

Art et technologie – des discours critiques à l'époque de la guerre froide

Compte rendu du séminaire du 7 novembre 2016 aux Archives de la Critique d'Art à Rennes, en présence de Vera Wolff (Eidgenössische Technische Hochschule Zurich, chercheuse associée du programme PRISME).

Réalisé par Lorine Hennebelle & Marine Macq
(Master 2 « Histoire et Critique des Arts », université Rennes 2)

Le séminaire prend pour point de départ le VIII^e Congrès International des Critiques d'Art, qui s'est tenu en juillet 1963 à Tel Aviv, et dont l'un des thèmes abordés s'intitule « La création artistique dans la technologie moderne, intégration et conflits¹ ». Plus largement, il s'agissait pour ces critiques d'interroger les enjeux de l'art à l'égard de la société contemporaine, réflexion qui s'imposa face à l'omniprésence de la technologie moderne dans les représentations et les usages de chacun. Pour reprendre les termes du président de session, le critique brésilien Mario Pedrosa :

« La technologie n'a pas seulement des rapports avec le domaine scientifique de la nature, mais socialement elle a des techniques gouvernées, des techniques de propagande, des techniques de publicité qui enve-

loppent son style ; la création artistique dans un milieu tout-à-fait artificiel est contraire à l'esprit même de la création artistique et cela, je crois, c'est le grand conflit du milieu social dans lequel nous nous trouvons et qui pose le problème fondamental de la raison d'être de l'art à notre époque.² »

Au sein de la chronologie de l'AICA, il s'agit de la première occurrence explicite des relations entre art et technologie. D'un point de vue méthodologique, l'intérêt historique de ce débat est double. D'une part, il réside dans la multiplication des points de vue et approches théoriques dont les critiques font alors usage : tantôt sociologique (Giulio Carlo Argan, Mario Pedrosa), tantôt ontologique (Jorge Romero-Brest), ou même étymologique (Dimitri Fatouros). Il s'agit de les comprendre à l'égard de leurs enjeux politiques, économiques et culturels précis

1 Actes du VIII^e Congrès International des Critiques d'Art, AICA Tel-Aviv, juillet 1963, p.44-72, fonds Restany [PREST.A 1052]. Sauf mention contraire, tous les documents cités proviennent de l'Inha - Collection Archives de la critique d'art, Rennes.

2 Mario Pedrosa dans son introduction de la séance, *ibid.*, p. 47.

sur les plans national et international. D'autre part, ce même document dresse un état des lieux panoramique du climat intellectuel d'une époque spécifique, en l'occurrence la décennie 1960, dont on distingue rapidement les deux rives du même objet : la première s'inquiétant d'une industrialisation à outrance comme d'une apologie de la société des loisirs, et leur contingence sur non plus l'avenir de la création mais de la *production* artistique (Pedrosa, Adnan Turani, Cevad Memduh Altar) ; et la seconde défendant une vision progressiste visant à exprimer la nouvelle nature de l'art (Pierre Restany, Jorge Romero-Brest, Dimitri Fattouros). Comme le montre la discussion du séminaire, travailler sur ces sources – par nature problématiques, car hautement subjectives et dépendantes du contexte historique donné – soulève nombre de questions qu'il nécessite de clarifier, afin d'en tirer profit pour une analyse historique : comment l'horizon de connaissances de ces critiques s'est-il constitué ? Quelles sont leurs sources d'information sur les actualités scientifiques et technologiques de l'époque ? De quelle manière, leurs convictions politiques individuelles et les idéologies dominantes orientent-elles leurs discours ?

Art et Science : un état des lieux d'après Pierre Francastel

La réflexion commune se poursuit avec l'analyse de la communication de Pierre Francastel³ en 1953, à l'occasion du IV^e Congrès de l'AICA de Dublin, portant sur les rapports entre l'art et la science. De cette lecture émerge l'affirmation d'une vision franche de ces synergies. En effet, si l'approche historique – « *entrée de fait* » – se limite à interroger les interactions historiques entre ces deux entités, introduisant très naturellement cette question de savoir si l'artiste anticipe la science, l'approche esthétique – « *entrée de principe* » – permet d'identifier distinctement la position de l'auteur : Francastel ne nie pas qu'il existe certains rapports entre arts et sciences mais critique vivement la tendance générale consistant à poser comme deux lignes parallèles absolues l'art et la science puis, à déterminer les similitudes qui émergeraient d'un tel parallélisme. Autrement dit, Francastel conteste la vision tronquée qu'induit « *l'analogie superficielle* », lui substituant ce qu'il nomme le « *sens de l'effort humain* »,

