



HAL
open science

Les Nouveaux matérialismes

Clélia Barbut

► **To cite this version:**

Clélia Barbut. Les Nouveaux matérialismes. Critique d'art, 2020, 54, pp.74 - 88. 10.4000/critiquedart.62066 . hal-04274858

HAL Id: hal-04274858

<https://hal.science/hal-04274858v1>

Submitted on 7 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Nouveaux matérialismes

Clélia Barbut



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/62066>

DOI : [10.4000/critiquedart.62066](https://doi.org/10.4000/critiquedart.62066)

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2020

Pagination : 74-88

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Clélia Barbut, « *Les Nouveaux matérialismes* », *Critique d'art* [En ligne], 54 | Printemps/été 2020, mis en ligne le 04 juin 2021, consulté le 14 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/62066> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.62066>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juin 2020.

EN

Les Nouveaux matérialismes

Clélia Barbut

- 1 Peut-on tordre une cuiller par la pensée ? La lumière de la lune et celle d'un téléviseur ont-elles quelque chose en commun ? L'histoire de l'art peut-elle prendre la forme d'un tas de chiffons froissés ? En dépit de leur absence de rapport apparent, ces trois questions reposent sur une opposition entre deux registres d'éléments dont l'un a trait à la matérialité et l'autre, à l'évanescence et à l'abstraction. Loin de s'en tenir à réitérer cette binarité par trop rebattue, l'actualité éditoriale nous fournit l'occasion d'analyser les rapports entre ces catégories, au prisme d'artefacts issus de la culture matérielle, de l'histoire de l'art et de l'art contemporain. Dans le prolongement des théories qui proposent d'aller « par-delà nature et culture »¹, ce sont donc des modes d'interdépendance qui sont explorés : alliances, compagnonnages², coopérations, négociations et torsions entre les matières et les idées, les techniques et les récits, ou encore entre les corps et les idéologies. Parus entre 2017 et 2019 en France, au Royaume-Uni, au Canada et aux États-Unis, six publications nous informent sur ces nouveaux matérialismes.
- 2 *Material and Mind* de Christopher Bardt et *Being Material*, édité sous la direction de Marie-Pier Boucher, Stefan Helmreich, Leila W. Kinney, Skylar Tibbits, Rebecca Uchill et Evan Ziporyn, se confrontent explicitement à la matérialité. Ces deux ouvrages publiés par MIT Press ont en commun la transdisciplinarité et une perspective historique large qui caractérisent leur démarche. Les quatre autres livres sont plus solidement arrimés à l'histoire de l'art et interrogent des objets qui se situent tous dans le spectre de l'image mobile depuis les années 1950. *Women Artists, Feminism and the Moving Image: Contexts and Practices*, dirigé par Lucy Reynolds, est consacré au cinéma expérimental, tandis que le livre de Clémence de Montgolfier, *Quand l'art contemporain passe à la télévision*, celui dirigé par Priska Morrissey et Eric Thouvenel, *Les Arts et la télévision : discours et pratiques*, et *This is Television* de l'artiste canadienne Judy Radul concernent plus directement la télévision. Ces publications se distinguent par les interventions d'artistes qui s'y déclinent à différents degrés. Plus largement, elles répondent grâce à ce biais et, par leur forme même, à la provocation du sujet de la matérialité. Chacune des parties de l'ouvrage édité par Lucy Reynolds est ainsi introduite par un entretien d'artiste(s), à l'exemple des réflexions de Pauline Boudry et

Renate Lorenz, ou de Basma Al Sharif et de Helena Rickett qui précèdent les développements théoriques. *This is Television*, bien qu'il comprenne plusieurs essais, peut être considéré comme un livre d'artiste, comprenant des contributions visuelles et graphiques. *Being Material* enfin, est prolongé par un site Internet [beingmaterial.mit.edu/] où l'on peut découvrir les extensions sonores, visuelles et interactives d'œuvres présentées dans l'ouvrage. La couverture du livre comprend une page en plastique transparent, conçue pour interagir avec une page du site : ainsi l'enchevêtrement dont les auteurs étudient les enjeux conceptuels se présente-t-il entre nos mains de manière très concrète.

