

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

**26 | Automne 2005
CRITIQUE D'ART 26**

« L'homme moteur ». Frank Popper, l'art cinétique et le GRAV

Maité Vissault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1184>

DOI : 10.4000/critiquedart.1184

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2005

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Maité Vissault, « « L'homme moteur ». Frank Popper, l'art cinétique et le GRAV », *Critique d'art* [En ligne], 26 | Automne 2005, mis en ligne le 06 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1184> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1184

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

« L'homme moteur ». Frank Popper, l'art cinétique et le GRAV

Maïté Vissault

- 1 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 Jesús-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 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 Abbe Museum 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*.

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

Verso du 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

- 2 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.
- 3 « Dorénavant c'est la recherche qui prime sur le chef-d'œuvre 'achevé' »⁵, écrira-t-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.
- 4 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.

Lettre datée et signée par le Groupe du GRAV.

Paris, le 2 mars 1966

Monsieur J. Leiris
Directeur Musée National
Histoire
Musée National 10

Cher monsieur,

Salut suite à notre dernière entrevue avec vous et Monsieur Frank Popper, vous trouverez ci-joint les éléments nécessaires pour effectuer le service de notre participation au travail de vos amis et votre œuvre.

Notre idée est de faire dans la salle n°1 qui vous sera affectée "un labyrinthique de lumière", où le spectateur est engagé en le parcourant, pour voir une série de situations où la lumière est l'élément déterminant.

Notre idée est de faire une succession verte et abondante de situations pour provoquer dans le spectateur une sensation particulière, pour lui faire sentir la totalité de l'expérience. A cet effet les éléments qui composent le labyrinthique ont la seule finalité de s'activer en se modifiant, chacun ayant une caractéristique particulière et produisant un choc, un étonnement, une surprise, une réaction etc...

Cette méthode quantitative mène à la perception, 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 incidents.

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

Post-scriptum

Toutefois il faudra étudier la possibilité de donner la solution, 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 labyrinthique que nous vous envoyons peut vous donner une idée assez précise de notre projet et des frais. Mais une réalisation de plan pourrait subir quelques petites modifications.

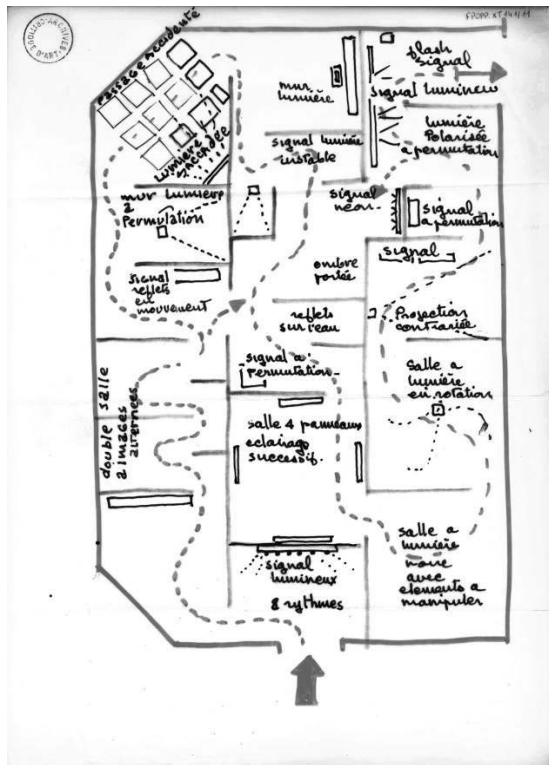
Vous trouverez ci-joint le plan pour la menuiserie ainsi qu'un descriptif des œuvres pour lesquelles une aide nous serait nécessaire.

Bonne nuit, cher monsieur, à nos sentiments les meilleurs.

Pour le Groupe
J. Leiris

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

« 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

- 5 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.
- 6 « 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... »
- 7 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.
- 8 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.

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

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.

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.

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)