

Sébastien Ronceray

Pensée de la faille

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sébastien Ronceray, « *Pensée de la faille* », *Critique d'art* [En ligne], 44 | Printemps/Été 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 09 juin 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/17112>

Éditeur : Archives de la critique d'art

<http://critiquedart.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://critiquedart.revues.org/17112>

Document généré automatiquement le 09 juin 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Archives de la critique d'art

Sébastien Ronceray

Pensée de la faille

Cet article est dédié à Giovanna Puggioni.

- 1 « La théorie et l'art n'ont plus pour mission de diviser, exclure ou tenir à distance. C'est dans le tissu du réel et de l'expérience, dans l'action, que leurs gestes s'installent. »¹
- 2 A qui peut-on donner notre consentement confiant, afin qu'il nous raconte avec ses outils spécifiques le monde ? Auprès de quel narrateur peut-on s'attarder, avec qui cheminer, questionner, revisiter ce qui nous entoure ? Quels penseurs, quels artistes, quels théoriciens aident à imaginer ou à cerner ce qui déplace nos propres frontières ? C'est à ces interrogations que s'attachent, de manières différentes, les trois ouvrages dont il est question dans cet article. Qui, dont les récits nous racontent quelque chose de la singularité du monde, nous donne suffisamment de quoi rêver, de quoi penser, et par quel biais ?
- 3 En 1933, dans son texte *Le Narrateur*, Walter Benjamin avance l'idée inspirée que « le cours de l'expérience a baissé ». La parole de celui qui nous raconte (qui se raconte aussi souvent par la même occasion) accroît son importance auprès de nous. L'attention qui lui est accordée s'amplifie au détriment de l'expérience de vie pour celui qui l'écoute. Cette défaillance (faillite) de l'homme/lecteur finit par augmenter la distance qui le sépare du narrateur. Pour désamorcer cette mise à distance, qui n'aboutit qu'à la méfiance ou à l'incrédulité face à des récits tout faits qu'on nous demande de croire sur parole, il convient de redistribuer de la matière à penser, de la matière brute. Ecouter et lire les propos d'artistes ou les ouvrages de théoriciens aident à avancer en questionnant autrement, dans un « hors-cadre »² tant critique qu'artistique, qui est celui de notre conscience spatiale et temporelle du monde.
- 4 Aborder une pensée, une approche créative, qu'elle soit liée aux œuvres d'un artiste en particulier ou révélée par une analyse transversale, peut s'appuyer sur les propos et explications des artistes eux-mêmes. Dans ce cas, la connaissance passe nécessairement par l'étude, le développement, l'interprétation voire la confrontation de leurs paroles. C'est ce que livrent les trois ouvrages ici réunis autour d'artistes plasticiens, de cinéastes et auteurs de textes, apportant chacun un regard sur le travail de création et d'analyse de leurs travaux. *Sculpture in Reverse* propose la première édition en français (y est adjoint sa version originale en anglais) d'un long entretien que l'artiste américain Michael Heizer avait accordé en novembre 1983 à Julia Brown³. Il soulève de nombreuses questions sur la création et la nécessité pour l'artiste de proposer « une nouvelle manière de voir ou de structurer quelque chose ». *Fabriques du cinéma expérimental* regroupe neuf entretiens menés par Carole Contant et Eric Thouvenel auprès de cinéastes expérimentaux français ou étrangers dont l'orientation commune se situe autour d'un plaisir à travailler avec des techniques variées de création d'images dont ils connaissent et aiment aussi éprouver les fondements et les puissances spécifiques. Clara Schulmann, dans *Les Chercheurs d'or : films d'artistes, histoires de l'art*, s'appuie quant à elle sur l'historien de l'art et philosophe John Rajchman. Elle s'attache « à la manière dont les images, comme les idées et les concepts, voyagent et se déplacent ». L'auteure aborde de manière transversale en trois temps les liens de parentés entre différents artistes, stimulés par les échanges permanents, autant historiques qu'esthétiques, entre leurs œuvres et l'étude philosophique des arts visuels. Ces trois publications interrogent chacune à leur façon l'étude des arts, abordée à partir de propos d'artistes.
- 5 Dans son entretien, Michael Heizer répond sur des points très factuels, liés à sa pratique, aux choix qu'il fit des territoires à recomposer, des matériaux à travailler. Avec le recul nécessaire sur son travail, il dessine des lignes mues par une volonté de localisation réellement influencée par le territoire où ses œuvres se déploient. Sa parole tisse en permanence des relations entre la matière travaillée, l'espace utilisé, l'histoire de l'art américain (considérant « aussi bien la culture Inuit que la culture péruvienne », précise-t-il) et les points de contact avec la société états-unienne. « Tout cela finit par dessiner une œuvre étonnamment primitive et indépendante, mais qui était en réalité dépendante de la technologie et de la société », témoigne-t-il.

