

Cobra

Mouvement d'origine nordique, comme son nom - un acronyme inventé par Dotremont - l'indique : "CO"penhague, "BR"uxelles, "A"msterdam. Son acte de naissance, après scission du surréalisme révolutionnaire, est néanmoins daté du 8 novembre 1948 à Paris, "dans l'effervescence et la ferveur, sur un coin de table au café Notre-Dame" (Corneille) : c'est le manifeste La cause était entendue, rédigé par Dotremont et cosigné par Jorn pour le Danemark, Corneille, Constant et Appel pour la Hollande, Noiret pour la Belgique. Cobra a trois composantes principales : le groupe d'avant-garde danois, qui a connu un moment de cohésion grâce à la revue Helhesten (Bille, E. Jacobsen, Pedersen, Alfelt, Jorn, Heerup), le groupe belge, surtout littéraire avant l'adhésion d'Alechinsky, et le Groupe Expérimental Hollandais, né de la rencontre de Constant avec Corneille et Appel, auxquels se sont joints de jeunes poètes. Ensemble, ils éditent la revue Reflex (deux numéros), préfiguration de Cobra. En février 1949, le Petit Cobra annonce une revue qui comptera dix numéros. Dès les premiers jours qui suivent la fondation du mouvement, les trois Hollandais, accompagnés de Dotremont sont à Copenhague pour y exposer avec les Danois, confirmant une volonté d'éloignement par rapport à Paris, capitale alors officielle de l'art moderne. Ensuite, les nombreux écrits et expositions, l'incessant va-et-vient des artistes et de leurs idées à travers toute l'Europe du Nord, manifestent le nomadisme du mouvement, et son activité internationale. Dotremont évoque "une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique." Cherchant en effet à abolir les frontières tout en affirmant les caractéristiques de chacun, Cobra renoue avec les traditions populaires contre l'art savant, développe sa curiosité pour l'ethnologie et les pratiques artistiques étrangères aux milieux conventionnels de l'art. C'est la recherche d'un fonds commun "primitif" qui justifie les relations avec Chassac et Dubuffet, mais aussi la méfiance déclarée à l'égard des formes officielles de l'art à l'époque, le réalisme socialiste d'un côté, l'abstraction lyrique de l'autre. Les contacts successifs élargissent le cercle des participants aux peintres K.O. Götz (Allemagne), C.O. Hulten et A. Österlin (Suède), W. Gear et S. Gilbert (Angleterre), et au groupe Ra de Tchécoslovaquie. En France, Atlan et Doucet exposent avec Cobra, qui accueille aussi les critiques M. Ragon et E. Jaguer. Soucieux de développer la créativité en mêlant ses aspects subjectifs dans le travail collectif, les artistes Cobra élaborent de nombreuses œuvres en commun, de la décoration de la maison des architectes à Bregneröd (été 1949) aux lithographies collectives, des "dessins-mots" ou "peintures-mots" aux toiles à (au moins) quatre mains. Les expositions de Cobra sont d'ailleurs organisées non comme la juxtaposition de capacités individuelles, mais comme la manifestation d'un esprit qui excède chaque participant. La grande exposition de Liège, en octobre 1951, coïncide avec la sortie du numéro 10 et dernier de la revue. La maladie de Jorn et de Dotremont met fin à toute activité collective, mais les principaux membres du mouvement (Appel, Alechinsky, etc.) n'oublieront pas ses leçons.

Christian Dotremont (1922, Tervuren - 1979, Beuzingen)

Poète et peintre de l'écriture belge. A 18 ans, il est en contact avec le milieu surréaliste et publie avant l'exode de 1940 le poème Ancienne éternité. À Paris sous l'occupation, il participe aux activités du groupe La Main à plume, rend visite à Eluard, Picasso, Bachelard. En 1947, il rencontre Jorn au groupe Surréaliste révolutionnaire. L'année suivante, il réalise ses premières "peintures-mots" spontanées (qui se poursuivent, avec ses amis peintres, jusqu'en 1964), et participe à la fondation de cobra, dont il est un animateur de première grandeur. Il expose des peintures, des écritures, des pommes de terre, publie un roman autobiographique (La Pierre et l'oreiller, 1955) et découvre la Laponie où il fera des séjours réguliers. C'est en 1962 qu'il invente le logogramme : selon sa propre définition, "le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaire, les lettres s'agglomérant, se distendant et donc sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques. Il s'agit de faire jouer aussi réciproquement que possible, bien davantage que dans l'écriture créatrice habituelle, l'imagination poétique, prosaïque, verbale, et l'imagination graphique, matériel". Au-delà du support papier, il en réalise dès 1963 dans la neige lapone ("logoneiges"). En 1972, il les expose à la Biennale de Venise, partageant le pavillon belge avec Alechinsky, qui est également son complice lors de la réalisation d'une œuvre monumentale pour le métro de Bruxelles et reste depuis sa mort son témoin le plus fidèle.

