

# Introduction

## **Wanted**

*Wanted*, l'art cinétique l'a toujours été dans les années 1960, mais pas sous le même sens et ni par les mêmes personnes. À l'aube de la décennie, il est *wanted*, c'est-à-dire désiré par ceux qui lui assignent une place d'honneur au sein des avant-gardes. L'annonce ou l'annonciation de l'élu a lieu le 6 avril 1955, à la galerie Denise René à Paris. Une foule de connaisseurs se presse au vernissage du *Mouvement*. C'est la naissance d'un mouvement, réuni autour d'un artiste alors méconnu du grand public et qui roule le « r » de sa Hongrie natale : Victor Vasarely. Onze ans plus tôt, à trente-huit ans, le peintre immigré inaugurerait avec ses études graphiques cette galerie, rue La Boétie, dont il avait soufflé l'idée à Denise René. Le duo découvre à Bruxelles en 1953 les *Plans mobiles* à toucher de Pol Bury, galerie Apollo. Cette année-là, le Vénézuélien Jesús-Rafael Soto expose les *Vibrations optiques*, des plaques de Plexiglas sérigraphié. L'Israélien Yaacov Agam révèle à la galerie parisienne Craven ses *Tableaux polymorphiques* dont la peinture appliquée par tranches de couleur variées change sous les déplacements du spectateur. En 1954, galerie Arnaud, Jean Tinguely montre les reliefs motorisés *Méta-Malevitch*. La bande est presque au complet. Elle l'est tout à fait en 1955 au *Mouvement* avec les pionniers Alexander Calder, Robert Jacobsen, et Marcel Duchamp représenté entre autres par sa *Rotative demi-sphère* (1925), intrigant ventilateur sur pied dont les pales vrombissantes créent un vortex hypnotique.

En dix ans, la notoriété de Vasarely ou de Soto va extraordinairement grimper tandis que l'Europe voit naître aux quatre coins du continent une ribambelle de groupes d'art cinétique, dont les intérêts se croisent à la grande et dernière époque de l'internationalisme. La nouvelle génération alimente ce terreau. À Paris, en 1960, naît le Centre de recherche d'art visuel, qui devient un an plus tard le

GRAV (pour « groupe »), avec le fils de Vasarely anagrammé Jean-Pierre Yvaral, les vivaces François Morellet et Joël Stein, les rutilants Argentins Julio Le Parc et Horacio Garcia Rossi, le taciturne Espagnol Francisco Sobrino. En 1957 émerge le groupe allemand ZERO de Otto Piene et Heinz Mack (rejoints par Günther Uecker en 1961), qui substitue à l'Allemagne rasée le projet d'une table rase artistique. Milan découvre en 1959 le Gruppo T, vivier d'objets à structures kaléidoscopiques qui s'écoulent en cascades de miroirs et de lumière. On les doit à Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, et Grazia Varisco l'année d'après. La politique des copains est à son apogée : le Gruppo N à Padoue en 1959, le groupe NUL au Pays-Bas, le collectif Dvijenie à Moscou en 1962. À Londres est créé le Centre for Advanced Creative Study en 1964 avec sa revue *Signals* très portée sur les nouvelles technologies et les miracles de la science.

De grands « congrès » célèbrent le millénaire annoncé du cinétisme. En 1964, le musée des Arts décoratifs à Paris recueille les *Propositions visuelles* venues de onze pays, le Städtisches Museum à Leverkusen étiquette de *Neue Tendenzen* aussi bien les groupes allemands Effekt et Nota que le Vénézuélien Carlos Cruz-Diez. La tendance est parrainée par les anniversaires de la scène officielle comme la Documenta à Cassel (III et IV) et la Biennale de Paris où le GRAV installe son premier *Labyrinthe* en 1963, parcours semé d'embûches perceptives. Sans oublier la Biennale de Venise qui attribue le grand prix de peinture à Le Parc en 1966. Cette même année, Denise René inaugure la galerie Denise René-Rive gauche consacrée à la vente de multiples. Les prototypes de Vasarely brillent en vitrine. La notoriété a progressé avec la décennie. L'art cinétique est à ce point *wanted* qu'il envahit l'espace public de bout en bout, des collections de prêt-à-porter bon marché aux génériques d'émissions à grande écoute.

Origine : latino-américaine. Pays d'accueil : européens. Naturalisation : américaine. Statut : *wanted*. Le 17 mai 1964, un immigré fait les gros titres de la presse new-yorkaise. « L'« Optic Art » arrive<sup>1</sup> » déclare le *New York Herald Tribune*. Cinq mois plus tard, un journaliste au *Time* baptise sous l'abréviation d'« Op Art<sup>2</sup> » ce que la critique d'art accuse d'être un coup d'état. Le procès aura lieu en février 1965 à la rétrospective *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art. « L'op' stoppe le pop<sup>3</sup> », jubile outre-Atlantique Michel Ragon. Un tel titre, « l'op », est pourtant du pire augure. En un mot, l'avant-garde est coupée de son compagnon de prestige, le cinétisme, et déclassée au rang de style. Cette surexposition prend l'apparence d'un

• 1 – « The Avant-Garde », *New York Herald Tribune*, numéro spécial, 17 mai 1964, p. 4.

• 2 – BORGZINNER JON, « Op Art: Pictures that Attack the Eye », *Time*, vol. 84, n° 17, 23 octobre 1964, p. 78-86.

