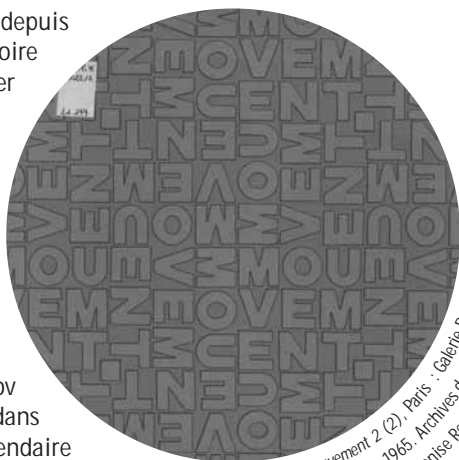


« L'HOMME MOTEUR ». FRANK POPPER, L'ART CINÉTIQUE ET LE GRAV

C'est un fait salué depuis longtemps par l'histoire de l'art, Frank Popper s'est affirmé à travers ses écrits et ses expositions comme le théoricien incontesté de l'art cinétique. Arrivé à Paris en 1955, au moment où la galerie Denise René exposait entre autres Alexander Calder, Marcel Duchamp, Jean Tinguely, Victor Vasarely, Yaacov Agam et Jesus-Rafael Soto dans une exposition devenue légendaire intitulée *Le Mouvement*¹, Popper découvre au fil des expositions l'art cinétique en train de naître. Utilisée dès 1954 par Vasarely pour désigner des travaux qui requièrent l'expérience optique du mouvement, la notion de Cinétisme a été ensuite rapidement assignée à un vaste ensemble de



Catalogue *Mouvement 2 (2)*, Paris : Galerie Denise René,
15 déc. 1964-28 février 1965. Archives de la critique d'art,
Fonds Frank Popper © Galerie Denise René

Notes :

1. Denise René réalisera du 15 décembre 1964 au 28 février 1965 *Mouvement 2*. Rétrospectivement, cette nouvelle exposition refermait le chapitre d'une décennie d'art cinétique et marquait l'apogée internationale du mouvement. A cet égard, il est significatif de noter l'allongement considérable – plus de 50 – ainsi que l'ouverture internationale de la liste des artistes représentés. *Mouvement 2* arrivait au moment où l'art cinétique, dont les formes avaient largement évolué, se dispersait – sans toutefois se confondre – dans d'autres développements artistiques internationaux plus larges – ou plus étroits, tout dépend du point de vue – tels que l'Op art. C'est d'ailleurs à cette date que le Museum of Modern Art de New York réalisait l'exposition paradigmatique de l'Op art : *The Responsive Eye*.

Cf. Plaquette des deux expositions de la galerie Denise René conservées aux Archives de la critique d'art dans la bibliothèque de Frank Popper, FPOPP.K0022/1 et FPOPP.K0022/2



démarches artistiques dans lesquelles le mouvement réel ou virtuel occupe une place déterminante. Toutefois, ce sont les différents travaux du théoricien qui offriront, au milieu des années 1960, à cet art –« label artistique » ouvert et foisonnant– un cadre historique et théorique de référence servant à déterminer les appartenances à ce large courant esthétique et à assurer sa reconnaissance à la fois auprès du grand public et de la critique². A ce propos, il faut citer l'exposition-manifeste *Kunst-Licht-Kunst* réalisée en 1966

au Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven, au moment où Julio Le Parc recevait le grand prix de peinture de la Biennale de Venise, rappeler l'année suivante *Lumière et mouvement* au musée d'art moderne de la Ville de Paris, et signaler la publication concomitante de sa thèse par Popper, sous le titre significatif de *Naissance de l'art cinétique*.

Popper, dont l'influence auprès des artistes cinétiques ira grandissante³, s'intéresse à cette époque essentiellement aux recherches artistiques sur le mouvement et la lumière qui relèvent d'une démarche expérimentale de type scientifique ; et à ce propos il n'est pas anodin de noter qu'il cite de préférence comme précurseurs Naum Gabo, László Moholy-Nagy et Duchamp⁴.

2. Popper publiera son premier article sur la question en 1963 dans *Le Courrier de l'Unesco*, avant même l'obtention de son doctorat en 1966. Frank Popper, « Art, mouvement et lumière », *Le Courrier de l'Unesco*, XVI, 1963, n°9, p.12-23.