Asger Jorn / Asger Oluf Jorgensen, dit (1914, Verujun - 1973, Aarhus)

Peintre et théoricien danois. Élève de Léger à Paris, il peint sous sa direction la fresque du palais de la Découverte Transfert des forces, puis collabore en 1937 avec Le Corbusier à la décoration du pavillon des Temps nouveaux. Il lui faudra, dira-t-il, dix ans pour se défaire d'un tel apprentissage, pour retrouver les "valeurs sauvages" de la peinture - via Miró ou Klee, les dessins d'enfants ou d'aliénés et le vieux fonds nordique des signes gravés dans la pierre. Après la guerre, il rejoint le "surréalisme révolutionnaire", voyage en Laponie et en Tunisie. Il rencontre Constant à Paris, et Dotremont à Bruxelles : ainsi naît cobra, dont Jorn est une figure majeure, et le théoricien le plus actif. Il publie dans la revue du mouvement de nombreux textes pour définir une esthétique nouvelle (les Formes conçues comme langage), privilégie dans ses œuvres la couleur, l'impulsivité et l'irrationnel pour mieux reprendre contact avec le paganisme ancien et son goût de la fête. Après cobra, il fonde un éphémère Bauhaus Imaginiste, participe à l'Internationale situationniste (1957-1959) jusqu'en 1972 avant de créer son propre Institut, dit "de vandalisme comparé". Défenseur acharné de la liberté en art, analyste des rapports entre l'art et la société, il parodie, avec la complicité de Noël Arnaud, la mode structuraliste dans la Langue verte et la cuite (1968) : pour Jorn, le visuel et le sensible ont leurs propres lois, qui contredisent les prétentions à une maîtrise purement intellectuelle. La peinture ne peut donc être que gestuelle, spontanée, matérialiste, mais toujours lyrique : c'est la couleur épaisse, virulente, qui détermine les formes, et peindre "est d'abord une bataille qui se termine par un tableau plus ou moins acceptable". Partageant son temps entre l'Italie (où il pratique la céramique), Paris et le Danemark, Jorn est sans doute, des membres de cobra, celui qui consent le moins à définir un style à exploiter, une veine à suivre paisiblement. Sa turbulence, son projet anticulturel, ne peuvent être comparés qu'à ceux de Dubuffet. "L'œuvre d'art, affirme-t-il, ne se répète jamais. Il est dans la nature de l'art d'être unique. L'art est l'acte unique de l'homme ou l'unique dans les actes humains. Un art qui n'est pas fondé sur cette manifestation unique n'est pas un art." De 1953 à sa mort, Jorn lègue à la ville de Silkeborg un ensemble de plus de cinq mille œuvres. Bon nombre relèvent de cobra et de ses membres (Constant, Appel, Alechinsky) - mais elles sont également dues aux artistes avec lesquels Jorn se sent en complicité : Michaux, Matta, Saura, Baj, Francis, etc.). Dès 1965, Dubuffet propose de réaliser une fresque (mise en place en 1977) pour ce Kunstmuseum unique par la cohérence de ses collections (au fonds Jorn s'ajoutent un ensemble d'expressionnistes danois et des artistes ultérieurs comme Kirkeby). La qualité des activités qu'il propose est aussi remarquable : salle de lecture, espaces pour enfants et expositions temporaires y maintiennent quelque chose de la turbulence et de l'esprit ludique qui furent ceux de cobra.

Corneille Cornelis Guillaume Van Berverloo, dit (1922, Liège)

Peintre néerlandais. Après ses études à Amsterdam, il commence à exposer en 1946. L'année suivante, c'est lors d'un voyage en Hongrie qu'il découvre le surréalisme, Miró et Klee. Cofondateur en 1948 du groupe expérimental hollandais Reflex, il est l'un des initiateurs de cobra avec Appel, Constant, Jorn et Dotremont. Corneille, le nomade, peint des jardins, une nature sauvage, organique : il dessine à grands traits noirs un monde d'animaux, de femmes, de villes, et nous fait redécouvrir d'un œil neuf le soleil, le sable, la pierre, l'arbre, la lumière, qu'il a rencontrés au cours de ses voyages dans le monde entier. Il aime les lieux exotiques, les gens différents, les choses insolites, le monde des enfants. Il se fait volontiers photographe. Quand le groupe cobra cesse son activité en 1950, il s'installe à Paris et sa peinture évolue vers un paysagisme abstrait. Mais à partir de 1960, c'est une libre population de femmes, d'arbres et d'oiseaux vivement colorés qui envahit à nouveau des toiles construites par juxtaposition d'espaces - sensible, imaginaire, onirique, mais tous d'une plénitude heureuse.