Michael Heizer se démarque des artistes du Land art qui, selon lui, concentrent leur intérêt essentiellement sur le paysage. Il s'en distingue en s'intéressant avant tout à la matière des éléments qu'il choisit pour élaborer ses œuvres. Le poids des pierres, la gravité à laquelle elles se soumettent, la couleur et la texture des éléments utilisés déterminent les choix de l'artiste. Ce dernier en fait le sujet premier de ses sculptures : « l'objet lui-même ». « La sculpture est l'étude des objets », conclut l'artiste. Michael Heizer révèle dans cet entretien sa véritable passion pour les machines outils (grue, pelleuse, machine à chenille...). Ce lien entre matière naturelle et machines (dont il est dépendant) s'avère particulièrement stimulant pour le lecteur, qui, en regard des nombreuses photographies présentes dans le livre, aborde le travail de l'artiste dans un questionnement total de sa pratique, dépassant l'ampleur de sa réception esthétique. L'édition française de cet entretien (à la fois splendide et sobre) supplante notre émotion de regardeur *in situ*, accroît notre sentiment de découverte d'un espace restructuré (mentalement et physiquement), démultiplié (spatialement et temporellement ; les photographies restituant le processus des œuvres, offrent des points de vue diversifiés et complexes), délocalisé parce que composé par un jeu de confrontation inédit entre texte et images dans le « territoire » du livre. Cette approche cartographique (rendant compte d'espaces initialement en volume par le biais d'une recomposition à plat) nous permet de saisir d'autant mieux l'une des racines de l'inspiration profonde de Michael Heizer : la peinture. Cette mise à plat (par l'objet-livre) de son travail et aussi de sa pensée (restituée dans l'entretien qui aborde des temporalités bien différentes de son travail) fait surgir une lecture de l'œuvre passant par un autre assemblage, un rapport étroit au plan et à une perspective territoriale reconsidérée.

- 6 Les neufs entretiens, menés par Eric Thouvenel et Carole Contant dans *Fabriques du cinéma expérimental*, offrent un ensemble homogène à qui se questionne sur les usages diversifiés de ce cinéma. Le travail d'analyse se fait succinctement avec les cinéastes eux-mêmes sous la forme de discussions ouvertes. La préface, enrichissante par son aspect énonciateur d'une démarche stimulante, annonce que cet établissement de la parole mise en avant se place autant du côté de l'esthétique que de la pratique filmique. « Notre hypothèse a donc été de partir des questions simples, et de rester au plus près du travail des cinéastes, pour leur permettre de développer avec leurs mots ce qui, en réalité, fait aussi toute la complexité de leur travail. [...] Montrer que le moment de création est riche de questionnements, d'une longue maturation, et qu'il est aussi le lieu d'un rapport très particulier au dispositif technique, qui n'est pas ici relégué au simple rôle de 'boîte enregistreuse', mais fait partie intégrante de ce qui rend leur travail absolument singulier ». Les questions posées, s'adaptant aux singularités des œuvres respectives des praticiens rencontrés, s'orientent du côté des influences, des parcours singuliers, de la technique, des modèles économiques innovants (totalement indépendants, souvent collaboratifs et toujours en marge des circuits commerciaux de production), des aspirations, désirs et équilibres poétiques. Il s'agit bien d'un éloge du cinéma expérimental et de ses nombreuses pratiques, mais énoncé à travers la multiplicité des approches formulées par ces cinéastes. Se définissent sous nos yeux les puissances à la fois fondamentales, esthétiques et réflexives du cinéma expérimental. Ce livre collectif illustre ce que déploie le cinéma quand il est considéré dans ses formes les plus novatrices, par le biais d'une prise en main générale de la composition des films (tournage, montage, projection, rapport aux supports, détournements de l'utilisation classique des outils, manipulations chimiques ou numériques...).
- 7 Les titres des trois chapitres du recueil dessinent une approche cohérente du sujet : « Du film comme activité manuelle » (Frédérique Devaux, Rose Lowder, José Antonio Sistiaga, p. 23-95) ou comment le rapport immédiat au ruban de film se déploie sous les formes du collage, de la partition chromatique ou de l'application de peinture sur le support ; puis « Alchimistes » (Nicolas Rey, Olivier Fouchard, p. 99-159) ou comment travailler encore de la pellicule au-delà des images captées par le biais entre autres du travail en laboratoire ; enfin « De l'argentique au numérique, du film à la performance » (Ken Jacobs, Christian Lebrat, Martin Arnold, Silvi Simon, p. 161-273) ou quelles variations subissent les œuvres selon le choix du support de réalisation et leurs conditions de monstration. Tout au long de ces passionnants entretiens, la question qui circule est bien celle-ci : qu'arrive-t-il aux œuvres quand d'autres pratiques entrent en jeu ? Cette forme de délocalisation des capacités