3. Les activités de Popper ont servi non seulement à promouvoir internationalement le travail des artistes de l'art cinétique, mais aussi à susciter des vocations comme l'atteste l'importante correspondance admirative d'artistes à l'affût de remarques du théoricien. Dans une lettre datée du 27 avril 1967, l'artiste canadien Joseph Calleja avoue ainsi l'influence déterminante qu'il a exercée sur son travail : « *As I told you after the lecture, I started working in Kinetics after reading your article in the Courrier.* » J. Calleja, lettre adressée à F. Popper (Archives de la critique d'art, FPOPP.XG033/19)

Si elle dévoile le rapport privilégié du théoricien avec les artistes, cette correspondance montre aussi son ouverture internationale. De par ses origines, son ancrage en Europe de l'Est et l'influence de ses écrits, Popper a en effet contribué aux échanges entre artistes et à la définition internationale de l'art cinétique dans lequel il intègre aussi bien des groupes comme les allemands *Zéro*, le groupe T de Milan et le groupe N de Padoue ou encore l'Ecole sud-américaine que des artistes de toutes nationalités. D'un autre côté, le contact étroit entretenu avec les artistes lui offrira une dynamique d'écriture propre ouverte aux parcours et recherches des artistes plus qu'aux œuvres. De cette manière, il intégrera au cœur même de l'écriture les changements de perspectives de son époque.

4. Voir, par exemple, l'article qu'il rédige en 1969 pour l'*Encyclopaedia Universalis* : Popper, Frank. « Cinétique (Art) », *Encyclopaedia Universalis*, Tome IV, 1969 [réimprimé en 1984], pp.534-535.

« Dorénavant c'est la recherche qui prime sur le chef-d'œuvre 'achevé' »⁵, écrivait-il en 1966 dans un article consacré à J. Le Parc dans lequel il décrit le travail de l'artiste dans les termes d'une expérimentation comportant différentes « phases de développement ». L'œuvre cinétique est une œuvre ouverte, en mouvement.

Toutefois, bien qu'il note très tôt l'importance de l'idée de participation du spectateur associée au processus d'expérimentation⁶, ce n'est que bien plus tard qu'il étudiera en détail dans ses écrits l'importance cruciale de la dimension participative dans le développement de l'art cinétique et de l'art contemporain dans son ensemble⁷. Dans les années 1960, Popper se contente en effet de prendre note au cours de discussions dans les ateliers avec les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel-GRAV de l'importance grandissante voire déterminante de l'idée de participation physique active du spectateur⁸. Fondé à Paris en 1961 par Jean-Pierre Yvaral, Julio Le Parc, Horacio Garcia-Rossi, Joël Stein, Francisco Sobrino et François Morellet, le GRAV inscrit au cœur de sa pratique cinétique des préoccupations sociales, voire actionnistes, en germe dans l'art cinétique. En adéquation avec les idées de fusion de l'art et de la vie alors en vogue dans les milieux artistiques progressistes, il affirmait sa volonté de réaliser un art démocratique, à la croisée des disciplines, au centre duquel agirait le spectateur. Dans un *Essai d'appréciation de nos recherches* daté de 1960, le groupe déclare ainsi vouloir « démystifier l'art » et certifie « l'existence du dialogue visuel entre l'être et l'objet. »⁹ Il prône l'autonomie du spectateur, sa spontanéité, sa mise en liberté sauvage afin d'éviter tout conditionnement et, à cet effet, développe en 1963 une forme originale d'environnement collectif : le labyrinthe. Conçus comme des performances –réalisées cependant entièrement par le spectateur– les labyrinthes « abandon[naient] [le] caractère fermé, définitif et statique des œuvres traditionnelles »¹⁰ pour établir des situations sensibles et cognitives à expérimenter.

5. C'est Popper qui souligne. Tapuscrit, « Le Parc et le problème de groupe » (Archives de la critique d'art, FPOPP.XT141/70)

6. « On décèle, depuis 1961, différents courants dans l'art cinétique, et, parallèlement, de nouvelles perspectives révèlent une tendance à intégrer de manière inédite l'art cinétique à la vie sociale : 'dynamisation' plastique de l'architecture, de l'urbanisme et participation active du spectateur. » Popper, Frank. *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., p.534.

7. Cf. Popper, Frank. *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris : Editions Klincksieck, 1985 [éd. originale : 1980]

« Nos écrits publiés avant 1971 ne donnaient qu'un aperçu sommaire de deux problèmes esthétiques essentiels soulevés par la pratique des arts contemporains : la notion d'environnement et la participation du spectateur », *ibid.*, p.11.