Constant Constant Nieuwenhuys, dit (1920, Amsterdam)

Peintre et théoricien néerlandais, l'un des fondateurs du groupe cobra. Après ses études à l'École des beaux-arts d'Amsterdam, il mène une vie clandestine sous l'occupation nazie, puis réalise ses premières peintures. C'est à Paris qu'il rencontre Jorn en 1946 : ils vont conjuguer idées et façon de peindre. Sa première exposition se tient à Amsterdam en 1947, et Appel et Corneille lui rendent visite : c'est la constitution du Groupe expérimental hollandais, dont Constant rédige le manifeste (paru

dans le numéro 1 de Reflex). Ce groupe rejoint ensuite cobra. "La peinture de Constant a l'âpreté de ses paroles : femmes cernées de noir, bêtes tragiques, barbelés, cris d'homme, chutes. Il peint l'absurdité d'un monde qui lui répugne" (Dotremont). Après cobra, Constant abandonne la peinture pendant dix ans et travaille à la conception d'une ville utopique : New Babylon, condition d'une culture "autre" fondée sur les possibilités de créer en toute liberté. Il en construit de nombreuses maquettes en plexiglas. Il participe, parallèlement, à la création de l'Internationale situationniste. Vers 1970, il revient progressivement à la peinture, abandonnant les techniques expérimentales pour un métier patient et conscient. Ce n'est plus l'acte de peindre qui lui importe, mais bien l'œuvre achevée, chargée de significations et de symboles complexes (la Liberté insultant le peuple, la Rencontre d'Ubu et de Justine dans le labyrinthe).

Appel Karel (1921, Amsterdam)

Peintre hollandais, dont la carrière prend très rapidement une dimension internationale. Il rencontre Corneille dès ses années d'études et le retrouve comme cofondateur du groupe Reflex (1949), puis dans cobra. Sa peinture affirme déjà une insolite liberté dans les formes et les couleurs : à travers empâtements et griffures, les thèmes apparents y échangent leurs qualités. Mais l'énergie dont fait preuve Appel excède le seul tableau : il se familiarise avec la céramique à Albisola, prend très tôt l'habitude de sculpter le bois et de travailler en commun. Après les peintures-écritures avec Dotremont et les peintures collectives de l'époque cobra, il réalise une fresque dans un bidonville péruvien, avec l'aide des habitants (1976) et, la même année, des "travaux à quatre mains" avec Alechinsky. Il conçoit ensuite un ensemble d'eaux-fortes et de sculptures bariolées dont le titre (le Cirque Appel) pourrait s'appliquer à l'ensemble de son œuvre, où la frénésie vitale peut prendre l'aspect du masque caricatural ou hilare, où la prolifération de créatures enfantines ou animales est en proie au démon permanent de la métamorphose. La violence des couleurs, l'exubérance intarissable des formes proclament dans sa démarche l'abondance et l'ivresse des énergies créatrices elles-mêmes.

Ejler Bille (1910, Odder 2004)

Sculpteur, peintre et théoricien danois. Il fait ses études à l'École des arts décoratifs de Copenhague, puis voyage à Berlin, où il rencontre Mortensen. Sa première exposition personnelle de sculptures se tient en 1933. Cofondateur l'année suivante de la revue Linien, il séjourne deux fois à Paris, où il se lie avec Giacometti et Arp. Il participe aux activités Horst (1938-1942), puis collabore à Helhesten (1941-1944). Bille joue un grand rôle dans l'émergence de l'abstraction surréaliste danoise et fraie ainsi la voie vers cobra. Ses compositions ne se privent ni d'une fantaisie formelle où se retrouvent des souvenirs de Kandinsky ou de masques primitifs, ni d'un souci d'exalter la matière picturale (Forstellige Figurer, 1941, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg). Après la période de cobra, Bille reste fidèle à ce mélange d'automatisme et de matérialisme qui qualifie son travail, et qu'il interprète lui-même comme bien au-delà des préoccupations stylistiques : "On ne crée pas un style, on exprime un contenu".

Egill Jacobsen (1910, Copenhague 1998)

Peintre danois. Il appartient à la génération qui a rénové l'art abstrait danois dans les années trente (Heerup, Mortensen, Ferlov, etc.). Après un séjour à Paris, il peint ses premiers "masques", êtres étranges, souriants, grimaçants, criants, dont il tirera des variations inépuisables au fil des années. En 1937, l'agression nazie contre la Tchécoslovaquie lui inspire Ophobning, une peinture considérée comme anticipant le mouvement cobra, auquel Jacobsen collaborera comme il collabore à la revue Helhesten, où il publie d'importants textes théoriques. En 1956, il représente le Danemark à la Biennale de Venise. "Bien que spontanées, primitives, les œuvres de Jacobsen conservent une certaine géométrie contredite par l'emploi des couleurs" (Dotremont).

