans l'exposition en 1961 dans l'Arcade, rive droite à Paris et qui s'appelait Le Nouveau Réalisme à Paris et à New-York et où il y avait du côté américain Raushenberg, Jasper Johns, Bontecou, Chamberlain, Stankiewicz, et Chryssa. Donc, si vous voulez, il y a des rapports anciens et qui sont des rapports sentimentaux. Et je dis ça parce que, certains d'entre eux, après le retour à la démocratie, sont rentrés dans leur pays et je me suis fait l'illusion que leur expérience à la fois, disons, théorique et pratique de ce séjour à "l'extérieur" avait formé leur personnalité et qu'ils rentreraient ici avec la volonté d'utiliser cette expérience pour changer un peu le climat culturel d'Athènes. Or, c'est le contraire qui s'est produit. Ils n'ont cherché qu'à s'intégrer le plus rapidement possible dans la routine culturelle de la Grèce. Ça, c'est une chose qui m'a toujours frappée, venant de gens qui aient pu vivre aussi intensément, en dehors de leur pays une certaine situation culturelle. J'ai vu peut-être, comment on peut bâtir une scène culturelle, avoir un dialogue avec une certaine opinion, des règles de comportement aussi, une façon peut-être, très précise de définir une action libre, une création libre et brusquement, quand ils sont revenus dans leur pays, on dirait que cette expérience n'avait pas servi à créer une certaine vision de la carrière de l'artiste. Ça, ça m'a toujours frappé.

A.H. - Vous l'avez expliqué ?

P.R. - Non, je n'ai pas pu l'expliquer. Si je l'explique, j'ai l'impression que ça va arriver à des conclusions peut-être un petit peu négatives et en tous les cas très déçues aujourd'hui. Enfin, je vous dis, ça, c'est simplement un détail, qui vous montre combien j'étais sentimentalement et affectivement lié à cette génération. Il n'empêche que ce sont des gens qui sont pour la plupart des artistes extrêmement valables, même s'ils étaient très affaiblis. Bon, ils se sont bien accommodés, disons, du problème artistique, de la scène artistique et tant mieux mais ils n'ont pas changé - c'est ça !

“Nous sommes déjà entrés dans le troisième millénaire. Nous y sommes entrés depuis Mai 68.”

A.H. - Bien, je ne sais pas si vous avez le sentiment que quelque chose change globalement ? Il y a peut-être quelque chose qui naît au nouveau millénaire. Est-ce que vous avez cette sensation ?

P.R. - Par la force des choses. J'ai surtout la sensation qu'il existe un chaos aujourd'hui. Et ce chaos est dû à beaucoup de raisons, à des raisons objectives, d'abord parce que tout le monde ou beaucoup de gens vous parlent de l'imminence de l'arrivée de l'an 2000, du bilan d'un siècle qui serait aussi le bilan d'un millénaire. Mais moi, je ne crois pas du tout à cette angoisse millénariste. Si nous sommes en plein chaos aujourd'hui ce n'est pas parce que nous attendons un bilan c'est parce que nous sommes déjà entrés dans le troisième millénaire. Nous y sommes entrés depuis Mai 68. On a considéré souvent Mai 68 de façon extrêmement légère, extrêmement superficielle comme la crise d'une jeunesse et de la culture, au moins de la façon dont on lui distribuait la culture. Mais en fait, Mai 68 c'était tout à fait autre chose, c'était le symptôme avant-coureur d'un changement radical d'un système de production planétaire. Avant Mai

