Les Moyens de la fin de l'art

François Albéra

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2255>

DOI : 10.4000/critiquedart.2255

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2000

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

François Albéra, « Les Moyens de la fin de l'art », *Critique d'art* [En ligne], 16 | Automne 2000, mis en ligne le 07 mars 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2255> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2255

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Les Moyens de la fin de l'art

François Albéra

RÉFÉRENCE

Rush, Michael. *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris : Thames & Hudson, 2000, (L'Univers de l'art)

Douglas Gordon : *déjà-vu, questions & answers* (vol.1, 1992-1996 ; vol. 2, 1997-1998 ; vol. 3, 1999-2000), Paris : Paris-Musées, 2000

Len Lye, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2000

- 1 L'ouvrage de Michael Rush consacré aux "nouveaux médias dans l'art"¹ suppose résolues bien des questions de fond de la réflexion contemporaine sur l'art en examinant celui-ci à l'aune des "nouvelles technologies" –à savoir la vidéo et le numérique. Bien qu'il soit question de "déterritorialisation", "dématérialisation" et "explosion des frontières", tout se passe comme si ces "nouvelles" technologies –que certains préfèrent appeler "dernières"²– venaient tout simplement *renouveler* les moyens de l'art. Comme Florence de Mèredieu il y a quelques années³, envisager de nouveaux médias, de nouveaux supports, de nouvelles pratiques, en les isolant en tant que causes d'un remaniement du concept d'art, obscurcit ce dont ils sont le symptôme. L'historien « passe en revue » ces techniques, en les ordonnant sur un axe chronologique linéaire : après la "préhistoire" du cinéma d'avant-garde –ou expérimental–, on passe de la performance à l'art vidéo, de celui-ci à l'installation, puis à l'art numérique. Un autre niveau de cette même chronologie part de "l'art temporel" et aboutit à la "réalité virtuelle".
- 2 En fait, il y aurait un préalable ou des préalables à ces approches descriptives, évolutives, et par conséquent toujours "en retard", qui serait de repenser quelques notions telles que : la place de la technique (doit-on l'appréhender dans les termes benjaminien où elle re-définissait l'art sur de nouvelles bases –reproduction, diffusion de masse, lien social, etc. ?), la pérennité ou non de l'autonomie de la sphère artistique, notamment. Y a-t-il "bouleversement copernicien" si l'on s'applique, invariablement, à rechercher une

définition du média comme medium [c'est-à-dire à le faire accéder à la dignité d'une "spécificité" –le "libérer"– (p.86)] puis à trouver réussies les œuvres où ce medium « correspond parfaitement aux visions des artistes ou, à l'inverse, lorsque les artistes sont en parfaite symbiose avec la technologie » (p.192) ? Il y a sans doute fort à parier que lesdits bouleversements procèdent moins de mutations internes à la sphère artistique qu'ils ne sont l'effet réfracté en ce lieu, désormais incertain, de phénomènes externes, affectant l'ensemble de la société et des pratiques sociales. Les propos de Douglas Gordon dans les trois petits volumes de *Déjà-vu* témoignent mieux de la nature de ce déplacement. Comme Vito Acconci disant que la possession d'une "technique" eût supposé pour lui « s'assigner un terrain duquel il faudrait qu'il se] déterre [lui-]même constamment à mesure qu'une technique se substituerait à une autre » et qu'en conséquence il se "détourne" de ce type de préoccupation pour devenir "instrument... agissant sur n'importe quel terrain disponible" (*Steps into Performance*), D. Gordon revendique son "amateurisme" dans les domaines qu'il aborde et surtout veut faire du média un "canal" : « je travaille avec des idées qui peuvent... être communiquées, car elles utilisent la culture de masse. Même si les gens ne savent pas pourquoi je fais ce travail, ils connaissent ce que j'utilise » (vol.3, p. 34). Il y a là une position sur la démarche artistique qui excède la question proprement dite des techniques ou des technologies et qui concerne son objet. Dès lors que la démarche de l'artiste utilise son propre corps, des objets trouvés, l'imagerie de masse ou tout cela ensemble, la technologie choisie importe moins que le type de lien noué avec le destinataire. En revanche, que les technologies –de communication, duplication ou virtualisation– aient à voir ou soient une des bases de ce bouleversement général serait bien entendu à penser dans le prolongement des notes de Kracauer ou Benjamin sur les comportements urbains, la gestualité, etc., élaborées dans les perspectives ouvertes par la "sociologie" de G. Simmel. Mais la réflexion de Jean-François Lyotard dans ses "Immatériaux" –les nouvelles technologies comme substituts d'opérations mentales– devraient sans doute être au centre d'une telle investigation.