Carl-Henning Pedersen (1913, Copenhague)

Peintre danois. Autodidacte, c'est la rencontre, en 1934, avec Else Alfelt, qui sera son épouse et comme lui membre de cobra, qui détermine son choix de la peinture, au lieu de la poésie ou de la musique : "Je suis devenu peintre quand j'ai découvert la joie de mettre une couleur à côté de l'autre". Avec Egill Jacobsen et Bille notamment, il participe aux activités de Linien, entre surréalisme et abstraction. En 1939, c'est au retour d'un premier voyage à Paris qu'il visite à Francfort l'exposition "Entartete Kunst", qui fixe sa nouvelle orientation. De 1941 à 1943, il participe à la revue Helhesten, avec Jorn, puis expose avec le groupe cobra, pour la revue duquel il dessine la couverture du premier numéro. L'univers de Pedersen affirme une profonde unité, tant par ses thèmes (visages, êtres

fantastiques mi-animaux mi-humains, couples, châteaux, éléments oniriques) que par son traitement coloré : les couleurs, généralement violentes, emplissent des surfaces découpées comme sur des vitraux, ce qui n'interdit pas des effets de vibration interne dus à une touche large, plus rarement pointilliste. Ce que Dotremont repère dans cette peinture comme "fantaisie spontanée" trouve son origine dans un inconscient riche de fantasmes alternativement joyeux ou grinçants, mais toujours marqués d'une exubérance qui suscite les métamorphoses de ses créatures.

Else Alfelt (1910-1974, Copenhague)

Peintre danois. D'abord influencée par l'impressionnisme, le fauvisme puis le réalisme socialiste, elle évolue vers une abstraction nourrie de souvenirs de paysages. En 1934 (année de sa première exposition au Salon Høst), elle épouse Pedersen. Elle fait partie des artistes qui, sous l'occupation nazie, éditent la revue *Helhesten*. Avec eux, elle rejoint cobra et participe aux activités expérimentales du groupe : "Fascinée par les paysages de montagnes, elle varie à l'infini les thèmes de pics, glaciers, rochers acérés, sommets... et anime ces formes géométrisées d'un mouvement tourbillonnant autour d'un soleil qui les fait briller" (Dotremont). Nombre de ses travaux réunis dans le musée consacré à son œuvre et à celle de Pedersen (musée de Herning, Jutland) confirment cette tendance à épurer la nature pour en signifier les énergies.

Henry Heerup (1907, Copenhague 1993)

Peintre et sculpteur danois. Il étudie la peinture à l'Académie des beaux-arts de Copenhague de 1927 à 1932. D'abord proche de l'expressionnisme, il se tourne au début des années trente vers la sculpture et crée ses Sculptures détritiques (assemblages de matériaux de rebut), puis travaille la pierre - surtout le granit - dont il extrait des formes symboliques. Il participe en 1934 au mouvement Linien, est ensuite membre de Høst. Grâce à Jorn, il entre en contact avec cobra. Dès 1952, une rétrospective de son œuvre est organisée par l'Association des jeunes artistes danois. Son travail est diffusé au Danemark sous les aspects les plus variés (timbres, estampes, livres illustrés, fresque murale à Copenhague) et le "Jardin de sculptures" entourant sa maison est célèbre. "Primitif contemporain, véritable artiste populaire" (Dotremont), Heerup est l'une des forces agissantes de l'art danois, tant par ses certitudes désinhibées que par ses manières à la fois crues et sensibles.

Alechinsky Pierre (1927, Bruxelles)

