



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI
Centre André Chastel

THÈSE

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

présentée et soutenue par
MATTHIEU POIRIER

Le 12 décembre 2012

UNE ABSTRACTION PERCEPTUELLE

Seuils de la vision et phénoménologie
dans l'art optique et cinétique depuis 1950

Sous la direction de :

M. Serge Lemoine

Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne

Jury :

M. Stephen Bann

Professeur émérite, Université de Bristol

Melle Valérie Da Costa

Maître de conférences HDR à l'Université de Strasbourg

M. Thierry Dufrêne

Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Arnauld Pierre

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

POSITION DE THÈSE

En tant que dénominateur commun d'un corpus d'œuvres, l'expression « abstraction perceptuelle (*perceptual abstraction*) » est formulée pour la première fois par William Seitz dans le catalogue de l'exposition « The Responsive Eye », que celui-ci organise au Museum of Modern Art à New York en 1965. Au fil des pages, il rapproche cette formule de celle d'« art cinétique (*Kinetic Art*) », dont l'emploi remonte aux années 1920 et qui s'était jusque-là imposée pour qualifier un certain type de pratiques abstraites se distinguant de la sculpture non pas tant pour leur mobilité que pour leur conception dynamique. Il assimile également à cette « abstraction perceptuelle » l'expression « Op Art » (pour « Optical Art »), apparue l'année précédente dans la presse¹, pendant la préparation, déjà très médiatisée, de l'exposition. Il s'agit de qualifier une esthétique particulière, celle reliant les *Homages to the Square* de Josef Albers aux reliefs hypnotiques de Julio Le Parc, en passant par les tableaux ondoyants de Bridget Riley. Il s'agit en réalité d'une adaptation sémantique : c'est bien en amont, en 1947 exactement, qu'Arnheim publie sous le titre « L'abstraction perceptuelle dans l'art (*Perceptual Abstraction in Art*)² » un article dans lequel il définit exactement l'« abstraction perceptuelle » comme un processus classique de représentation imagée. Arnheim, qui s'appuie sur la *Gestalttheorie*, cherche à déterminer certaines « données perceptuelles primaires [qui] frappent l'œil avant même que les détails plus spécifiques de l'objet ne soient saisis³ ». En d'autres mots, il s'agit de déceler dans l'art un langage de l'immédiateté visuelle, nécessairement abstrait prenant de vitesse, ou court-circuitant, le processus commun de perception et de schématisation cérébrale. Car le verbe *percevoir* vient du latin *percipere*, qui exprime l'action cognitive de saisir par les sens, de comprendre et, littéralement, de recueillir les fruits d'une chose. Dès lors, cet « art perceptuel », que nous tentons de cerner ne se limite pas au corpus chronologique d'œuvres rassemblées par William Seitz (1957-1964, l'immense majorité des travaux réunis datant de 1963-64). Il consiste en

¹ Anonyme, « Op Art : pictures that attack the eye », *Time*, 23 octobre 1964, p. 78-86 ; l'année suivante, cet article sera attribué à John Borgzinner (par Thomas Hess, dans l'article « You can hang it in the hall », *Art News*, vol. 64, n° 2, 1965).

² ARNHEIM 1973 : Rudolf Arnheim, « L'abstraction perceptuelle et l'art » [1947], *Vers une psychologie de l'art. Suite d'essais*, trad. Nina Godneff, Paris, Seghers, 1973, p. 35-59 ; publié initialement dans *Psychological Review*, Vol. 54 (2), Mars 1947, p. 66-82.

³ ARNHEIM 1973, p. 38.

une extension du visible à ses franges, ainsi qu'en une limitation dirigée de la perception usuelle – une activité qui n'est autre que la cheville ouvrière de notre rapport au monde.

