

De l'art optico-cinétique à 'l'art ambiental' Vers une dissémination de l'attention

A l'aube des années cinquante, nombres d'artistes optico-cinétiques voulurent fonder leurs recherches sur le rapport entre la vitesse de la captation attentionnelle et la réactivité de la réponse motrice ; entre l'hyper-sollicitation de la stimulation visuelle et la puissance de mouvement kinesthésique. C'est l'efficacité dynamogénique de la structure visuelle qui est ici visée par ces artistes : à savoir la capacité de celle-ci à solliciter dans l'organisme un potentiel énergétique – en fonction de la loi d'induction, déjà énoncée par le physiologiste Charles Féré, selon laquelle la vue du mouvement, c'est déjà le mouvement qui commence, et qu'à ce titre l'observateur, le spectateur, est toujours un « *moteur inconscient*¹ ». A l'heure où l'enjeu de la mesure de la sensation est réhabilité et réactualisé par un Henri Piéron, la science de l'art qu'appellent de vive voix Victor Vasarely et quelques autres dans son sillage, se fonde, en particulier, à travers certains dispositifs visuels, sur la possibilité d'entraîner la réaction réflexe à mesure de l'intensité sensorielle perçue. Dans cette perspective, l'efficacité de l'œuvre ne sera évaluée qu'à l'aune de son rendement esthétique, c'est-à-dire de sa capacité à développer chez l'observateur, son énergie disponible – ou pour le dire avec les mots de Vasarely, « *de nous stimuler ou de nous procurer des joies sauvages*² ».

Pour Vasarely, le développement de la dynamogénie suit une nécessité évolutionniste d'adaptation à l'environnement moderne, accéléré par le développement technologique : « *D'êtres contemplateurs, nous sommes devenus des vivants perpétuellement agressés et en progrès, notre perception a dû se modifier.*³ » - ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre phrase de Norbert Wiener : « *Nous avons modifié si radicalement notre milieu que nous devons nous modifier nous-mêmes pour vivre à l'échelle de ce nouvel environnement.*⁴ » L'art optique et cinétique se fait ainsi le pourvoyeur d'outils perceptuels ayant pour but d'exercer et de développer la maîtrise attentionnelle de l'observateur moderne dans les conditions nouvelles qui lui sont faites, ou comme le déclare Umberto Eco dès 1962, de favoriser l'« *adaptation à*

¹ Charles Féré, *Sensation et mouvement. Etudes expérimentales de psycho-mécanique*, Paris, Alcan, 1887, p.102.

² Victor Vasarely, *Plasti-cité*, Tournai, Casterman, 1970, p.62

³ Ibid., p.62

⁴ Norbert Wiener, *cybernétique et société*, Paris, coll. 10/18, 1948

toute une dynamique perceptive que les nouvelles conditions technologiques et sociales avaient provoquée⁵».

François Morellet et les autres membres du Groupe de Recherche en Arts Visuels choisissent comme finalité de leurs recherches et réalisations «*la connaissance du 'phénomène visuel'* »⁶, qui s'acquiert par un jeu sur ses seuils – tant physiologiques que conceptuels – jeu qu'il qualifie notamment de «*gymnastique de l'esprit* »⁷. Les structures perceptives de l'art optico-cinétique veulent décourager toutes tentatives de concentration et d'accommodation par la distribution répétitive et pulsatile de l'ensemble de la surface de microstimuli qui sollicitent durablement, selon une stratégie hautement assumée par les membres du GRAV, non pas la capacité constructrice de la vision centrale, mais le caractère difforme de la vision périphérique – au risque des effets de désorientation et d'instabilité qui pourraient advenir.⁸ L'un des leitmotivs principaux du GRAV demandait en effet de «*déplacer l'habituelle fonction de l'œil (prise de connaissance à travers la forme et ses rapports) vers une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la vision périphérique et l'instabilité.* »⁹