Peintre d'origine belge. Dès la fin de ses études à l'École des arts décoratifs de la Cambre, la découverte de cobra et la rencontre de Dotremont l'enthousiasment : il est dès lors l'un des membres les plus actifs du groupe - à l'intérieur duquel il commence à travailler "à quatre mains", notamment avec Appel et Dotremont, produisant à l'huile des toiles où s'agitent des multitudes de formes-personnages tandis qu'il montre déjà son goût pour les titres ironiques, les Gilles de Binche et les courbes. Après la dissolution de cobra, il s'installe à Paris, étudie la gravure et côtoie les surréalistes. Au Japon en 1955, il tourne un film sur la calligraphie : il abandonne progressivement l'huile, privilégie l'encre, puis l'acrylique, et travaille désormais courbé en plaçant au sol sa toile ou ses feuilles de papier. Sa matière, très fluide, est propice à la naissance de lutins, sauriens plus ou moins probables, volcans et torrents - un bestiaire et une géographie suscitant aussi bien l'inquiétude que le sourire de connivence. Exposant régulièrement pendant vingt ans à la galerie de France à partir de 1958, sa carrière s'internationalise. En 1965, il réalise sa première toile à remarques marginales (*Central Park*) : sur les quatre côtés de l'image centrale se déroule un ensemble de vignettes qui sont des variantes, des ajouts, des compléments plus ou moins logiques instaurant une multiplicité de narrations parallèles. Ces encadrements alternent dès lors avec des prédelles aussi bien dans sa peinture que dans ses très nombreuses gravures : l'imagination plastique d'Alechinsky prend appui sur chaque trait accompli, rebondit sur toute image antérieure. S'il travaille volontiers sur des liasses de notaires, des cartes de géographie ou des papiers maculés d'empreintes et de traces - qu'il maroufle ensuite sur de vastes toiles - c'est que, craignant la surface vierge, il préfère transformer, intégrer à son univers de formes et d'entrelacs ce que la chance lui met sous les yeux, à portée du fin pinceau de poils de chèvre, fécond en méandres et mouvements ophidiens d'où naissent par exemple "une gravitation de microbes survoltés dans un enroulement de vagues, une rixe de gnomes interlopes hantés par l'azur" (J. Dupin). Exemplairement fidèle dans ses admirations (Dotremont, mais aussi Michaux ou B. Van Velde) Alechinsky leur consacre des textes d'une grande pertinence ; il aime collaborer avec ses amis écrivains (J. Mansour, Tardieu, Caillois, Butor, etc.), soit en les "illustrant", soit en les sollicitant pour intituler ses travaux (*Le Test du Titre*, 1967). Dans ses propres ouvrages (*Titres et Pains perdus*,

1967, Roue libre, 1971, L'autre main, 1988, etc.), il déploie volontiers un humour caustique en même temps qu'une capacité à traquer les analogies - entre les choses, entre les mots - égale à celle qu'il montre pour en produire de toujours nouvelles entre les formes colorées.

POL BURY (1922, Haine-Saint-Pierre)

Sculpteur belge. Après un court passage à l'Académie des beaux-arts de Mons, il participe à l'Exposition Internationale du Surréalisme à Bruxelles et collabore aux activités cobra de 1949 à 1951. Ses premières peintures, marquées par Magritte et Tanguy, s'orientent vers l'abstraction, mais il conservera son sens de l'humour et le goût de l'étrangeté dans ses explorations de l'espace et du temps. En 1955, il participe à l'exposition "Le Mouvement" (galerie Denise René), qui marque les débuts de l'art cinétique. Dès lors, Bury a trouvé son langage personnel : il utilise des mécanismes dans ses Plans mobiles ; animées par des moteurs électriques dissimulés dans les socles, ses œuvres explorent les pouvoirs fascinants du mouvement démesurément lent : des cylindres, des cubes, des boules en acier ou en cuivre poli progressent sans fin, selon d'imperceptibles trajets qui produisent un curieux effet d'ambiguïté. Depuis les années 1970, Pol Bury s'oriente vers la réalisation d'œuvres monumentales: une forêt de 25 Tonnes de colonnes (réalisées en 1973 avec la collaboration de la Régie Renault) qui oscillent et obéissent à la plus élaborée des techniques, le plafond de 75 Éléments mobiles qui décorent le métro de Bruxelles, mis en mouvement en fonction des seuls déplacements de l'air, ou encore la série des fontaines hydrauliques inaugurée en 1976, pour le jardin de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 1978, pour le Guggenheim Museum de New York en 1980, pour la galerie d'Orléans au Palais-Royal en 1986, pour les jeux Olympiques de Séoul en 1988, pour la Tohoku University of Art and Design de Yagamate au Japon en 1994. Dans ces œuvres, il est toujours question de solliciter la sensibilité du «regardeur» et d'accorder les jeux de l'insolite, entre le perceptible et l'imperceptible, entre le prévisible et l'accidentel, à ceux de la lenteur inquiète.

L'Œil moteur / Art optique et cinétique, 1950-1975

Le Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg présente une vaste exposition sur l'art optique et cinétique qui a pour ambition d'apporter une contribution à la connaissance historique et théorique de ce courant artistique qui émergea dans les années cinquante avec Victor Vasarely, Jesús-Rafaël Soto ou Nicolas Schöffer. Après une longue période d'indifférence, les œuvres et les artistes de ce courant sont aujourd'hui fortement reconsidérés sans qu'aucune grande exposition ne leur ait été dédiée à ce jour.