68, le système de production, la société industrielle, était basé sur la standardisation, c'est-à-dire, la philosophie du projet de production était de produire des objets susceptibles de provoquer l'adhésion majoritaire du consommateur. C'était sur ce consensus majoritaire qu'était basée la philosophie de la production. C'était l'objet standard tel que l'avait défini Walter Gropius dès 1919 dans son Manifeste du Bauhaus. L'objet standard, c'était l'objet capable de rendre les mêmes services à n'importe quel citoyen d'une société démocratique et libre. Un exemple, si vous voulez, c'est le rasoir électrique Braun, que moi je n'utilise pas d'ailleurs, qui rend exactement le même service à l'administrateur délégué d'une compagnie et à son chauffeur. Cette idée a été bouleversée par le grand concept de 68 qui est l'altérité, l'Autre, la découverte de l'Autre. Mai 68 a justement proclamé l'existence et le droit non seulement à l'affirmation, à l'auto-identification mais aussi à la consommation de toutes ces minorités qui en 68, ont assumé la contestation. Minorités de type ethniques, minorités de type sexuelles, minorités de type socio-économiques. Voilà l'Autre. Et ces minorités se sont affirmées et par leur présence et par leur reconnaissance, elles ont carrément changé la philosophie du système de production. Ce n'est plus l'objet standard qui devient le but de la production mais c'est un type de modèle souple qui puisse s'adapter à la spécificité de la consommation, c'est-à-dire à celle des homosexuels, à celle des lesbiennes, à celle des noirs, à celle des mâtresses, à celle des chômeurs, à celles justement des classes les plus déprimées du marché de la consommation. Cette différence est capitale et justement c'est le grand problème d'aujourd'hui, c'est l'un de ceux qui n'est pas réglé encore et contribue au maintien de la crise, de la crise de nos malheurs, c'est que devant cette différence il ne suffit pas de la proclamer : "Bravo, nous aimons l'Autre" mais encore faut-il coexister avec Lui. Et cette normalité dans la différence, c'est le grand problème d'aujourd'hui. D'ailleurs, c'est un problème qui vaut autant pour nous que pour l'autre. Il est très difficile d'assumer l'Autre dans la formalité de sa différence et ça, c'est le grand problème qui se pose au point de vue, nouveau, de la morale profonde, c'est-à-dire d' une nouvelle approche de la philosophie et tant que ce problème n'aura pas été résolu nous aurons certainement beaucoup de difficultés à mettre en place un nouveau système de valeurs qui corresponde au nouveau système de production et aussi, disons, à tous les paramètres de l'évolution sociale et technologique.

“On peut dire que les Néo-Dada, les Nouveaux Réalistes, les Pop-Artistes sont les derniers modernes.”

A.H. - Comment cela s'exprime dans l'art de cette époque, de '68 jusqu'à la fin de '90 ? Comment ce système philosophique s'exprime dans l'art, selon vous ?

P.R. - Voilà ce qui s'est passé lorsque '68 à éclaté : la société industrielle était à son apogée et disons, très proche de son déclin et de son stade final. Dans l'art, la société de consommation a eu une dernière chance avec justement le Néo-Dada, le Nouveau Réalisme et le Pop-Art qui ont été en quelque sorte les grandes entreprises de recyclage de l'objet industriel de série. Ça a été si l'on peut dire, trois mouvements qui ont dominé le problème de l'art et de la production industrielle. En recyclant les objets, en leur donnant à la suite des ready-made de Duchamp ou de la théorie expérimentale de Cage en donnant donc aux objets industriels une seconde vie, une vie artistique, en fonctionnant comme un baptême artistique. La société industrielle à son déclin a eu, en quelque sorte, de