8. Voir notamment dans les archives de Frank Popper conservées aux Archives de la critique d'art, les dossiers consacrés à Le Parc et au GRAV, FPOPP.XT066 et FPOPP.XT141

9. Hohlfeldt, Marion. *Grenzwechsel: das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie: GRAV*, Weimar : VDG, 1999, p.163

Marion Hohlfeldt a répertorié en fin d'ouvrage un ensemble significatif de textes et documents édités par le GRAV.

10. Déclaration du GRAV, *Biennale de Paris*, 1963. *Ibid.*, p.177.



FRONT 14/18

Paris, le 3 mars 1966

Monsieur J. Leering
Director Stedelyk vanabbemuseum
Eindhoven
Bilderolyklaan 10

Cher monsieur,

Faisant suite à notre dernier entretien avec vous et Monsieur Franc Popper, vous trouverez ci-joint les éléments nécessaires pour apprécier le caractère de notre participation, le travail et les frais qu'elle comporte.

Notre idée est de faire dans la salle n°7 que vous nous avez destinée "un labyrinthe de lumière", où le spectateur doit s'engager en le parcourant, pour subir une série de situations où la lumière est l'élément déterminant.

Notre idée est de faire une succession variée et abondante de situations pour provoquer chez le spectateur une saturation perceptive, pour lui faire sentir la totalité de l'expérience. A cet effet les éléments que comporte ce labyrinthe ont la seule finalité de s'additionner en se succédant, chacun ayant son caractère particulier et produisant un choc, un enchantement, une surprise, une réaction etc...

Cette addition quantitative mène à la saturation, fait perdre la notion de valeur des éléments en soi et de chaque situation en particulier pour une perception globale du parcours et de ses accidents.

La presque totalité des éléments de ce "labyrinthe de lumière" seront réalisés par le Groupe.

Lettre datée et signée
par le Groupe du GRAV
Archives de la critique d'art,
Fonds Frank Popper
© Droits réservés

FRONT 14/18

Toutefois il faudra étudier la possibilité de fournir le matériel, pour certains éléments dont vous trouverez les détails ci-joint.

Le travail restant consiste à réaliser la division de la salle par des panneaux de bois (voir le plan), peindre ou recouvrir les panneaux de blanc et de noir et faire arriver les lignes de courant.

Le plan de notre labyrinthe que nous vous envoyons peut vous donner une idée assez précise de notre projet et des frais. D'ici sa réalisation ce plan pourrait subir quelques petites modifications.

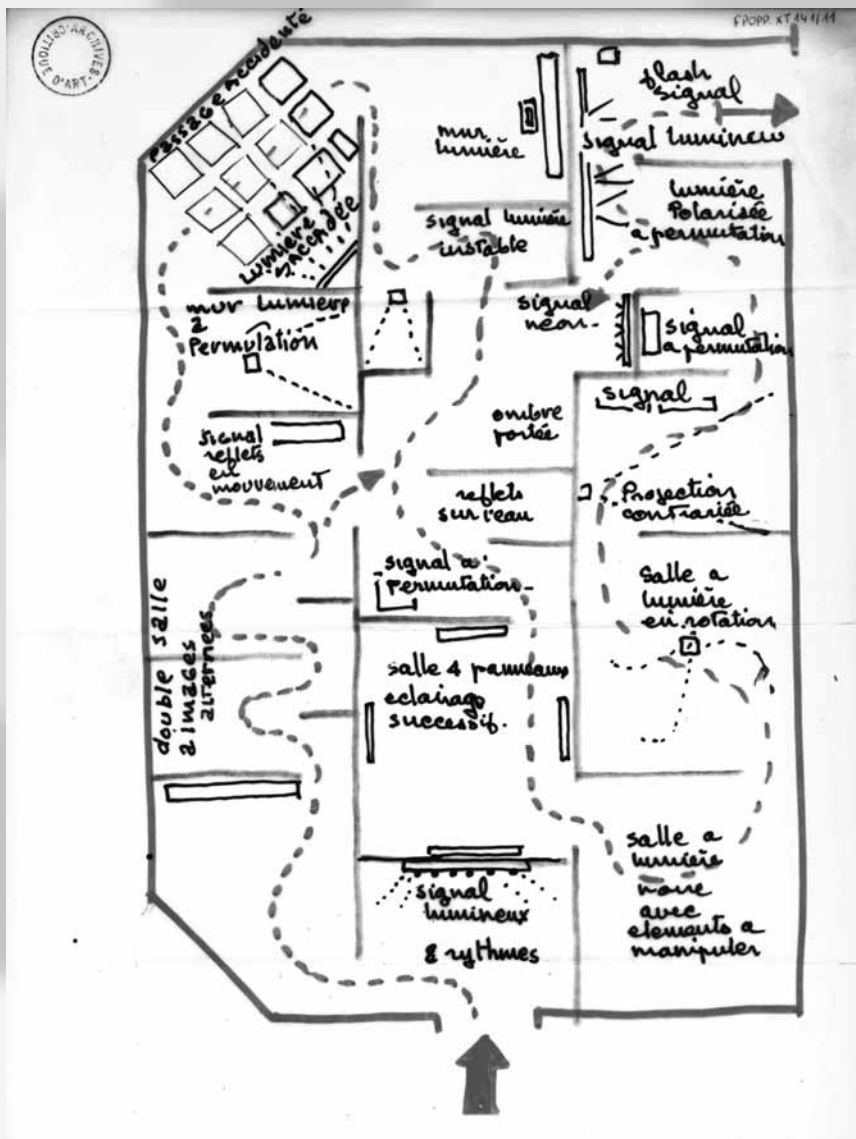
Vous trouverez ci-joint le plan pour la menuiserie ainsi qu'un descriptif des œuvres pour lesquelles une aide nous serait nécessaire.

