

Avant-propos

Le plan de cinéma, en couverture de ce livre, est tiré de *La Decima vittima* de Elio Petri sorti en 1965. La chasseuse à succès Caroline Meredith (Ursula Andress) passe ordre à son équipe. Et pourtant, l'image, à elle seule, exprime une autre souveraineté. Voilà une guerrière bien vulnérable. Voilà une pin-up surprise par quelque voyeur. Voilà une icône détrônée par une autre : l'op art. Ce fut sans doute le plus grand phénomène de récupération artistique par le cinéma. Il consiste pour une génération entière à se réapproprier les œuvres d'une avant-garde médiatisée. À l'exemple de *La Decima vittima*, le cinéma d'auteur fraye vers une imagerie populaire pour se livrer à une redéfinition magistrale de l'emprise scopique. Avec l'op art, il peut malmener les conventions. Ursula Andress, ici, est sevrée des aspects léchés de la *James Bond girl*. La grandiloquence antique du film pompier n'est plus : le déshabillé est lascif, le décoiffé insolent. Ainsi drapée dans la couche du lit, la Vestale est frappée d'anathème. Un grand tondo, très graphique, adapté d'un relief de l'artiste Grazia Varisco, encerle la Vestale d'une aura, mais érotique, n'ayant de pur que son formalisme plastique. On pêche grâce à l'op art, quelle transgression dionysiaque.

Ce livre veut raconter deux choses. D'une part, l'exploitation sans pareille d'un génie des formes. Le cinéma le plus varié des années 1960-1975 a réinventé sa rhétorique du mouvement en s'emparant d'une géométrie aussi dynamique que lui, mais qui s'était trompée d'endroit en allant au musée. Le cinéma ne fait pas que meubler à moindre coût les décors. Il dit avec cet art quelque chose qui le travaille profondément : le voyeurisme. À l'écran de Elio Petri, l'œuvre de Varisco s'est changée en oculus, la forme emblématique de l'appareil de prise de vues. Son motif efficace borde la crête des oreillers, comme expulsé du lit de l'inconscient. Son écheveau rectiligne est miraculeusement épuré du folklore qui caractérise l'objet motorisé d'origine. Ursula Andress est surprise au lit, dans une faute fabri-

quée de toutes pièces par cette présence cinétique. Car ce réseau strié au mur – le véritable auteur du délit d'effraction – agit comme les barres transversales qui censurent les chairs licencieuses. Un rapprochement homothétique suffirait à lui grisailier le corps, du fond vers l'avant, le geste ultime du voyeur. La féline déesse en est déjà échevelée, hallucinée...

Filmer l'op art, c'est pratiquer une double poésie tenant de l'écart et de l'encart. De l'écart, sachant que l'œuvre y est un instrument qui opère de biais, dans la méthode d'action du voyeur qu'il doit satisfaire. Elle est réinventée, revalorisée d'après cet objectif. La voilà dès lors *encartée* à l'écran, dans une taille proportionnée à sa mission. L'invasion dévoratrice du tondo dans *La Decima vittima* proclame une destitution. Andress est chassée du lit. Il y a interférence, ce pseudo-réseau lenticulaire joue sa carte : puisqu'il fait apparaître la pin-up, il se ménage le privilège de la faire disparaître. C'est par cette puissance de thaumatrope qu'il vole la vedette à l'actrice, fût-elle déshabillée.