nouvelles lettres de noblesse. On peut dire que les Néo-dada, les Nouveaux Réalistes, les Pop-Artistes sont les derniers modernes. Donc, ce qui s'est passé en 1968, c'est d'ailleurs le passage de la société industrielle à la société post-industrielle, ce passage d'une condition moderne à une condition post-moderne a été au niveau de l'art très sensible en ce qui concerne toute l'aventure de l'objet, c'est-à-dire le recyclage de l'objet. La société post-industrielle n'est pas comme voudraient nous le faire croire certains modernistes une société qui a dépassé le stade de l'industrie au contraire sa caractéristique principale c'est d'être saturée d'objets. Le citoyen de la société post-industrielle est saturé par le phénomène industriel. Et de plus en plus, avec le développement de la communication télématique, il devient encore plus saturé dans son information, dans ses réactions, dans ses sentiments avec l'internet et avec la généralisation de la communication télématique - le sentiment devient même un phénomène ! La télématique aussi en ce sens tend à gommer le problème, la géographie même des circuits de l'art. La division entre centre et périphérie n'existe plus. Donc, il est certain que nous sommes là au cœur du problème et ce phénomène de saturation industrielle se traduit de façon assez évidente dans l'art au niveau de l'objet. Il y a toute une nouvelle génération pour qui le statut de l'objet n'existe plus, ou si voulez, est une question de convention.

“Est-ce que c'est de l'art ?”

A.H. - Vous parlez de virtualité ?

P.R. - Non, pas de virtualité. Je vous parle justement, je suis revenu maintenant au problème de l'objet. Prenons par exemple dans le domaine de l'objet un phénomène très précis, celui d'Armand qui accumule des objets. C'est une position donc, qui se rapproche de celle de Duchamp et avec le phénomène quantitatif. Le fait d'accumuler des objets crée une nouvelle réalité objective qui n'est plus celle du point de départ. Cent paires de chaussures, c'est pas un soulier, c'est quelque chose de différent.

Bien, ça c'est une approche, donc, directe, appropriative du phénomène, objective. Aujourd'hui, la nouvelle génération ne se pose plus ce problème du statut de l'objet. L'objet en lui-même devient comme une proposition virtuelle d'esthétique - une esthétique virtuelle. L'exemple qui me vient à l'esprit est celui de Bertrand Lavier. Bertrand Lavier est un jeune sculpteur français qui s'est rendu célèbre en présentant les situations objectives c'est à dire par exemple un réfrigérateur sur un coffre-fort ou bien un radiateur cathodique sur une armoire de bureau métallique. Quand vous voyez, par exemple, une de ces situations objectives, un radiateur cathodique sur un classeur métallique, que vous voyez ça dans un bureau, ça ne vous pose pas de problème. Vous vous dites, la secrétaire en avait assez de se faire chauffer l'entrecuisse avec un chauffage d'appoint, elle l'a débranché et puis elle a mis le radiateur sur le meuble qui était le plus près, donc ça ne pose pas de problème. Mais si vous voyez la même chose objective dans un musée, dans une galerie, a fortiori chez un professionnel.

A.H. - Ça ne fonctionne pas !

P.R. - Non, là vous vous posez le problème : “Est-ce que c'est de l'art ?”

A.H. - C'est justement l'idée de Duchamp sur l'art.

P.R. - Si l'on veut, mais, ce qu'il y a en plus dans ce problème là, c'est l'option, parce

que Duchamp, c'était l'objet qui était déplacé de son contexte et qui donc, avec un minimum de complicité du public pouvait réaliser cette transsubstantiation comme il le dirait lui-même. Duchamp qui était un grand laïc employait le terme liturgique "transsubstantiation", qui est le terme, si vous voulez, de l'orthodoxie chrétienne comme on le trouve justement dans la liturgie orthodoxe ou dans la liturgie catholique, la transsubstantiation, c'est le passage évidemment du pain et du vin avec le sang du Christ.

A.H. - Donc, reprenons la question, "Est-ce que c'est de l'Art ?".