Croyez, cher monsieur, à nos sentiments les meilleurs.

Pour le Groupe

Stein





« Un labyrinthe de lumière », plan de la salle destinée au GRAV.

Exposition Kunst-Licht-Kunst, Eindhoven : Stedelijk van Abbemuseum, sept.-déc. 1966

Archives de la critique d'art, Fonds Frank Popper © Droits réservés

Nous trouvons dans les archives de Frank Popper l'esquisse d'un des labyrinthes le plus abouti et le plus complexe du GRAV proposé en 1966 pour l'exposition *Kunst-Licht-Kunst* d'Eindhoven. Véritable aventure pour les sens, ce « labyrinthe de lumière » a été conçu pour que le spectateur fasse l'expérience « concrète » de la palette des expressions lumineuses et de leurs influences sur sa perception spatiotemporelle.

« Notre idée, écrivent-ils à Jean Leering, est de faire une succession variée et abondante de situations pour provoquer chez le spectateur une saturation perceptive, pour lui faire sentir la totalité de l'expérience. A cet effet, les éléments que comporte ce labyrinthe ont la seule finalité de s'additionner en se succédant, chacun ayant son caractère particulier et produisant un choc, un enchantement, une surprise, une réaction, etc... »

Contrairement aux labyrinthes précédents plus imprégnés de didactisme, ce labyrinthe-ci fut pensé pour agir de façon autoritaire sur l'état psychologique du spectateur en usant d'état de chocs. Le GRAV cherchait là à provoquer un sentiment de saturation extrême afin de générer une « perception globale du parcours » et provoquer un engagement révolutionnaire chez le spectateur.

La critique, peu subtile, de l'époque qualifia ce type d'environnements de Luna-Park. Elle traduisait ainsi le sentiment que l'on éprouvait après l'épreuve du labyrinthe : une désorientation grisante d'ordre purement sensoriel. Cet effet, recherché par les auteurs, devait générer selon eux une impression d'ensemble forte, le sentiment d'appartenir à une communauté de phénomènes physiques qui répondait à un idéal démocratique. Il semble néanmoins qu'à une époque plongée d'un côté dans la découverte hallucinatoire des magies télévisées, de la publicité, des joies de la consommation, des mass médias et, de l'autre, dans un sentiment de frustration critique à l'encontre de l'attitude passive et complice de leurs pères, les labyrinthes du GRAV avec leur aura d'expérience totale et leurs parcours ludiques sensationnels échouaient, paradoxalement, à transmettre une expérience concluante du réel, trop proches qu'ils semblaient être des miroirs aux alouettes de la fête populaire. Basé sur des idées d'art collectif, d'abolition de l'œuvre, d'anonymat, de ludisme, de pluridisciplinarité, d'éphémère, de totalité critique et de choc thérapeutique, le désir de démocratie du GRAV, bien trop subtil pour être le lieu d'une révolution collective politique et sociale, s'est ainsi échoué sur les rives escarpées de 1968. Toutefois, comme l'écrivit Popper, le GRAV aura néanmoins réussi, au-delà des contingences, à enclencher une autre « r-évolution », celle de la technologie, en « facilit[ant] le passage de la notion et de la pratique de la participation à celle de l'interactivité »¹¹.

