RAPPORT DE GUY HABASQUE

On m'a demandé de vous parler ce soir d'une tendance artistique, très différente de toutes les autres aujourd'hui en vigueur -tendance qui, après avoir été soit volontairement méconnue, soit violemment combattue, est en train de connaître un succès certain et même -je crois qu'il n'est pas exagéré de le dire- un succès assez foudroyant.

Cette tendance, j'aimerais bien, à vrai dire, pouvoir lui donner un nom. Malheureusement, bien qu'il ne s'agisse aucunement d'un de ces vagues regroupements artificiels de quelques oeuvres ou personnalités sans cohésion réelle, tels qu'on en tente trop fréquemment pour monter une exposition ou lancer une mode, il faut admettre qu'aucun des noms qu'on lui a donnés jusqu'ici ne lui convient vraiment et qu'aucun surtout -et tant mieux !- ne la définit vraiment. Je me refuse, en tout cas, absolument -pour ma part- à l'affubler du nom actuel de "OP'ART". Cette appelation, dérivée d'une autre appelation dont l'esprit lui est totalement opposé, s'applique, en effet, beaucoup plus à une mode passagère et momentanée qu'à la tendance profonde et durable qu'elle constitue.

Comme il faut bien, malgré tout, nommer les choses dont on parle -et en l'absence d'une terminologie vraiment appropriée-, je parlerai - par simple commodité- de la tendance "CINETIQUE", ce terme étant encore celui qui lui convient le moins mal, mais étant bien entendu qu'il s'agit là d'une étiquette pratique et provisoire qui recouvre, en fait, un ensemble de recherches infiniment plus complexe et divers que ce simple adjectif ne pourrait le laisser supposer.

Sous son aspect actuel, cette tendance s'est concrétisée, il y a une dizaine d'années, environ à travers les recherches plus ou moins convergentes d'un certain nombre d'artistes au premier rang desquels il faut citer : VASARELY, SCHOFFER, AGAM, TINGUELY, KOSICE, MALINA, SOTO, CALDER bien entendu, et plusieurs autres artistes travaillant dans des directions proches, mais encore séparés soit par les distances, soit par le manque de contacts. Car cette liste -je le souligne bien- n'est pas limitative et ne constitue nullement un palmarès.

Toujours est-il que c'est à Paris qu'eut lieu, en avril 1955, la première exposition dite du "Mouvement" qui, si elle était loin d'être exhaustive n'en constituait pas moins une prise de conscience dont l'importance ne saurait être minimisée. Et, à ce point de vue, il convient de rendre hommage, au passage, à notre ex-confrère Roger BORDIER qui avait eu l'idée de l'organiser.

J'ai dit tout à l'heure : "Cette tendance, sous son aspect actuel". Elle n'est pas en effet, sans antécédents et l'on peut même dire qu'elle plonge ses racines dans certaines recherches antérieures, recherches entreprises parfois il y a plus de 50 ans.

Je ne vais pas -rassurez-vous- vous faire ce soir l'historique de cette tendance. Qu'il me suffise de vous rappeler qu'en ce qui concerne la théorie :

- le premier Manifeste des Peintres futuristes, qui proclamait l'importante plastique du mouvement et de la vitesse, date de mars 1910 - (celui de MARINETTI date même de février 1909),

- que le Manifeste réaliste de GABO et PEVSNER, qui affirme pour la première fois en art, l'existence d'un continuum espace-temps, date d'août 1920. Que, du point de vue des oeuvres, cette fois -et pour ne parler, volontairment, que des oeuvres en mouvement réel :

- le premier "stoppage-étalon" de Marcel DUCHAMP, une roue de bicyclette fixée sur un tabouret, date de 1913, année ou SURVAGE réalise ses premiers rythmes colorés en mouvement, destinés au cinéma,

- que c'est en 1919 que Hans RICHTER peint son premier rouleau et en 1921 qu'il réalise son premier film ("Rythme 21") avec EGGELING,

- que c'est en 1920, enfin, que DUCHAMP crée son premier Appareil rotatif -optique de précision et que GABO exécute une Construction cinétique dans laquelle une baguette métallique mise en mouvement par un moteur, engendre en vibrant un volume immatériel.

Après 1920, les recherches vont se multiplier :

- films de RICHTER, DUCHAMP, MAN RAY, LEGER, etc.
- Machines de DUCHAMP, ARCHIPENKO et MOHOLY-NAGY.
- Constructions de RODCHENKO, vers 1920
- "Mobiles" de MAN RAY dès 1920 et surtout de CALDER à partir de 1932.
- Recherches diverses de mouvement, optique ou réel, entreprise au Bauhaus, notamment par ALBERS et MOHOLY-NAGY ; "Mécano-facture" de BERLEWI, etc., etc.