L'exposition propose un itinéraire sensoriel s'articulant autour de quatre notions :

l'œil-moteur (les surfaces respirantes et les accélérations optiques)

l'œil-corps (les manipulations, la polyvisualité et les installations physiques)

l'œil-compositeur (le système binaire et les constructions cybernétiques)

l'œil-sonore (les jeux de lumière, les objets et les espaces sonores).

Cette articulation n'est ni chronologique, ni monographique. Elle ne se fonde pas non plus sur des distinctions du type « mouvement virtuel » et « mouvement réel ». Elle maintient une certaine homogénéité entre groupes d'œuvres jouant sur la stimulation rétinienne, environnements sensoriels et œuvres lumino-cinétiques.

Victor VASARELY (1908-1997)

Victor Vasarely est né en Hongrie, à Pécs. Les professeurs du Bauhaus, Albers, Moholy-Nagy, ont fortement marqué l'enseignement qu'il suit à Budapest. Quand il s'installe à Paris, en 1931, il travaille comme graphiste. Il est dessinateur dans l'agence de publicité qu'il dirige jusqu'en 1956, un an après le lancement de son Manifeste Jaune (1955) et la célèbre exposition que la galeriste parisienne Denise René met sur pied alors, sous le titre: Le Mouvement, avec Agam et Soto, Tinguely, Calder, Pol Bury et Jacobsen. C'est le plein moment de l'art cinétique, et plus précisément de l'op art, pour lequel le mouvement est causé d'abord par le jeu des mécanismes de la perception et des illusions d'optique. Vasarely participe à l'exposition en montrant des plaques de verre suspendues: les mouvements qui se produisent entre elles font se transformer indéfiniment les motifs linéaires. On lit dans son manifeste: «En effet, nous ne pouvons laisser l'œuvre d'art à la seule élite des

connaisseurs. L'art présent s'achemine vers des formes généreuses, à souhait recréables; l'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas. [...] Il est douloureux mais indispensable d'abandonner d'anciennes valeurs pour s'assurer la possession de nouvelles. Notre condition a changé, notre éthique, notre esthétique doivent changer à leur tour. Si l'idée de l'œuvre plastique résidait jusqu'ici dans une démarche artistique, et dans le mythe de la pièce unique, elle se trouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de recréation, de multiplication et d'expansion.»

Après un premier moment figuratif, Vasarely met au point, dès 1947, un vocabulaire abstrait, un «alphabet plastique», dit-il, à partir duquel il peut générer ses «prototypes-départ». Chaque création est le fait d'une programmation à partir des formes de base, portée à son échelle de réalisation par des techniques propres – jusqu'à avoir des procédés à breveter – et par les exécutants les plus compétents, selon le support (par impression, par projection, sur toile, sur mur...). Bien loin de la peinture de chevalet, du mythe de l'original, orienté vers l'anonymat de la facture, Vasarely conquiert les espaces publics et l'architecture. Les commandes se succèdent, du portail de l'université de Caracas en 1957 au portrait du président défunt dans le hall du Centre Georges-Pompidou en 1977, en passant par de nombreux projets intégrés à l'architecture (cloisons dans les bâtiments de l'ex-Régie Renault, objet d'un litige judiciaire au début des années 1990).

Vasarely a exposé à Paris et dans toute l'Europe. Il fait figure de précurseur dans l'exposition *The Responsive Eye* en 1965 au Museum of Modern Art à New York, comme dans *Lumière et mouvement* en 1967 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. La rétrospective de 1969 à Budapest marque sa consécration.

Dans le prolongement de son œuvre de peintre, Vasarely fonde les «musées didactiques» de Gordes (1970) et de Pécs (1976), en Hongrie, et fait construire selon ses propres plans, à partir de 1971, sa propre fondation près d'Aix-en-Provence. Des errements dans la gestion de cette dernière font apparaître le nom de Vasarely dans les chroniques judiciaires et assombrissent un héritage qui, dans une perspective historique, mérite pourtant une considération toute particulière.

Bridget Riley (1931, Norwood)

Peintre britannique. Après ses débuts dans la publicité, ses premières œuvres, paysages influencés par le divisionnisme, sont déjà marquées par un intérêt pour les jeux optiques. Au début des années soixante, sous l'influence des théories d'Ehrenzweig et de Vasarely, elle entreprend des recherches purement abstraites, en noir et blanc, travaillant sur les figures géométriques et les rayures. Elle s'impose alors comme une personnalité essentielle de l'Op Art : l'une de ses peintures sert de couverture au catalogue de l'exposition "The Responsive Eye" (MoMA, 1964) où la tendance trouvera son nom. En 1968, elle remporte le grand prix de la Biennale de Venise. Son travail, qui depuis 1966 utilise la couleur, déploie une parfaite maîtrise des ressources de l'Op Art : les modules sériels varient très subtilement dans leur forme et leur situation, dans les très grands formats, All over, avec des effets de vibration, de stimulation lumineuse où la couleur apporte des éléments troublants. Pour accroître la pureté des sensations qu'elle cherche à provoquer, elle confie souvent l'exécution à des assistants. Elle réalise également des décors pour la scène (*Color Moves*, ballet représenté au festival d'Édimbourg en 1983) et pour des bâtiments publics : son travail au Royal Liverpool Hospital, composé de bandes bleues, jaunes, roses et blanches, forme un ensemble où la provocation et l'inquiétude font place à l'apaisement.