• 3 – Article paru en février 1966 dans le numéro 26 de *Lui*, p. 48-50.

avis de recherche. En France, tandis que le terme « op'art » ravit la presse friande de *punchlines*, il irrite les artistes, sauf Vasarely ouvert à tout. Si ce livre emploie de façon indifférenciée les expressions op art, art cinétique et art optique, le débat brûlant sur les mots cache le cœur du problème.

## La grande lignée

Le beau nom grave de cinétisme descend d'une noble généalogie. Ses artistes se réclament de la lignée constructiviste, certainement pas de l'« op » qui fait trop penser aux illusions d'optique de la vulgate scientifique. Étrange tabou : le trompe-l'œil pourtant constitutif de l'art cinétique est banni du vocabulaire, comme si on eût craint qu'il renvoie à quelque prestidigitateur de foire dupant les foules au lieu de les éclairer. Déjà en 1920 quand le Russe Naum Gabo inventait la première *Construction cinétique*, il déclarait dans son bien nommé *Manifeste réaliste* : « Nous rejetons l'erreur millénaire égyptienne en art selon laquelle les rythmes statiques sont les seuls éléments de la création plastique. / Nous affirmons dans l'art plastique un nouvel élément : les RYTHMES CINÉTIQUES comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel<sup>4</sup>. » Voilà qui était dit. Le cinétique ne trompe pas, il enseigne.

Dès 1945, le cinétisme en gestation se réclame de l'art concret. Carmelo Arden Quin montre avec Rhod Rothfuss à Buenos Aires leurs *Coplanals*. En 1930, Theo van Doesburg et ses compères martèlent que « seule la pensée (intellect) avec une vitesse sans doute supérieure à celle de la lumière, crée<sup>5</sup> ». Le cinétisme pouvait se flatter d'accomplir grâce à la lumière et la dynamogénie cette ontogénèse de l'art. Cette incarnation fut souhaitée par Goethe : « Jusqu'à présent, on a considéré la lumière comme une sorte d'abstraction, un être existant et agissant en soi<sup>6</sup>... » En 1955, l'optique n'exprime pas le trompe-l'œil mais le transmutable. Roger Bordier a cette déclaration dans le *Manifeste jaune* : « 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 [...] indéfiniment recréable<sup>7</sup>. »

• 4 – Moscou, le 5 août 1920, texte co-signé avec Antoine Pevsner traduit du russe par Nathalie Brunet et reproduit dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, musée national d'Art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 363-365.

• 5 – « Commentaires sur la base de la peinture concrète », texte collectif de janvier 1930 publié dans le numéro unique de la revue *Art concret*, 1930, p. 2.

• 6 – GOETHE J. W., *Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil*, « Entwurf einer Farbenlehre » (1810) ; cité par ALLIEZ Éric, *L'Œil-cerveau, nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2007, chap. 1, p. 18.

• 7 – « L'œuvre transformable », *Manifeste jaune*, distribué à l'exposition *Le Mouvement*.

Cinétisme. Ce mot savant et sophistiqué reprenait d'une main jalouse un nom que le cinéma lui avait volé. Par lui donc s'entendait la propulsion, un désir de vitesse bien accordé au futurisme de Marinetti et Luigi Russolo avec lequel il partageait un autre point commun : la « promotion de l'humanité ». La formule revient sous la plume de Vasarely ou dans ses phrases, comme lorsqu'il explique à Michel Polnareff sur le plateau de Michel Drucker en 1968 que leur temps a besoin d'un style propre. Un art intégré à la rue, autre que la peinture de chevalet achetée à des prix exorbitants par la bourgeoisie aisée. Sous-entendu, un art de masse. C'est sur ce concept, qui irrigue le discours des cinétiques, que leur réputation trébucha.

## Victime consentante

C'est toute l'ambiguïté : Vasarely le père de l'op art et ses enfants à peine symboliques du GRAV (Yvaral est son fils) militent en faveur d'une dépossession de l'artiste démiurge au profit du public. À l'œil esthète et cultivé de la critique qui s'exerce en galerie s'oppose le corps impertinent du spectateur, qui active la peinture en se mouvant ou teste des objets grenelés d'interrupteurs. Le GRAV recherche l'agressivité salvatrice qui rompt avec l'apathie contemplative. Le programme est résumé dans un tract distribué en 1963 à la Biennale de Paris : « Assez de mystifications<sup>8</sup> ». C'en est fini de la bohème du peintre maudit au génie créateur. L'op art détrône l'abstraction lyrique et gestuelle, de Hans Hartung à Georges Mathieu, qui mythifie des émotions singulières. « L'Ego recule en faveur du collectif<sup>9</sup> », déclare Vasarely. La voie était toute tracée aux candidats du plagiat. D'autant qu'il est facile d'imiter une géométrie qui exhibe sa mathématique ; jeu de négatif-positif, répétition sérielle, suites décimales. Quiconque franchit le seuil de la galerie Denise René peut noter sur un carnet des idées visuelles. Joël Stein se souvient que les techniciens de l'ORTF en quête de tape-à-l'œil s'en donnaient à cœur joie<sup>10</sup>.

