

Vasarely

Vibration et irradiation

Gilles Hénault

Volume 17, Number 70, Spring 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57837ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

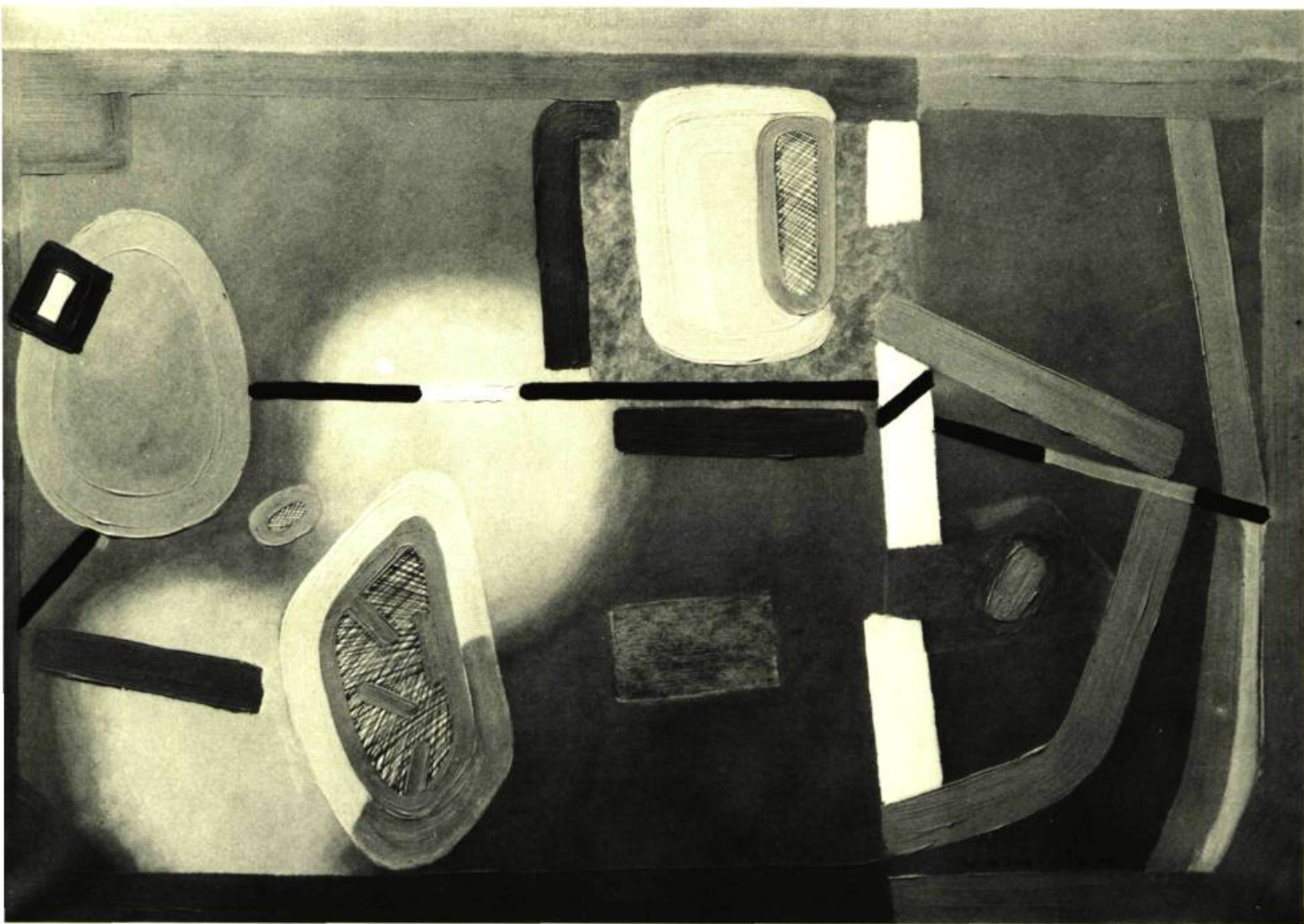
Cite this article

Hénault, G. (1973). Vasarely : vibration et irradiation. *Vie des Arts*, 17(70), 34–37.

Vasarely

vibration et irradiation

Gilles HÉNAULT



« L'enjeu n'est plus le coeur, mais la rétine, le bel esprit devient sujet de la psychologie expérimentale. Les contrastes aigus noir-blanc, l'insoutenable vibration des couleurs complémentaires, le papillotement des réseaux rythmés et des structures permutées, le cinétisme optique des compositions plastiques, autant de phénomènes physiques présents dans nos oeuvres, dont le rôle n'est plus d'émerveiller ou de nous plonger dans une douce mélancolie, mais de nous stimuler et de nous procurer des joies sauvages. »

C'est Vasarely qui parle. Cet extrait d'un de ses textes pourrait être son credo. Ces lignes résument mieux que je ne saurais le faire la démarche de l'artiste.