Un journaliste : « Le cinéaste est un voyeur... » Henri-Georges Clouzot : « C'est un lieu commun. » Cet échange de répliques est tiré d'une interview pour la télévision sur le tournage de *La Prisonnière* en janvier 1967. Cliniquement, le voyeur-cinéaste a une manie. Il veut mettre la main sur des désirs visuels qui n'existent que dans la tête d'un malade. L'op art symbolise l'« halluciné ». Il est à la fois déclencheur et dépositaire de l'hallucination. Il la déclenche fort d'illusions d'optique. Ses effets sur la vision tels que saccades, moirage, papillotement et persistance rétinienne dérèglent la contemplation. C'est donc aussi un état *halluciné* de la forme orthodoxe. La géométrie s'y déforme en d'excroissances instables. Ses recherches déploient cet enseignement élémentaire : le cerveau produit des phénomènes visuels. Le cinéma fait de cette loi la vérité du fou. La psychiatrie éconduit la psychophysiologie. L'hallucination « naturelle » devient une hallucination pure, c'est-à-dire une perception sensorielle sans présence de stimulus réel. C'est que le fou est populaire, surtout à l'ère de l'homme aliéné. Le fou parle aux foules. Le cinéma acquis à cette conviction pouvait se jeter sur l'op art. Il s'employa à la modernisation des genres. Le drame bourgeois verse dans le film médical expérimental (*La Prisonnière*). Le giallo naît en pétaradant sous les spots et les spectres. Après-guerre, la question de l'origine du mal est thématifiée sur fond de révolution sexuelle par le bourreau et la victime. La manifestation du syndrome sadomasochiste dans le champ du cinéma, c'est bien celui du voyeur et de l'halluciné. Le cinéma s'est jeté sur l'op art parce qu'il a vu en lui le paroxysme de la victime consentante.

Freudisme oblige, cet adage est réversible. L'halluciné peut être le cinéaste, soumis au bon vouloir d'un art métamorphique, indomptable, sadique. « C'est à

la fois austère et explosif », dit Clouzot à propos des œuvres op, ces « machines-outils », « brillantes » et « vernissées¹ ». « Austère » comme le voyeur, un maniaque à la gestuelle calibrée qui cache son vice en faisant bonne figure avant qu'une mécanique de dépravation ne s'enclenche. Le voyeur et l'halluciné définissent également deux états du spectateur. Alors que le charnier du Viet Nâm est retransmis sur le petit écran, le public est insidieusement renvoyé à un personnage obscène. Or l'op art au cinéma impose à ces voyeurs de condition une temporalité impossible : si l'on peut passer son chemin au musée, la salle de cinéma assigne à résidence. Une scène op peut prescrire un choc hallucinatoire prolongé. Le cinéma semble traquer le spectateur-voyeur dans les pas du *flicker film*, dernier-né de la mouvance expérimentale et spécialiste de la séquence physiologiquement irregardable (*Arnulf Rainer* de Peter Kubelka, 1960). C'est que l'op art est originellement contre-nature. Il est anti-contemplatif. Un tableau à moires irrite l'œil au bout de quelques secondes – « *I don't like all those things that make my eyes blink²* », résume David Hockney au vernissage de l'exposition new-yorkaise *The Responsive Eye*. Un relief avec stroboscope peut provoquer une syncope. Car la stroboscopie, du grec *strobos* (tourbillon), induit un phénomène périodique dont la fréquence est trop élevée pour que l'œil en perçoive la continuité. A-t-on jamais pu contempler un vortex, de surcroît éblouissant ? Au cinéma, le spectateur-voyeur est à la fois flatté et puni par l'op art. Sa prédation est mise au jour par une surexposition lumineuse punitive. L'œuvre de *white cube* débarque dans la chambre noire. Le châtiment est également moral. Celui qui se repaît de la souffrance des autres atteint ses propres limites. Une partie de l'opinion a d'ailleurs boudé les récréations de l'op art au nom de sa violence. Car le cinéma s'est servi de l'op art exactement comme il convenait : en optant pour la pulsion de vie et/ou de mort, dans la célébration virginale de jeunes filles en fleurs, ou dans l'érotisme bachique, en figurant de macabre ce que l'abstraction iconoclaste interdit.

Par identification projective, le cinéma évoqué enfante une galerie de voyeurs et d'hallucinéés qui tous contractent le virus de l'op art – voyeurs à travers lui, hallucinéés à cause de lui. Ce livre les convoque. En voici la bande-annonce.

Dans *Les Choses de la vie* de Claude Sautet, les *Signaux* de Takis sont les clignotants hallucinéés d'un accident en proie au voyeurisme qui convertit le drame en tragédie en invitant le spectateur à être le voyeur du *fatum* qui s'abat sur le protagoniste. Dans *Bande à part* de Godard, Franz, Odile et Arthur incarnent la Nouvelle

• 1 – Scénario de *La Prisonnière*, Collection des Scénarios, p. 10, archives de la BiFi.