L'imitation est appelée de ses vœux par Vasarely dès 1958. Une note en fournit la typologie. La copie est « en tout point fidèle », l'école est une « influence profonde d'un maître sur contemporains ou disciples », le plagiat est l'« emprunt d'un thème<sup>11</sup> » ; suivent la transposition, la reproduction, la multi-création, la cocréation. Vasarely fait l'apologie des médias, dont la télévision : « J'ai déjà dit "noir et blanc" pour mieux transmettre les œuvres dans les journaux, les revues,

• 8 – Le GRAV, « Assez de mystifications », tract distribué en octobre 1963 ; reproduit dans *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de recherche d'art visuel. 1960-1968*, cat. exp., Grenoble, Centre national d'art contemporain/Le Magasin, 1998. Il y est question de « dépendance apathique ».

• 9 – « Notes éthiques » (1965), réunies dans *Notes brutes*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, p. 145.

• 10 – Interviewé le 4 octobre 2011 dans le Cotentin.

• 11 – « Notes thermiques » (1958), *op. cit.*, p. 84.

télévision, cinéma, informer donc, avec le minimum d'entropie<sup>12</sup>. » Le cinéma, aussi, en est un, cette « merveille » qui « multiplie par millions l'œuvre unique, en l'offrant à une multitude de paires d'yeux<sup>13</sup> ». Il envisage à long terme de transformer ses peintures à l'huile en diapositives pour les diffuser au rétroprojecteur. Finie la patine, et pour une exposition à l'étranger, plutôt qu'une cargaison, on enverra à leur place des ektachromes par la poste.

Les *sixties* marquent l'âge d'or des collaborations industrielles. Elles incombent en bonne partie aux cinétiques tels que Nicolas Schöffer dont Philips commercialise le *Lumino* en 1968. Plus d'un artiste a débuté sa carrière dans la publicité. Vasarely fut l'employé en 1930 de l'agence Havas, puis de Draeger et de Devambez. Carlos Cruz-Diez est graphiste à ses débuts, il doit sa maîtrise du moirage aux procédés photomécaniques, le Benday en particulier. L'œuvre op est une machine à exciter le désir. Il ne reste qu'à l'investir de la sentimentalité qui lui manque. Connaît-on plus grande tentation pour le cinéma? Le même *pattern* donne selon le client un thème guilleret au scopitone d'une chanson de papa ou un effet diablement percutant dans un drame. Si l'op art est une victime consentante à la récupération, ce ne fut pas sans déplaire aux inspireurs. Le Parc s'en plaint en 1967 : « Quand Averty prend un tableau de Vasarely et le met comme toile de fond pour une de ses émissions [...], il dénature le sens, il donne un côté décoratif. Il ne reste rien du fameux message de l'artiste<sup>14</sup>. » De l'intention politique au consensus démagogique, la frontière est ténue.

## Bâtard répudié

Le 25 février 1966, Jacques Michel dans *Le Monde* s'indigne : « Parcourez les journaux féminins, regardez les vitrines sur les boulevards : robes op, boucles d'oreilles op, boîtes de confiseries op... À Londres, maquillages et coiffures op. À Rome, à Madrid ou dans les villes allemandes, les mouchoirs, les torchons de cuisine ou les imperméables, comme aux USA, les maillots de bain, les lunettes de soleil ou le papier d'emballage reproduisent les tableaux des peintres de ce qu'une vaste opération publicitaire a appelé l'art optique<sup>15</sup>. » C'est qu'on s'essuie les mains avec des torchons et les mouchoirs finissent aux ordures. Même le Prisunic, acquis aux multiples, heurte les sensibilités puritaines. Pour Bridget Riley, Jeffrey Steele,

• 12 – « Notes thermiques » (1956), *op. cit.*, p. 81.

• 13 – « Notes thermiques » (1954), *op. cit.*, p. 77.

• 14 – LE PARC Julio, « Entrevue », *Robbo*, n° 1, juin 1967, n. p.

• 15 – MICHEL Jacques, « L'op dans la rue », *Le Monde*, 25 février 1966; cité par AMELINE Jean-Paul, « Denise René : histoire d'une galerie, 1961-1978 », *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 102-103.

Getulio Alviani, Yaacov Agam et tant d'autres cinétiques, le réemploi aveugle est un scandale. Ironie cruelle, le bâtard est répudié par un paternel, rejeton de la réclame. Aux États-Unis, ce puritanisme est travaillé par un adage : le kitch est l'art des masses. En 1939, Clement Greenberg publie dans *Partisan Review* « Avant-garde and Kitsch<sup>16</sup> », acide pamphlet contre la montée des sous-genres (littérature bon marché, musique de bar, production hollywoodienne). En 1958, Harold Rosenberg s'emporte : « Si seulement la culture populaire était laissée à la populace<sup>17</sup> ! » En 1960, le respecté Greenberg réactualise le problème<sup>18</sup>. Il fait reposer l'édifice des Beaux-Arts sur la dissociation des facultés perceptives. Le kitsch est un pot-pourri de sensations. À son extrême opposé préside la peinture abstraite. Elle est pure car le regard est exclusivement sollicité. Pure et hiérarchiquement supérieure : l'œil est pour Greenberg l'organe humain le plus évolué.