MAÏTÉ VISSAULT

11. Popper, Frank. « Les Groupes artistiques, la création collective et l'activation du spectateur », *GRAV-Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960/1968*, Grenoble : Le Magasin, Centre national d'art contemporain, 1998, p.23. (pour plus de détails sur le contenu du catalogue, lire la notice n°205, *CRITIQUE D'ART*, n°12, automne 1998, p.105)



PORTRAIT

LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Réfutant une histoire de l'art « internaliste »¹ et timorée, Laurence Bertrand Dorléac (1957) développe une pratique qui intègre les sciences humaines et joue dans les entrelacs de leurs différents registres. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et archéologie, à Paris I - La Sorbonne (1984), et d'un second en histoire de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris (1990), elle est, depuis 1995, professeur à l'Université d'Amiens où elle a fondé le département d'histoire de l'art. Membre de l'Institut Universitaire de France, elle collabore, à l'I.E.P., aux recherches du Centre d'Histoire de l'Europe du XXe siècle de Sciences Po (dirigé par Jean-François Sirinelli), où elle tient son séminaire intitulé « Arts et sociétés ». Spécialiste du XXe siècle, L. Bertrand Dorléac est une héritière de Jules Michelet, de Johan Huizinga et de Jacob Burckhardt, des *Annales* et des ethno-historiens des années 1970-80, en particulier de Jean Laude. Dans ses écrits, elle saisit l'œuvre comme un objet qui doit son existence à différentes instances de légitimation, de pratiques et de savoir qui dépassent le seul monde de l'art. Son travail participe à l'étude des mentalités, du politique et du culturel pour décrire les pratiques et les objets de la scène artistique. Il défend l'idée d'un historien qui décrit les structures aux transformations qui rendent compte de l'émergence événementielle de phénomènes – la genèse se situe dans la moyenne ou la longue durée. Un historien qui multiplie les sources pour y trouver la nécessaire confrontation entre des approches multiples qui fondent la véracité du fait. Un historien attaché à la rigueur dans l'analyse, à la connaissance du contexte indispensable pour éclairer les apports des documents et

des œuvres, et à l'ambition de la synthèse établie à l'issue d'une démonstration solide.

*L'Art de la défaite 1940-1944*², enquête historique retraçant la vie politique et institutionnelle de l'art en France sous Vichy, éclaire très précisément une période complexe qui n'avait jamais été étudiée. L'enquête a continué dans de nombreux articles sur les traditions nationales, les politiques de l'Etat, l'art de la reconstruction, l'Ecole de Paris, l'Expressionnisme. *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*³ est une réflexion sur le rôle social de l'art (Gutai, les actionnistes viennois...) après la Seconde Guerre mondiale entre « transgression, catharsis, excitant, détonateur de révolution ou soupape des pouvoirs ? ». Les contributions de L. Bertrand Dorléac sont nombreuses : publications dans des ouvrages scientifiques, des revues et des quotidiens, participations à des colloques, interventions dans beaucoup d'institutions⁴. La dernière d'entre elles, la co-direction du passionnant *Picasso, l'objet du mythe*⁵, conduit à une relecture de cette œuvre. Défendant une discipline ouverte et critique, elle prépare actuellement une histoire de l'art au XXe siècle qui paraîtra aux éditions Gallimard.

EMMANUELLE CHÉREL



Laurence Bertrand Dorléac

© Philippe Chancel

Notes :

1. « Relire Michelet ou pourquoi passer les frontières entre les objets, les temps et les lieux ? », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier), Paris : E.N.S.B.A./l'image, 1997, p.221-229
2. Bertrand Dorléac, Laurence. *L'Art de la défaite 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, (XXe siècle).
3. Bertrand Dorléac, Laurence. *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard, 2004, (Art et artistes) (pour plus de détails sur le contenu de l'ouvrage, voir la notice n°010 publiée dans *CRITIQUE D'ART*, n°25, printemps 2005, p.33)
4. Voir entre autres, les deux ouvrages : *Histoire de l'art. Paris 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1986 ; et *Errô*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 2004, Polychrome.
5. *Picasso : l'objet du mythe*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005, (D'art en questions). Voir la note de lecture qui lui est consacrée dans ce numéro de *CRITIQUE D'ART*, p.66