• 2 – Filmé par Brian De Palma dans le documentaire *The Responsive Eye* (1966), Zodiac Associates Productions.

Vague quand ils refusent le statut de voyeur : à l'instar du petit Doinel des *Quatre cents coups* s'étourdissant dans un tambour de la Foire du Trône, ils détalent en trombe dans les galeries du Louvre pour devenir eux-mêmes des œuvres hallucinées. Il y a aussi Pierrot. Pierrot *le fou*, forcément. Qu'est-ce qui lui arrache ce cri halluciné à la fin ? Le visage peint en bleu, Pierrot épouse la dynamite pour rejoindre « Quoi ? – L'Éternité / C'est la mer allée / Avec le soleil », selon les vers de Rimbaud, poète qui travaillait « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens³ » à se rendre non pas voyeur mais *voyant*. Dans un genre opposé, *A Clockwork Orange* de Kubrick procède à un couplage forcé du voyeur et de l'halluciné. Celui qui plissait l'œil finit les yeux écarquillés. Alex, formule la plus radicale du *peeping tom* anglais, est vacciné au moyen d'un film hallucinogène – une image de crime nazi succédant à la bombe atomique ne peut être qu'une hallucination. Film d'espionnage s'il en est, *Modesty Blaise* est la version policière du voyeurisme. Dans le monde des agents, le droit d'épier est légitimé par les intérêts de l'État et la lutte contre des gens hallucinés, des ennemis aux visions folles régentées par des volontés de toute-puissance. Le fonctionnaire voyeuriste est un héros. Monica Vitti, souffrante métaphysique dans *Il Deserto rosso* de Antonioni, résiste à la torture d'un cachot peint à la manière de Bridget Riley. Enfin, *Blow-Up* est l'épopée d'un paparazzo qui hallucine un crime : l'halluciné, toujours, déborde du voyeur.

On a longtemps ignoré l'adaptation cinématographique de l'op art. Ignorer, au sens double de mépriser et de méconnaître. À l'époque, les promoteurs de cet art crient au pillage face à une récupération qui excède le cinéma. Une foule de graphistes publicitaires, de décorateurs de vitrine et à la télévision, de designers et de couturiers raffent d'une main avide moirages, damiers à renflements, cibles concentriques, rayures et pois sautillants de l'op art pour égayer les emplettes de la ménagère, le dressing du yéyé, l'appartement du bourgeois, la chambre de l'étudiant. Pour les détracteurs de l'op art, ce pillage est la preuve d'un art décérébré, décadent, vulgairement rétinien. Car nous parlons d'une avant-garde à la popularité sans précédent, qui exhorte à la démocratisation de l'art et à l'expérience empirique. Avec l'op art nul besoin d'être érudit, l'œuvre agit sur le public sans rien lui instruire qu'il ne peut éprouver lui-même. Nul besoin d'être riche, les éditions de multiples s'écoulent à moindre coût sur le marché. Nul besoin des musées, la rue accueille à bras ouverts l'op art qu'il s'agisse de l'intégré ou de l'imprévu, c'est-à-dire d'une architecture ou d'un parcours à gages. Pour ses détracteurs, l'op art récolte ce qu'il a semé : un folklore de gadgets.

• 3 – Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871.