C'est par un long cheminement que Vasarely en est arrivé à cette conscience et à cette orientation. Mon propos n'est pas de faire l'apologie de cette attitude, mais d'en démontrer

brèvement les possibilités et les limites.

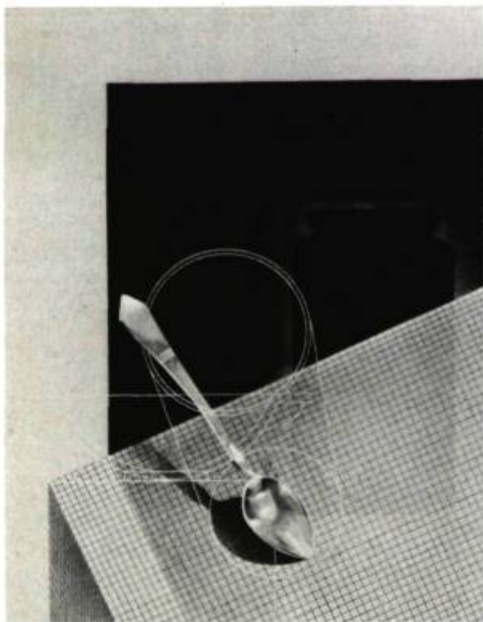
Quand on prend la petite route tortueuse qui monte vers le château Renaissance qui abrite la Fondation de Gordes, l'oeil ne se lasse pas d'admirer les champs de vignes et les bosquets de cerisiers qui montent à l'assaut de l'escarpement surmonté de l'élégante construction. Dans la vallée, le regard ne déchiffre pas seulement l'espace modulé d'un des beaux coins du pays provençal, mais aussi, à cause des constructions diverses et de l'ordonnance des choses, comme un véritable étagement de siècles. Le château lui-même marque l'arrêt structuré d'un élan dans le temps.

En pénétrant dans les salles consacrées aux oeuvres de Vasarely, il se produit une brusque rupture, un saut temporel qui nous transporte dans un autre âge. Ici, le vingtième siècle affirme sa présence sous une forme par-

On l'appelle le père de l'Op art. Il participe depuis plus de quarante ans à la plupart des grandes expositions internationales. Dans les années 60, il influençait même la mode et la conception des tissus imprimés. L'été dernier, la télévision lui consacrait une grande émission. Le Musée d'Art Contemporain, à Montréal, l'avait mis au programme de ses expositions. Récemment, les Editions du Griffon de Neuchâtel, en Suisse, publiaient un deuxième album sur son art dans la prestigieuse collection *Arts plastiques du vingtième siècle*. Dans le vieux château de Gordes, en Provence, il a son propre musée. Bref, Vasarely, qu'on l'aime ou non, est un artiste qui compte dans notre siècle.

