

Éric BONNET, dir., *Esthétiques de l'écran, lieux de
l'image*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Eidos, 2013, 186 pages

Agnès Felten



Édition électronique

URL : [http://
questionsdecommunication.revues.org/8755](http://questionsdecommunication.revues.org/8755)
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 249-252
ISBN : 978-2-8143-0182-5
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Agnès Felten, « Éric BONNET, dir., *Esthétiques de l'écran, lieux de l'image* », *Questions de communication* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 01 février 2014, consulté le 02 octobre 2016. URL : [http://
questionsdecommunication.revues.org/8755](http://questionsdecommunication.revues.org/8755)

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

humaine. Toutefois, soulevons un point critique au sujet des échanges Erasmus. L'ambition politique semble l'emporter sur l'échange culturel puisque ces échanges se révèlent traiter d'affaires internationales plutôt que d'un « cosmopolitisme pacifiste » (p. 113). Le fait que cette mobilité étudiante ne produise pas toujours l'acquisition linguistique constitue va à l'encontre du but recherché. Dans sa première conférence – *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* –, le philosophe Friedrich Nietzsche a décelé la transformation de l'éducation en industrie en réduisant les humains à des sortes de « monnaie courante » pour l'économie. À ce propos, il écrit : « La véritable tâche de la culture serait alors de créer des hommes aussi courants que possible, un peu comme on parle d'une "monnaie courante" » (p. 113). Pour notre part, nous pensons que le libéralisme universitaire favorise certainement l'échange, mais qu'il n'a pas à uniformiser les pensées ou à réduire les langues pratiquées dans l'enseignement supérieur. L'ensemble des contributions dénotent la diversité qui ne peut qu'enrichir et élargir la vision de l'objet en question. La revue conduit à poser une nouvelle problématique : dans quelle mesure l'École saura-t-elle préservée la langue source ? Quelle sera la configuration des universités et de quelle posture auront les étudiants et les universitaires à l'avenir ?

Sara Ben Larbi

CREM, université de Lorraine, F-57000
benlarbisara@rocketmail.com

Culture, esthétique

Éric BONNET, dir., *Esthétiques de l'écran, lieux de l'image*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Eidos, 2013, 186 p.

L'ouvrage tente de définir les lieux de l'écran. Il s'agit d'un ensemble de douze articles écrits à la suite d'une journée d'étude sur ce thème. Organisé en quatre grandes parties, le volume propose de répondre à cette question : la généralisation des écrans a-t-elle modifié la conception de la surface picturale ? Chaque protagoniste a la double casquette, celle de théoricien et d'artiste. Les contributions n'ont pas pour but de parler de l'expérience personnelle de chacun des auteurs, mais l'enrichissement par la pratique permet un regard plus aiguisé sur la pratique des autres artistes. L'écran est une matière à la fois concrète et imaginaire qui produit un espace dans lequel peuvent se dessiner des figures. Il faut se demander aussi quelle place occupe la peinture et où se situe le corps du peintre dans la création.

Dans le premier chapitre (pp. 13-24), Éric Bonnet – organisateur de la journée d'étude et directeur de la publication – se focalise sur les œuvres de Jean Degottex. Il s'agit de mettre en évidence que l'utilisation de nouveaux matériaux apporte une nouvelle définition de l'écran. Ces technologies conduisent à une hybridation de l'art. L'écran permet deux principes artistiques : celui d'évidement et celui d'attente. L'artiste peut redéfinir la position de son corps par rapport à l'écran. Dans le deuxième chapitre (pp. 25-38), François Soulages évoque l'écran en tant que lieu du rêve. Sa contribution repose sur quelques notions psychanalytiques. L'auteur part du postulat que l'écran n'est pas un tableau, même si les deux supports ont de nombreux points communs. L'espace du rêve fait intervenir l'inconscient. Selon Sigmund Freud (*Case Histories II*, Harmondsworth, Penguin, 1979 [1955], p. 132), la projection est du côté de la paranoïa. Il faut aussi se méfier des dangers du projeté. Il ne faut pas nier l'altérité et il faut repenser les rapports entre l'homme et l'écran. On doit aussi s'interroger sur la fonction de transfert de l'écran. Ainsi la pratique de l'écran autorise-t-elle une double confrontation. L'auteur arrive à la conclusion que l'écran ne doit pas être mythique ou religieux, mais extraordinaire et prophétique.