P.R. - Voilà. Alors, c'est de l'Art, exactement. Vous posez le problème de la relativité de l'Art, de sa légitimité. C'est le problème qu'on a posé en 1913 à Duchamp et qu'on a posé ensuite en 1955 à Yves Klein aussi d'ailleurs ! Alors, en 1913 devant le ready-made de Duchamp, c'est-à-dire la roue de bicyclette qui était une jambe de bicyclette avec sa fourche qui reposait sur un tabouret, les gens ont dit "Monsieur Duchamp comment pouvez-vous déclarer que cet objet industriel est une sculpture parce que vous vous déclarez vous-même artiste ?". Et en 1955 c'est le même problème qu'on a posé à Yves Klein. On lui a dit : "Vous nous présentez des talons uniformément recouverts de couleur, industriels, passés au rouleau et vous déclarez que ce sont des peintures parce que vous vous déclarez peintre !" La réponse est justement celle qu'à fait Duchamp, que ce passage de l'objet inerte à l'œuvre d'art ne peut se faire qu'avec l'adhésion du public et que c'est finalement, comme disait Duchamp, les "regardeurs" qui font l'Art. Donc, Duchamp, encore une fois appelait ce phénomène de complicité avec le public, ce phénomène des "regardeurs" qui font l'Art, il le qualifiait véritablement de "transsubstantiation" mais il n'est pas employé pour définir cette alchimie dans la communication du spectateur, cette espèce d'interaction il n'hésitait pas à l'appeler "transsubstantiation" en faisant donc directement appel à cette notion tout à fait liturgique. Donc voilà le problème, c'est le problème qui se pose aujourd'hui avec cette nouvelle génération d'objecteurs. Et ça pose, vous savez, des problèmes considérables, parce que dans le fond si on va jusqu'au bout de ce problème, ce qui est posé, c'est la question de l'Art, d'une nouvelle muséographie. Bien, nous avons besoin véritablement pour régulariser le milieu de l'Art de créer une muséographie contemporaine.

Pour une nouvelle muséographie

A.H. - En quoi cette nouvelle muséographie serait-elle différente ?

P.R. - Tout le monde dit aujourd'hui que le Musée d'Art contemporain est tout simplement l'appendice du Musée d'Art Moderne, mis au goût du jour ! C'est peut-être bien pour la carrière de conservateur, ça crée des postes en plus, mais c'est tout à fait faux parce que le Musée d'Art Contemporain aujourd'hui correspond à un besoin très précis des formes d'arts contemporaines qui ont par leur structure, par leur forme, des nécessités de conservation, de promotion, de présentation et de restauration qui sont tout à fait différentes de celles des œuvres d'art moderne. Voyons, on parlait tout à l'heure de ce problème, de la situation objective dans l'exemple précédant. Le directeur du musée d'Art Contemporain devient le détenteur de la qualité artistique de l'œuvre qui lui est présentée. C'est lui maintenant qui doit sanctionner le baptême artistique de l'œuvre qui lui est présentée. Je ne sais pas s'il y est préparé, à ça, c'est un problème vraiment très spécifique et très nouveau. Il y a aussi dans l'art contemporain en dehors de ce problème de l'objet, que j'ai suivi avec beaucoup de passion puisqu'il est au

cœur de ma théorie du Nouveau Réalisme, il y a aussi des formes nouvelles qui apparaissent, toute une forme de sculptures nouvelles, il y a l'Art public...

A.H. - Un exemple ?

P.R. - L'exemple des Français est intéressant dans la mesure où la France a fait une expérience d'architecture nouvelle considérable. Au lendemain de la guerre, la France n'a pas suivi l'exemple de l'Angleterre, l'Angleterre qui a décidé de faire le "greater London", c'est à dire de laisser que tout l'exode rural se fixe tout autour de la capitale en augmentant les banlieues. La France a décidé de reporter tout cet exode de population dans une ceinture à une distance de 30 à 40 kilomètres du centre de Paris. Ça a été ce qu'on a appelé les villes nouvelles. Ces villes nouvelles ont été créées à partir de zéro ou presque dans des régions agricoles autour de Paris dont l'État a acheté les terrains. Ces villes nouvelles, elles ont été construites à partir d'un faux concept qui était un excès de cartésianisme. On a voulu construire ces villes nouvelles presque à partir de rien, c'est à dire à partir du dernier hameau, de la dernière fraction de commune déjà existante. Par exemple, la ville nouvelle de Cergy-Pontoise est construite à partir du dernier hameau de Pontoise. C'était une faute, c'était peut-être un phénomène logique mais c'était une faute parce que le dernier hameau d'une commune n'est jamais centripète, c'est-à-dire qu'il ne cherche jamais à retrouver le centre, il est centrifuge. Il vole, il s'en va ! Donc tout ça a créé des grands chaos urbanistiques et les maîtres d'œuvre ont pensé à faire appel à des sculpteurs, c'est-à-dire à des artistes.