2

3

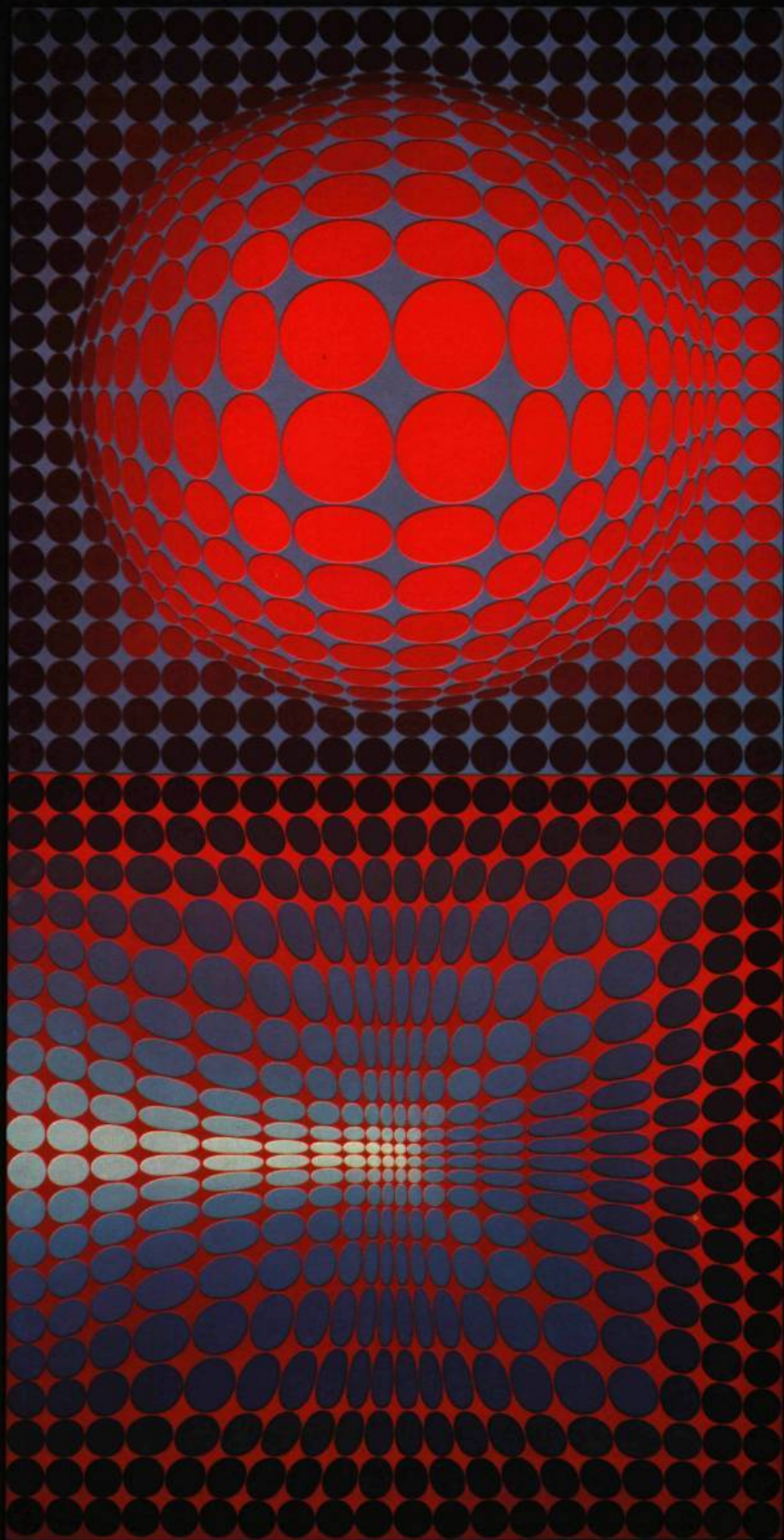


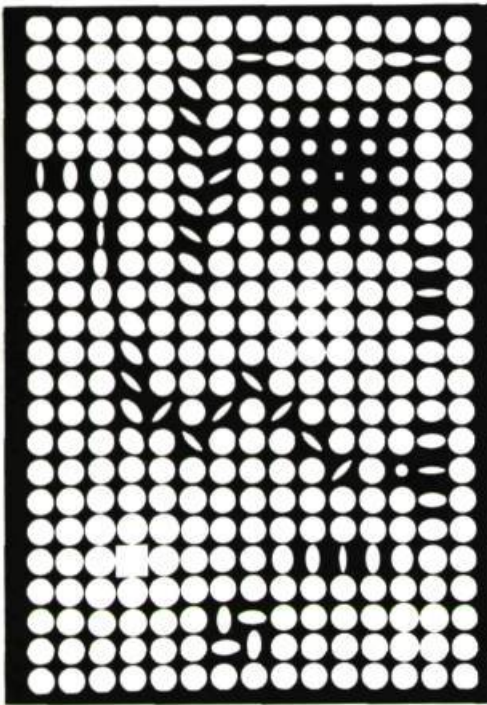
1. *Fausses-routes*, 1946.

2. *Étude verte*, 1929.
15 pces x 11 1/2. (29 x 39 cm.)

3. *Chadar*, 1952.
47 pces x 39 1/2. (120 x 100 cm.)







2

1. VP-103, 1969.
94 pces x 47. (240 x 120 cm.)

2. Bételgeuse, 1957.

ticulière. Il y a d'abord la mobilité. Les oeuvres sont présentées sur des panneaux entraînés dans un mouvement continu et rythmé. Déjà, l'art ne nous apparaît plus comme pérennité, mais comme mouvement.

La présentation, contrairement aux rétrospectives traditionnelles, ne va pas du plus ancien au plus nouveau. Elle est inversée. Nous remontons la filière jusqu'à la genèse. Le fil conducteur, c'est une ordonnance que l'on retrouve jusque dans les premières oeuvres, une ordonnance apprise du Bauhaus et qui va se structurer tout au long des années, en passant par l'agencement des pierres et par l'abstraction géométrique, par le damier et le photographisme, par le positif-négatif du noir-blanc, jusqu'à l'unité forme-couleur et au système de permutation qui formera plus tard l'alphabet et la syntaxe de son oeuvre récente.