Généralement interrompues ou mises en veilleuse par la guerre, elles reprendront à la fin des hostilités avec les Peintures cinétiques de GABO (1943-1945); les sculptures transformables et articulées de SOSICE et de ses amis, MADI, en 1945, puis d'AGAM, (1952-53) ; l'Horloge spatio-dynamique en mouvement de SCHOFFER en 1950, les Boîtes lumineuses de PALATNIK (1950-60) et de MALINA, les films de Mac LAREN et des frères WHITNEY, les premières oeuvres "cinétiques" de VASARELY en 1954, etc.

Ces recherches, toutefois, restaient, si je puis dire, éparses, disséminées, parfois même entreprises sans but déterminé -du moins avant la guerre. Ainsi, je suis sûr que si vous aviez dit à Marcel DUCHAMP, vers 1935, après la création de ses Roto-reliefs, qu'il préparait l'art de l'avenir, il aurait non seulement bien ri, mais vous aurait dit que ce n'était qu'un à-côté de son oeuvre. Il s'agissait, alors, je le répète, de manifestations isolées que presque personne n'avait encore l'idée de réunir. Ce n'est qu'il y a une dizaine d'années environ, que l'on a pris soudain conscience que toutes ces recherches isolées, tous ces faisceaux en apparence divergents, convergeaient en fait pour former une esthétique nouvelle, pour affirmer certaines valeurs jusqu'ici ignorées ou négligées, pour instaurer en un mot -une nouvelle vision, essentiellement dynamique du monde

Vous me direz, avec raison, que le XXe siècle n'a pas "inventé" le problème, que presque toutes les époques, presque toutes les civilisations ont eu leurs propres conceptions du mouvement et du temps. C'est parfaitement exact. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est que (pour la première fois dans l'histoire) le temps et son auxilliaire le mouvement (puisque c'est par le mouvement que l'homme fait le plus directement l'expérience du changement et de la durée), le temps, donc, devient d'abord une composante de l'oeuvre d'art et finalement son ressort essentiel.

Du point de vue sociologique, en effet, les artistes qui, aux autres époques, s'intéressaient au mouvement, étaient des isolés qui ne représentaient pas l'esprit profond de leur siècle -et la preuve en est que la philosophie restait immuablement méfiante à l'égard du seul concept de mouvement.

Les arts du mouvement, d'autre part, -car il en a existé- (feux d'artifice chinois, épouvantails vietnamiens, automates, jeux d'eaux de Versailles ou de Tivoli, etc.)- étaient des arts d'agrément, des arts utilitaires ou décoratifs qui n'avaient aucune prétention "cognitive" ou philosophique, qui ne supposaient aucune "Weltanschauung", aucune vision du monde. Le XXe siècle marque donc, à ce point de vue, un changement de position radical du problème. Pour la première fois dans l'histoire, le temps est considéré -consciemment, volontairement- comme un élément positif et opératoire de création artistique.

C'est LA qu'est la révolution, la véritable révolution et elle dépasse de loin les révolutions à la petite semaine, les révolutions épidermiques de l'informel de la nouvelle Figuration ou du Pop'.

Il ne s'agit plus d'un art d'introspection psychologique plus ou moins romantique, de je ne sais quelle mise en accusation du monde actuel, d'un art de refus et de négation. L'informel et ses suites avaient substitué un comportement à l'oeuvre, le geste à sa conséquence.

La tendance cinétique, au contraire, a rendu sa valeur positive et opératoire à l'oeuvre d'art. Et ce n'est pas un hasard si des jeunes comme les membres du Groupe de recherches d'Art visuel proclament leur intention de "limiter l'oeuvre à une situation strictement visuelle" (Maison des Beaux-Arts, avril 1962). L'oeil, pensent-ils, en effet, n'était jusqu'ici considéré que comme une sorte de relais entre l'oeuvre elle-même et la représentation intellectuelle que s'en forme le spectateur. L'objet plastique, de son côté, ne fonctionnait plus guère que comme un simple support "hylétique" des concepts esthétiques de l'auteur, ce qui rendait presque inévitable l'introduction de perceptions acquises et d'idées préconçues dans l'appréciation et l'élaboration mentale du message de l'artiste. Pour eux, et pour la plupart des artistes de cette tendance, l'oeil doit donc jouer un rôle actif dans l'appréhension et la découverte progressive de l'oeuvre. Et cela est d'autant plus nécessaire que les oeuvres "cinétiques" -qu'elles soient ou non mobiles- ne se dévoilent pas d'un seul coup, mais doivent être justement perçues dans le temps. Non pas à la manière des oeuvres classiques en les détaillant peu à peu, mais pour la bonne raison que l'oeuvre "change" constamment d'aspect, ce qui suppose évidemment un travail d'observation dans lequel les sens et en particulier l'organe visuel sont appelés à jouer un rôle considérable.