Habilement, William Seitz met ce darwinisme esthétique sur le compte de l'art cinétique. Il dit de son ancêtre l'« œil impressionniste » que c'est « le plus avancé de l'évolution humaine ». Seitz écrit cela en 1965 dans le catalogue de *The Responsive Eye*. Il en est le commissaire. Il a oublié deux détails qui vont hérissier New York. D'une part, cet art n'est pas pur. Il est loin d'être doctement rétinien. Pour vivre, il a besoin de mains curieuses et d'artifices nombreux (moteur, lumière, commutateurs). D'autre part, c'est trop tard. Quand l'art optique arrive au musée américain, c'est de l'Op Art. Il est kitsch pour les conservateurs car la rue l'a adopté. Depuis un an, *Harper's* et *Vogue* lui dédient ses pages mode. Les vitrines de la Cinquième avenue se disputent ses *patterns*. La rançon de la gloire se paye cher. Une campagne de dénigrement s'abat sur l'op art. La décadence commence. S'il plaît aux masses c'est bien qu'il est kitsch de nature, défend Rosalind Krauss. Il est « titillant... pour réveiller le public blasé des musées<sup>19</sup> ». Lucy Lippard n'y voit qu'un art décérébré, « tapageur » et « sautillant<sup>20</sup> ». *The Responsive Eye* est médiatiquement très couvert. Des mois avant l'ouverture, *Lifé* publie un dépliant de neuf pages illustrées. Son vernissage du 23 février 1965 est le plus mondain. Le jeune Brian De Palma tourne un court-métrage. Caméramans, photographes, invités de marque y courent. On pourra croiser Betsy Pilat de *News and Special Events* et J. Irwin Gifford du *New York Herald Tribune*. La visite est suivie d'une réception au Penthouse et d'un dîner à la Founders' Room<sup>21</sup>.

• 16 – GREENBERG Clement, « Avant-Garde et Kitsch », *Art et culture. Essais critiques* (1939), trad. de l'anglais (USA) par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 9-28.

• 17 – ROSENBERG Harold, « Pop Culture and Kitsch Criticism », *Dissent*, 5, hiver 1958, p. 14-19.

• 18 – GREENBERG Clement, « La peinture moderniste » (1960), *Revue peinture. Cahiers théoriques*, n° 8-9, 1974, p. 33-39.

• 19 – ROSE Barbara, « Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern », *Artforum*, avril 1965, p. 31.

• 20 – LIPPARD Lucy R., « New York Letter », *Art International*, mars 1965, p. 50.

• 21 – « The Responsive Eye, Tuesday Evening Opening, February 23, 1965. [Send] to City Desks, TV Newsreel, Society Page editors », MOMA-1965-0016-15, archives du Museum of Modern Art.

Kitsch de goût, donc. Et de système. D'après Rosalind Krauss, les peintures op sont historiquement les copies de la Gestalt-théorie illustrée quarante ans avant elles au Bauhaus. Cette idée retrouve Greenberg qui avait écrit que « si l'avant-garde imite le processus de l'art, le kitsch imite ses effets<sup>22</sup> ». Les multiples enfonce le clou. Que sont-ils sinon les copies de copies à l'ère de la reproductibilité technique? Pareils aux journaux, ils sont indéfiniment reproductibles, ce qui fatalement les identifie à la production sérielle des *mass media*. Démagogue, consensuel, l'op art « dialogue avec le public et, à travers celui-ci, avec une Société bienveillante, aux bras grand ouverts<sup>23</sup>... » Comme dans le poste télévisé où un *happy boy* tend une barre chocolatée.

*The Responsive Eye* est en soi la plus grande des récupérations. L'Amérique estampille de son sceau un trésor étranger. Une haine du kitsch et un art venu d'Europe : l'op art avait peu de chance de plaire à l'élite américaine. On fait le calcul, parmi les cent vingt tableaux et reliefs exposés, très peu furent produits sur le sol américain<sup>24</sup>. Or New York tient à conserver son hégémonie acquise en 1964 à la Biennale de Venise qui honora Robert Rauschenberg du grand prix de peinture. *The Responsive Eye* est interprétée comme une offense à ce *leadership*. William Seitz démissionne dans les semaines qui suivent l'ouverture<sup>25</sup>. Il avait pourtant pris soin d'équilibrer la balance géopolitique avec des peintures *hard-edge* de Larry Poons, Morris Louis, Josef Albers. Ironie du sort, le litige s'en est nourri : leur abstraction « n'a aucun rapport avec la démarche de l'Op Art, mais explore et précise un mode de vision dont les précurseurs ont été d'abord Pollock, puis Newman<sup>26</sup> », tranche Rosalind Krauss. C'est vrai. *Homage to the Square* de Albers s'adresse à un regard synoptique, focal. L'œil s'imbibe de couleurs, puis se retire, repu. Inversement, la peinture op agit en hystérique. Distorsions, reflets, diffractions hallucinent le spectateur. C'est une foule de sarcasmes jetés à la figure de Greenberg.

En France, le kitsch et l'op art n'ont pas bonne presse non plus. L'influence vient de la gauche marxiste. *La Société du spectacle* est le livre rouge de l'intelligentsia. Guy Debord cite Feuerbach en exergue (*L'Essence du christianisme*) : « Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que l'illusion... » S'indigner contre la réutilisation de l'op art est aussi un réflexe chauviniste

• 22 – GREENBERG Clement, « Avant-Garde et Kitsch » (1939), *op. cit.*

• 23 – HESS Thomas B., « You Can Hang It in the Hall », *Art News*, avril 1965, p. 42-43.