Ce type particulier d'abstraction est indissociable, au cours des années 1960, de l'art optique et cinétique, qui a connu un rayonnement et une fortune critique considérables auprès des institutions et des professionnels les plus informés. Toutefois, à partir du milieu des années 1970, faute d'expositions ou d'études renouvelées, ses mentions et son contenu esthétique se sont progressivement étioilés en se répétant d'un manuel à l'autre, ceci tous pays et toutes langues confondus. Dans le même temps, la notion d'« œuvre ouverte », appliquée par Umberto Eco à des œuvres du Gruppo T et du GRAV dès 1962, perdait tout son sens à mesure qu'elle était appliquée tous azimuts. Aussi, à l'aune du regard contemporain et des nombreux artistes qui reconduisent ces thèmes, ont récemment émergé des données dissipées par un long interlude, mais aussi un art proprement perceptuel, donc, dont le développement s'est poursuivi jusqu'à nos jours, mais de façon discontinue et au travers de multiples extensions et mutations. Par ailleurs, dans un premier temps, nous avons envisagé l'étude d'œuvres produites par le GRAV (Groupe de recherche d'art visuel), Bridget Riley ou encore Jesús Rafael Soto sous un angle surtout critique et iconographique. Cependant, année après année, grâce à leur retour progressif sur la scène artistique, nous avons pu constater *in vivo* leur variété et surtout leur réalité phénoménale que les documents photographiques avaient obérée, et dont les descriptions rendaient insuffisamment compte.

Dans ce premier cadre historique, certaines expositions comme celle du MoMA en 1965, mais aussi comme « Le mouvement » (Paris, 1955) ou encore la Documenta 4 (Cassel, 1968), pour ne citer qu'elles, ont joué un rôle important dans la définition en creux de l'art perceptuel. L'examen des commentaires que ces événements ont suscités révèle une résonance singulière entre l'instabilité des œuvres et celle du regard : le régime de l'oscillation y est généralisé. Une telle dualité est indissociable des particularités techniques et esthétiques des œuvres, et qu'elle sera déterminante dans l'histoire de leur réception. Car la quête de sens et la volonté de classification ont réduit le plus souvent le discours à des dénominateurs comme le « mouvement », l'illusion ou encore la mécanique, pourtant trop généralistes pour être réellement éloquents. Aussi l'immense majorité des acteurs de l'époque (artistes, critiques, commissaires d'expositions et historiens) a le plus souvent opéré une scission des pratiques entre « cinétique » et « optique », entre « mouvement réel » (sculpture) et « mouvement virtuel » (peinture), ceci au prix de réajustements constants et d'aberrations

abondantes : les principales réalisations de cette tendance cherchaient avant tout à échapper à cette classification mécaniste pour faire primer des notions plus fondamentales. En nous appuyant sur des études parfois situées en périphérie de la littérature consacrée, nous nous sommes ainsi efforcés d'aborder sous un jour nouveau à la fois les racines historiques et l'arborescence contemporaine de cette sensibilité, notamment en reconsidérant cet idée, qui a fait long feu, que « le mouvement est devenu un mouvement », comme le formula de façon sarcastique Hans Richter en 1961, en revenant de l'exposition « Bewogen Beweging » au Stedelijk Museum à Amsterdam. Le large survol de ces débats historiques visera en définitive à dégager certains regards particuliers, notamment celui de Jean Clay, déclarant au contraire, en 1967 dans la revue *Robho*, que « l'art cinétique, ce n'est pas tout ce qui bouge, c'est une prise de conscience de l'instabilité du réel ».

Aussi notre discours porte dès lors sur une période davantage déterminée par un ensemble de concepts opératoires que par d'étroits marqueurs chronologiques. L'affranchissement fréquent du cadre monographique répond quant à lui à notre volonté de nous attacher, plus encore qu'aux artistes eux-mêmes, à l'histoire de leurs créations, aux rapports qui ont pu s'instaurer entre elles et, finalement, à ce qui nous parait les réunir : leur exploration phénoménale des seuils de la vision qui, tous médiums et tous supports confondus, nous semble constituer, sur près d'un siècle maintenant, un pan considérable de l'histoire de l'art abstrait. La présente étude prend dès lors la forme d'un essai. Le caractère relativement resserré du discours et des descriptions répond quant à lui à un effort de s'en tenir à une démonstration, simplement suivie d'une chronologie consacrée à l'art optique et cinétique *stricto sensu*, qui constitue la clef de voûte du développement historique de cette sensibilité, ainsi que d'un appareil illustratif, que nous avons voulu le plus représentatif possible, même si celui-ci faillit d'emblée à rendre compte du principal dénominateur commun de cet art : sa nature variable, phénoménale et temporelle.