Prenez-y bien garde. Il ne s'agit pas de mettre simplement une oeuvre en mouvement. N'importe quel artiste un peu doué pour la mécanique ou le "bricolage" peut fabriquer des oeuvres mobiles -sculptures, films ou projections. L'oeuvre "cinétique" valable n'est pas une oeuvre agitée par un quelconque mouvement externe, mais celle dans laquelle le mouvement est donné par la mise en jeu, toujours renouvelée, de facteurs d'indéterminisme, facteurs qui font que cette oeuvre ne se dévoile plus au spectateur une fois pour toutes et sous un aspect définitif, mais qu'elle est au contraire susceptible de transformations et de changements plus ou moins profonds, nombreux et rapides selon les cas. Si ces changements surviennent de manière statisouement imprévisible, ils confèrent alors à l'oeuvre l'aspect même de la vie.

Vous voyez que l'indéterminisme cinétique est bien différent du hasard gestuel de l'Action-Painting ou de la bizarrerie inattendue du néo-dadaïsme. Non pas que l'oeuvre échappe à son créateur. Celui-ci peut prévoir et susciter plus ou moins complètement les diverses situations visuelles de l'oeuvre. Il n'en reste pas moins que, même avec une programmation très poussée, l'oeuvre conserve un caractère d'instabilité et de vie organique qui lui donne sa vie propre. Il en est là comme de la physique actuelle qui -comme l'écrit Norbert WIENER (Cibernétique et Société)"s'attache non plus à ce qui se produira toujours, mais plutôt à ce qui surviendra avec une probabilité totale".

Les conséquences directes ou indirectes de cette nouvelle conception de l'oeuvre d'art sont multiples :

1) Tout d'abord, elle suppose la disparition des catégories artistiques traditionnelles. Le tableau de chevalet et la sculpture-objet (ou sculpture-bibelot pour reprendre le terme de VASARELY) ont vécu comme ont vécu également la facture personnelle et le mythe classique de la pièce unique.
L'introduction du mouvement dans l'oeuvre d'art ne rend-il pas caduc le principe même du tableau ?

2) L'oeuvre d'art de demain, d'ailleurs, sera largement diffusée, industrialisée même et, en quelque sorte, socialisée, dans le meilleur sens du terme. C'est la conception de l'oeuvre, en effet, sa signification profonde qui compte et non sa rareté ou sa valeur vénale.

3) Cette évolution de la notion d'art requerra, vous le pensez, une adaptation de l'artiste lui-même. Celui-ci ne pourra plus rester isolé dans sa tour d'ivoire. Il va devoir apprendre à travailler en équipe, à collaborer avec les architectes, les ingénieurs, les sociologues, les techniciens. Il devra opérer une sorte de reconversion économique, réclamée de plus en plus souvent par l'ampleur des moyens mis en oeuvre. Certaines réalisations, soit par leur échelle, soit par leur technicité, entraînent des frais beaucoup trop considérables pour être supportés par l'artiste ou même par des collectionneurs privés. A ce point de vue, une nouvelle forme de mécénat va naître : le mécénat industriel.

4) L'oeuvre d'art, en effet, va sortir de l'atelier ou du musée pour réintégrer sa véritable place qui est au sein de la cité. L'art actuel débouche sur l'architecture ; demain, il débouchera sur l'urbanisme. Tous les arts -arts visuels, arts auditifs, architecture, etc.- vont se fondre en une syn-

thèse profonde à l'échelle de la cité d'abord, à l'échelle du territoire ensuite. La collaboration des artistes avec les architectes, les urbanistes et tous les responsables de l'aménagement du territoire est non seulement souhaitable, mais absolument nécessaire.

En conclusion, la tendance dite "cinétique" ouvre un nouveau domaine à l'artiste et le réconcilie avec son siècle, son époque et -disons le mot, bien qu'il soit mal vu- avec notre civilisation technicienne actuelle. Ses tenants en ont assez (et je les comprends) des cris d'angoisse, de révolte ou de désespoir, assez de la religion de l'éclaboussure ou du déchet. Les artistes de cette tendance refusent de nier ou d'accuser le monde qui les entoure. Ils préfèrent l'aménager, le rendre humain et y introduire une beauté nouvelle, accordée à leur époque. Ils se sentent parfaitement d'accord avec leur siècle.