Dans le troisième chapitre (pp. 39-50), Yves Schemoul s'intéresse à l'écran en tant que traversée, échange et milieu. Le chercheur et artiste interroge l'écran en tant qu'outil. Au début de sa contribution, il propose cette définition de l'écran le voyant comme un élément constitutif et dispositif de production. La démarche de l'auteur est de croiser peinture et photographie. Comme agent, l'écran rend visible et actualise la lumière. Il est la concentration d'échanges. Yves Schemoul prend l'exemple du plasticien Pierre Bismuth qui pratique la superposition d'images, donc d'écrans. Pour illustrer la théorie du milieu, il s'appuie sur les travaux de Jean-Pierre Bertrand qui utilise le Plexiglas, permettant ainsi de jouer sur l'imprégnation, dans lesquels le spectateur devient lui-même un écran face à son œuvre. Au terme de son article, l'auteur redéfinit l'écran comme le lieu actif d'émergence et de relations spécifiques régissant l'image et son support. Ainsi l'écran permet-il de se réaliser à travers l'hybridation et la subversion. Dans le quatrième chapitre, Christophe Viart tente d'articuler l'analyse théorique et la pratique de l'expérience dans sa démarche esthétique. « D'après et après » résume sa pensée. Il consacre son étude à un travail de Sarkis pour lequel l'artiste s'enregistre en train de peindre des reproductions de Caspar David Friedrich. Cette peinture s'inspire du peintre romantique allemand

et Sarkis veut montrer sa démarche *a posteriori*. Cette recherche interroge le rôle du spectateur. Le peintre romantique la posait déjà en plaçant souvent ses personnages de dos. Dans le cinquième chapitre (pp. 65-78), d'emblée, Patrick Nardin interroge toutes les possibilités du titre qu'il a choisi, « Un cinéma en pièces détachées », et réfléchit au terme « détachées ». En effet, le film contemporain n'est plus une simple succession d'images coordonnées de séquences. Le montage permet de redéfinir la notion d'écran. Les cinéastes contemporains proposent de mettre le film en pièces, ce qui engendre un changement de fonction de l'écran qui devient un espace de réception. L'auteur interroge ensuite sur ses propres réalisations. En conclusion, il fait une comparaison intéressante entre le film et l'automobile. Le déplacement est de même nature. L'écran possède donc une fonction « véhicule » qui sera définie dans d'autres contributions.

Ensuite, dans le sixième chapitre (pp. 79-86), Sergio Rojas aborde la notion d'écran par le truchement de la philosophie et de l'esthétique. Il pose la question du « coefficient interprétatif » de l'art, c'est-à-dire de sa capacité à refléter les codes de représentation du monde. L'auteur interroge donc les relations entre peinture et écran à travers cette question centrale. Contrairement à la peinture moins récente et moins porteuse d'enjeux réflexifs, la peinture contemporaine montre ses limites en indiquant les matériaux qu'elle utilise. Elle atteint un fort degré de subjectivité, de plus en plus présent également. Aussi l'auteur rappelle-t-il que l'enjeu de l'œuvre d'art a été remis en cause à la Documenta de Kassel et que, pour cette question, il a été proposé d'abandonner l'œuvre pour se focaliser sur les pratiques artistiques. Il faut donc s'interroger sur la condition d'historicité de l'œuvre d'art. La position du spectateur est ambiguë et elle induit aussi la démarche de l'artiste. En effet, par ses attentes fortes, il est un vecteur indispensable pour l'artiste. Dans la notion de subjectivité de l'art, qui semble très importante pour Sergio Rojas, il faut aussi prendre en compte la perspective d'indétermination qui est de plus en plus importante dans l'art au fur et à mesure du temps. Ce flou, cette absence relativement directe de référencement marque un passage du subjectif, de plus en plus important dans l'art. Aujourd'hui, la société contemporaine avec ses travers et ses objectifs apparaît de manière évidente dans l'art. Serait-ce le signe d'un abandon, ou d'un renoncement provisoire du recours à la subjectivité ? Le passage par l'abstraction qui caractérise le xx^e siècle montre cette volonté de donner son autonomie à l'art en intégrant la subjectivité. L'œuvre porte en elle la trace