A.H. - C'est la liaison des axes des créativités différentes...

P.R. - Des axes et aussi la liaison entre les divers établissements, les villes, les divers monuments urbains. C'est une sculpture nouvelle qui est en rapport avec l'architecture, l'urbanisme, les espaces verts ; qui met en rapport aussi le sculpteur avec des architectes, avec des ingénieurs, les promoteurs, les responsables des collectivités locales, les politiciens locaux. Ce travail est un travail extrêmement complexe et le directeur du musée contemporain devrait être à la fois l'impresario et l'avocat, le notaire des artistes qui sont lancés justement dans ce genre d'aventure. Encore je ne crois pas qu'un directeur de musée d'Art Contemporain aujourd'hui soit capable de faire ce genre de travail. Le dernier exemple, je reviens maintenant à ce que vous dites, c'est le problème de l'art et de la technologie. Alors-là, encore une fois, aucun musée d'art moderne et contemporain aujourd'hui ne bénéficie des moyens techniques nécessaires pour rendre l'accès à tout le matériel, aux computers, aux lasers, à l'holographie, aux réalités virtuelles, à tous les artistes qui veulent véritablement travailler dans ce domaine. Un musée d'art contemporain devrait avoir une section "laboratoire de haute technologie", ce devrait être une chose tout à fait normale - voilà l'univers d'un musée d'art contemporain. Combien de musées d'art moderne ou contemporain ont une section ? Aucun. Donc, par conséquent, vous voyez que la réalité de la muséographie contemporaine est une vraie réalité qui correspond véritablement à de nouvelles formes d'art, à de nouvelles situations fondamentales et ontologiques pour l'Art contemporain. Tout ça, c'est absolument pas réglé.

“Nous aurons des nouveaux Nam June Paik, de la télématique, du computer et du laser”

A.H. - Quelle est votre opinion sur le lien entre art et technologie, l'art et la science et tout ce qui vient avec le changement d'ère ?

