



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

Laboratoire de recherche UMR8150

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Noémi JOLY

le : 28 avril 2017

**ZERO et le devenir immatériel de l'art à l'épreuve de la
technique, 1958-1964**

Sous la direction de :

M. Arnauld PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Mme Laurence BERTRAND DORLÉAC – Professeur, Sciences Po

M. Thierry DUFRÊNE – Professeur, Université Paris Nanterre

M. Richard LEEMAN – Professeur, Université Bordeaux Montaigne

Mme Maria STAVRINAKI – Maître de conférence HDR, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne

Position de thèse

ZERO apparaît sur la scène artistique le 24 avril 1958 à l'occasion de la septième « exposition d'un soir » qui a lieu à Düsseldorf, dans l'atelier d'Otto Piene et de Heinz Mack. La thématique de cette exposition, « Le tableau rouge » (*Das rote Bild*), rejoint celle du premier numéro de cette nouvelle revue d'artistes. S'ensuivent deux autres numéros, respectivement sortis en octobre 1958 (« Vibration ») et en juillet 1961 (« Dynamo »). Deux questions forment le socle de la nouvelle revue ZERO, l'une posée à des artistes (« que signifie la couleur dans la peinture d'aujourd'hui ? »), l'autre à des intellectuels (« la peinture contemporaine provoque-t-elle une formation primordiale du monde ? » [sic]), qui laissent entrevoir un ajustement possible entre des propositions a priori difficilement conciliables. Comment articuler une approche littéraliste de l'œuvre avec l'hypothèse d'une action de l'art sur le monde ? L'art peut-il être simultanément envisagé dans sa spécificité et dans un rapport dynamique à la société ? L'expérimentation picturale est-elle coupée de l'expérience du monde ? En quoi l'immatériel vibratoire de ZERO éclaire-t-il le réel et, inversement, comment la réalité informe-t-elle les positions des artistes ? La gageure de l'entreprise menée par Heinz Mack et Otto Piene est de taille, puisqu'il ne s'agit rien moins que de revenir à une peinture objective, consciente de ses moyens, afin d'accroître son efficacité sur le spectateur par le jeu de la vibration lumineuse. En somme, il s'agit de repenser la liaison de la peinture au monde à partir du jeu d'échanges perceptifs entre l'œuvre et le spectateur. La simplification de la peinture ressourcée à ses fondamentaux s'accompagne d'une exigence de refondation de la critique d'art, expurgée de toute considération extra-picturale, afin de rendre à la peinture sa visibilité première. Telles sont les conditions préalables pour que l'art recouvre une fonction constituante dans un monde métamorphosé par les sciences et les techniques.

Autour de la revue pilotée par Mack et Piene se nouent alors différents projets d'expositions collectives et de collaborations artistiques, projets à partir desquels ZERO s'élargit pour devenir une constellation à géométrie variable, une sorte d'échangeur entre plusieurs tendances nées au tournant des années 1950-1960. Afin de s'extraire du clivage historiographique entre un groupe ZERO aux effectifs réduits à trois protagonistes (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker), une phalange de formation européennes (ZERO, Düsseldorf – le Nouveau Réalisme, Paris – Azimuth, Milan), et un réseau mondialisé (une néo-avant-garde internationale), notre thèse entend conserver la complexité inhérente à ZERO, son caractère protéiforme, tout en réinjectant de l'historicité aux analyses. Pour déplacer les lignes de la réception établie, il importe de retracer la dynamique des trajectoires individuelles, de signaler les différentes sensibilités qui coexistent avec plus ou moins d'harmonie, sans chercher à aplanir les antagonismes existant au sein d'une mouvance en reconfiguration permanente. Considérant ZERO à partir de l'image d'un réseau, nous avons voulu mettre en valeur les embranchements, les croisements, les déviations, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité du récit. Nous nous sommes plus particulièrement intéressée aux moments de surgissement, de cristallisation et d'inflexion des échanges, des pratiques