de ses origines et de sa réflexion. Selon Sergio Rojas, cette autoréflexivité de l'œuvre provient des théories kantienne. Selon certains critiques, l'œuvre d'art aurait dû s'épurer et constituer des limites entre les différents supports utilisés. Actuellement, toujours selon l'auteur, l'art déborde de ses limites et la contamination d'un art vers l'autre paraît évidente. Tout le monde est conscient de la médiation de l'art, ce qui change les pratiques artistiques. En conséquence, Sergio Rojas s'intéresse à cet épuisement de la représentation et à la façon dont l'art s'empare de cet épuisement. Sa thèse peut se formuler ainsi : la condition historique de l'art actuellement consiste à développer jusqu'au bout ce principe d'épuisement des procédés et des matériaux de représentation et de signification. L'art contemporain est traversé par la représentation de l'excès du monde et aspire à une expérience sans sujet, voire à une image sans expérience. Ensuite, Sergio Rojas pose la question du corps dans la peinture. Les artistes contemporains tendent à montrer que celui-ci est imprévisible. La représentation prend actuellement tellement de pouvoir qu'elle est en train de supplanter l'œuvre elle-même. Ainsi Sergio Rojas arrive-t-il à la conclusion que la peinture souligne le simulacre et l'illusion représentative. La peinture peut encore tendre à la représentation si elle se consacre à l'« imprévisible ». Dans le septième chapitre (pp. 87-108), Céline Leturcq propose aussi une esthétique et une position critique de l'art contemporain. Elle choisit de fonder son analyse sur des peintres qui ne lui semblent pas assez mis sous le feu des projecteurs. Ses trois exemples principaux sont Joel Kermarrec, Alix Le Meleder et Christian Bonnefoi. Chez le premier peintre, l'écran est vu à travers les phylactères. L'auteur rappelle l'origine biblique de ces petits papiers qui donnent du sens à l'œuvre, une fois repris par l'art contemporain. Elle étudie les titres des œuvres de Joel Kermarrec qu'elle compare à Jason Johns. La deuxième artiste se rapproche des peintures ascétiques. Elle pratique toujours ou presque le même geste. Elle est obsessionnelle. La forme de l'écran est carrée. Elle peint d'un geste vertical et toujours dans les coins. Cette technique est très surprenante et plutôt inédite. L'écran est revisité. L'aspect mis en évidence quant au travail de Christian Bonnefoi est son travail effectué à partir des romantiques allemands. Le secret est sans doute de ce côté. Dans le huitième chapitre, Raphaël Gomérieux concentre ses recherches autour de la poétique. Sa méthode de travail repose en grande partie sur les écrits de Claude Lévi-Strauss, que, d'ailleurs, il cite. L'auteur de la contribution s'intéresse aux contextes théoriques des créations artistiques et, plus spécifiquement, au post-

modernisme. Il montre comment la peinture actuelle s'empare de matériaux plus anciens. Certaines scènes de genre se transmettent de peintre en peintre, et de génération en génération, quelles que soient les époques. Il qualifie l'artiste qui reprend l'art du passé et certaines conventions de rhyparographe et veut montrer que le principe du *paragone* perdure depuis sa définition établie par Léonard de Vinci – ce dernier considérant le *paragone* comme un discours mettant en rivalité plusieurs peintres. Raphaël Gomérieux prend différents exemples de paragonages afin de mettre en évidence la puissance de rayonnement de l'art. Il s'appuie sur deux pistes principales : d'une part, le commerce des nouveaux médias et, d'autre part, l'artefact. Le terme d'artefact désigne l'œuvre d'art créée par l'homme de manière générale. Ainsi les artistes contemporains reviennent-ils à des formes antiques, voire préhistoriques. Ils s'intéressent aux déchets, aux rebuts, à ce qui est raté. Leur objectif est le « *memento mori* », d'où l'intérêt de la nature morte et de son renouvellement incessant. Raphaël Gomérieux étudie spécifiquement les œuvres de Philippe Hurteau, de Gerhard Richter et de Johannes Karhs. Les deux derniers sont des peintres allemands contemporains qui n'œuvrent pas tout à fait dans le même sens. Gerhard Richter reconnaît s'approprier les ratés de la photographie, alors que Johannes Kahrs travaille aussi avec les nouveaux supports numériques. Gerhard Richter s'intéresse aux effets de saturation de l'image et montre l'intérêt du flou dans les vidéos. En conclusion, l'inspiration des peintres contemporains se fait selon le même processus que celui des peintres beaucoup plus anciens. Ils s'efforcent de recycler en quelque sorte ce qui leur paraît intéressant. L'auteur de la contribution montre que les images déficientes et parasitaires sont des fondements solides dans la création contemporaine. Ainsi le projet de l'écran est-il de donner aux rebuts et à différents autres ratés une valeur artistique.