Les titres de beaucoup d'œuvres de l'art optico-cinétique semblent ainsi concernés par ce projet dynamogénique. Les *Accélérations optiques* (à partir de 1961) de Jean-Pierre Yraval, avec leurs variantes *Déplacement-Accélération* ou *Cylindres en accélération*. *Accélération Circle* de Bridget Riley (1961) et la série des *Dinamica circolare* (à partir de 1964-1965) de Marina Apollonio, expriment ce régime de dynamique perceptuelle et attentionnelle et la force motrice qui l'accompagne. Comme l'avait proposé Jean Epstein en son temps, «*l'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation : voir vite*¹⁰ ». Les formes circulaires de l'art cinétique, qui absorbent l'œil dans de vertigineux pas de vis scopiques, manifestent donc le faible contrôle de l'observateur sur l'objet de son attention. En privilégiant la rapidité du balayage visuel sur la surface (le scanning) plutôt qu'une saisie globale des phénomènes visuels, c'est une emprise sensitive imparfaite, «*approximative* », dit Epstein qu'exprime le régime attentionnel de l'art optico-cinétique.

La totalité des dispositifs de Brion Gysin porte assurément les mêmes enjeux adaptatifs : comme eux, ils contribuent à l'accroissement de la dynamogénie ambiante en entraînant la mécanique visuelle à des vitesses plus rapides, et donc à la constitution d'arcs réflexes d'une efficacité supérieure – dont le neurologue et cybernéticien Grey Walter clame

⁵ Umberto Eco, *Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, in *Arte programmata*, cat. Exp., Milan, Galleria Vittorio Emanuele, 1962, n.p.

⁶ GRAV, *Recherche d'art visuel, Melpomène*, Paris, n°16, décembre 1964, p.11

⁷ François Morellet, *Quelques questions posées par J. Leering à François Morellet*, Morellet, 1971, p.56

⁸ Arnaud Pierre, *De l'instabilité. Perception visuelle /corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°78, hiver 2001-2002, p. 48-49.

⁹ GRAV, *Transformer l'actuelle situation de l'art plastique*, tract, 25 octobre 1961 ; reproduit dans *Stratégies de participation*, cat.exp. Grenoble, Le Magasin, 1998, p. 74-75

¹⁰ Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, Editions de la Sirène, 1921, p.173

la nécessité vitale pour l'individu engagé dans des transformations de la vie moderne : « *Un rythme plus rapide a indubitablement une valeur de survie dans un monde de vie exigeant des décisions et des actions toujours plus rapides.*¹¹ »

A la faveur de l'aveuglant éclair stroboscopique dont la période entre en résonance avec celle des rythmes corticaux, les *Microtemps* de Nicolas Schöffer cherchent à remodeler directement la matière cérébrale, au terme d'un processus qui soumet l'observateur à son emprise stupéfiante : « *J'ai dépassé la notion de donner à voir pour en venir à la notion de fascination, c'est-à-dire de conditionnement par des programmations qui s'adressent de plus en plus à la perception neuronienne et, de moins en moins, à la perception rétinienne.*¹² » Par la vitesse des mouvements programmés comme par l'intensité des éclats lumineux émis, ces œuvres suivent un projet de « *densification visuelles*¹³ » dont l'objectif est de forcer les portes de l'attention visuelle pour aller s'emparer du système nerveux central lui-même, au dernier stade du mécanisme attentionnel.

Des « *accélérateurs visuels* » : c'est ainsi que Nicolas Schöffer qualifie ses œuvres mobiles et lumineuses de la série des *Microtemps*, commencée à partir de 1962.¹⁴ A l'heure où se construisent les premiers accélérateurs de particules, auxquels se réfère l'artiste en parlant également de « *cyclotrons visuels* », l'œil hyperesthésié de l'observateur moderne se mesure cette fois à la puissance des décharges énergétiques de la matière corpusculaire. La force percussive de la lumière pulsatile est alors censée ouvrir la voie aux bases neurales de la dynamique attentionnelle et engager une forme de perception que l'artiste nomme à plusieurs reprises « neuronienne ». Jusque dans leur titre, les *Microtemps* pourraient ainsi se faire l'écho des recherches contemporaines d'un Alfred Fessard sur les microrhythmes neuronaux et sur la cinétique de la machine nerveuse, à la base des messages envoyés au cerveau par les sens.¹⁵