• 24 – Parmi les Américains op : Richard Anuskiewicz, Julian Stanczak, Henry Pearson et Gerald Oster.

• 25 – Le second volet n'aura pas lieu. Néanmoins, le premier se déplace au City Art Museum (Saint-Louis), au Seattle Art Museum, au Pasadena Art Museum et au Baltimore Museum of Art.

• 26 – KRAUSS Rosalind, « Afterthoughts on Op », *Art International*, juin 1965, p. 75-76.

lié à un anti-américanisme en hausse. À partir de *Made in U.S.A.* (1966), les films de Godard tirent la sonnette d'alarme. Ils sont truffés de symboles pop, imagerie qui vise à dénoncer l'hégémonie culturelle américaine. En outre, le capitalisme libéral menace de rafter les spécificités culturelles de l'Europe. En 1969, près de 70 % des Français sont équipés de la télévision. Ainsi, à l'heure où la guerre froide bat son plein, toute récupération est forcément politique.

Du côté artiste, l'indignation est amère. Bridget Riley le peintre le plus copié avec Vasarely exprime partout son désarroi et tente de rectifier le tir : « Je pense que mes tableaux ont des affinités avec les happenings... » Riley souhaite que « cet "événement" se produise naturellement, de façon visuelle, à partir des énergies et des caractéristiques propres aux éléments qu'[elle] utilise<sup>27</sup> ». En France, l'op art est lâché par ses troupes. Paris organise son *Responsive Eye* : telle une séance de rattrapage le musée d'Art moderne reprend à César ce qui est à lui. Mais l'œil qui réagit ne redore pas sa cornée. Jean Clay, autrefois ardent défenseur du cinétisme, rend sa démission : « Ce que nous voyons naître, c'est un nouvel académisme du petit moteur, de la petite vibration, du petit reflet [...]. À l'exposition *Lumière et mouvement*, 80 % des œuvres étaient des adaptations. » Le kitsch aurait contaminé un noyau dur : « Des concepts fondamentaux comme la fugacité, la dématérialisation, l'instabilité, l'invisible, l'environnement, la permutation, l'ondulatoire, l'ubiquité, l'aléatoire, perdaient toute clarté dans l'euphorie générale créée par les gadgets<sup>28</sup>. » L'op art est désormais vulgaire, infirme, littéral. Des joujoux imbéciles qui s'agitent ? Pas pour tout le monde.

## L'enfant halluciné

En 1965, alors que l'op art est idéologiquement en perte de vitesse, le cinéma lui prescrit une défibrillation. Le bâtard répudié par les siens devient l'enfant d'adoption de divers genres filmiques. Cette seule année, on compte au moins six films qui l'exploitent en profondeur. Se fournir chez les galeries d'op art pour meubler les décors entre dans les mœurs. L'équipe de Gérard Oury pour *Le Corniaud* se fait prêter *Imprégnation rétinienne* et *Peinture lavable* de Yvaral, deux reliefs blancs mouchetés de noir. Ils sont suffisants pour traduire la folie du truculent Louis de Funès, dépeint en mafieux de l'import-export, maniaque de la gadgetterie. Dans *Fantômas se déchaîne* de Hunebelle, Max Douy peut se targuer

• 27 – RILEY Bridget, « Perception Is the Medium », *Art News*, n° 2, octobre 1965, p. 32-33; repris et traduit de l'anglais par Jean-François Allain dans *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, p. 339-340.

• 28 – CLAY Jean, « Le cinétisme est-il un académisme? », *Robho*, n° 2, novembre-décembre 1967, n. p.



de compter une authentique *Sphère-Trame* de Morellet dans ses décors. Quant à Elio Petri, il obtient de la galerie romaine L'Obelisco le chiot motorisé *Maudification* de Lupo pour *La Decima vittima*. Ce cinéma comique de veine burlesque ne frappe jamais l'op art de kistch, pour la simple raison qu'il en est la parodie, donc le métadiscours.

La copie est un écueil systématiquement évité. Le cinéma tragique déforme l'art cinétique selon des procédés hallucinatoires expansifs. Filmer l'op art ne signe pas un destin pictural, ou alors c'est pour proposer une troisième voie : le générique *flicker* et le balayage des phares dans *Pierrot le fou* de Godard. L'art est repris à nouveaux frais. *The Ipcress File* de Sidney J. Furie détourne le principe de l'*ambiente* en un dispositif de tortures sur un agent de renseignement britannique. Dans *L'Uomo dei cinque palloni* de Marco Ferreri, la névrose d'un obsédé du gonflement se pose de façon fétichiste sur des ballons de baudruche aux liserés vasariens. Cinétisme et cinéma se font mutuellement du bien. Le premier grâce à lui déborde de la gadgetterie. Le second exprime par cet art halluciné des visions « qui échappent à toute description » (*Le Monde du schizophrène* de Éric Duvivier, 1961). Nulle surprise à cet accord, les deux partagent le même génome.

## Amours incestueuses

Le cinéma est un ancien halluciné. En l'op art il retrouve un vieil aïeul, l'époque où il n'était qu'une lanterne magique arpentant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les spectacles forains pour créer une panique jubilatoire auprès des badauds. De cette fantasmagorie à l'hypnose fin-de-siècle, le passé du cinéma entrepose un imaginaire de l'hallucination auquel l'op art le rappelle. Si le galeriste Hassler dans *La Prisonnière* est la caricature de Vasarely, le gourou cache un vaudou, rôle que Clouzot prend très au sérieux puisqu'il l'endosse quand le film se répand en plans hallucinatoires. Noir total et débâcle de flashes : le cinéaste-magnétiseur semble officier sous les chapiteaux d'antan.