artistiques et de leur intellection, et nous avons dû nous résoudre à laisser de côté les phases de « stabilisation » quand, à partir de 1962, le nombre d'expositions collectives augmente. Partant de l'apparition de la revue *ZERO* en avril 1958, notre travail a pour borne l'année 1964, qui marque l'acmé de la collaboration de Mack, Piene et Uecker avec leur participation à la section « Lumière et Mouvement » de la « documenta III », un an après la parution du poème-manifeste dont le titre, *ZERO, le Nouvel Idéalisme*, allait précipiter les dissensions. Bien que l'arrêt des activités conjointes de Mack, Piene et Uecker ne soit notifié qu'en décembre 1966, c'est à compter de 1964 que chacun prend ses distances et s'envole vers les États-Unis.

Partant de la revue, nous avons resserré notre focale afin de mieux individualiser les acteurs impliqués. Pour ce faire, nous nous sommes notamment appuyée sur un corpus de sources variées comprenant de la correspondance, des brochures et des photographies d'exposition, des titres de la presse artistique spécialisée, des comptes rendus d'expositions dans la presse généraliste. Pourtant, alors même que nous avons eu entre les mains de très nombreux documents d'archives, il nous semble que notre corpus le plus inédit réside, paradoxalement, dans les sources déjà publiées mais qui, peut-être en raison de leur disponibilité, ont été peu étudiées. Rares sont ceux qui se sont plongés dans la revue, dont la lecture n'est certes pas toujours aisée en raison du style parfois déconcertant de l'écriture, mais aussi des effets d'implicite, des connotations et des affinités discursives qu'il s'agissait de clarifier en les replaçant dans les coordonnées de leur champ artistique et intellectuel. Outre la revue *ZERO*, le magazine d'actualité artistique *Das Kunstwerk* (Baden-Baden), ouvert à la scène artistique occidentale et tourné vers l'art moderne, fut un précieux repère. En le compulsant, il nous a été possible de prendre le pouls des débats qui animaient alors l'espace artistique et de les ressaisir au plus près de la langue de ses acteurs. En ce sens, cette thèse apporte sa contribution aux recherches sur l'histoire des revues et de la critique d'art. Nous avons enfin examiné de près la somme des écrits produits et publiés par les artistes, d'ailleurs souvent tournés en dérision et traités de peintres-savants en raison de leur propension au discours. En d'autres termes, nous nous sommes efforcée de revenir à la lettre des textes afin de ré-apparier les œuvres à leurs commentaires, qu'il s'agisse des déclarations des artistes ou de ceux issus de la réception critique. Prendre les artistes au sérieux, être à l'écoute de ce que leurs textes avaient à nous dire, cela a été un aspect primordial de notre recherche, mais nous avons aussi veillé à ne pas tomber dans un mouvement circulaire de confirmation des dires des artistes par leurs œuvres. Nous avons tenté de dégager les présupposés des discours, en les resituant dans le contexte des débats de l'époque, analysant les schémas interprétatifs, les effets performatifs du discours, démêlant le tissu de significations qui se trame d'un auteur à un autre, d'un texte à un autre, en révélant les ambiguïtés, bref en les donnant à voir dans leur complexité et leur relative opacité.

Cette recherche monographique a donc pour ambition première de renouveler les perspectives sur une revue et une mouvance artistique peu étudiées en France, et ce à partir de la question de l'immatériel réfractée au prisme de la technique. Partant de l'observation des œuvres et de l'identification de certains traits récurrents – désintégration de la composition formelle au

