Images animées cotées art

Patrick de Haas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1929>

DOI : 10.4000/critiquedart.1929

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2003

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Patrick de Haas, « Images animées cotées art », *Critique d'art* [En ligne], 21 | Printemps 2003, mis en ligne le 27 février 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1929> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1929

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Images animées cotées art

Patrick de Haas

RÉFÉRENCE

Huyghe, Pierre-Damien. *Du commun : philosophie pour la peinture et le cinéma*, Belfort : Circé, 2002

Sitney, P. Adams. *Le Cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris : Paris Experimental, 2002, (Classiques de l'avant-garde)

Snow, Michael. *Des écrits 1958-2001*, Paris : Ed. du Centre Pompidou : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002, (Ecrits d'artistes)

Sur la longueur d'onde de Michael Snow : zoom arrière, Paris : Ed. du Centre Pompidou : Lapsus : Images plus, 2002

Pointlignepian : cinéma et art contemporain, Paris : Léo Scheer, 2002

C'est pas du cinéma, Tourcoing : Le Fresnoy, 2002

Gels et dégels : une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968), Paris : Ed. du Centre Pompidou ; Milano : Gabriele Mazzotta, 2002

- 1 L'histoire du cinéma d'avant-garde, ou "expérimental"¹, reste mal connue en France. On peut donc se réjouir de la traduction, près de trente ans après sa première publication, de l'ouvrage de référence majeur concernant son développement aux Etats-Unis : *Le Cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*.
- 2 P. Adams Sitney est le premier à tenter de proposer une typologie, qui est restée vivace, en formulant divers paramètres esthétiques partagés par des œuvres d'artistes différents. Ses analyses précises des films restent incontournables. L'auteur distingue essentiellement deux grands ensembles de films : le cinéma lyrique ou "mythopoétique", qui se développe à partir de 1943 avec les films, entre autres, de Maya Deren, Kenneth Anger, puis Stan Brakhage et Gregory Markopoulos et d'autre part le "cinéma structurel" qu'il voit se dessiner à partir du milieu des années 1960 avec notamment les films de Hollis Frampton, Paul Sharits, Michael Snow, George Landow, Ernie Gehr et Andy Warhol comme précurseur... Le premier ensemble réunit des films qui relèvent d'une exploration

qui peut être onirique, poétique, expressive, subjective, introspective, tandis que le second vise une exploration du *medium* en tant que tel : il s'agit d'un « cinéma fondé sur la structure dans lequel la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film ». Depuis la première édition de l'ouvrage, la réception critique a été riche : Sitney s'est vu notamment reprocher son américano-centrisme (*quid* par exemple de Kurt Kren, Taka Iimura, Malcolm LeGrice dont les films peuvent aussi par certains traits être qualifiés de structurels ?) et une surévaluation de l'héritage du Romantisme : en effet, non seulement l'adjectif "visionnaire" n'est pas toujours approprié, mais le cinéma "structurel" qui semble participer d'une esthétique opposée au mouvement onirique est présenté par l'auteur dans une relation de continuité plutôt que de rupture. Par ailleurs, les corrélations entre cinéma "mythopoétique" et Expressionnisme abstrait d'une part, et entre cinéma "structurel" et Art minimal d'autre part (cf. les importants dialogues de Hollis Frampton avec Carl Andre) sont peu explorées.

- 3 Alors que les versions américaines couvraient la période 1943-1978, la présente publication offre au lecteur français un nouveau chapitre intitulé "La fin du XXe siècle" qui insiste sur l'importance de la citation et du mélange des genres, ainsi que sur le rôle majeur de cinéastes comme Yvonne Rainer et Su Friedrich. Cette édition, dont l'appareil de notes est entièrement mis à jour, réintroduit aussi le chapitre consacré à Markopoulos ("De la transe au mythe") qui avait disparu de la seconde édition américaine suite à un différend avec le cinéaste. A lire donc aussi par les anglophones !
- 4 Michael Snow est sans conteste l'un des plus importants cinéastes "structurels". Jean-Michel Bouhours a raison de souligner dans sa présentation la particularité grammaticale ambivalente du mot *des* précédant *écrits* dans le titre *Des Ecrits* choisi par Snow : l'article peut être à la fois partitif (soulignant le caractère sélectif du choix de textes), indéfini, simple pluriel de un (soulignant le caractère quelconque de l'addition hétérogène), et défini contracté (pour "de les"). Ce léger décrochage ironique par rapport au titre convenu et un peu solennel que serait *Ecrits*, témoigne autant d'une résistance à l'auto-complaisance induite par ce type de publication, que d'une attention aux jeux de langage. L'humour, l'exploitation d'homonymes et de jeux de mots franco-anglais participent de l'écriture de la plupart des textes rassemblés ici. De son côté, Jacinto Lageira remarque justement que si la question de l'expérience par le spectateur peut être posée à l'occasion de toute œuvre d'art, c'est particulièrement vrai des dispositifs mis en place par Snow, avec lesquels la perception, la relation entre objet et regardeur dans ses dimensions physique et psychique se trouvent interrogées et sont un "préalable essentiel à la compréhension de sa démarche". Tout amateur de cinéma expérimental sait quelle est la différence absolue entre celui qui (par exemple) a vécu l'extraordinaire épreuve des trois heures de projection de *La Région Centrale* (1970-71), propulsé dans l'espace cosmique par la caméra, tournant à 360° autour d'un centre invisible au sommet d'une montagne, et celui qui en aura seulement "entendu parler" à travers une description conceptuelle soulignant par exemple, à l'instar de Max Knowles (alias Snow) le programme d'une caméra "désanthropomorphisée". Le cinéma expérimental, comme par ailleurs la musique sont, sans doute de par leur dimension temporelle, des pratiques qui exigent une prise de risque, une implication du spectateur-auditeur, autrement plus exigeantes qu'une visite touristique d'exposition dont la digestion paraîtra illusoirement plus facile et rapide.
- 5 La vingtaine de textes réunis rend bien compte du caractère protéiforme et expérimental de l'œuvre de Snow qui s'est exercé tant dans le champ du cinéma et de la photographie,