Quand l'op art vient au monde, peinture et cinéma sont en cours de fiançailles. En France, Henri Langlois mène depuis l'Occupation un combat acharné pour sauvegarder et enrichir les collections de la Cinémathèque. Son activisme institutionnel travaille à patrimonialiser les films et les objets d'art. Langlois est un ami de Matisse, Picasso, Chagall. Son goût pour les accessoires de décor entre dans ce projet. Juin 1959 annonce une période faste. La rue de Courcelles accueille un cabinet de curiosités où s'accumulent témoignages, documents et œuvres, dont un manuscrit de Dalí. Au début des années 1950, il confie une caméra 16 mm et de la pellicule à Braque, Matisse, Cocteau, Queneau et Picasso qui, en septembre 1950, secondé par Frédéric Rossif, tourne *La Mort de Charlotte Corday* à Vallauris. Les

films sur l'art ont le vent en poupe. À partir de *Van Gogh* (1948), Alain Resnais devient expert en la matière. Il tournera une quinzaine de reportages en atelier sur des peintres ; Henri Goetz, Hans Hartung ou Max Ernst dans « l'intimité de la création ». Cette série anticipe les réalisations à venir de portraits d'artistes tels que *Jackson Pollock* de Hans Namuth en 1950. Avec *Le Mystère Picasso* (1955), le geste de l'artiste ne peut souffrir d'aucune concurrence, la caméra n'a pas de main. Huit ans après, Clouzot se mesure à un rival équitable dans *L'Enfer*. En 1958, l'Italien Tinto Brass présente *Spatiodynamisme* réalisé avec Nicolas Schöffer. Lui aussi franchirait le cap : les films qu'il signe dix ans plus tard sont truffés d'op art<sup>29</sup>.

Chronologiquement, c'est la peinture qui a aimé le cinéma en premier. Dans cette tradition, l'op art s'est entiché du père. Dès les années 1910, futuristes et cubistes imitent sur toile les procédés cinématographiques. *Nu descendant un escalier* de Duchamp (1912) retranscrit la chronophotographie de Étienne-Jules Marey. En juin 1963, Langlois inaugure une salle de projection au palais de Chaillot avec une exposition hommage à Marey. Duchamp est au programme, ainsi que Gino Severini, Fernand Léger, Max Ernst. Vasarely en réalise l'affiche. Lorsque le même Langlois lui demande en 1970 un logo pour inaugurer dans le même palais son musée du cinéma, ce n'est pas pour pallier le 1 % du pire exigé par André Malraux. Il veut mettre au jour de vieilles amours.

Vasarely ne fréquente guère les ciné-clubs. Mais dès 1955 dans le *Manifeste jaune*, il annonce : « L'ère des projections plastiques sur écrans plans ou profonds, dans le jour comme dans l'obscurité, commence. » Au même endroit, Roger Bordier loue les pionniers du film abstrait Len Lye, Norman McLaren, Oskar Fischinger, Hans Richter. Schöffer écrit dès 1956 que *Cysp 1* pourra prendre place dans des spectacles cinématographiques<sup>30</sup>. Le film utilisera l'effet stroboscopique quand les plaques polychromes de la sculpture tourneront à la vitesse des vibrations lumineuses. À Milan, Anceschi et Boriani passent leur jeunesse à la Cinémathèque, ils y découvrent *Ballet mécanique* de Dudley Murphy et Fernand Léger.

Toute hallucination est bonne à stimuler le voyeurisme latent du cinéma. Il la recherche, la provoque, la crée artificiellement. Avant l'op art, deux genres le soulageaient : le film ferroviaire et le film psychédélique. Cinéma et cinétisme vivent une passion sur ces lits. Étudiant, Peter Sedgley filme les voies ferrées de Consort Road à la manière de Walter Ruttmann. L'endroit n'est pas loin de Maryon Park où serait tourné *Blow-Up*, qui montre à l'écran une peinture de Sedgley. Lorsque John Dunbar filme en caméra Beaulieu la voierie près de Saint-

• 29 – Voir *Col cuore in gola* (1967) et *Nerosubianco* (1969).

• 30 – Note d'information sur le *Robot-danseur Cysp 1*. Première sculpture cybernétique de Nicolas Schöffer. Appareillage électronique réalisé par la S. A. Philips, album « Cysp 1 », archives Schöffer.

James et les *Signaux* de Takis, au montage l'hallucination prend. Enfin, Clouzot résume : « J'ai pu constater qu'en filmant le simple trajet d'un train de banlieue sous certains angles, en photographiant les caténaires, les rails, les signaux et toutes les structures mécaniques, on retrouvait la même trame que dans certaines œuvres de Schöffner par exemple et qu'on en tirait les mêmes frémissements hallucinatoires<sup>31</sup>... » Le film psychédélique est naturellement un excellent client. L'équation est simple. Sous LSD, on voit de l'op art : mosaïque, flash, moirage<sup>32</sup>. Dans *Sebastian* de David Greene, la drogue fait sortir de sa géométrie un tableau à carreaux. Commercial ou d'auteur, le cinéma enjambe la contre-culture grâce à l'art cinétique. Celui-là est un passeur et les cinéastes le sont en retour car ils le subliment. Comment le cinéma (ré)hallucine-t-il l'op art ? En quoi le rend-il fascinant ? Ce livre veut le savoir.