profit d'une organisation unitaire de la surface, monochromie, objectivation, réduction et répétition régulière d'éléments formels, matériaux réfléchissants (métal poli, verre industriel, miroir), manipulation d'impondérables comme la lumière, le mouvement, le feu, l'air, le vent, spatialisation de l'art, recherche d'effets vibratoires prévenant toute perception claire et distincte de l'œuvre – la notion même d'immatériel s'est dégagée tardivement du discours critique pour caractériser ces nouveaux traitements de l'image et les encapsuler dans une formule concise, faisant écho à celle de Lippard. Si l'application du concept d'« immatériel » à ZERO est récente, ce qu'il recouvre a été exhaussé très tôt, tant dans les discours des artistes que dans celui de la critique d'art la mieux informée (de John Anthony Thwaites ou d'Udo Kultermann, pour ne citer qu'eux) avec lesquels il entretient donc un rapport d'homothétie. La pensée de l'immatériel n'est donc pas sans pertinence pour aborder les œuvres, si tant est qu'elle ne masque pas les singularités ni n'aplanisse les différences.

Aussi l'immatériel vibratoire soutenu par l'étude approfondie de la réalité matérielle des œuvres, des pratiques instauratrices et des dispositifs de vision constitue-t-il le point de départ de nos recherches. ZERO prône un « dépassement de l'art » (Yves Klein) et sa résolution dans un état sensible, spatialisé. Les multiples occurrences des termes « dynamisme », « énergie », « lumière », « vibration », disséminés sous la plume des artistes et des critiques d'art, disent combien l'œuvre est prise dans un champ de forces qu'elle contribue à dévoiler. À la différence des quelques « figures de la négation de l'art » contemporaines de ZERO, telles l'Internationale situationniste et la section munichoise du groupe Spur, ce dépassement immatériel ne signifie pas l'abandon de la création artistique au profit d'une pratique renouvelée de la vie, mais son avènement dans la réalité holistique et vibratoire de l'univers. Dès lors, comment comprendre cet éloge de l'immatériel de la lumière et de la dynamique vibratoire ? En quoi l'immatériel de ZERO éclaire-t-il le réel et, inversement, comment la réalité informe-t-elle les positions des artistes ? Comme nous le verrons, l'immatériel ouvre vers l'imagination définie en tant que puissance du sujet exerçant sa capacité à penser et à produire d'autres images du monde ou bien d'autres modalités de l'habiter. « Des projets pour demain », le thème donné aux artistes en prévision de la réalisation du troisième numéro de ZERO, pose alors la question des possibles, des espaces de l'ailleurs et, partant, de l'utopie. En dernière instance, l'immatériel suppose un rapport critique au réel, non dénué d'ambiguïté certes, en atteste la déclaration controversée du « Nouvel Idéalisme » dans le manifeste éponyme (1963). L'horizon de notre travail reste la compréhension des enjeux artistiques de l'art immatériel de ZERO mais il est assorti d'autres considérations qui visent à dénaturiser et à désublimer le rapport à la lumière pour revenir au réel et à l'histoire. Cet intérêt implique d'abord de revenir au plus près des œuvres, de prêter attention à leurs dispositions matérielles, quelque ténus ou insaisissables en soient les effets perceptibles, afin de dégager leurs potentialités imaginatives, sensibles et critiques susceptibles d'être actualisées, hier par la critique d'art, aujourd'hui par le spectateur contemporain. Au-delà de la relation perceptuelle, la réception de l'œuvre engage une mise à l'épreuve par le spectateur du cadre herméneutique fixé par les artistes. C'est à la jonction de ces positions (« discours autorisé », poïétique de l'œuvre, expérience esthétique, réception critique) parfois convergentes, souvent discordantes,

que nous avons cherché à nous situer, essayant autant que possible de dénouer les ressorts de cette mésintelligence quand elle avait lieu.