J'ai commencé mes recherches à une époque où l'op art sortait d'un purgatoire de trente ans. Bridget Riley et d'autres monstres sacrés émergeaient sous le statut de victime présumée ou de coupable réhabilité. Dès 2007, *Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s* à San Francisco réserve dans son catalogue un chapitre aux produits dérivés. Deux ans plus tard, en France, la sortie de *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* change la donne. La critique cesse de mépriser ce qu'elle ignorait. La somme folle de *rushes* rassemblés par Serge Bromberg fait consensus. On découvre l'op art dans sa beauté baudelairienne, ainsi que la folie expérimentale d'un pont du cinéma et un art inédit du réemploi. C'est dans la salle d'un MK2 que j'ai compris : il devait exister tant d'autres films ignorés. Moi qui étais fascinée par le détail, la fulgurance, *l'image dans le tapis*, rien ne m'effrayait moins que d'épier à l'écran les traces d'un art hallucinatoire. L'op art alimente une économie du voir qui nous définit de plus en plus : accélération visuelle, démultiplication des contenus simultanés, voyeurisme interactif, addiction à la vie intense. Puisque le cinéma fixe les fantasmes collectifs, il ne pouvait que révéler l'op art, donc la société, à son inconscient freudien.

Ce livre est le résultat d'une enquête dont je voudrais évoquer ici le fil et surtout les témoins. À Paris, il était urgent de rencontrer les membres encore vivants du Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) et de la galerie Denise René. Qu'avaient-ils à dire sur le sujet sensible du plagiat ? À l'automne 2011, rendez-vous est pris avec Joël Stein dans sa maison en pierre près de Caen. Leader du GRAV, il avait été choisi par Clouzot, ainsi que Jean-Pierre Yvaral, pour réaliser les effets spéciaux de *L'Enfer*. Malgré une maladie incurable à la cornée qui l'emportait un an plus tard, ses yeux riaient quand il avouait, en gamin farceur, les esclandres du groupe. *Une journée dans la rue*, les Biennales de Paris, mai 1968, le prix de Venise : il répond à tout, généreux et prolixe, et je repars comme si nous venons de ripailler ensemble des décennies plus tôt aux Tuileries. Je salue également Julio Le Parc qui travaille dans un atelier à Cachan, où j'ai pu descendre seule au sous-sol telle Josée dans *La Prisonnière*. Je pense à Carlos Cruz-Diez qui m'a reçue à son atelier, rue Pierre Semard, ainsi qu'à Horacio Garcia Rossi mort peu de temps après notre entretien. Je me souviens de cet homme caché derrière l'épaisse monture de ses lunettes qui discourait sur le hasard programmé et la création divine dans la lumière zénithale de son atelier à Montparnasse.

Ma gratitude est immense envers Bernard Baschet décédé en 2015, lui qui fouilla le coffre de sa vie d'artiste dans sa propriété à Saint-Michel-sur-Orge. Avec son frère François, il avait pris part au film de William Klein *Qui êtes-vous Polly Maggoo?* Toute une vie de quartier leur a survécu. Rue Jean-de-Beauvais, Alberto

Vidal organise dans l'ancien atelier de François des déjeuners hebdomadaires. Au plafond, calebasses en métal dépoli et sculptures pendent sans distinction. Au grenier, des lettres, des calepins, des photographies. Je remercie Jacqueline Moreau pour un accès privilégié à Vicq aux archives de Bernard Evein, le chef décorateur des *Demoiselles de Rochefort*. Merci à Françoise Brion et à Françoise Arnoul, au casting des *Parisiennes*, film à sketches de 1962. Brion est l'ex-épouse de Jacques Doniol-Valcroze. Je lui dois ma belle rencontre avec la veuve du cinéaste, Nicole Berckmans, qui m'a montré les tableaux à la manière op du cinéaste. Elle me présente à Jean-José Richer, assistant décorateur du *Viol* que j'écoute à deux reprises au Café du Trocadéro comme on suit un feuilleton. Son témoignage est épinglé d'anecdotes drolatiques sur les ficelles du métier, et complété bientôt par les ensembliers Georges Glon et Jean-Jacques Caziot. Je leur rends hommage. Ce passé titi parisien se colore au Crazy Horse où je glane un patrimoine méconnu dans le bureau de velours rouge de Alain Bernardin. Le directeur n'effeuillait pas que les danseuses, mais la presse galvanisée par le pop et l'op art.