Lorsque le rythme mécanique finit par susciter l'épilepsie, on atteint là le mode paroxystique de l'hyper-stimulation sensorielle déclenché par les nombreux dispositifs à lumière pulsante de l'art optico-cinétique, qui porteraient aussi bien que le stroboscope le nom de « stimulateur cérébral » qu'on lui a parfois donné.¹⁶ En passant par tous les degrés de stimulation : du plus agressif, avec des œuvres comme *Boîte à flash* (1964) de François Morellet, jusqu'aux *Cercles lumineux* de Vardanega, dont les anneaux pastels et doucement pulsatiles exhalent des sensations lénifiantes. Au même niveau de paroxysme, on pourrait également mentionner les installations éprouvantes de Julio Le Parc, où la saccade lumineuse se projette sur les parois de l'environnement *Mouvement surprise avec lumière pulsante* (1967) ; *Cellule avec projection en vibration* (1968) ; mais aussi *l'Ambiante a shock luminosità* de Giovanni Anceschi, présenté en 1964 dans l'exposition de la Nouvelle Tendence à Paris ;

¹¹ Grey Walter, Grey Walter, *Aspects de l'électrophysiologie des mécanismes mentaux* dans docteur Richier, *Perspectives cybernétiques en psychophysiologie*, Paris, PUF, 1951, p.200

¹² Philippe Sers, *Entretiens avec Nicolas Schöffer*, Paris, Belfond, 1971, p.130

¹³ L'expression est de celles qui reviennent constamment sous la plume et dans la conversation de Schöffer.

¹⁴ Philippe Sers, op.cit. p.53.

¹⁵ Alfred Fessard, *Leçon inaugurale*, in Alain Berthoz, *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*, Paris, Odile Jacob, 1999, p.311.

¹⁶ Rosy Morel, *Comment fonctionne le cerveau ?* in *Sciences et Avenir*, n°104, octobre 1955, p.459

et les nombreuses installations jouant sur la rémanence de séquences lumineuses, comme *After Structure* (1966) de Gianni Colombo, ou encore l'environnement présenté par François Morellet à la Biennale de Venise de 1970 : dans ce cas, la décharge musculaire contre un punching-ball déclenchait une tempête lumineuse, dans un accord retrouvé entre le choc corporel et le choc visuel¹⁷. On sait par ailleurs que c'est sous l'influence de la lecture de Grey Walter que Brion Gysin réalisa ses *Dreamachines* à partir de 1961, cylindre de carton perforé abritant une ampoule électrique, tournant à vive allure, susceptibles de provoquer d'éblouissantes visions chez l'observateur soumis à son rythme stroboscopique.¹⁸

Que certains patterns de l'art optique aient pu être tenus pour responsables de semblables *malaises attentionnels* dont la cause serait attribuable à une synchronisation progressivement conflictuelle des rythmes cérébraux par une autre excitation rythmique interférente, est une chose dont on peut s'assurer en voyant comment un reporter scientifique de *Life* rend compte de l'œuvre de Bridget Riley : « *L'effet flicker, exploité par miss Riley, n'est toujours pas bien compris par la science. Il pourrait être lié aux rythmes du cerveau autour de 10 à 12 hertz par seconde. Des éclats de lumière reproduisant ce rythme – ou peut-être, la promenade de l'œil contre des images durement contrastées – pourraient conduire le cerveau à la convulsion.*¹⁹»