P.R. - Bien, alors on revient maintenant au problème de l'art et de la technologie. Quand on parle d'art et de technologie, il faut bien faire deux distinctions. Le rapport avec l'art et la technologie est double. Un côté peut-être facile, qui est celui justement de l'utilisation de la science dans l'art par l'artiste comme un phénomène, disons, de totémisation, de fétichisation du fait artificiel scientifique. Il faut ça aussi. D'ailleurs c'est assez nécessaire parce que c'est à travers ce genre de présence que l'artiste affirme en quelque sorte une présence humaniste au problème de la science. Il affirme que dans le développement de la science, il y a toujours un homme là. Et puis, il y a alors le problème de l'art et de la technologie pris sur le plan de la communication. Quand l'art, dans le fond, s'identifie à un phénomène de communication. Alors à ce moment-là il se branche directement sur la communication électronique qui a fait des progrès considérables récemment. Personnellement, je crois que le grand écueil c'est celui qui consiste encore aujourd'hui à considérer que le processus technologique et son usage sont une fin en soi. Alors, les gens savent utiliser le laser pour créer une holographie, ils se foutent du résultat mais ils ont créé l'holographie, ils ont créé la réalité de l'illusion de la troisième dimension et ça leur suffit. Beaucoup aussi des gens qui travaillent sur la réalité virtuelle sont tout à fait content d'avoir créé le dispositif, l'illusion de l'espace et de la réalité de l'objet ou du personnage qu'ils introduisent dans ces espaces. Donc, le problème est souvent dû à cette espèce d'auto-satisfaction qui est un grand barrage à la créativité. Mais ça je pense que c'est un phénomène tout à fait normal, que nous dépasserons un jour ce stade qui est encore vraiment très déterminant et que nous aurons des nouveaux Nam June Paik, de la télématique, du computer et du laser. C'est évidemment une question de temps. Mais ça viendra, il faut faire confiance ! Aujourd'hui, le développement justement de tous ces recherches de art et de la science, de l'art et de la technologie sont liés à ces réflexes, d'ailleurs très émouvants mais naïfs qui consistent à se contenter de la pratique du procédé ou de l'instrument et de considérer que le résultat final est secondaire. Il faut passer par là, nous sommes dans une période de grande transition à ce niveau là et il faut évidemment attendre. Ça, c'est le côté, si vous voulez qui est vraiment à l'aval dans le fleuve de la création et qui est lié justement toujours à ce problème de la nécessité de l'urgence d'une muséographie contemporaine. C'est, qu'est-ce qu'on va faire de toutes ces peintures qui se font selon la vieille tradition de la peinture à l'huile ou à l'acrylique, qu'est-ce qu'on va faire aussi de toutes ces gravures, ces incisions, ces esquisses qui continuent à travailler les problèmes de la manière noire autant que d'autre procédés. Il faut certainement les garder, dans la mesure où elles font partie du patrimoine de l'Humanité. Et alors elles sont destinées à un autre public, à un autre musée qui pourrait être l'Institut de conservation de la mémoire collective par exemple.

A.H. - Vous avez utilisé le mot “prométhéenne” dans votre texte sur l'œuvre de Costis. Je me demande si la création artistique peut être une sorte de divinisation, parce que l'artiste crée un “miracle”. Qu'est-ce que vous dites pour la foudre de Costis, par exemple ?

P.R. - Voilà, ce qu'il y a de très beau c'est qu'aujourd'hui, on sait que la foudre c'est un phénomène dangereux, il existe, il est objectif dans le sens de la météorologie,

mais il ne fait plus peur, si vous voulez, dans le sens de la psychologie profonde. Alors, on sait très bien qu'on peut faire comme Costis, fabriquer la foudre, avec une petite réaction électrique et à partir de ça créer une œuvre qui devient fabuleuse. Ce qu'il y a de très beau dans l'aventure de Costis c'est que dans le fond il a très bien compris le problème, c'est qu'on peut re-mystifier des choses qui ont perdu leur sens profond du sacré et du mystère à travers une esthétique et à travers, si vous voulez, une grande spectacularisation du procédé. Il devient esthétique et il a une seconde vie signifiante au niveau de l'esthétique et non plus au niveau de la mythologie, de la météorologie et de tout ça. Donc, si vous voulez, la vraie définition de Costis, ça serait l'idée d'un Prométhée moderne. Et je trouve ça très, très, très intéressant parce qu'on replace le problème au niveau de l'esthétique donc au niveau de l'humanisme et non plus au niveau de la mythologie transcendante...

A.H. - Donc, une esthétique archétypique, n'est-ce pas ?

P.R. - Si vous voulez, mais surtout qui humanise énormément un problème en le rendant au niveau du spectaculaire et de l'esthétique. La foudre de Costis c'est un phénomène esthétique, la foudre de Zeus, c'est une foudre mythologique.

A.H. - Et donc, pour la création du miracle, vous êtes plutôt pour la foudre esthétique ?

P.R. - Eh bien oui !

*La date exacte n'a pas été enregistrée. L'enregistrement de l'interview sur un magnétophone était très médiocre et il y a quelques mois à peine, le son a été restauré techniquement pour que la transcription soit possible.