

histara *les comptes rendus*

histoire de l'art, histoire des représentations et archéologie



Cooke, Lynne - Oursler, Tony - Welchman, John C.: Tony Oursler, Edition anglaise, 28 x 27 cm (relié), 144 pages (111 ill. coul. et 75 ill. n&b), ISBN : 978-3-905829-25-9, 60 euros (Les Presses du Réel, Dijon 2008)

Compte rendu par Julie Noirot, Université Paris Ouest Nanterre – La Défense
(julie.noirot@gmail.com)

Nombre de mots : 1863 mots

Publié en ligne le 2011-08-29

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=606>

[Lien pour commander ce livre](#)

Principalement connu pour ses installations vidéo, l'artiste américain Tony Oursler (né en 1957) pratique le dessin et la peinture de façon constante depuis le début de sa carrière. C'est à cet aspect méconnu et pourtant essentiel du travail de l'artiste que cette « monographie rétrospective » propose de se consacrer en présentant divers travaux récents, réalisés de 1997 à 2007. Publié en 2008 en collaboration avec la galerie new yorkaise Lehmann Maupin, l'ouvrage poursuit l'entreprise de découverte du travail en deux dimensions de l'artiste, inaugurée en 1996 par l'exposition *Tony Oursler : My Drawings 1976-1996*, présentée au Kasseler Kunstverein de Kassel. L'ouvrage ne réunit pas seulement des œuvres sur support papier (croquis, études à l'aquarelle ou à l'acrylique) mais rassemble de manière inédite de nombreuses œuvres mixtes allant de la sculpture peinte à la peinture-vidéo en passant par le collage, et révèle une conception complexe, large et englobante du dessin chez Oursler. Comme pour de nombreux artistes contemporains tels que John Baldessari ou Fabrice Hyber, le dessin est en effet pour le vidéaste moins une affaire de support que de regard porté sur un tracé. Définies par Oursler comme une « série de perceptions, de scènes, de délires, de diagrammes », ces œuvres hybrides issues de « libres associations » éclairent considérablement sa démarche formelle et conceptuelle. Si elles semblent jouer un rôle crucial dans le processus de création, elles n'en constituent pas moins un champ d'investigation et d'expression autonome auquel rend hommage cette récente publication.

De format large et agréable à lire, l'ouvrage fait habilement alterner textes (en anglais) et illustrations à travers une déclinaison en trois temps. Les œuvres sont ainsi réparties de manière plus ou moins chronologique et globalement thématique dans trois sections distinctes numérotées, qui mettent au jour la grande variété des techniques et des matériaux utilisés. La première série de travaux présentée dans l'ouvrage explore la thématique technologique et ses effets sur la psyché humaine à travers des représentations mimétiques d'outils de diffusion et de transmission médiatique (dessins d'antennes de télévision, de camera obscura, de disques laser et de vidéo projecteurs) associées à des figures humaines plus ou moins réalistes. La violence et la mort sont présentes à travers la série des *skulls* (crânes), et autres figures morbides empruntées à l'iconographie démonologique médiévale. Les deux autres sections illustrées font la part belle à l'hybridation, à travers la série récente

des « splatter-paintings », peintures-éclaboussures aux couleurs contrastées et aux contours irréguliers, intégrant des éléments vidéo animés (fragments d'œil et de bouche) évoquant d'étranges créatures biomorphiques et/ou anthropomorphiques. Chacune des sections illustrées est suivie d'un texte : un essai théorique de John Welchman, un entretien de Tony Oursler avec l'historienne et critique d'art Lynne Cooke, et enfin une chronologie de Tony Oursler, intitulée « Optical Timeline », retraçant l'histoire des inventions technologiques depuis l'Antiquité. Les illustrations souvent de grand format témoignent ici d'une grande qualité d'impression, tandis que les mises en pages aérées y apparaissent particulièrement soignées. A l'inverse, les vignettes de petite taille et en noir et blanc, inscrites au cœur des textes, restent malheureusement peu lisibles.

Dans un essai théorique très dense, intitulé « Face, Media and Social Flatness: On "the veiled clarity of the substances called for the closed switch" », le critique John Welchman analyse tout d'abord la production de Tony Oursler à la lumière de la notion problématique de « planéité » (« flatness »), et replace son travail dans un contexte historique, esthétique et philosophique. L'auteur défend en effet la thèse selon laquelle le dessin (drawing), loin de se limiter à un choix générique et anodin parmi d'autres médiums, constitue un « concept actif » et un « mode d'apparition spécifique et paradoxal de la planéité ». Si le propos général paraît cohérent, les concepts employés demeurent quant à eux relativement flous, et l'on regrette que ces notions complexes soient assez peu explicitées. Articulé à celui de profondeur, le concept de planéité apparaît comme un concept clé et paradigmatique de l'œuvre de Tony Oursler et traverse semble-t-il l'ensemble de sa production. Dès le début des années 1990, le vidéaste se fait connaître par la technique de la projection qui lui permet d'affranchir l'image vidéo de l'écran plat du téléviseur. Ce déplacement conceptuel s'inscrit dans un contexte plus large de déterritorialisation de l'art contemporain et de décloisonnement généralisé des pratiques, caractéristiques de la période « postmoderne ».