En plaçant la vision dans l'incapacité de reconnaître un schéma *forme-fond* nettement discriminé, les structures afocales de l'art optique, constituées de microstimuli relançant sans relâche l'attention visuelle, maintiendraient l'observateur dans un état quasi hypnotique de veille infra-perceptive, marquée par un train dominant d'ondes alpha : celles-ci ont en effet pour fonction d'assurer l'exploration constante des aires visuelles, jusqu'à ce qu'elles rencontrent une forme, une *Gestalt*, selon un processus qui se relâche une fois cette tâche accomplie. En cas d'échec de cette fonction d'identification, un phénomène d'oscillation et d'accélération se produit, que Grey Walter décrit en termes qui éclairent certaines des notions favorites des membres du GRAV : *l'instabilité perceptive*, qui désigne ce moment où la puissance constructive qui devrait se manifester spontanément dans l'activité visuelle normale échoue dans ses mécanismes les plus simples, comme la reconnaissance de la *bonne forme* des gestaltistes ou la ségrégation entre le fond et la forme. A la désorientation et l'instabilité engendrées par de vaines tentatives de focalisation attentionnelle et d'accommodation sur un centre disparu, répond l'emballement du signal cortical selon un processus que la cybernétique appelle *feed-back* « positif », généré par l'impossibilité de stabiliser l'excitation du récepteur en raison de la suractivité de l'effecteur : « *Le feedback, explique Walter, n'est autre chose que ce qui se produit quand un récepteur et un effecteur sont reliés entre eux de telle sorte que le récepteur puisse à la fois stimuler l'effecteur et être stimulé par lui. [...] Si les connexions sont telles que l'activité d'un effecteur accroisse l'activité du récepteur, qui, à son tour, accroît encore davantage l'activité de l'effecteur, le résultat est un feedback positif, et généralement l'instabilité. Une telle instabilité aboutit, soit à un emballement et à une*

¹⁷ Arnauld Pierre, *Ce que devrait être le spectateur*, Morellet, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000, p. 17-27

¹⁸ Brion Gysin, *Dream Machine* (1962) et Ian Sommerville, *Flicker*, in *Sons et Lumières*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne – Centre George-Pompidou, 2004, p.220 et 221

¹⁹ Warren R. Young, *Op Art*, in *Life*, vol. 37, n°12, 28 décembre 1964

*panne, soit, si le champ d'activité est plus limité, à l'oscillation*²⁰», qui est elle-même accélérée en cas de stimulation du champ périphérique²¹.

Si les artistes optico-cinétiques voulaient « moderniser » notre attention en l'entraînant dans des dispositifs expérimentaux émetteurs de lumière pulsante et simulant l'environnement lumineux moderne, il semble que le *moment d'acmé épileptique* de son histoire ait freiné son projet, comme si la crise d'épilepsie avait suscité la crise du mouvement (optico-cinétique). L'évolution contemporaine de l'art optico-cinétique paraît aujourd'hui beaucoup moins enthousiasmante et semble s'être détournée de ses intentions modernistes éducatives, pour nous restituer plutôt des sensations visuelles et cinétiques et finalement une ambiance.

L'héritage contemporain artistique de l'art optico-cinétique exprime aujourd'hui une toute autre intention que celle autrefois portée par les artistes cinquante années auparavant.

La pulsation lumineuse s'est imposée comme l'auxiliaire d'un art qui souhaitait remettre en cause la possibilité d'une attention concentrée. Plusieurs œuvres récentes qui utilisent la lumière le font d'une façon donnant à penser que celle-ci n'est plus la condition d'une attention dynamique et habile, mais, au contraire, l'épreuve de son impossibilité.

L'art luminocinétique contemporain donne à réfléchir une autre vision de l'excitation lumineuse métropolitaine. La lumière urbaine va prendre une dimension proprement traumatique. Une œuvre telle que le *Light Wall* (2000) de Carsten Holler en est l'expression. Des centaines d'ampoules électriques disposées sur un mur, en configuration frontale ou angulaire, clignotent, jusqu'au risque de l'épilepsie, selon une fréquence calculée pour provoquer chez le spectateur, qui aura vite été forcé de fermer les yeux, des phénomènes visuels voisins de l'hallucination.