Jetant un filet sur l'immatériel de ZERO, nous l'avons tiré vers les rivages du réel et de l'expérience. Comment décrire l'attitude, c'est-à-dire la situation existentielle, de ZERO par rapport à son environnement ? L'« optimisme » de ZERO qu'énoncent les dernières pages du numéro de 1961 (« ZERO : nous vivons : ZERO : nous sommes pour tout ») a été l'objet d'un malentendu fondamental : l'attitude « optimiste » a été convertie en posture « affirmative ». L'optimisme des uns faisait écho à l'art « d'intégration au réel » du Nouveau Réalisme mais en lui donnant une inflexion plus « idéaliste ». À quelques rares exceptions, la bibliographie existante reprend ce leitmotiv, celui d'une mouvance enthousiaste, éblouie par la technique et les promesses de la conquête de l'espace, nourrissant l'espoir d'un avenir meilleur. De ZERO, on aura surtout retenu un indéfectible optimisme, un refus de l'engagement, et une certaine forme de compromission naïve avec l'idéologie ordolibérale, doublée d'une amnésie collective sur les crimes du passé. Comme s'il était un élément du métabolisme historique, ZERO coïnciderait avec la décennie glorieuse des années 1955-1965, celle qui succède à la « catastrophe », au pessimisme de l'art informel enfanté par la *Trümmengesellschaft*. Les choix artistiques tendent alors à être expliqués de manière « transcendante » par le macrocosme du social et de la technique. Si cet optimisme béat est perçu comme étant l'une des expressions de l'euphorie des années du « miracle économique » et de l'aventure spatiale, quelques voix dissonantes en ont incriminé l'inconséquence. « L'idéalisme » affiché par ZERO, son apolitisme, la volonté de faire table rase du passé et du présent, la revendication d'une inflexion romantique, l'aspiration utopique, la fascination pour la technique, prêtaient certes le flanc à la critique et ont donné des gages à ces propos. Le discours des artistes, il est vrai, tend souvent à tenir pour acquis que la technique est devenue une seconde nature. En vertu de la croyance tacite en sa « neutralité », ils entendent en faire bon usage, transformer la puissance de destruction en force de création célébrant la liberté humaine [sic].

Et pourtant, au cours de la période qui nous absorbe, soit entre 1958 et 1964, la réception des œuvres est bien plus équivoque, ce dont témoignent les références au caractère « archaïque », « magique », « romantique » des œuvres. Le romantisme de ZERO qualifie notamment les tentatives de ré-enchantement magique de la technique, telles qu'elles se cristallisent dans le *Ballet de Lumière* d'Otto Piene par exemple. Surtout, ZERO n'a pas crainte de recourir à un vocabulaire qui passe pour périmé en ce début des années 1960, alléguant la beauté de l'art, la vitalité de la peinture, l'énergie de la lumière, la sensibilité de l'être, l'existence de l'âme. Cette rhétorique humanisant la technique lui sera reprochée au motif qu'elle exprimerait une indécision ou un mysticisme douteux. En 1964, Lucy Lippard croyait y percevoir « un mélange d'idéalisme et d'une espèce d'obscur mysticisme fondé sur des théories ésotériques¹ ». Plus qu'une situation à trancher, ce tiraillement doit être considéré comme l'un des signes d'une société divisée par les enjeux de la technique moderne. Car les œuvres et les discours dévoilent une image bien moins nette du passé, tissée de contradictions, qui traduit d'une part la difficile négociation d'un tournant sociétal marqué par la mécanisation et l'automatisation, l'information, l'accélération et la menace nucléaire et, d'autre part,

¹ Lucy Lippard, « New York Letter », *Art International*, 8/10, décembre 1964, p. 52.

l'ambition pour l'art dynamique (vitaliste) et « idéaliste » de ZERO de jouer un rôle actif dans la définition de son époque en s'adressant aux imaginaires et en occupant les territoires de l'expérience sensible.