- 3 En introduction de son ouvrage, Christopher Bardt, professeur d'architecture à la Rhode Island School of Design, émet l'hypothèse que nous ne pouvons plus nous satisfaire de l'idée que l'esprit domine la matière. Mieux encore, l'inverse serait vrai : « notre esprit et notre pensée, écrit-il, sont continuellement formés et influencés par les matériaux physiques avec lesquels nous travaillons et qui nous entourent » (p. 7). En d'autres termes, une cuiller pourrait tordre une pensée. Envisager cet enchevêtrement [entanglement] suppose de sortir des sentiers battus, comme le suggère l'auteur. Tel est ce que *Material and Mind* se propose de faire en filant une question simple : « comment les idées, l'imagination, la créativité, sont-elles influencées par et entrelacées avec les matières physiques ? » (p. 5). Dans la démarche de Bardt, les neurosciences et la physique quantique côtoient l'esthétique et les études littéraires. Parmi les objets qu'il étudie, on croise l'Os d'Ishango (20 000 av. J. C.), des gravures d'Albrecht Dürer et des formes produites avec des imprimantes 3D et 4D. L'ouvrage se situe dans le prolongement de la réflexion philosophique d'Andy Clark et David J. Chalmers au sujet de la cognition étendue (*The Extended Mind*, 1998), s'appuyant sur l'idée que la conscience n'est pas encapsulée dans son environnement physique – le cerveau. Elle s'y prolonge et celui-ci y est incorporé. *Being Material* se situe dans le même spectre de questionnements, avec une inflexion sur les milieux digitaux et numériques. S'inscrivant dans le prolongement de l'ouvrage *Being Digital* (Nicholas Negroponte, 1995) qui interrogeait le passage des atomes aux bits, le titre indique un retour à des interrogations spécifiques sur la physicalité de ces formes dites immatérielles. Il s'agit, pour les nombreuses contributrices et contributeurs, d'interroger des convergences inattendues dans les pratiques d'artistes, ingénieurs, designers, scientifiques qui travaillent avec des matériaux programmables, des structures auto-assemblées, l'impression 3D et 4D, l'informatique vestimentaire ou encore le design biologique. Comme les auteurs le précisent en introduction, tous ont vocation à étendre leur compréhension de la façon dont les dynamiques matérielles « limitent, augmentent, transforment, vivifient » (p. 12) les vies politiques, sociales, et biologiques. *Being Material* affirme en outre dès l'introduction l'orientation féministe et antiraciste de son propos. On peut y lire une contribution de Sandy Alexandre (p. 134-139) qui étudie la physicalité du concept décolonial de « double-conscience » attribué au sociologue W.E.B. Du Bois, au prisme de différents exemples issus de la littérature afro-américaine contemporaine (Toni Morrison, Ralph Ellison) et d'une photographie de l'artiste Glenn Ligon. Corvéabilité, amputation, disparition, infiltration apparaissent comme autant de modalités de présence physique des corps noirs dans les espaces narratifs, qui conditionnent leur précaire « vivabilité³ ».
- 4 Ces échanges entre formes d'incarnation et techniques narratives est un sujet central de *Women Artists, Feminism and the Moving Image: Contexts and Practices*, édité par Lucy Reynolds. Dans l'exergue se niche une métaphore de l'histoire comme d'un « tas de