Mon séjour à Londres débute par une errance. En mai 2013, je m'aventure sur Cork Street à la galerie Mayor, puis à la Redfern qui s'avère regorger d'archives sur le GRAV, et sur Savile Row à la galerie de Laurent Delaye qui me propulse au cœur de deux réseaux. Son artiste Jeffrey Steele, rival tacite de Peter Sedgley, acceptera de me recevoir chez lui à Portsmouth. Je resterai là-bas une semaine à fouiller des malles remplies de lettres et de pages de magazines volantes, Steele ayant déjà traqué les plagiats. Second point de chute : le réseau Signals, nacelle du cinématisme de 1964 à 1966 où se côtoyaient docteurs en physique nucléaire et autres prophètes de la modernité. Sa galerie sur Wigmore Street n'existe plus, mais je rencontre l'un de ses anciens artistes David Medalla et bientôt Guy Brett, la plume de *Signals* et de *The Times*, dans son pavillon de briques grises, près de Chalk Farm. Soudain, Guy fronce un sourcil. Il existe une scène dans un film, « *I'll... Something* », tournée à la galerie Indica, lancée par John Dunbar en 1966.

Dunbar habite Maida Vale et quand il apparaît à la porte, je vois en un visage le tout Soho. Dans sa tanière, les murs sont tendus de grigris rock. Un cendrier fume près d'un chauffage d'appoint. Dunbar acquiesce ou dément, sans aller plus loin. Mais un jour, il monte me voir avec un recueil de coupures de presse et des *rushes* de films tournés dans la galerie Indica. Le personnage me rappelle Sebastian, le fils de Mark Boyle, pionnier en matière de *light show*. Un soir de décembre, Sebastian me récupère en camionnette à New Cross Gate. Et comme nous parlons cinéma, il évoque Jack Bond. Le réalisateur avait fait appel à Boyle pour son film *Separation*. Je remercie Bond interviewé à Noël, et Barry Miles, partenaire de Dunbar, fondateur de l'*International Times*.

En octobre 2013, Liliane Lijn, jadis à la galerie Indica, me ménage une place dans son atelier à verrière près de Finsbury Park. Lijn m'invite à l'avant-première du prix de la Fourth Commission où se presse du beau monde. Ce soir-là, son ex-assistant Richard Wilding me fait une confidence. Le film de Kubrick *A Clockwork Orange* aurait quelques liens avec le mentor du groupe Continuum, Dante Leonelli. On fêterait l'anniversaire du sculpteur chez lui à Camden Town sous l'éclairage changeant de ses reliefs à néon. Je remercie Derek Boshier, artiste pop et ami de Leonelli, qui a griffonné pour moi un navire de guerre camouflé. Indice qui fit tilt un après-midi d'août à West Hampstead passé dans les archives de Mary Martin chez son fils Paul. Sa mère avait décoré un ancien navire de guerre.

Novembre 2013. Andrew Parratt du Government Art Collection m'escorte dans un cabinet où figure sur une console en marbre des fiches recensant l'acquisition des tableaux de Bridget Riley, Peter Sedgley et Michael Kidner dans les ambassades anglaises des années 1960. Comme l'Élysée avec Yaacov Agam, la Couronne avait donc eu ses petits salons d'op art. Comme à Paris avec le Prisunic, Londres a eu son Monoprix à ligne cinétique. Le Sainsbury's Design Studio était implanté à Blackfriars – je remercie pour leurs réponses son directeur Peter Dixon et les designers Audrey Fletcher et Michael Farmer. Je pénètre au Magic Circle, un club privé à Stephenson Way, anciennement fréquenté par Michael Bailey, un magicien qui fait une conférence en 1973 dans un colloque sur l'op art et les illusions d'optique. Je salue les guides des lieux, Bob Loomis et Terry Wright. En janvier, Allen Jones me reçoit au dernier étage de son loft sur Chaterhouse Square à Barbican. Sous le regard aguicheur des *Furniture Sculptures*, j'écoute le récit télégraphique de sa complicité avec Kubrick.