Jesús Rafael Soto (1923, Ciudad Bolivar - Caracas 2005)

Peintre vénézuélien. Installé à Paris en 1950, il rencontre Agam et Tinguely et entame le cinétisme par le biais de la répétition d'éléments géométriques et de la superposition de surfaces tramées en plexiglas. Il participe en 1955 à l'exposition "Mouvement" (galerie Denise René). En 1958, il entame la série des Vibrations, avec des fils de fer et bâtonnets de bois suspendus et mobiles. En 1967, il crée des structures cinétiques pour le pavillon vénézuélien à l'Exposition universelle de Montréal. L'année suivante, il réalise pour l'usine Renault, à Boulogne-Billancourt, un environnement avec 250 000 tiges d'acier peint. Et, en 1969, débute la série des Pénétrables, construits avec des fils plastiques suspendus, à travers lesquels le spectateur peut circuler. Ces installations représentent la convergence de toutes ses recherches mettant en rapport le temps, l'espace et le mouvement. Elles établissent aussi la rencontre subtile de ses œuvres avec les lois et les phénomènes de la nature.

Carlos Cruz-Diez (1923, Caracas)

Peintre vénézuélien. Il fait ses études à l'École des arts plastiques et appliqués de Caracas (1940-1945), où il devient ensuite professeur. Il découvre le cinétisme durant un voyage en Espagne et en

France (1955), et développe à partir de 1959 la série des Physiochromies : panneaux de lamelles métalliques peintes, distribuées à la verticale ou à l'horizontale et destinées à provoquer un effet rétinien de chatoyante dynamique. Ces œuvres se nourrissent de la théorie d'Itten sur la perception simultanée de couleurs différentes et demandent au spectateur de se déplacer devant elles pour jouir d'un "happening chromatique". Cruz Diez réalise en 1967 les Transchromies pour un grand ensemble à Caracas, ainsi que la Chromosaturation pour un lieu public, à Paris. Il participe fréquemment aux expositions organisées par Denise René à Paris, où il vit depuis 1960.

Karl Gerstner (1930, Bâle)

Peintre, graphiste et typographe suisse. Il fonde en 1960 une agence de graphisme publicitaire, et s'en retire dix ans plus tard - alors qu'elle emploie deux cents personnes - pour se consacrer uniquement à la peinture. Sa réflexion porte en priorité sur la définition d'un art combinatoire, dans lequel formes et couleurs programmées produisent des variantes selon les choix du spectateur. Elle aboutit notamment à sa collaboration aux éditions MAT de Spoerri en 1964, et à la publication d'un ouvrage symptomatiquement intitulé Do-it-yourself-Kunst (1970). Cette recherche, qui s'inscrit dans la ligne de l'art concret et de Max Bill, fait du public "non plus un admirateur passif, mais un partenaire", et accorde aux champs colorés une résonance à la fois sensuelle et morale qui singularise le travail de Gerstner par rapport à l'habituelle "froideur" de l'art concret.

Julio Le Parc (1928, Mendoza)

Peintre argentin. Il étudie à l'École des beaux-arts de Buenos Aires (1943-1946). La poussée constructiviste, qui gagne du terrain au Sud du continent américain avec la fin de la guerre, l'intéresse très tôt. Il s'installe à Paris en 1958 et, deux ans après, y participe à la création du Groupe de recherches d'art visuel, dont il suit les activités jusqu'à sa dissolution en 1968. Se concentrant d'abord sur les possibilités du lumino-cinétisme, il construit des prismes en plexiglas et des boîtes aux structures mobiles commandées par le spectateur. Ces œuvres, hautement ludiques, ont pour but les effets sur la rétine du mouvement en intensités variables. Quand il reprend, en 1969, ses recherches picturales, c'est pour obtenir des effets optiques du même ordre, mais par des couleurs organisées sur la toile en schémas nets et rigoureux - bien que parfois surréalistes.