Il y a là le témoignage d'une fidélité. On sent que la prospective ne se fait pas au hasard et que la recherche s'élabore à partir d'un art qu'on pourrait appeler artisanal vers un art axé sur la science et la technologie. D'ailleurs, l'artiste en prend conscience à mesure que se déroule sa création. Ses *Notes brutes*, dont un certain nombre sont citées dans sa première monographie, établissent cet itinéraire. Ainsi, en 1959, il écrit: « Les vulgarisateurs scientifiques ont l'immense mérite d'é-

laborer un langage commun qui nous rend intelligibles sinon exactement tout au moins intuitivement les choses du monde et de l'univers. Sentir d'une façon juste les choses, c'est déjà un peu les connaître. N'est-il pas essentiel dans un monde nécessairement cloisonné d'établir l'osmose, de briser l'hermétisme pour permettre la confirmation d'un mouvement à peu près identique dans tous les secteurs de l'activité humaine? »

Cette façon de voir devait le conduire à un art chiffré dont l'artiste est simplement le concepteur, mais qui est exécuté par des assistants avant de l'être par des ordinateurs! On a crié au sacrilège, à la fumisterie. . .

Vasarely répond, en 1960: « L'artiste vedette ou le génie solitaire, autant d'anachronismes; seuls des groupements de chercheurs, collaborant avec les disciplines scientifiques et techniques créeront véritablement. » C'était l'objectif du *Groupe de recherches d'art visuel* des artistes de la galerie Denise René, groupe qui devait se dissoudre après quelques années de travail en commun. Par la suite, ces artistes sont devenus ou des vedettes ou des génies solitaires. Il ne semble pas que Vasarely ait échappé à ce destin.

Cela n'empêche pas qu'il ait exercé, par son art et par sa pensée, une influence considérable sur l'orientation artistique de toute une génération. Ses idées sont essentiellement généreuses. En 1961, il note: « Combien nous sommes loin de *L'art pour l'art*. La plasticité est nourriture, due à tous au même titre que la connaissance, le chant ou les vitamines. » D'où ses combats pour l'art social, pour la cité polychrome, pour l'unité forme-couleur utilisable par tous comme un jeu de dames ou d'échecs, pour les multiples, pour l'intégration des arts et leur démocratisation. Cependant, tout compte fait, cela n'est guère nouveau. Il y a bien longtemps que l'intégration des arts à l'architecture est réalisée dans les cathédrales, que les arts graphiques et, même, la sculpture ou la tapisserie produisent des multiples et que les constructions de certains pays sont polychromes. Par ailleurs, le piège de la production-consommation ne joue pas toujours en faveur de la véritable démocratisation, qui n'est pas nécessairement synonyme d'uniformisation et de multiplication.

Dans le domaine purement plastique, Vasarely s'insurge surtout, comme beaucoup d'autres créateurs contemporains, contre l'aspect artisanal, acci-

dentel et même inspiré de l'oeuvre d'art. Il veut qu'elle soit, au contraire, une simple joie plastique pour l'oeil, un accompagnement de la connaissance scientifique, une découverte de la structure du réel.

Ce qui l'intéresse, c'est l'élaboration d'un système chiffré qui permette un nombre incalculable de permutations à partir d'éléments simples comme le cercle et le carré (avec toutes leurs variantes vers l'ovale et le parallélogramme) et l'utilisation contrastée du noir-blanc ou des couleurs complémentaires. Il obtient ainsi, comme aux échecs, une série quasi infinie de coups ou de parties possibles qui se concrétisent en autant d'oeuvres différentes et pourtant semblables. C'est à l'intérieur de cette dialectique de l'unité et de la contradiction qu'il joue le devenir de son oeuvre. S'il ne gagne pas à tout coup, il invente nécessairement, car par définition il ne peut, en transformant l'un des éléments, obtenir deux résultats absolument symétriques.

On dira que le hasard, dans les oeuvres informelles, produit la même diversité, et c'est vrai. Mais ce qu'il y a d'absolument différent, dans une oeuvre construite ou structurée, c'est la gestalt: au flou, à l'impulsion psychique qui s'adresse à l'âme, on substitue la pure plasticité, qui provoque d'abord un choc rétinien avant de se répercuter dans le cerveau qui doit recomposer l'ensemble selon un processus quasi mathématique. Il en résulterait donc un plaisir cérébral, et en même temps plus transparent, puisque l'oeuvre ne propose pas de mystère intuitif, mais une sorte de cheminement critique qui permet de comprendre comment c'est fait et pourquoi nous éprouvons du plaisir à voir ce qu'on nous présente (si plaisir il y a). En fait, le décalage s'opère de la contemplation vers la simple délectation d'une plasticité qui se donne comme une énigme à décrypter. Certains diraient qu'il s'agit là d'une délectation morose. « Quel ennui », me disait un peintre qui se situe aux antipodes de Vasarely.

Pourtant, il y a, dans cette oeuvre tendue vers la négation de l'affectivité poétique, une séduction certaine qui provient de l'irradiation et de la vibration des surfaces colorées, des quanta de lumière, de la géométrie capricieuse, inattendue ou agressive des noirs et blancs, des grilles mouvantes, bref, de la couleur et de la forme, qui parlent un langage purement plastique.