- 3 A cet égard, le film de cinéma occupe manifestement une place privilégiée pour un nombre croissant d'artistes soit en tant que modèle narratif ou discursif, soit comme référent "universel", soit encore comme réfraction des usages sociaux du corps, de la circulation, des échanges. M. Rush parle d'une "cinématographisation de la vidéo" dans les années 1990 en raison de la reprise de nombre de procédés (ralenti, répétition, changement de point de vue notamment) et de la référence constante au dispositif de projection dans les installations (qu'un Dan Graham avait minutieusement démonté dès les années 1970) ; cette remarque explique sans doute que l'auteur consacre son introduction au cinéma "expérimental" de Muybridge à Ken Jacobs ce qui est rare dans ce type d'ouvrage. Cependant on gagnerait à avoir du cinéma une définition plus large que celle communément admise –et que "préservent" les protagonistes du champ cinématographique proprement dit– et à l'envisager, extensivement, comme l'"interprétant" de l'ensemble des phénomènes affectant la communication, la représentation, la mémorisation au XXe siècle. Les discours accompagnant son développement dès la fin du XIXe siècle d'ailleurs incluent tous les paramètres que chaque "nouvelle technologie" (télévision, vidéo, informatique, numérique, virtuel) remet en avant, souvent avec emphase : ubiquité, immédiateté, stockage, mémoire, information, jusqu'au rapport à la mort, etc.
- 4 L'artiste néo-zélandais Len Lye (1901-1980), qui pratiqua à la fois l'écriture, la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma, longtemps cantonné au "cinéma expérimental" –

au sens formel du terme-, croise et condense tout cela, lui qui inscrivait ses pratiques dans ce qu'il appelait l'"art cinétique" en accordant à ce terme une dimension moins technique ou formelle qu'anthropologique (son engagement artistique trouve son origine dans son intérêt pour les cultures tribales de Polynésie et Micronésie où il se rend armé de *Totem et tabou* de Freud et du *Nanook* de Flaherty). « Marcher, courir, s'asseoir, manger, lire ou dormir », ces actions « qui sont toutes exécutées en contrôlant, en maintenant en équilibre et en manœuvrant sans cesse notre poids corporel », telles sont les unités élémentaires d'un "art du mouvement" qu'il repère dans la danse et le sport et dont le cinéma est "l'une des formes d'expression les plus éloquentes"⁴. Ces unités de base sont celles-là mêmes que travaillèrent les Bruce Nauman (*Slow Angle Walk*), Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Morris et tant de *performers* et artistes-vidéo. Pour Len Lye c'est le mouvement qui est le medium et, en tant que tel, il est du temps.

NOTES

1. Le titre de l'édition anglaise du livre, parue en 1999, précisait : *New Media in Late 20th Century Art*.
2. Dubois, Philippe et alii (dir.). *Cinéma et dernières technologies*. Bruxelles ; Paris : De Boek éditeur, 1999
3. De Mèredieu, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Bordas Cultures, 1994
4. Voir ses textes "Le Cinéma est-il un art ?" (1959) et "L'Art en mouvement" (1964) dans *Len Lye*. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2000