du cinéma rend en fait bien mieux compte de toutes les particularités du cinéma dans le champ des arts : nous sommes ici à la croisée de pensées multiples, initiées par des artistes qui se refusent à ne considérer le cinéma que comme outil d'enregistrement, mais bien plus comme une pensée poétique (José Antonio Sistiaga, parlant de ses films peints directement sur pellicule, les définit comme « un processus biologique mais vu poétiquement »). L'idée de « fabriques » nous plonge dans la matière concrète du cinéma, questionnée et travaillée dans ces fondements mêmes, et dans laquelle il faut « chercher les accidents, faire des expériences », comme le résume Silvi Simon. Cette idée du cinéma se nourrissant de hasard, de détournement et d'invention de pratiques différentes tenant compte des fondements du cinéma, renvoie également à une autre « fabrique » publiée en 1543 par André Vésale : *De Humani Corporis Fabrica*. Dans ce livre fondateur de l'anatomie moderne, André Vésale prône l'étude et la découverte par l'observation, le sensible, le rapprochement et la confrontation d'idées qui semblent éloignées, ainsi que l'analyse des effets nés de ces heurts. La démarche des cinéastes expérimentaux s'appuie sur des fondements identiques.

8 Cette question des heurts guide également la brillante étude de la critique d'art Clara Schulmann. Ses « chercheurs d'or » s'infiltrèrent dans des univers qui restent à découvrir : celui des territoires et de la sensation de réel qui s'en échappe, mais encore celui des images dont la question de la création et de l'étude nourrit les artistes qu'elle étudie. Son point de départ s'organise autour d'une constatation et d'un manque. L'auteure, suivant le philosophe et historien de l'art américain John Rajchman, signale que le système codifié des images émanant du cinéma narratif traditionnel (et aussi des formes documentaires) ne nous informe le plus souvent que sur une « intégralité de façade » dont le principe dominant serait de métamorphoser le monde mais sans participer à la métamorphose du cinéma. Les frontières entre fiction, documentaire, cinéma expérimental et textes théoriques se redessinent autrement, en particulier à travers l'action de questionner le monde et de participer, avec les outils-mêmes du cinéma, à sa métamorphose. Cette proposition, qui atteste de la capacité (de la nécessité) qu'a le cinéma de changer le monde, définit l'étude de Clara Schulmann. Prenant appui sur de nombreuses œuvres d'artistes et de cinéastes (des années 1960 à nos jours) qui s'attachent de manière vigilante à observer au-delà du réel le lien que celui-ci tisse avec le cinéma (et aussi pour la majorité d'entre eux avec sa théorisation), Clara Schulmann développe une forme d'analyse prônant d'une part la transversalité (tant temporelle que conceptuelle) et d'autre part le lien à l'expérience que traversent les artistes, leurs objets créatifs et même les spectateurs de ces œuvres. Ce que démontre brillamment cette auteure se pose en termes de reconsidérations : traiter la fiction comme forme de recomposition, le document comme fable ou discours utopique, l'installation comme générateur de sens par le biais d'association, la reconstitution en tant qu'émergence d'affect et d'émotion.

9 Ce geste de remodelage des capacités créatives et théoriques rejoint celui de Michael Heizer rénovant notre perspective face aux espaces modifiés (cherchant, dit-il, à « inverser les données »). Il rejoint aussi les réflexions et révélations des cinéastes expérimentaux qui s'aventurent sans boussole sur des territoires tant plastiques, économiques que physiologiques (comme le confirme la cinéaste Rose Lowder qui cherche à savoir comment intervenir à l'intérieur du système de perception). De façons distinctes, ces trois ouvrages donnent matière à réfléchir, que ce soit de manière immédiate (grâce aux entretiens), ou bien analysée et transformée. Pour nous raconter le monde, il convient de traverser les failles économique-culturelles, socio-historiques, géographiques et esthétiques. C'est dans les interstices que se meut la pensée.

Notes

1 Schulmann, Clara. *Les Chercheurs d'or : films d'artistes, histoires de l'art*, Dijon : Les Presses du réel, p. 10

2 L'expression est de Clara Schulmann.

3 Cet entretien fut publié dans le catalogue de l'exposition *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art – MoCA, 1984.

Référence(s) :

Clara Schulmann, *Les Chercheurs d'or : films d'artistes, histoires de l'art*, Dijon : Les Presses du réel, 2014, (Dedalus)*Fabriques du cinéma expérimental*, Paris : Paris Expérimental, 2014, (Classiques de l'avant-garde). Sous la dir. de Carole Contant et Eric Thouvenel *Michael Heizer : Sculpture in Reverse*, Paris : Lutanie : Centre national des arts plastiques, 2014

Pour citer cet article

Référence électronique

Sébastien Ronceray, « *Pensée de la faille* », *Critique d'art* [En ligne], 44 | Printemps/Été 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 09 juin 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/17112>

Droits d'auteur

Archives de la critique d'art