Sur ces bases sémantiques et typologiques, notre réflexion générale s'articule en sections et sous-sections thématiques tissées d'exemples issus de périodes et de contextes divers. Il s'agit, en faisant régulièrement le point sur les antécédents et la réception des œuvres d'un artiste ou d'un groupe, de mettre en lumière certaines logiques visuelles et spatiales, ainsi que certaines qualités hypervisuelles, pulsatiles et déstabilisantes, allant de l'éprouvante *Boîte à flashes* de François Morellet aux œuvres de Robert Irwin, plus douces mais tout aussi phénoménales et éprouvantes sur le plan de la perception. Cette expérience,

commune, de l'aveuglement et de l'évanouissement participe en réalité d'un projet singulier, lié à l'esthétique du sujet, qui vise à transformer la nature même du « spectateur » en le plaçant moins face à un spectacle que face à une œuvre qui questionne sa vision, la relie à son corps et imprime le phénomène dans sa conscience. Aussi art qu'anti art, aussi visuel qu'anti-visuel, cet « art perceptuel » se révèle être une attaque conjointe contre la forme et la rétine. Il est porteur d'une forme particulière d'iconoclasme, comme par exemple chez Robert Smithson, Julio Le Parc, Christian Megert ou encore Larry Bell, dont les sculptures, tableaux et autres environnements prennent l'image pour cible en l'attirant, en la déformant et en la disloquant ; l'œil lui-même n'est pas exempt de ce traitement : il entre dans la ligne de mire. Cette perturbation est par exemple caractéristique de cette « vision autre » que déclenche le port de paires de lunettes modifiées de Le Parc, qui semble dénoncer le fantasme d'une fluidité entre le sujet et l'objet, entre l'œil et l'œuvre, tout en mettant à mal l'idée, alors envisagée comme fétichiste, que l'œuvre d'art doit être un objet unique et matériel.

Outre la multiplicité de ses états et de la vision du monde qu'il propose, cet art perceptuel provoque des effets puissants qui dissolvent *en acte* la matière dans l'espace et dans la conscience. Pour reprendre les propos de Philippe-Alain Michaud évoquant les *flicker films* de Paul Sharits ou encore de Tony Conrad et leur violente alternance binaire de photogrammes monochromes, ce type de réalisation est même doté « d'une dimension réflexive : il isole le spectateur dans l'expérience solipsiste d'une vision sans objet ». « Aux limites de la douleur », ajoute Philippe-Alain Michaud, citant Hölderlin « dans un passage à la limite de l'esthétique kantienne, il y a les conditions pures de l'espace et du temps ». Il accorde ensuite « une fonction transcendantale » à « l'inconfort ou [au] malaise que le spectateur peut ressentir à [leur] vision [...] : les sollicitations paradoxales de l'appareil sensoriel générées par le clignotement permettent de dresser la carte de cet appareil même⁴. » Ainsi, il nous a semblé nécessaire de faire cohabiter une telle lecture, cognitive et métaphysique, avec une autre lecture, cette fois matérialiste et sociale, que des artistes comme Julio Le Parc n'ont eu de cesse de vouloir imposer de leurs propres travaux. Au long des cas abordés dans cette étude, cette mise à l'épreuve de la sensibilité, que nous avons associée au perceptualisme, se confirme être un exercice double, qui vise tant à améliorer la connaissance objective qu'à nous rappeler que la réalité se place au-delà de nos capacités perceptives. Cités par Dora Vallier, qui y décelait, en 1967, une des causes de la naissance de l'art abstrait, les

⁴ Philippe-Alain Michaud, « *Flicker*, le ruban instable », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 94, hiver 2005-2006, p. 94.