chiffons froissés » [*a crumpled heap*], selon l'expression proposée par l'artiste et réalisatrice féministe britannique Lis Rhodes, également contributrice de l'ouvrage. Préfacé par la critique et réalisatrice de cinéma Laura Mulvey, ce livre collectif s'inscrit dans le sillage des réflexions théoriques sur les féminismes et leur lien au cinéma expérimental, depuis les années 1970, et l'atelier de création cinématographique London Film-Makers' Co-op, créé en 1966. La première partie intitulée « Acknowledgements » [« Remerciements »] est d'ailleurs consacrée aux généalogies avec les figures du passé qui hantent l'écriture cinématographique et filmique des artistes femmes, depuis Maya Deren et Marie Menken, en passant par Chantal Akerman, Barbara Hammer, Carolee Schneemann. Les pratiques de récupération, de reprise, de *reenactement* – que Reynolds désigne par l'expression « *strain of advocacy* » – font l'objet de la deuxième partie (« Negotiations and Engagements ») et sont étudiées en se référant aux œuvres de Julie Dash, Laura Mulvey et Peter Wollen, Lotte Reiniger, Marinella Pirelli. Dans sa contribution (p. 73-86), So Mayer, membre des curatrices *queer* féministes Club des Femmes et cofondatrice de Raising Films, utilise le concept de « double-conscience » à propos du court-métrage chorégraphique *Four Women* de la réalisatrice afro-américaine Julie Dash (1975). Les « quatre femmes » qui y sont dansées, archétypes féminins afro-américains inspirés par les femmes qui sont citées dans la chanson éponyme de Nina Simone (*Four Women*, 1964), incarnent l'itinérance et la fugitivité d'une position subjective changeante, stratégies de la fiction de soi que l'on trouve souvent dans les œuvres afro-futuristes. Pour Lucy Reynolds, la métaphore du « tas de chiffons » qualifie la contribution des femmes à l'histoire du cinéma : elle n'a pas de chronologie cohérente et son esthétique est fragmentée. Cette absence de cohérence est liée à une invisibilité, un manque de reconnaissance systémique, mais également à une esthétique volontaire, antinarrative et anti-linéaire. La matérialité est ici à la fois technique et organique : elle est celle des outils expérimentaux que ces artistes femmes emploient, et avec lesquels leurs films font corps – *found-footage*, *story-telling* – contribuant à fabriquer une « texture » filmique spécifique. On trouve ainsi chez Maud Jacquin l'expression « peau des films » à propos du travail de la réalisatrice britannique Sandra Lahire qui, dans ses explorations d'un corps féminin piégé et infiltré, met en œuvre une politique corporelle de la vulnérabilité (p. 127-138).

- 5 La question des techniques qui contribuent à produire l'image mobile est au centre des deux ouvrages suivants relatifs à la télévision, tout en soulignant leurs rapports avec les récits sur l'art. Dans *Les Arts et la télévision : discours et pratiques*, il s'agit d'analyser « les stratégies adoptées pour parler de l'art par la télévision, [et les] manières dont la télévision a pu se penser comme un art » (p. 15). *Quand l'art contemporain passe à la télévision : représentations, récits et médiations de 1959 à nos jours* est la publication de sa thèse en Sciences de l'information et de la communication par Clémence de Montgolfier. Dans le premier, un chapitre entier est consacré à l'histoire des « Techniques ». Différents cas d'étude de ces « stratégies de coopération » y sont déclinés entre les outils de production, les formes de travail télévisuelles et les valeurs associées à l'art. Il s'agit d'abord d'éclairer la complexité des mondes de la télévision. Ainsi l'étude du Service de la recherche de l'ORTF (1960-1974) par Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici nous plonge dans la conception d'un outil de travail expérimental, « utopie transdisciplinaire où l'image et le son, le texte et la musique, la texture et la structure, l'esthétique et la technique seraient d'importance égale » (p. 210). La matérialité des outils comme les bobineaux d'archive côtoie des idéaux déontologiques et pédagogiques. Le Service de la recherche de l'ORTF produit et diffuse des objets