Ce glissement conceptuel trouve, selon Welchman, un écho avec les théories critiques de Marshall McLuhan (*Television. The Timid Giant*, 1968), et plus récemment avec celles de Lev Manovich (*Le Langage des médias*, 2001), qui s'interrogent tous deux sur l'influence exercée par les médias sur la construction psychologique et sociale des individus. Tandis que McLuhan étudie la planéité constitutive de l'écran de télévision en l'opposant à la profondeur de l'image cinématographique, Lev Manovich dépasse la dichotomie entre profondeur et planéité en élargissant le questionnement à l'écran de l'ordinateur. Celui-ci combine, selon lui, deux conventions picturales distinctes : le concept d'« écran-fenêtre » ouvert sur un espace virtuel, issu de la tradition illusionniste classique, et le concept plus récent d'« écran-interface », envisagé comme tableau de bord ou espace de contrôle.

De la même façon, la planéité spécifique du dessin chez Oursler ne s'oppose pas à l'idée de profondeur mais s'associe à elle de manière dialectique et trouve son incarnation privilégiée dans la représentation du visage, relais central entre la planéité de la représentation et la profondeur de la réalité qu'elle est censée symboliser. Selon Welchman, les dessins rassemblés dans l'ouvrage offrent un condensé exemplaire de la figuration dispersée et multiple du visage chez Oursler. Motif récurrent dans l'œuvre du vidéaste et plus particulièrement dans ses travaux récents, le visage se trouve ici décliné sous forme de crânes, de têtes de mort, ou encore de fragments (œil, bouche).

Welchman rappelle que cette obsession du visage à l'ère médiatique est présente chez de nombreux autres artistes contemporains, tels que Barbara Kruger, Lucas Samaras, Nancy Burson ou Lorna Simpson. Mais à la différence de ces artistes, Tony Oursler s'attache plus spécifiquement à sa signification psychologique, corporelle et sociale en examinant les effets de la société de communication médiatique sur l'être humain. L'auteur propose alors plus volontiers des rapprochements avec les œuvres d'artistes majeurs de l'avant-garde historique et établit une filiation directe avec trois d'entre eux : Odilon Redon, Fernand Léger et surtout Francis Picabia, peintre des célèbres « portraits mécaniques », et auteur de l'énigmatique citation « la clarté voilée des substances appelées par l'interrupteur fermé » qui fournit le sous-titre à cet essai.

Dans sa recherche savante et rigoureuse, Welchman rappelle également que les œuvres de Tony Oursler convoquent non seulement des figures artistiques mais aussi des protagonistes historiques ayant joué un rôle décisif dans le développement des dispositifs de l'image et des médias. Parmi les personnages cités par Welchman et peuplant littéralement les dessins de Tony Oursler, on peut mentionner Athanasius Kirchner (érudit jésuite allemand du XVII^e siècle) ou Franz Mesmer, découvreur du magnétisme conduisant à la mise au point de l'hypnose en 1842 par James Braid (ingénieur écossais, inventeur du téléviseur). Tous ces exemples révèlent, outre leur portée critique, la richesse et la diversité des références scientifiques, ésotériques et historiques utilisées par l'artiste. L'analyse gagne encore en profondeur avec la mise en parallèle du travail de Tony Oursler avec de nombreuses théories philosophiques et métaphysiques. L'auteur propose notamment une lecture stimulante des dernières œuvres de Tony Oursler à la lumière de la pensée de Wittgenstein.

Dans son entretien avec Lynne Cooke, Tony Oursler apporte plusieurs éclaircissements sur sa conception complexe et ambiguë du dessin. Bien que le terme lui-même n'apparaisse pas dans le titre de l'ouvrage, au profit de celui plus neutre et conventionnel de « Works », la question du « dessin » (drawing) traverse l'ensemble de l'ouvrage et fait l'objet d'une véritable réflexion théorique et pratique de la part de l'artiste. Médium direct lié à une impulsion créatrice et à une perte de contrôle, le dessin intéresse tout particulièrement Tony Oursler en ce qu'il revêt une dimension ouverte, dynamique et non définitive qui le distingue de la peinture. Non achevé, le dessin est pour lui à la fois « temporel et extratemporel ». A la différence des travaux de grande ampleur étendus dans l'espace, le dessin possède également un caractère intime et immédiat. Cette relation de proximité et d'intimité est moins impliquée dans le processus de fabrication (Tony Oursler avouant lui-même recourir à des assistants pour réaliser certains de ses dessins) que dans leur mode de réception par le public.