Notre thèse écorne le récit standard de « l'optimisme » technologique, qu'il soit formulé sur le mode du constat ou de la critique. Il faut aujourd'hui revenir sur ces jugements et soumettre à une investigation détaillée les déclarations des artistes, les œuvres et leur réception, afin de laisser entrevoir l'incertitude et les doutes qu'elles traduisent. Alors que les ouvrages qui traitent des rapports entre art et technique au XX^e siècle sont enclins à valoriser les formes d'art ajustées au progrès technique et à reconduire le paradigme moderniste de l'innovation, nous avons essayé de présenter une vision plus nuancée des ambivalences de ZERO et de son époque d'émergence. Nous espérons ainsi apporter une modeste pierre aux chantiers qui bâtissent actuellement une autre histoire des années 1950-1960, en procédant au préalable à une opération de déconstruction de la geste modernisatrice qui a imposé l'image bénie et, aujourd'hui, nostalgique, d'une époque prospère et consensuelle, portée par la croissance et une foi partagée dans les bienfaits du progrès technique. Dans le cadre des « humanités environnementales », les articles et les ouvrages de Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, François Jarrige en particulier, redonnent voix aux alertes sur les dégâts du progrès, aux controverses autour de la modernisation, aux moments d'indécision, qui rappellent opportunément qu'il n'y a jamais eu de « modernité simple, aveugle : la réflexivité critique sur l'agir technoscientifique et industriel ou la réflexivité environnementale des sociétés du passé n'a rien à envier à la nôtre². »

Comment penser conjointement l'art et la technique ? La technique échappe à toute stabilité sémantique et ne repose pas sur une définition figée. La technique, pas plus que l'art, ne se moule dans une catégorie apriorique et immobile, mais est en permanence redéfinie par les groupes sociaux et en situation. Sa définition n'est donc pas établie d'emblée et sera laissée en suspens, afin de nous prémunir contre tout essentialisme. Aussi transposons-nous à notre objet d'étude les remarques formulées par Dominique Pestre sur la science : « [Notre propos ne] prend pas la [technique], comme une chose évidente et donnée, comme une réalité transhistorique, comme une catégorie non problématique. Son objet n'a en effet rien de stable et d'univoque³. » Si, dans son acception la plus immédiate, il est possible de constater que la technique et l'art sont attenants par leur inscription dans l'horizon du faire, la pluralité des acceptions se fait jour dès lors que la technique est resituée dans une configuration historique où elle occupe l'espace de la discussion, révélant les lignes de faille qui parcourent la société. Les outils méthodologiques sont donc mobilisés en fonction de l'objet de recherche qui entrecroise étude des œuvres et de leur *poïétique*, histoire des imaginaires et des représentations, étude de la réception, analyse du discours de la critique d'art, approche des réseaux, revendiquant le pragmatisme du couteau suisse.

² Christophe Bonneuil et Pierre-Benoît Joly, *Sciences, techniques et société*, Paris, La Découverte (Repères, 620), 2013, p. 57.

³ Citons également Jean-Pierre Vernant, « Le travail et la pensée technique », dans *Mythe et pensée chez les Grecs* [1965], Paris, La Découverte, 1990, p.308 : « Il n'y a pas une pensée technique, immuable, qui présenterait, sitôt constituée, les caractères que nous lui voyons aujourd'hui, et qui s'orienterait comme la nôtre, en fonction d'un dynamisme spontané, vers le progrès. Chaque système technique a sa pensée propre ».

Ce travail est structuré autour de quatre parties chrono-thématiques qui, chacune, approfondit l'une des modalités du rapport de ZERO à l'immatériel et à la technique en les ancrant dans leur époque. La première s'intéresse au projet de refondation de l'art et de la critique en crise tel qu'il s'exprime dans les deux premiers numéros de la revue. L'objectivation du tableau, sa réduction chromatique, la vibration optique qui en résulte, ainsi que le discours critique qui accompagne les œuvres, visent à se démarquer du double jeu de l'art informel et de sa critique qui, malgré l'autonomie et l'authenticité expressive qu'ils célèbrent, entretiennent des rapports troubles avec la réalité. Sont particulièrement visés les parallélismes de l'art et de la science, en ce qu'ils accusent l'innocuité sociale de l'art et le divorce du savoir et du pouvoir.