## La pulsion du scope

Malgré la belle empreinte qu'il laisse au cinéma, l'op art disparaît brutalement. Après 1968, le musée lui ferme les portes, sauf pour le commémorer, comme en 1972 à l'exposition *Douze ans d'art contemporain en France*. S'ensuit un passage à vide de trente ans. L'histoire ne le raconte plus. Mais à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, ce Prométhée de l'art au foie dévoré renaît du feu qu'il avait volé : le scope. Sous ce terme, nous évoquons un mode de voir et un attrait hollywoodien. L'op art fait voir quelque chose, et ça parle de cinéma. À la fin des années 1980, l'université anglo-saxonne est la première à souffler sur la braise du Phénix maudit. Son approche est toute cinématographique. Il s'agit des *visual studies*, jeune science qui élargit l'art à la culture visuelle. En 1990, un universitaire de Columbia publie *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>33</sup>. Pour Jonathan Crary la modernité n'est pas née comme on le prétend en 1870 avec la photographie, mais cinquante ans plus tôt avec les jouets scientifiques des salons petits bourgeois. Roue de Faraday, thaumatrope, zootrope, praxinoscope de Reynaud, kaléidoscope de Brewster... Ces dispositifs animent les images par tremblement, succession, envolée. Ils relèguent au grenier le modèle borgne et figé de la *camera obscura*.

• 31 – TEISSEIRE Guy, « Clouzot annexe l'Op'Art », *L'Aurore*, 27 septembre 1967.

• 32 – À la même époque, Gerald Oster, un biophysicien intéressé par le moirage, se fait injecter du LSD pour en comparer les effets. Il contribue avec Stan Vanderbeek au film expérimental *Moirage* (1967) et crée des œuvres op exposées dans *The Responsive Eye* en 1965.

• 33 – *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle (Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century)*, 1990, trad. de l'anglais (USA) par Frédéric Maurin, Nîmes, Chambon, 1994.

Un continent est né, l'optique physiologique. Un rythme aussi, tout organique : le battement. Vers 1988, Rosalind Krauss souscrit à ce régime après avoir prêché des années durant l'opticalité moderniste, cette vision performative de Frank Stella ou Albers. La « pulsion de voir », thème majeur des avant-gardes, aurait eu « des conséquences profondément destructrices [...] sur la stabilité de l'espace visuel<sup>34</sup> ». Krauss évoque les *Rotoreliefs* de Duchamp qui battent à la manière d'un pouls affolé et introduisent le facteur temps ainsi que *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* de Max Ernst. Ce roman-collage de 1930 place son héroïne dans le tambour d'un zootrope décoré d'oiseaux. Le battement des ailes conduit à un éveil du désir quand l'appareil s'enclenche. Étrange figure. Le corps réapparaît dans l'œil. Le jouet initie une révolution esthétique.

On eut ainsi matière à réhabiliter l'op art. En 2005, le catalogue de *L'Œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975* organisé à Strasbourg s'ouvre sur l'imagerie populaire. L'op art est un creuset d'expériences : l'empathie, la participation, le langage binaire. La synesthésie, jadis si galvaudée ; la cybernétique, jadis si effrayante ; mai 1968 jadis si politisé, trente ans après, sont des bombes désamorçées.

## Piège anachronique

Les *visual studies* succombent volontiers au démon de l'iconographie. Le motif devient un oiseau migrateur, qui vole de film en film au-dessus des périodes, sans vieillir, sans changer d'altitude. La prophétie s'autoréalise, comme lors d'un procès où l'accusé, pour épancher la soif des parties civiles, est l'objet d'une illusion d'optique. Restons retranchés derrière les faits en les faisant parler avant les idées. Il faut que la pensée de l'événement s'exerce toute-puissante. Tentons des « *factual studies* ». Si les films sont des œuvres, assumons de les traiter aussi comme des *archives qui s'ignorent*. Un cinéaste qui plante sa caméra à un vrai vernissage d'art, cinquante ans plus tard, c'est un journaliste. Si le film est en couleurs, si peu d'images existent sur l'événement, il vaut de l'or. Notre plume cèdera donc à des allers-retours entre l'histoire du film (scénario, tournage, post-production), sa diégèse, et l'histoire de l'art (réseaux, expositions). Cela dit, l'anachronisme pointe à l'horizon. Le film est un miroir déformant. Du *Viol* de Jacques Doniol-Valcroze, on peut certes dire : « voilà à quoi ressemble un *living-room* bourgeois en 1967 ». En vérité, le décor se conforme plutôt aux revues d'ameublement de l'époque.

• 34 – KRAUSS Rosalind, « The Impulse to See », *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, Ed. Hal Foster, 1988 ; traduit par « La pulsion de voir », *Les Cahiers du Mnam*, Paris, Centre Georges-Pompidou, automne 1989, n° 29, p. 36.

