L'Image sans qualité

Stéphanie Moisdon Trembley

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2386>

DOI : 10.4000/critiquedart.2386

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 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Stéphanie Moisdon Trembley, « L'Image sans qualité », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 27 mars 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2386> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2386

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Archives de la critique d'art

L'Image sans qualité

Stéphanie Moisdon Trembley

RÉFÉRENCE

Bellour, Raymond. *L'Entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L., 1999

Frampton, Hollis. *L'Ecliptique du savoir*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1999. [sous la dir. de Annette Michelson et Jean-Michel Bouhours]

Maza, Monique. *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris : L'Harmattan, 1998

- 1 Si notre époque est bien celle des écrans, surfaces de défilement des images, celle des images donc, douteuses, incontrôlables et proliférantes, quelle place aujourd'hui pour toutes ces productions d'images mobiles, analogiques ou numériques, qui revendiquent leur statut d'œuvres d'art ?
- 2 Avant d'être un médium, la vidéo est un outil, une technique qui s'applique à de multiples usages : images télévisuelles, documentaires, images de surveillance, de l'intime, du voyage, d'archivage, enfin images d'art, au point de créer en pleine crise des systèmes de catégorisation une autre grille, une autre discipline : « l'art vidéo », un genre qui déjà n'existe plus et qui supposerait de nouveaux codes, une autre langue, des lieux et modes d'apparition spécifiques.
- 3 Depuis les premières percées de l'image vidéo dans la sphère de l'art, des gestes inauguraux de Nam June Paik aux écrans plus contemporains de Douglas Gordon, quelque chose persiste d'un soupçon originel : l'impossibilité pour tous de reconnaître dans chacun de ces objets la part de l'art dans celle de l'autre (le réel, la communication, la technologie).
- 4 Cette forme de résistance, de refus d'intégrer une forme artistique émergente -alors même que ces débats n'ont cessé dans l'histoire de se répéter par cycles et de créer des modèles théoriques suffisamment adaptables pour répondre à toute question de légitimité- tient moins aux forces réactionnaires des experts ou de celles fantasmées et réelles du spectateur, qu'à une confusion structurelle, originelle et fondatrice. La vidéo

est née dans les années soixante à l'endroit d'un non lieu, entre les pratiques, les champs et les zones d'activités, simultanément entre l'art et l'industrie. La vidéo s'est constituée dans cette zone d'hybridations, d'intervalles, donnant la possibilité à certains artistes de prolonger l'écriture, la musique, la danse, la sculpture ou le cinéma dans cette image, de travailler sur une absence, une perte de site ou un point zéro (absence de fond, de matière, de généalogies), d'expérimenter sur les limites entre les pratiques et les disciplines, de s'engager plus loin sur un axe critique portant sur l'économie et l'autonomie de l'œuvre d'art. Cette nature d'innommable, d'impureté conditionne depuis lors une grande partie des œuvres marquantes produites avec-sur-sous la vidéo et en constitue encore aujourd'hui les principaux enjeux.

- 5 La vidéo, comme l'ordinateur ou la télévision, est un lieu de passages. Cet espace « entre-les-images » constitue la matière théorique et fictionnelle de la dernière publication de Raymond Bellour, une réponse magistrale aux conditions d'émergence, d'existence des images, aux rapports de l'art au monde. Un texte comme un récit qui se fonde sur la notion d'analogie (perceptive, mentale, ontologique...), sur des modes de relation, de dépendance, de déplacement, de tension entre différentes zones de représentation, entre la photographie, le cinéma, la vidéo et les images virtuelles. Depuis l'exposition au Centre Georges Pompidou *Passages de l'image* (1990), Raymond Bellour ne cesse de poursuivre un même fil : de Chris Marker à Jean-Luc Godard, de Thierry Kuntzel à Gary Hill, inscrire un espace-temps indiscernable, l'écart ou l'intervalle comme lieu de production des images et du regard, de basculement entre l'actuel et le virtuel, l'immobile et le mobile, entre les images, les mots et les mondes.
- 6 Ce rapport indécidable et fuyant entre les mots et les images est par ailleurs le centre théorique et poétique de l'œuvre (films, photographies) et des textes récemment traduits de Hollis Frampton, certainement l'un des artistes les plus importants du début des années soixante-dix tant par sa conscience de l'histoire, de la science, de la modernité, que par ses inventions structurelles, esthétiques, épistémologiques. Le passage ici entre la photographie et le mot est celui qui mène au cinéma, non pas comme mode de représentation ou d'identification, mais comme un ruban infini, un écran opaque sur lequel s'inscrit une cartographie fragmentée entre la vision et la perception, quelque chose d'invisible, d'ambigu, de perdu. Pour Frampton, il ne s'agit pas de définir ce qu'est l'art, l'ontologie de la photographie ou du cinéma, mais de montrer des liens et des disjonctions, des effets d'enchâssements ou de fuites.
- 7 Identifier, définir, classer, créer des typologies, autant de dynamiques objectives qui nous éloignent de l'objet lui-même, de son énigme. C'est pourtant l'approche de Monique Maza dans son essai sur les installations vidéo, qui pose à la fois la question du médium, de ses spécificités, et des procédures d'évaluation dans le champ de l'art. Une approche didactique qui se fonde sur un doute (le statut d'œuvres) et qui tente de cerner une esthétique de l'installation vidéo ainsi que les conditions de réception de ces nouvelles formes de dispositifs. Un développement qui se structure autour d'une conception moderniste, catégorisante et qui oublie en partie ce qui fait justement la qualité de la relation à l'art : l'impossibilité de déterminer un ensemble fixe de coefficients d'art qui seraient en phase avec l'évolution des codes, des protocoles implicites entre l'art et le spectateur et de l'hétérogénéité évolutive des pratiques artistiques. Le coefficient d'art correspond justement à un écart indescriptible, créatif et subjectif, un objet partiel qui fonctionne comme une énigme à plusieurs niveaux, sur différents plans du savoir et qui

ne cesse de dépasser les machines régulatrices et modélisantes de la science, de la théorie, pour créer de nouveaux modèles, des mutations qualificatives.