3 Pierre Francastel, « Les rapports de l'art et de la science », 1953, communication tapuscrite, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON006 7/06], consultable à l'adresse URL suivante : http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/965?page=2

c'est-à-dire le postulat selon lequel les arts et les sciences sont les deux revers d'une même médaille – complémentaires – en ce qu'ils traduisent tous deux avec leurs spécificités propres un état de l'homme à un instant T : « *Les arts comme les sciences n'aboutissent pas simplement à la création d'œuvres éphémères, elles déterminent des modes d'action et de compréhension dont la valeur survit à l'époque qui les a engendré.*⁴ » L'auteur défend ainsi une méthodologie qu'il veut efficace pour étudier les rapports entre art et science et dont l'emploi lexical se fait encore de manière significative au singulier. Il ne les considère nullement comme des rapports d'emprunt formel mais davantage comme des rapports socialement construits. En tant que reflet immédiat d'une époque, il s'agit là d'une revendication de l'art comme outil de connaissance, au même titre que les sciences.

4 Ibid., p. 5.

De l'autonomie des arts et des sciences ou le salut de l'art moderne selon Mario Pedrosa.

Au sein du même Congrès de l'AICA de Dublin, la communication de Mario Pedrosa⁵ offre un deuxième angle d'attaque quant à notre problématique : celle de la défense d'une autonomisation des arts et des sciences comme seul salut de l'art moderne. Auparavant, c'est-à-dire avant la période impressionniste, l'art répondait plus ou moins aux codes, normes, canons d'une époque – il était situé, apprécié à travers eux – si bien que l'art ne se limitait qu'au seul phénomène esthétique : « *L'art était devenu une technique achevée et morte, fondée sur des préjugés intellectualistes et rationalistes figés. Il était devenu une activité purement conceptuelle.*⁶ » Ne se calquant plus sur la loi de la nature, la frontière étanche qui vient désormais séparer les arts et les sciences autorise ces derniers à l'affirmation de leurs propres lois internes respectives. Il en résulte que le génie artistique ne s'offre plus au concept, mais appelle à ce

5 Mario Pedrosa, « Les rapports de la science et de l'art », 1953, communication tapuscrite, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON006 7/07], consultable à l'adresse URL suivante : http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/966?page=2

6 Ibid., p. 4.

PRISME

que chaque artiste crée sa propre géométrie – individuelle mais universelle – qui constitue dès lors le moyen de renouer avec l'art par un dialogue spirituel. À ce titre, l'art abstrait doit être compris comme l'aboutissement victorieux d'une telle volonté : non conceptuel mais substantiel, l'intuition pour pallier à la raison. Pedrosa a donc méthodiquement nommé les étapes symboliques du processus d'autonomisation des arts et des sciences, de manière à révéler l'intérêt pour l'art d'un « *dégagement systémique* » de tout processus conceptuel. De cette autonomisation réussie, les facultés cognitives de l'homme ne se limitant pas au langage, l'art devient au même titre que la science mais sur un nouveau mode, un moyen intuitif de connaître, dessin d'une nouvelle « *mythologie* ».

Au-delà de l'effort d'articuler des analogies entre processus artistiques et scientifiques, ces deux communications de 1953 livrent des témoignages précoces pour fonder un discours sur la supériorité de l'art abstrait et dont la soi-disant « autonomie » se montre particulièrement problématique à l'égard des politiques culturelles de la guerre froide (Francastel défendant l'École de Paris, Pedrosa soutenant l'art concret brésilien comme véhicules d'une émancipation nationale). Le séminaire s'achève sur

une discussion portant sur les rôles dès lors assignés à l'artiste en tant que « scientifique » ou « ingénieur » et soulignant l'apport que l'on pourrait tirer de l'évolution même du concept de « créativité » et sa démocratisation dans les années 1960.