hybrides et diversifiés comme le film-essai, le roman-photo expérimental, des séries animées, des entretiens avec des personnalités culturelles, des montages d'archives. Il s'agit d'éclairer les formes de négociation et de convergence entre les valeurs culturelles portées par l'art et celles du *show business*. Antje Kramer-Mallordy analyse ainsi « la convergence entre la politique de communication du critique d'art Pierre Restany et les missions de la télévision de la jeune V^e République » (p. 114), qui ont pour conséquence une prise en considération précoce du Nouveau réalisme par les médias, mais également la mise en scène des œuvres qui font primer « l'efficacité de la communication audiovisuelle de masse » (p.117). En ce sens le propos rejoint précisément celui de Clémence de Mongolfier dont la démarche consiste à se demander, passant au crible toutes les émissions de télévision produites entre 1959 et 2013, « comment l'art contemporain à la télévision est défini à travers ses représentations » (p. 12). Elle retrace la chronologie des émissions sur l'art depuis les premières chaînes publiques jusqu'à la période contemporaine qui connaît la numérisation. Les façons de montrer l'art à l'écran sont étudiées, comparées et analysées. Ainsi les gros plans sur les œuvres, les balayages lents, longues durées sans commentaire ni musique caractéristiques de l'émission *Zig-Zag* produite par Teri Wehn-Damisch (Antenne 2, 1968-82) opposée à la loquacité interprétative du journaliste d'art à l'ORTF, Adam Saulnier, dans l'émission *L'Amour de l'art* (1^{ère} chaîne, 1968-70).

- 6 Ces ouvrages constituent des contributions importantes à une historiographie de la télévision, qui est aussi le propos de *This is Television*. Le livre commence par une historiographie de la télévision, d'abord de manière visuelle et concrète à travers la reproduction des jaquettes de plusieurs publications historiques sur ce média. On est happé par ces jaquettes colorées et les étiquettes. Avec l'artiste canadienne Judy Radul, la matérialité de la télévision est celle des livres publiés à son sujet. Elle observe les objets qui la caractérisent, à commencer par la matérialité du téléviseur. *This is Television* comprend ainsi de très nombreuses photographies de moniteurs télé, parfois présentés avec les annonces commerciales qui les accompagnent sur Internet. Ils sont donnés à voir dans leur présence physique familière et désuète. L'ouvrage est parsemé d'« histoires orales », c'est-à-dire d'anecdotes racontées à l'autrice au sujet de la télévision, et retranscrites de façon littérale à travers des bribes de récits mêlant histoires singulières et collectives. Cette présence de l'oralité dit l'hybridité des méthodologies à l'œuvre dans la démarche de Judy Radul. *This is Television* ouvre sur les développements théoriques proposés dans leurs essais par le chercheur Honor Gavin, par l'écrivaine et théoricienne culturelle Ana Teixeira Pinto et par le théoricien et critique culturel allemand Diedrich Diederichsen. *This is Television* est précisément le titre d'une installation que Judy Radul a réalisée quelques années plus tôt à la daadgalerie de Berlin, dans laquelle était projetée la vidéo du reflet d'un téléviseur sur une tasse en céramique, accompagnée d'extraits de « La Lune » de Walter Benjamin (*Enfance berlinoise vers 1900, 1932*). Selon Judy Radul, la lumière de la lune et celle d'un téléviseur ont en commun une intime étrangeté, celle d'un espace intérieur, mais pas familial. L'anachronisme délibéré, ainsi que l'analogie entre la lumière de la lune et celle de la télévision, suggère de dépasser l'opposition ou la rupture entre naturel et artificiel et entre présent et passé, pour penser des rapports entre les milieux et entre les temporalités. Comme les auteurs des autres ouvrages recensés, Judy Radul interroge les transformations de la culture matérielle à l'ère du numérique. Elle rappelle, citant « le syndrome de la voiture sans chevaux » de Marshall McLuhan, que les nouvelles technologies portent toujours des descriptifs issus des précédentes. Ce

faisant, elles portent la marque énonciative de leur historicité. Il en est aussi ainsi des communications « sans fil ». Avec les auteure-s des autres livres chroniqués précédemment, Judy Radul invite à penser en termes de transmission, de généalogie et de complicité plutôt que de rupture.

NOTES

1. Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005
 2. Haraway, Donna. *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires* (2013), Paris : Flammarion, 2018
 3. Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres, New York : Verso, 2004
-

AUTEUR

CLÉLIA BARBUT

Clélia Barbut est historienne de l'art et sociologue, chercheuse associée à l'EA Histoire et Critique des Arts (Université Rennes 2) et au Cerlis (Université Paris Descartes). Autrice d'une thèse sur les arts de la performance pendant les années 1970, ses recherches actuelles portent sur les archives des pratiques performatives.