Dans le neuvième chapitre (pp. 129-142), François Jeune s'intéresse aux champs d'analyse des processus de création dans la peinture d'aujourd'hui. Il met en rapport des œuvres contemporaines et des œuvres primitives. L'auteur opère différents rapprochements entre les œuvres. Sa problématique consiste à se demander quel intérêt possède l'image en tant que support dans toutes les œuvres, comprenant les œuvres les plus anciennes. L'image est déjà là et antérieure à la création. Elle constitue une base de travail intéressante. C'est pourquoi l'écran est fait de ces images déjà là. François Jeune étudie le terme de transfert et d'influence qu'il trouve un peu trop connoté. En effet, l'influence serait une relation établie

à sens unique, il lui préfère le terme d'interaction qui souligne la réciprocité du lien entre les œuvres. La transformation de tableaux qui existent déjà peut être envisagée comme une influence. Il étudie donc les ressemblances et les convergences. Dans le dixième chapitre (pp. 143-156), Philippe Baryga présente un regard intéressant sur les échanges dans l'art. Il explique en quoi la collaboration est importante, surtout en art. Pour justifier son intérêt, il part d'un exemple personnel, quand son fils a gribouillé sur une toile qu'il a faite. Cette aventure lui permet de rappeler la double définition de l'écran. Il protège et il projette. La collaboration a une fonction liée à la recherche artistique. Les anciens, comme les modernes la pratiquent. Philippe Baryga évoque aussi la collaboration horizontale. Dans le onzième chapitre (pp. 157-166), Agnès Foiret part de la notion de « subjectile » pour préciser la fonction de l'écran. En effet, le « subjectile » est le fond, ce qui est en-dessous, une sorte de surface primitive destinée à être peinte. Cette première couche fonctionne comme un révélateur. En tant qu'auteur d'une thèse sur l'huile comme *medium* en peinture, Agnès Foiret s'intéresse aux différentes techniques contemporaines utilisées par les peintres. Dans le douzième chapitre, Germain Roesz traite de l'archéologie du signe. Le titre, « Entre les écrans. Antre », qui joue sur l'homonymie du mot « entre » insiste sur le caractère englobant de l'écran. Ainsi que nous l'avons dit dans une autre contribution, on peut considérer l'écran de manière psychanalytique est assimilable au sein maternel. Pourquoi ne pas l'envisager aussi comme un endroit magique dans lequel toutes les potions sont envisageables ? Dans son introduction, Germain Roesz rappelle les trois fonctions de l'écran qui consistent à s'interroger, recevoir et révéler. Selon lui, le monde rencontré par un écran doit être écrit. Il propose de faire des distinctions entre les écrans en s'intéressant à leurs différents formats. Il s'agit donc de considérer les formats normés (marine, figure, portrait...) et les ceux découpés. Le rôle du public dans la relation avec l'écran est primordial. Souvent, l'écran peut être perçu comme une réduction d'un écran de cinéma. Il existe actuellement de nombreuses formes hybrides. Les écrans peuvent être complexes, conçus par adjonction. Comme pour les tableaux, on peut avoir des diptyques ou des triptyques. L'art s'interroge sur les formes en créant, par exemple, des séries ou des suites, ce qui permet de créer des relations entre les objets. Actuellement, les peintres choisissent des supports épais et saillants. Quant à l'écran, il est devenu un moyen de faire disparaître le monde, mais aussi de le matérialiser. L'inachevé de l'écran est donc l'interrogation sur l'épaisseur de ses significations. L'œuvre n'est ni une réponse, ni une vérité, mais bien plus un questionnement. Et surtout

elle est un échange avec son public. Elle correspond donc aussi à la temporalité de celui qui regarde. Cette double temporalité la rend riche. Ainsi l'écran est-il un support riche et polysémique.