En filigrane de cet entretien se dessine également une évolution significative de la conception du dessin chez Oursler. Ainsi l'année 1991, coïncidant avec l'utilisation de la projection vidéo, apparaît-elle comme une date charnière, avant laquelle les dessins de Tony Oursler procèdent encore selon son propre aveu d'un « espace pictural traditionnel ». En effet, quand il ne s'agit pas d'esquisse ou de travail préparatoire, le dessin est conçu de façon autonome, sans lien particulier avec le reste de sa production. Après 1991 en revanche, les dessins prennent un tour plus conceptuel, en relation directe avec l'ensemble de l'œuvre, et s'inscrivent alors dans un projet plus global. Tony Oursler éprouve en effet à partir des années 1990 le besoin de connecter ses travaux en deux dimensions à la pensée qui précède ses installations et autres dispositifs vidéo. Le dessin occupe par conséquent une place centrale dans le processus créatif : outil de formalisation et de conceptualisation, il joue un rôle déterminant dans l'économie de production sans pour autant se limiter au statut d'ébauche. Depuis plusieurs années, il a acquis une dimension à la fois autonome, unifiante et symbiotique. Les dessins de Tony Oursler éclairent donc moins l'œuvre que la démarche elle-même. Dans les années 2000, la création et le développement de dispositifs de grande ampleur dans l'espace public contribuent à modifier de nouveau le vocabulaire visuel de Tony Oursler et le conduisent paradoxalement à revenir à une forme de planéité. Ainsi Tony Oursler réinvestit-il dans ses travaux récents le dessin et la peinture mais sous un angle différent, dans une perspective inédite inscrite sous le signe de l'hybridation. La série des « splatter paintings », récemment exposée à la Galerie Lehmann Maupin en 2004, offre un bon exemple de cette nouvelle orientation stylistique et iconographique. Conçu comme un espace alternatif, le dessin produit en outre un effet de distanciation critique à l'égard de l'invasion médiatique et offre une forme de résistance face à la saturation des images digitales.

L'ouvrage s'achève enfin avec le texte de Tony Oursler intitulé « Optical Timeline », suivi d'une très brève biographie de l'artiste. Dans sa chronologie des inventions technologiques depuis le V^e siècle avant Jésus-Christ, l'artiste retrace en quelques dates-clés l'histoire de l'optique, de la photographie, de la radio, de la télévision ou de l'Internet en y mêlant des informations idiosyncrasiques (croyances religieuses, expériences spiritistes ou découvertes psychanalytiques) associées à ces différentes inventions. Déjà publié à de nombreuses reprises et devenu récemment un

site web, ce *work-in-progress*, fil conducteur de divers projets artistiques de Oursler, dont *The Influence Machine* en 2000, fait l'objet ici de nombreuses mises à jour et montre comment les dispositifs technologiques récents, loin de constituer une rupture avec le passé, s'enracinent dans une histoire ancienne et s'inscrivent dans une temporalité continue et stratifiée. Le texte de Tony Oursler révèle ainsi de manière subtile de quelle façon l'artiste, comme dans son travail plastique, documente tout en la déconstruisant de manière critique l'histoire des médias.

S'adressant à un public averti, cet ouvrage de grande qualité éditoriale dévoile donc à travers de nombreuses illustrations et quelques textes théoriques une facette inédite du travail de Tony Oursler. Bien qu'ils n'abordent le concept problématique de dessin chez Oursler que de manière transversale et oblique, l'essai de John Welchman et l'entretien réalisé par Lynne Cooke fournissent de remarquables analyses de l'œuvre en deux dimensions de l'artiste en révélant sa résistance à toute tentative de classification typologique. La sélection restreinte et la limite chronologique des œuvres envisagées demeurent malgré tout relativement arbitraires et ne semblent pas véritablement répondre aux attentes d'une « monographie rétrospective ». Plusieurs points restent en suspens et invitent à une exploration plus poussée de ce corpus en cours et encore méconnu qui s'inscrit dans un contexte d'essor du dessin contemporain. Quoi qu'il en soit, cette publication particulièrement stimulante suscite de nombreux questionnements et ouvre de multiples perspectives de recherches esthétiques et conceptuelles encore inexplorées.

Site conçu par Lorenz Baumer et François Queyrel et réalisé par Lorenz Baumer, 2006/7