Méfiance donc, c'est une représentation idéalisée de la bourgeoisie. Le cinéma n'a que faire de la vraisemblance. Il peut verser dans la reconstitution mensongère. Gare aux perceptions rétroactives. Un décor qui a vieilli a été à la mode. C'est d'ailleurs son indice le plus convaincant. Plus il est ringard aujourd'hui, plus il était futuriste hier. Et tout n'est pas op au motif que ça fait moderne. Ce n'est pas parce que le modèle *Eskimo* de Courrèges fait penser aux *Lunettes pour une vision autre* de Le Parc, ni parce qu'une brume rouge éclaire *La Planète des vampires* de Mario Bava qu'il y a réemploi cinétique.

Attribuer un auteur à la reprise est fondamental. Qui a fabriqué le décor, un artiste ? un peintre déco ? le cinéaste ? Le réemploi ne migre pas d'un médium à l'autre. Le penser entraîne des aberrations. Dans ce système, la mire de la télévision reprend *Interférence* de Yvaral. Au cinéma, peut-on voir du réemploi avant la naissance de l'op art ? Si on se l'autorise, alors le dallage noir et blanc *all-over* dans *Bob le flambeur* (1956) en est un. Or c'est une salle carrelée tout simplement. En revanche, Jean-Pierre Melville pressent un potentiel. Le damier, emblématique des jeux d'argent, décrit une névrose. Il n'y a plus qu'à attendre dix ans pour que le motif se forge en esthétique et génère au cinéma d'anxiogènes hallucinations. Presque tout motif existe sous trois états : l'œuvre d'inspiration, l'objet, le réemploi. L'objet peut être disparu, oublié dans une cave ou accroché chez quelqu'un. Il peut ne pas exister si le réemploi est un effet visuel sans matérialité. Penser à cela est un garde-fou. Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, se demander si les tableaux sont des faux est insuffisant. Qu'ils le soient ne fait pas pour autant du galeriste Lancien un faussaire, car dans la diégèse ce sont des vrais. À ce propos, le réemploi n'est pas toujours où il se voit. Le film cache parfois des *rosebuds*.

## Paris, Londres, Rome

Le réemploi est un commerce de proximité. Le cinéaste utilise l'art qui est à sa portée, telle œuvre vue chez un ami collectionneur, telle autre à un vernissage. L'étude de la réception doit être complétée par une autre : le réseau. Les mondes de l'art et du cinéma se fréquentent. Leurs cercles se croisent, ils sont poreux. Esthètes et scénaristes, marchands et chefs décorateurs, cinéastes et peintres peuvent se connaître s'ils sont de la même classe sociale, partagent la même sensibilité, et veulent travailler ensemble. Raconter cette épopée de passeurs requiert une approche au ras du sol. Il faut savoir dépasser l'internationalisme auquel l'époque nous propose. La *razzia* op est moins un sujet qu'un domaine : Hollywood, l'Amérique latine, les pays de l'Est, etc. Nous devons donc lui donner quelques frontières au risque sinon de noyer l'exégèse dans une entité désincarnée. Trois capitales aident à repenser l'ici et maintenant de l'op art.

Paris est un terrain connu, mais plombé par le souvenir vorace de Clouzot et son diptyque (*L'Enfer, La Prisonnière*). L'enjeu est de considérer le cinéma qui le précède, le coexiste et lui succède. Londres est dominée par le réseau Signals, dont on a fait un laboratoire de sachants déconnecté du *Swinging London*. La galerie Indica sera notre clap de début, elle ouvre sur Soho, les *birds* et les dandys affiliés à la culture pop. Quant à Rome, c'est la *terra incognita* du cinématisme. Milan a grevé tout un patrimoine qui a pourtant existé en dehors du design. Il existe une Cinecittà de l'op qui a ses antennes dans les cafés de la Piazza del Popolo et Via Sistina où réside la galerie L'Obelisco.

L'axe Paris-Londres-Rome suit le voyeur à travers trois profils évolutifs, chacun personnifié par une capitale. Non par plaisir de la métaphore, mais parce que de chaque terrain il s'est dégagé une constante pathologique, une certaine couleur culturelle du voyeur au cinéma. Celle-ci résiste à la variété des genres : cinéma d'anticipation, comique ou d'horreur, populaire ou d'auteur. À Paris, « le bourgeois s'émancipe ». Dans le contexte soixante-huitard, l'op art s'embourgeoise à l'écran ou retourne au peuple sous deux critères. À la figure hypocrite du voyeur, qui jouit dans l'ombre des studios à Boulogne-Billancourt, répond la Nouvelle Vague, un cinéma de plein air qui prend le large en direction de la province et s'émancipe plus ou moins de sa classe sociale comme de sa pathologie. Londres est « la vieille espionne ». Elle compte son lot de névrosés qui voient double, c'est-à-dire hallucinent – un dépressif, une bipolaire et un psychopathe. Le dernier révélé par le film de Kubrick désigne une pathologie nationale. On la retrace de manière centrifuge, en élargissant la chronologie et la géographie : de Londres, théâtre du contre-espionnage vers 1940, à l'Angleterre, empire naval aguerri à l'observation stratégique. Enfin, Rome est « la mue du voyeur ». Elle marque l'acceptation désinhibée de la pulsion scopique. Un nouveau-né, le giallo, mêle Éros avec la mort et l'horreur. Le voyeur est décomplexé pour avoir grandi au pays du baroque. Le plaisir inégalé du pastiche le dirige vers le truquage. On ment sur ce qui est filmé pour déjouer le spectateur gagné par le voyeurisme tout en conjurant son cauchemar hallucinatoire.