L'œuvre d'Ann Veronica Janssens intitulée *Donut* (2003) est également violemment pulsative. Elle consiste en la projection en boucle, sur le mur-écran d'une salle obscure, de flashes circulaires et concentriques de couleur, à intervalles ultrarapides et constants. Dix couleurs se suivent le temps d'un cycle. Après quelques instants, l'esprit du spectateur est, durant les noirs qui séparent les flashes, envahi par la propagation de ces ondes lumineuses. En quelques mesures, ces cibles, par leurs intenses clignotements, ne sont plus ce que vise le sujet attentif, mais ce qui vise ce dernier. *Donut* est à mettre en relation avec une autre œuvre de l'artiste, la vidéo *Scrub Berlin* (2002). Cette fois, les cercles se sont transformés en rectangles dont les couleurs évoluent à un rythme variable. Les *Hommages au carré* de Josef Albers endossent désormais les habits du *flicker film*. Le quadrangle en proie au « battement » : pouvait-on trouver meilleure allégorie du destin présent du luminocinétisme ?

²⁰ Grey Walter, *Aspects de l'électrophysiologie des mécanismes mentaux* dans docteur Richier, *Perspectives cybernétiques en psychophysiologie*, Paris, PUF, 1951, p. 16

²¹ Ibid., p.18

Le *battement* est, la catégorie avancée par Yves-Alain Bois et Rosalind Kraus pour rendre compte du fait répétitif, sans issue, ni relève, qui défait constamment ce qu'il a fait, procès dont l'ambition est d'interdire l'avènement de la *bonne forme*, qui devait permettre au spectateur d'augmenter sa maîtrise attentionnelle de l'environnement moderne²². Si avec des pièces comme le *Light Wall* de Holler, *Donut* ou *Scrub Berlin* de Janssens, le luminocinétisme contemporain emprunte comme ses ancêtres les voies du *flicker*, un changement de perspective important est toutefois intervenu.

L'objectif anti-illusionniste, c'est-à-dire le désir d'accroître les capacités hyperattentionnelles du spectateur, qui fondait la démarche des initiateurs du *flicker film*, aura vite été remplacé par son exact opposé : le traumatique effet d'aveuglement provoqué par un battement, la perte de connaissance plutôt que son élargissement. Le destin du *flicker* est par conséquent paradoxal. Visant, au départ, avec une ambition très moderniste, à faire prendre conscience au spectateur qu'il regarde passer une série de photogrammes par l'ouverture d'un projecteur, tout comme, par exemple, Robert Ryman s'attachait dans la même période à dénuder les divers composants de la peinture et du tableau, le *flicker* va finalement aboutir à déchaîner le refoulé corporel du programme visualiste du modernisme. Dans le *Light Wall* ou avec *Donut*, le battement n'a évidemment plus aucune visée anti-illusionniste, il ne répond plus à quelque souhait de voir s'amplifier la maîtrise attentionnelle du spectateur, sur le procès auquel il est confronté, mais plutôt de déstabiliser celui-ci en le soumettant à l'expérience d'états limites.

Chez Daniel Tremblay, la peinture met en crise l'instance focale et la concentration attentionnelle. L'effet *op* est ici le corollaire d'un phénomène de défocalisation et non la manifestation d'un redoublement de l'activité visuelle. La question du mouvement n'est toutefois pas totalement absente de l'esthétique de Tremblay. Si les cibles sont déformées, s'il est difficile de les regarder, c'est en effet que le mouvement, la vitesse sont désormais de la partie. La conscience de la mobilité des objets vus, du déplacement des cibles, bref, la question stroboscopique, est devenue d'ailleurs à ce point insistante en un moment de l'histoire qu'un art est né : le cinéma. Tremblay a d'ailleurs significativement intitulé l'une de ses expositions : *The Entire Movie / Quickest Way to the Airport* – associant ainsi aéronautique et cinéma (un art du mouvement et de la vitesse). On le comprend donc, avec les cibles déformées de Tremblay, il s'agit, non de créer l'illusion d'un mouvement, mais de tirer les conséquences iconographiques du mouvement qui s'est doublement emparé des cibles et de leurs spectateurs. Bref, là où l'*op art* s'attachait au mouvement des figures, Tremblay s'emploie avec ses cibles à la figure du mouvement. Ces cibles déformées nous disent que la focalité et l'attention concentrée sont en crise et nous suggère l'hyper-mobilité et la vitesse comme causes de cette crise.