En mai 2014, je me rends à Milan, la ville du Gruppo T composé notamment de Giovanni Anceschi, Davide Boriani, et Gabriele Devecchi. Anceschi me fait une révélation fracassante sur les décors de *La Decima vittima*. Enfin, je comprends avec Getulio Alviani que la mode italienne a une dette envers lui. Il faut voir Rome et revenir car il existe l'Autre Cinecittà. Dans une boutique de déguisements Via dei Gracchi, on peut croiser Luigi Cozzi, scénariste de gialli et bras droit de Dario Argento, qui m'accorderait un long entretien à Porta Portese. Merci à Romolo Guerrieri et à Pier Luigi Pizzi, décorateur sporadique mais immense du cinéma italien des années 1960.



Mes pensées les plus vives vont à Arnauld Pierre, mon ancien directeur de recherches qui guida mes travaux de thèse avant ce livre qui en reprend le contenu. Je le remercie pour son écoute attentive, toujours salutaire, et nos passionnants entretiens. Mes pensées s'adressent ensuite à mon jury de thèse. À Luc Vancheri,

qui m'a révélée à ma méthode en en faisant une lecture critique extraordinaire de précision. Il m'a convaincu de l'incroyable entente qui commence de se nouer entre les études cinématographiques et l'histoire de l'art. À Michel Gauthier, qui a contribué par ses remarques cinéphiliques aux amendements de ce livre, au même titre que Pascal Rousseau; leurs écrits ont stimulé mon intérêt pour les franges de l'art. Enfin à Thierry Dufrêne, qui a enrichi les débats que mobilise un sujet académiquement centrifuge. Tous mes remerciements à Arnaud Maillet, interlocuteur de qualité rare qui fut le premier rapporteur de ce manuscrit. Mille mercis à Franck Gautherot qui a émaillé son analyse d'anecdotes érudites et savoureuses. À Thomas Schlessler pour ses fulgurances et ses conseils avisés. À Jean-Yves Gros de Présence Panchouette pour sa relecture et quelques pistes renversantes. J'ai une pensée reconnaissante et amicale pour Matthieu Poirier, qui joua un rôle certain dans l'inspiration de ce sujet.

La parution de ce livre n'aurait pas été possible sans de généreux mécènes. Je veux exprimer toute ma gratitude envers la Fondation Hartung-Bergman et Roland de La Brosse qui soutient avec une loyauté admirable les artistes et chercheurs en lesquels il croit. Merci au LabEx EHNE, à Reza Kettouche pour ses efforts de coordination, ainsi qu'aux Presses universitaires de Rennes, éditeur de cet ouvrage.

J'adresse mes remerciements à mon ancien professeur Philippe Guesdon, artiste peintre qui fut le point de départ de toute chose. Enfin, je remercie très vivement Marie Abadie, Ignazio Amuro, Martine Azoulay, Jordi Ballart Junyer, Julia Blackburn Makkink, Roland Bonias, Séverine Cazes, Caterina Cerra, Joséphine Chevy, Julie Cortella, le Crazy Horse, Jean-Pierre Criqui, Eléonore De Lavandeyra Schöffner, Stéphane Delorme, Joseph de Monvallier, Pierpaolo De Sanctis, Bruno Di Marino, Laurent Doniol-Valcroze, Larisa Dryansky, Stéphane du Mesnildot, Jane England, Roger Fleytoux, Elena Gausson Marks, Pascale Girard, Romain Goupil, Michelle Harvey, Fabrice Hergott, Christine Hourdé, Joséphine Jibokji-Frizon, Denis Kilian, Éric Lefebvre, Yamil Le Parc, Emmanuelle Lequeux, Vincent Lowy, Jean-Baptiste Malet, Elsa Mari, Jean-Paul Mari, Philippe-Alain Michaud, Natacha Nataf, Charles Nemes, Patricia Newcomer, Dominique Païni, Annalisa Palmieri Briscoe, Alain Payen, Mireille Perbos, Alexandrina Pereira, Gérard Pirès, Jonathan Pouthier, Rodolphe Proverbio, Jasia Reichardt, Délia Sobrino, Mathieu Sutter, Brigitte Touillier, Pierre Vasarely, Guillaume Visnovsky, Maria Wettergren, Sarah Wilson.

Ma pensée la plus émue est pour Xavier Douroux, étoile disparue qui continue de veiller sur ma génération.