L'ouvrage est donc une présentation des interrogations actuelles sur l'écran. Les douze contributions s'appuient toutes sur des exemples contemporains, mis parfois en regard avec les œuvres fondamentales du passé. D'un point de vue synthétique, on pourrait dire que les quatre grands axes étudiés proposent chacun des pistes qui se complètent. D'abord, le premier axe (pp. 13-38) envisage l'écran selon son degré d'activité et sa faculté de projection. En ce sens, il manifeste une possibilité de prolonger le corps de l'artiste. Il est aussi l'endroit du rêve, et donc cette fois un prolongement de la conscience humaine et artistique. Ensuite, le deuxième axe (pp. 39-78) s'intéresse à l'antagonisme du révéler et du montrer. L'écran est transperçable par le regard et masque aussi. Ses jeux liés à la monstration, voire à la démonstration s'enrichissent des perspectives qui, au contraire, s'attachent à cacher. La peinture est de l'ordre de l'ésotérisme et, parfois, le spectateur doit entrer dans une démarche herméneutique, induite par le peintre lui-même. Quant au troisième axe (pp. 79-128), il s'intéresse aux écrans picturaux. L'écran est un lieu d'échanges entre l'artiste, son public et les œuvres artistiques qui existent déjà. En effet, la peinture contemporaine considère comme un lieu d'inspiration les « tableaux » du passé que l'on peut considérer comme des écrans primitifs et ancestraux. Le quatrième axe (pp. 129-174) aborde la problématique de l'inachevé en art. L'écran semble sans limite et s'inscrit dans un contexte riche en échanges. L'art écranique se nourrit de pratiques plus anciennes. Ainsi la position contemporaine des peintres est-elle de se placer sous le signe de la collaboration.

Cette journée d'étude s'inscrit dans le cadre des recherches sur la notion d'art contemporain. L'art a dépassé de nombreuses limites et il devient difficile de l'appréhender et même de le classer. Ainsi l'esthétique peut-elle se concentrer sur certaines notions clés et l'écran est-il considéré comme un élément fondamental de la création plastique. L'écran est tableau, support intéressant et étant complètement remis en cause par les artistes contemporains qui le montrent, le démontent, le déstructurent et peignent même sur l'envers du châssis. Ces contributions trouvent leur pendant dans un autre recueil qui s'est intéressé à la même notion capitale, mais à des époques antérieures : *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle* (Stéphane Lojkine, dir., Paris, Éd. L'Harmattan, 2001). Dix ans plus tard, la problématique de l'écran est toujours d'actualité, mais la contemporanéité aborde un fond plus

riche, plus réflexif et nourri de toutes les interrogations précédentes. La fonction de palimpseste des œuvres se trouve placée au premier plan. Il est impossible de créer en faisant abstraction du passé et l'écran a surtout un intérêt parce qu'il projette la globalité de toutes les interrogations liées à l'art.

Agnès Felten

CREM, université de Lorraine, F-54000
agnes.felten@gmail.com

Christophe BOURSEILLER, Olivier PENOT-LACASSAGNE,
Contre-cultures !

Paris, CNRS Éd., 2013, 320 p.

Pendant des siècles, l'idée de culture a été considérée comme l'ensemble des moyens mis en œuvre par l'homme pour accroître ses connaissances, développer et améliorer ses facultés intellectuelles (jugement, goût). Elle a également été appréhendée comme une entité formée de valeurs abstraites qui éclaire l'homme sur lui-même et sur le monde et lui permet de progresser. Enfin, elle a été définie comme la possession par un individu ou un groupe social d'un savoir étendu, encore fécondé par l'expérience personnelle. Pourtant, force est de constater que la seconde moitié du XX^e siècle a rapidement fait voler en éclats cette vision globalisante de la culture en cédant la place à une série de contestations et de ruptures culturelles qui n'ont cessé d'agiter et de bouleverser ce champ spécifique depuis. L'ouvrage collectif dirigé par Christophe Bourseiller – journaliste, écrivain, chargé de cours à l'Institut d'études politiques de Paris et doctorant en histoire contemporaine à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne – et par Olivier Penot-Lacassagne – maître de conférences en littérature française – propose une réflexion novatrice sur un phénomène pluriel, sur des manifestations riches et éclectiques portées par le désir d'une transformation radicale de la société : les contre-cultures. Dans l'avant-propos (pp. 3-19) intitulé « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? », Olivier Penot-Lacassagne rappelle que, dans le langage journalistique, à force de mésusages, d'altérations et d'affaiblissements, le terme « contre-culture [...] devient généralement un simulacre plus ou moins audacieux de contestation, un dévouement obscur mais sympathique, une tendance anodine, un amusement banalisé » (p. 4).

Dépassant ce premier niveau – insatisfaisant – de définition, Olivier Penot-Lacassagne propose une analyse plus approfondie du phénomène contre-culturel. L'auteur explique que la contre-culture questionne le « sens du monde » et le « sens de la vie » : « Elle trouve en ce questionnement sa définition et son orientation. Complexe, plurielle, une contre-culture reconsidère