G.R.A.V.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est fondé en juillet 1960 à Paris. Rassemblant six artistes venant du Centre de recherche d'art visuel (Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral), il est actif jusqu'en 1968, et vise à étendre les recherches sur le mouvement au-delà de la surface du tableau, reprochant notamment à Vasarely de s'en tenir à ce dernier. Sa réflexion s'énonce avec virulence dans des tracts, des enquêtes et aboutit à élaborer des environnements, labyrinthes, mises en scène qui, collectivement conçus dans des matériaux industriels (aluminium, plexiglas, néon, etc.), perturbent les relations habituelles du spectateur avec l'espace. Il participe à certaines manifestations marquantes des années soixante ("Documenta III" en 1964, "Lumière et mouvement", Paris, 1967) - mais dès 1966, l'obtention par Le Parc du prix de peinture de la Biennale de Venise provoque des tensions au sein du groupe -, dont certains membres reviennent ensuite à un travail dans le plan fertile en effets visuels et cinétiques.

Antoni Tàpies (1923, Barcelone)

Peintre catalan. À suivre l'évolution de son art, on est saisi par la qualité expressive d'une œuvre inventive, imprévisible, même lorsqu'elle paraît se prêter aux apparences d'un style. Si l'on a beaucoup glosé sur l'analogie entre le patronyme du peintre et le motif de ce "mur" qui serait récurrent dans son œuvre, si l'on s'est appliqué à déceler dans sa manière et dans son comportement l'héritage d'un "genius loci" catalan, si lui-même, enfin, a tenu à dispenser dans ses nombreux écrits les influences d'un croisement des philosophies existentialistes et de la pensée orientale, s'il a manifesté surtout et sans relâche son engagement comme "intellectuel organique" face aux circonstances historiques de l'Espagne franquiste, aucun de ces paramètres ne peut à lui seul expliquer la complexité d'une œuvre qui se nourrit avant tout de tautologie, d'évidence de ce - et par ce - qui la constitue. Antoni Tàpies appartient à cette génération d'artistes qui a eu la guerre civile pour décor tragique des jeux d'enfance. L'Espagne de l'après-guerre lui offre le spectacle d'un monde absurde,

schizophrénique, où la "réalité officielle" ne correspond en rien au réel. Adolescent à la santé fragile, il fait de longs séjours au Montseny, la "montagne sacrée" des Catalans, durant lesquels il lit beaucoup, dessine et s'imprègne surtout de philosophies humanistes. Il se lie d'amitié avec le poète J. Brossa, avec le marchand J. Prats et surtout avec Miró, qui lui donne la certitude de pouvoir jouer avec tous les matériaux, avec toutes les formes, dans un esprit de liberté et d'invention qui scelle l'évolution de son œuvre. Avec Brossa, Arnau Puig, Tharrats, Cuixart..., il participe aux publications de la revue Dau Al Set et aux manifestations du groupe. Sa peinture est encore d'essence surréaliste, mais déjà introspective. Il commence à réaliser des tableaux-objets, collages avec riz, ficelles, billets de banque... qui constituent les amorces de l'abandon de la représentation, en lui substituant des éléments du réel. Mais irrémédiablement, ceux-ci gagnent plus en matérialité qu'en signification. C'est le début d'une peinture "informelle", de l'utilisation des poudres de marbres, des terres, des pigments, organisés en formes simples, amples, autoréférentielles jusque dans leurs titres (Grande Peinture grise, 1955, Blanc craquelé sur gris et marron, 1961...). Des voyages à Paris, la rencontre et le soutien de Tapié, les premières expositions à la galerie Stadler, une récompense à la Biennale de Venise en 1958, le prix du Carnegie Institute la même année, vont asseoir très rapidement une renommée internationale qui ne s'est depuis jamais démentie. Tapiés, peintre "métaphysicien" de la matière, continue ses recherches, ses expériences. Les années soixante-dix le voient préoccupé par l'adjonction de l'objet dans le plan du tableau. Il exécute des sortes de bas-reliefs (Tableau avec paille, Grand Bois aux couteaux), voire des œuvres volumétriques (Bureau avec paille, Armoire) dans lesquels continuent d'apparaître le T et le X qui sont comme le logotype qui clôt l'œuvre par la présence de la signature du sujet-créateur. Scarifications, empreintes, collages multiples, formes de corps à moitié perceptibles, mots, lettres, le répertoire de Tapiés est insaisissable comme l'est la vie, comme le flux des choses. Tapiés s'est lui-même amusé à énumérer cette taxinomie dans son Autobiographie, en une liste hallucinante qui laisse ouverte toute interprétation, toute symbolique, qui ne s'offre que comme un inventaire de "réalités tangibles", commandées et agencées par la nécessité de rendre visibles toutes les composantes et tous les arguments de la peinture, réduits en dernière instance à l'expérience singulière du sujet.