La baisse de tension que connaissent les vibrations picturales sont également éprouvées par les lumières elles-mêmes. Le *Light Space Modulator* (2003) conçu par Philippe Decrauzat est assez simple : deux ampoules électriques, fixées aux deux extrémités

²² Yves-Alain Bois et Rosalind Kraus, *Battement, L'informe mode d'emploi*, cat. exp., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p.124-130.

supérieures d'un tube en forme de T, dont les pulsations lumineuses reproduisent la séquence, très lente, de la machine à hypnotiser du film *L'Exorciste 2* (1977) de John Boorman. Télépathie et désenvoûtement ne sont cependant plus au programme. Les signaux photoniques du *Modulator* de Decrauzat n'hypnotisent pas leur spectateur. Ils le laissent en proie à un étrange sentiment de dépossession : stimuli sans effets notable ; aucun sens ne peut clairement être prêté à ces pulsations. Que l'œuvre référentielle soit un film d'horreur ne rend que plus sensible la dédramatisation ainsi obtenue. A la peur succède la vacance.

Le *Billboard* (2004) de Jeppe Hein donne, lui aussi, du cinétisme une version particulièrement désublimée et sans illusion : le panneau d'affichage fait pivoter ses facettes, non pour renouveler l'information délivrée, varier les messages, changer d'image, mais pour exhiber, les versions successives et identiques d'une vacance du sens. La machine cinétique semble désormais plus proche de la vanité que d'un vecteur d'extension sensorielle.

Les données atmosphériques déterminées par le luminocinétisme contemporain participent ainsi dans de nombreuses installations et vidéos à la sensation d'un état dépressif, état qui fait écho aux troubles de l'attention avec ou sans hyperactivité de certaines figures maniaco-dépressives. L'œuvre propose au public non plus une expérience, mais une imprégnation : l'image ne crée pas du sens, mais de l'ambiance. Une ambiance qui restitue un état du réel auquel on a soustrait le sens. La perte subie est une perte d'inscription, une mise au ban des règles sémantiques qui régissent l'usage, équivalant à une sortie hors du langage.

Dans le *revival op et cinétique* d'aujourd'hui deux tropismes semblent ainsi se manifester. Ou bien vibrations, battements et pulsations sont accentués, à l'extrême, parfois jusqu'au trauma. Ou bien, ils se voient au contraire atténués pour n'être souvent plus que des signes macabres d'eux-mêmes. Faut-il conclure à quelques radicales divergences entre les héritiers ? Rien n'est moins sûr. D'un côté, la maximalisation des effets contribue, en contraignant à cligner vite des yeux, voire à les fermer, à renforcer la composante *anti-gestaltiste* de l'op art et du luminocinétisme, celle qui n'abstrait pas l'œil du corps et affole l'attention. De l'autre côté, la minimalisation de ces mêmes effets exprime – en faisant tourner à vide des machines ou en renversant le mouvement de la figure en figure du mouvement – une perte des capacités dynamiques attentionnelles, une perte de leurs réactivité et de leurs motricité, dont de seules « impressions ambiantales » semblent être les derniers signes d'une sensation esthétique.

La cybernétique joua un rôle essentiel dans l'entreprise de démolition de la conscience conduite par certains artistes optico-cinétiques et luminocinétiques. Fruits d'une science désublimante – la « *métaphysique de l'âge atomique* », selon Heidegger – mis au service d'un art désublimé, les machines cybernétiques, en mettant en évidence la possibilité d'un comportement sans conscience, auront puissamment participé, à cette critique de toute une métaphysique de la subjectivité. Cependant, les évolutions contemporaines de l'art cybernétique tendent à démontrer non seulement l'échec de son projet dynamogénique, par un

décrochage des capacités attentionnelles, mais aussi son désastre cognitif, par une saturation de ces mêmes capacités attentionnelles, donnant alors naissance aux problématiques esthétiques de l'ambiance. L'ambiance, en tant que catégorie esthétique devient ainsi une catégorie historique : elle supplante celle de l'art optico-cinétique, apparue quelques cinquante années plus tôt.