que dans les domaines de la musique et des installations. La “Lettre à Thierry De Duve“, en réponse à une conférence de ce dernier sur son œuvre, est une mise au point particulièrement savoureuse sur le lien entre auto-référentialité “moderniste“ et narcissisme.

- 6 « Non, la vidéo ne doit pas se définir ou s’apprécier par rapport au cinéma auquel presque tout l’oppose, sauf les apparences, mais à la photographie [...] La vidéo, c’est de la photographie animée », affirme Michel Nuridsany dans le catalogue d’une exposition consacrée à la vidéo au Fresnoy. Si l’on peut partiellement adhérer à la première partie du propos (dissociation —mais y compris dans les apparences !— avec la vidéo), la seconde (association avec la photographie) laisse sceptique, et l’argumentation qui vient à l’appui n’est pas très convaincante. L’auteur affirmera d’ailleurs un peu plus loin, sans paraître embarrassé par les difficultés engendrées par cette nouvelle comparaison : « La vidéo est un poème visuel »... Ontologisation irrecevable ou généralisation abusive...
- 7 Michel Nuridsany développe pourtant des aperçus décapants qui, pour subjectifs qu’ils soient, sont fondés sur l’expérience intuitive d’un observateur attentif et curieux de la “scène artistique“ depuis plusieurs décennies. Dans la situation actuelle, l’auteur discerne trois directions : l’installation (Nam June Paik, Bill Viola, Douglas Gordon...), la vidéo monobande, et la vidéo-projection (Pierre Huygue, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster...), cette dernière catégorie étant accusée de vouloir montrer sur les cimaises « des avortons de films qui rêvent aux grands ». On pourrait à ce sujet souligner le contraste entre l’omniprésence aujourd’hui du film et de la vidéo qui cherchent une légitimité artistique sur les cimaises, et des œuvres “expérimentales“ de leurs aînés développées à l’écart de l’institution mais dont les premiers reprennent certains traits dans une ignorance angélique... L’exposition présentée au Fresnoy ne s’intéressait qu’à la “vidéo monobande“ et le catalogue comporte des notices utiles sur 62 artistes venus de 18 pays. Nombre d’entre eux sont présentés pour la première fois en France.
- 8 Sans s’inscrire dans la tradition du cinéma expérimental, une programmation originale de films se voulant au croisement de l’art contemporain et du cinéma est régulièrement présentée à Paris depuis 1998 par *Pointligneplan*. Loin des problématiques “formalistes“, il s’agit plutôt, sans qu’aucune ligne directrice ne soit clairement définie, de s’intéresser à de nouveaux modes fictionnels avec lesquels la question du dispositif tend à se substituer à celle du scénario. L’ouvrage rassemble dans une présentation soignée l’ensemble des textes qui accompagnaient les séances. Une vingtaine de cinéastes, français pour la plupart (Ange Leccia, Christian Merlhiot, Erik Bullot, Pierre Huyghe...) sont présentés par autant d’auteurs venus d’horizons variés (Jean-Charles Masséra, Jean-Pierre Rehm, Jacques Rancière...). Diversité qui témoigne de l’ouverture de ce territoire aux contours très indécis.
- 9 *Gels et dégels*, ouvrage publié sous la direction de Bernard Eisenschitz présente avec un solide appareil scientifique (chronologie détaillée, notices biographiques très bien informées, index) une analyse des films et cinéastes soviétiques censurés pendant plus de quarante ans. Les œuvres exceptionnelles qui nous sont révélées nous montrent que le travail historique ne fait que commencer.
- 10 Dans un essai intitulé *Du Commun* et sous-titré *Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Pierre-Damien Huyghe repart de l’analyse de Benjamin pour interroger la possibilité de la peinture à l’époque des appareils de prise de vue, photo- et cinématographique. Le lecteur qui s’attendrait à une étude approfondie étayée par une analyse historique devra vite déchanter : l’approche de l’œuvre des trois artistes Kandinsky, Braque et Klee est

rapide et les références cinématographiques (films ou cinéastes) sont simplement absentes. Mais il n'y a de philosophie que du général... Penser avec ou à partir des œuvres —et non sur elles ou sans elles— reste un défi toujours actuel pour l'amateur ou l'historien remué par le mouvement de l'art.

NOTES

1. La qualification du champ a été problématique dès ses premiers développements dans les années 1920 quand on parlait de "ciné-poème", de "musique visuelle" ou encore de "cinéma pur".