mots de Max Planck s'imposent ici avec une certaine justesse. Selon le physicien, depuis la fin du XIX^e siècle, la structure du monde physique, « n'a cessé de s'éloigner du monde des sens, perdant ainsi graduellement ses caractères anthropomorphes originels [...]. L'œil humain, précise-t-il également, n'est plus qu'un réactif fortuit certes très sensible, mais aussi très limité, car il ne perçoit de rayons qu'à l'intérieur d'une courte région spectrale, qui s'étend sur une octave à peine. »⁵ L'information qui parvient à notre conscience par l'œil ne révèle donc qu'une part infinitésimale du réel. De la même façon, cette forme radicale d'abstraction perceptuelle, parce qu'elle rend sensible, de façon *active* et *effective*, la disparition et l'invisible, nous rappelle également, si cela est nécessaire, que la perception nous dupe, que les sens sont détrônés. C'est peut-être là tout le paradoxe de ce primat accordé à la vision et à la vibration.

Enfin, nous nous sommes efforcés de récuser la puissante critique, essentiellement nord-américaine, qui fut adressée à ce type de réalisations majoritairement européennes à partir de 1965. Même si elle ne fut pas la plus évoquée en ces pages, la pensée de Harold Rosenberg en fut, d'une certaine façon, représentative. Dans un essai intitulé « Mobile, Theatrical, Active », l'auteur épinglait d'un seul trait le « Pop », l'« Op » et le « kinetic » au motif de la théâtralité de leurs « inventions » et de leurs « jeux », qui ressortirait du plus vil « entertainment », c'est-à-dire de la « science fiction », de la « fête foraine » ou encore du « cirque ». Leur succès, alors significatif, est retourné contre eux par l'auteur, comme une preuve patente de leur infériorité envers la peinture de l'école de New York, désormais porteuse de la définition du mot « art », et dont le critique est un défenseur de longue date. « Le répertoire de tours illusionnistes qui se joue dans le scintillement et la flamboyance de peintures cinétiques, insiste ensuite Rosenberg, fait d'une exposition Op un hippodrome de "magiciens". Le spectateur, adouci par ces preuves de la facilité avec laquelle l'œil peut être trompé, y éprouve une somnolence plaisante (*a sleepish pleasure*). »⁶ La condamnation est sans appel : ces artistes ne sont que des « magiciens » ou, autrement dit, de sombres manipulateurs de conscience, faisant de la connaissance et du progrès les ennemis de la peinture. Avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, force est de constater que Rosenberg avait raison et tort à la fois : si la peinture n'a nullement disparu, elle a pourtant perdu de sa superbe, et cet anti-art, à la théâtralité alors si vertement condamnée, fait à

⁵ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris, Le livre de poche, 1967, p. 322.

⁶ Harold Rosenberg, « Mobile, Theatrical, Active », *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, Horizon Press-Collier Books, 1973, p. 270.

nouveau irruption dans les institutions consacrées après une parenthèse longue et désenchantée. Comme tous les phénomènes historiques d'importance, le va-et-vient du perceptualisme est ancien, puissant et cyclique. Autour de 1910, au moment où la pensée phénoménologiste de Bergson s'épanouissait, Charles Sander Peirce avait défini sa phénoménologie de l'art en insistant sur la notion de « *presentness* », qui lui permettait de décrire l'artiste comme un individu entraîné à percevoir des qualités pures, plutôt que ce qui doit être vu en fonction des besoins ou des routines sociales⁷. La pensée abstraite et perceptualiste que Peirce contribue alors, parmi bien d'autres, à esquisser, nous paraît tout à fait actuelle et repose encore aujourd'hui sur un pari : celui qui suppose d'accorder au spectateur la capacité de distinguer les caractéristiques intrinsèques de l'expérience phénoménale. Car cette dernière prime dans le cadre d'une œuvre désormais à l'œuvre, qui nous confirme incidemment que la vision moderne n'est pas uniquement celle de la maîtrise, mais aussi celle du vertige et du trouble.

⁷ Voir Charles Sander Peirce, *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, vol. 2, 1893-1913, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1968, p. 19-20.