La deuxième partie étudie les réactions de la presse aux œuvres objectivées de ZERO, aux monochromes et aux « tableaux-grilles » en particulier. Au plus fort de la controverse de l'automation, la réception de ZERO est marquée par un questionnement sur la spécificité de l'œuvre et de l'activité artistique au regard des autres activités humaines de production, et de la méthode analytique expérimentale issue des sciences. Ces remarques nous conduiront à enquêter sur les modalités du faire artistique et, plus encore, sur les représentations que les artistes livrent de leur pratique et de leur statut à partir d'un corpus de photographies. Les mises en scène évoluent entre 1957 et 1960, variant de l'image de l'artiste-artisan au bourgeois cultivé, en passant par le manager de la production. Le chapitre suivant porte principalement sur l'œuvre d'Almir Mavignier, grand oublié de l'historiographie sur ZERO, formé à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. Par son intermédiaire, la théorie de l'information esthétique du philosophe Max Bense fait une percée dans la revue. Inspiré par les travaux de la cybernétique et de la sémiotique, Bense projette un autre éclairage que celui des « parallélismes » entre art et sciences de la nature, pour réconcilier le schisme des « deux cultures ». En dépit de certaines affinités, les positions des uns et des autres sont inconciliables à nos yeux, en ce qu'elles reposent sur des conceptions antithétiques du sujet humain. ZERO réfute le scientisme et le technicisme des groupes associés à la « Nouvelle Tendance », pour préserver à la lumière vibratoire sa part de mystère tout en contrant le réductionnisme des approches anthropométriques de l'individu prévalant dans d'autres mouvances de l'art cinétique aux côtés desquels ZERO eut l'occasion d'exposer.

Partant de l'exposition « Vision in Motion – Motion in Vision », la troisième partie ouvre sur la question temporelle du régime d'historicité et, particulièrement, du « présentisme » de ZERO infirmant le futurisme d'une certaine frange de l'art cinétique. À rebours du temps linéaire, cumulatif et progressiste de l'historiographie moderne, à rebours également du discours technique axé sur l'innovation continue, le quatrième chapitre rend compte de l'expérience de l'éphémère et de la lenteur dans les œuvres et les écrits de Jean Tinguely et de Pol Bury, pour en examiner les ressorts au-delà de l'opposition au temps mécanique de la modernité et poser les linéaments d'une réflexion sur la construction de la mémoire dans un présent amnésique. Dans la mise à nu de l'énergie vibratoire du réel, l'immatériel de Soto, Klein, Mack, Piene, Uecker mobilise le spectateur dans l'instantanéité, dans « le perpétuel qu'enferme l'aujourd'hui ». L'œuvre s'abstrait parfois de ce présent continu et éphémère pour explorer l'emboîtement de « temporalités gigognes ». L'anachronisme des dispositifs

techniques, mais aussi la magie des jeux lumineux, nous amènera à interroger la portée de ces déphasages. Le développement suivant revient sur quelques propositions de Bury, Tinguely et Munari, réunis dans l'exposition « Vision in Motion – Motion in Vision », propositions par lesquelles ils explorent d'autres couplages de la relation homme-machine que celui, dualiste, produit par la pensée moderne

Dans une quatrième partie, l'immatériel pose la question de l'imagination sensible, où l'imagination est définie en tant que puissance du sujet exerçant sa capacité à penser et à produire d'autres images du monde ou bien d'autres modalités de l'habiter. L'étude du déroulement de la soirée *ZERO – Edition Exposition Demonstration* qui célèbre la parution du troisième et dernier numéro de *ZERO* est l'occasion de revenir sur la signification de la « fête » comme modèle de la relation esthétique dans un monde où la technique est considérée comme un fait social total, en ce que son agir s'étend à toute la société et impose son emprise sur les formes de vie. Le chapitre suivant interroge le « Nouvel Idéalisme » de *ZERO* et s'intéresse à la manière dont le *Théâtre astronautique* de Piene travaille l'imaginaire de la catastrophe, celui du péril atomique comme celui des bombardements de la seconde guerre mondiale.